

# Maleriet som myte- og sannhetsskaper

*En resepsjonsanalytisk tolkning av Odd Nerdrums 1970-talls malerier med utgangspunkt i "Mordet på Andreas Baader"*

Emmi Ingjaldsdotter Kjerland



Masteroppgave ved IFIKK

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2011

## ***Forord***

Jeg bestemte meg tidlig for at jeg ville skrive min masteroppgave om Odd Nerdrum, men jeg var usikker på hvordan en oppgave om et så velkjent tema skulle gripes fatt. Den som i første omgang ga meg en pekepinn på hvor jeg burde starte, var Øivind Storm Bjerke, som jeg henvendte meg til per e-post høsten 2008. Han foreslo en oppgave om Nerdrums 1960- eller **1970**-talls verk. Dette førte til at jeg oppsøkte avisarkiv fra denne perioden, hvilket raskt førte til at fokuset mitt ble peilet inn på Nerdrums mottakelse av kritikerne i denne perioden. Takk for godt tips! Fokuset for resepsjonsanalysen ble et av Nerdrums mest omdiskuterte verk: *Mordet på Andreas Baader*. Det har vært både utfordrende og spennende å skrive resepsjonshistorien til dette verket, og det har åpnet øynene mine for Nerdrums mangesidige aspekter som kunstner.

Det er flere som har bidratt til at denne oppgaven har blitt til. Først og fremst vil jeg takke min veileder, Einar Petterson for alltid oppmuntrende kommentarer og positive tilbakemeldinger. Dernest må jeg takke min mor for iherdig korrekturlesing gjennom flere faser av arbeidet, uten denne hjelpen hadde jeg ikke fått øynene opp for mange strukturelle svakheter. Jeg vil også takke min far, for gjennomlesing og rettelser av flere usjarmerende skrivefeil.

For hjelp med med tilgang til essensielle avisutklipp er jeg takknemmelig bibliotekets ansatte ved *Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og designs* bibliotek. En annen viktig hjelp fikk jeg av Therese Kjelsberg, registrar på *Astrup Fearnley museet*, som lot meg få tilgang til deres ellers lukkede magasin, for å selv bevitne *Mordet på Andreas Baader*. Videre var Kjelsberg behjelpelig med å hente opplysninger om bildets historikk som jeg ellers ikke hadde fått fatt på.

Sist men ikke minst må jeg takke min samboer. Det ville vært vanskelig å kombinere barselpermisjon med skriving uten hans hjelp. Takk for tålmodighet og hyppige trilletter med Oktavian mot slutten av prosessen.

Oslo, april 2011

Emmi I. Kjerland

# INNHold

## 1. Introduksjon

1.1 Hvorfor Odd Nerdrum?.....	5
1.2 Hovedmotivet: <i>Mordet på Andreas Baader</i> .....	7
1.3 Problemstillinger.....	7
1.4 Metode.....	8
1.5 Teoretisk vinkling; Michel Foucaults <i>Forbrytelse &amp; straff</i> .....	9

## 2. Odd Nerdrum på 1970-tallet

2.1 Anarkistiske idealer.....	12
2.2 Fenomenet Nerdrum.....	14
2.3 Sympati for samfunnets utstøtte.....	17
2.4 Nerdrum i det norske kunstmiljøet.....	19

## 3. Kunstkritikkens rolle

3.1 ”Men sånn kan man da ikke male i dag!”.....	21
3.2 Paradokset Nerdrum.....	24
3.3 ”Martyrsituasjonen passer meg bra”.....	27
3.4 Pressens uttalelser.....	30

## 4. Andreas Baader - myter og sannheter

4.1 Den usminkede sannheten.....	32
4.2 Protagonist og terrorist.....	34
4.3 Mytenes opprinnelse.....	34
4.4 Den tiljublede terroristen.....	36
4.5 Andreas Baaders død blir til kunst.....	38

## 5. *Mordet på Andreas Baader*: verk og kontekstanalyse

5.1 Samfunnsengasjement i ny bekledning.....	40
5.2 Politisk samtidskunst på 1970-tallet.....	43

<b>6. Resepsjonen av <i>Mordet på Andreas Baader</i> mellom 1978 og 1981</b>	
6.1 En enestående debatt i norsk dagspresse og kulturliv.....	45
6.2 Det kom et maleri til Bjørgvin i 1980.....	48
6.3 Støttespillerne.....	52
<b>7. Nerdrums maleri sett i lys av Michel Foucault</b>	
7.1 Foucaults bakgrunn og bidrag til 1970-tallets politiske diskurs.....	53
7.2 Panopticon versus Stammheim og Baader versus Nerdrum.....	58
<b>8. Maleriets videre skjebne</b>	
8.1 En moderne kunstner uten modernisme.....	61
8.2 Kitschmaleren står frem.....	64
8.3 Senere kritikeres vurdering av Nerdrums 1970-talls resepsjon.....	65
<b>9. Analyse og oppsummering</b>	
9.1 Essensen i en innfløkt kritikk.....	66
9.2 Suspension of disbelief- konstruerte sannheter.....	68
9.3 Oppsummerende refleksjoner.....	70
<b>Bibliografi.....</b>	<b>74</b>
<b>Illustrasjoner.....</b>	<b>79</b>

# 1. Introduksjon

## 1.1 Hvorfor Odd Nerdrum?

Det var ut i fra et ønske om å kunne skrive om figurativ/narrativ kunsts rolle i moderne tid, at den norske kunstneren Odd Nerdrum (1944-) oppstod som et naturlig tema for masteroppgaven min. Det kan gjerne argumenteres for at Nerdrum faktisk er *den* norske kunstner som i størst grad har blitt et offer for mange av problemene knyttet til det å være en klassisk maler etter modernismens gjennombrudd. Fra han debuterte på 1960-tallet har han beholdt et formspråk med en tydelig barokk 1600-talls inspirasjon fra kunstnere som Rembrandt, Carravaggio og Tizian. Denne type malerier var langt fra kompatibel med 1960 og 1970-tallets estetikk, billedspråk og teorier. Det elementet som reddet Nerdrum fra å bli en akademimaler uten aktualitet, lå i hans uvanlige kombinasjon av formspråk og tematikk. Hadde Nerdrum i denne modernistiske perioden malt typiske *temaer* fra barokken, hadde han sannsynligvis ikke blitt grunnlag for noe debatt eller overveldende interesse. Årsaken til at han ble en kunstteoretisk provokasjon, var ironisk nok nettopp fordi han var rykende aktuell i sine temavalg; politiske og sosiale problemstillinger knyttet til samtiden.

Nerdrum fikk oppmerksomhet i media allerede fra sin debut i 1964. Bildene hans talte til det store publikum på en måte som ingen hadde sett av andre unge samtidskunstnere på 1960-tallet. I forbindelse med *Juniutstillingen* i Kunstnerforbundet dette året, ble han lagt merke til av den anerkjente kunstsribenten Johan Fredrik Michelet, som kommenterte i denne forbindelse: ”Den yngste på utstillingen virker eldst. Han heter Odd Nerdrum og er bare 19 år. I sitt mørke valørmaleri minner han om Rembrandt eller Courbet.”<sup>1</sup> Michelet var ikke alene om å synes Nerdrums stilvalg var noe spesielt. Mange kritikere var ikke spesielt positive til formspråket, men uavhengig om de likte det de så, var det få som benektet at det bodde et stort potensial i Nerdrum. Mye av grunnlaget for kritikken, handlet naturlig nok om at de så på Nerdrums formspråk som en benektelse av modernismen og dens kunstuttrykk. Samtidig var det forstyrrende for enkelte hvordan sammenkoblingen av klassisk stil og samtidig innhold ikke lot seg plassere i noen ”bås”. Nerdrum var på mange måter alene om sin eklektiske kunst på denne tiden i Norge. Det er gjerne enklest å si at verkene hans ble museale i sin form samtidig som de var gallerivennlige i form av innhold.

---

<sup>1</sup> *Verdens Gang*, onsdag 10. juni 1964, side 11 (kulturdelen).

Det utviklet seg etter hvert en storstilt debatt om Nerdrums og hans plass i norsk kunstliv. Særlig på 1970-tallet da han malte noen av sine mest kjente politiske og sosialkritiske motiver. Det er denne perioden jeg i all hovedsak vil belyse, gjennom å se på hvordan kritikernes mottakelse av hans bilder reflekterte datidens kunstsyn. Særlig vil jeg legge fokuset på en nærstudie rundt resepsjonen av et av hans mest kjente verk: *Mordet på Andreas Baader* (1977-78) (Ill. 1). Jeg har med hensikt valgt å være forsiktig med å benytte meg av kunstnerens egne uttalelser rundt egen kunst, unntatt der jeg mener det er vesentlig for forståelsen av et poeng. Dette er fordi jeg vil i størst mulig grad analysere diskursen og resepsjonshistorien til verket ut fra betrakternes ståsted.

Selv om Nerdrum er en kunstner som det har blitt skrevet flere bøker og hovedfag/master oppgaver om, er nettopp hans mye omtalte person og verk fortsatt et område som inspirerer til nye refleksjoner. Mitt bidrag i Nerdrum forskningen vil være å gi et overblikk over Nerdrum kritikken fra en begrenset periode (1970-tallet), der jeg går mer i dybden på de ulike aspektene av kritikernes uttalelser og hvordan disse var påvirket av tidens debatt over ”hva er kunst?”. Det finnes ingen tidligere avhandlinger eller bøker som tar for seg en like grundig diskusjon rundt Nerdrum kritikken fra denne perioden. Resepsjonen av Nerdrum blir svært ofte nevnt i ulike sammenhenger, men da nesten konsekvent med fokus på den negative resepsjonskritikken. Nerdrums støttespillere har ikke kommet frem på samme måte. Som Jan-Erik Ebbestad Hansen skrev i 1990: ”Ved siden av kritikkens avvisning har Nerdrums kunst hatt sine forsvarere blant enkelte kunstnervenner og intellektuelle. Men forsvaret har aldri nådd frem.”<sup>2</sup> Dette er et godt poeng, da jeg også vil hevde at kritikken var mer nyansert enn det som tidligere har blitt fremstilt. Noe av denne oppfatningen av Nerdrum som en slags gjenganger av Edvard Munch- som en kritikerforhatt skikkelse - har delvis oppstått som en romantisk oppfatning om kunstnergeniet (som Nerdrum selv kan sies å ha vært med på å skape). Det er ikke dermed sagt at det ikke finnes visse likheter mellom de to kunstneres situasjon; Nerdrum møtte ofte tøff motstand. Likevel fikk han mulighet til å leve av kunsten fra en alder av 19 år, noe som tilsier at han faktisk måtte kjempe mindre enn de fleste kunstnere.

---

<sup>2</sup> Jan-Erik Ebbestad Hansen, ”Odd Nerdrum og kritikken” i *Samtiden*. (2. utg.,1990), 56.

Hovedanliggende blir altså å se på diskursen som oppstod rundt kritikernes oppfatning av 1970-talls verkene til Nerdrum, og da særlig *Mordet på Andreas Baader*. Jeg vil her basere meg i all hovedsak på dagspressens kritikere og deres uttalelser. Hvordan ble Nerdrums verk tolket i en tid da kritikere ellers stort sett vurderte bilder uten narrativt innhold? Jeg ønsker å se på hvordan ulike oppfatninger om et og samme bilde, i en og samme tid muligens reflekterer ulike holdninger til kunsten som helhet. Med andre ord, debatten rundt Nerdrum blir i stor grad en belysning av hvilke holdninger til kunst som eksisterte i Norge på 1970-tallet. *Mordet på Andreas Baader* blir da en bit av et mikrokosmos som reflekterer det makrokosmos som kunst-Norge var i en begrenset periode.

### **1.2 Hovedmotivet: *Mordet på Andreas Baader***

Maleriet av Andreas Baader som Nerdrum malte mellom 1977 og 1978 ble ikke bare gjenstand for en mengde avisskriverier, men er også et ypperlig eksempel på kunstnerens bruk av et klassisk formspråk sammenkoblet med politisk tidsaktuell tematikk. Maleriet fremstiller en av *Rote Armee Fraktionen* (videre forkortet RAF) hovedmedlemmer; Andreas Baader som blir skutt og drept. Baaders navn ble av mange forbundet med terror, vold og politisk radikalisme på 1970-tallet. Jeg kommer nærmere inn på RAF og deres virksomhet senere. Bildet ble malt veldig kort tid etter Baaders død, som i følge politi og rettsvesen var selvmord, men som Nerdrum i sitt maleri altså fremstiller som et mord. Dette resulterte i at bildet ble gjenstand for mye kontrovers, det vekket en debatt som gikk mye dypere enn bare diskusjoner rundt formalia og stil. Avisskriveriene rundt dette verket gir i seg selv grunn til å hevde at dette var blant tiårets mest provoserende politiske maleri i Norge.

Hva skapte disse til dels voldsomme reaksjonene? Dreide det seg kun om motivets forvridning av det som ble sett på som en anerkjent sannhet? Verket er dominert av en sterk tematikk, men det gikk igjen hos mange kritikere at det var malerstilen som var hovedproblemet, ikke motivet. Dette er noe av det jeg vil diskutere videre, særlig i forhold til hvordan kritikere i svært mange tilfeller fokuserte kritikken rundt de formale kvaliteter, til tross for en meget sterk tematisk vinkling i maleriet.

### **1.2 Problemstillinger**

Oppgavens hovedproblemstilling er tredelt, der den første tar for seg spørsmål knyttet til den generelle resepsjonen av Odd Nerdrum på 1970-tallet. Hva var essensen i det som ble skrevet om ham og hvilket utgangspunkt hadde kritikere for uttalelsene sine? Og ikke minst, brøt

Nerdrum egentlig så tvert med modernismen som kunstkritikerne ofte hevdet? Det var formodentlig heller tilfelle at det ble rettet fokus mot delene av hans kunst som brøt med normen, og at fellestrekk med andre samtidige kunstnere dermed ble oversett?

Innholdsmessig var han i tråd med mange av sine samtidige i det han fokuserte på sosiale og politiske tema. Det kan derfor også ikke være det sosiopolitiske i Nerdrums kunst som alene skapte misnøyen hos kritikerne. Mitt overordnede spørsmål kan følgelig gjerne formuleres slik: *Hvorfor ble Nerdrum ansett som et problem for samtidskunsten?*

Denne andre delen av problemstillingen vil omhandle den spesifikke kritikken og debatten som oppstod i forbindelse med Baader- bildet. Hvem var det som åpenbart stilte seg negativt til maleriet? Var det de samme som alltid hadde vært kritiske til Nerdrum, eller var dette verket unikt? På samme måte vil jeg se på hvem som var positivt innstilt og undersøke om årsakene til de ulike synene muligens lå i måten kritikerne tolket maleriet på. Derfor ønsker jeg å finne ut: *Hvilke vurderinger og sammenligningsgrunnlag ble brukt i kritikernes fortolkning av Mordet på Andreas Baader?*

Helt til slutt vil jeg se kort på hva som har skjedd med verket i senere tid og hvilke type omtale det har fått i forbindelse med utstillinger i de seneste årene. Dette gjør jeg for å kunne sammenligne med den umiddelbare kritikken verket fikk. Med andre ord: *Har bildets innhold forandret seg? Hvordan har det blitt sett på i senere tid, med nye tids øyne?*

#### **1.4 Metode**

Som grunnlag for de empiriske undersøkelsene vil skrevne kilder, i all hovedsak artikler fra dagspressen danne utgangspunkt for analysen av *Mordet på Andreas Baader*. Jeg vil også sammenligne maleriet med andre verk fra Nerdrums hånd, samt med øvrige, samtidige kunstverk for å få en tilstrekkelig forståelse av den kontekst Nerdrum opptrer i. Den debatten som oppstod blant kritikerne i dagspressen i forhold til Baader-motivet, utartet seg i stor grad som angrep på andre kritikeres tolkninger av verket. Kritikken utviklet seg altså til en teoretisk/estetisk debatt, og en diskusjon rundt hva kunstens rolle i samfunnet skulle og burde være.

Til tross for at bildet hadde sin utstillingsdebut på høstutstillingen i Kunstnernes hus i 1978, var det først mot slutten av 1979 at avisdebattene rundt verket tok til. Disse skriviene kom som i stor grad til som følge av konflikter rundt hvor bildet skulle henges opp. Dette er et



interessant fenomen, ettersom det ville være rimelig å tro at bildet skulle vekke stor debatt fra første stund dersom det var motivet eller det stilistiske i seg selv som var årsaken til misnøyen. Hva var da triggeren som utløste tildels enorme reaksjoner? Gjennom å analysere resepsjonen av verket håper jeg å kunne kaste nytt lys over *Mordet på Andreas Baader*, og forhåpentligvis avdekke noen av de myter som har blitt svøpt rundt maleriet.

### 1.5 Teoretisk vinkling; Michel Foucaults *Forbrytelse og straff*

Michel Foucaults teorier om sannhet, makt og diskurs vil stå sentralt i den teoretiske tolkningen av Nerdrums resepsjon. Det har av flere årsaker blitt naturlig å bruke Foucault; både fordi han gir et redskap til å bedre forstå hvordan debatten rundt Baader- bildet oppstod, og hans teorier viser hvorledes språket i seg selv har makt til både å forandre og skape oppfatninger. Ettersom kritikernes resepsjon av *Mordet på Andreas Baader* bestod av store sprik i forhold til hvordan de vurderte verket, vil jeg bruke Foucault som et nyttig hjelpemiddel for å kunne tyde reaksjonene.

Jeg vil hovedsaklig benytte meg av Foucaults verk *Forbrytelse og straff* (1975) som grunnlag for den teoretiske delen av oppgaven. Denne boken er også tematisk relaterbart til Nerdrums bilde, og baserer seg på hvordan det moderne fengselsvesen og dets holdninger til straff har kommet til som et resultat av modernitetens behov for disiplinering av individet. Både Nerdrum og Foucault viser interesse for hvordan personlig frihet fortoner seg i et samfunn. Begge er kritiske til hvordan staten eller myndighetene setter begrensninger for individet. Et konkret eksempel i Foucaults verk kan illustreres gjennom hvordan han diskuterer metodene for å vurdere straffedømtes handlinger:

The question is no longer simply: 'Has the act been established and is it punishable?' But also: 'What *is* this act. What *is* this act of violence or this murder? To what level or to what field of reality does it belong? Is it a phantasy, a psychotic reaction, a delusional episode, a perverse action?' It is no longer simply: 'Who committed it?' But: 'How can we assign the casual process that produced it?'<sup>3</sup>

Foucault mener altså at det moderne straffesystemet ikke vurderer straffbare handlinger ut i fra noe autonomt i seg selv, men heller ut i fra en mengde bakenforliggende årsaker. Den straffedes psyke som eksempel på en av disse bakenforliggende årsaker. som derav blir veldig subjektiv. Det kan argumenteres for at det moderne systemet faktisk i stor grad prøver å være

---

<sup>3</sup>Michel Foucault, *Disipline and Punish: The Birth of the Prison*, 2 .utg. (New York: Random House- Vintage Books, 1995, 19.

mer rettferdig i forhold til de straffedømtes rettigheter, ved å bedømme hver enkelts psyke. Gjennom et slikt system blir den kriminelle gjerne gitt en lettere straff dersom det blir påvist at han for eksempel var utilregnelig i gjerningsøyeblikket. Foucault mente likevel at utviklingen av et slikt straffesystem basert på en byråkratisk modell, der en lang rekke eksperter innen ulike fagområder vurderer den dømte, slik at rettssakens dommere mister sin makt. Straffen kommer som et resultat av ”diagnosene” den dømte får stilt fra de ulike ekspertene innen blant annet medisin, psykiatri og psykologi. Den beste straffen blir ansett å være den metoden som best mulig kan ”kurere” vedkommende for det som har ført til at han har begått ulovlige handlinger. Det er altså ikke handlingen selv som blir straffet så mye som personens personlighetsavvik.<sup>4</sup>

Det ligger latent i alt Foucault skriver at han er skeptisk til et system som plasserer mennesker inn i en mal som har til hensikt å forme individers psyke og personlighet etter et bestemt skjema. Nerdrum utfordret sine betraktere på noe av den samme måten gjennom *Mordet på Andreas Baader*. Maleriet åpnet opp for at beskuerne ble tvunget til å vurdere egne holdninger til rett og galt, samt samfunnets rett til å frarøve individets frihet. Foucaults *Forbrytelse og straff* ble utgitt i 1975, altså bare et par år før *Mordet på Andreas Baader* ble malt- derav er Nerdrum og Foucaults verk begge tilhørende 1970-tallets europeiske, politiske kontekst- eller diskurs om man vil. Jeg vil se nærmere på disse likhetene. Hvorfor følte Nerdrum, Foucault og flere blant dem at fanger og fengselsvesenet var en tematikk som var viktig å ta opp?

Begrepet *diskurs* vil bli brukt en del i forhold til Foucault og tolkningen av hovedverket generelt, derfor vil jeg definere min bruk av begrepet litt nærmere. Dette ser jeg som nødvendig fordi diskursbegrepet har blitt gjenstand for et overforbruk i mange sammenhenger, som i visse tilfeller har ført til at det mangler konkret innhold. Foucault brukte diskursbegrepet mye mer omfattende enn den gjengse bruken av ordet; som ellers enklest kan beskrives som: en debatt eller diskusjon rundt et tema. Sosiolog Stuart Hall gir følgende presise definisjon: “By ’discourse’, Foucault meant ‘a group of statements which provide a language for talking about- a way of representing the knowledge about- a particular topic at a particular historical moment... Discourse is about the production of knowledge

---

<sup>4</sup> Ibid, 22.

through language.”<sup>5</sup> Diskurs hos Foucault er altså måten språket skaper sannhetsoppfatninger på. Disse er slik Foucault ser det i konstant utvikling, og måten man oppfatter noe som sant på i en bestemt tid, vil gjerne ikke være gyldig i en annen epoke. Den kvantifiserbare sannhet finnes altså ikke. Videre preseiserer Hall at Foucault også gjorde en forandring i begrepet diskurs ved at han ikke bare så på det som et lingvistisk begrep, men også et praktisk begrep. Det en person gjør og det han sier er altså ikke skilt hos Foucault, det er begge sider av det han definerer som diskurs. Videre er det slik at fordi det alltid vil være helt bestemte måter som blir ansett som korrekte å ordlegge seg på og handle, vil det nødvendigvis være begrensninger for diskursen. Dette vil bety at vår tids diskurs eller episteme er ulik fra alle andre epokers.<sup>6</sup> En tilnærming til Nerdrums verk, med Foucault som teoretisk veileder vil dermed forholde seg til den oppfatning at det til enhver historisk periode bare finnes visse fortolkningsmuligheter som er mulige for et verk. Den tolkningen som et verk får i en bestemt tid er dermed alltid påvirket av den kulturelle kontekst det befinner seg i.

Som er tilfellet med mange moderne teorier benyttet i forhold til visuell kunst, har Foucaults teorier ofte blitt knyttet til lingvistikken. Dette er svært betegnende på hvordan litteratur og tekst blir sett på som svært nær tilknyttet billedkunsten, til tross for at innholdet i kunstverk etter modernismen ofte er svært fjernet fra figurasjonens tydelige fortellinger som i klassisk kunst. Likevel henter altså moderne kunstteorier sine begreper og metoder fra språket og litteraturen. Det handler mye om at modernismens bilder ofte er fortellende i form av diskusjoner som skapes *rundt* kunstverket ved hjelp av kritikere og betraktere generelt. Selve verket er ofte abstrakt eller nonfigurativt. Det blir i mye større grad diskusjoner rundt hva et bilde *er* og hva det betyr når meningen (og ofte tittelen) ikke er tydelig oppgitt fra kunstnerens side. Tilknytningen til lingvistikken har gjort at nyere kunst, men også eldre, i mye større grad enn tidligere blir lest og tolket på tilsvarende vis som en tekst. Samtidig har det blitt stadig større aksept for at et verk (skrevet eller malt) ikke har en mening i seg selv, men blir skapt gjennom det vi kan kalle tidens diskurs:

Ved hjelp af sproget skaber vi repræsentationer af virkeligheden, som aldrig bare er spejlinger af en allerede eksisterende virkelighed – repræsentationerne er med til at skabe den. (...) Den fysiske verden findes også, men den får kun betydning gennem diskurs.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup>Stuart Hall, ”Foucault: Power, Knowledge and Discourse” i red. Margaret Wetherell, Stephanie Taylor og Simeon J. Yates, *Discourse Theory and Practice*. (London: SAGE Publications, 2001), 72.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, (Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 1999), 17.

Slike diskursteorier har en felles rot i den franske lingvisten Ferdinand de Saussures (1857-1913) tanker om hvordan forholdet mellom språket og virkeligheten er arbitrært. Dette har blitt et viktig holdepunkt for Foucault og andre senere teoretikere. Språkets tegn har i følge Saussure ikke noen iboende symbolske verdier; verdiene blir til gjennom kulturelle og sosiale konvensjoner. Videre hevdet han at ulike tegn får sin betydning i det at de skiller seg fra andre tegn. En blomst får eksempelvis sin identitet som en blomst fordi den *ikke* er en katt eller et tre.<sup>8</sup> Senere har disse tankene blitt videreutviklet i strukturalistiske og etter hvert poststrukturalistiske teorier, som tar det arbitrære i språkstrukturene enda lenger: ”I poststrukturalistisk teori får tegnene stadigvæk betydning ved at være forskjellige fra andre tegn, men det, de er forskjellige fra, kan endre sig alt efter hvilken sammenhæng, de bruges i.”<sup>9</sup>

Denne utviklingen mot å se på alle delene av den menneskelige kulturen som et produkt av slike systemer av forskjeller ble utviklet videre i stor grad gjennom Michel Foucaults empiriske undersøkelser av kulturelle fenomen. Sannhet og dermed viten er til enhver tid en konstruert virkelighet, som ulike sosiale paradigmer fastsetter.<sup>10</sup>

## **2. Odd Nerdrum på 1970-tallet**

### **2.1 Anarkistiske forbilder**

For å forstå Nerdrums kunst, og kanskje særlig verkene fra 1970-tallet, kan det være interessant å se på hva slags bakgrunn og forbilder han hadde. Maleriene i denne perioden er veldig politisk vinklet mot individets forhold til samfunnet. I forhold til denne tematikken er det særlig to personer som kan sees på som innflytelser; Jens Bjørneboe og Joseph Beuys. Førstnevnte var hans klasseforstander i grunnskolen på Steinerskolen og en av de aller første som ble oppmerksom på Nerdrums talent. Steinerskolen ble nok en viktig grunnpilar for Nerdrums kunstneriske utvikling. Påvirkningen fra skolens antroposofiske lære har blitt tolket inn i mange av hans senere verk. Dette gjelder blant annet maleriene med dansende mennesker oppstilt i rekker – lik de eurytmiske bevegelsene som er en del av

---

<sup>8</sup> Ibid, 17-18.

<sup>9</sup> Pierre Lacau sitert i Jørgensen og Phillips: *Diskursanalyse som teori og metode*, 20.

<sup>10</sup> Jørgensen og Phillips: *Diskursanalyse som teori og metode* 22.

Steinerskoleundervisningen. Jeg kommer siden tilbake til Bjørneboe og Nerdrums mange felles oppfatninger.

