



Originalitet og appropriasjon hos Ludvig Karsten og Odd Nerdrum

Analyse av seks verk

Emnekode – KVI 3900

Cristina Jordà Langfeldt

*Mastergradsoppgave i Kunstvitenskap
Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning
Universitetet i Tromsø
Høsten 2011*

**Originalitet og appropriasjon hos
Ludvig Karsten og Odd Nerdrum**

Analysér av seks verk

Cristina Jordà Langfeldt

Tromsø Universitet

November 2011

"We all carry the seeds of greatness within us, but we need an image as a point of focus in order that they may sprout."

Epictetus (AD 55 – AD 135)

Takk

Først og fremst vil jeg takke min familie, spesielt min mor Randi og min samboer Pau for deres store hjelp, støtte og tålmodighet.

Mange takk vil jeg også gi min gode venninne Mar Font for å tilrettelegge mitt besøk til Louvre museet og følge med meg i mitt frenetiske program.

Jeg takker også Tromsø Universitetet for å ha gitt meg muligheten for en meget beriket opplevelse.

Til sist vil jeg takke Svein Aamold for å ha åpnet mine øyner og mitt sinn.

Innhold

Innledning.....	1
Kapittel 1: Kunstnerisk kontekst.....	10
1.1. Ludvig Karsten	16
1.2. Odd Nerdrum.....	19
Kapittel 2: Begrepene originalitet og appropriasjon	22
Kapittel 3: Ludvig Karsten og de gamle mestere	28
3.1. Karstens <i>Kristi Gravleggelse</i> vs. Riberas <i>Kristi Gravleggelse</i>	30
3.2. Karstens <i>Batseba</i> vs. Rembrandts <i>Batseba</i>	35
3.3. Karstens <i>Gilles</i> vs. Watteaus <i>Gilles</i>	41
Kapittel 4: Odd Nerdrum og de gamle mestere	47
4.1. Nerdrums <i>Flyktninger på havet</i> vs. Gericaults <i>Medusas flåte</i>	51
4.2. Nerdrums <i>Arrestasjonen</i> vs Caravaggio <i>Hudflettingen</i>	60
4.3. Nerdrums selvportretter vs Rembrandts selvportretter.....	66
Kapittel 5: Konklusjon	74
Bibliografi.....	76

Innledning¹

Kunsthistoriens konstruksjon finner sted gjennom en forfølgelse av forandringer. Filosofen og essayisten José Ortega y Gasset snakker om *trettheten* som en mekanisme som forårsaker disse forandringer og påstår, når han refererer til *trettheten*, at ”enkelte gjentakelser av en stil avstumper og sliter sensibiliteten.”²

Alt ettersom kunsthistorien har bygget seg opp, har forskjellige måter å oppfatte og tolke kunsten utviklet seg parallelt. Begreper som originalitet, appropriasjon, tradisjon, innovasjon, imitasjon eller kopi, har medvirket til etableringen av ulike kunstneriske bevegelser og strømninger, som er det som grunnleggende utformer kunsthistoriens kart. Kritikerens Hans Robert Jauss formulerte det slik: ”Imitation and creation, preservation and discovery, tradition and innovation have always determined the history of art.”³ Siden kunsthistoriens fødsel har disse konseptene blitt forklart og forstått på forskjellige måter. Deres betydninger har blitt analysert og forandret på bakgrunn, dels av de forskjellige kunstneriske og historiske momenter, dels av påvirkninger fra de ulike filosofiske og kulturelle strømninger og dels ut fra innvirkningen av forskjellige sosiale og politiske hendelser. De nevnte begrepene har da vært motiv til diskusjoner og uenigheter gjennom hele kunsthistorien, samtidig som de har vært ”frøet” til å skape nye tendenser og måter å fremføre kunsten på. Kunsthistorikere, teoretikere, kritikere og kunstnerne har selv bidratt og fortsetter å bidra på en avgjørende måte i studier, analyser og tolkninger av slike og andre relevante begreper.

Originalitet og appropriasjon vil være hovedbegrepene i min studie. Disse utgjør fokus i mine analyser av Ludvig Karstens og Odd Nerdrums verk, med sikte på å finne ut om deres verk kan bedømmes som originale, eventuelt i hvilken grad og hvorfor, og på den andre siden utlede på hvilken måte, hvis de gjør det, appropriasjonen er tatt i bruk.

Jeg skal referere til de ulike måter å forstå originaliteten og appropriasjonen gjennom en beskjeden historisk vandring. Jeg skal analysere disse begrepene og se hvordan definisjonene forandrer seg gjennom tiden. Det dreier seg om konsepter som kan oppfattes som motsatte eller motsigende, men som kan fra et annet synspunkt bli forstått

¹ Alle sitater fra andre språk til norsk, er mine oversettelser.

² Ortega y Gasset, José. *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*. Col. Austral. Ed. Espasa Calpe, Madrid 2007, side 19

³ Jauss, Hans Robert, “*Tradition, Innovation, and Aesthetic Experience*”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 46, Nummer 3. 1988, side 375

Innledning

som synonymer. Disse begrepene vil uunngåelig trekke med seg andre konsepter som de danner ulike forhold til, så som kopi, imitasjon, innovasjon eller tradisjon; og som gjennom historien noen ganger er endret, noen ganger er forstått som motsetninger og i noen tilfeller ikke har vært i bruk.

Generelt sett slår betydningen av termen originalitet seg sammen med termen nyvinning. Jeg skal starte fra assosiasjonen originalitet/nyvinning. Men, hvilken grad av nyvinning er nødvendig for at verket skal betraktes som originalt? Man kan snakke om en total eller absolutt nyvinning hvis det dreier seg om et helt nytt bidrag, altså av noe som ikke eksisterte før, og som innebærer en utvikling, en forbedring, en innovasjon. Men det går også an å snakke om en relativ nyvinning, forstått som en nyvinning som ikke bidrar nødvendigvis til en innovasjon, i streng forstand, men som imidlertid gir et personlig, ulikt og forskjellig resultat. Jeg kommer til å tilknytte begrepet originalitet til denne åpnere betydningen av nyvinning.

Spørsmålet om originalitetens opphav fremstiller en debatt som alltid har vandret mellom fortiden og nåtiden, mellom tradisjonen og innovasjonen, for til slutt å lure på om dette opphavet befinner seg i en fusjon av begge to eller om det er noe som varierer og kan finnes i kraft av det å forsøke å gjenvinne en fortid, oppdatere den ved å se den i et nytt perspektiv. På denne måten er det mulig å tenke seg at fortiden fremstår i en ny tilværelse hvor originaliteten viser seg på nytt.

Begrepet tradisjon er forstått som en samling av prinsipper som bevares og overføres fra en generasjon til den neste og som er en del av vår kunsthistorie. Tradisjonen bevarer ”levende” verdier som forstås som verdifulle, og fortjener å bli innskjerpet til nye slektsledd. Noen ganger har man forstått at originaliteten kunne finne seg i tradisjonen, i overføringen av disse åndelige verdier gjennom imitasjonen. Imitasjonen har tradisjonelt sett blitt oppfattet som gjentakelser av en modell eller modeller. En gjentakelse som bevarer noen aspekter fra forbildet, men som samtidig bidrar med personlige betraktninger. Kopien imidlertid er simpelthen knyttet til en mekanisk avskrift av modellen der personlige bidrag fra den som kopierer er vanskelig å skjelve.

Appropriasjon, forstått likeså gjerne som tyveri, usurpasjon eller absorpsjon av ”noe”, har som grunnleggende trekk, uavhengig av hva man kaller det, det å ta ”noe” og å

Innledning

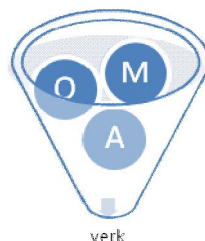
gjøre dette ”noe” til sitt. Jeg kommer til å forstå appropriasjon som det å tilegne seg av noe som tilhører en annen, men som gjennom nybruk forvandler seg til noe av ens eget.

Når jeg kommer til å analysere Karstens og Nerdrums verk fra originalitetens og appropriasjonens perspektiv, skal jeg starte fra følgende premisser: originalitet som relativ nyvinning og appropriasjon som nybruk.

Mitt ønske er, for det første, å konsentrere oppmerksomheten om de to nevnte begrepene; originalitet og appropriasjon. Er de selvstendige begreper som isolerer seg fra hverandre? Annullerer det ene begrepet det andre? Eller er begrepene tvert om intimt knyttet til hverandre? For det andre ønsker jeg å studere hvordan to høyst ulike kunstnere bruker eller utnytter disse begreper med utgangspunkt i analyser av seks konkrete verk, tre av Ludvig Karsten (1876-1926) og tre av Odd Nerdrum (1944-). Jeg vil fokusere utelukkende på de valgte verkene uten å gå gjennom diskusjoner som refererer seg til resten av disse to kunstnernes produksjon. Jeg skal sammenligne Karstens og Nerdrums verk med noen bestemte verk fra Ribera, Rembrandt, Caravaggio, Géricault og Watteau. Dette er kunstnerne som, etter mitt synspunkt, Karsten og Nerdrum holder seg til i de utvalgte maleriene og som jeg vil fremheve reflekterer til det særegne forholdet til fortiden som både Karsten og Nerdrum har.

Jeg kommer til å arbeide med grupper av fire enheter. Verket som jeg mener er modellen og som jeg vil kalle ”modellen” (m), bildet malt av Karsten eller Nerdrum som vil jeg kalle ”verk” (v) og med begrepene originalitet ”o” og appropriasjon ”a”.

Som nevnt tidligere skal jeg analysere relasjonen mellom modell-appropriasjon-originalitet som danner et verk.



Når det gjelder Karsten holder jeg meg naturligvis til bilder som han kopierte på forskjellige tidspunkter. I løpet av sitt kunstneriske liv valgte Karsten ut fire bilder fra

Innledning

gamle mestere med hensikt å kopiere dem. Jeg vil konsentrere meg om følgende tre bilder:

- *Kristi Gravleggelse*, etter Ribera (1903-1904), olje på lerret 125x178,5. Nasjonalgalleriet-Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo. Modellen fra José de Ribera (1591-1652), *Kristi Gravleggelse* (1626), olje på lerret 125x181. Musée du Louvre, Paris.
- *Batseba*, etter Rembrandt (1909-1910), olje på lerret 143,5x141,5. Trondheim Kunstmuseum. Modellen fra Rembrandt (1606-1669), *Batseba* (1654), olje på lerret 142x142. Musée du Louvre, Paris.
- *Gilles*, etter Watteau (1926), olje på lerret 182x143. Privat eie i Norge. Modellen fra Antoine Watteau (1684-1721), *Pierrot*, tidligere kalt *Gilles* (ca.1717), olje på lerret 185x148. Musée du Louvre, Paris.

Det har vært mer komplisert å velge tre av Nerdrums bilder. For det første fordi i Nerdrums tilfelle er det å se tilbake på fortiden og gjenvinningen av den, samt bruken av et formspråk som betraktes som foreldet, konstant i hans verk. Det vises ikke bare i tre eller fire verk, men gjennom hele hans produksjon. Den andre grunnen er at Nerdrum på ingen måte tenker å kopiere bilder fra forgjengere og for det tredje fordi verk, som jeg kaller som modellen, har vært et totalt subjektivt valg. Det handler om Nerdrums verk som jeg fra første øyeblikk forbinder med de kunstnere og verk jeg nå refererer til, men som selvsagt også kan forbindes med andre malere og bilder. Jeg kommer til å jobbe med følgende verk:

- *Flyktninger på havet* (1979-1980), olje på lerret 337x510. Darmstadt: Hessisches Landesmuseum; som jeg skal sammenligne med *Medusas Flåte* malt i 1818-19 av Théodore Géricault (1791-1824), olje på lerret 491x716. Musée du Louvre, Paris.
- *Arrestasjonen* (1975-76), olje på lerret 292x372. Solgt på auksjon i Blomqvist Oslo 17. Mars 2003; som jeg skal sammenligne med *Hudflettingen* malt i 1607-09 av Caravaggio (1571-1610), olje på lerret 266x213. Museo di Capodimonte, Napoli.

Innledning

- *Selvportrett i rustning* (1995), olje på lerret 96,99x85,7. Ukjent eier; som jeg skal sammenligne med Rembrandts *selvportrett fra 1640*, olje på lerret 112x80. National Gallery, London.

Jeg skal utføre et formalt og estetisk komparativt studie mellom modellene og verkene av Karsten og Nerdrum. Jeg skal også sammenligne innholdsmessige sider og psykologiske virkninger blant andre aspekter.

Ludvig Karsten og Odd Nerdrum, to norske maler med en veldig forskjellig kunstnerisk bane, men som imidlertid møtes i en holdning, det å “inspireres” av de gamle mestere. Denne kjensgjerning er både interessant og betydningsfull med tanke på tiden dette inntreffer. Jeg vil undersøke om dette kuriøse “fellespunktet” kan avsløre andre fellespunkter fra starten i relasjonen mellom verk, originalitet og appropriasjon, basert på analyser av de valgte verkene. Mitt mål er, ved å benytte meg av de to begrepens allsidighet, det vil si av originalitetens og appropriasjonens allsidighet, å undersøke hvordan de fungerer hos Karsten og Nerdrum. Kan man si at Karsten og Nerdrum innhenter originaliteten gjennom fortidens kunst og på denne måten skaffer seg en ”nåværende” kunst? Er det inspirasjonen i gamle mestere, påvirkningen fra dem eller appropriasjonen av et eller annet aspekt fra verket til fortidens kunstner som finner sted? Det passer her å huske kortfattet at inspirasjonen er en ubevisst mental prosess som en ikke har kontroll over. Det å være influert av noen eller av noe innebærer at denne noen eller noe øver en viss ”makt”, en viss impresjon i personen som vil stråle ut i hans/hennes handlinger. Det er på en viss måte ufrivilling. Men appropriasjonen er imidlertid en bevisst og selektiv handling. Kunstneren gjennomfører et valg med et bestemt formål.

Når det gjelder analysen av disse begreper skal jeg konsentrere meg og begrense meg mest til modernismen, spesielt hvordan den påvirker kunstnerne og verkene som jeg har plukket ut. Men samtidig skal jeg ta i betraktning tiden før og etter modernismen ettersom begrepene originalitet og appropriasjon har, så å si, en før og en etter den ”revolusjonære” perioden som gir og utvikler en ny måte å oppfatte begrepene som jeg refererer til.

Da jeg ble kjent med Ludvig Karstens malerier ble jeg tiltrukket av verkene som han malte etter de gamle mesterne Rembrandt, Ribera og Watteau. Jeg fant at han hadde en meget personlig måte å løse og anvende fargene på ut ifra den ”originale” modellen.

Innledning

Karsten anvender seg av temaet og/eller av skikkelser til andre kunstnere som er langt tilbake i tiden. Denne ”tilbakeføring” munner ut i et verk som i mange aspekter er forskjellig fra det ”originale” verket eller forbildet. Med utgangspunkt i det verket som fungerer som modell, tilegner Karsten seg noe av det og gjennomfører en forvandling og forandring av modellen.

Karsten maler disse verkene i perioder som strekker seg over den første delen av nittenhundretallet. Paris var da senteret for den kunstneriske virksomheten i den vestlige verden, der alle nye kunstneriske tendenser så ut til å ha sitt utspring. Karsten holdt stadig kontakt med Paris så vel som med fransk samtidskunst, fra høsten da han besøkte byen for første gang på 1900-tallet. Han studerte de nye strømninger i Paris, han følte seg interessert i Matisse, Van Gogh og Gauguin blant andre. Denne kontakten med den franske hovedstaten vil innvirke på hans søken etter et personlig uttrykk og en selvstendig uttrykksform. Samtidig ble Ludvig Karsten likevel påvirket av en del velkjente norske kunstner som hadde vendt tilbake fra Paris, hovedsakelig Christian Krohg, Harriet Backer og Edvard Munch. Men Karsten orienterte seg imidlertid ikke bare mot sin egen samtidskunst, studiet av fortidens store mestere ble for han en grunnleggende drivkraft i hele hans kunstneriske bane. Han vil aldri slutte å beundre og studere de gamle mestere. Karsten assimilerte fra alle disse kunstnere og tendenser det som var tjenlig for ham, det som skaffet ham ulike verktøy for å oppnå sin egen malemåte.

Når Karsten anvender seg av de gamle mestere, ser det ikke ut som det er skissen Karsten fester seg ved, heller ikke teknikken eller penselstrøkene til de gamle mesternes verk, men bruker dog verket som motivisk sjablon og ut ifra det, skaper han et helt annet bilde. Et helt nytt? Resultatet, det vil si Karstens verk kan kanskje tolkes som en subjektiv og personlig måte å gi form til et tema eller et motiv som på en eller annen måte vises som uforgjengelig. Eller det kan muligens forstås som en fornyelse og oppdatering av motivet eller temaet gjennom forenklingen av innholdet og bruken av nye farger på flaten. Hva plukker Karsten fra det verket som han bruker som forbilde og hva gjør han med det? Kunsthistorikerne Holger Koefoed og Øivind Storm Bjerke påstår når de henviser seg til Karsten, at ”maleren konsentrerer all sin oppmerksomhet på å oversette det han ser til farge og form.”⁴ Er det dette han gjør foran de gamle mesteres verk?

⁴ Koefoed, Holger og Bjerker, Øivind Storm. *En innføring i norsk malerkunst*. J.M. Stenersens Forlag AS. Oslo 2001, side 110

Innledning

Odd Nerdrum livnærer seg på inspirasjon fra kunstverk av de gamle kjente mestere. Rembrandt, Géricault, Goya eller Caravaggio gjør seg synlige i hans malerier på en eller annen måte. Nerdrum debuterer i den kunstneriske verden høsten 1967 på Kunstnerforbundet i Oslo, et tidspunkt da et blikk tilbake i tiden var vanskelig å akseptere, ettersom malerkunsten fulgte i stor grad de modernistiske premisser. Derfor fantes det ikke plass til fortidens former tvert imot, kunstnerisk individualitet, originalitet og utvikling av kunstneriske medier var tidens standard. Men Nerdrum gjeninnfører imidlertid en måte å male på som minner om en fortid, han lar seg inspirere av skikkelser, ideer og komposisjoner som finnes i andre kunstneres verk. Denne holdningen sees, fra en stor del av den norske kunstneriske kritikk, som et steg tilbake i kunsthistorien og følgelig som en uvedkommende og upassende innstilling. Men Odd Nerdrum var ikke alene i sin innstilling. Slik kunsthistorikeren Hans-Jakob Brun påstår ”helt mot slutten av 1960-årene ble det klart at det hadde vokst fram en gruppe unge kunstnere som var nærmest doktrinære i sin fornektelse av vårt århundres kunst.”⁵ Nerdrum blir den mest fremstående representanten for disse unge kunstnere.

Likevel var det også mange kunstnere så vel som kunsthistorikere som stilte seg negative til modernismens radikalitet. En av kunstnerne som hadde en annen kunstoppfatning og som adskilte seg fra modernismen var billedhuggeren Joseph Grimeland. Grimeland hadde, som Nerdrum, en antimodernistisk orientering, en holdning som han gjorde synlig i boken *Moderne kunst-hvorhen?* fra 1965, skrevet sammen med maleren Øistein Thurmann. I følge Grimeland distanserer modernismen seg fra tilskueren, spesielt i sitt maksimale uttrykk. Modernismen kutter forbindelsen til virkelighetsgjengivelsen, en virkelighet som etter Grimelands meninger alltid må vises og som muliggjør kommunikasjonen mellom verket og betrakteren. Han mente videre at tradisjonen også kan føre til nyskapning og godtar derfor ikke modernismens brudd med tradisjonen. Grimeland ble en viktig støtte og et holdepunkt for Nerdrum. De hadde mange stunder og samtaler sammen og Grimeland ble til en inderlig god venn av Nerdrum og til en av hans viktigste forsvarer. Nerdrum fant i Grimelands tanker mange fellespunkter og Grimeland så i Nerdrums malerier et håp i den norske kunstutviklingen.⁶

⁵ Brun, Hans Jakob et al. *Norges Kunsthistorie*. Bind 7. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1983, side 195

⁶ Hanse, Jan Erik Ebbestad. *Fenomenet Nerdrum*. Gyldendal. Oslo, 1996

Innledning

Karsten og Nerdrum utvikler seg i forskjellige kunstneriske retninger, og deres verk er fra et estetisk og formelt synspunkt komplett forskjellige. Dessuten, et betydelig tidsrom skiller dem. Uansett bruker begge to en ”gjenvinning” eller ”oppdatering” av fortiden for å utvikle sine verk. Det er fra og med denne oppdagelsen at min nysgjerrighet våkner. Det sosiale, politiske, historiske, kulturelle og de artistiske omgivelsene i Karstens og Nerdrums liv er altså åpenbart forskjellig. Likevel lever begge to på modernismens tid hvor kunsten retter seg stadig mot innovasjonen og eksperimenteringen. Imidlertid lever de på ulike tidspunkter i Modernismens utvikling.

Karsten utvikler sin kunstneriske bane i en kontekst da kunstinstitusjoner i Norge beskytter en nasjonalistisk vinkling i hvilken Karsten ikke deltar. Slik Koefoed og Bjerke påstår, faller Karsten likevel ikke utenfor de sterke norske kunstneriske hovedstrømningene.

Nerdrum kommer inn i scenen når modernismen er fullstendig konsolidert i landet, og motsatte seg fra første øyeblikk premissene pålagt av modernismen. Han vil alltid beskytte studiet av ”mesterne”, studiet av og kontroll over teknikken, kontrollen over det maleriske håndverket. Joseph Grimeland påsto at ”Det er ikke nok bare å registrere at slik malte man i renessansen, slik under impresjonismen og slik i dag, men at man virkelig forsøker å lære hvordan de mesterverk som stadig forbløffer et stigende antall tilskuere, ble laget [...] det er dette Odd Nerdrum har gjort og gjør.”⁷ Nerdrum forsvaret bruken av gamle kilder. Ideer som på dette tidspunktet ble sett på som fullstendig foreldet blant modernistene. Men Nerdrum vil oppleve overgangen til et nytt postmodernistisk perspektiv som vil framlegge nye kunstneriske synspunkter.

I det første kapittel gir jeg leseren en generell oppfatning om modernismens og postmodernismens grunnleggende særtrekk. Deretter tar jeg i betraktning modernismen i norsk kontekst med hensikt å forstå bedre omstendighetene som involverte utviklingen av Ludvig Karstens og Odd Nerdrums kunstneriske bane. I andre kapittel analyserer jeg begrepene originalitet og appropriasjon. I tredje og fjerde kapittel går jeg gjennom en formal, estetisk og komparativ analyse av Karstens og Nerdrums verk i forhold til deres modeller. I det femte og siste kapittel presenterer jeg mine konklusjoner som vil vises fra et perspektiv som reflekterer at de forskjellige måter å se, forstå og definere kunsten og

⁷ Grimelans, Joseph. *Odd Nerdrum Kulltegninger*. Tanum-Norli. Oslo 1978, side 6

Innledning

dens måte å utrykke seg på, strekker seg over grenser som er vanskelig å markere, på en tid da kunsten tillater nesten hvilken som helst mulig forbindelse.

*

Kapittel 1: Kunstnerisk kontekst

Moderniteten er preget av mangfoldige og raske forvandlinger, spesielt av den enestående teknologiske og vitenskapelige utviklingen. Sosiale, politiske, økonomiske, tekniske og kulturelle forvandlinger blir til en ny sosial realitet fra starten av det nittende århundre. Industrialiseringen, den økonomiske velstanden og de viktige teknologiske fremskritt munner ut i nye sosiale strukturer og nye måter å leve og tenke på. Moderniteten innebærer samtidig fødselen av moderne kunst. Det vil si en overgang til en ny estetisk og ideologisk kunstoppfatning. Moderne kunst angår stilen, sensibiliteten og holdningen; en del kunstneriske aspekter som imidlertid ikke følger en kronologisk orden. Det dreier seg om en estetikk og følgelig finnes det presedenstilfeller om moderne kunstneriske ideer i barokkens mestere som Velázquez og Rembrandt i det attende århundres malere som Goya og Géricault blant mange andre. Moderne kunst vil grunnleggende særmerkes i avstanden mellom den akademiske kunsten og de dominerende stiler. Slik kunsthistorikeren og kritikeren Francisco Calvo Serraller formulerte det, moderne kunst innebærer en ”avgrunn mellom den akademiske klassisistiske kunsten og de påfølgende fornyende bevegelsene.”⁸ Motstanden mellom “tradisjon” og “eksperiment” førte til en stadig spenning mellom det etablerte og blomstringen av nye tendenser og dets ønske om å fornye malespråkets ressurser. Moderniseringen innebærer også “det å prioritere fornyelsen som estetisk faktor, nyheten [...] moten, begrep som danner begrepet om det moderne, som ikke betyr noe annet enn det som er laget slik i nåtiden.”⁹

Modernismen innebærer en kunstnerisk fornyelsesstrømming som utvikles i det vestlige Europa i slutten av det nittende århundre og begynnelsen på det tyvende århundre, og som viser sitt mest radikale uttrykk i andre delen av det tyvende århundre. Modernismen vil bety et konstant spørsmål om de eksisterende konvensjoner, og en eksplosjon av kreativitet. Modernismen har som særpreg begjæret for eksperimentet, søken etter det originale og det nye. Kunstneren vil ha som referanse sin synsoppfattelse og vil avvise den akademiske kanonen. Han/hun kommer til å forske på nye måter med lys og farge, ny perspektiver og nye skapende teknikker. Artistisk individualitet blir også et viktig og grunnleggende trekk, søken etter et eget og individuelt uttrykkspråk blir

⁸ Calvo Serraller, Frco., ”*El salon*” *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volum I. Valeriano Bozal ed. Madrid 2004, side 178

⁹ Ibid., side 179

1. Kunstnerisk kontekst

hensikten. På denne måten vil kunstneren unngå å hente sine kilder i akademiske premisser, det vil si, kunstneren vil nekte å bruke de tradisjonelle kunstneristiske ressurser. Motivet blir ikke lengre oppmerksomhetspunktet, og det blir i formen og fremgangsmåten interessen blir lagt. Modernismen vil gå gjennom forskjellige faser hvor ulike kunstneriske strømninger vil ta plassen fra impresjonismen, fauvismen, kubismen og ekspresjonismen til den abstrakte eller ikke figurative kunst. Et tidspunkt da modernismen treffer sitt høydepunkt og viser sin mest radikal tendens, en tendens dominert av det estetiske og som Ortega y Gasset beskriver det, kunsten vil befri seg fra realiteten, fra det menneskelig og fra det levende.¹⁰

Omkring midten av 1970-tallet tyder kunsten i Europa og USA på en åpning mot en ny fase, en fase døpt postmodernisme, og som selve ordet indikerer betyr en periode etter modernismen. Postmodernismen rammer forskjellige kunstneriske bevegelser med en stor stilistisk og konseptuel variasjon, som hovedsaklig vil medføre en avvisende reaksjon mot modernistiske hierarkier samtidig som et forsøk for å vise en subjektiv måte å forstå kunsten på foran det stive modernistiske synspunkt. Følgelig ble postmodernismen en pluralistisk kunst som førte til å åpne de modernistiske grensene og tillot fornyelsen og gjenvinningen for interessen i tradisjonen og bruken av fortidens forbilder, inkludert modernismen. Kritikerens Andreas Huyssen skriver i sin artikkel "Mapping the Postmodern" at "Postmodernism is far from making modernism obsolete. On the contrary, it casts a new light on it and appropriates many of its aesthetic strategies and techniques inserting them and making them work in new constellations."¹¹

Å gi en definisjon for postmodernisme har vært, og er fremdeles en vanskelig oppgave. Uansett eksisterer det forskjellige måter å beskrive og oppfatte postmodernismen på. Et spørsmål er om man kan bekrefte at postmodernismen er et brudd med den forrige perioden, ettersom det historiske perspektivet fremdeles er kort. Kunsthistorikeren Valeriano Bozal påstår i stedet at det ikke finnes et brudd mellom modernitet og postmodernitet, men en relasjon/forhold mellom dem.

Postmodernismen er, i høyere eller lavere grad forbundet med og betinget av modernismen. Fra mitt synspunkt er det interessante med postmodernismen at den

¹⁰ Ortega y Gasset, José. *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*. Col. Austral. Ed. Espasa Calpe, Madrid 2007.

¹¹ Huyssen, Andreas. "Mapping the Postmodern" i *The Art and Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press. Oxford 1998, side 333

1. Kunstnerisk kontekst

“spiller” med og ved siden av fortiden, og dette er, for å bruke en parallell, hva Karsten og Nerdrum gjør. De avviser ikke fortiden, men bruker den som et uttrykksverktøy som er lett tilgjengelig.