Joseph Beuys, var en mann Nerdrum selv oppsøkte, da han i 1965 reiste til Tyskland og oppholdt seg i tre måneder på *Staatliche Kunstakademie* i Düsseldorf, som elev av Beuys. Stilmessig forholdt Nerdrum seg milevis fra både læremesteren og de andre elevene. Beuys, som en konsept- og performancekunstner, tiltrakk seg vanligvis ellers elever med samme kunstneriske uttrykk. I så måte tok ikke Nerdrum med seg noe formalinspirasjon fra oppholdet, da stilen hans ikke ble modernisert på noen måte. Nerdrums tiltrekning mot Beuys hang nok heller sammen med de anarkistiske idealer som han stod for. I en uttalelse fra Nerdrum ser man at han oppfattet sitt eget og Beuys prosjekt som relativt like: ”Midlene var kanskje forskjellige, men galskapen var nokså lik.”<sup>11</sup> Det kan også argumenteres for at Nerdrums verk blir betydelig mer kontroversielle etter oppholdet i Tyskland. Det er etter dette oppholdet at de fleste av hans mest politisk provoserende malerier blir til. Et annet element som gjorde at de to kunstnerne kanskje sto nærmere enn det man tilsynelatende kunne tro, var en felles interesse for det førmoderne. Beuys fokuserte gjerne på sakrale verdier i sine verk: ”This aspect of his work arguably positions him as pre-modern, or at a cultural point before the secularizing thrust of the modern.”<sup>12</sup> Om Nerdrum ikke var like eksplisitt opptatt at det religiøse, så benyttet han seg definitivt av et uttrykk som tilhørte den sakrale kunstens sfære, med tilhørende symbolikk.

Det faktum at Nerdrum oppsøkte en avantgardistisk kunstrets, som den rundt Beuys, viser at han på ingen måte overså den kunstneriske utviklingen i tiden. Likevel lot han seg altså aldri påvirke stilmessig. Dette kan vitne om at Nerdrum hadde sterk tro på sitt eget prosjekt allerede i svært ung alder. Det sies at Beuys aldri helt skjønnte Nerdrums kunst, helt til han senere fikk se *Skumring* (1981) (Ill. 2) - som Beuys mente var det mest radikale bildet han noensinne hadde sett.<sup>13</sup> Kanskje var ikke forskjellen mellom dem som kunstnere så stor som deres formale uttrykk lot det se ut som.

Det er en interessant lenke mellom Nerdrum, Bjørneboe og Beuys i det at de alle var opptatt og engasjert i Rudolf Steiner og hans filosofi. Bjørneboe var den mest uttalte Steiner entusiast, som lærer ved en Steinerskole, men også for Beuys var dette en viktig del av hans

---

<sup>11</sup> Odd Nerdrum parafrasert i Jan Erik Ebbestad Hansen, *Fenomenet Nerdrum*, (Oslo: Gyldendal, 1996), 43.

<sup>12</sup> Claudia Mesch og Viola Michely, “Introduction” i *Joseph Beuys: the Reader*, (Cambridge: MIT press, 2007), 5.

<sup>13</sup> Harald Flor, ”Rembrandts Reinkarnasjon” i *Dagbladets nettutgave*, 05. november 2001, Direkte leke: <http://www.dagbladet.no/kultur/2001/11/05/292955.html>.

personlige oppfatning av individets muligheter til blant annet kreativ utfoldelse.<sup>14</sup> Beuys tok også til seg enkelte konkrete teknikker i kunsten sin direkte hentet fra Steiner, særlig i form av såkalt tavlekunst. Steiner hadde vært kjent for å bruke tavlen i klasserommet til didaktisk hjelpemiddel ved å tegne og illustrere under sine forelesninger. Fra 1919 begynte han å feste papir over tavlen, som ble rullet sammen og tatt vare på, slik at mange av disse forelesnings-illustrasjonene har blitt samlet på.<sup>15</sup> Beuys benyttet seg av tilsvarende av tavler til sine Fluxus performancestykker fra begynnelsen av 1960-årene, hvor han brukte tekst og symboler på tavlene for å formidle kunstverkenes diskursivitet. Blant disse finner man blant annet verket *Freier demokratischer Sozialismus*<sup>16</sup> fra 1972 (Ill. 3), hvis tittel helt klart også viser Beuys politiske engasjement. Det underliggende budskapet i verket handlet om frihet, borgerrettigheter og økonomi.<sup>17</sup> Han så disse enhetene som overlappende, i det at kunstnerisk og menneskelig frihet hang sammen, og for å oppnå denne mente han at all overflødig økonomisk kapital i samfunnet skulle investeres i kultur.

Det er på et ideologisk nivå ikke vanskelig å skjønne hvorfor Nerdrum ble tiltrukket av Beuys som kunstner og person, de hadde mange like tanker om samfunn og kunst. Det vitner også om at Nerdrum hadde beholdt en sterk tro på Steiners filosofi, som hadde vært en stor del av hans oppvekst og skolegang. Som jeg skal komme tilbake til senere var også Bjørneboe særlig engasjert i tysk politikk og samfunn, enda et element som gir en nær korrelasjon mellom disse tre individenes tanker om samfunn, kunst og politikk.

## 2.2 Fenomenet Nerdrum

Nerdrum fikk som attenåring studieplass på Statens kunstakademi. Kunstneren selv var irritert over at et hastverksarbeid, ikke to av hans mest gjennomarbeidede malerier hadde gitt ham skoleplassen. Allerede på dette tidspunkt hadde altså Nerdrum begynte å tvile på hva modernismen egentlig hadde gjort med verdivurderingen av kunst. For Nerdrum ble etter hvert modernismen synonymt med noe oppbrukt, useriøst og lite genuint. Noe stagnert og uten substans. Denne motstanden mot samtidens kunstuttrykk ble parert med en særskilt begeistring for eldre kunstnere, særlig Rembrandts verk. Helt siden han som barn hadde

---

<sup>14</sup> Benjamin Buchloh, "Beuys: The Twilight of the Idol", i *Joseph Beuys- the Reader*, (Cambridge: MIT press, 2007), 111.

<sup>15</sup> Disse tegningene har senere blitt gitt ut blant annet i *Rudolph Steiner: Blackboard Drawings 1919-1924*, (East Sussex: Rudolph Steiner Press, 2003).

<sup>16</sup> Direkte oversatt til norsk blir tittelen på kunstverket: *Fri demokratisk sosialisme*.

<sup>17</sup> Dorothea Zwirner, "Beuys and Broodthaers: Dialectics of Modernity between 'Analytic Geometry and the Belief in an Unbelieving God'" i *Joseph Beuys: the Reader*, (Cambridge: MIT press, 2007), 78-79.

studert gamle renessanse- og barokk mesteres bilder i bøker og museer hadde han sett noe i denne kunsten som grep tak ham.<sup>18</sup> Som det skulle vise seg, var denne tankegangen og holdningen, noe som ikke skulle gå upåaktet hen i kunst- og kritikerkretser da Nerdrum begynte å stille ut hyppig de påfølgende årene.

Nerdrum debuterte offentlig som kunstner på Juniutstillingen i Kunstnerforbundet i 1964. Han mottok blandede reaksjoner, men i deler av kritikken lå det en undertone av nærmest forrakt for denne unge kunstnerens freidige avvisning av det modernistiske formspråket. Jan-Erik Ebbestad Hansen beskriver 1960-tallet som tiåret som markerte den nonfigurative modernismens triumf og seier i norske kunstretser.<sup>19</sup> Sett i et europeisk/amerikansk perspektiv var dette et meget sent gjennombrudd for modernismen, der for eksempel Jackson Pollocks abstrakte ekspresjonisme allerede på 1940-tallet hadde blitt anerkjent i USA. Det at Norge ikke begynte å tillegge seg den modernistiske kunstens formspråk som kunstideal før på 1960-tallet, vitner om en relativt smal kunstscene og konservativ kunstmak. Det er dermed ikke sagt at norske kunstnere før den tid ikke malte abstraksjoner og nonfigurative malerier, men det avgjørende her er hva som var regnet som den rådende kunstform. I dette klimaet, er det på sett og vis forståelig at det virket provoserende at Nerdrum valgte å avvise avantgardens kamp. Han valgte i stedet noe som mange anså som en stilistisk stagnasjon, med et formalt uttrykk hentet fra et sted mellom 1600- og 1800-tallet.

Nerdrum ble sett på som en klar anakronisme, og i 1967, i anledning sin første separatutstilling i kunstnerforbundet, fikk han betegnelsen *fenomenet Nerdrum* av H.J. Brun i *Dagbladet*, men til tross for mye negativ kritikk bidro nettopp denne utstillingen sterkt til å få Nerdrums navn frem i lyset. Bildene hans solgte så bra etter denne første soloutstillingen at han allerede da kunne leve av kunsten sin.<sup>20</sup> Nerdrum har i intervjuer i ettertid, til tross for en tidlig økonomisk suksess, alltid fokusert mest på den negative kritikken han mottok i denne perioden, sannsynligvis fordi det var nettopp denne kritikken som virket motiverende.

Mot slutten av 1960-tallet begynte Nerdrum å male bilder som fokuserte særlig på svake, vanskeligstilte og ofte oversette grupper i samfunnet, en form for tematikk han skulle komme til å bevare gjennom 1970-årene. Det lå en unison idé i alle disse verkene, det Ebbestad

---

<sup>18</sup> Jan Åke Pettersson, *Odd Nerdrum: Historieforteller og selvavslører*, (Oslo: Aschehoug, 1998), 20-21.

<sup>19</sup> Jan.Erik Ebbestad Hansen, *Odd Nerdrum: Malerier*, (Oslo: Aschehoug, 1994), 9.

<sup>20</sup> Jan Erik Ebbestad Hansen, *Fenomenet Nerdrum*, (Oslo: Gyldendal, 1996), 73.

Hansen kalte: ” Forestillingen om individet som lemlestet, som et offer for samfunnet.”<sup>21</sup> I dette lyset ser man hvordan Nerdrum, kanskje litt i tråd med sin forgjenger og kunstneriske forbilde, Edvard Munch, kan sies å bruke sitt eget liv og sine egne opplevelser som utgangspunkt for å gi motivene emosjonell styrke. Ikke i den forstand at Nerdrum ofte malte direkte selvopplevde hendelser, men i det at alle bildene hadde en dyp forankring i hans personlige følelser om å være en outsider. Disse verkene ble til i en tid som var preget av en ungdomskultur med protester i form av studentopprør, homoseksuell frigjøring, feminisme og opprettelsen av andre subkulturer som stod på sidelinjen av samfunnets aksepterte normer. Dette var mennesker Nerdrum sympatiserte med og som han selv i noen grad også identifiserte seg med. Han selv ble etter hvert også kjent som anarkist, følgelig kan verkene sees på som uttrykk for et personlig engasjement, ikke bare et samfunnsengasjement eller en tilstandsrapport over samtidens ungdom. Det interessante er hvordan Nerdrums fremstilling av det hyperaktuelle og radikale blir fremstilt gjennom det som ble sett på som en dekadent, monden malerstil; mer tilhørende borgerskapskulturen enn noe annet.

Nerdrum ble altså helt fra sin debut i 1960-årene stadig omtalt som anti-modernist, noe som stemmer i forhold til formspråket hans. Hvorvidt det er plausibelt å anta at Nerdrum kontekstuellet og tematisk var så fjernet fra senmodernismens idealer er ikke like klart. Spørsmålet er om kritikernes uttalelser først og fremst ble farget av samtidens formalistiske holdning til kunsten? Kanskje er det mer fruktbart å se modernismen som noe mer enn bare formalia i denne sammenheng. Ettersom 1970-tallet så en flom av kontekstbasert kunst, i form av politiske verk og samfunnsengasjert kunst, må man kanskje se den norske senmodernismen også i et tematisk lys? Det er derimot klart at mye tyder på at Nerdrum selv ønsket å skille seg ut fra modernismen, og at han ønsket skape en kunst som i høy grad var ulik andres – mer universell og tidløs. Valget om å male kontroversielle tema i en klassisk manér virket uhyre provoserende på mange, og han oppnådde veldig tidlig ifølge ham selv å bli stempelet som en ”enfant terrible”.<sup>22</sup> Et stempel som høyst sannsynlig var et mål i seg selv for kunstneren.

Innen utgangen av 1970-årene hadde Nerdrum ikke bare skapt et navn for seg selv i kunstretser, men også blitt en kunstner for folket. En som alle kjente til. Intervjuer i blader som *Se og hør* så vel som spalteplass i samtlige riksdekkende norske dagsaviser, vitner om

---

<sup>21</sup> Ibid, 15.

<sup>22</sup> Sitat av Odd Nerdrum i Stig Andersen, Odd Nerdrum og Per Ung i ”En Sokrates i norsk kunsthiv” i *Joseph Grimeland* (Oslo: Gyldendal, 1996), 85.



dette. Imponerende nok hadde han også begynt å bli kjent internasjonalt, hovedsakelig i USA. Samtidig kan man hevde at mye av berømmelsen var et tveegget sverd, i det den oppstod i stor grad gjennom konflikter og kontrovers rundt Nerdrums person og kunst. Interessant nok var det ofte den gammelmodige figurasjonen, nettopp det som i størst grad var årsaken til pressens negative omtale, som gjorde at det brede publikum fant Nerdrum interessant. Mange oppfattet Nerdrum som en moderne kunstner de endelig kunne forstå. Ola og Kari Nordmann kunne lese konkrete og allmenne følelser ut av bildene hans, og la seg gripe av emosjonaliteten i verkene. Denne kunsten appellerte helt klart ikke til samme segment av befolkningen som var opptatt av modernismens kompliserte abstraksjoner og raffinerte teorier. Nerdrum fornektet den modernistiske fluxusideen om at *alt er kunst* og at *alle kan være kunstnere*, og isteden for skapte *kunst for alle*, eller kanskje heller *kunst alle kan forstå*.

### **2.3 Sympati for samfunnets utstøtte**

Det første bildet fra 1970-årene som tydeligst viser Nerdrums syn på enkeltmennesket som offer, er *Amputasjon* fra 1974 (Ill. 4). Maleriet er en fremstilling av en mann som ligger drept på gaten med innvollene spredt utover asfalten. Den ene armen er kuttet tvers av, blodet strømmer følgelig fra den gjenværende delen. Øynene er sperret opp og munnen er åpen; et tydelig dødt ansikt. Hjulsporene i bakken viser at mannen har blitt brutalt overkjørt, tilsynelatende flere ganger. Symbolikken om total destruksjon er direkte, klar og uten ambivalens. Maleriet får assosiasjoner til et ønske om å uttrykke utilfredshet med tingenes tilstand, dersom man ser det i sammenheng med Nerdrums egen situasjon som en kunstner som jobbet i mot de etablerte kunstidealer. Det er også lett å tolke verket i en større sammenheng, som beskriver den moderne kunsts utvikling; som en destruksjon av den klassiske kunst i Nerdrums øyne.

Nerdrum begynte arbeidet på *Amputasjon* allerede før da han dro til New York i 1968 for å stille ut i SAS' flyselskapets lokaler: Utstillingen var forøvrig hans første separatutstilling i USA. Etter at han returnerte til Norge forandret han ansiktet til figuren på bildet, og i det ferdige resultatet finnes mer enn en tilfeldig likhet med den amerikanske pop kunstneren, Andy Warhol. Nerdrum hadde besøkt og snakket med Warhol i hans *The Factory* mens han var i New York. Fotograf Robert Meyer, som fulgte Nerdrum på reisen til USA, uttalte at Warhol på spørsmål om hva han synes om Nerdrums kunststil, hadde svart at den var "Ok,

hvorfor ikke.”<sup>23</sup> Nerdrums syn på Warhol derimot virket å være heller negativt med tanke på omformingen av utseende på mannen i *Amputasjon*. Warhol var jo, som det da store symbolet på moderne kunst, et passende subjekt for Nerdrums maleri. Nerdrum selv uttalte aldri noe i retning om at *Amputasjon* hadde noe med Warhol å gjøre, så denne tolkningen kommer fra kunstkritikere og kunsthistorikere, men har blitt den rådende tolkning.

Til tross for at Nerdrums verk ofte omhandlet egen kamp som outsider i samfunnet, inneholdt verkene fra 1970-årene mange mer universelle og allmenne aspekter også. Det klareste finner man kanskje uttrykt i *Frigjøring* fra 1974 (Ill. 5). Her kommer også Nerdrum som voyeurist og provokatør fram. Maleriet fremstiller et samleie, med kvinnen som den aktive part, sittende oppå en helt passiv mann. Dette bildet hadde kanskje ikke provosert noe videre i dag, men det faktum at det gjorde det på 1970-tallet sier en hel del om hvor mye som har skjedd i kunsten og samfunnet for øvrig siden. Som et ledd i å forstå denne transformasjonen i relasjon til synet på kjønn, kan man også her se til Michel Foucault. I *Seksualitetens historie* skrev han (3 bind mellom 1976 og 1984) om hvordan kjønnsidentifikasjon tradisjonelt sett ble determinert nettopp gjennom forholdet mellom de binære motsetningene mellom aktiv og passiv. Slik den vestlige tradisjonen fra Aristoteles etablerte seg, fikk menn sin mannlighet gjennom å være aktive, og kvinner sin kvinnelighet gjennom å være passiv. Det interessante i denne sammenhengen er hvordan homofile menns seksualliv tradisjonelt sett bare ble sett på som et problem for den av de to mennene som inntok kvinnens posisjon som passiv.<sup>24</sup> I Nerdrums *Frigjøring* fikk kvinnen ikke bare den aktive rollen siden mannen jo nærmest apatisk ligger under henne, understreker dette ytterligere understreker hennes dominans. Nerdrum bilde blir som en slags feiring over den makten individer og undergrupper kan ha til å forandre etablerte, lange tradisjoner; en slags motsetning til *Amputasjons* undergang i så måte. Likevel skrev Nerdrum følgende kommentar til verket: ”(...) mennesket skal kunne frigjøre seg fra autoritetene som tvinger det bort fra det livet det innerst inne vil.”<sup>25</sup> Dermed ser man at det ideologiske er mye likt i de to motivene.

Et eksempel på et verk fra samme periode, som viser Nerdrum som mer tradisjonell sosialrealistisk kunstner, er *Trygd* fra 1973 (Ill. 6). Her fremstiller han en ensom gammel kvinne sittende på sengekanten. Hun kaster en lang slagskygge mot den mørke veggen bak

---

<sup>23</sup> Robert Meyer, ”Odd Nerdrum i New York i 1968” i *Samtiden* nr 2. 1990.

<sup>24</sup> Michel Foucault, *The Use of Pleasure: volume 2 of the History of Sexuality*, (Random House: New York, 1990), 46.

<sup>25</sup> Odd Nerdrum sitert i Arild Haaland, *Odd Nerdrum*, (Oslo:Tanum-Norli, 1983), 137.

seg, som ytterligere understreker ensomheten og tomheten i rommet. På en krakk ved sengen står en pakke *Ideal flatbrød*. Denne ”fattigmannskosten” fremmer verkets klare kritikk av eldres situasjon i Norge: krakeleringene under velferdsstatens polerte ytre. Intensjonelt, med den klare kritikken over statens håndtering av samfunnets svake, kan bildet godt sammenlignes med Christian Krohgs monumentale sosialrealistiske verk, deriblant *Albertine ipolitilegens venteværelse* (1885-87) (Ill. 7) og *Kampen for tilværelsen* (1888-89) (Ill. 8). Krohg var jo i sin tid på samme måte som Nerdrum opptatt av å vise hvordan det trygge og behagelige Norge, ikke gjaldt for samfunnets utstøtte grupper.

*Trygd* fikk en varmere mottakelse enn de fleste andre av Nerdrums verk fra tiåret, og den viktigste bekræftelsen på dette var at Nasjonalgalleriet kjøpte inn bildet. Det å male de eldres situasjon ble gjerne sett på som noe mer allmenngyldig, noe enhver hadde et forhold til, og som gjaldt alle, uavhengig av politisk ståsted. Bortsett fra at *Trygd* gjerne kan tolkes som mer tidløst, er tematikken egentlig mye den samme som i Nerdrums andre, mer kontroversielle bilder: en sympati med de som ikke finner sin plass i den borgerlige samfunnsmodellen. Enten han malte politisk radikal ungdom, fattige, eldre, flyktninger eller homofile, var grunntanken i bildene den samme. Det var alltid mulig å se bildene hans i en samfunnsmessig lys, ikke bare ut ifra et personlig perspektiv.

Det er i lys av denne konteksten en kan tolke *Mordet på Andreas Baader* (1977-78). I likhet med Nerdrums tidligere bilder fra 1970-tallet, virket Baader-motivet provoserende, men i en helt annen dimensjon enn noen av hans tidligere verk. Bilder som *Amputasjon* og *Frigjøring* henviste ikke til noe så direkte og konkret slik Baader-verket gjorde. Til sammenligning kan en karakterisere de foregående verkenes provokasjon som overfladisk og mer visuelt rettet. Det at Baader var en historisk, navngitt person, gjorde at mange leste verket som langt farligere: noe konkret. Bildet ble dermed sett på som en forfalskning av historisk dokumentasjon. Plutselig ble Nerdrum tolket direkte politisk og en helt ny dimensjon av kritikk entret scenen. Nerdrum hadde for alvor lyktes i å virkelig provosere; og det uten at innvoller eller seksuell omgang var involvert.

#### **2.4 Nerdrum i det norske kunstmiljøet**

I Norge fantes det egentlig ingen kunstnere på 1970-tallet som kunne sammenlignes med Nerdrum. Noe som resulterte i at han igjennom hele tiåret stilte ut sammen med en relativt løst (konstruert) sammensatt gruppe av malere som falt utenfor det modernistiske idealet.

Disse ble gjerne kalt *Nyromantikerne* eller *Stilromantikerne*. For Nerdrum ble dette en betegnelse som ikke representerte ham særlig godt som kunstner. Utstillingene med disse såkalte romantikerne fungerte mest som et samlingsforum for ulike malere som brukte klassisk, premodernistiske stilarter som inspirasjon. Det å bruke klassiske former for figurasjon, ble gjerne i seg selv sett på som en romantisering av kunsten, derav navnet på gruppen. Det var dermed ikke nødvendigvis mer til felles hos disse kunstnerne enn figurasjonen. Dette poenget kommenterte Arild Haaland i forhold til Nerdrums tilknytning til gruppen: ” (...) hans kunst har lite av romantikkens svakhet for det vagt drømmende (...). Heller ikke er opphavsmannen nevneverdig i slekt med nyromantikken fra århundreskiftet.”<sup>26</sup> Det å sette sammen alle kunstnere som ikke var modernistisk i formspråk er ganske betegnende på hvordan kunstmiljøet så på dem som falt utenfor det modernistiske idealet: enten var man modernist eller så var man anti-modernist. Malte man figurativt i en tradisjonell manèr, ble kunstneren raskt omtalt som realist eller romantiker. Det vitner om et datidig behov for å klassifisere malere inn i en retning eller bevegelse. Nerdrum var akkurat en type kunstner som fordret en forandring i denne praksisen. Hans renommé som *Fenomenet Nerdrum* dukket jo opp nettopp på bakgrunn av hans eklektiske verk, som på en og samme tid var aktuelle og gammelmodige. Dette samspillet mellom ulike tider og epoker i verkene gjorde at han verken kunne avvises eller inkluderes - han måtte plasseres for seg selv, som *Fenomenet Nerdrum*. Ved å benekte, men samtidig videreutvikle modernismens ånd, hvis hoveddrivkraft jo nettopp var å utfordre det bestående, ble Nerdrums kunst noe som ikke lot seg tilpasse til verken det mondene eller det radikale. Nerdrum og Baader var begge like i det at de var motstandere av samfunnets etablerte moralkodeks. Begge levde et liv i opposisjon mot det bestående. Det er derfor ikke vanskelig å forstå hvorfor Nerdrum lot seg fascinere og til dels kanskje også identifisere seg med Baader. Baader ble et symbol på en som våget å stå på sitt, om han så måtte dø for saken. Nerdrum måtte raskt lære seg å akseptere sin rolle som kunstneren mange elsket å hate.

---

<sup>26</sup> Arild Haaland, *Odd Nerdrum*, 22.

### 3. Kunstkritikkens rolle

#### 3.1 ”Men sånn kan man da ikke male i dag!”<sup>27</sup>

Kunstkritikk er og har alltid vært et felt preget av kontrovers, naturlig nok i mye større grad enn kunsthistoriefaget. Naturlig nok; kunsthistorie er et fagfelt som skal være teoretisk, tilbakeskuende og uten (intensjonelt) subjektive holdninger. Samtidig er kunsthistoriens rolle å analysere og se på forholdet mellom hva som i det hele tatt kan betegnes som *kunst* versus *ikke-kunst*, ikke å skille mellom god og dårlig kunst i seg selv. Kunstkritikeren, som smaksdommer, står mye friere til å ytre meninger, men står da også til gjengjeld åpnere for kross motkritikk og kontrovers.

Den kunstkritikken som har utviklet seg de siste femti årene er et svært komplekst område, der det tidligere skillet mellom estetikk, kunst, kritikk, og kunstteori/historie har mistet klare inndelinger. Samtidig er det konseptuelle og teoretiske i mange tilfeller overlegent det konkrete håndverket: selve verket som noe fysisk er ikke lenger tildelt like stor viktighet. Performancekunstens korte levetid eller konseptkunstens transformasjon av dagligdagse objekter til kunst, er gode eksempler på at kunstverkets stofflighet er blitt nedvurdert i mange sammenhenger. Samtidig har man sett at kritikere opptar en større del av kunstscenens domene, fordi de ikke lenger bare fungerer som kommentatorer for kunstverk, men også påvirker kunstens utvikling. Her kan den amerikanske kunstteoretiker og kritiker Da Greenberg på 1950-tallet etablerte formalismen som en mal på god kunst, skapte han samtidig en norm for hva den vestlige verdens modernistiske kunstestetikk skulle bestå av. Den formalistiske kunsten var fortsatt veldig opptatt av det fysiske verket, men målet med maleriet var ikke lenger å skape et diskursivt bilde av virkeligheten, men heller å strebe etter total flathet – selve antitesen til hele den eldre malerihistoriens streben etter tredimensjonale effekter og realisme.

På 1960-tallet oppstod stadig flere kritikere som kritiserte konseptet bak verket mer enn kunstverkene; eksempelvis den amerikanske kunstkritikeren Michael Fried og hans tanker om minimalismen. For Fried var det kunstverkets død å nærme seg det teatraliske: ”Art

---

<sup>27</sup> ”Men sånn kan man da ikke male i dag: Refleksjoner omkring Odd Nerdrums utstilling” i *Frisprog* 2. desember 1967.

degenerates as it approaches the condition of theatre.”<sup>28</sup> Det ideelle kunstverk var et fysisk objekt i seg selv, ikke malerier med objekter som prøver å simulere realisme malt på et lerret.<sup>29</sup> Sånn sett var Fried i opposisjon ikke bare til den figurative og narrative kunsten, men også til Greensberg som med sin formalisme tross alt aksepterte maleriet. Minimalismen ble dermed et ledd i en prosess som ledet kunstverket stadig lenger bort fra det fortellende. Kritiker og kunsthistoriker Paul Grøtvedt sier om dette at: ” ... 60-tallet og tiårene fremover, er en befestning av de institusjonelle strukturene, samtidig som kunstneres kreative innsats blir nedvurdert og nøytralisert (...). Intet unngår det estetisk blikk, og alt kan utlegges som et kunstnerisk fenomen.”<sup>30</sup> Det er altså i større grad institusjoner som museer og gallerier som bestemmer hva som er kunst, ikke kunstneres håndverksmessige egenskaper.