Kritikeren Charles Jencks mener at man assosierer vanlig postmodernisme med en antimodernistisk og reaksjonær innstilling, men det er ikke alltid slik. Filosofen Jean-François Lyotard definerte postmodernismen ”as a recurring stage within the modern itself.”¹² Huyssen mente ikke at postmodernismen tok avstand fra modernismen, postmodernismen er heller ikke et punktum og nytt avsnitt slik Jencks foreslår når han snakker om modernismens død. Huyssen forstår at postmodernismen drar fordel av modernismen og gjenvinner dens elementer som blir brukt på en ny og annerledes måte og som blir tilpasset nye nødvendigheter og nye omgivelser. Er det ikke det Karsten og Nerdrum muligens gjør med deres samtid? Begge to utvinner forskjellige elementer fra fortidens kunst. De forvandler, fornyer og tilpasser slike etter deres behov.

Den litterære kritikeren Fredric Jameson ser imidlertid i postmodernismen en slags kontinuitet med modernismen og påstår: “the postmodern is less a clean break with the modern than an uneven development of old (or residual) and new (emergent) elements.”¹³ Fra min forståelse, ser Jameson postmodernismen som fremskritt av fortidens elementer innen modernismen, som om det skulle dreier seg om rebelionen av disse elementene som ble bestemt for å være glemt til fordel for eksperimenteringen. Postmodernismen er modernismens agoni.

Hverken Jameson eller Huyssen ser postmodernismen som en splittelse med modernismen. Tvert imot, begge to forbinder modernismen med postmodernismen, men de gjør det på forskjellige måter. Etter min mening finnes forskjellen i ordene passiv/aktiv. Huyssens modernisme adopterer en passiv holdning. Modernismen underkaster seg og lar seg beseire av en ny situasjon, altså modernismens elementer utsetter seg for postmodernismens bruk. Mens Jamesons modernisme adopterer en aktiv holdning ettersom det finner sted en slags endring innen selve modernismen. Noen elementer som modernismen sendte til glemsel, overvinnes pålagte hinder. Disse elementer befri seg og gjør seg gyldig igjen.

¹² Sitert i Huyssen, Andreas. ”Mapping the Postmodern” i *The Art and Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press. Oxford 1998, side 331

¹³ Foster, Hal, Krauss, Rosalind et al. *Art since 1900 modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson. London 2004, side 596

1. Kunstnerisk kontekst

Jencks snakker om fødselen av en eklektisk postmodernisme som kombinerer på en fri måte elementer fra modernismen og elementer fra den klassisistiske tradisjonen. Han snakker om fødsel av et nytt språk og en ny uttrykksform. Den eklektiske postmodernismen tar ikke avstand fra modernismen, men aksepterer og assimilerer kunnskapene fra den og veileder dem mot sine nye interesser. Jencks uttrykker det slik: "Post-Modernism acknowledges the debt to Modernism but transcends this movement by synthesizing it with other concerns."¹⁴ Jeg oppfatter Jencks postmodernisme som utviklingen av modernismens legat, som foran en ny kontekst danner et nytt språk.

Kunsthistorikeren Hal Foster skiller mellom det han kaller "neoconservative postmodernism" som en reaksjon mot modernismen og som krever tilbakekomsten av figurasjonen og en gjenvinning av, slik Foster kaller det, "kunstnerisk hukommelse" og en "poststructuralist postmodernism" som en motstand mot modernismen. I følge Foster adopterer den type postmodernisme en posisjon som stammer fra de poststrukturalistiske teorier og som innser "the death of the author", og på denne måten gjennomfører en kritikk av herkomsten og begrenser seg ikke bare med å vende tilbake til dem. En postmodernisme som "dekonstruerer" tradisjonen og stiller spørsmål om oppkommet og om påtvunget kulturelle forordninger.

Fra mitt synspunkt, faller de forskjellige måter å forstå postmodernismen sammen i det at modernismen på en eller annen måte er til stede i postmodernismen. Det som setter de ulike meninger om postmodernismen mot hverandre er måten å forstå hvordan modernismen gjør seg synlig. Teoretikere og kritikere snakker om tradisjon, fortid, fornyelse eller innovasjon og reovering. Dette aspektet lar meg se en slags parallellisme i Karstens og Nerdrums holdning foran deres forfedres verk. Begge to overveier sin fortid og sin nåtid, tradisjon og fornyelse.

Det å gi en presis definisjon av postmodernismen ser, foreløpig, ganske umulig ut. Er det en gjenvinning av tradisjonen fra et nytt perspektiv? Er det en slags revidert fortsettelse av modernismen? Er det å sette allerede eksisterende elementer i en ny kontekst? Slike forslag virker mulige. Jeg tror at det er en blanding av dem alle. Postmodernismen er en naturlig konsekvens av tidens overgang og kunstutvikling, men likeså en posisjon som åpner for nye eksperimenter som ikke leter etter nyvinningen på modernistiske premisser, men som ser etter nye kombinasjonsformer av alle elementer

¹⁴ Jencks, Charles. *Post-modernism. The Classicism in Art and Architecture*. Rizzoli International Publications INC. New York 1987, side 11

1. Kunstnerisk kontekst

innenfor rekkevidde uten å tvile på mulighetene for å blande dem og uten fordommer. Huyssen påstår at postmodernismen ”operates in a field of tension between tradition and innovation, conservation and renewal, mass culture and high art, in which the second terms are no longer automatically privileged over the first.”¹⁵ Postmodernismen består av samliv mellom motsatte styrker som på en måte utfyller hverandre. Disse styrkene befinner seg i likestilling og hver av dem tilbyr muligheter som kan fungere like bra.

Vesentlig kjennetegnes postmodernismen med en ny kunstnerisk oppfatning eller et syn som tar i betraktning så vel fortiden som nåtiden. Det er en kombinasjon av forskjellige kilder. Kunstneren vil gjenvinne fortidens kunstneriske stiler. Gjentakelser og gjentolkninger blir en del av deres kunstneriske ressurser som de vil utvikle på en subjektiv og personlig måte. Kunstneren griper både til klassisk kunst og modernisme. Han/hun blir fri til å vandre gjennom hvilken som helst epoke eller periode fra fortiden, fri til å bruke og tilegner seg hvilken som helst stil og fri til å sitere på en eksplisitt eller implisitt måte andre kunstneres verk. Den postmoderne kunstner vil også bruke alle tekniske ressurser som er for hånden, både tradisjonelle teknikker og de som kommer fra nye teknologier. Alt dette bringer oss til ny vurdering av begrepene originalitet og appropriasjon.

1980-tallet ble postmodernismens tiår i Norge. I følge Hans-Jakob Brun var ”på mange måter 80-tallet en fortsettelse av tendenser på det sene 70-tallet, men for en gangs skyld er det riktig å vise til et bestemt årstall for det store skille, nemlig nettopp 1980!”¹⁶ ”Postmodernismen presenterte seg som en sammensmelting av tradisjonalisme, opprør, og relativisme.”¹⁷ Postmodernismen vil tilføre og representere nye kriterier og vil likeså konstatere at det finnes ulike måter å oppfatte kunsten på.

Kunstneren vil tenke over at fortiden er ikke uerstattelig, tvert imot vil kunstneren forstå at fortiden er nærværende foran ham/henne og til bruk, forberedt for å gis nye tolkninger. Fortiden vil sees som en del av nåtiden. Verk av Eilif Amundsen, Svein Strand og Johannes Vinjum blant andre, som den mest entusiastiske modernismen kritiserte fullstendig, blir da sett på med andre oppfatninger. De kan kalles for postmodernismens foregangsmenn. De lærte fra tidligere modernistene erfaringen og gikk

¹⁵ Huyssen, Andreas. ”Mapping the Postmodern” i *The Art and Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press. Oxford 1998, side 332-333

¹⁶ Brun, Hans-Jakob. *Norges Malerkunst Vårt Eget Århundre* Bind II Gyldendal. Oslo 1993, side 348

¹⁷ Ibid., side 248

1. *Kunstnerisk kontekst*

videre.¹⁸ Postmodernismen vil gjenvinne tema og innhold i maleriet. Figurasjonen og landskapsmotivene vil spre seg. Håvard Vikhagen, Tore Hansen og Marianne Heske vil, blant andre, fornye landskaps-sjanger. 1980-årene vil bringe en blomstring av forskjellige uttrykksmåter. Kunstverket vil gjenvinne mening og tankeinnhold knyttet til motivet. Kunstneren vil søke å tilpasse fortiden til sitt eget formspråk.

*

¹⁸ Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Det Norske Samlaget. Oslo 2009, side 411

1.1. Ludvig Karsten

Ludvig Karsten ble født i 1876, en tid da, etter romantikkens arv, de første stemmer av den modernistiske bevegelsen dukker opp på den europeiske kunstneriske kontekst.

I Norge, i begynnelsen av 1880-tallet, kom flere norske kunstnere som returnerte fra Paris inn i scenen for å installere seg i Kristiania hvor det allerede fantes et visst kulturliv styrt av det borgerlige samfunn. En stor del av disse kunstnerne som vendte tilbake til Norge, tilhørte en generasjon av malere som på 1870-tallet reiste til Paris, blant andre Harriet Backer, Hans Heyerdahl, Gerhard Munthe og Erik Werenskiold. Paris ble da den kulturelle hovedstaden ”par excellence”. Et sted som stadig frembrakte nye måter å skape kunst på. Disse kunstnerne var sterkt influerte av Barbizon-skolen og tok med seg en ny idé å male på og forsvarte nye og andre former når det gjaldt å forstå kunst. Nyskapninger fra den innledende og gryende modernismen som stammet fra Paris ble assimilert av disse norske kunstnerne med forskjellig intensitet og med mindre aggressivitet enn i andre, mer radikale kretser. Men disse kunstnerne hadde nokså ulike meninger om kunstens funksjon og mål. Følgelig flokket de seg rundt tre hovedgrupper.

I Norge skiller det seg ut tre fundamentale grupper på 1880-tallet. Den ene representeres av Christian Krohg (1852-1925) som forsto kunsten som et instrument til politisk og sosial kritikk. Kunsthistoriker Nils Messel skrev at ”Krohg var i besittelse av en fordomsfrihet som er sjelden i norsk kunst, samt av en sund skepsis mot alt som smakte av moter og dypsindigheter i maleriet [...] han ville male tidens bilde.”¹⁹ Den andre gruppen hadde som leder Erik Werenskiold (1855-1938), som forsvarte kunsten med nasjonalistiske hensikter foran et panorama da ”Norge hadde [...] et sterkt behov for en ny nasjonal identitet”²⁰, og den tredje gruppen var representert av Fritz Thaulow (1847-1906) som forsvarte kunstens autonomi.

I 1882 gjør kunstnerne opprør mot de styrende myndigheter når det gjelder kunst og kultur. Kunstforeningsstreiken det året kommer til å danne grunnlaget for etableringen av Statens Høstutstilling.

Ved århundreskiftet, da Karsten reiste til Paris for første gang, ble det kunstneriske panorama i landet fullstendig dominert av to forskjellige grupper. Den ene gruppen var

¹⁹ Messel, Nils. *Karsten Bilder og Bilder av Karsten*. Magistergradsoppgave i Kunsthistorie. Oslo 1979, side 62

²⁰ Ibid., side 45

1. Kunstnerisk kontekst

dannet av kunstnere som tilhørte bohemen i Kristiania, kunstnere som Edvard Munch (1863-1944) og de såkalte nyimpresjonistene bl.a. Henrik Lund (1879-1935), Søren Onsager (1878-1946) og Arne Kavli (1878-1970). Gruppen hadde som fører Christian Krohg og kunsthistorikeren Jens Thiis som teoretiker. I denne gruppen plassertes også Ludvig Karsten.

Som leder for opposisjonen sto Erik Werenskiold, som ble støttet av kunsthistorikeren og kritikeren Andreas Aubert (1851-1913), som etter Messels ord ”vil fremheve de nasjonale røtters vitale kraft i det kunstneriske arbeid.”²¹ Denne gruppen, kjent som Lysakerkretsen, besto av de gamle nyromantikerne, noen unge malere fra generasjonen etter Werenskiold og noen malere enda yngre, blant disse Henrik Sørensen (1882-1962) og Axel Revold (1887-1962), som begge hadde vært elever hos Matisse.

Denne gruppen kunstnere besatte fort strategiske posisjoner i de kunstneriske institusjonene i landet. De forsvarte en posisjon som betraktet kunsten som en uttrykksmåte for samhold og nasjonal identifikasjon. De forsvarte også kunstens kontinuitet og tok hensyn til kunstens ”universale” prinsipper eller ”evige lover”, det vil si en systematisering av billedbyggingen, og en interesse for komposisjonsanalyse, lys og atmosfære. De tok rett og slett hensyn til, med Bruns ord, ”formalistiske prinsipper som var fast etablert som et kunstnerisk program i Norge.”²² Dette var, i store trekk, situasjonen i det kunstneriske panorama i hvilket Karsten befant seg.

Karsten ble alltid opptatt av de moderne kunstneriske tendensene som utfoldet seg i den franske hovedstaten. Han opplevde fødselen av fauvismen, kubismen og ekspresjonismen, og studerte og eksperimenterte de nye kunstneriske forslag. Samtidig bevarte han sin interesse og beundring for de gamle mesterne, som han alltid observerte og studerte. Med kunsthistoriker Magne Malmangers ord: ”Ludvig Karsten skaffet seg allerede fra tidlige år et inngående kjennskap til så vel samtidig som eldre europeisk maleri.”²³

Betraktet som en grunnleggende koloristisk maler, blir han forbundet med nyimpresjonistene. Noen kunsthistorikere aner en gryende ekspresjonisme hos Karsten, blant dem Leif Østby som påsto: ”Hans form er bygd på senimpresjonismens bredt

²¹ Messel, Nils. *Karsten Bilder og Bilder av Karsten*. Magistergradsoppgave i Kunsthistorie. Oslo 1979, side 50

²² Brun, Hans-Jakob et al. *Norges Malekunst Vårt Eget Århundre* Bind II. Gyldendal Oslo 1993, side 217

²³ Ludvig Karsten. *Nasjonalgalleriet utstillingskatalog*. Oslo 1976, side 7

1. Kunstnerisk kontekst

antydende strøk og fargerike palett, men den er hos ham fylt av en nervøs og intens vitalitet som varsler krigs- og etterkrigstidens nye stil, ekspresjonismen.”²⁴ Men andre har en annen mening. Journalisten og forfatteren Odd Hølaas mente at det var uinteressant å registrere Karsten som impresjonist eller ekspresjonist. Magne Malmanger skrev: ”Impresjonistene hadde søkt en teknikk som skulle tjene deres nervøse umiddelbare registrering av det synlige, ekspresjonistene søkte en subjektiv frihet i tolkningen av det de hadde sett. Karstens kunst spenner mellom disse poler.”²⁵ Hvis man forstår ekspresjonismen som den subjektive måte å uttrykke virkeligheten, mer opptatt av selve ekspresjonen enn av den objektive visjonen av realiteten, da kan man klassifisere Karsten som ekspresjonist for han ”flyttet” om på lerretet det han så, hans subjektive måte å se realiteten gjennom farger. På samme måte som Goya eller El Greco kan behandles som ekspresjonister. Imidlertid, hvis man forstår ekspresjonismen som den tyske kunstneriske strømning, særpreget av sterke farger og et innhold som viser ensomheten og elendigheten av en generasjon av kunstnere påvirket av krigen og av mellomkrigsperioden, da kan man ikke si at Karsten var ekspresjonist.