Det er i denne perioden det eksistensialistiske spørsmålet om ”hva er kunst” for alvor kommer inn i bildet, ikke bare fra kritikernes side, men også fra kunstnerne selv. Dersom alt kunne være estetikk, hvordan skulle man da definere kunst? Og hva skjedde med kunstnere som frie skapende individ når kunstinstitusjonene fikk (for stor) makt? På samme tid skapte den moderne tids store mangfold i stiluttrykk et dilemma for kritikerne. Skulle (og kunne) kritikere fokusere bare på det formale i sin vurdering av kunst? Dette var jo tilfelle med de kritikere som med et formalistisk blikk betraktet den abstrakte ekspresjonismen som den moderne kunsts høydepunkt. I dette tilfellet ble stilen, det autonome i kunsten selv, sett på som verkets viktigste egenskap. Ulempen med en slik formalfokuserende holdning er at det kan utvikles et snevert syn på hva som er god kunst: de kritikerne som lovpriste den abstrakte ekspresjonisme kunne eksempelvis ha problemer med konseptuelle verk.

Alternativet til å vurdere det formale i kunsten som verdiskaper, ble å se det konseptuelle som definisjon på god versus dårlig kunst. Med en slik vinkling kom naturlig nok følgende problemstilling: hvordan skal kritikeren vite om det finnes en dypereleggende mening bak et verk som i en tingmessig forstand eksempelvis ser ut som en haug med jord på et gulv? Fordelen med den konseptuelle kritikken var og er at det vil være lettere for ny kunst å komme til. Dette fordi selve utførelsen eller utseende (stilen) ikke nødvendigvis blir en viktig del av verkets kvalitet, blir konseptet bak i tilsvarende grad viktig. Ulempen her ligger i at den konseptuelle kunsten ofte får en såpass enkel og noen ganger banal stofflig fremtreden at det

---

<sup>28</sup> Michael Fried, ”Art and Objecthood” i *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Red. Charles Harrison og Paul Wood, 9. utg. (Oxford: Blackwell Publishing, 2008), 843.

<sup>29</sup> *Ibid*, 838.

<sup>30</sup> Paul Grøtvedt, *Et kunstverk; kunstkritikk på tvers*, (Oslo: Fritt Forlag, 2008), 6.

blir vanskelig for en kritiker å skille mellom god og dårlig kunst. Hvor dyptpløyende og filosofisk er ideen/konseptet bak verket. Paul Grøtvedt er en av dem som har vært kritisk til konseptuelle kunstverk: ”Man mistenker slike fremstøt for å bunne i talentløshet og i mangel på praktisk skapende ferdigheter. Den teoretiske vinklingen i katalogen er som regel av samme subtile sort. Det er filosofisk svada.”<sup>31</sup> Kunst som ikke er laget med et håndverksmessig grunnlag, eller malerier som for eksempel bruker skrifttegn (eller andre teknikker utenfor kunstens tradisjonelle domene) som basis, kan ifølge Grøtvedt ikke vurderes kunstnerisk. Videre er han skeptisk til disse verkene kunstnere som lovpriser kunstens autonomi, selv om de selv går ut over kunstens grenser. Disse samme kunstnernes negative innstilling til kritikere som vurderer verkene ut ifra litterære, politiske eller andre kulturelle elementer, mener han er dobbeltmoralsk ettersom de selv har trått inn på disse arenaene i verkene sine.<sup>32</sup> Grøtvedt har med disse uttalelsene blitt kritisert for å være i mot all postmoderne kunst. En representant for en heller konservativ holdning til konseptkunst som mange kritikere så seg uenig i.<sup>33</sup> På bakgrunn av dette er det interessant å merke seg at Grøtvedt derimot stilte seg positiv til Nerdrums 1970-talls malerier. Denne kunsten passet verken inn blant konseptkunsten eller den formalistiske/modernistiske, og for å kunne bedømme Nerdrums verk rettferdig, ville en kritikk basert originalitet og håndverk vært mest aktuell. Problemet var selvsagt at denne type kritikk i stor grad ble ansett som foreldet på 1970-tallet.

Nerdrum mottok som nevnt mye negativ kritikk helt fra starten av sin karriere, men hvordan utartet i realiteten denne kritikken seg? Var den så ensidig som en gjerne får inntrykk av? For fullt ut å kunne forstå mottakelsen han fikk, er det nyttig å se på situasjonen til det norske kunstkritikermiljøet. Frem til rundt 1974 var interesseorganisasjonen Bildende Kunstneres Styre (BKS) dominerende som ”smaksdommer” og gjerne siste avgjørende instans for hva som ble akseptert inn i det norske kunstmiljøet. BKS ble startet i 1888, i kjølvannet av Høstutstillingens opprettelse seks år tidligere. Høstutstillingene, som Norges første store kunstnerjuryerte utstillinger, var et viktig skritt mot større frihet for kunstnere. På samme måte skulle BKS være en institusjon som ivaretok kunstnernes egne interesser. Helt fra starten fikk foreningen kritikk for å være konservativ og egalitær, det var blant annet meget høye

---

<sup>31</sup> Ibid, 9.

<sup>32</sup> Ibid, 10.

<sup>33</sup> Dag Solhjell ”Institusjonskritikk på Norsk – forsøk på en oversikt” i [www.kunstkritikk.no](http://www.kunstkritikk.no), (Oppsøkt 18.07.2009) Direkte lenke: <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/institusjonskritikk-pa-norsk-forsok-pa-en-oversikt/>.

krav for å bli medlem. I praksis måtte man først bli anerkjent og godt etablert som kunstner, samt ha flere år på Høstutstillingen bak seg, før man nådde kriteriene for å bli medlem i styret. Det dannet seg flere underavdelinger av BKS på grunnlag av dette, helt til alle ble slått sammen med Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon i 1975. I praksis resulterte sammenslåingen i at BKSs dominerende stilling opphørte.

1970-tallet ble i det store og det hele et avgjørende tiår med tanke på norske kunstneres krav til bedre vilkår. Man ønsket en mer demokratisk praksis i forhold til hvem som skulle bedømme kunst og sitte i de ulike vervene. Påvirket så denne økende demokratiseringen av ledere innen kunstlivet kunstkritikken som praksis? Det ville være plausibelt å anta at dette førte til en større bredde i hvem som kunne og ville skrive kunstkritikker. I realiteten kom mange godt etablerte kritikere til å fortsette i samme spor i mange år.

### **3.2 Paradokset Nerdrum**

Nerdrums vanskelige forhold til norske kunstkritikere var allmennkunnskap allerede på 1970-tallet. Fra han debuterte med sine første malerier på midten av 1960-tallet, gikk mesteparten av kritikken han mottok på hans valg av stilistisk metode. Det er vanskelig å finne en uttalelse som ikke tar for seg begreper som ”mondene”, ”gammelmodige” eller ”utdaterte” i sin beskrivelse av hans bilder. Paradoksalt nok fantes det minst like ofte kritikere som beskrev ham med begrep tilsvarende ”mesterlig”. Det var få som ikke anerkjente at Nerdrum hadde talent. Det som er interessant, er hvordan de fleste kritikere fokuserte på de områder hvor Nerdrum skilte seg ut i forhold til samtidens modernistiske trender. Snur man blikket og fokuserer på de områder som er moderne hos Nerdrum på 1960- og 1970-tallet, blir gjerne hans stilistiske valg stående igjen som en slags fasade; bare et ledd i noe mye større. Nettopp dette elementet hos Nerdrum tok kunsthistoriker Hans-Jakob Brun opp i en kronikk i *Dagbladet* høsten 1967. Brun hevdet at å male noe for en samtidskunstner er et valg som inneholder aktualitet, uansett innhold: ”Mens pop-kunstnerne bygger sin billedverden på vår tids tegneserier og whiskey-annonser, så har Nerdrum valgt å bygge sin på vår tids museumsskatter av gamle mestere”.<sup>34</sup> Brun så altså ikke noen mindre aktualitet hos Nerdrum enn hos andre samtidige malere, bare en inspirasjon hentet fra en annen del av det moderne samfunn; nemlig museene. Nerdrum var også et barn av sin egen tid, enten han ville det eller ikke, dermed var det umulig for ham å male ut i fra samme forutsetninger som for eksempel

---

<sup>34</sup> Hans-Jakob Brun, ”Fenomenet Nerdrum” i *Dagbladet*, 30. november 1967.



Rembrandt, Dahl, Tizian eller Munch. Av andre kritikere som også la merke til Nerdrums aktualitet og var positivt innstilt, finner man Pål Hougen (også kunsthistoriker i likhet med Grøtvedt og Brun) som i *Arbeiderbladet* den 24.11.1967, beskriver en rekke elementer hos Nerdrum som ”var utenkelige før Burri og Rauschenberg.”<sup>35</sup>

...maleriet er ikke lenger bare en avbildning eller en valplass; bildet er en gjenstand ... Han vedkjenner seg sin begeistring for (...) den unge Tizian, den aldrende Rembrandt, den unge Munch. Når Nerdrum tar dem til bokstavelige forbilder, oppnår han ikke å distansere seg fra et estetiserende kunstliv og konfrontere oss med virkelighet. Tvertom, han tvinger oss på nytt over i rollen som kunstbetraktere, og legger en alen til den muren han vil slå bresjer i.<sup>36</sup>

Hougen mener altså at Nerdrum, ved å bruke sine historiske forbilder direkte, ikke gjør sine egne bilder mer levende og ”realistiske”. Tvert i mot bekrefter ham dem som konstruksjoner. Dette er trekk som man i dag, over førti år senere, kan omtale som postmoderne – derav også mer moderne og innoverende enn mange kunstnere på 1960-tallet.

Hougen var på ingen måte den eneste som så Nerdrums bruk av historiske forbilder som forsøk på konstruksjoner, men de fleste andre så konstruksjonen i lys av et slags (dårligere) forsøk på etterligning av de store mestere. Etter høstutstillingen i 1967 skriver maleren Søren Steen-Johnsen i *Aftenposten* at Nerdrums fokus på fortidens maleri blir begrensende; han sammenligner ham med nasjonalromantikeren Johan Christian Dahl.<sup>37</sup> Steen-Johnsen parafaserer Dahl for å illustrere sitt poeng: ”Det var alltid mitt prinsipp kun å gi hva der var, ikke å gjøre noe nytt, for den beste og foretrekkeligste var der dog forinnen. Kun handler det om å se og finne det, og deri ligger kunsten. Det blir kun for så vidt nytt som vår individualitet er det.”<sup>38</sup> J.C. Dahl hevdet altså at malerkunsten ikke handlet om innovasjon, men om å se til fortidens mesterverk for inspirasjon. Det ypperste maleri hadde allerede blitt malt i den klassiske kunsten slik Dahl så det. I denne sammenligningen ligger altså en kritikk mot Nerdrum for manglende innovasjon, og å hvile for mye på gamle forestillinger om kunst. Denne type plagiatpåstander var en del av grunnen til at Nerdrum fra første stund ble skeptisk til kunstkritikere. Dersom man sammenligner Steen-Johnsens uttalelse med Hougen, er det også tydelig at kritikerens tolkninger varierte i stor grad, alt ut i fra hvilken kontekst de så verket ut ifra. Hougen så på Nerdrum i en samtidig kontekstuell vinkling, mens Steen-Johnsen så ham i lys av de kunstnerne som tilhørte den generasjonen som Nerdrum tok inspirasjon fra.

---

<sup>35</sup> Pål Hougen, ”Odd Nerdrum i Kunstnerforbundet”, i *Arbeiderbladet* 24. november 1967.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Søren Steen-Johnsen, ”Kunst og kunstnere” i *Aftenposten*, morgenutgaven, 20. november 1967.

<sup>38</sup> Parafrase fra uttalelse av Johan Christian Dahl, i ”Kunst og kunstnere”, *Aftenposten*, morgenutgaven, 20. November 1967.

Det kan virke som om det er en gjennomgående trend at historikere og andre med en teoretisk bakgrunn var mer positive til Nerdrum enn kritikere med bakgrunn fra utøvende kunstarter.

Et annet aspekt som utvilsomt gjorde Nerdrums verk på 1960- og 1970-tallet aktuelle, var det gjennomgående preget av politisk ladet innhold. Svært mye av kritikken ble direkte rettet mot den ambivalensen dette skapte mellom stil og innhold. I slike tilfeller, der politikk og kunst ble blandet sammen, (kanskje aller tydeligst i *Mordet på Andreas Baader*), ble det naturlig nok vanskeligere for kritikere å vurdere kunsten ut i fra autonome kvaliteter. Nerdrum fordret med dette et nytt blikk på kunsten. Til forskjell fra modernismens kunst kunne den ikke bli vurdert som noe rent estetisk eller visuelt. Det interessante her er at Nerdrums andre verk fra denne perioden i all hovedsak ikke handlet om konkrete hendelser eller personer. Dersom man skal se *Mordet på Andreas Baader* i samme lys, blir det riktigere å tolke maleriet som en generell tematikk rundt forholdet mellom vinnere og tapere, makt og offer slik de andre bildene hans gjerne ble tolket.

I forhold til politisk tematiserte kunstverk har Paul Grøtvedt uttrykt at det er vesentlig både for kritikere og kunstnere å forstå distinksjonen mellom kunst og politikk. Billedkunst må slik Grøtvedt ser det, tolkes som noe visuelt/estetisk i seg selv for å være potent; tematikken blir dermed et sekundært element. Et kunstverk kan altså ikke være politisk og estetisk på samme tid. Dersom tematikken blir tydeligere eller viktigere enn det visuelle uttrykket, faller den kunstneriske integriteten i verket i følge Grøtvedt.<sup>39</sup> Betyr dette at moderne kunst ikke kan være narrativ? I så måte høres Grøtvedts uttalelser ut som et typisk formalistisk utsagn. Men i det Grøtvedt var positiv til Nerdrum, faller jo denne antagelsen bort. Eller kan Nerdrums verk sees på fra to vinkler; på ene siden som rene estetiske uttrykk og på den andre side som politisk/narrative verk? Slik jeg tolker Grøtvedt, vil man dersom man velger den sistnevnte vinklingen, ende opp med et verk som mister noe av den *je ne sais quoi* som er en del av kunstens estetiske appell. Muligens er det nettopp her vi finner forklaringen på at Nerdrum i senere tid har valgt å omtale seg selv som kitschmaler i stedet for kunstmaler. Er det da slik Grøtvedt hevder, at institusjonene rundt kunsten dikterer hva som til syvende og sist er et verks kvaliteter? Var det press derfra som førte til at Nerdrum trakk seg ut av kunstens lys på 1990-tallet, og på den måten ikke lenger kunne straffes for ikke å forholde seg til kunstens modernistiske språk? Jeg mener likevel at Grøtvedt undervurderer kritikernes mangesidige

---

<sup>39</sup> Paul Grøtvedt, *Et kunstverk: kunstkritikk på tvers*, (Oslo: Fritt Forlag, 2008), 37/56.

synspunkter, på tvers av kunstinstitusjoners interesser: Han uttrykker det slik: ”(...) kunstkritikken (har) ingen annen funksjon enn å være markedsfører for de institusjonelle produktene”<sup>40</sup>. Denne uttalelsen blir gjerne for sneversynt i forhold til realiteten, for hvordan kan det ellers ha seg at det på en og samme tid finnes kritikere med ulike standpunkt? Er de holdningene som fraviker fra normen da innholdsløse dersom man skal ta Grøtvedts posisjon? Finnes det nok grunnlag for å kunne si at det alltid vil være en holdning som er det gjeldende institusjonelle synet på kunst, og at denne alltid vil stå over andre oppfatninger? Et eksempel på at Grøtvedts standpunkt er debattverdigg, kan illustreres med å se på det faktum at BKS valgte ut Nerdrum som representant for norsk kunst på en separat utstilling i SAS utstillingslokaler i New York høsten 1968. Dette forbauset enkelte; ”merkelig nok”<sup>41</sup> lød *Morgenpostens* kommentar. I realiteten kan det tyde på at denne ledende kunstinstitusjonen så på den da 24 år gamle kunstneren som en av de fremste unge norske malere. Det er interessant å merke seg at dette skjedde samtidig med at BKS ellers støttet nonfigurative kunstnere i stor grad. Selv om det er snakk om en enkelt hendelse, og kanskje unntaket som bekrefter regelen - fikk Nerdrum med dette støtte, også offentlig.

Nerdrums utstilling i New York ble tatt ned den alt andre utstillingsdag. Årsaken var at Nerdrum ble fornærmet fordi enkelte av bildene hans var blitt fjernet fra utstillingsveggene fordi SAS var redd for å støte sine kunder med Nerdrums til tider dystre bilder. Bildene hang delvis i det som også var selskapets billettkontor, så man var redd for å miste kunder med skremmende bilder på veggen. Robert Meyer, som var med Nerdrum for å dokumentere turen i fotografier, skrev siden: ”Hadde det enda vært nonfigurative malerier eller dekorative formal-abstraksjoner som kunne ha livet opp det triste bilettutsalget med friske farge, ville nok også disse motivene ha passert. Men i Odd Nerdrums fremstilling ble temaene for påtrengende for SAS’ kommersielle profil.”<sup>42</sup>

### **3.3 ”Martyrsituasjonen passer meg bra”<sup>43</sup>**

Ikke helt uventet viste det seg at Nerdrum var enig med kritiker Grøtvedt i at: ”Avvik fra det etablerte mønster og billedsprog stemples som provinsialitet og mangel på talent.”<sup>44</sup> Grøtvedt

---

<sup>40</sup> Ibid, 81.

<sup>41</sup> *Morgenposten* 27. november 1968, signert – Qui.

<sup>42</sup> Robert Meyer, ”Odd Nerdrum i New York I 1968” I *Samtiden* 2. utg. 1990, 47.

<sup>43</sup> Odd Nerdrum i intervju med Kerstin Aarstad, ”Man skal elske seg selv” i *Morgenbladet* 9. november 1973.

<sup>44</sup> Paul Grøtvedt ”Odd Nerdrum i Galleri 27” i *Morgenbladet* 28. november 1972.

var heller ikke den eneste som var positiv, mye tyder på at Nerdrum ble akseptert av det norske kunstlivet i større grad enn det vanligvis blir fremstilt. Dette stod sannsynligvis i konflikt med Nerdrums egen oppfatning at han ikke passet inn og ønsket å stå på sidelinjen av det etablerte kunstsamfunnet. Det å bli akseptert ble dermed et tveegget sverd for Nerdrum, fordi det betydde at han ble blandet sammen med andre kunstnere som forholdt seg til det han så på som et merkantilt kunstsamfunn. Han var helt tydelig i opposisjon til tidens kunstinstitusjoner. Nerdrum mente at moderne kunstnere malte for å behage et publikum, ikke for sin egen del, eller ut i fra egne forutsetninger. Det hele var på kunstgallerienes premisser. Kunst ble en handelsvare. For Nerdrum kunne ikke kunstneren være en del av det merkantile samfunnet uten å miste sin egen integritet: ”Renessanse mennesket har ikke levelige vilkår i dag... En gang ga kunstnerne håp og mening til sin samtid.”<sup>45</sup> Og nettopp her, i begrepet renessanse menneske, finnes essensen av Nerdrums store ambisjoner for sin kunst: Han ønsket å tilhøre en annerledes verden. Samtidig var det åpenbart for ham at en kunstner på 1900-tallet aldri kunne oppnå den didaktiske eller sosiale betydning som en renessanse- eller barokk maler potensielt kunne. Dermed kan vi anslå at den verden Nerdrum skapte gjennom verkene sine på 1970-tallet er mer i retning av postmoderne enn førmoderne. Den kompleksiteten og eklektisismen han viser ved å male i en barokk manér samtidig som han maler replikaer av vår moderne verdens matlogoer som boksen med *IDEAL* flatbrød og *Coca Cola* flasken i *Trygd* fra 1973, er fascinerende. *IDEAL* boksens fremtredelse i Nerdrums maleri fremmer assosiasjoner til Andy Warhols *Brillobokser* fra 1964 (Ill. 9). Nettopp denne symbiosen av epoker er nok det som reddet Nerdrum fra å (utelukkende) bli sett på som en monden akademikunstner. Problemet var at ikke alle la merke til disse nyansene. For mange ble den museale stilen og det ofte teatralske preget på kolossalformatene hans, for vanskelig å se forbi. Dessuten, som jeg allerede har påpekt, virket det som om andre kunstnere eller (kritikere med bakgrunn som kunstnere) var de som var mest negative til Nerdrum. Det faktum at Nerdrum ble tatt usedvanlig godt i mot av ”vanlige” folk (de som stod utenfor kunstarenaen og ikke ellers ”forstod seg på kunst”), kan forklare hvorfor andre kunstnere så på ham som ødeleggende for den modernistiske kunstens status som noe intellektuelt og teoretisk tynget.

Maleren John David Nielsen nevner i *Dagbladet* høsten 1976 denne folkelige appellen hos Nerdrum: Nielsen gjør oppmerksom på at Norge hadde aldri hatt en folkelig salongkunst, ei

---

<sup>45</sup> Odd Nerdrum i intervju med Aslak Gaup ”Den merkantile rytme truer kunsten” i *Aftenposten* 16. september 1972.

heller noe borgerskap til å erverve denne kunsten. Nasjonalgalleriet ble av den grunn et samtidsmuseum ganske kort tid etter sin opprettelse, allerede i 1880 årene.<sup>46</sup> All norsk kunst før denne tid var med bare noen få unntak malt av nordmenn i utlandet; samtidig var det heller ikke før den nasjonalromantiske maleren J.C. Dahl entret scenen omkring 1830, at Norge fikk en kunstner som ble regnet som like dyktig som de kontinentale malerne. Dermed var det begrenset med historie som Nasjonalgalleriet kunne vise utover nasjonalromantiske og samtidige verk. Nielsen bemerket videre:

Blant de toneangivende malere, kritikere, og kunsthistorikere var hatet til salonkunsten like sterkt som i tilsvarende kretser på Kontinentet. Samtidig var det hos oss et stort publikum som ikke fikk stillet sitt behov for salonkunst, mens dette (b)ehovet i Frankrike og England stadig ble dekket.<sup>47</sup>

Det er forståelig at Norge, som et lite land helt nord i Europa, ønsket å holde seg oppdatert på den estetiske fronten så godt det lot seg gjøre, og var derfor redd for å falle ytterligere ned på aktualitetsrangstigen ved å oppmuntre til salongkunst. Dette kan forklare at det hadde utviklet seg en liten estetisk elite i Norge som fikk monopol på hva som skulle bli akseptert inn i museer og gallerier. Og på en slik bakgrunn kan man bedre forstå hva Nerdrum og Grøtvedt mente når de hevdet at norske kunstkritikere var drevet av en spesifikk oppfatning av hva som var god kunst. Det interessante er nettopp det faktum at Nerdrum utfordrer kritikernes monopol med en type kunst som appellerte til folket, de som ifølge Nielsen ”ikke ser på malerier, dvs. dem med en uutviklet smak.”<sup>48</sup> Den tilsynelatende nedlatende undertonen i Niensens uttalelse om ”folket”, sa kanskje noe om hvor han selv sto som kunstkritiker. Nielsen anerkjente likevel at Nerdrum fylte et tomrom i norsk kunst.

I ettertid kan Nerdrums 1970-talls verk tolkes som en form for postmoderne banaliteter, ikke i en stilistisk, men i en innholdsmessig forståelse. Det at han valgte å appellere til de basale fellesmenneskelige følelsene, gjerne med sterkt innslag av patos og følelser, er jo nettopp det som beskriver *kitsch*- som jo er et av de synonym som oftest blir brukt i forbindelse med Nerdrum i dag, og som jeg kommer tilbake til. Han selv uttalte om sin egen kunst ”Det en katt kan forstå, kan ikke en kritiker skjønne. De vurderer det alltid historisk, aldri spontant.”<sup>49</sup> På bakgrunn av dette oppstod det en anspenhet mellom Nerdrum og kritikerne. På 1970-tallet

---

<sup>46</sup> John David Nielsen, ”Er Odd Nerdrum Rembrandt – eller Rembrandt Odd Nerdrum?”, i *Dagbladet* 18. november 1976.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Odd Nerdrum ”Odd Nerdrum i Kunstnerforbundet”, i *Morgenbladet* 25. september 1976.

var ikke det å male plastisk eller realistisk nødvendigvis sett på som et kvalitetstegn, eller kunstneriske trekk i seg selv. Det å kalle seg postmoderne var heller ikke aktuelt, da dette begrepet var fortsatt ikke en del av tidens diskurs i Norge. Sånn sett var Nerdrum født på feil tid på feil sted. Han utalte selv allerede i 1974: ”- Jeg har i grunnen aldri likt dette ordet ”kunstner”, det er veldig pretensiøst (...) – Det har blitt en klisjé, et ord med dårlig klang. Jeg har ofte et beklemmende inntrykk av at det hersker et stilltiende fiendskap mellom folket og kunstnerne...”.<sup>50</sup> Nerdrum hadde altså vansker med å kalle seg selv kunstner, nettopp fordi han verken klarte å se seg selv i sammenheng med den moderne abstrakte - og nonfigurative kunsten eller den historiske kunsten. Spiren til Nerdrums erklæring av seg selv som kitschmaler på slutten av 1990-tallet hadde med andre ord allerede blitt sådd lenge før.

På et vis var Nerdrum forut for de norske kunstkritikerne i utvikling, i hvert fall dersom man ser på mottakelsen han fikk utenlands, og da særlig i USA. Her begynte han å bli lagt merke til for alvor på begynnelsen av 1980-tallet, og da ble både hans 1970-talls bilder og de nye bildene fra 1980 årene, godt mottatt. I motsetning til i Norge følte mange amerikanske kunstnere på slutten av 1970-tallet i likhet med Nerdrum, at modernismen hadde utspilt sin rolle. I USA ble postmodernismen og eklektisismen akseptert som en forfriskning i mange kunstarenaer, og Nerdrum passet kriteriene perfekt.<sup>51</sup> Nerdrum søkte etter noe nytt, en revitalisering av den klassiske kunst, ikke en kopiering. Som han selv sa i 1979: ”(...) hvis det er noe som nå har utspilt sin rolle i kunsten, så er det modernismen. Den har allerede rukket å bli eldgammel. Troen på det nye er blitt dens demon”<sup>52</sup>

### 3.4 Pressens uttalelser

I 1976 holdt Nerdrum utstilling i kunstnerforbundet og i forbindelse med denne utstillingen ble hans sympati for outsideren mer tydelig enn noensinne. Her stilte han ut *Arrestasjonen* (1975-76) (Ill. 10) som i særlig grad kan sees på som en forløper for tematikken han tok opp i *Mordet på Andreas Baader*. *Arrestasjonen* viser en passiv mann som blir dratt bakover av en politibetjent som har et fast grep i jakkekragen hans. Rundt den arresterte er en gruppe mennesker som ser ut til å protestere. En annen politibetjent prøver å skjerme horden fra å komme nær den arresterte. Nerdrum fremstilte hovedpersonen som et offer. Hodet henger slapt til siden, en åpen jakke avslører en bar overkropp under, og likheten med den

---

<sup>50</sup> Odd Nerdrum i intervju med Gunnar Moe, ”Skal vi si ja takk til kunstens skrik på trygd” i *Nå* 5. januar 1974.

<sup>51</sup> Jan-Erik Ebbestad Hansen, ”Odd Nerdrum og kritikken” i *Samtiden* 2. utg 1990, 60.

<sup>52</sup> Odd Nerdrum i intervju med Knut Bjørnskau, ”Maleren mot strømmen” i *Aftenposten* 8. desember 1979.

korsfestede Kristus er slående. Hele maleriet er preget av emosjoner, i form av gester og uttrykk.

Fokuset på menneskelige reaksjoner og følelser er et av Nerdrums særtrekk fra perioden. Ikke alle syntes noe om denne formidlingsmetoden, blant annet arkitekten Ola Storsletten, som kommenterte følgende om *Arrestasjonen*: ”Vi har etterhånden blitt for bortskjemte med billedlige skildringer av følelser som ensomhet og fordømmelse til at vi lar oss avspise med uttrykksfulle ansikter og blanke politistøvler, selv når det er Odd Nerdrum som står bak. Det holder bare ikke lenger - ikke i dag.”<sup>53</sup> Nerdrum slo tilbake og presiserte at hans intensjon var å ” (...) skildre summen av alle arrestasjoner fra Kristus til Bakunin til en lommetyv. Originalitet og flotte underskrifter derimot svekker kunstens politiske budskap - det er jo ikke autoritetene og kunsthistorikerne man arbeider for.”<sup>54</sup> Slik befestet Nerdrum sin posisjon som reaksjonær og en outsider. Det Nerdrum kalte politisk kunst, reflekterte minst like mye hans egen posisjon som ensom og kjempende mot den rådende kunstpolitiske makten.

Til tross for at Nerdrum fikk en god del positive kritikker, var det enkelte som passet perfekt inn i det Nerdrumske stempellet på en kritiker. Finn Jor, *Aftenpostens* tidligere kultureddaktør, var ikke bare negativ til Nerdrum, men også til at andre enn kunsteliten skulle få uttale seg om verkene hans. ”Jeg mener kort sagt at vi må gjeninnføre beundringen for ekspertisen, mens de som ingenting vet; igjen må lære seg å tie stille og høre godt etter.”<sup>55</sup> Videre hevder Jor at Nerdrum ikke klarte å levere aktuelle eller interessante varer til et moderne publikum:

Gir det lenger noen mening å male i denne realistiske stil etter at fotografiet er oppfunnet (...) I renessanse og barokk var portrettmaleriet å sammenligne med familiefotografiene på pianoet i våre dager. (...) Har Odd Nerdrum noen tolkninger av virkeligheten som går ut over synsinntrykket? Jo – visst, han fremstiller verden som et forferdelig oppholdssted for mennesker. Men man skal vel lete overordentlig lenge for å finne noe mer banalt å meddele andre. Dette vet vi. Kom og fortell oss noe vi ikke vet!<sup>56</sup>

Disse uttalelsene gikk ikke ubemerket hen, i de påfølgende dagene dukket det opp flere angrep på Jor i pressen, noe som bunnet i en irritasjon over den noe arrogante måten han fremstilte seg selv som ekspert på kunstkritikkens område. Paul Grøtvedt skrev blant annet en artikkelen ”Jor på jordet.”<sup>57</sup> Her uttrykte han Jors syn på figurativ kunst som følger:

---

<sup>53</sup> Ola Storsletten, ”Kunst fra i går” i *Arbeiderbladet* 07. oktober 1976.

<sup>54</sup> Odd Nerdrum, ”Sommerportretter” i *Dagbladet*, 14. juli 1977.

<sup>55</sup> Finn Jor, ”Nerdrum. Og noe helt annet”, i *Aftenposten*, 16. oktober 1976.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Paul Grøtvedt, ”Jor på jordet”, i *Morgenbladet*, 20. oktober 1976.

Slik Jor redegjør for sine synspunkter blir virkelighetsnær (realistisk) billedkunst sidestilt med fotografiet, begge mangler tolkningsaspektet, og begge er banale (...) Et annet viktig moment ved portrettene fra renessanse og barokk som Jor tydeligvis ikke har peiling på, er de komplekse betydnings- eller tolkningsstrukturer som gjør dem usannsynlig interessante. (...) Her ligger synlig i portrettene et så rikt tolkningsmateriale at det langt overskrider hva et non-figurativt maleri noensinne vil kunne fremby. At de skulle være på nivå med våre dagers familiefotografier hva tolkningsfylde angår vidner om latterlig liten innsikt i vår europeiske billedkunst.<sup>58</sup>

Jor og Grøtvedt tilhørte og representerte to vidt forskjellige kunstoppfatninger som eksisterte samtidig på 1970-tallet. Det fantes selvsagt mange nyanser, men det er nyttig å bruke disse to motpolene som eksempler på to ulike sannhetsoppfatninger om kunst som eksisterte på samme tid. Dersom det kun eksisterte en sannhetsoppfatning på denne tiden, representerte Jors holdning denne. Han representerte i større grad de moderne kunstinstitusjonene på 1970-tallet, mens Grøtvedt jo var skeptisk til disses estetiske språk og faller derfor utenfor hva man *burde* synes. Det faktum at Nerdrum ble støttet økonomisk, innkjøpt av store kunstinstitusjoner og oppmuntret av ”folket”, vitner om at det faktisk var mulig å utfordre det rådende synet på kunst. Nerdrum var i så måte en kunstner som tvang kritikere og institusjoner til å utvide horisonten sin.

## **4. Andreas Baader - myter og sannheter**

### **4.1 Den usminkede sannheten**

For å kunne nærme meg den konkrete resepsjonsanalysen av *Mordet på Andreas Baader*, og for å kunne bedre forstå intensjonen bak Nerdrums verk, vil jeg i dette kapittelet gå nærmere inn på hvem Andreas Baader egentlig var og hvorfor bildet provoserte i så stor grad. Jeg vil også se nærmere på hvorfor han ble gjenstand for noe som kan karakteriseres som ren heltedyrkelse. Dette til tross for at han av myndighetene ble betegnet som en ren terrorist.

Andreas Baader (Ill. 11) var en ”plaget” ung mann, uten fast jobb eller utdanning. Han slet med å tilpasse seg samfunnets krav om regler og oppførsel; hele livet var han preget av et ustabilisert sinn og en oppfarende personlighet. Denne type karakteristika er gjerne forbundet med en problematisk oppvekst, men i forhold til Baader var ikke dette tilfellet. Hans barndom var preget av mye kjærlighet og omtanke fra familiemedlemmene. ”Andi” (hans kjelnavn) ble behørig bortskjemt av alle familiens kvinner. Kanskje var det nettopp denne overøsingene med lovord som gjorde at han siden fikk et forvrengt bilde av seg selv og sine muligheter?

---

<sup>58</sup> Ibid.



Han var fra barnsben av nærmest umulig å kontrollere i følge familien, konstant i opposisjon til regler og autoriteter. Hans far hadde forsvunnet etter å ha blitt fengslet av russerne under andre verdenskrig, så noen farsfigur hadde han heller aldri hatt.<sup>59</sup> I ettertid kommenterte til og med hans mor om Baaders vanskelige sinnelag: ”you either loved him or loathed him.”<sup>60</sup>

Som ung på slutten av 1960-tallet kom Baader i kontakt med en gruppe venstreradikale ungdommer som bedrev terrorhandlinger for å formidle sitt budskap om samfunnsrevolusjon. I 1968 ble han for første gang fengslet for sin til da største kriminelle gjerning, ildspåsetting av et kjøpesenter. Sammen med Gudrun Ensslin ble han fengslet i 14 måneder. Dette var opprinnelsen til det som senere skulle bli den organiserte grupperingen *Rote Armee Fraktion* (RAF). Gruppen ble på folkemunne også kalt *Baader-Meinhof gjengen*, etter de to som var regnet som frontfigurene: Andreas Baader, som i stor grad var frontmann i operasjoner og fysiske oppdrag, og Ulrikke Meinhof, en dyktig journalist som siden skulle utpeke seg som hjernen bak gruppens handlinger. Meinhofs journalistbakgrunn var til god nytte når hun skulle skrive RAFs manifeste og annet materiale som gruppen publiserte. Den intellektuelle siden av RAF hadde Baader lite å gjøre med, hans styrke lå heller i det at han ikke eide frykt og var villig til å delta på de mest hasardiøse oppdragene. Meinhof var på mange måter den rake motsetningen av Andreas Baader: intellektuell, godt utdannet og ansvarlig som mor for sine tvillingjenter.

Det offisielle ”fødselen” av RAF settes gjerne til 14. mai 1970. Dette er dagen da gruppen klarte å organisere seg slik at Baader fikk brutt seg ut av fengselet. Det hele var en gjennomarbeidet plan som gikk ut på at Baader fikk disposisjon til å møte Ulrike Meinhof i et eksternt bibliotek for et intervju. Angivelig var møtets hensikt å diskutere utsiktene til det som i følge Meinhof skulle bli en bok om ungdom på kant med samfunnet. Selv om Baader hadde med seg bevæpnede vakter fra fengselet, klarte RAF, ved hjelp av fire medsamsvorne i tillegg til Meinhof, deriblant en maskert mann med våpen, å overrumple både bibliotekets ansatte og fengselets vakter. Det hele endte med at bibliotekets ene ansatte (ved et uhell riktignok) ble skutt av den maskerte mannen. Resten av angriperne, i følge med Baader, klarte

---

<sup>59</sup>Stefan Aust, *The Baader Meinhof Complex*. Oversatt fra tysk av Anthea Bell, (London: The Bodley Head, 2008), 9.

<sup>60</sup> Ibid

å hoppe ut av et vindu.<sup>61</sup> Dette ble starten på et liv der Baader konstant var på flukt fra myndighetene.

#### 4.2 Protagonist og terrorist

Tilsynelatende blottet for anger, redsel og frykt, steg nå Andreas Baader frem som en naturlig leder for en voksende gruppe ungdom med svært voldelige, revolusjonære politiske ideer: RAFs hovedmålsetting var å danne det de kalte en *urban gerilja*. Baaders hat mot etablerte lover og regler gjorde ham til den perfekte kandidat til å være med å lede en slik gruppering av unge revolusjonære. Han ble et forbilde for en lang rekke ungdommer, som anså ham som selve symbolet på revolusjon. Han kan gjerne karakteriseres som en slags lokal Che Guevara for tysk radikal ungdom.

For å videre manifestere sin posisjon som seriøs geriljaleder, dro Baader etter flukten fra fengselet i 1970, sammen med flere av sine medsamsvorne, deriblant Gudrun Ensslin og Ulrike Meinhof, til Amman for å lære krigføring av den palestinske militærorganisasjonen Fatah.<sup>62</sup> Dettet treningsopplegget bar tydelige spor av et regelrett terroristopplæringskurs. Oppholdet i Midtøsten resulterte i flere konkrete planer for videre politiske aksjoner i Tyskland, de utviklet blant annet et program der en av postene lød: ”Hvordan rane en bank.”<sup>63</sup>

Tilbake i Vest Tyskland plana gruppen flere aksjoner, men måtte hele tiden prøve å ivareta sin undergrunnsposisjon. Det var ikke trygt for noen av dem å leve i åpenhet da de var alle etterlyst av politiet. Dette var det siste frie livet Andreas Baader skulle få oppleve, før han ble funnet og fengslet 1. Juni 1972. Han satt fengslet til sin død i 1977.

#### 4.3 Mytenes opprinnelse

Det er et faktum at ingen vet nøyaktig hva som skjedde natten mellom 17. og 18. oktober 1977 i Stammheim fengselets lukkede avdeling.<sup>64</sup> Det eneste som er sikkert er at tre fanger døde samme natt. “Exactly what happened in the high-security section between 11.00 p.m. and 7.41 a.m., a period of just under nine hours, will probably never be known; it remains

---

<sup>61</sup> Ibid 6-8.

<sup>62</sup> Ibid, 65-66.

<sup>63</sup> Ibid, 68.

<sup>64</sup> Stammheimfengselet ligger i Stuttgart, Tyskland.

matter for conjecture, speculation and myths.”<sup>65</sup> Denne fatale natten, ble fire skudd avfyrt fra to ulike pistoler. To av de fengslede RAF medlemmene, Andreas Baader og Jan-Carl Raspe ble skutt, i det som ble antatt å være planlagte selvmord. I tillegg ble Gudrun Ensslin, atter et medlem, funnet hengt i sin celle om morgenen den 18. oktober. Et fjerde RAF medlem, Irmgard Möller, ble funnet i live, men med flere knivstikk i torso. Den ble antatt at Andreas Baader tok selvmord, dette var basert på åstedsgranskning. Mye sto likevel uklart rundt hans død. Dette førte raskt til at det oppstod en rekke myter rundt hendelsen, som igjen bidro til at det ble vanskelig å skille myter fra sannheter- også i ettertid.

Det etablerte seg snart to teorier om Baaders død: den offisielle som sa selvmord og som politiet stod for. Og den gruppens medlemmer og den radikale venstresiden stod for: drap, mest sannsynlig utført av tyske myndigheter. Offentlige myndigheter avviste sistnevnte teori som totalt ubegrunnet. Sett på bakgrunn av at RAF, som mange andre terroristgrupper, hadde et opphøyd forhold til selvmord, er det høyst sannsynlig at det var snakk om planlagte selvmord. Det faktum at den andre hovedlederen av organisasjonen, Ulrikke Meinhof, hengte seg i sin fengselscelle to år tidligere, sier sitt. Dette skjedde kort tid før saken hennes skulle opp i retten. Også i dette tilfelle begynte rykter om drap å sirkulere, men sannsynligvis hadde ryktene ingen substans.

Disse simultane selvmordene (og forsøk på selvmord) vitner om en pakt mellom medlemmene. Sannsynligvis igangsatt som følge av et mislykket terrorangrep på et Lufthansa fly den 17. oktober 1977. Flykapringen var igangsatt av en palestinsk organisasjon som jobbet for å frigjøre RAF medlemmene fra fengselet i Stuttgart. Flyet var et rutefly på vei fra Palma de Mallorca til Frankfurt. under attentatet ble flyet tvunget til å lande i Mogadishu, Somalia. Hensikten var å presse den tyske stat til å løslate de fire RAF medlemmene som satt fengslet. Terroristgruppen kom i det de feilaktig trodde var en avtale med tysk politivesen, om å bytte flypassasjerenes liv mot frisetelse av RAF gruppens folk. Politiet brukte i stedet denne muligheten til å angripe terroristene og redde de 86 passasjerene om bord på flyet. Tre av de fire fra den palestinske terrorgruppen ble drept som følge av sammenstøtet med politiet.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Stefan Aust, *The Baader Meinhof Complex*, 410.

<sup>66</sup> Rainer Usselman, ”18. Oktober 1977: Gerhard Richter’s Work of Mourning and Its New Audience” *I Art Journal*, vol. 61, no. 1, 2002, 7.

Like etter midnatt den 18. oktober 1977 formidlet radiostasjoner verden over nyheten om at alle passasjerene på det kaprede flyet var blitt reddet og at politiet hadde kontroll over situasjonen. De innsatte RAF medlemmene må ha hatt tilgang til radio og bestemt seg på forhånd at de ville utføre kollektivt selvmord dersom attentatet mislyktes. Det var bare få timer mellom nyheten om flyet og funnet av de døde i Stammheim. Politiets rapporter angående hendelsene var fra første stund uklare. Det fantes blant annet ingen fullgod forklaring på hvordan våpnene hadde kommet inn i fengselet, ei heller hvordan de innsatte kunne ha planlagt dette. Dette gav rom for rykter, delvis på bakgrunn av Baaders iscenesettelse av sin egen død. Han skjøt tilsynelatende først to kuler rundt seg, for å simulere en kampscene, deretter må han ha ladet sin pistolen på nytt og skutt seg selv i nakken, skrått opp mot kraniet så kula kom ut gjennom pannen.<sup>67</sup> Dette scenarioet er noe politiet kom frem til etter granskning av åstedet og obduksjon av den døde. Dersom man ser Nerdrums verk i denne sammenhengen, er det åpenbart at kunstneren har malt denne scenen ganske nøyaktig slik Baader nok ønsket at den skulle bli oppfattet. Videre ble mytene om drap holdt i live av Irmgard Möller, som overlevde knivstikkene hun hadde påført seg selv i cellen. Hun hevdet at hun og de andre fangene ble myrdet av drapsmenn på oppdrag fra den tyske stat. Videre sa hun at hun aldri fikk sett gjerningsmannen (eller mennene), ettersom hun mistet bevisstheten under knivstikkingen. Disse påstandene ble raskt forkastet etter at rapportene fra politi og åstedsgranskere ble lagt frem.<sup>68</sup> Ryktene fortsatte likevel å florere i flere kretser, og hele saken fikk forståelig nok enormt mye medieoppmerksomhet over hele Europa. Oppstyret rundt RAF var nok med på å fyre opp under en datidig pågående debatt om fengselsvesenet og dets rolle. Var fengslene korrupte eller trygge? Skapte lukkede avdelinger mer problemer enn løsninger? Hvor stor del av menneskets frihet skulle fengslene få lov å begrense? Disse og mange andre spørsmål ble innledet av flere kjente intellektuelle, deriblant den franske filosofen Jean Paul Sartre, og som nevnt, Michel Foucault.

#### **4.4 Den tiljublede terroristen**

Et av de mest bemerkelsesverdige aspekter som gjerne slår beskueren i første møte med historien rundt *Mordet på Andreas Baader*, er hvordan svært mange politisk radikale ungdommer på 1970-tallet kunne forsvare Andreas Baaders handlinger, selv om de ikke var verken kriminelle eller terrorister. Det handlet nok helst om et sterkt ideologisk ønske om å rasere det bestående systemet i samfunnet. Det studentopprøret som på slutten av 1960-tallet

---

<sup>67</sup> Ibid, 411.

<sup>68</sup> Ibid, 412.

startet som en fredelig kamp for rettferdighet og likeverd, hadde i enkelte kretser utover på 1970-tallet utviklet seg i retning ekstremistiske terroristorganisasjoner. "Fred og kjærlighet" var byttet ut med væpnet kamp mot "det bestående" hos disse grupperingene. Selv om RAF og Baaders vei til målet ble ført ved hjelp av vold og terrorhandlinger, fikk de støtte fra flere kjente personligheter, deriblant Sartre. Sartre besøkte Baader i fengselet i 1974 og ble sjokkert over det han så, og beskrev fangers opphold på slike glattceller som følger.

According to the Rights of Man, a prisoner should be treated like a man. To be sure, he is locked up, but he shouldn't be the object of any torture, or anything having as its goal to bring on the death or degradation of the human person. This system is precisely against the human person and destroys it.<sup>69</sup>

Sartre anså altså forholdene i Stammheim som psykologisk tortur. RAF- fangene sonet på en type celler som innebar komplett mangel på kontakt med verden. I følge Sartre kunne fangene under slike omstendigheter risikere bli gale.<sup>70</sup> Sartre, i likhet med flere, anså av disse årsakene at Baaders død var indirekte drap. Døden kom som et resultat av at han ikke orket å leve lenger under psykisk stressende forhold. Atter andre, (deriblant Nerdrum, om han tolkes direkte i lys av maleriet), trodde gjerne at Baader fysisk ble skutt og drept av den tyske statsmakt. Også norske kulturpersonligheter var åpent støttende til RAF. Blant disse var Jens Bjørneboe, en velkjent daværende kritiker av det bestående samfunnssystem. Bjørneboe fikk aldri oppleve Baaders død, ettersom han selv begikk selvmord i 1976. Nettopp denne likheten mellom Bjørneboes død og RAF medlemmenes død, er et element som er høyst interessant, og som Ulrich Brömmling har påpekt i ettertid:

Jens Bjørneboe tok sitt eget liv 9. mai 1976. Mange biografier fortier her et merkelig sammentreff: Om morgenen 9. Mai 1976 ble Ulrike Meinhoff funnet død i sin celle i Stammheim fengsel, det ble antatt at hun hadde begått selvmord. Ved siden av Bjørneboe fant man en radio som sto på.<sup>71</sup>

Det at Bjørneboe, som en velkjent kritiker av Tysklands politikk, og selverklært anarkist, tok sitt eget liv samme dag som Ulrike Meinhoff, kan vanskelig sees på som et tilfeldig sammentreff. Meinhoff hadde også vært den litterære intellektuelle av RAF, noe som gjorde at hun hadde mer til felles med Bjørneboe enn noen av de andre fra RAF. Det er mer enn sannsynlig at Bjørneboe anså Meinhoff som et forbilde. Bjørneboes selvmord, med radioen ved sin side er også interessant fordi det i ettertid også blir nærmest som en *deja vu* av Andreas Baaders selvmord.

---

<sup>69</sup> Jean Paul Sartre, Opprinnelig trykket i *Libération*, 07.12.1974, oversatt for [www.marxist.org](http://www.marxist.org) av Mitch Abidor  
Direkte link: <http://trotsky.org/reference/archive/sartre/1974/baader.htm> (Oppsøkt 16.08.09).

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Ulrich Brömmling, "Jens Bjørneboe: Bestialitetens historie", i *Norsk- tyske forbindelser gjennom hundre år: ikke bare laks og pølser*, (Berlin:Berliner Wissenschafts- Verlag, 2005), 295-296.

Til tross for at Baader ble tiljublet i radikale kretser, så flertallet på ham og RAF med avsky. Det var et eksplosivt tema som de fleste hadde en formening om. Dette er et viktig element å ta med seg i forklaringen på hvorfor Nerdrums bilde gjerne ble ansett som et usmakelig forsøk på å gjøre politisk vold stuerent.

#### **4.5 Andreas Baaders død blir til kunst**

Den 18.oktober 1977 blitt stående som en viktig dato i Tysklands historie. Hendelsene fra denne natten og alt oppstyret rundt RAF medlemmene, har stadig blitt tatt opp på nytt, nylig også i en spillefilm; *Der Baader Meinhof Komplex* (2008). Filmen, som tar opp dramatikken rundt RAF og Baaders død, har resultert i at også nye generasjoner har fått kjennskap til historien. I denne sammenheng er Gerhard Richters serie med 15 malerier, malt i 1988, elleve år etter hendelsene, titulert *18. Oktober 1977*, særlig interessant. Richter malte store replikaer av reelle fotografier tatt av pressen fra denne dagen. Ettersom han forandret mediet, fra foto til maleri er det vanskelig å determinere om man skal kalle dem replikaer eller bare sterkt inspirerte verk. Det Richter i praksis gjorde, var å transformere originalene fra å være dokumentariske kilder til å bli kunstverk i malt form. Denne metamorfosen gjør at Richters bilder kanskje best kan omtales som myter. Nettopp i denne sammenhengen kan det være nyttig å se på Richters verk i tilknytning til Nerdrum, ikke nødvendigvis fordi de begge var kunstnere som arbeidet med figurasjon og samme tematikk i en tid som ellers var preget av abstraksjon, men heller fordi begges bilder er dekket av et slør av myter: hos Nerdrum i form av fokuset på den oppståtte myten omkring Baaders død og hos Richter fordi han gjør noe faktisk om til noe konstruert. Begge kunstnerne viser også hvor stor aktualitet RAF og Andreas Baader hadde selv fjernt i henholdsvis rom og tid. I Nerdrums verk, som var malt veldig umiddelbart etter at Baader ble funnet død, befant kunstneren i dette tilfelle relativt langt unna hendelsene geografisk- og verket ble derfor et resultat av en umiddelbar reaksjon. Richters verk er i motsetning sett med en annen tids øyne, med øyne som har fått hendelsen på avstand.

Det som er særlig interessant i mytesammenheng hos Richter, er hans titulering av verkene; spesielt av maleriet *Man Shot Down* (Ill. 12), som viser liket av Andreas Baader. I likhet med Nerdrum titulerer han bildet slik at det skal synes som et drap, ettersom ordene "shot down" ikke vanligvis blir brukt om selvmord. Om Nerdrums verk er overbevisende i sin realistiske

stil, er Richters verk konkrete og reell ettersom de er malt av faktiske fotografier, det er ingen tvil om at dette har skjedd. Et trekk Richter gjør som ofte viker fra originalfotoet, er å male bildene så de fremstår som uklare, ”blurry” fotografier. Denne uklarheten fungerer som en fysisk hinne som hindrer betrakteren i å se detaljene: ”Viewers may gaze, but they can never grasp; they may only catch a glimpse of some terrible truth from a distance. It is as if an extraordinary aura shielded these paintings from a penetrating, critical gaze.”<sup>72</sup> Dette grepet bidrar til å gjøre Richters bilder mindre klare rent diskursivt: det gjør noe grotesk og vitrelig om til noe kunstnerisk og abstrakt. Nerdrum skapte derimot et budskap som tilsynelatende var veldig klart og tydelig, men med basis i en myte. Sån sett kan en si at Richter mytifierer vikeligheten og det ekte, mens Nerdrum gjorde mytene om til noe ekte og virkelig.

Det kan synes som om begge kunstnere var mer opptatt av å holde live i mytene enn å avdekke sannheten rundt Andreas Baaders død. Kanskje var de klar over at sannheten ville bli en skuffelse. Det å gi næring til den ikoniske skikkelsen Baader, gjorde ham også til en martyr og et offer. Det var en tendens blant datidens unge venstreekstremister å anse de negative handlingene og aspektene rundt Baader som en overdrivelse og en forvridd sannhet skapt av media. Kampen mot overmaken og kapitalsamfunnet kunne bare komme i gang med sterke midler, en revolusjon. I RAFs viktigste manifest, *The Urban Guerilla Concept* står det også skrevet at: “(...) in a country like the Federal Republic, with a weak revolutionary tradition and massive potential for State violence, that revolutionary intervention is a necessity.”<sup>73</sup> RAF selv, hadde altså ingen problemer med å fremstå som revolusjonære og deres logo var et militært skytevåpen med bokstavene RAF plassert over en rød stjerne, det sosialistiske symbol. Logoen var med andre ord en tydelig markør på hvor de stod politisk. (Ill. 13).

Det er vanskelig å se hva som egentlig er medianen her, hva som kan regnes som den mest objektive tolkningen av Baaders død. Lå det for eksempel noe bak at politiet aldri la frem tilstrekkelige bevismateriale etter dødsfallene i Stammheim? Var politiets meget raske konklusjonen om selvmord basert på en antakelse mer enn beviser? Hvorfor var egentlig den tyske stat så tilbakeholden i sin informasjon? Disse og lignende spørsmål er bakgrunnen for at saken aldri har mistet sin interesse og aktualitet.

---

<sup>72</sup> Rainer Usselman, ”18. oktober 1977: Gerhard Richter’s Work of Mourning and Its New Audience”, 6.

<sup>73</sup> Rote Armee Fraktion, *The Urban Guerilla Concept*, original utgitt i 1971, oversatt til engelsk av Anthony Murphy, (Kersplebedeb: Montral, Quebec, 2005), 26.