Karsten var en selvstendig maler i den forstand at man ikke kan begrense han til en bestemt tendens, kunstnerisk skolering eller kunstnerisk bevegelse. Han ”influeres kun av kunstnere som har nådd frem til løsninger på det, eller de problemer som opptar ham selv”²⁶, eller som kunsthistorikeren og journalist Anita Rebolledo påstår: ”han tar litt fra de spanske 1600-talls malere, litt fra Munch, litt fra Krohg og Backer og litt fra de franske samtidsmalerne.”²⁷

Ludvig Karsten er først og fremst en koloristisk maler som konsentrerer seg om farger og lysstudier. Hans verk kjennetegnes av hans intensitet i bruken av farger, samtidig som av hans eiendommelige og kraftige koloritt. Med sitt fullstendig personlige og selvstendige formspråk, tar Karsten “på ethvert stadium i sin utvikling som maler opp det han har bruk for og gir det en ny funksjon i sitt eget maleri.”²⁸ Han anvender seg av det han kan bruke som et middel for å nå sin hensikt, og slik tilpasser han det til sitt mål og sitt verk.

²⁴ Østby, Leif. *Norges Kunsthistorie*. Oslo 1977, side 180

²⁵ Ludvig Karsten. *Nasjonalgalleriet utstillingskatalog*. Oslo 1976, side 17

²⁶ Ibid.

²⁷ Wettre, Håkan. Katalog redaktør *Tre kolorister i Norden* Göteborgs Konstmuseum Stenersenteret Oslo 2002, side 15

²⁸ Ludvig Karsten. *Nasjonalgalleriet Utstillingskatalog*. Oslo 1976, side 7

1.2. Odd Nerdrum

Odd Nerdrum ble født i 1944. Det var fortsatt krig i landet. Det ble ikke før i 1945 at det kunstneriske livet begynte å rehabilitere seg litt etter litt. ”Etterkrigsårenes blomstrende kunstinteresse førte fremfor alt til økende aktivitet i de etablerte institusjonene.”²⁹

I tiårene fra 1950 og 1960 dukket det opp unge grupper av kunstnere, interessert i de mest radikale tendenser og for et helt nytt alternativ, ”en målrettet utfordring til den norske kunstneriske tradisjon.”³⁰ Disse unge kunstnerne var interessert i tendenser som kom fra den såkalte ”Pariserskolen” (Per Krohg, Jean Heiberg, bl.a.). Interessene utvidet seg også i retning av en sosial kunst (Per Kleiva, Håkon Bleken, bl.a.). Noen følte seg tiltrukket av abstrakte formspråk og ikke figurative (Jakob Weidemann, Inger Sitter, bl.a.). Andre interesserte seg for å knytte sin kunst til tidens hendelser, og ville fremkalle og utvikle verk med en klar politisk kritikk (Reidar Aulie, Arne Ekland, Arne Bruland, bl.a.).

Under 1960-årene blir modernismen konsolidert i landet. Det var en bred strømning i det norske kulturlivet. Men det norske sekstiåret blir også en periode med nye impulser. Avantgarde er en bestanddel av modernismen. Dersom modernismen bryter med det etablerte og søker etter nye uttrykksformer, da er avantgarden den mest radikale og nyskapende virksomhet innen modernismen. I slutten av dette tiåret blir kunstnerne påvirket av den nye avantgarden som kom fra New York og London. Pop-kunst, assemblage-kunst, konseptuell-kunst, happening osv. blir tidens avantgarder. Altså den abstrakte og nonfigurative modernismen, som var i ferd med å bli sentral i kunstnerlivet i Norge, blir ikke lengre det dominerende uttrykk ettersom nye interesser og nye retninger dukker opp. Sekstiåret betydde en blomstring av nye uttrykksformer. Samtidig dukker det opp et vitalt kunstnermiljø hvor billedkunstnerne, musikerne og forfatterne eksperimenterer og diskuterer om kunsten og samfunnet (Skippergatemiljøet i Oslo og Gruppe 66 i Bergen).

Parallelt med de nye uttrykksmåter påvirket av amerikanske og europeiske kunstretninger var det også i dette tiåret at det i det kunstneriske panorama åpenbarer seg en motstand mot det nonfigurative maleriet. Etter Bruns ord ”eldre figurative kunstnere

²⁹ Brun, Hans-Jakob (et al.) *Norges Kunsthistorie*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1983, side 100

³⁰ *Ibid.*, side 140

1. Kunstnerisk kontekst

[...] konservative kunstsribenter, og et stort publikum uten noe positivt forhold til samtidens kunst – alle slike grupper gikk sammen om å støtte en ny tendens [...] tendensen var sterkt anti-modernistisk i sitt forhold til både form og innhold [...].³¹ I følge kunsthistoriker Gunnar Danbolt dreide det seg om konservative og tradisjonelle kritikere som krevde et figurativt motiv i maleriet.

En rekke unge kunstnere melder seg på scenen. I 1963 viste Holst Halvorsens Kunsthandel, arbeider av blant andre Eilif Amundsen (1930-2007), Svein Strand (1934-) og Frans Widerberg (1934-). Disse kunstnere valgte et figurativt uttrykk med vekt på maleriske verdier.³² Unge kritikere som Pål Hougen og Peter Anker var ikke nådige mot dem. I 1967 presenterte Kunstnerforbundet på sin utstilling verk fra blant andre Kjell Nymo (1939-), Johannes Vinjum (1934-1991) og Odd Nerdrum (1944-). Alle disse kunstnerne ble omtalt i ”gruppen” av antimodernistiske kunstnere. De ble oppfattet ”som en ny, ung opposisjon mot, eller et alternativ til, modernismen”³³, de reagerte mot det modernistiske formspråket. Disse kunstnerne, som aldri ble en enhetlig gruppe, bestemte seg for å male etter de gamle mestere, ”det som forbandt dem, var en reaksjon mot nonfigurative malerier og radikal modernisme”³⁴, ”en figurativ naturalisme som i flere tilfeller hadde sine røtter i forrige århundres malerier”³⁵. Dette ble oppfattet som en protest mot samtidskunsten. Disse kunstnerne inntar en holdning og et formspråk som setter dem opp mot modernistenes betingelser. De gikk imot mye av det som skjedde i samtidskunsten og ville i stedet gå tilbake til kunstnere langt før deres egen tid. De hadde interesse for senrenessanse og senromantikke malerier og de var opptatt av å studere de gamle mesteres stilpreg og deres verk, ”de historiske stiler ble dyrket som en verdi i seg selv, som et budskap om åndelige verdier som var blitt borte i modernismen”³⁶.

Odd Nerdrum viser seg da i 1967 som en av disse reaksjonære kunstnerne. Fra sin debut blir Odd Nerdrum behandlet som en reaksjonær sett fra den modernistiske oppfatningen i den forstand at han blir betraktet som en kunstner som strever etter å gjenvinne en måte å forstå kunsten som tilhører fortiden. Nerdrum er en reaksjonær på grunn at han fjerner seg fra retningslinjene som styrer kunstverden. På den tiden da

³¹ Brun, Hans-Jakob (et al.) *Norges Kunsthistorie*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1983, side 190

³² Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Det Norske Samlaget. Oslo 2009, side 346

³³ Hansen, Jan Erik Ebbestad. *Fenomenet Nerdrum*. Gyldendal Oslo 1996, side 13

³⁴ Ibid., side 9

³⁵ Ibid., side 13

³⁶ Brun, Hans-Jakob (et al.) *Norges Kunsthistorie*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1983, side 191

1. Kunstnerisk kontekst

modernismen sto på toppen i Norge, presenterer Nerdrum et verk som bruker et gammelt formspråk som gjenvinner fortiden, noe som er totalt utilgivelig med hensyn til modernismens permissier. Som Danbolt sier når han refererer til Nerdrum, ”Han ga opp det moderne formspråket og valgte et som var gammelt og utgått.”³⁷ Men han kan ikke behandles som en reaksjonær ut fra en modernistisk kontekst, selv om han forsvarte og tilbakeførte virtuositeten til gamle mestere. Selv om han får tilbake studiet og praksisen av teknikken som disse mestere behersket, vil han ikke gjeninnføre tilstander og ordninger som eksisterte i en fjern fortid. Han er ikke imot fremskritt, han er imot modernismens kunstutvikling. Nerdrum blir dårlig ansett av en stor del av de nasjonale kritikere, spesielt de som hadde engasjert seg i kampen for den nonfigurative modernismen, blant dem kunsthistorikerne Peter Anker, Ole Henrik Moe og Magne Malmanger som beskjeftiger seg mere med å analysere hans atferd enn å analysere hans kunst, som blir vurdert som et gammeldags formspråk og mangel på nye ytelser. Som Brun skriver ”disse kritikere rett og slett reagerte på det demonstrativt anti-modernistiske i bildene [...] det dreide seg om kollisjonskurs i kunstsyn.”³⁸

Det er i denne forbindelse, i denne konteksten at Nerdrum begynner og utvikler sin kunstneriske karriere, i en kontekst i stor motsetning til hans personlige måte å forstå malerkunsten og kunsten på. Imidlertid, hadde Nerdrum også sine tilhengere, de som etter Grimelands ord, ”så med stor interesse på den eiendommelige anakronist.”³⁹ Nerdrum ble godt akseptert av publikum som ønsket en forståelig kunst.

*

³⁷ Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie-Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo 2009, side 363

³⁸ Brun, Hans-Jakob (et al.) *Norges Kunsthistorie*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1983, side 192

³⁹ Grimeland, Joseph et al., *Odd Nerdrum- Bilder*. Tanum-Norli. Oslo 1983?, side 27

Kapittel 2: Begrepene originalitet og appropriasjon

Jeg vil minne leseren om at i studie av de nevnte begreper holder jeg meg nøyaktig til kunstens kontekst. En av mine hovedkilder er kunsthistorikeren Richard Shiff, som jeg kommer til å referere ofte til.

Sammenhengen mellom originalitet og appropriasjon har gått gjennom ulike faser med tanke på hvordan begrepet originalitet har blitt tolket og forstått. Fra, på en måte å være knyttet til hverandre, har forholdet gått gjennom en skilsmisse for til slutt å ende med en forsoning. Det er derfor begrepet originalitet er det som, man kan si, har melodistemmen eller den dominerende stemmen. Det er imidlertid ikke alltid originaliteten har blitt tatt i betraktning, noen ganger har den blitt annullert eller behandlet som ikke det viktigste, avhengig av verkets hensikt og formål. Kunsthistorikeren Max J. Friedländer påpeker i sin artikkel ”Artistic Quality: Original and Copy” (1941), at kravet til det kunstneriske forfatterskapet og ønsket om individualitet ble gradvis utviklet fra det sekstende århundre. Tidligere innskrenket kunstnerne seg til å illustrere religiøse historier og legender som publikum var ment å forstå og gjenkjenne. Sådan og etter Friedländers ord “Owing to the need of making himself understood, the artist’ s possibilities of expression were restrained and limited [...] originality was neither asked for nor encouraged; on the contrary it had to overcome strong resistance.”⁴⁰

Originalitet

Etymologisk sett stammer ordet originalitet fra ordet “original”, et ord som kommer fra det latinske ordet “originalis”. Ordet “original” er oppfattet som et adjektiv avledet fra substantivet “opphav” som refererer til begynnelsen, starten eller fødsel av noe. ”Original” kan brukes også for å skille mellom ekte verk og forfalskninger. Men det finnes enda en tredje betydning. Ordet ”original” kan også refereres til det som er særegent, spesielt, ulikt eller nytt. Jeg vil ta i betraktning denne siste betydningen som gjør seg synlig i kunstnerens uttrykksmåte og malerspråk. Det vil si i hans/hennes verk.

“The question of originality becomes a matter of what people at a given time believe, why they believe it, and how they express their belief.”⁴¹ Med utgangspunktet i

⁴⁰ Friedländer, Max J. “Artistic Quality: Original and Copy”. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 78, Nummeret 458 (mai, 1941), side 151

⁴¹ Shiff, Richard. “Originality” *Critical Terms for Art History*. Chicago 2003, side 146

2. Begrepene originalitet og appropriasjon

denne påstanden, kan man si at originaliteten er et subjektivt kjennetegn avhengig av de forskjellige måter å se og forstå kunstverket, noe som samtidig er avhengig av tidspunktet og stedet verket dukker opp. For å illustrere det, la meg ta som eksempel Picassos *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Dette verket hadde blitt sett på som et avvik og en villfarelse på 1700-tallet. Verket var, til og med i Picassos samtid, svært kritisert og uforståelig blant selve kunstnerne og de mest avantgardistiske kunstkritikere. Museet for moderne kunst (MoMa) i New York, kjøpte verket i 1939 og siden da fremstilles det som et av de meste verdifulle verk. Dette eksempel viser at originaliteten opptar et sted mellom fortid og fremtiden som er vanskelig å definere. Originaliteten kan "være der" dog ikke gjenkjennes.

Måten å tolke begrepet originalitet finner sitt vendepunkt i det nittende århundre (Vest-Europa) da kunsten skifter fra en dominerende klassisistisk holdning til en dominerende moderne innstilling. For akademikere, som arvet et klassisistisk synspunkt, måtte originaliteten søkes med å følge de etablerte regler og prinsipper som ble trodd som absolutte og tidløse. Nyvinning var ikke målet. Hensikten var å anskaffe og overføre en stil og et malespråk (gjennom imitasjonen). Kunstneren var også opptatt med å vise hans/hennes kunstneriske dyktighet og kunnskap. Men i slutten av det attende århundre kommer den estetiske doktrine inn i en krise. Da prioriteres kunstnerens subjektive og individuelle måte å oppfatte naturen på. Originaliteten vil da forstås som kunstnerens befrielse.