## 5. Mordet på Andreas Baader: verk og kontekstanalyse

### 5.1 Samfunnsengasjement i ny bekledning

En vest-tysker jeg regner som ekte demokrat spurte meg for noen dager siden hvordan jeg hadde reagert om noen ville henge opp et bilde på Universitetet i Oslo med tittelen ”Mordet på Vidkun Quisling”. Jeg ble målløs og nølte med å svare ham at det kanskje kunne godtas – om bildet formelt hadde likhet med italienske mestre fra begynnelsen av 1600-tallet, dessuten at Andreas-korset var innebygget i skikkelsens oppstilling i rommet, dessuten at bildet ikke tok stilling til Quislings politikk, men symboliserte slutten på den gode mellomkrigstiden... Før jeg hadde rukket å svare ham, var han gått sin vei. Det er tråkig med disse kunst-moralistene...<sup>74</sup>

Sitatet over viser på en veldig god måte hvorledes kritikerne strides i hvorledes Nerdrums Baader bilde skulle tolkes. Dersom *Mordet på Andreas Baader* skal tolkes ut i fra det formale og visuelle alene, ville de fleste ved første øyekast se dette som et verk som nærmest ber om å bli tolket lik et klassisk, religiøst bilde fra 1600-tallet. Det er overlesset med symbolikk og er tilsynelatende en perfekt kandidat for å bli tolket lik et barokt kunstverk. Ved andre øyekast er det noe som skurrer. Ingen av personene i bildet kan identifiseres med religiøse eller klassiske historisk skikkelser, og med visshet om at bildet er malt i 1978 blir situasjonen annerledes. Det var denne forvirrende situasjonen Nerdrums kritikere ble stilt ovenfor og som var grunnlaget for mye av debatten rundt verket.

*Mordet på Andreas Baader* fremstiller et rom, der det eneste synlige inventar er en seng. Ellers er mesteparten av rommet ”okkupert” av fem mannsskikkelser. Det første som umiddelbart slår betrakteren i møte med bildet, er at fargetonene er svært mørke. Helt øverst og helt nederst på lerretet er det umulig å skimte noe som helst. Den eneste lyskilden i rommet kommer fra en åpen dør til venstre, som kaster lys over en diagonal linje i midtre delen av motivet. Lyset retter seg intenst inn på en mannsskikkelse som er naken bortsett fra undertøy og en åpen, halvt avrevet skjorte. Skikkelsens lyse, nærmest marmorhvite hudfarge, forsterker intensiteten av lyset. Denne skikkelsen er omringet av fire andre menn, som tydelig jobber sammen om å drepe hovedpersonen. To av bødlene holder ham i hver sin arm, følgelig blir armene dratt horisontalt ut i hver sin retning. Disse mennene har begge opprullede skjorteermer, slik at muskulaturen i underarmene avslører at de bruker makt. Tittelen på verket forteller at offeret er Andreas Baader. Han viser klare tegn på anstrengelser i tydelig

---

<sup>74</sup> Tore Stubberud, ”Mordet på Vidkun Quisling” i *Morgenbladet*, 21. november 1979. <sup>74</sup> Rote Armee Fraktion, *The Urban Guerilla Concept*, original utgitt i 1971, oversatt til engelsk av Anthony Murphy, (Kersplebedeb: Montral, Quebec, 2005), 26.

<sup>74</sup> Tore Stubberud, ”Mordet på Vidkun Quisling” i *Morgenbladet*, 21. november 1979.



anspente muskler. En tredje angriper ligger på gulvet med hånden beskyttende opp foran ansiktet, som for å motverge seg mot hovedpersonens spark eller annen motstand. Det kan synes som om han allerede har blitt sparket eller slått av Baader, da han har mistet en pistol ut av hånden. Denne mannen er ikledd noe som kan se ut som en politiuniform, eller en annen blå uniformsbekledning. Bak Baader står det som synes som hovedbøddelen selv, drapsmannen. Ikledd en beige frakk virker han også med større autoritet enn de to som holder Baaders armer. Han setter et skudd rettet mot Baaders bakhode, det kommer en flammende ild ut av pistolmunningen. Det virker som om maleren vil fange det avgjørende øyeblikk, nanosekundet der kulen akkurat har truffet offeret. Kroppen har enda ikke rukket å registrere hendelsen. Det er det siste øyeblikket av Baader liv som vises. Han er fremdeles høyst levende i det vi ser ham kjempe om å komme seg løs, med et ansikt som er forvridd av sinne og smerte. Betrakterens visshet om at dette er hans siste åndedrett, hans siste ansiktsuttrykk før døden, skaper et ekstra pregnant øyeblikk. Ved nærmere undersøkelse av maleriet kan man også se hvordan små fragmenter med blod eksploderer ut av området rundt tinningen til Baader. Det understreker ytterligere skuddets fatalitet. Slike detaljer er vanskelig å se på gjengivelser av verket, men bidrar i møte med originalverket til å forsterke det realistiske preget.

Belysningen er et dominerende trekk i bildet og minner sterkt om den som finnes i mange barokke verk, særlig i den Caravaggistiske tradisjon, der et skarpt lys (fra en åpenbar eller skjult kilde) belyser hovedpersonen(e). Slike belysningsteknikker fungerer både som en måte å markere de mest essensielle delene av bildet, men også som en måte å skape stemning på. Den maleriske stilen hos Nerdrum er også svært lik den vi ser i barokke verk, med en høy realisme, minimalt med synlige penselstrøk og stort fokus på gester og emosjoner. *Mordet på Aandreas Baader* er ellers kanskje Nerdrums mest symbolladede verk noensinne, og spenner over symboler så ulike som bibelske hentydninger, den franske revolusjonen og anarkisme. Alle disse elementene blir referert indirekte til gjennom Baaders sammensunkne kropp og bildets komposisjon. Hele figurens hjelpeløshet og slappe disposisjon minner sterkt om den korsfestede Jesus. Billedplanet til sammen fem personer danner også sammenlagt en slags X, eller et *Andreas-kors*, som også kan referere til denne helgenens martyrdød. Tittelen i bildet fremmer assosiasjoner til den franske klassisisten J.L. Davids *Marats død* (Ill. 14), og kan tolkes som en henvisning til det urettferdige ved Baaders død. Sist men ikke minst, kan maleriet tolkes som en fremstilling av enkeltindividet som offer for styresmaktene eller det borgerlige samfunnets konvensjoner. Denne typen symbolikk bærer sterkt preg av et slags

anarkistisk manifest. Som tidligere nevnt, er dette en rød tråd som går igjennom svært mange av Nerdrums bilder fra perioden: fremstillinger av svake, utstøtte og sosialt uaksepterte skikkelser, alltid malt med patos og teatraliskhet.

Det at Nerdrum valgte å male et politisk kontroversielt bilde mot slutten av 1970-tallet, var på mange måter nærmest forventet av ham som en ung samtidskunstner. De politisk engasjerte kunstnerne hørte som oftest til den politiske venstresiden: ”Marxisme og sosialisme i ulike varianter bestemte diskusjonen i offentligheten.”<sup>75</sup> Det var nettopp disse brillene kritikerne tok på seg da de vurderte *Mordet på Andreas Baader*: bildet ble et uttrykk for en politisk kommentar fra Nerdrum. Mange glemte å se på det faktum at Nerdrum til da (1978) ikke hadde malt et eneste bilde som omhandlet konkrete politisk hendelser. De tidlige bildene hans var alltid universelle, de handlet om primære og eksistensialistiske forhold i menneskets liv. Dersom de var politiske var de generelle; om frigjøring av individet, eller om maktforhold mellom samfunn og individ. Det som derimot kan sees som en konsekvent rød tråd i Nerdrums bilder fra 1960- og 1970-tallet, var at de kunne relatere seg til kunstnerens egenoppfatning som et individ på utsiden av det aksepterte. *Mordet på Andreas Baader* er et slående eksempel på denne type personlige skildring. Fremstillingen av Baader som et offer for samfunnet, et individ som blir overmannet av de mektige, kan sammenlignes med Nerdrums forhold til kunstinstitusjonene på denne tiden.

Den dramatiske tendensen hos Nerdrum, med en nærmest påtatt emosjonalitet i motivene, gjorde at han ble regnet som lite aktuell, og også ble ansett som mindre genuin i forhold til sine modernistiske malerkolleger.<sup>76</sup> Da Baader-motivet ble malt, befant Norge seg fortsatt i en periode som kunstnerisk (stilistisk) sett representerte modernismens siste år. Det var fortsatt viktig for mange kunstnere å forholde seg til avantgardistiske regler om stadig stilfornyelse. Nerdrums bruk av 1600-talls mestere som inspirasjon var derfor selvsagt et dristig skritt å ta og derfor skriver Gunnar Sørensen: ” (...) fikk han epigonens stempel om han var aldri så talentfull”.<sup>77</sup> Flere kritikere begynte å se på tegnefeil og kritisere Nerdrum for å ikke være like flink som sine historiske forbilder. Dette var en type kritikk andre malere som forhold seg til for eksempel abstrakte eller pop inspirerte retninger ikke fikk. Årsaken var at

---

<sup>75</sup> Jan-Erik Ebbestad Hansen, *Fenomenet Nerdrum*, 81.

<sup>76</sup> Ibid, 86.

<sup>77</sup> Gunnar Sørensen, ”70-tallets samfunnskritiske maleri” i *Norsk maleri 70-tallet* (Oslo: Tanum-Norli, 1980), 22.

disse kunstnerne forholdt seg til etablerte stiler, eller videreutviklet disse innenfor trygge rammer. Nerdrum utfordret i stedet kritikerne ved å male bilder som på ene siden ikke kunne forbigås i stillhet (ettersom han helt klart hadde talent), men som på den andre siden var så langt utenfor den diskursen som modernismen omfattet. Det nærmeste sammenligningsgrunnlaget ble i mange kritikeres øyne, 1600-tallets kunstnere.

## 5.2 Politisk samtidskunst på 1970-tallet

Det var på ingen måte unikt å være samfunnsengasjert og politisk som kunstner på 1970-tallet. Det var vel tvert i mot slik at man var eksentrisk om man *ikke* var engasjert på et eller annet vis. Tematisk sett var det stor bredde i det norske kunstnere presenterte på denne tiden og Nerdrums temavalg i seg selv var ikke nødvendigvis mer kontroversielle enn andres. Bare for å illustrere dette poenget kan man se til et par andre eksempler på samfunnskritiske kunstnere fra samme periode; Kjartan Slettemark (1932-2008) og Per Kleiva (1933-). Disse tok også for seg samtidige politiske skikkelser og hendelser i sine verk, helt i tråd med Nerdrums *Mordet på Andreas Baader*. Forskjellen lå i formen. Slettemark utførte verkene sine i et moderne formspråk bestående av teknikker som collage, plaststøping, fotomanipulasjon og performance. Blant annet arbeidet han på 1970-tallet med en serie manipulerte fotografier av den tidligere amerikanske presidenten Richard Nixon som han kalte *Nixon Visions* (Ill. 15). Disse verkene viser tydelig spor av arven fra Andy Warhol og popkunsten. Ironisk nok, nettopp fordi Slettemark forholdt seg til ”tradisjonelle” modernistiske formspråk, ble han tatt inn i varmen som en samtidig representant for den avantgardiske kunsten; vel og merke i de tilfellene der han ikke gikk for langt. I hans debutverk *Av rapport fra Vietnam: Barn overskylles av brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør* fra 1965 (Ill. 16) ble verket i overkant overveldende for mange. Dette ble vandalisert to ganger, siste gang med øks etter at det hadde blitt kåret til ”månedens bilde” i 1965 og sto utstilt i en monter utenfor Stortinget. Her er det snakk om et nokså abstrakt verk i en collage, men hvis titulering gjør at ikke mye blir overlatt til fantasien. Her fremstilles et dødt barn badet i blod, med det amerikanske flagget rundt. Rundt barnet er en slags ramme i form av et svært grotesk gap. Inne i gapet, rundt barnet, er bokstavene til ordet VIETNAM fylt inn i en kaotisk orden. Dette verket ble både utsatt for hærverk og gjenstand for debatt, mye på samme måte som Baader-bildet til Nerdrum. Interessant nok er begge bilder hvis titulering var provoserende og gav betrakteren en veldig konkret beskjed om innholdet. Forskjellen mellom de to kunstnerne var at Slettemark brukte moderne

kunstformer, og ble ellers godt likt og akseptert i kunstkretser. Bare når han ble for eksplisitt politisk, skapte hans arbeider reaksjoner.

Per Kleiva kan nok med rette hevdes å være en av de mest politisk engasjerte kunstnere på 1970-tallet, blant annet med medlemskap i GRAS.<sup>78</sup> Et av hans mest kjente verk, er et silketrykk basert på en typisk popkunst teknikk, titulert *Blad frå imperialismens dagbok* (1971) (Ill. 17). Verket fremstiller en rekke krigerske helikopter som flyr inn over en blomstereng. Det er en stor kontrast mellom de tunge og svarte metallfuglene og den myke hvite og grønne blomsterengen. En klar politisk ytring som vitner om en anti-amerikansk holdning i forhold til den pågående Vietnamkrigen. Estetisk sett var også Kleiva tydelig inspirert av tradisjonen fra blant andre Andy Warhol og Roy Lichtenstein.

På et vis kan man kanskje si at Nerdrums kunst var mer unik enn den de pop inspirerte kunstnerkollegaene lagde, nettopp fordi Nerdrum blandet ”feil” stil og motiv. Slik sett lagde han en eklektisk type kunstuttrykk som enda ikke hadde noe historie i Norge. På bakgrunn av disse funnene kan man gjerne si at modernismens krav om stadig innovasjon og utvikling egentlig ikke gjaldt dersom en kunstner valgte å være innovativ utenfor de strenge estetiske grenser som var satt. I Norge var det i tillegg et lite kunstmiljø som aldri hadde vært lett å få en fot innenfor. Kanskje var det derfor også lettere for Nerdrum å bli akseptert i USA der man hadde mindre strenge retningslinjer for hva som var akseptert på en og samme tid. Der postmodernismens eklektiske estetikk allerede hadde begynte å bli vanlig samtidig som modernismen først virkelig fikk fotfeste i Norge på 1960-tallet.

Kritikken mot Nerdrum må altså sees i lys av tidens kontekst, før postmoderne, ahistorisk kunst for alvor entret arenaen i Norge på 1980-tallet. Samtidig ble hans bilder knyttet til en litterær og diskursiv kunsttradisjon, som ble sett på som håpløst gammelmodig: det var jo nettopp den type kunst modernismen hadde kjempet for å overkomme i over hundre år. Sannsynligvis hadde Nerdrum (etter hvert) fått større aksept dersom han hadde fulgt i fotsporene til hyperrealistiske amerikanske kunstnerne som ble store på 1980-tallet. Det typiske var at disse kunstnerne emulerte fotografiets ekstreme realisme i sine verk. Denne typen kunst ble raskere godtatt enn annen figurasjon, ganske sikkert fordi den hyperrealistiske

---

<sup>78</sup> Norsk kunstnerkollektiv som eksisterte mellom 1969/70 og 1973. Gruppen produserte flest kunstverk som grafikk og silketrykk. Per Kleiva var en av frontfigurene som var opptatt av at kunsten skulle ha en politisk profil.

kunsten manglet det klassiske, litterære, og fortellende elementet som ble ansett som gammelmodig. Nerdrum selv uttalte i et intervju med *Gateavisa* i 1985:

-Da jeg begynte å male var det ikke hensikten å male gamle bilder, det har aldri vært meningen. (...) Da jeg gikk hos Beuys i Tyskland i 1965 holdt de på med alle de formene som i dag er høyt skattet, som heftiges kunst og bad painting. Formen jeg har valgt er ikke noe annet enn den som jeg kan få uttrykt meg følelsesmessig og visuelt klarest i. Det er utenkelig at jeg skulle gjøre det like bra med glass eller Respatex. Foreløpig tror jeg på maleriet som den beste løsning.<sup>79</sup>

Det er fra hans eget utsagn klart at også Nerdrum ville bidra med noe nytt innen kunsten. Sånn sett skiller han seg kanskje ikke så sterkt fra andre moderne kunstnere som det ofte har blitt og blir hevdet. Det at Nerdrum reiste til Tyskland for å lære av Joseph Beuys er jo i seg selv et klart tegn på at Nerdrum var interessert og oppdatert på hva som befant seg på den samtidige kunstscenen.

## **6. Resepsjonen av *Mordet på Andreas Baader* mellom 1978 og 1981**

### **6.1 En enestående debatt i norsk dagspresse og kulturliv**

I det følgende vil jeg ta opp de generelle trekkene i debatten mellom årene 1978 og 1981, belyst gjennom sentrale eksempler fra dagspressen. *Mordet på Andreas Baader* ble første gang vist offentlig på Høstutstillingen i 1978. Det ble også vist på utstillingen *Norskt 70-tall* i Stockholm sommeren 1979. I Sverige vakte det også oppsikt, mest i forhold til formspråket. En svensk anmelders uttalelser ble gjengitt i *Dagbladet* i etterkant: ”Hans maleri er ulikt alt annet som males i dag. Det er som en barokkmester eller Ingres har vendt tilbake til det jordiske. Manéren, teknikken og billedsynet ligger århundrer tilbake i tiden. Men motivet er rykende aktuelt”<sup>80</sup> De svenske kritikerne var i det store og det hele relativt positivt innstilt til verket, og det stilistiske synes å bli kommentert mer som en kuriositet enn en negativ kritikk. På et vis kan Nerdrums mottakelse i forbindelse med dette verket minne litt om den resepsjonen Edvard Munch fikk på høstutstillingen i 1886, for sitt verk *Det syke barn* (Ill. 18). Også her var det snakk om et maleri som ble lagt merke til og som brakte frem sterke følelser hos mange, men til tross for dette var det ingen som kommenterte uten å kritisere Munchs særegne og uortodokse stil. Et eksempel på kritikken som ble gitt Munch, finner man i *Morgenposten* fra 28. oktober 1886: ”Og han er unægtelig en underlig Skrue, en uhyggelig revolutionær Fusentast (...) - Manden er i ethvert Tilfælde ikke uden eiendommelig Talent

<sup>79</sup> Odd Nerdrum i intervju med Audun Engh, *Gateavisa*, nr. 2, 1985. Direkte lenke: <http://www.pluto.no/doogie/Ga/blekka/ga%2085-2/nerdrum.html>, oppsøkt 02.03.09.

<sup>80</sup> *Bergens Tidende* ”Nerdrum-maleri for kontroversielt for Universitetet” 2.november 1979. Signert r.s.

(...).<sup>81</sup> Dyktigheten ble altså ikke satt i tvil, men den maleriske teknikken og uttrykket var det ingen som klarte å svelge med enkelthet. Det er nok ikke helt tilfeldig at Nerdrum i flere tilfeller har sammenlignet seg selv med Munch. Nerdrum hadde nok et noe romantisk forhold til de av fortidens kunstnere som måtte leve med enorme mengder motstand. Han hadde selv et tilsynelatende ønske om å være annerledes og nærmest forhatt, kanskje fordi han da ville prestere bedre. I et intervju med *Aftenposten* i 1979 uttalte Nerdrum: ”Jeg er en slags søppelkasse, kanskje mer enn Munch. Mitt brudd er større enn hans.”<sup>82</sup>

Det stilnet rundt *Mordet på Andreas Baader* i etterkant av høstutstillingen og den svenske utstilling, noe som vitner om at bildet i seg kanskje ikke ville skapt så mye furore dersom det ikke var for hendelsene som skjedde i 1979. Det som for alvor skulle få maleriet inn i tidens kunstdebatt var nemlig at Universitetet i Bergens refuserte verket. Det å avvise et bilde av en kunstner som både Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet hadde ervervet malerier av,<sup>83</sup> var intet mindre enn oppsiktsvekkende. Ikke minst når det blir tatt i betraktning at Nerdrums maleri ble gitt universitetet som en gave. Brødrene Arild og Wilhelm Haaland hadde kjøpt bildet av Nerdrum i 1979 for 20.000 kr. Betingelsen for kjøpet var at verket skulle bli tilbudt Universitetet i Bergen og hengt opp på en godt synlig plass.<sup>84</sup> Arild Haaland, som på denne tiden var ansatt ved universitetet og hadde gjort seg kjent som en samtidskritisk debattant, ble tidlig aktivt engasjert også i denne striden. Det ble ganske umiddelbart antatt at gaven var en politisk kommentar fra Haalands side. Slik kommenterte en journalist i *Dag og Tid* det: ”Mannen som har fått den nye kulturdebatten i gang, ved sida av Baader og Nerdrum då, er ikkje uventa det aldri kvilande uromoment Arild Haaland.”<sup>85</sup> Videre parafraserte journalisten en uttalelse Haaland kom med i forbindelse med Baader- bildet:

Studentane i Bergen har [dei] siste ti åra valt ei rekkje tillitsmenn frå eit parti som ser på masse mordaren Stalin som eit verdshistorisk førebilde. Han tok offera sine av dage nett på den måten Nerdrum fremstiller. Det same gjorde Hitler. Burde ikkje desse studentane få høve til å sjå bilder frå den røyndommen dei sjølve går inn for å skape (...)<sup>86</sup>

Haaland selv så det altså ikke som en forherligelse av opprør og væpnet revolusjon, men heller tvert i mot som en kilde til refleksjon over hva voldelig politikk gjør med mennesker.

---

<sup>81</sup> *Morgenposten* 28. oktober 1886, gjengitt i Ustillingskatalogen til *Edvard Munch: Det syke barn*, Oslo: Nasjonalmuseet, 2009), 90.

<sup>82</sup> Elise Lund parafraserer Odd Nerdrum i ”Odd Nerdrum igjen” i *Dagbladet* 19. desember 1979.

<sup>83</sup> Nasjonalgalleriet kjøpte *Trygd* og et selvportrett og Riksgalleriet kjøpte *Morgen* etter utstillingen i kunstnerforbundet i 1973.

<sup>84</sup> Petter Larsen, ”Striden om Mordet på Andreas Baader ikke gravlagt” i *Bergens Tidende* 05. februar 1981.

<sup>85</sup> *Dag og Tid*, ”Om Andreas Baader og Arild Haaland, om verdsborgarar i ”utkant- Noreg” og om kampen for tilværet i landsens kommunestyresalar” 16. november 1979, (signert myr).

<sup>86</sup> *Ibid.*

Universitetes utsmykningsutvalg på sin side virket redde for å virke politisk ukorrekte ved å takke ja til verket. Den daværende direktøren for Bergen Bildegalleri, Jan Askeland, var en av dem som hadde frarådet universitetet å ta imot verket. Askeland skrev blant annet i et innlegg i *Dagbladet*: ”Jeg er overbevist om at mange med rette eller urette ville betrakte en plassering av bildet i studentsenteret som en slags offisiell godkjenning av den Nerdrumske versjonen av Baaders død.”<sup>87</sup> Utsmykningsutvalget med Dag Sveen<sup>88</sup> mente også at det var rett og rimelig å takke nei til et bilde som i hans øyne forherlighet terrorisme.<sup>89</sup>

Kanskje viktigst av alt i forbindelse med debatten, var hvilken enorm provokasjon tittelen på verket hadde makt til å få frem. Det er altså ikke bare motivet i seg selv, men motivet kombinert med tituleringen som gjorde det provoserende. Det var ikke få som hadde noe å si om det politisk ukorrekte i bildet. Jens B. Fiksdal, kritiker i *Morgenbladet*, gikk så langt som å sammenligne Andreas Baader med Joseph Goebbels: ” – ville De like et bilde med Goebbels i samme positur som Baader? Også han begikk vitterlig selvmord, slik Baader gjorde.”<sup>90</sup> Denne ”de” som det blir referert til, var Paul Grøtvedt, som også i forbindelse med Baader debatten, nok en gang kom frem som forsvarer av Nerdrum. Til tross for de klare politiske problemstillingene knyttet til verket, var det mange som begrunnet kritikken sin med stilistiske elementer, blant dem Dag Sveen: ”Det sterke islettet av 1600-talet sin religiøse målartradisjon er så påtrengende at det blir meir en moderne parafrase over denne tradisjonen enn en framstilling av ein konkret og samtidig røyndom.”<sup>91</sup> Det interessante er at det kommer frem i *Dagbladet* 14.11.1979, at Sveen (og Kari Dahm Sælen som også satt i utsmykningskomiteen), ikke hadde sett verket, bare et svart-hvitt foto av maleriet.<sup>92</sup> Derfor kan kommentarene angående verkets formale kvaliteter kanskje virke noe ubegrunnet. Var utsmykningskomiteen rett og slett redd for å bli sett på som politisk konservative dersom de begynte en politisk debatt rundt verket? Det kan selvsagt også tenkes at Sveen (og andre) følte en generell misnøye ovenfor Nerdrum og at de derfor hadde refusert et verk fra hans hånd uansett hva motivet hadde vært. Her er det nærliggende å sammenligne Nerdrum med Munch atter en gang, da Munch i sin tid malte utsmykningen til Universitetet i Oslos aula, som også først ikke ble akseptert. Grøtvedt uttalte også treffende om Sveens argumenter mot Nerdrum

---

<sup>87</sup> Jan Askeland ” Mord i Brun Saus” i *Dagbladet*, 10. november 1979.

<sup>88</sup> Var medlem i utsmykningsutvalget til UIB og jobbet ellers som kunstgalleridirektør.

<sup>89</sup> *Vårt Land*, ”Nei takk til Andreas Baader”, 10. november 1979 (signert mrb).

<sup>90</sup> Jens B. Fiksdal, ”Mytedannende kunst” i *Morgenbladet* 30. november 1979.

<sup>91</sup> *Dag og Tid*, Om Andreas Baader og Arild Haaland, om verdsborgarar i ”utkant- Noreg” og om kampen for tilværet i landsens kommunestyresalar” 16. november 1979 (signert myr).

<sup>92</sup> Ole Torp, ”To i komiteen har ikke sett Baader-bildet”, i *Dagbladet* 14. november 1979.

basert på stil og formalia: ”Vi har hørt argumentasjonen tidligere (...), i forbindelse med Munchs Aula-malerier. Både Munchs malermåte og motivkrets bryter med så å si alt hva universitetet hadde av bærende idéer i samtiden.”<sup>93</sup> Det er helt klart at Nerdrum også hadde en hel del kritikere som på generelt grunnlag var negative på bakgrunn av kunstnerens uvilje mot å tilpasse seg 1970-tallets estetiske ideal. Disse hadde tatt sitt standpunkt i Nerdrum debatten. Debatten angående Nerdrums malermåte hadde allerede gått sin gang i over 15 år da *Mordet på Andreas Baader* kom til. Alle kritikere visste de kunne forvente fra Nerdrums hånd og var enten for eller i mot.

Arild Haaland fortsatte å kritisere dem som avsto bildet på grunnlag av dets misvisende historiske fakta og poengterte logisk nok at kunst opp igjennom tiden svært ofte har fungert symbolsk, ikke bokstavelig. Han brukte eksempelet med Jomfru Marias jomfrufødsel som eksempel på kunst som får henge oppe selv om mange ikke tror på fenomenet.<sup>94</sup> Det var helt klart mange som mislikte det de anså som Nerdrums historieforfalskning gjennom Baader-motivet, men ville kritikken vært den samme om Nerdrum hadde malt et abstrakt maleri med samme tittel? Sannsynligvis ikke. Tittelens provokasjon ble båret frem av et formspråk som overbeviste visuelt med sin naturtrohet.

Nerdrum personlig gikk lite inn i debatten rundt *Mordet på Andreas Baader*. Han kom likevel med enkelte uttalelser som i seg selv sier noe om hvordan kunstneren stilte seg i forhold til oppmerksomheten: ”Hvis det er løgn at Baader ble drept, hvorfor utløser bildet da så voldsomme reaksjoner. Kan det være noe i løggen.”<sup>95</sup> Uttalelsen vitner om at Nerdrum synes det var helt greit at det ble spekulert i kunstnerens motivasjon bak maleriet, og gjerne også ønsket en debatt rundt hans intensjon med verket.

## 6.2 Det kom et maleri til Bjørgvin i 1980

Like etter nyttår i 1980 ble det annonsert i pressen at professor og formann i Universitetet i Bergens utsmykningsutvalg, Arne-Johan Henrichsen, ville holde et nytt møte for enda en gang å diskutere utfallet av gaven fra brødrene Haaland. Avgjørelsen om å holde et nytt styremøte ble tatt etter press fra universitetets studenter. Disse hadde fra første stund vært

---

<sup>93</sup> Paul Grøtvedt, ”Sensur i brun saus” i *Morgenbladet* 14 .november, 1979.

<sup>94</sup> Arild Haaland, ”Bokstavdyrkerne forurenses budskapet” i *Morgenbladet* 20 .desember, 1979.

<sup>95</sup> Odd Nerdrum, i intervju med Bernhard Rostad, ”Han som malte Mordet på Andreas Baader” i *Dagbladet* 15. november 1979.



svært positive til at verket skulle få henge på Studentsenteret i Bergen. Dette la press på utsmykningsutvalget, og de måtte fastslå en endelig avgjørelse.<sup>96</sup> Ganske raskt kom resultatet av møtet i utsmykningsutvalget og den 19. februar 1980 ankom en svær trailer Studentsentret. Ut av bilen ble det ti kvadratmeter store *Mordet på Andreas Baader* løftet ut. Det var i første omgang snakk om en prøveopphenging på ubestemt tid, satt i gang av Henrichsen. Nerdrum ble fløyet inn for anledningen og uttalte da han ankom Studentsenteret, tydelig meget selvsikker: ”Om femti år vil dette bildet være like berømt som Brudeferden i Hardanger. De to maleriene har også andre likhetspunkter. Det brukes pistol i dem begge.”<sup>97</sup> Nerdrum tok tilsynelatende saken ved godt mot, noe som stod i skarp kontrast til reaksjonene fra pressen:

De som gjorde brannstifteren og morderen Andreas Baader til martyr, forherliger vold og stimulerer terrorister. Det er i denne kategorien Odd Nerdrum kommer. Lektor Arild Haaland og advokat Wilhelm Haaland som har tilbudt denne frastøtende propagandaplakaten til Studentsamskipnaden, og direktør Ragnar Johannessen som med takk har tatt imot den, er med på å spre denne løggen.<sup>98</sup>

Etter avgjørelsen om bildets opphenging ble det en stund stille i pressen, før det ut på høsten 1980 igjen fikk oppmerksomhet. Nerdrum hadde da tatt ned verket for å ha det med på en separatutstilling i kunstnerforbundet i Oslo. Det er interessant å se at kritikken Nerdrum fikk i forbindelse med denne utstillingen i mye større grad var saklig og virket å vurdere maleriet som et autonomt objekt, ikke en økonomisk, politisk eller samfunnsmessig kommentar. Nå var det en mye renere stilistisk/kunstkritisk tone over kommentarene, kanskje fordi dette også var en tradisjonell galleriutstilling? Tilsynelatende var bildet altså mer provoserende i en kontekst utenfor kunstgalleriet. Dette var kanskje grunnen til at bildet som nevnt heller ikke hadde skapt uvanlig mye furore da det først ble utstilt på Høstutstillingen. Et eksempel på kritikken kom fra den kjente kritikeren Johan Fredrik Michelet, som hadde fulgt Nerdrums karriere helt fra hans første utstilling i 1964: ”Mordet på Andreas Baader, dette groteske sammensurium av gamle mestre og moderne automatpistol. Skal man gråte over motivet eller le høyt av den ufrivillige komikken som her blir servert?”<sup>99</sup> Michelet var altså svært negativ, men tolket bildet tross alt på et stilistisk grunnlag. Det er nærliggende å se Michelets egen posisjon som maler som avgjørende for hans kritikk av Nerdrum. Michelet virket innenfor en modernistisk, abstrakt stil. Han hadde lenge vært negativ til Nerdrum, og som nevnt tidligere, kan det virke som om kritikere med kunstnerbakgrunn ofte var større motstandere av Nerdrum enn de som hadde en teoretisk, kunstfaglig bakgrunn. Det kommer også likevel tydelig til

<sup>96</sup> Ole Torp, ”Ny runde om Nerdrum-bildet” i *Dagbladet*, 04. januar, 1980.

<sup>97</sup> Reidar Storaas siterer Odd Nerdrum i ”Andreas Baader på plass”, i *Bergens Tidende* 20. februar 1980.

<sup>98</sup> Albert Henrik Mohn, ”Morderen Andreas Baader” i *Morgenavisen* 27. februar 1980.

<sup>99</sup> Johan Fredrik Michelet, ”En <Rembrandt> for galleriet” i *Verdens gang* 18. november, 1980.

syne at Michelet synes Nerdrum var en dyktig håndverker, men i Michelets modernistisk ånd ble dette elementet vurdert som følger:

Nerdrum har et malerisk talent, og han er teknisk sett meget dyktig. Men den slags er ikke avgjørende for den kunstneriske totalvirkning. Noe for øvrig Munch har vist. Mange unge og umodne, som søker etter opplevelse av kunstverdier, bør ikke legge for stor vekt på om et bilde ligner og er lett å forstå.<sup>100</sup>

I Michelets kritikk av *Mordet på Andreas Baader* vises mye av det samme som andre modernistiske kunstnere hadde sagt om Nerdrum tidligere. Nerdrum, gjennom sin naturlige figurative kunst, appellerte til et segment av befolkningen som gjerne oppfattet avantgardistisk, komplisert og abstrakt kunst som meningsløs. På samme måte følte jo også mange innenfor avantgardens indre sirkel at Nerdrum opponerte mot en kunsttradisjon hvis hele motiv hadde vært å fjerne seg fra den typiske borgerlige figurasjonskunst. Det at Nerdrum spilte på lag med ”den store hop” og ikke med sine modernistiske kunstnerkollegaer, virket provoserende.

Etter utstillingen i kunstnerforbundet bestemte så Nerdrum seg, overraskende nok, for å heve kjøpet fra brødrene Haaland. Deretter nekter han å sende verket tilbake til Bergen.

Bakgrunnen var formodentlig at han følte mottakelsen han hadde fått fra utsmykningskomiteen ikke fordret til videre samarbeid. Han hadde dessuten mottatt et skriv fra komiteen i Bergen som uttalte at maleriet kun fikk henge inntil de ervervet et nytt verk av høyere kvalitet. Nerdrum var etter alt å dømme provosert, og for å unngå at maleriet skulle havne i en kjeller, tok han altså bildet tilbake. Som en midlertidig løsning, inntil en ny kjøper kom på banen, lot han Studenthuset i Oslo, *Chateau Neuf*, få stille ut verket.<sup>101</sup> Denne avgjørelsen førte til nye debattrunder i avisene. Bergenskomiteen, som etter sine tidligere uttalelser, ikke hadde virket særlig begeistret over å stille ut *Mordet på Andreas Baader*, ble plutselig veldig bevisst sine rettigheter til bildet. Arne-Johan Henrichsen var en av dem som omtalte Nerdrums reaksjon som uhørt: ”Dette er en sjofel strek fra Nerdrums side. Jeg er dypt rystet over kunstnerens påfunn og oppfatter det som underslag av offentlig eiendom”<sup>102</sup>. Arild Haaland støttet heller ikke det han så som et avtalebrudd fra Nerdrums side, men uttrykte likevel forståelse for avgjørelsen, etter det som etter Haalands skjønn best kunne beskrives som ”(...) halvsur mottakelse bildet fikk i Bergens kunstkreter.”<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Jens Henrik Stemland, ”Bergen får ikke Nedrums ”mordet”” i *Verdens Gang* 20. desember, 1980.

<sup>102</sup> Truls Synnøstvedt ”En sjofel strek av Nedrum” i *Verdens Gang* 30. desember, 1980.

<sup>103</sup> Ibid.

Bergen fikk aldri bildet tilbake. Det ble ganske snart gjort klart at regjeringsadvokaten heller ikke ville bli involvert i saken, og dermed var det ikke så mye som kunne gjøres ettersom det var snakk om en gave og ikke et kjøp. Derfor fant heller ikke Kirke- og undervisningsdepartementet noe grunnlag for å hevde at bildet tilhørte staten.<sup>104</sup> Verket ble etter hvert innkjøpt av stiftelsen Astrup Fearnley Museet i Oslo, direkte fra kunstneren, i 1999.

Det er altså tydelig at kritikken av Baader-motivet var mangesidig og preget av avvikende holdninger til verket. Det er interessant å se på diskursen i den tidsmessige konteksten den ble til i, ettersom annen kunst i denne senmodernistiske perioden ofte var preget av at betrakteren skaper verkets innhold gjennom sin vurdering. Mange kunstnere (ofte nonfigurative) lot som kjent være å titulere verkene sine, noe som gjorde tolkningsmulighetene enda åpnere. Inn i denne kunstestetikken og forståelsen kommer altså Nerdrum med *Mordet på Andreas Baader*, et bilde der tittel og fremstillingsform var direkte og konkret. Hvordan skulle man så tolke dette? Som Haaland gjorde: et overordnet symbol på noe fellesmenneskelig og universelt? Eller som mange negative kritikere gjorde: et sosialrealistisk verk som fremstilte en falsifisering av historiske hendelser. Nerdrum ble, som nevnt tidligere, satt til ansvar for å referere til misvisende tolkninger av fakta. Verket hans ble med andre ord vurdert som historisk dokumentasjon av enkelte. Spørsmålet er om denne type kritikk var holdbar? I andre tilfeller har det jo blitt sett på som både positivt og nødvendig for kunstnere å fremstille utopier, fantasier og symbolske verdener. Gjaldt dette bare i de tilfeller hvor formspråket ikke ble for ubehagelig ekte og overbevisende som noe reelt?

Realismen og symbolismen i Baader-bildet var tilsynelatende nøye gjennomtenkt fra Nerdrums side. Modellen for Baaders drapsmann var nemlig ingen ringere enn Trygve Hegnar. Det i seg selv åpnet straks opp for en forsterkning av troen på at dette verket hadde en anarkistisk agenda, at det vil vise det Nerdrum mest sannsynlig hadde omtalt som det merkantile samfunnets mord på individets frihet. Den ukompliserte forklaringen på bruk av modellen, var at Nerdrum og Hegnar faktisk var private bekjente og venner på denne tiden. De hadde nok grunnleggende ulikt syn på Baader og hans ideologi, men Hegnar selv uttalte til *Dagbladet* i 1990 følgende: "(...) Vi hadde mange intense diskusjoner om emnet, Nerdrum og

---

<sup>104</sup> Ole Torp, "Universitetet gir opp Nerdrum og Baader- bildet" i *Dagbladet* 05. juni, 1981.

jeg. Det var en artig tid.”<sup>105</sup> Om Nerdrum malte Hegnar som drapsmann fordi han var uenig med hans synspunkter, eller rett og slett fordi han var tilgjengelig som modell, kan med andre ord diskuteres. Finansmannens ansikt førte til at bildets symbolske meningsinnhold ble mer overbevisende. Det er liten tvil om at Hegnar, som del av den verdenen Baader prøvde å bekjempe, fungerte som en forsterkning av illusjonen av realisme. Det er likvel ikke utenkelig at Nerdrums intensjon muligens kan ha vært mye mer banal og tilfeldig enn det publikum og kritikere tolket det som. Hva blir da stående igjen som bildets meningsinnhold? Er det slik at dersom illusjonen av virkelighet dominerer et verk, må det symbolske innhold vike?

### 6.3 Støttespillerne

I tillegg til Arild Haaland, var som nevnt Paul Grøtvedt en av de viktigste kritikerne som alltid hadde vært positiv til Nerdrum og hans formalia. Grøtvedt hadde gjennom hele 1970-tallet forsvart Nerdrum i pressen, og ikke minst i forbindelse med Baader-debatten. Det som imidlertid gjør hans kommentarer særlig verdt å trekke frem, er at han så noe i Nerdrums verk som ellers ble oversett; nemlig at Nerdrum ikke fremstilte *terroristen* Andreas Baader, men *fangen* Andreas Baader: ”Det vi ser er at den fengslede Baader blir drept. Alle vet at han var terroristleder, men dette aspektet berører bildet overhodet ikke.”<sup>106</sup> Videre hevdet Grøtvedt at *Mordet på Andreas Baader* ikke var et bidrag til debatten om Baaders død var selvmord eller drap, men derimot tok opp problemstillingen om fengsledes rettigheter. Dermed så også Grøtvedt bildet som politisk, men på et annet grunnlag, nemlig som et innlegg i en debatt om moderne rettssikkerhet. Et annet hovedpoeng for Grøtvedt var at man må tolke Nerdrums bilde ut i fra det som blir fremstilt, bildets egen virkelighet, ikke ut i fra den historiske sannheten: ”Det vi har å forholde oss til er de billedfakta som foreligger, nemlig dette at en fange henrettes før han er dømt, og med rettsmyndighetenes stilltiende akseptasjon.”<sup>107</sup> Grøtvedts tolkning åpnet opp for enda en side i debatten, da veldig mange ikke ville akseptere at Nerdrums realistiske verk var mytisk eller symbolsk. Denne kollisjonen mellom oppfatningen av hvordan kunstverket best skulle tolkes er særlig interessant. Grøtvedt uttalte videre i 1990 at Nerdrum utfordret kritikerne i så mye større grad enn sine modernistiske kollegaer: ”(...) han gir sine malerier en meningsdimensjon, som gjør at det igjen med rette kan tales om billedsprog. På den måten etablerer han en kommunikativ prosess og en samtalsituasjon mellom bilde og betrakter som ikke følger modernismens kosmetiske

---

<sup>105</sup> Sitat fra *Dagbladet* i Jan Erik- Ebbestad Hansen, *Fenomenet Nerdrum*, 1996, 118.

<sup>106</sup> Paul Grøtvedt, ”Sensur i Brun Saus” i *Morgenbladet* 14. november, 1979.

<sup>107</sup> Ibid.

idealer.”<sup>108</sup> Grøtvedt, i motsetning til mange, så ikke dette anti-moderne som noe håpløst gammeldags, men derimot som noe fremtidsrettet. Ingen kan i ettertid nekte for at Nerdrums bilder skapte debatt og kontrovers på et nivå som de fleste av hans modernistiske kunstnerkollegaers verk ikke gjorde.

Det voldsomme engasjementet fra fjern og nær i forhold til *Mordet på Andreas Baader* førte til en type publikumsinteresse som kan sammenlignes med den Christian Krohgs *Albertine i politilægens venteværelse* (1885-87) i sin tid fikk. Her også var det snakk om et bilde som skapte furore over en tematikk som provoserte (i dette tilfelle Krohgs kritikk over samfunnets behandling av prostituerte), samtidig som det fikk enorm publikumsoppslutning. Det var også i Nerdrums verk noe provoserende og engasjerende på en og samme tid. Det å klare å provosere er i seg selv en bragd i moderne kunsthver. Det er tankevekkende at det hører til sjeldenhetene med en nonfigurativ modernist som skaper et slikt engasjement blant norske kunstkritikere. Det er nettopp på grunn av dette at de kritikere som avskrev Nerdrum som en tradisjonell klassisist ikke hadde rett. Hadde Nerdrums verk blitt betraktet som et salongmaleri ville sannsynligvis ingen brydd seg.

## 7. Nerdrums maleri sett i lys av Michel Foucault

### 7.1 Foucaults bakgrunn og bidrag til 1970-tallets politiske diskurs

For å fullt ut kunne forstå hvorfor *Mordet på Andreas Baaders* tematikk ble så omdiskutert i sin tid, kan Michel Foucaults ideer fungere som et nyttig redskap. Foucault var på 1970-tallet, som både Nerdrum og Baader, opptatt av å se på det eksisterende samfunnet i et kritisk lys. Han var særlig opptatt av hvordan mennesker veldig lett aksepterer tingenes tilstand uten å sette spørsmålsteget ved noe. Videre gir Foucaults verk innsikt i den felleseuropeiske politiske diskursen som preget 1970-årene, noe som gjør hans tanker desto mer relevante i denne sammenheng. Foucaults verk *Discipline and Punish* (1975), som i særlig stor grad vektla forholdene rundt det moderne samfunns maktutøvelse og straffemetodikk, ble til i kjølvannet av denne interessen.

---

<sup>108</sup> Paul Grøtvedt, “Ubehaget I Sivilisasjonen”, i *Samtiden* 2. utg 1990, 67.

Foucault var en av mange som engasjerte seg i straffedømtes rettigheter og behandling i denne perioden, og fra 1971 ble medlem av *Groupe d'Information sur les prisons*. Denne organisasjonens mål var å oppfordre innsatte fanger til å protestere mot dårlig behandling i fengslene.<sup>109</sup> En interessant hendelse i 1977, som knytter Foucaults engasjement direkte til RAF, er hans underskrift på en politisk kampanje som skulle hindre den franske stat i å nekte Klaus Croissant politisk asyl. Croissant var en av RAF gruppens forsvarsadvokater.<sup>110</sup> Dette i seg selv viser hvor stort omfang og oppmerksomhet RAF og Andreas Baader fikk over hele Europa. Mye av støtten Baader fikk da han satt fengslet i Stammheim, kom også som en reaksjon på datidens tyske fengselsvesen.

Foucault var kanskje den som klarest formulerte *hvorfor* han var kritisk til det moderne fengselet. Kritikken rettet seg hovedsakelig mot at fengselet i stedet for å ha hindring av vold som hovedformål, heller fungerte som et slags statlig maktapparat, som oppbevarte, formet og brukte fangene til økonomisk inntjenende formål. Fengselet, slik vi kjenner det, så han som et resultat og en forlengelse av det moderne samfunnets behov for disiplin og institusjonalisering. Foucault trakk paralleller mellom fengsler, skoler og militærvesen; institusjoner med samme disiplinære modell. Foucault mente at essensen av det moderne straffesystemet kunne oppsummeres i fire momenter:

- 1) "(...) regard punishment as a complex social function".<sup>111</sup>
- 2) "Regard punishment as a political tactic".<sup>112</sup>
- 3) "(...) make the technology of power the very principle both of the humanization of the penal system and of the knowledge of man."<sup>113</sup>
- 4) "In short, try to study the metamorphosis of punitive methods on the basis of a political technology of the body in which might be read a common history of power relations and objects relations".<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> Lisa Downing, *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 11.

<sup>110</sup> Mary Rorich, *Passing through the Screen: Pierre Boulez and Michel Foucault*, Publisert av Journal of Literary Studies 01.12.2006. Direkte lenke: <http://www.thefreelibrary.com/Passing+through+the+Screen%3A+Pierre+Boulez+and+Michel+Foucault+%281%29-a0165730972> (Oppsøkt 29.07.10).

<sup>111</sup> Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, 23.

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Ibid, 24.

Hovedelementene i disse poengene dreide seg om å vise at kriminelle ikke ble dømt ut i fra den kriminelle handlingen i seg selv, men ut ifra sosiokulturelle bestemmelser, eller det han ville kalt samfunnets maktapparat. Foucault så på makt og kunnskap som svært tett forbundet; makt er selve basisen for kunnskap. Han sier om hvordan straffesystemet fungerer at: ”We punish, but this is a way of saying that we wish to obtain a cure.”<sup>115</sup> Dommen som blir gitt er altså den som best kan kurere fangen fra det avvik som feiler ham, ikke en objektiv dom med utgangspunkt i den straffbare handlingen i seg selv. Derfor er det moderne fengselsvesen i stor grad preget av psykologisk avstraffelse, fordi dette fungerer i størst grad til å forme fangene til den ønskede formen for menneske.

Det at Foucault sympatiserte med en politisk venstreside er i flere tilfeller tydelig, og sånn sett skilte han seg heller ikke ut fra universitetsmiljøene på 1960 og 1970-tallet, som var grasrotpolitikkenes arnested, og en vugge for radikal politisk tenkning. Foucault kan likevel ikke omtales som marxist. I sin mangel på et ønske om å tilhøre eller å skape en generell teori rundt historien, kan han snarere karakteriseres som anti-marxistisk.<sup>116</sup> Det er nettopp ønsket om å stå på sidelinjen av den anvendte vitenskapen som ble Foucaults kjennetegn. Til tross for at han ikke engasjerte seg så mye direkte, er det ingen tvil om at han tilhørte en stor gruppe av intellektuelle som åpent var kritisk til den borgerlige/etablerte samfunnsmodellen. Foucault anså blant annet oppkomsten til det kapitalistiske samfunnet som årsak til det han kaller ”disciplinary technology”. Det vil si nettopp den måten samfunnets ledere blir opptatt av å forme hvert menneske inn i en bestemt modell. På denne måten disiplinerer samfunnet individet i skolen, i militæret og på jobben slik at han i størst mulig grad blir et nyttig og økonomisk besparende element. “... the methods for administering the accumulation of men made possible a political take-off in relation to the traditional, ritual, costly, violent forms of power, which soon fell into disuse and were superseded by a subtle, calculated technology of subjection.”<sup>117</sup> Denne distinksjonen mellom det førmoderne og det moderne samfunn illustrerer godt hvordan behandlingen av lovforbrytere har utviklet seg. I tidligere tider var det vanlig å bruke fysisk straff, tidvis med døden som følge, som reaksjon på et lovbrudd. Etter Opplysningstiden blir denne type straff byttet ut med fengsling: ergo fjerning av forbryteren fra samfunnet og frarøvelse av dennes frihet. Straffen gikk dermed fra å være av fysisk til psykisk art, en slags psykisk terror. Foucault mente at moderne fengselsers kyniske bruk av

---

<sup>115</sup> Ibid, 22.

<sup>116</sup> Paul Rabinow, *The Foucault Reader*, (New York: Pantheon Books, 1984), 12-13.

<sup>117</sup> Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, 220-221.

tvungen disiplin på fangene gjorde vel så mye for å ødelegge psyken som det førmoderne tiders straff gjorde i form av fysisk skading. Han så på moderne fengsler som et slags verktøy for at tannhjulene i samfunnet lettere skal gå rundt. Den disiplinen som ble utøvd i fengslene var som et mikrokosmos av den som finnes i andre opplærende institusjoner, som skole, arbeid og militærvesenet. Han sa videre om opprettelsen av fengselet som en disiplineringsinstitusjon: ”The general form of an apparatus intended to render individuals docile and useful, by means of precise work upon their bodies, indicated the prison institution...”<sup>118</sup> Fengselsvesenet var med andre ord et ledd i et mye større økonomisk og politisk virke, som har til hensikt å tvinge mennesket inn i en slags mal som er hensiktsmessig for samfunnet økonomisk sett.

Det er kanskje umulig å sette Foucault i bås – nettopp fordi hans mål var å sette spørsmålsteget ved alle fastsatte sannheter. Han er kanskje best beskrevet av professor Lisa Downing som en ”Intellectual iconoclast”.<sup>119</sup> En meget passende beskrivelse av en forsker som ikke vil binde seg verken til fagfelt, teorier, metoder eller prinsipper. Foucault var mer en kritiker av historiske forskningsmetoder enn en forsker som ønsket å utvikle nye teorier. Han var opptatt av de bakenforliggende årsaker til at fenomener har blitt som de har blitt, ikke historien i seg selv som sådan. Det som ellers var utradisjonelt med Foucaults historier, er at han skrev om fortiden hovedsakelig for å forstå sin egen tid. Dette er grunnen til at han selv ofte kalte disse undersøkelsene arkeologiske. Hans mål var altså ikke å forske på fortiden, men å bruke den som et vesentlig redskap i hans forklaring av moderne institusjoner, ideer eller konsepter.<sup>120</sup> Et av de andre stikkordene for alle Foucaults tekster er *makt*. Makt var for ham selve drivkraften til samfunnet. Han trodde ikke på det kjente slagordet at ”kunnskap er makt”, men at makt styrer hvilken kunnskap som er tilgjengelig og på hvilken måte.

Fordi Foucault var opptatt av å undersøke strukturene til det moderne samfunns institusjoner og fenomener, ble han ofte stemplet som (post) strukturalist. Selv var han alltid sterkt i mot å bli plassert i en bestemt bås, men det er vanskelig å snakke om Foucault uten å komme innom strukturalismen. Strukturalistene var aldri en gruppering i snever forstand, men en samling intellektuelle (fra ulike grener av humaniora, gjerne filologer og filosofer) som ønsket å komme bort i fra eksistensialismen og den humanistiske historieskildringen som hadde preget

---

<sup>118</sup> Ibid, 231.

<sup>119</sup> Lisa Downing, *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*, 20.

<sup>120</sup> Gary Gutting, *The Cambridge Companion to Foucault*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) 10.



humaniora i første halvdel av 1900-tallet. Strukturalistene ønsket også å bryte opp det tradisjonelle synet på historien som noe lineært. Forskning på mennesket og dets historie skulle bli brutt ned til en studie av systemer og tegn. Foucault hadde nær kontakt med flere av de mest kjente strukturalistene, blant andre Roland Barthes og Julia Kristeva.<sup>121</sup> Det er heller ikke til å komme forbi at Foucault viser flere trekk fra strukturalistisk tankegang i sine tekster, men årsaken til at han ofte heller kalles poststrukturalist, er at han var mye mer dyptgående i sitt brudd med det historiske. Blant annet mente Foucault at den moderne vestlige kultur ikke kan sees på som overlegen eller den mest velutviklede kulturen i sivilisasjonens historie. Slik brøt han altså med den typiske fremtidsoptimisme som hadde preget vesten tidligere på 1900-tallet. Til tross for disse motsetningene, bar Foucault tankegang i flere konkrete tilfeller preg av å være høstet fra strukturalistisk tankegods. Et konkret eksempel kan være Roland Barthes og hans verk *The Death of the Author* fra 1967. Her postulerte Barthes at en tekst (også diskursive bilder, eller bilder lest fra et tekstuelt ståsted), kunne sees på som et slags nettverk, noe som har potensialet til å inneha flere meninger, alt ut ifra leserens/betrakterens kulturelle kontekst:

We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.<sup>122</sup>

Igjen har denne troen på tekstens ukvantifiserbare betydning sammenheng med Foucaults mangel på endelige sannheter, men Foucault skilte seg altså fra strukturalistene i det at han var kritisk til at menneskelig kultur kunne tilskrives et fast og evigvarende sett med strukturelle regler. På grunn av denne totale tvilen på faste reglement blir han altså gjerne heller plassert blant poststrukturalistene- selv om Foucault heller ikke anså seg som en av dem.<sup>123</sup>

Foucault ble på bakgrunn av sin tvil om menneskets utvikling mot noe stadig bedre, ofte sammenkoblet med Friedrich Nietzsche, filosofen som kanskje er aller mest kjent for å ha annonsert Guds død mot slutten av 1800-tallet. I mange tilfeller har Nietzsche blitt kalt "den første postmodernist". Årsaken var at Nietzsches så på språket og dets mening som noe subjektivt, samt at han trodde at ingenting kunne være hundre prosent objektivt eller ekte så

---

<sup>121</sup>Lisa Downing, *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*, 2008, 8.

<sup>122</sup> Roland Barthes, "The Death of the Author", i red. S. Heath, *Image, Music, Text. Essays* (Fontana/Collins, 1984), 146.