Innenfor modernismen blir originaliteten nesten en betingelse ettersom originaliteten blir en egenart, det personlige trekk som gjør hver kunstner unik. Denne interessen for å finne originalitet forårsaker et paradoks når det dreier seg om å bli anerkjent som original. Richard Shiff snakker om konflikten mellom innovasjon og mote, konflikten mellom originalitet og det som assosieres med den "gjeldende tendens." Originaliteten blir ikke gjenkjent hvis den ikke er beslektet med moten, dersom originaliteten ikke kan identifisere det allerede kjente. Shiff avslutter med å skrive at originaliteten forvandles til et kjennetegn, et kjennetegn som kan bli formidlet fra en kunstner til en annen: "So originality appeared as an attribute [...] attributes or signs are communal entities, not private property; they can be appropriated by anyone."⁴² Tilegner Nerdrum seg av gamle mesteres kjennetegn og forvandler det til sin egen originalitet? Er

⁴² Shiff, Richard. "Originality" *Critical Terms for Art History*. Chicago 2003, side 151

2. Begrepene originalitet og appropriasjon

ikke Nerdrums originalitet gjenkjent på grunn av at hans måte å male på ikke stemmer med ”moten”?

Originaliteten som kreves i modernismen betviles av de kunstnere, teoretikere og kritikere som identifiseres med postmodernismens eller poststrukturalismens ideer. Blant dem finnes Rosalind Krauss som tar for seg et poststrukturalistisk synspunkt for å utvikle sine argumenter. I henhold til Krauss eksisterer ikke originaliteten forstått fra modernismens eget synspunkt. Hun tydeliggjør i sin berømte artikkel ”The Originality of the Avant-Garde and Other modernist Myths” at den krevende originaliteten fra modernismen ikke er mere enn en falsk og konstruert idé.

Postmodernismen vil utfordre den modernistiske ideen om originaliteten. Interessen for forgjengerne vil komme tilbake og originaliteten blir forstått som en allianse mellom fortid og nåtiden. Etter hvert dukker ideen opp om at originaliteten ikke eksisterer, og begrepet blir byttet ut med ”kontinuitet” eller ”gjentagelse”. Hvis originaliteten befinner seg i repetisjonen, i overføringen av noe som alltid har eksistert, vender man muligens tilbake til Quatremères imitasjon? I følge den franske teoretiker og historiker fra det attende århundre A.C. Quatremère de Quincy, er imitasjonen ”to produce the resemblance of a thing, but in some other thing which becomes the image of it.”⁴³ Etter hans mening skaper imitasjonen et ”annerledes” verk, et verk som beholder en del av forbildet, men som samtidig blir et nytt bilde selv om det siterer eller refererer til andres verk. Viser Karstens eller Nerdrums verk en slag ”kontinuitet” eller et ”annerledes” bilde?

Richard Shiff sammenligner historien med en kjegle og stiller spørsmål om hvordan kunstnerne oppnår originalitet. Han funderer på om originalitet medfører en utforskning av fortiden eller tvert imot, om det dreier seg om å fjerne seg fra de etablerte grenser, “do artists attain originality by referring to or rediscovering its vertex, the singular point of origin, [...] narrowing back to its central source? Or does originality appear only when artist innovate, as if to move outside of, or to the margin of [...] history’s conical flow? [...]”⁴⁴ Spørsmålet virker som en uendelig, ond sirkel etter søken av et definitivt svar. Et svar som ovenfor kunstretninger og kunstbevegelser, finnes i det ukjente og som bare tiden og historien kan oppdage.

⁴³ Shiff, Richard. ”The Original, the Imitation, the Copy, and the Spontaneous Classic: Theory and Painting in Nineteenth-Century France” *Yale French Studies*, nummer 66, *The Anxiety of Anticipation* 1984, side 33

⁴⁴ Shiff, Richard. ”Originality” *Critical Terms for Art History*. Chicago 2003, side 148

2. Begrepe originalitet og appropriasjon

Originaliteten gjør seg synlig i en konstant forsoning mellom ”det som var” og ”det som skal bli”. Burde ikke originaliteten ideelt sett være ukontekstuel og tidløs?

Appropriasjon

Etter ordbokens forklaring⁴⁵ stammer ordet appropriasjon fra det latinske ordet “appropriere” som betyr “å tilegne seg” av noe. Dette ”noe” kan være, blant annet, en gjenstand, en idé, et bilde, en metode, en estetikk, et språk eller et uttrykk.

Appropriasjonen har også blitt nevnt som utnyttelse av noe på en brukbar og fornuftig måte. Antropologen Claude Lévi-Strauss brukte begrepet appropriasjon, og påsto at det er endemisk i de skjønne kunster.

Den klassiske tradisjonen innser og forstår appropriasjonen som en måte å tilegne seg og benytte kunnskaper fra andre kunstnere. Appropriasjonen har også blitt forstått som en kunstners strategi i hans/hennes skapelsesaksprosessen. Velázquez, for eksempel, utgjorde mange av sine bilder gjennom appropriasjonen eller benyttelsen av andres bilder/verk. En praksis som, slik kunstneren og forfatteren Antonio Palomino de Castro påpekte, var det vanlige i den akademiske malekunsten under den spanske gullalderen. Modernismen tenderte mot å tilegne seg av elementer og bilder fra andre kulturer som inspirasjonskilde. Imidlertid, midt på høydepunktet av modernismen, kritikere som Clement Greenberg og Roger Fry, kritikere som forsvarte nonfigurativ og abstrakt kunst, kritiserte hvilken som helst type av appropriasjon. I postmodernismen vil appropriasjonen få en grunnleggende rolle og blir, slik professor og leder av instituttet ”Native Studies” ved Manitoba universitet, Peter Kulchyski hevder, den dominerende logikk.

Det som foregår med appropriasjonen er kanskje sammenlignbart med collage, en kunstnerisk teknikk som dukker opp under den første delen av 1900-tallet og som dreier seg om å sette sammen og forene diverse elementer som allerede eksisterer som deler av fotografier, aviser, ved, vanlige gjenstander, osv. Disse elementer blir stilt i en ny kontekst, de vil få en ny betydning og brukt på en ny måte. Et annet presedenstilfelle er det såkalte ready-made, skapt av kunstneren Marcel Duchamp. Duchamp tilegnet seg en hvilken som helst gjenstand og forvandlet det til et kunstverk. På denne måten stilte Duchamp spørsmål om kunstens autonomi og kunstens tradisjonelle mening.

⁴⁵ *Bokmålsordboka. Definisjons-og rettskrivningsordbok.* Universitetsforlaget. Oslo 1986

2. Begrepene originalitet og appropriasjon

Appropriasjonen gikk fra å være en ressurs i den kunstneriske skapelsesakten til å være et middel for å stille spørsmål innen det kunstneriske foredrag.

I slutten av syttiårene, vil appropriasjonen analyseres fra et perspektiv påvirket av poststrukturalistiske tanker. Teorier og ideer av den franske forfatter og semiolog Roland Barthes ble fundamentale. I 1977 fremstiller en gruppe av unge kunstnere, blant dem Philip Smith, Richard Prince, Cindy Sherman og Sherrie Levine, sine verk i kunstgalleriet Artist Space i New York. Disse kunstnere hadde brukt appropriasjonen av andre bilder og gitt dem en ny kontekst. På denne måten avslørte verkene det tilegnete bildets ”konvensjonelle” innhold. Denne utstillingen ga en ny sats til bruk av appropriasjon, sett fra et poststrukturalistisk synspunkt.

Kunsthistoriker Robert S. Nelson utvikler sin idé om begrepet appropriasjon i sitt essay ”Appropriasjon” (2006), der han refererer til Barthes ”myte”. Barthes avslører i sin bok *Mitologies* (1957) de uendelige betydninger som knyttes til alle gjenstander og fenomener i det hverdagslige liv. Barthes avviser mytens tradisjonelle meninger og påstår at myten er en språkbruk, en måte å kommunisere på og følgelig innebærer et budskap. For å forklare sin idé om myten, går Barthes over til semiologiens felt og holder seg til det grunnleggende lingvistiske system, dannet av en signifikant og et signifikat som skaper et tegn. Myten tar utgangspunkt i tegnet. Dette tegnet gjennomgår en metamorfose og vil deles enda en gang i en signifikant og et signifikat, som igjen vil danne et nytt tegn med en ny betydning. I følge Barthes er myten ”speech stolen and restored. Only, speech which is restored is no longer quite that which was stolen: when it was brought back, it was not put exactly in its place.”⁴⁶ Nelson vil bruke Barthes’ analyse av myten og vil anvende den i sin idé om appropriasjonen. På denne måten påstår han at appropriasjonen innebærer ”per se” en ny kontekst. Etter hans mening er det konteksten som modifierer tolkningen og viser andre betydninger i det som er blitt appropriert. Nelson forbinder appropriasjon med omplussing og med betydelig forvandling. Kan man se Karstens og Nerdrums appropriasjon fra dette perspektivet?

Innen postmodernismen vises det også andre forslag til tolkning av appropriasjon. Noen foreslår at appropriasjonen er bundet til begrepet omveltning. Slik Ellen G. Friedman professor av ”Women’s and Gender Studies” ved New Jersey universitet gjør.

⁴⁶ Barthes, Roland. *Mitologies*. Madrid 1980, side 118

2. Begrepene originalitet og appropriasjon

Hun påstår at ”appropriation is part of the subversive idiom of postmodernism.”⁴⁷ Friedman mener at appropriasjonen er en postmodernistisk ressurs som kunstnerne bruker for å stille spørsmål og gjøre opprør mot visse etablerte makter, slik ”the ubiquitous power of male culture in history.”⁴⁸

Peter Kulchyski påstår: “I believe appropriation and subversion are reverse sides of the same coin [...] both [...] involve a process of semiotic reversal.”⁴⁹ Kulchyski mener at appropriasjonen og omveltningen er omvendte tegn av samme handling (det å tilegne seg ”noe”), hvilken forskjell ligger i ”hvem” og i ”hensikten”. Kulchyski snakker om ulike kulturer, den dominerende kultur og den dominerte kultur. I følge Kulchyski er det den dominerende kultur som gjennomfører appropriasjonen, den tilegner seg av ”noe” med hensikt til å skape noe nytt. Mens omveltning innebærer at den dominerte kulturen tilegner seg ”noe” med hensikt til å beskytte og gjenopprette noe. Med utgangspunkt i Kulchyskis påstand gjør jeg en parallell. Er det da mulig å se i Karstens verk ”appropriasjon”, det vil si hensikt til å skape ”noe” og i Nerdrums verk ”omveltning”, det vil si hensikt til å gjenopprette ”noe”?

*

⁴⁷ Friedman, Ellen G. og Galef, David. ”From Plagiarism to Appropriation”. PMLA, vol. 108, N° 5 (oct., 1993), side 1174

⁴⁸ Ibid., side 1175

⁴⁹ Kulchyski, Peter. ” From Appropriation to Subversion: Aboriginal Cultural Production in the Age of Postmodernims”. American Indian Quarterly, Vol. 21, N° 4 (Autumn, 1997), side 614

Kapittel 3: Ludvig Karsten og de gamle mestere

Ideen om å gripe til modeller fra gamle mestere kan virke som en motsigelse i forhold til kravet om å fremstille det nye og originale. Dette er imidlertid en ”ressurs” som er blitt brukt opp gjennom tidene med hensikt for å oppnå disse mål. Det å referere til klassikere, deres studie ble forstått av den allerede nevnte kunstteoretikeren Quatremère de Quincy som øverføringen av genialiteten, dyden og talentet. Den engelske maler og teoretiker Sir Joshua Reynolds påsto: ”The daily food and nourishment of the mind of an Artist is found in the great works of his predecessors. There is no other way to become great himself.”⁵⁰

Gjennom hele sin karriere vender Karsten seg til sine forgjengere i den hensikt å fordype seg i deres kunst, studere og forsøke å forstå deres verk, eller, med maleren og kritikeren Pola Gauguins ord, ”å korrigere seg selv og stille større krav.”⁵¹ Følgelig kommer Karsten til å konsentrere seg om en konkret og direkte måte for å nærme seg bestemte verk av eldre mestere.

Kritikere, kunstnere og kunsthistorikere fra Karstens tid, bl.a. Christian Krohg, Kristian Haug og Jens Thiis, samt også andre i nyere tid, kaller Karstens ”kopier” for parafrafer, frie oversettelser, fantasier og omdiktninger. Pola Gauguin skriver: ”bilder er ikke bare kopier, men sterke vitnesbyrd om Karstens egen opplevelse av maleriets statiske holdning og av kolorittens mystikk som disse kunstnere på hver sin måte gir uttrykk for.”⁵² Rebolledo snakker om ”en personlig og selvstendig kunstnerisk tolkning”⁵³ og Nils Messels påstår at ”resultatet ble da heller ingen kopi i tradisjonell forstand, men en høyst personlig, kunstnerisk omskrivning.”⁵⁴

Karsten maler ”kopier” etter Rembrandt, Ribera og Watteau. Østby snakker om disse ”kopiene” som en fri og personlig fortolkning eller utlegning, som en oversettelse fra former til farger. Danbolt fortolket disse som koloristiske variasjoner.

Jeg ser Karstens verk etter de gamle mesterne som et eksperiment. Fra noen gitte ”ingredienser” prøver Karsten sin egen oppskrift ved å tilsette nye ”ingredienser” og forandre mengdene. På denne måten forvandler han resultatet til en ny oppdagelse. Han

⁵⁰ Reynolds, Joshua Sir. *Discourses on Art*. Publisert av Robert R. Wark. New Haven, London 1997, side 217

⁵¹ Gauguin, Pola. *Ludvig Karsten* H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard) Oslo 1949, side 8

⁵² Ibid.

⁵³ Wettre, Håkan. Katalog redaktør *Tre kolorister i Norden* Göteborgs Konstmuseum Stenersenteret Oslo 2002, side 15

⁵⁴ Messel, Nils. *Ludvig Karsten* Messel Forlag. Oslo 1995, side 37

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

gir sine forbilder et nytt utseende. Kan Karstens versjoner av eldre malerier således i en viss forstand best forstås som originale verk, i stedet for kopier? Avspeiler disse ”kopier” Karstens kunstneriske individualitet og dermed noe av hans originalitet?

I følgende avsnitt vil jeg, gjennom en formal og stilistisk analyse av Karstens verk i forhold til hans modeller, gi plass til å stille spørsmål om adjektiver som, parafrase, fri oversettelse, personlig omskrivning eller tolkning stemmer med Karstens malerier ettersom alle disse adjektiver synes å antyde at Karsten gjentar forbildet gjennom bruken av andre ord. Men jeg mener at Karsten simpelthen ikke gjentar, han gjenbraker, han gir en ny bruk av sine forgjengers verk. Jeg mener at Karsten tilegner seg et bilde med hensikt til å trekke ut noe nytt fra bildet.

*

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

3.1. Karstens Kristi Gravleggelse vs. Riberas Kristi Gravleggelse



Bilde 1. Ludvig Karsten *Kristi Gravleggelse etter Ribera* (1903/04). Olje på lerret 125x178,5

vs.



Bilde 2. José de Ribera. *Kristi Gravleggelse*. (1626) Olje på lerret 125x181

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

Kristi Gravleggelse dreier seg om et religiøst tema. Motivet er hentet fra Johannes evangeliet (19.38-42) hvor det fortelles om Josef fra Aramitea, en disippel av Jesus som ber Pilatus om autorisasjon til å flytte på Jesus døde kropp. Josef fra Aramitea får autorisasjon fra Pilatus, og sammen med Nikodemus, som har med seg en blanding av myrra og aloe (en blanding som man smurte de døde med etter jødisk skikk), tar de Jesus ned fra korset og dekker han med et linstoff. De må skynde seg for Sabbaten nærmer seg, og det må de respektere. (Sabbaten er en jødisk skikk som ber jødene å avstå fra å jobbe, men til å be. Sabbaten strekker seg fra fredag kveld til lørdag kveld). Jesus kropp ble fraktet til en ny grav i nærheten av der hvor Jesus var blitt korsfestet. Der venter Maria, Jesus mor, og Maria Magdalena. Verket viser øyeblikket da Josef fra Aramitea legger den døde kroppen i graven. Nikodemus, Maria og Maria Magdalena står ved siden av Jesus. Apostelen Johannes står også der.

Jesus døde kropp opptar nesten hele lerretet. Bak Jesus til venstre står Josef fra Aramitea og holder Jesus kropp ved skulderen og legger ham forsiktig ned på lakenet som dekker graven. Til høyre for Jesus ben ser vi profilen til Nikodemus som ser ut for å rette all sin konsentrasjon mot Jesus ansikt. Mellom Josef fra Aramitea og Nikodemus står Maria Magdalena med follede hender, og ved siden av henne i skumringen står Maria. Karsten fremstiller apostelen Johannes, som er plassert bakerst til høyre, i en rødoransje tåke, Karsten tegner ikke apostelen, han tolker han med simpelthen en utydelig fargeflekk. Karsten konstaterer at Johannes var i scenen, men han kommer ikke inn i detaljer. Scenen viser smerte og sorg.

Riberas verk er dunkelt og mørkt med en sterk illuminasjon. Figurene reproduseres med stor realisme over en mørk og ensfarget bakgrunn. Ribera benytter seg av teknikken *chiaroscuro* gjennom sterke kontraster mellom belyste og overskyggede flater. Kroppen til Jesus absorberer lysets hovedstråler der de mest belyste deler av en blek, gulhvit og diskre lysende okerfarge står i stor kontrast til de mørke områdene. De andre figurene som er svøpt inn i bakgrunnens mørke, gjør seg synlig gjennom delikate kalde skygger som gjør ansiktene delvis illuminerte. Den eneste fargen man oppdager viser seg diskre i kappen til Nikodemus, en dempet og glansløs rød farge. Ansiktet til Josef fra Aramitea, nesten usynlig i mørket, viser venstre siden av hans panne og nese og den lille delen av hans høyre kinn med myke kontraster av jordfarge, både brent umbra og

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

rå umbra. En jordfarge som er med i kontraster av lys og skygge. Kappen hans er i en kald, hvit og grå farge.

Verket til Karsten er en eksplosjon av farger. Farger som Karsten anvender med pensel og spatel om hverandre. En fordeling av penselstrøk, pastøsiteter og bruk av spatel fullastet av farger, utstrekning av maleriet, gjennomsiktigheten og sammensmeltingen av former og farger danner verket til Karsten. Han bruker horisontale, vertikale og skrå penselstrøk, noen mer utstrakte og tynne og andre kortere og fine som lar fargene i bakgrunnen puste.

Et dramatisk lys illuminerer Jesus livløse kropp, samt ansiktene og hendene til de andre figurene. Det hele er omringet av halvmørket og skikkelsene ser ut for å oppstå fra mørket. Dette mørket omformer Karsten i grønne, blå og brune farger. Karsten pensler ut malingen når han arbeider med bakgrunnen, og noen steder lar han lerretet skinne gjennom et spill av rette, noen steder horisontale, noen steder vertikale og skråstilte penselstrøk. Disse penselstrøkene er nesten gjennomsiktige og vi får bare fornemmelse av fargene i bakgrunnen. Fargene svøper inn alle figurene hvor tegningen ikke eksiterer, bare overganger fra en farge til en annen. Karsten reduserer detaljer, i en realistisk forstand, til det minimale til fordel for fargene. Hendene og føttene som med første øyekast ikke ser ut som ferdigmalte og komplette, oppnår fullstendig mening og form gjennom bruken av farger, lys og skygge som Karsten bruker. Ansiktet til Nikodemus er en have full av farger som Karsten har fått fram ved flittig bruk av spatel. Tykke røde-, grønne- og orangerfargede penselstrøk, det ene over det andre eller ved siden av hverandre, modulerer personens ansiktstrekk. Barten er malt med små blå og gule penselstrøk. Karsten avgjør ikke barten på en realistisk måte, men gjennom farge og flekker og noen små definerte fargete penselstrøk som i nærheten vises bare som flekker uten mening, men som fra avstand utformer en autentisk bart.

Karsten maler den livløse kroppen til Jesus med en myk gul-oker farge hvor det kommer fram grønne, blå, rosa og orangerfarger, som om det skulle dreie seg om akvarell i stedet for olje. Disse fargene er gjennomskinnelige, den ene over den andre. De mest intense skyggene er jordfarget, rødlige, blå og grønne. Øynene er markert med noen dype skygger i grønnblå farge og halvdelen av hans ansikt ligger i halvmørket, preget av en brun- og rødlig tone.

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

Lakenet som Jesus kropp hviler på er fremstilt av korte, kraftige sammensatte grønne, blå, gule og rosa penselstrøk.

Pola Gauguin mente at det var i dette verket Karsten, ”trenger kanskje for første gang for alvor inn til kolorittens mysterium.”⁵⁵ Det Gauguin mente med uttrykket *kolorittens mysterium* var ”det som gjør hans [Karstens] farge så levende og uttrykksfull.”⁵⁶ Christian Krohg bruker uttrykket ”parafrase” når han refererer til dette verket av Karsten: ”Han malte noget, som man kan kalde: En Parafrase over Gravlægningen.”⁵⁷ Kunsthistorikeren Jens Thiis skriver, når han refererer til dette bildet, ”Det er et høist merkelig billede i Karstens produksjon – en fri kopi efter Ribera eller rettere en symfonisk parafrase over den gamle spanske mesters bilde”, og fortsetter, ”Tegningen er ekspressionistisk forenklet, men mesterlig, strøket bredt og lidenskabelig.”⁵⁸

Pola Gauguin påpeker i Karstens verk det særegent i det, nemlig fargene. Gauguin understreker og fremhever fargenes spesielle liv og uttrykk som Karsten oppnår i sitt verk. Mens Krohg og Thiis sammen beskriver Karstens verk som en parafrase av Riberas verk, sagt med andre ord, en omskrivning som forklarer, tolker og sier det samme som modellen, men med Karstens egne ord. Krohg og Thiis ser Karstens verk som en oversettelse som han gjør fra Riberas verk til sitt eget språk.

Begrepet parafrase er betraktet også som en retorisk figur som utvider og forlenger en tekst gjennom gjentagelsen. Man bruker forskjellige ord som har samme betydning med hensikt til å gi mere ettertrykk til det som sies. Men som Voltaire mente, ”pourquoi parler quand on n’a rien à dire de nouveau?”⁵⁹ (Hva fører det til å snakke mye når man ikke har noe nytt å si?) Fra mitt synspunkt maler ikke Karsten en parafrase av Riberas verk, men han hentyder til Riberas verk uten hensikten å gi kontinuitet eller utvide det som er sagt, derimot med hensikten å skaffe til veie et nytt verk. Karsten hentyder tydelig og åpenbart til Riberas verk og benytter det kreative i dialogen for å bringe frem det som enda ikke har blitt sagt. Han faller ikke tilbake, han etablerer et forhold til verket hvorfra

⁵⁵ Gauguin, Pola. *Ludvig Karsten* H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard) Oslo 1949, side 8

⁵⁶ Ibid., side 6

⁵⁷ Sitat i Messel, Nils. *Ludvig Karsten* Messel Forlag. Oslo 1995, side 37 fra Christian Krohg ”De seks”, Kunst og Kultur 1911.

⁵⁸ Thiis, Jens (et al.) *Norsk Kunsthistorie II Bind*. Gyldendal Forlag. Oslo 1927, side 528

⁵⁹ Arouet, François-Marie (Voltaire). <http://www.voltaire-integral.com/Html/17/amplification.htm> (Amplification) "Oeuvres Complètes de Voltaire - Dictionnaire philosophique "

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

den koloristiske skapelsen, det Gauguin kalte for kolorittens mysterium, dukker opp. Karsten gjentar ikke Riberas verk, han forvandler det i farger.

Karsten tilegner seg av sammensetningen, han utnytter den delen av Riberas verk og får fram et nytt syn i bildet. Karsten gjenvinner fortiden med å gi den en ny tilværelse fra sitt synspunkt, fra sin billedkunst oppfattelse.

Kristi Gravleggelse etter Ribera kunne simpelthen hete *Kristi Gravleggelse*, fordi det dreier seg om et annet verk med en ny signifikant og derfor et nytt verk med et nytt signifikat.

*

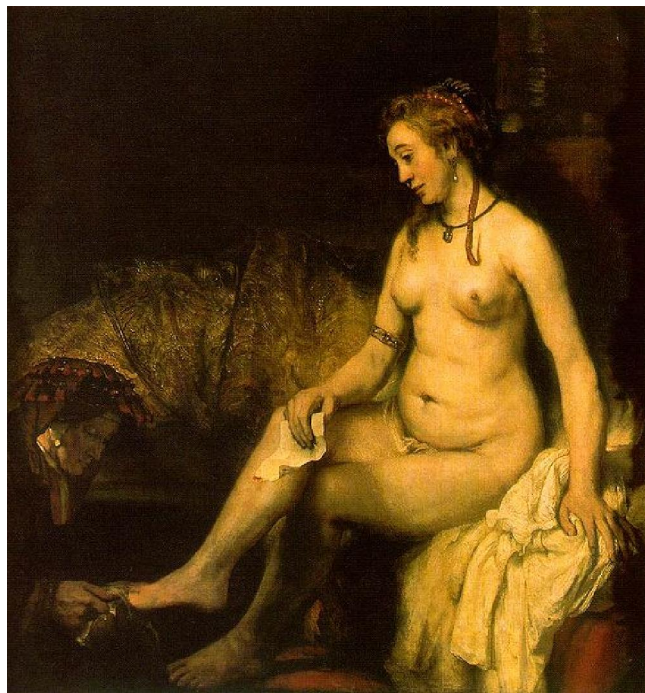
3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

3.2. Karstens Batseba vs. Rembrandts Batseba



Bilde 3. Ludvig Karsten *Batseba etter Rembrandt* (1909/10). Olje på lerret 143,5x141,5

vs.



Bilde 4. Rembrandt. *Batseba* (1654). Oljie på lerret 142x142

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

Bildet av Batseba behandler et tema fra det Gamle Testamentet (2.Sam.11:2-4), historien om Kong David og Batseba. Denne maleriske representasjonen av Batseba har vært et sentralt tema og det finnes indisium til og med fra det sekstende århundre. Kunsthistoriker Eric Jan Sluijter påstår at ”the motif of Bathsheba sitting with her bare feet in the water while a servant washes one foot can [...] be found in a Bible illustration by the studio of Lucas Cranach the Elder of 1524.”⁶⁰ Det dreier seg i dette tilfelle om et tema som er blitt malt flere ganger og som Rembrandt også laget flere studier av. Motivet begrenser seg ikke til å representere et religiøst tema, det dreier seg også om et aktmaleri.

Rembrandts maleri refererer til de første hendelsene i historien. Kong David ser fra terrassen i sin residens en kvinne som tar seg et bad og han blir fullstendig fanget av hennes skjønnhet. Det dreier seg om Batseba. David sender henne et brev og ber henne besøke palasset. Batseba har intet valg og deretter innfinner hun seg i palasset. David forfører henne og de ligger med hverandre. Hun blir gravid.

Batseba var hustruen til Urias, en hitita soldat som tilhørte Kongens hær. David, antagelig for å skjule Batsebas utroskap (noe som ble straffet med døden), vil ordne det slik at Urias kommer tilbake fra kampen, med den hensikt å få han til å være sammen med sin kone. Men Urias nekter å besøke henne av respekt for sine kamerater som befinner seg i kampen. David sender Urias tilbake til kampen med et brev til Joab, hans kommandant. I brevet gir David ordre til Joab om å sende Urias til kampens ledelse og forlate han uten beskyttelse med den hensikt at han skulle dø. Urias dør og David gifter seg med Batseba. Scenen i bildet viser Batseba når hun vasker seg før hun vender tilbake til hjemmet sitt etter å ha vært sammen med Kongen.

For første gang maler Rembrandt Batseba i naturlig størrelse (142x142 cm.). Batseba dominerer nesten hele lerretet, plassert i en slående forgrunn. Hun sitter ved sengen i et nokså lukket værelse. Hun krysser beina og i høyre hånd holder hun et brev. Lyset er konsentrert om den nakne figuren til Batseba, spesielt hennes bare overkropp. Foran henne, bøyer en eldre kvinne seg og tørker hennes høyre fot. Denne kvinnen står i halvmørket nede til venstre på lerretet.

Rembrandt fremstiller scenen med en intens mørk og ugjennomtrengelig bakgrunn som gjør det nesten umulig å gjette seg til hva som befinner seg bortenfor sengen. Fra og

⁶⁰Sluijter, Eric Jan *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam University Press 2006, side334

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

med denne voldsomme forandringen med chiaroscuro klarte Rembrandt å male figuren slik at den nærmer seg tilskuerne, slik at de nesten kan ta på den.