<sup>123</sup> Ibid, 16.

lenge det var menneskeskapt. Dette gjaldt så vel religion som vitenskap.<sup>124</sup> Nietzsche, til tross for å være svært revolusjonerende i sin tankegang, var et barn av sin egen tid og påvirket av 1800-tallets diskurs. Det vesentligste er at Nietzsche åpnet opp for at man kunne tenke annerledes om den vestlige kulturen og dens historie. Foucault tok derfor opp tråden fra Nietzsche og devaluerte ikke bare Gud, men også mennesket i seg selv, som et vesen uten fri vilje og makt. Dette ønsket om å bryte ned og dekonstruere mennesket og dets historie, hører til en poststrukturalistisk og postmoderne tankegang og bryter med det humanistiske tankegodset.

Diskursteorien, som i stor grad baserer sin definisjon av makt på Foucault, beskriver makt som følger: ”ikke som noget, nogen er i besiddelse af, og som de kan udøve over andre, men som det, der overhovedet producerer det sociale.”<sup>125</sup> Kulturen vår, og dermed språket, består altså av makt, som igjen produserer den viten vi har. Foucault så ikke på makt som noe negativt i seg selv, faktisk anså han makt om noe produktivt, da den driver mennesket til handling. Produktivitet derimot, blir som oftest benyttet til handlinger og ideologier som han anså for å være moralsk forkastelig. På bakgrunn av denne teorien kan det påstås at diskusjonene som oppstod rundt *Mordet på Andreas Baader* og Nerdrum som kunster, ble formet av 1970-årenes diskurs. Det vil med andre ord si at det kulturelle eller sosiale klima på 1970-tallet avgjorde hvilke oppfatninger kritikerne hadde til Nerdrum.

## **7.2 Panopticon versus Stammheim og Baader versus Nerdrum**

Michel Foucault hevdet altså at moderne fengsler, asyl og lignende institusjoner ikke primært eksisterte for å hindre vold og kriminalitet, men forsøkte å normalisere mennesker som falt utenfor den fastsatte borgerlige normen. Et moment som er relevant for å forstå Andreas Baaders motvilje mot det bestående, og Nerdrums anarkistiske tankesett i forhold til individets rett. Alle tre forfektet på ulike vis at menneskets mangel på fri vilje innebar dets undergang. Foucault kritiserte som nevnt de moderne institusjoner, men han forstod nok også som forsker at dette er systemer som har blitt til fordi mennesker fungerer bedre med faste normer, regler, systemer og retningslinjer. Det er bare unntaksvis at enkelte individer

---

<sup>124</sup> Når Nietzsche blir kalt postmoderne er det selvsagt ikke uten forbehold. Dave Robinson, forfatteren av *Nietzsche and Postmodernism* fra 1999, konkluderer med at dersom man skal kalle Nietzsche postmoderne må mye av hans senere tekster ekskluderes, ettersom det etter hvert blir tydelig at Nietzsche synes at visse moralske og politiske synspunkt var overlegne andre. Informasjonen er hentet fra: Dave Robinson, *Nietzsche and Postmodernism*, (Cambridge: Totem Books, 1999) 55/61.

<sup>125</sup> Marianne Winther Jørgensen og Louise Philips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 49.

begynner å føle seg fanget i disse systemenes reglement. Det som derimot er interessant i relasjon til Nerdrum, er at også han er veldig bevisst menneskets forhold til disse samfunnsstrukturene og forsøker å stille spørsmålsteget til disse gjennom kunsten sin. På et vis er det akkurat det samme Foucault gjør gjennom sine tekster.

I *Discipline and Punish* fra 1977 beskriver Foucault det han synes illustrerer essensen av oppkomsten til det moderne samfunns institusjonalisering: Den utilitaristiske filosofen Jeremy Bentham's tegninger til (det aldri fullførte) fengselet *Panopticon* fra 1785 (Ill 19). I realiteten mer et enormt maskineri enn en tradisjonell fengselsbygning. Alt var planlagt til minste detalj; alt i den hensikt å overvåke de innsatte. Fangene skulle være isolert fra hverandre i celler som alle hadde en åpning som var vinklet ut mot en gang med patruljerende fangevoktere. Alle cellenes vinduer skulle også peke ut mot et vaktårn. Der skulle det sitte en vakt, ett individ som alene kunne holde kontroll på alle fangene. Som Foucault skrev: "He is seen, but he does not see; he is the object of information, never a subject in communication."<sup>126</sup> Fangen er hele tiden i en posisjon der han kan bli observert, uten selv å kunne vite når. Dermed er fangens oppførsel preget av at han alltid er på vakt. Dette synet på mennesket som et objekt mente Foucault var nøyaktig det samme som ble brukt i andre institusjoner, som sykehus, skoler og på arbeidsplasser. Hensikten var å forhindre bråk, og samtidig gjøre det lettere for fengselsvakten/legen/læreren eller den overordnede sjefen og kontrollere på sine undersotter. Bakgrunnen til å velge slike modeller for institusjoner handlet selvsagt om makt. Det muliggjorde at en enkeltperson kunne få oversikt og kontroll over en masse. Modellen krevde dessuten minimalt med kvalifikasjoner for den som trakk i trådene. Nærmest hvem som helst kunne tre inn i posisjon som overvåker, fordi apparater som *Panopticon* sørget for å beskytte den observerende part. Kunsthistoriker Siri Meyer skriver at "Panoptikonet var billig i drift; man trenger ikke mer enn en vokter i tårnet for å holde disiplin. Og vokteren behøver ikke engang å være der kontinuerlig; det er nok at fangene vet at han *kan* være der."<sup>127</sup>

Ideen om *Panopticon* kan gjerne sees på i sammenheng med oppstandelsen til den moderne verdens byråkrati, der mennesket er fjernet fra nærkontakt med hverandre gjennom statens maskineri. Man kan gjerne trekke paralleller til sosiologiprofessor Zygmunt Bauman's uttalelser om at Holocaust, som et masse mordsmaskineri, som ikke hadde vært mulig uten det moderne byråkratiet og dets behov for rasjonalisering. "Holocaust er et biprodukt av den

---

<sup>126</sup> Michel Foucault, *Discipline and Punish*, 200.

<sup>127</sup> Siri Meyer, *Visuell makt: bilder, blikk og betraktere*, (Oslo:Universitetsforlaget, 2010), 55.

moderne trang til en fullt planlagt, fullt kontrollert verden som oppstår så snart denne trangen er helt ute av kontroll og går amok.”<sup>128</sup> Bauman som Foucault, mener altså at et moderne behov for kontroll og segregering har gjort mennesket til objekter, statistikk og kalde fakta. Det er interessant å se at moderne fengslers lukkede avdelinger, som den i Stammheim, faktisk ikke var langt i fra Panopticon i sin funksjon og effektivisering. I dag blir fortsatt denne type isolerende oppbevaring brukt i vestlige fengsler, det har blitt en del av den institusjonelle funksjonen som fengslene har. Amerikanske fengsler, med Guantanamo som et godt eksempel, er gjerne om mulig, enda mer isolerende og psykisk terroriserende enn det Bentham så for seg i *Panopticon*. Også den tsjekkiske forfatteren Franz Kafka beskrev allerede i 1925 i romanen *Prosesen* hvordan det moderne samfunnet som helhet hadde utviklet seg til en fengselslignende struktur. *Prosesen* er et verk som i all hovedsak var en kritikk av moderniteten i samfunnet og dens byråkratiske systemer. Kafka skrev om en slags usynlig overvåking i samfunnet, som sørger for at de som faller utenfor den ideelle modellen for oppførsel blir satt bort eller ”tatt hånd om”. Kafkas beskrivelse av byråkratiet var en kritikk av den mekaniske kontrollen noen få kan ha over massene, tilsvarende hvordan Foucault kritiserte *Panopticon* eller Jean Paul Sartre Stammheim fengselet.

Nerdrums tolkning av *Mordet på Andreas Baader* og måten Foucault beskriver fengselsvesenet og borgerskapets makt på, har mange likhetstrekk. Slik Nerdrum fremstiller Baader, som et offer, kunne jo verket utmerket godt fungert som forsideillustrasjon til Foucaults *Disipline and Punish*. Baader skikkelsen kunne helt klart tolkes som et symbol på individets tap mot det offentlige, men også som et mer konkret offer, et drapsoffer. Han kan også tolkes som en allegorisk skikkelse som illustrerer Nerdrums følelse av å være et offer. Dersom man søker etter informasjon om *Mordet på Andreas Baader* i leksika eller lignende er det derimot den mer konkrete tolkningen som ofte blir lagt frem; at den Nerdrumske versjonen av Baaders død fremstilte en hendelse som kunstneren oppfattet som en sannhet. Dermed blir den symbolske tolkningen underlegen og bildet har blitt stående mer som et politisk manifest enn et symbolsk motiv.

---

<sup>128</sup> Zygmunt Bauman, *Moderniteten og Holocaust*, (Oslo:Vidarforlaget, 1997), 138.

## 8. Maleriets videre skjebne

### 8.1 En moderne kunstner uten modernisme

Nerdrums største frykt, at *Mordet på Andreas Baader* skulle havne i en eller annen mørk kjeller; ble etter hvert en realitet. Men før den tid ble verket vært stilt ut på flere store utstillinger. Bildet står nå lagret i magasinene til Astrup Fearnley museet, noe som ikke er en uvanlig situasjon da størsteparten av verdens malerier står lagret i magasiner. Astrup Fearnley museet, som et samtidsmuseum, har per dags dato også en profil rettet mot kunstnere som utfolder seg i konseptuelle uttrykk, noe de har til felles med mange av dagens moderne samtidsmuseer. Eldre kunstmuseer, som for eksempel Nasjonalgalleriet, har i de seneste årene konsentrert seg om kunst fra 1850 til 1950. Nerdrum faller derfor i mellom eldre kunst og samtidskunst slik situasjonen er i dag. I tillegg er han heller ingen typisk modernist eller postmodernist, noe som også bidrar til at hans bilder generelt sett har blitt lite vist i store nasjonale samlinger i Norge. Hans verk er med andre ord en utstilling- og formidlingsutfordring for kuratoriatet på museene.

Takket være Astrup Fearnley museets behjelpelighet med å finne informasjon om alle utstillinger *Mordet på Andreas Baader* har vært med på etter 1998, har jeg fått den komplette historien om hva som har skjedd med verket de seneste årene. Bildets skjebne har gjerne ikke blitt slik Nerdrums en gang forutså; at det skulle bli en like stor nasjonalskatt som *Brudeferd i Hardanger*, men det har likevel fått en stor plass i norsk kunsthistorie.

Astrup Fearnley museet har selv kun stilt ut maleriet ved én anledning. Dette var en retrospektiv Odd Nerdrum-utstilling som kom til like etter ervervelsen av verket i 1998. I denne perioden hadde museet en litt annen profil enn i dag. Dagens Astrup Fearnley utstillinger er i stor grad viet unge, gjerne internasjonale (ofte amerikanske) samtidskunstnere. Her ville Nerdrum blitt en sann anakronisme; midt iblant videoinstallasjoner, konseptuelle verk og grafittkunst. For å få en følelse av hva som har skjedd med maleriet etter det kom i Astrup Fearnley museets eie, kan man ganske enkelt se på hvilke typer utstillinger maleriet har vært med på. Dette sier en hel del om hvilke tanker som har blitt forbundet med motivet i senere tid.

Verket har vært utstilt på fem ulike nasjonale og internasjonale utstillinger (hvorpå to var vandreutstillinger) siden 1998:

- 1) ***Odd Nerdrum. Tyve års tilbakeblikk. Malerier 1978-1998***  
25.09.1998 - 01.03.1999 (Astrup Fearnley museet i Oslo)
  
- 2) ***Odd Nerdrum - Per Lundgren***  
01.10.1999 - 07.11.1999 (Amos Andersons Konstmuseum i Helsinki)
  
- 3) ***Memento Mori - kom i håg att dö***  
05.09.2003 - 31.03.2004 (Historiska Museet i Stockholm)  
18.09.2004 - 09.01.2005 (Dunkers kulturhus i Helsingborg)
  
- 4) ***"Ikke bare laks og pølser" Norsk-tyske forbindelser gjennom hundre år***  
25.10.2005 – 19.02.2006 (Norsk Teknisk museum i Oslo)  
18.03.2006 - 23.04.2006 (Bryggens museum i Bergen)  
15.10.2006 - 15.01.2007 (Museum für Kommunikation i Berlin)
  
- 5) ***Glimt: Norsk kunst fra perioden 1958-1978***  
06.09.2008 -02.11.2008 (Galleri F15 i Moss)

Av disse utstillingene er de to førstnevnte og den sistnevnte, utstillinger som ikke tar for seg en bestemt tematisk motivkrets. De representerer rett og slett Nerdrum som kunstner. Dette indikerer at Baader-bildet har blitt ansett som en viktig del av Nerdrums kunstneriske produksjon. I forbindelse med sistnevnte, F15 *Glimt: Norsk kunst fra perioden 1958-1978*, som omhandlet norsk kunst i et tjue års perspektiv, ser man at også at Nerdrums bilde blir regnet som viktig i en nasjonal sammenheng. De to førstnevnte utstillingene (i Astrup Fearnley museet og Amos Andersons Konstmuseum) var like etter hverandre og begge ble viktige i å fremstille Nerdrum i et nytt lys- nemlig som kitschmaler.

I utstillingen i Helsinki: *Odd Nerdrum – Per Lundgren* (høsten 1999), ble Nerdrum vist sammen med en annen norsk samtidskunstner, hans tidligere elev, Per Lundgren. Utstillingen viste utvalgte verk fra 1970-tallet til og med slutten av 1990-tallet. Utstillingen var i samme ånd som den foregående retrospektive Nerdrum-utstillingen på Astrup Fearnley museet. I

Amos Andersons- katalogen ble Nerdrum omtalt som en maler som mot alle odds hadde klart å overvinne kritikerne. Nerdrums suksess i USA ble samtidig også trukket frem. Jan-Erik Ebbestad Hansen, forfatteren av katalogen, skrev slik om Nerdrums helhetlige kritiker mottakelse i Norge:

Resultatet ble at han i Norge, som er lite og homogent også på kunstlivets område, ble gjenstand for massiv kritikk i mer enn 35 år. I dag er det åpenbart at denne kritikken, som utga seg for å være en kritikk av maleriske kvaliteter, stort sett var bestemt av at han utfordret det modernistiske paradigme. Når han i dag fremstår som en ener, som Norges betydeligste nålevende maler, skyldes dette suksessen utenfor Norge, for fremdeles er det slik at majoriteten i det norske etablerte kunstlivet vokter sine posisjoner i det modernistiske reviret.<sup>129</sup>

Ebbestad Hansen uttalte seg dermed direkte kritisk til det han karakteriserte som et sneversynt kunstliv i Norge. Videre hevdet han at Nerdrum med sine dagsaktuelle tema på 1970-tallet (han trakk særlig frem *Mordet på Andreas Baader*) fortjente karakteristikken ”en moderne kunstner uten modernisme.”<sup>130</sup>

De to nevnte vandretstillingerne, var tematiske mer spesifikke. Den ene omhandlet døden (*Memento Mori*) mens den andre forholdt seg til relasjonen mellom Norge og Tyskland opp igjennom historien (*Ikke bare laks og pølser*). I begge tilfelle ble Baader-bildet sett på som et svært aktuelt verk. På *Memento Mori*-utstillingen hang bildet sammen med andre perioders fremstillinger av døden; kanskje mer som en stemningsskaper for betrakteren enn et politisk ladet motiv. I forbindelse med *Ikke bare laks og pølser*, ble verket brukt bevisst for å kommentere rundt dets politiske innhold. Dette for å illustrere de tette politiske relasjonene mellom Norge og Tyskland opp gjennom tidene. I utstillingskatalogen stod det poengtert at nettopp dette verket viste hvor mange nordmenn som hadde politisk sympati for den tyske venstresiden på 1970-tallet.

Det som er felles for alle utstillingene der *Mordet på Andreas Bader* har vært utstilt i senere år, er at selv om det har blitt presisert at verket en gang var kontroversielt, har det ikke skapt noe debatt eller kontrovers, det har øyensynlig ikke lenger en slik kraft. Bildet har blitt beskrevet mest som et realhistorisk objekt i senere utstillingskataloger og omtaler. Dette er ikke overraskende, det snarere bekrefter to ting; at tematikken ikke er like aktuell eller kjent i

---

<sup>129</sup> Jan-Erik Ebbestad Hansen, *Odd Nerdrum – Per Lundgren Amos Andersen Helsinki Helsingfors, Finland 01.10.1999-07.11 1999*, (Amos Anderson Art Museum Publications: Helsinki, 1999), 5-6.

<sup>130</sup> *Ibid*, 10.

dagens samfunn og at det har gått inflasjon i provoserende kunst. Verket har mistet noe av sitt provoserende innhold.

## 8.2 Kitschmaleren står frem

Så langt har Nerdrums egne uttalelser spilt en mindre rolle i denne oppgaven - med den hensikt å la kritikerne få stå i sentrum. Men i forbindelse med åpningen av den retrospektive Nerdrum utstillingen i Astrup Fearnley museet i 1998, kom Nerdrum selv med en tale som kommenterte nettopp hvordan han som kunstner hadde opplevd kritikken fra 1970-tallet. Et utdrag av denne talen fortjener absolutt en plass fordi den bidrar til å besvare en del spørsmål: Hvordan så kunstneren selv tilbake på diskusjonene rundt *Mordet på Andreas Baader*? Var hans tanker i retrospekt farget av de kritikker han fikk? Og i hvilken grad speiler Nerdrums uttalelser hans forhold til kunsten og kritikerne?

Første gang jeg fikk en anelse om hva som var i veien, var på slutten av 70-tallet. Jeg hadde fått lov til å henge opp to store bilder, *Arrestasjonen* og *Mordet på Andreas Baader*, i en trapp på Chateau Neuf, det nye studenthuset i Oslo. Jeg hadde riktignok bestukket direksjonen med grafiske arbeider, dette var en tid da utstillingsvederlag var en selvfølge, men jeg synes det var helt greit så lenge jeg fikk oppfylt min drøm om at de store komposisjonene skulle få henge offentlig tilgjengelig. Bildene var nydelig montert, og det hele så nesten ut som et Caravaggio-kapell. Men det varte ikke lenge før noen ikke likte denne opphengningen. Et styre på kunstakademiet hadde bestemt at bildene akkurat i den trappen skulle ned. Det var snakk om en ny dekorasjon. Og de overrasket meg med et brev om at alle pyntegenstander i trappen måtte fjernes i løpet av fjorten dager. På samme tid traff jeg en av dem som hadde bestemt dette, den anerkjente kunstneren Arvid Pettersen. Jeg så ham i øynene og sa: "Hvordan kunne du gjøre dette mot en kollega!" Han bare så på meg og kunne ikke svare. Men jeg fikk følelsen av at Pettersen kanskje forstod noe jeg ikke hadde oppfattet: At jeg ikke var kunstner.<sup>131</sup>

Talen hadde tittelen "Kitsch tjener livet". En tale som kom til å markere starten på Nerdrums transformasjon fra kunstner til kitschmaler. Han sier også i utdraget at han ikke "forstod" dette selv på 1970-tallet – med andre ord så han på seg selv som kunstner da han malte *Mordet på Andreas Baader*. Nerdrums overgang til kitschmaler blir dermed et slags tilbakeslag mot kritikerne som mente at han ikke hørte hjemme i kunstens verden. Samtidig ønsket han nok å presisere at modernismen hadde hatt en altomfattende oppsluking av kunsten i Norge.

Et av de mest interessante punktene i denne talen fra 1998, er at Nerdrums definisjon på kitsch er tilnærmet identisk med den intensjonen han alltid hadde hatt for kunsten sin. Intensjonen er altså bare forskjellig i det at han nå bruker kitschbegrepet om det som før var kunst for ham. Han uttalte blant annet at: "Kitsch handler om evige menneskelige problemer,

---

<sup>131</sup> Odd Nerdrum "Kitsch tjener livet" i Odd Nerdrum m. fl. *Hva er Kitsch?* (Oslo: Kagge Forlag, 2000), 10



om det patetiske, uansett form, om det vi gjerne kaller ”det menneskelige”. (...) Kitsch tjener derfor livet og søker det enkelte individ, i motsetning til kunstens ironi og distanse.”<sup>132</sup> Det er derfor nærliggende å se på uttalelsene som en selvrefleksiv slutning: Nerdrum innså at han måtte akseptere den modernistiske kunsten som standard. Dermed ble hans redning å omtale sine verk som noe annet enn kunst:

Etter at jeg oppdaget hva kunst er og hva kitsch er, forsto jeg hvor jeg hørte hjemme. Jeg vil derfor benytte denne anledningen til å be om unnskyldning. Jeg har kalt meg kunstner med en bismak i munnen. Nå vet jeg at jeg ikke er det. Jeg har seilt under falskt flagg og misbrukt pressens interesse, og intelligensiaen har selvfølgelig vært sint med rette.<sup>133</sup>

Slik spilte han på ene siden på lag med kritikerne og lot dem få rett i sine anklager. På den andre siden sørget han med en klar ironisk tone å få siste ord i saken. Nerdrum ønsket gjerne gjennom å erklære seg som kitschmaler å avslutte den lange debatten rundt sin kunst. I samme periode begynte en del kunstkritikere og historikere å se på Nerdrums mottakelse fra 1960- og 1970- tallet i nytt lys, og mange flere enn tidligere forsvarte nå hans posisjon. For første gang ble også Nerdrums rolle som institusjonskritiker brakt frem.

### 8.3 Senere kritikeres vurdering av Nerdrums 1970-talls resepsjon

Odd Nerdrum og Per Lundgrens billedverden bryter med sentrale verdier i kunstverdenens estetikk. Dette er et maleri som har hatt vanskelige kår under det modernistiske regimet. Men nå, ved avslutningen av modernismen som kunsthistorisk epoke, er det forhåpentligvis blitt rom for et mer pluralistisk kunstuttrykk.<sup>134</sup>

Slik, i forbindelse med katalogen til utstillingen *Odd Nerdrum – Per Lundgren*, kritiserer Ebbestad Hansen behandlingen av Nerdrum i norske kunstkretser. Ebbestad Hansens holdninger har etter hvert fått støtte av flere kritikere som har brukt Nerdrum som eksempel på hvordan de norske kunstinstitusjonene har oppført seg kritikkverdig på bakgrunn av et snevert kunstsyn. En av de som i senere tid ofte har uttalt seg i forhold til dette, er kunstsosiologen Dag Solhjell, som i særlig grad vært opptatt av hvordan norske kunstinstitusjoners påvirker kunsten og kunstnerne. Solhjell ser på Nerdrums opposisjon mot det norske kuratoriatet, som bakgrunn for hvorfor Nerdrum i veldig liten grad har blitt oppkjøpt av offentlige institusjoner. Solhjell har hatt et helt tydelig anstrengt forhold til det han ser på som sneversynte institusjoner: ”Nesten hele det norske kuratoriatet er i statens tjeneste, som i en statskirke. Det gir kuratoriet lav internasjonal autoritet, fordi det oppfattes

---

<sup>132</sup> Ibid, 12.

<sup>133</sup> Ibid, 13.

<sup>134</sup> Jan-Erik Ebbestad Hansen, *Odd Nerdrum- Per Lundgren*, 25.

som lite autonomt.”<sup>135</sup> Solhjell trekker videre frem hvorledes Nerdrum også aktivt har motarbeidet kunstinstitusjonene. Ved kunstnerens etablering av sin egen ”Nerdrum- skole” for unge figurative kunstnere valgte Nerdrum å skape sin egen utdanningsinstitusjon basert på renessansens mester/svenn forhold.<sup>136</sup> Med en viss beundring slår Solhjell fast at Nerdrums kampvilje har gitt resultater: ”Han har rett og slett oppnådd autonomi for seg og sin kunst, en autonomi som selv det autonome kunstverket ikke klarte å få. (...) Han snur Duchamp på hodet og parafraserer Magritte, og sier om sine malerier: ”Dette er ikke kunst.”<sup>137</sup> Solhjell har en helt klar formening om at Nerdrum er en fremtidsrettet kunstner, en som viderefører Marcel Duchamps arv: Duchamp, en kunstner som var forut for sin tid, en postmoderne kunstner i modernismens verden. En ahistorisk kunstner som opponerte mot tidens estetiske trend. Nå kan en like gjerne hevde at Nerdrum er Duchamps antitese ettersom han er opptatt av fortidens formspråk; men kanskje er det nettopp Nerdrums valg om å stå på utsiden av kunstinstitusjonene som gjør ham fremtidsrettet og dermed også nettopp en viderefører av Duchamps arv slik Solhjell foreslår?

## 9. Analyse og oppsummering

### 9.1 Essensen i en innfløkt kritikk

I forhold til resepsjonsanalysen av *Mordet på Andreas Baader*, har jeg vært innom det faktum at verket i stor rad fikk sin betydning gjennom debatten som pågikk mellom 1979-1981. Det var kritikernes røster og dagsavisenes mange artikler som i all hovedsak var utgangspunktet for den offentlige diskusjonen som oppstod. Verket ble opprinnelig ikke sett på som ekstremt kontroversielt ved første visning på Høstutstillingen på Kunstnerens hus i 1978, reaksjonene kom først etter at en offentlig institusjon (Universitetet i Bergen) ikke ville ta i mot og stille ut bildet. I debatten som fulgte kom det snart frem at flere av dem som var negativ til verket, var kritiske til Nerdrum på et generelt grunnlag - som kunstner. Gjennom sin maleriske stil kom Nerdrum gjennom *Mordet på Andreas Baader* rent implisitt med en provoserende institusjonskritikk. Selv når verket ble kritisert i forhold til tematikken i bildet, ble det sjelden gjort uten å nevne Nerdrums stilistiske valg i samme åndedrett. Dette er interessant, ikke minst fordi 1970-tallets kunstverden var vant til å se politiske verk. Spørsmål blir da: hvorfor vakte Nerdrums bilde så uvanlig sterke reaksjoner? Bilder med vel så sterke titler og tema,

---

<sup>135</sup> Dag Solhjell, “Med kunstbegrepet som innsats: symbolsk makt og motmakt i Odd Nerdrums kunst” originalt utgitt i *Morgenbladet* 31.03.2000. Gjengitt i Odd Nerdrum m.fl, *Hva er Kitsch?* (Oslo: Kagge forlag, 2000), 34.

<sup>136</sup> Ibid, 35.

<sup>137</sup> Ibid, 36-37.

blant annet Kjartan Sletteverks *Av rapport fra Vietnam: Barn overskylltes av brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør* (bilde) hadde jo allerede blitt vist mer enn ti år tidligere, og slik sett skulle man anta at kunstkritikerne var vant med sterk kost. Det er nettopp her jeg mener det er plausibelt å anta at det var Nerdrums motarbeidelse av norske kunstinstitusjoners ideal som vakte den største motstanden, ikke selve kritikken mot politiet, rettsvesesenet eller andre politiske forhold i bildet. Det interessante er at denne institusjonskritiske siden av verket tilsynelatende bare ble oppdaget av de kritikerne som var positive til bildet, og dermed så bort i fra (eller ikke hadde noe problem med) Nerdrums formale stil.

Etter å ha lest Foucault er det nesten umulig å se på *Mordet på Andreas Baader* uten å tenke at verket er en visualisering av Foucaults tekster om det moderne menneskets situasjon. Foucault skriver blant annet om hvordan alle våre oppfatninger om rett og galt ikke er mer enn et resultat av bestemte maktsystemer:

...it seems to me that the idea of justice in itself is an idea which in effect has been invented and put to work in different types of societies as an instrument of a certain political and economic power or as a weapon against that power.<sup>138</sup>

Makt, både politisk og økonomisk, er altså de ledende faktorene for hvordan samfunnet fungerer og infiltrerer hele vår oppfatning av verden og av oss selv slik Foucault ser det. For ham er vårt moderne samfunn i stor grad bygget opp på en slik måte at mennesket dannes om til subjekter og objekter i stedet for fritt handlende individer. Et slikt fokus er nettopp kjernen i hele det Nerdrumske univers. Spørsmålet da er om Nerdrum tilslørte noe av dette budskapet gjennom å bruke en klassisk ”borgerlig” malestil? Tilsynelatende synes flere heller at det politiske i Nerdrums bilder ble *mer* provoserende, nettopp fordi det ble så figurativt tydelig. Den klassiske stilen førte jo i seg selv også til at verket fikk en unik oppmerksomhet. Kombinasjonen av kontroversielle tema med kontroversielt stilistisk uttrykk gav med andre ord forsterket kraft.

---

<sup>138</sup> Michel Foucault sitert i Paul Rabinow “Introduction” i *The Foucault Reader*, 6.

## 9.2 Suspension of Disbelief- konstruerte sannheter

Etter å ha foretatt en resepsjonsanalyse er det naturlig å spørre hvilken tolkning av verket som har blitt dominerende? La meg i denne sammenheng få starte oppsummeringen med en anekdote. I en samtale jeg for en tid tilbake hadde med en kunstinteressert ung mann, ble jeg spurt om hva masteroppgaven min handlet om; en opplysning som førte til at vedkommende svarte at han alltid hadde trodd at Andreas Baader virkelig var blitt drept, og at Nerdrums bilde (som han selv hadde sett avbildet i en bok), var en avbildning av korrekte historiske hendelser. Han hadde åpenbart ikke lest noe vedrørende historien om Andreas Baader, og var som meg, alt for ung til å huske noe fra 1970-tallet. Poenget mitt med denne anekdoten er at den unge mannens overbevisning om Nerdrums bilde, blir en betegnelse på hvilken kraft en slik realistisk fremstilling kan ha formidlingsmessig. Det var nettopp denne overbevisende evnen de negative kritikerne gjerne hang seg opp i som problematisk- fordi den kunne føre til feiloppfatninger av historiske fakta. Samtalen med den unge mannen minner også om at Foucault mente at en hver tid og generasjon har sine egne sannheter. I dag er 1970- tallets viktige politiske kampsaker for lengst blitt historie. Dermed får heller ikke *Mordet på Andreas Baader* lenger en betydning som en politisk kommentar. Det som for en gruppe mennesker en gang var et bilde som fremstilte en kritikk av fengselet, den tyske stat, statens undertrykkelse av individet og anarkistiske tankeganger, vil i senere tid, for en generasjon uten dette innblikket, bli et bilde av en mann som blir skutt og drept. Verkets symbolske verdier har altså blitt byttet ut med konkret visualitet for de som ikke kjenner bakgrunnen.

Et maleri som har mange av de samme kvalitetene i forhold til å være en ubestemmelig blanding av myte og sannhet finner vi faktisk i maleriet Nerdrum ønsket å sammenligne sitt eget med, nemlig Adolph Tidemand og Hans Gudes *Brudeferd i Hardanger* (1848). Også her er det snakk om et maleri som ser veldig realistisk og livaktig ut: overbevisende i sin diskursivitet. Som omviser på Nasjonalgalleriet har jeg gjentatte ganger møtt mennesker som har fortalt meg med stor overbevisning om hvordan de er i slekt med de avbildede menneskene i maleriet. Flere tror for eksempel bestemt at Tidemand faktisk malte deres forfedres bryllup nøyaktig slik det hadde foregått. Sannheten er nok heller den at kunstnerne brukte like mye fantasi som nasjonalromantisk kunstnere ellers gjorde på denne tiden. Kunstnerne lot seg inspirere av mennesker og landskap de så på sine reiser rundt i Norge, men bildet er fortsatt malt i Tyskland og fremstiller ingen konkret historisk hendelse. Bildet som helhet er derfor en blanding av myte og virkelighet. Noen få eksempler kan sees med følgende:

- 1) Det fantes ingen stavkirke i Hardangerfjorden slik bildet viser.
- 2) Stedet bildet er malt på finnes ikke, ingen områder i Hardangerfjorden ser nøyaktig ut som landskapet i bildet.
- 3) Vi må dessuten anta at en robåt med 10 voksne mennesker om bord, deriblant en mann som står oppreist og skyter en salutt, hadde kantret eller gått under.

Likevel må man anta at maleriet er inspirert av et ekte giftemål fra Hardanger- folkedraktene stemmer; naturen er riktig for regionen, det hele er gjennomført overbevisende. Nerdrum gjør noe av det samme, bortsett fra at han brukte en allerede eksisterende myte til å lage sin historie. Det er i så måte ikke den historiske Andreas Baader vi ser på bildet, men en idealisert versjon i forhold til et anarkistisk ideal, akkurat som *Brudeferd i Hardanger* er en virkelighet basert på et nasjonalromantisk ideal. I begge tilfeller er dette bilder som i sin egen tid nok ble forstått mest som symboler over noe annet; Brudeferden ble sett på som et norgessymbol og Baader bildet ble sett på som et politisk symbol. Altså må en bli lært at disse bildene ikke er ”ekte”. Vanndråpene som drypper av årene til robåten i Brudeferden, og smerten vi ser i Andreas Baaders ansikt da han får dødsskuddet levert i bakhodet er skremmende i sin realisme. Den ukritiske beskueren vil ikke tro at dette kan være noe annet enn ekte. Det skal sies at Nerdrum også drev med skyteøvelser som ledd i forberedelsene av Baader- bildet. Dette var selvsagt for å kunne ha nok kunnskap til å gjøre skuddet i maleriet genuint og overbevisende.<sup>139</sup> I slike tilfeller mener jeg det kan være nyttig å kort nevne teorien om ”suspension of disbelief” for å forklare beskuerens ønske om å tro på disse verkene. Teorien ble først formulert i 1817 i *Biographia Literaria* av Samuel Taylor Coleridge som en forklaring på hvordan publikum lot seg forføre inn i kunstens verden til tross for at det som fremstilles gjerne kan være svært urealistisk i forhold til virkeligheten.<sup>140</sup> Dette gjør publikum i bytte mot underholdning. Underholdningsverdien øker altså i takt med evnen til innlevelse. Begrepet blir i dag oftest brukt i forhold til film. Dette er gjerne også den mest diskursive formen for visualitet. Filmen ønsker å overbevise og lede publikum inn i den verdenen som blir portrert, samtidig vet publikum at de fleste filmer lyver - men de lar seg villig lede til å tro helt og holdent på historien så lenge filmen varer, for å øke underholdningsverdien for seg selv. Hvorfor tillegges da enkelte malerier større sannhetsverdi enn filmen hos det moderne publikum? Maleriet er jo kjent for å være fullt av symbolikk, illusjoner og fantasi. Kanskje

<sup>139</sup> Jan Brockmann, ”Odd Nerdrum: MORDET PÅ ANDREAS BAADER”, *Ikke bare laks og pølser: Norsk Tyske forbindelse gjennom hundre år*, 255

<sup>140</sup> Kunst i en bred forståelse; i S.T Coleridges tilfelle særlig i form av poesi og diktning, men kan også brukes om publikums mottakelse av malerier og senere også særlig film.

henger dette sammen med at realistiske malerier blir knyttet opp til fotografiets objektive avbildning av virkeligheten - og at dess nærmere malerier er fotografiet rent stilistisk, jo mer blir de sett på som refleksjoner over noe ekte? Det er kanskje her forklaringen ligger på hvorfor *Mordet på Andreas Baader* ble så provoserende. Det er for realistisk til å bli tolket som en fantasi.

Fra uttalelser av Nerdrum selv vet vi at han egentlig alltid har prøvd å skape tidløse bilder som skal omhandle de basale behov og følelser hos mennesket. Det er tydelig at dette ikke er tilfelle i forhold til hvordan *Mordet på Andreas Baader* ble tolket. Det at bildet ikke lenger provoserer slik det gjorde på 1970-tallet, viser som nevnt hvor kontekstbasert de utagerende kritikken var. Når dette er sagt er det kanskje først i dag at bildet har potensiale til å bli beskuet slik Nerdrum egentlig ønsket det: etter at det har mistet sin politiske aktualitet. En ny generasjon som ikke har noe forhold til navnet Andreas Baader kan kanskje vurdere verket mer for dets eksistensialistiske menneskelige kvaliteter enn det publikum på slutten av 1970-tallet kunne. Dette gir tiltro til ideen om at kunstverk med politisk innhold blir vanskelig å vurdere ut i fra andre aspekter, lik den ideen Paul Grøtvedt postulerte i sin tid. Motivet var malt på en tid da navnet Andreas Baader ikke kunne nevnes uten å skape reaksjoner. Det er forståelig at kritikere i en sånn sammenheng ikke evnet å se på verket som noe universelt og fellesmenneskelig. Dette er derimot mulig tre-fire tiår senere, da saken er blitt historie. Det som derimot fortsatt kan fenge dagens publikum med maleriet er nettopp de følelsesmessige uttrykkene og det brutale i overgrepets natur. Det er først etter at bildet ikke lenger er politisk potent at det blir tillatt (og mulig) å like bildet uten å implisitt si at man støtter teorien om at Andreas Baader ble myrdet. Det i seg selv gir nytt liv til bildets innhold og fremviser en ny tids sannhetsdiskurs.

### **9.3 Oppsummerende refleksjoner**

Denne oppgaven retter seg mot å se på resepsjonshistorien til Odd Nerdrums 1970-talls kunst, med hovedvekt på *Mordet på Andreas Baader* og bildets resepsjon i lys av kunstkritikken i Norge på 1970-tallet. Gjennom dette som er et av de mest omdiskuterte verkene i Norsk kunsthistorie, har jeg vist hvordan kritikken reflekterer hvilke estetiske idealer som fantes hos kritikerne i nevnte periode. Dette reflekterer igjen samfunnet eller kunst Norge som helhet. Et av de mest interessante funnene er at den negative kritikken rettet mot Nerdrum i denne perioden, i all hovedsak kom fra kritikere med praktisk kunstfaglig bakgrunn. Hans største motstandere var altså ofte andre kunstnere, noe som i første omgang var overraskende. Det

ble etter hvert klart at Nerdrums stilistiske provokasjoner var en vel så stor del av problemet som tematikken i Baader-bildet. Funnene viser at det fantes tydelige retningslinjer for hvilken kunst som skulle dyrkes og som var akseptert innenfor norske kunstkretser. Det var kunstnere som forholdt seg til blant andre post-ekspresjonistiske, pop og minimalistiske uttrykk som ble holdt frem som de ”riktige” kunstnere. Det ble viktig for norske kunstinstitusjoner å fremstille seg selv som moderne, etter at Norge veldig sent hadde gitt modernismen aksept. Ser man tilbake på norske kubister på 1920-tallet, hadde mange store problemer med kritikerne i eget land. Ragnhild Keyser er et godt eksempel på en norsk kunstner som ble anerkjent i Frankrike, men fikk svært lunken mottakelse hjemme i Norge. Hun hadde sin første separatutstilling hos Blomqvist i 1932, over 20 år etter at Pablo Picasso og George Braque hadde introdusert kubismen som retning. Går man enda lenger tilbake i tid og ser på kunstretninger som impresjonismen, hadde Norge egentlig aldri noen kunstnere som utmerket seg i denne ofte omtalte ”første avantgardistiske stilen”. Flere norske kunstnere kalte seg selv for impresjonister, blant andre Christian Krohg, men for ham handlet impresjonismen om å male verden i all sin sannhet, ikke i å male urbane friluftsmalerier med et karakteristisk stilistisk uttrykk slik de franske impresjonister gjorde. Norge hadde i grove trekk bare forhold seg til realismen som det mest avantgardistiske i kunsten frem til Edvard Munch kjempet frem både symbolistiske og ekspresjonistiske ideer på 1890-tallet. Norges kunstutvikling kan sies å ha tatt et sjumilssteg fremover på den internasjonale kunstscenen med Munchs kunst. Men til tross for at Munch i sin tid banet vei for en del ismers aksept, var Norge fortsatt et land med få muligheter for kunstnere til å utfordre nye uttrykk, like frem til Nerdrums tid.

Da modernismen i sin helhet endelig fikk gjennomslag på 1960-tallet, var det derfor kanskje desto viktigere å holde på modernismens ånd i norske kunstkretser. Det er dette klimaet Nerdrum befinner seg i som ung kunstner. Hans totale ignorering av den tunge kampen modernismen og avantgarden hadde kjempet for, virket som et slag i siden for mange – særlig kunstnere. Modernistene jobbet hardt for å skape kunst som ikke skulle la seg forstå, som skulle være ambivalent, annerledes og ny. Nerdrum ødela dette klima ved å lage kunst som lot seg forstå så tydelig at det ikke var tvil om budskapet. Kunsten hans var naiv og teknisk komplisert på samme tid, det var på et vis en pedagogisk kunst, som skulle bevege beskueren emosjonelt, gjennom realistiske fremstillinger. Kunsten hans hadde mye av det postmoderne ved seg, og det er i ettertid lett å tenke at postmodernismens estetikk var veletablert mot slutten av 1970-tallet. Dette er sant om man snakker om USA, men det gjaldt ikke Norge. Nerdrums positive omtaler i USA, og etter hvert sterke tilknytning til New Yorks

utstillingsarena, sier mye om hvordan den norske og amerikanske utviklingen ikke var i samsvar.

Nerdrum jobbet også bevisst i opposisjon mot de norske kunstinstitusjoner - hvilket vil si at den kontroversen og debatten bildene hans skapte, må ha vært mer eller mindre nøyaktig det han var ute etter. Gjerne for å bevise hvor vanskelig det var å være annerledes i Norge, men også for å leve opp til den gamle klisjeen om at stor kunst blir skapt gjennom motgang. Det at Nerdrum også i flere sammenhenger nevnte Edvard Munch som sitt store forbilde vitner om hvordan han oppskattet denne type kunstneridentitet.

Det er grunn til å hevde at det var kritikernes ord og meninger som skapte "Fenomenet Nerdrum", et fenomen som snart ble noe langt mer enn en kunstmaler. Han ble en samfunnsdebattant som selv ofte ikke sa et ord, men som fikk ordene frem hos andre. Ord som skulle bidra til å røre opp i kunst-Norge. Det er ingen overdrivelse å hevde at Nerdrum var delaktig i norske kunstkritikers aksept av den mer eklektiske estetikken som kom med postmodernismen. Etter hvert som mange norske kunstnere mot 1980-tallet slo seg på postmoderne kunst, var deres gjennombrudd gjort enklere etter at Nerdrum hadde tatt i mot kritikk i to tiår for sine bilder. Bilder som av mange ble avskrevet som gammelmodige og uten relevans. Kanskje var bildene hans lite innovative i sitt formspråk, men hvor ofte skjer det i den moderne verden at et bilde berører så mange som det *Mordet på Andreas Baader* gjorde? Nerdrum klarte noe som de fleste andre kunstnere ikke klarte, å provosere, samt og få bildene sine til å trigge følelser i publikum. Det kan gjerne kalles banalt, for hva er vel mer banalt enn følerier, men dette er vel også "helt ok" - for å parafasere Warhol. Nerdrum hadde kanskje et poeng i at det kanskje heller var innovasjonsaspektet i kunsten som burde blitt ansett som en gammelmodig ide?

Den makten *Mordet på Andreas Baader* og Nerdrums 1970-talls kunst i sin helhet hadde til å opprøre hele kunst Norge, var uovertruffen. Provokasjonene i hans bilder kom til gjennom tema som i sin helhet enten fremstilte menneskelige handlinger eller menneskekroppens ulike tilstander. Det groteske og provoserende i Nerdrums kunst var i realiteten ikke mer urovekkende enn at det var hendelser som ble skrevet om i avisene hver dag, eller som samtlige voksne mennesker hadde sett på film en mengde ganger: enten det dreide seg om nakenhet, vold, drap eller død. En unik blanding av illusjon, evnen til å skape myter samt en emosjonell tilstedeværelse i maleriene skapte dette *je ne sais qua* som kritikerne ikke klarte å



uttrykke. Eller noen formulerte det jo; som gammelmodig, mondent og uaktuelt... Robert Meyers fotografi av Nerdrum stående under Andy Warhols Marilyn Monroe silketrykk i New York 1968 får siste ordet i denne sammenheng, da det på en ypperlig måte er symbol på hvorledes Nerdrum fungerte både i motsetning og i fellesskap med modernismen. (Ill 20.)

## Bibliografi

- Aftenposten Morgenutgaven* "Kunst og kunstnere", 20. november 1967
- Askeland, Jan. "Mord i Brun Saus" i *Dagbladet*, 10. november 1979
- Aust, Stefan. *The Baader Meinhof Complex*. Oversatt fra tysk av Anthea Bell, London: The Bodley Head, 2008
- Barthes, Roland. "The Death of the Author", i red. S. Heath, *Image, Music, Text. Essays* Fontana/Collins, 1984
- Bauman, Zygmunt. *Moderniteten og Holocaust*, Oslo: Vidarforlaget, 1997
- Bergens Tidende* "Nerdrum-maleri for kontroversielt for Universitetet" 02. november 1979. signert r.s.
- Brockmann, Jan. "Odd Nerdrum: MORDET PÅ ANDREAS BAADER", i *Norsk Tyske forbindelse gjennom hundre år: ikke bare laks og pølser*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005
- Brômmling, Ulrich. "Jens Bjørneboe: Bestialitetens historie", i *Norsk- tyske forbindelser gjennom hundre år: ikke bare laks og pølser*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005
- Brun, Hans-Jakob. "Fenomenet Nerdrum" i *Dagbladet*, 30. november 1967
- Buchloh, Benjamin. "Beuys: The Twilight of the Idol", i *Joseph Beuys- the Reader*, Cambridge: MIT press, 2007
- Dag og Tid*, "Om Andreas Baader og Arild Haaland, om verdsborgarar i "utkant- Noreg" og om kampen for tilværet i landsens kommunestyresalar" 16. november 1979, (signert myr)
- Downing, Lisa. *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008
- Fiksdal, Jens B. "Mytedannende kunst" i *Morgenbladet* 30. november, 1979
- Flor, Harald "Rembrands Reinkarnasjon" i *Dagbladets nettutgave*, 05. november 2001, Direkte leke: <http://www.dagbladet.no/kultur/2001/11/05/292955.html>.
- Frisprog*, "Men sånn kan man da ikke male i dag: Refleksjoner omkring Odd Nerdrums utstilling", 2. desember 1967
- Foucault, Michel. *The Use of Pleasure: volume 2 of the History of Sexuality*, New York: Random House, 1990
- Foucault, Michel. *Disipline and Punish: The Birth of the Prison*, 2.utg. New York: Random House-Vintage Books, 1995

- Fried, Michael. "Art and Objecthood" i red. Charles Harrison og Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 9. utg. Oxford: Blackwell Publishing, 2008
- Grøtvedt, Paul. *Et kunstverk; kunstkritikk på tvers*, Oslo: Fritt Forlag, 2008
- Grøtvedt, Paul. "Jor på jordet", i *Morgenbladet*, 20. oktober 1976
- Grøtvedt, Paul. "Odd Nerdrum i Galleri 27" i *Morgenbladet*, 28. november 1972
- Grøtvedt, Paul. "Sensur i brun saus" i *Morgenbladet*, 14. november 1979
- Grøtvedt, Paul. "Ubehaget I Sivilisasjonen", i *Samtiden* 2. utg 1990
- Gutting, Gary. *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- Hall, Stuart. "Foucault: Power, Knowledge and Discourse" i red. Margaret Wetherell, Stephanie Taylor og Simeon J. Yates, *Discourse Theory and Practice*, London: SAGE Publications, 2001
- Hansen, Jan Erik Ebbestad. *Fenomenet Nerdrum*, Oslo: Gyldendal, 1996
- Hansen, Jan-Erik Ebbestad. "Odd Nerdrum og kritikken" i *Samtiden* 2. utg 1990
- Hansen, Jan.Erik Ebbestad. *Odd Nerdrum: Malerier*, Oslo: Aschehoug, 1994
- Hansen, Jan- Erik Ebbestad. *Odd Nerdrum – Per Lundgren Amos Andersen Helsinki Helsingfors, Finland 1.10- 7.11 1999*, Amos Andersen Art Museum Publications: Helsinki, 1999
- Haaland, Arild. *Odd Nerdrum*, Oslo: Tanum-Norli, 1983
- Haaland, Arild. "Bokstavdyrkerne forurens budskapet" i *Morgenbladet*, 20.desember 1979
- Hougen, Pål. "Odd Nerdrum i Kunstnerforbundet", i *Arbeiderbladet*, 24. november 1967
- Jor, Finn. "Nerdrum. Og noe helt annet", i *Aftenposten*, 16. oktober 1976
- Jørgensen, Marianne Winther Jørgensen og Phillips, Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 1999
- Larsen, Petter. "Striden om Mordet på Andreas Baader ikke gravlagt" i *Bergens Tidende*, 05. februar 1981
- Lund, Elise. parafaserer Odd Nerdrum i "Odd Nerdrum igjen" i *Dagbladet*, 19. desember 1979
- Mesch, Claudia og Viola Michely. "Introduction" i *Joseph Beuys: the Reader*, Cambridge: MIT press, 2007

- Morgenposten* 28.oktober.1886, gjengitt i Ustillingskatalogen til *Edvard Munch: Det syke barn*, Oslo: Nasjonalmuseet, 2009
- Meyer, Robert. "Odd Nerdrum i New York I 1968" I *Samtiden*, 2. utg. 1990
- Meyer, Siri Visuell makt: bilder, blikk og betraktere, Oslo: Universitetsforlaget, 2010
- Michelet, Johan Fredrik Michelet. "En <Rembrandt> for galleriet" i *VG* 18.november, 1980
- Mohn, Albert Henrik Mohn. "Morderen Andreas Baader" i *Morgenavisen* 27. februar 1980
- Morgenposten* 27. november 1968, navnløst innlegg (signert – Qui)
- Nerdrum, Odd. "En Sokrates i norsk kunstliv" i Stig Andersen, Odd Nerdrum og Per Ung. *Joseph Grimeland*, Oslo: Gyldendal, 1996
- Odd Nerdrum "Kitsch tjener livet" i Odd Nerdrum m. fl. *Hva er Kitsch?*, Oslo: Kagge Forlag, 2000
- Nerdrum, Odd. i intervju med Aslak Gaup "Den merkantile rytme truer kunsten" i *Aftenposten*, 16. september 1972
- Nerdrum, Odd. i intervju med Audun Engh, *Gateavisa*, nr. 2, 1985. Direkte lenke: <http://www.gateavisa.no/blekka/ga%2085-2/nerdrum.html>, oppsøkt 02.03.09
- Nerdrum, Odd. i intervju med Bernhard Rostad, "Han som malte Mordet på Andreas Baader" i *Dagbladet*, 15. november 1979
- Nerdrum, Odd. i intervju med Gunnar Moe, "Skal vi si ja takk til kunstens skrik på trygd" i *Nå*, 05. januar 1974
- Nerdrum, Odd. i intervju med Kerstin Aarstad, "Man skal elske seg selv" i *Morgenbladet*, 9. november 1973
- Odd, Nerdrum. i intervju med Knut Bjørnskau, "Maleren mot strømmen" i *Aftenposten*, 8. desember 1979
- Nerdrum, Odd. "Odd Nerdrum i Kunstnerforbundet", i *Morgenbladet*, 25. september 1976
- Nerdrum, Odd. "Sommerportretter" i *Dagbladet*, 14. juli 1977
- Nielsen, John David Nielsen. "Er Odd Nerdrum Rembrandt – eller Rembrandt Odd Nerdrum?", i *Dagbladet*, 18. november 1976
- Pettersson, Jan Åke. *Odd Nerdrum: Historieforteller og selvavslører*, Oslo:Aschehoug, 1998
- Rabinow, Paul. "Introduction" i *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1984
- Robinson, Dave. *Nietzsche and Postmodernism*, Cambridge: Totem Books, 1999

Rote Armee Fraktion. *The Urban Guerilla Concept*, original utgitt i 1971, oversatt til engelsk av Anthony Murphy. Montreal/Quebec: Kersplbedeb publishing, 2005

Rorich, Mary. *Passing through the Screen: Pierre Boulez and Michel Foucault*, Publisert av Journal of Literary Studies 01.12.2006. Direkte lenke: <http://www.thefreelibrary.com/Passing+through+the+Screen%3A+Pierre+Boulez+and+Michel+Foucault+%281%29-a0165730972> (Oppsøkt 29.07.10)

Sartre, Jean Paul. Opprinnelig trykket i *Libération*, 07.12.1974, oversatt for [www.marxist.org](http://www.marxist.org) av Mitch Abidor Direkte lenke: <http://trotsky.org/reference/archive/sartre/1974/baader.htm> (Oppsøkt 16.08.09)

Solhjell, Dag. "Institusjonskritikk på Norsk – forsøk på en oversikt" i [www.kunstkritikk.no](http://www.kunstkritikk.no), (Oppsøkt 18.07.2009) Direkte lenke: <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/institusjonskritikk-pa-norsk-forsok-pa-en-oversikt/>

Solhjell, Dag. "Med kunstbegrepet som innsats: symbolsk makt og motmakt i Odd Nerdrums kunst" originalt utgitt i *Morgenbladet* 31.03.2000. Gjengitt i Odd Nerdrum m.fl, *Hva er Kitsch*, Oslo: Kagge Forlag, 2000

Steiner, Rudolph. *Blackboard Drawings 1919-1924*, East Sussex: Rudolph Steiner Press, 2003

Steen-Johnsen, Søren. "Kunst og kunstnere" i *Aftenposten*, Morgenutgaven, 20. november 1967

Stemland, Jens Henrik Stemland. "Bergen får ikke Nedrums "mordet"" i *Verdens Gang*, 20. desember 1980

Storsletten, Ola. "Kunst fra i går" i *Arbeiderbladet*, 07. oktober 1976

Storaas Reidar siterer Odd Nerdrum i "Andreas Baader på plass", i *Bergens Tidende* 20. februar 1980

Stubberud, Tore. "Mordet på Vidkun Quisling" i *Morgenbladet*, 21. november 1979

Synnestvedt, Truls. "En sjofel strek av Nedrum" i *Verdens Gang*, 30. desember 1980

Sørensen, Gunnar. "70- tallets samfunnskritiske maleri" i *Norsk maleri 70-tallet* Oslo: Tanum-Norli, 1980

Torp, Ole. "Universitetet gir opp Nerdrum og Baader- bildet" i *Dagbladet*, 05. juni 1981

Torp, Ole. "To i komiteen har ikke sett Baader-bildet", i *Dagbladet*, 14. november 1979

Torp, Ole. "Ny runde om Nerdrum-bildet" i *Dagbladet*, 04. januar 1980

Usselman, Rainer. "18. Oktober 1977: Gerhard Richter's Work of Mourning and Its New Audience" i *Art Journal*, vol. 61, no. 1, 2002

*Verdens Gang*, "Kulturdelen", 10. juni 1964

*Vårt Land*, "Nei takk til Andreas Baader", 10. november 1979 (signert mrb)

Zwirner, Dorothea. "Beuys and Broodthaers: Dialectics of Modernity between 'Analytic Geometry and the Belief in an Unbelieving God'" i *Joseph Beuys: the Reader*, Cambridge: MIT press, 2007