Karstens maleri er nesten på samme størrelsen som Rembrandts maleri. Han bruker nesten de samme målene på sitt lerret (143,5x141,5cm.). I Karstens versjon av *Batseba* ser vi samme motiv og sammensetningen som i Rembrandts maleri. Han opprettholder organiseringen av de ulike elementene og lysets retning. I en intens, mørk bakgrunn kan man skimte penselstrøk i blått, brunt og rødt. Penselstrøk som stryker malingen fra venstre til høyre. I hjørnet oppe til høyre er strekene større og en blå turkisfarge dukker opp mellom mørkerøde og jordfargede områder. Fargene i bakgrunnen dukker fram og fletter seg med andre fargetoner og nyanser i bildet slik at det oppnås en noe nær perfekt harmoni, fargehelheten gir inntrykk av at det hverken mangler eller gjenstår noen farge og alle befinner seg akkurat der hvor de skal være. Penselstrøkene blir mere aggressive, slående og synlige ettersom de nærmer seg mot figurene. Mørket i bakgrunnen synes å forandre seg til en rød farge som gir fasong til teppet som ligger over sengen. Fra sengeteppet dukker opp grønne, oransje og røde strøk, korte og lette penselstrøk som blander seg med andre mere stramme og markante som gir form til foldene i teppet og som følger både vertikale og horisontale retninger.

Karsten bruker ikke omriss for å fjerne Batsebas figur fra de andre elementer, men farger, følgelig blir tegningen utydelig og skikkelsens konturer forsvinner gjennom fargene. Tegningen blir byttet ut med penselstrøk og farger. Den røde fargen i teppet, glir over i Batsebas høyre arm og reflekteres i hennes ansikt og lår. Forskjellige egenskaper, gjennomsiktighet og blanding av farger modulerer den nakne kroppen. Atter en gang minimaliserer Karsten tegningen og fortrekker fargene. Den høyre armen til Batseba, samt bena og ansiktet til den gamle får form gjennom farge, lys og skygge. Spesielt når det gjelder den nakne Batseba behandler Karsten oljemaleriet som om det skulle være en akvarell og gjør at fargene puster den ene gjennom den andre, lag på lag. Han anvender fine malerstrøk som gjør det mulig å skimte fargenes rikdom i hennes skinn. Oker- og gulffargene markerer delene på kroppen som er mest belyst, spesielt overkroppen og den øvre delen av brystet hvor hans penselstrøk er slående. Rødt, oransje og brunt får fram lys og skygge som gir gjenskin på kroppen. Gjennomsiktige strøk med blått og grønt, lett og glansløst kombineres med andre pastøse farger. Karsten kommer atter tilbake med bruken av sparkelen.

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

I mørket finner man Batsebas ansikt. Den røde fargen i teppet gir refleks på kinnnet og pannen hennes. Strøk av sparkelen med oker og grønn farge gir refleks til subtile lyspunkter. De mørkeste delene på halsen er malt med en intens mørkegrønn farge som viser spor av det røde og oker på kinnnet og i nakken. Ansiktet er fullt av penselstrøk oppå hverandre, kombinert med strøk av sparkelen.

Bildet er en helhet hvor penselstrøkene, dets intensitet og tekstur definerer de forskjellige elementene. Fargene beveger seg. De forflytter seg fra den ene siden til den andre i en intim interaksjon. Lakenet som Batseba hviler venstre arm på, ser rett og slett ut som en flekk. Det består av en sammenheng av farger med blå, oker, grønn og jordfarge. Lette og heftige strøk sammen. Karsten risser og flekker til, tynner ut og legger på i pastose strøk. Brevet som Batseba holder, er malt av Karsten med en kombinasjon av oker og blått. En blå farge som går nedover til benet for å ende opp i hendene til den gamle kvinnen som står i mørket. Ansiktet, kjolen og hodeplagget er malt med et spill av lys, skygge og varme farger som rød og jordfarge.

Karsten realiserer et fantastisk studie av lys og skygge som blir til farge. Pola Gauguin påstår at Karsten ”studerer lysspillet i Rembrandts bilder, og som han oppfatter på sin eiendommelige måte,”⁶¹ og fortsetter, ”Karsten ga [...] dette bildet leilighet til å trenge dypere inn til kolorittens mystikk. Hver fargeflekk i dette maleriet, der de stråler fra det høyeste lys eller slumrer i de dypeste skygger, er et levende barn unnfanget i en kunstners øye og brakt til verden ved hans mesterlige hånd.”⁶² Karsten bekymrer seg for fargen og komposisjonen av lys og skygge.

Eric Jan Sluijter gjør en meget interessant analyse om Rembrandts Batseba i boken *Rembrandt and the Female Nude* (2006). Her bekrefter han at, “each element in this composition of 1654 seems to have been designed to avoid any suggestion of movement and physical tension, so that nothing might disrupt the viewer’s quiet contemplation of her body.”⁶³ Til sammenligning vibrer Karstens versjon takket være hans penselstrøk og fargeflekker.

Rembrandt behandler lyset som faller på den nakne kroppen, slik at Batseba virker virkelig, det vil si at Rembrandt behandler Batsebas figur på en svært realistisk måte, fordi det dreier seg ikke bare om Batsebas hovedrolle i den bibelske fortelling, men også

⁶¹Gauguin, Pola. *Ludvig Karsten* H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard) Oslo 1949, side76

⁶²Ibid., side77

⁶³Sluijter, Eric Jan *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam University Press 2006, side 356

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

om en naken kvinnekropp som gir behag foran det maskuline blikk. Jo mer virkelig og reell mer nytelse får betrakterne. Den sentrale delen av overkroppen, spesielt rundt navlen og den øverste delen av brystet, har fått maksimal belysning og glans. Etter hvert som han fjerner seg fra dette området får huden mere skygge over seg med grå og brune farger og, noen steder, et knapt merkbart preg av rosa. Penselstrøket som skaper huden til Batsebas kropp er knapt merkbart. På denne måten og som Sluijter sier ”the most sexually charged areas of the female body strongly appeal to touch.”⁶⁴ Imidlertid bryr Karsten seg ikke om dette aspektet. Han løser formen og volumet av Batsebas kropp med å legge lag på lag av farger, et markert penselstrøk og en slående strek. Karsten understreker på denne måten den todimensjonale egenskap av figuren på lerretet. Han oversetter Batsebas kropp til maling, tekstur og farge over en flat overflate.

Rembrandt konsentrerer seg helt om den feminine figuren og gir den en dominerende holdning som isolerer henne fra de andre elementene i komposisjonen. Som Sluijter hevder ”Rembrandt seems to have done everything in his power [...] to confront the viewer with a sense of intensely tangible corporality.”⁶⁵ Derimot, Batseba forener seg med de andre elementene i Karstens verk gjennom fargene, samspill og nyanser som fletter seg inn ved bruken av pensel og pastøsitet.

Batseba er plassert i høyre delen av lerretet, vekten faller over henne og blir balansert med betjentens figur som er på den vestre siden av bildet. Batseba viser seg i en tankefull holdning, hun har nettopp lest brevet, hun sitter fordypet i sine tanker. Betjenten, på den andre siden, representeres i en aktiv holdning, hun vasker foten til Batseba. I begge verk, Karstens og Rembrandts verk, vises denne scenen. Men måten de to kunstnere visualiserer scenen på er ganske forskjellig.

I Rembrandts verk blir lyset hovedelementet. Rembrandt vil bruke en utpreget kontrast mellom lys og skygge for å behandle dybden og perspektivet. Chiaroscuro og de forskjellige fargertoner gir volum til elementene i bildet. I Karstens verk blir imidlertid lyset byttet ut med farge, lyset kommer til å forsvinne. Det samme skjer med dybden som blir forlenget. Karsten underordner verket etter fargen og det blir fargen som definerer rommet.

For å tegne eller gni utover omrisset, vil Rembrandt bruke lys, mens Karsten kommer til å bruke farge. Fargene vil gi formen, lyset og skyggen til alle elementene i

⁶⁴ Sluijter, Eric Jan *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam University Press 2006, side 358

⁶⁵ Ibid.

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

verket. Rembrandt vil ta vare på detaljer. Han vil overføre et ”reelt” utseende, en rom følelse og slik nærmer han Batseba tilskueren. Karsten forenkler imidlertid elementene og sammenfatter detaljene. Gjennom farger vil han understreke lerretets flathet og samtidig fremheve fargenes egenskaper. Fargene vil bygge Batsebas form. Hennes hud ligner et puslespill av farger, hvilket gjør seg synlig og kjennetegnes gjennom små geometriske figurer, triangler og trapesoider i brun farge som indikerer skyggene. Karsten bruker uregelmessige og ujevne penselstrøk som gir bevegelse til scenen og gir følelsen av spontanitet.

Karsten kunne ha malt den bibelske scenen som Barseba representerer, uten å henvende seg til Rembrandt. Imidlertid gjør Karsten det, han bruker Rembrandts som sin modell. På denne måten bevarer Karsten uttrykkelig en konneksjon med fortiden. Karsten interesserer seg for både temaet og måten Rembrandt fremstiller det.

Batseba avbilder et bibelsk tema som viser tydelig menneskelige svakheter som lidenskap og kjærlighet, grådighet og begjær, sinne og grusomhet; svakheter som er evige og derfor alltid nåværende. Karsten flytter historie om Kongen David og Batseba til sin nåtid, til en ny kontekst og viser på denne måten at disse svakheter er menneskelig iboende gjennom tiden. Samtidig velger Karsten sin beundrers kunstners verk fordi han vil flytte Rembrandts ”måte å se” til sin egen tid. Karsten gjennomfører en metamorfose av Rembrandts verk fra sin nåtids kunstneriske perspektiv og tankegang. Karsten tilegner seg av noe som allerede eksisterer, Rembrandts verk, Karsten forvandler det og selv om han bevarer de formale konnotasjoner endrer han på dem.

Rembrandt gjør seg tydelig i Karstens verk, men samtidig skjuler seg bak filteret av et nytt syn, nemlig Karstens syn. Karsten gjenkjenner i Rembrandts verk en del av sin egen historie. Robert S. Nelson hevder at i hver appropriasjon overlever en del av tegnes historie⁶⁶ og det er det som foregår i Karstens verk. Han tilegner seg en del av historien gjennom Rembrandt og fremlegger det til en omvendelse. Gjennom den omvendelsen føder Karsten et nytt verk. Slik puppen som forvandles til sommerfuglen.

*

⁶⁶ Nelson, Robert S. and Shiff, Richard. *Critical Terms For Art History*. ”Appropriation”. The University of Chicago Press. Chicago 2003

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

3.3. Karstens Gilles vs. Watteaus Gilles



Bilde 5. Ludvig Karsten *Gilles etter Watteau* (1926). Oljie på lerret 182x143

vs.



Bilde 6. Antoine Watteau *Pierrot for Gilles* (ca. 1717). Oljie på lerret 185x148

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

Maleriets tema er hentet fra “*commedia de’ ll arte*”. “*Commedia de’ ll arte*” var en måte å utføre teater på som startet i Italia i det fjortende århundre og nådde sitt høydepunkt i det sekstende og syttende århundre. Det var en måte å fremstille teaterstykker på som fjernet seg fra det dominerende klassiske teater som var rigorøst og stilisert. “*Commedia de’ ll arte*” tok plass utendørs og skuespillerne fulgte en stor del av improvisasjon. Den type teater var veldig populært i Frankrike gjennom regjeringen av Ludvig XIV. Gilles og de andre skikkelsene i bildet er særegne i disse teaterforestillingene.

Watteau arbeidet med temaet “*commedia de’ ll arte*” i flere verk. I dette brukte han imidlertid et uvanlig format (1,85x1,50 cm), som ellers domineres av mindre format. Synspunktet er også usedvanlig i sammenligning med andre verk Watteau malte om dette temaet. Bildet ble laget etter en bestilling fra Simon de Gueullette, en skuespiller og forfatter av små teaterstykker, kjent som *Parades*. Bildet skulle brukes som en plakate, derfor denne dimensjon og perspektivet.

Hovedpersonen i bildet, Gilles⁶⁷ står som representant for gatefestene i og omkring Paris i det attende århundre. Med tiden har han blitt forvekslet og identifisert med Pierrot, den franske versjon av den italienske Arlequin, en av de klassiske skikkelsene i “*commedia de’ ll arte*”. Historikeren Dora Panofsky slår fast i artikkelen “*Gilles or Pierrot? Iconographic Notes on Watteau*” at bildet refererer til scenene som er med på å skape en serie av *Parades*, populært kjent med tittelen *A laver la tête d’un âne on perd sa lessive* (Når man vasker et esels hode forsvinner såpen). Disse scenene forklarer Gilles uhell.

Wateaus maleri viser en utendørscene. Gilles er hovedpersonen og dominerer den største delen av lerretet. Han er kledd i hvitt, skoene er også hvite med noen røde sløyfer og han har på seg en hatt. Bak Gilles og på høyde med bena hans står de andre figurene. Til høyre for Gilles sitter en mann kledd i mørke klær på et esel. Til venstre sees et forelsket og svermende par og ved siden av dem, nærmere Gilles, en mann kledd i rødt som drar eselet etter seg med et tau. Man kan også mellom trærne se et ansikt hugget i stein. I bakgrunnen dominerer skogen og himmelen med noen skyer. Lyset illuminerer Gilles med en spesiell intensitet på overkroppen og høyre side av ansiktet. Nederste delen, til høyre på lerretet er det skumring.

⁶⁷ Musée du Louvre foretrekker å kalle han for Pierrot, men jeg skal fortsette å referere til han som Gilles.

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

Gilles forblir ubevegelig med hengende armer, blikket hans hefter seg ved tilskueren, men han er fortapt, som om han skulle være fordypet i sine egne tanker, uvitende om hva som skjer omkring han og uten å være med på de andre personenes aktivitet. De andre figurene har det morsomt. Paret, den unge mannen med et forundret uttrykk i ansiktet og damen med nysgjerrighet, observerer mannen som sitter på eselet. Eselet står stille og personen som rir, ser på tilskueren med et pikant blikk.

Watteaus Gilles isolerer seg klart fra de andre personene. Han har en dominerende framtoning med konturer som er perfekt definerte. Han er slående fjernet fra mellomgrunnen hvor resten av skikkelser befinner seg i lag og i en munter holdning. Komposisjonens tyngde ligger dermed i Gilles figuren, hvor også lysrefleksene er størst og som fremhever den øverste hvite delen i hans klesdrakt. I bakgrunnen skiller den fine himmelen, trærne og skyene seg. Bildet er perfekt fordelt, hvert element har sin plass og er klart definert. Watteau bruker kalde farger og bruker jevne penselstrøk.

Imidlertid, i Karstens maleri mister elementene distansen mellom seg. Linjer og omriss blir behandlet gjennom farger. Konturene forsvinner ikke helt, men blir byttet ut med fargete penselstrøk, samtidig blir konturene enkelte steder forsterket som i Gilles figur omkring skuldrene og i den indre delen av hatten. Karsten bruker kalde, varme og komplementære farger og det er ved hjelp av å sideordne og krysse disse farger at de ulike elementer blir definert, det ene fra de andre.

Watteau viser stor lettflytenhet med penselstrøkene som nesten ikke er merkbare i strekene. Et penselstrøk som er delikat, mykt og jevnt. I motsetning til Watteaus behandling, bruker Karsten et aggressivt, slående, livskraftig og kraftfullt penselstrøk. Watteau interesse for tegningen gjelder spesielt figurene og arbeider nøyaktig med ansiktsuttrykkene, foldene på klærne og detaljene for øvrig. Mens Karsten for det meste demper og bløtgjør konturene, selv om, som nevnt før, noen steder forsterker han de og noen ganger glemmer han de nesten helt. Karsten er ikke opptatt av detaljene, i den forstand at han bryr seg ikke om å tegne nøyaktig alle delene i figurene. Se for eksempel hendene til Gilles, de er laget bare av flekker og farger, skygger og lys. Fingrene er skapt gjennom farger, flekker og toner. Man fornemmer dem ved at de logisk sett bør befinne seg der, men man ser ikke at de er tegnet. Se også på ansiktene som vises uklare og uskarpe, men samtidig fullstendig avsluttet gjennom lys og skygge med farger og

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

fargenes freidighet og nyanser. Det skjer det samme med noen deler av klærne, se på ruffen for eksempel.

I Karstens verk er himmelen opparbeidet fra en klar bakgrunn hvor han bruker sirkelformede penselstrøk og stryker med forskjellig tykkelse. Grønt, blått, turkist og rosa bryter frem fra oker. Skyene er flekker med oker i forskjellige nyanser og noen hvite områder som smelter sammen med resten av himmelen. Trærne har ikke definerte omriss og er modellert med horisontale, vertikale og sirkelformede penselstrøk i grønt og blått. Karsten legger over farger og streker, han bruker pastøse strøk og streker med en kombinasjon av penselen og sparkelen.

Hele bildet framstår som ”tilsløret” av sirkelformete penselstrøk som dekker hele lerretet, spesielt nederste delen av maleriet er omgitt av mørkegrønne penselstrøk. I de mørkeste delene er penselstrøkene sterkere, mens på områdene der det er mest lys er penselstrøkene friskere og ikke så tette. Bare jakken til Gilles er fri for disse linjene og på samme tid er det den delen som mest tiltrekker seg tilskuerens blikk. Karsten maler jakken med pastose penselstrøk i noen punkter og gjennom å stryke fargene med pensel og sparkel i andre punkter. Han leter etter gjennomsiktighet og blomstring av alle fargene som danner dette hvite uten hvitt som kjolen til Gilles gjenspeiler. Til tross for at Gilles bevarer denne selvfordypende og fraværende holdningen, integrerer figuren seg sammen med resten av elementene som Karsten oppnår en gang til med sine penselstrøk og streker. Bilder utløser bevegelse, vibrasjon og liv. Det handler om en symfoni av farger.

Kunsthistorikeren Nils Messel har i sin bok *Ludvig Karsten* kommentert med hensyn til dette verk at ”Den elegante, men ensomme klovnen på lerret bærer ikke Karstens ytre, fysiske trekk, men han reflekterer likefullt noe av Karstens indre, psykiske tilstand; en murrende følelse av ensomhet, grensende til melankoli.”⁶⁸

Kunsthistorikeren Donald Posner hevder i sin bok *Antoine Watteau* (1984) at bildet av Gilles som en trist klovn var et nittende århundres skapelse og at skikkelsen var vulgær og sanselig. Uansett, i denne perioden da Karsten malte Gilles gikk han gjennom en vanskelig personlig tid, så det er mulig at Karsten så i Gilles ensomhet og melankoli og følte seg identifisert med skikkelsen.

Imidlertid og skjønt man ikke vet med sikkerhet om portrettet av Gilles korresponderer med en bestemt person som spiller Gilles, finnes det forskjellige

⁶⁸Messel, Nils. *Ludvig Karsten* Oslo 1995, side 196

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

tolkninger om skikkelsen. Kunsthistorikeren Mary Vidal skriver i sin bok *Watteau's Painted Conversations* at hun synes Gilles “was designed as a general characterization of the role.”⁶⁹ Fra Vidals synspunkt, personifiserer Gilles (Mary Vidal refererer til Gilles med samme navnet som Musée du Louvre bruker, altså Pierrot) kunstneren som en selvstendig, uavhengig og høytstående vesen. Vidal påstår at Watteau “sees Pierrot’s acting as the effect of wit and appearance and not of physical action, the possession of an individual actor and not the product of the written play.”⁷⁰ Etter Vidals mening, Watteau har en tendens til å “privilege the maker over the thing made.”⁷¹ Karsten så kanskje Gilles som nettopp det, personifikasjonen av kunstnerens individualitet, uavhengighet og selvstendighet og nøyaktig derfor kunstnerens ensomhet og isolasjon. Kanskje identifiserte Karsten seg med Gilles og ville gjennom hans figur konstatere og bekrefte disse egenskaper som boende i en kunstner, uavhengig av tid eller sted i kunsthistorien. Det er mulig at Karsten viste seg interessert i Watteaus verk, tiltrukket av hovedpersonen Gilles, men ifølge Karsten, var det ikke figuren som tiltrakk ham, men klærne som han har på seg, egentlig den hvite fargen i klærne. Det viste seg som en utfordring for Karsten.

Karsten utnytter temaet fra Watteaus verk, han bruker også et lerret med store dimensjoner (1,82x1,43cm) slik Watteau gjorde. Etterpå og etter min mening konsentrerer Karsten seg om fargene. Fargene blir hovedtema i hans refleksjoner og fra et fritt synspunkt begynner han å oppfinne verket på nytt.

*

Professor i filosofi, James O. Young, stiller spørsmål om kunstneren som approprierer et kunstnerisk innhold (en komposisjon, en stil, et motiv,...) fra en annen kultur kan skape et autentisk verk, det vil si et genuint, legitimt verk. Han snakker om en fornyet appropriasjon og definerer det som en appropriasjon som bruker det som er blitt tilegnet på en helt annen måte, enn bruken som den opprinnelige kulturen gjør av det. Young avslutter med å si at kunstnere som bruker på en ny måte det som er blitt tilegnet, kan skape et verk som oppstår fra et individuelt uttrykk og følgelig et autentisk verk. I

⁶⁹Vidal, Mary. *Watteau's Painted Conversations- Art, literature, and Talk in Seventeenth-and eighteenth-century France*. 1992, side 148

⁷⁰ Ibid., side 151

⁷¹ Ibid.

3. Ludvig Karsten og de gamle mestere

følge Young, “artworks can owe a great deal to previously existing Works and still be personally authentic.”⁷²

Gjennom å gjøre en parallell til Youngs foredrag, vil jeg kalle det originale verket det som Young kaller for et autentisk verk. Tatt i betraktning tidsavstanden mellom Karsten og de gamle mesterne og de betydelige kulturelle, historiske og kunstneriske forskjellene, kan man fortsette å snakke om appropriasjonen mellom kulturer. På denne måten kan jeg bruke Youngs argumentasjon til å referere til Karstens verk. Karsten holder seg til en annen periode innen kunsthistorien. Han tar som forbilde Ribera, Rembrandt og Watteau; malere som han beundrer, som han betrakter som sine lærere og som han har studert samvittighetsfullt. Karsten gjennomfører en fornyet appropriasjon. Han approprierer temaet fra verk av de nevnte mestere og samtidig av deres ”syn”. Han maler temaet på en helt annen måte, han forandrer det ikke, men viser det på en annen måte enn det som forbildene viser. Karsten gir et personlig uttrykk til sammensetningen, et autentisk uttrykk og derfor originalt. Karsten tilegnet seg det som ga han muligheten til å skaffe sitt eget verk. Karsten gjenbruker verkene fra de gamle mestere og gir de en helt ny tilværelse.

*

⁷² Young, James O. ”*Art, Authenticity and Appropriation*” *Frontiers of Philosophy in China*, Vol.1 N° 3 (sep.2006), side 469

Kapittel 4: Odd Nerdrum og de gamle mestere

Kunsthistorikeren Eric Jan Sluijter⁷³ henviser til den romerske retoriske Marcus Fabius Quintilianus (ca.3- ca.100), kjent for Quintilian, som skrev: ”The greatest part of the arts [...] rests on imitation, and what is more, the whole conduct of our lives consists in our continual and skillful imitation of that which we admire in others [...] painters take notice of the work of their predecessor”. Sluijter refererer også til historikeren M. B. Smits-Veldt som påstår at “the imitation of good examples was thus the foundation of the instruction [...] which one received at school”.

Retningslinjer som kunsten betraktet på 1960-tallet var imidlertid noen helt forskjellig. Det fantes to grunnleggende aspekter som fulgte modernismens premisser. På den ene siden var det sentrale opprøret mot tradisjonen, bruddet med historien og interessen for det nye. På den andre siden var det de rene formale aspektene av verket som modernismen opphøyde på bekostning av temaet eller innholdet. Det var farge, tekstur, form, komposisjon, struktur, osv. som var av største betydning og ikke verkets sosiale, politiske eller historiske forutsetninger. Kunstkritikeren Clement Greenberg skrev ”Art for art’s sake and pure poetry appear, and subject matter or content becomes something to be avoided like a plague.”⁷⁴

Odd Nerdrum tar en annen retning. Når han gjorde seg synlig i det kunstneriske panorama forklarte han tydelig sine tendenser og hengivenheter. Nerdrum viser fra første øyeblikk interesse for både historie og tradisjon. Han ville formidle et meningsinnhold i sine malerier, han ville gi uttrykk for bestemte verdier og han ville bevare kontakten med tilskueren i stedet for å fjerne seg fra den. Nerdrums malerkunst og hans kunstforståelse kan likeså knyttes til hans kategoriske kunstneriske selvstendighet. Kunsthistorikeren og kunstsosiologen Dag Solhjell, forsvarer teorien om at Nerdrum utvikler på en bevisst måte et verk og en innstilling som selv utelukker og fjerner han fra den norske kunstinstitusjonen som styrer kunsten i landet. Solhjell beskriver Nerdrums verk som en trussel mot kunstinstitusjonens makt og som en måte å ivareta begjæret etter frihet og uavhengighet. Jeg sympatiserer med Solhjells holdning til Nerdrums. Etter min mening er Nerdrum, i stedet for en fornektelse av modernismens estetikk, en beskytter, en forsvarer

⁷³ Sluijter, Eric Jan. *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam University Press, 2006, side 252

⁷⁴ Greenberg, Clement. *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Ediciones Paidós. Barcelona, 2002, side 18

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

av en måte å utvikle malerkunsten på som ble glemt. Hvilket som helst tema, komposisjon eller innhold, uttrykker Nerdrum seg gjennom bruken av en fremgangsmåte og prinsipper arvet fra de gamle mesterne. Det gjør han både som en ressurs og som en måte og gjøre synlig sin autonomi foran det etablerte. Uavhengig av kunstinstitusjonene stiller han seg i den grad fri at han nekter å kalle seg kunstner lenger, og i stedet omtaler seg som kitsch-maler. Nerdrum er en fri, dristig og selvsikker kunstner som er overbevist om sin egen kunst og dens rolle i forhold til kunstinstitusjonene. Det er ikke noe tvil om at Nerdrum alltid har beskyttet sin holdning, en personlig og særegen holdning fremfor moter, bevegelser eller perioder gjennom sin kunstneriske bane.

Doktor i filosofi og forfatter Jan-Erik Ebbestad Hansen skiller mellom forskjellige perioder i Nerdrums kunstneriske bane. Det han kaller for den andre perioden (1968-1983) kjennetegnes av at Nerdrums verk var påvirket av en revolusjonær sosial bevegelse. Denne bevegelsen hadde sitt grunnlag i en rekke utbrudd av politisk aktivitet blant studenter og yngre intellektuelle i universitetsmiljøene Vest-Europa og Nord-Amerika, og den vant gjenklang ved norske universiteter og høyskoler. Det dreide seg om en periode da kunstneren ble trukket inn i debatter om tidens politiske og sosiale hendelser. Brun påpeker "at kunstneren som skulle fungere som spørsmålsstiller, som seismograf for tidens uro, vant gjenklang innenfor alle kunstarter."⁷⁵ Nerdrum var da 23 år. I denne perioden vil Nerdrum identifisere seg, gjennom sitt verk, med en bredt følelse av protest og samfunnskritikk, ettersom han ble påvirket av samtidens hendelser. "Med denne samfunnsengasjerte kunsten oppkastet han seg til en aktuell kunstner, en moderne kunstner uten modernisme", hevder Hansen.⁷⁶ En merkelig måte å si at Nerdrum viser i sine malerier et samtidig tema behandlet gjennom et malerspråk som ikke tilhører modernismen. Hva mente Hansen når han hevdet at Nerdrum oppkastet seg til en aktuell kunstner? Fra mitt synspunkt har Nerdrum alltid vært en aktuell kunstner, en nåværende kunstner. Det er bare at hans formspråk identifiseres ikke med modernismens premisser. Nerdrum har nektet å bryte med tradisjonen, med den innstilling går han et steg "lengre" modernismen. Nerdrum er en moderne kunstner som går over modernismens hinder.

Studentopprøret tok en voldsom retning i Paris som også spredte seg til Berlin, London og andre land i Vest-Europa. Utgangspunktet for urolighetene var misfornøyelsen med universitetenes aktuelle undervisning og organisasjon, men etter hvert tok protestene

⁷⁵ Brun, Hans-Jakob et al. *Norges Malerkunst Vårt Eget Århundre. Bind II* Gyldendal. Oslo 1993, side 288

⁷⁶ Hansen, Jan-Erik Ebbestad. *Odd Nerdrum - Malerier*. Aschehoug. Oslo 1996, side 13

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

form av samfunnskritikk på marxistisk grunnlag. Opprøret er kjent som Revolusjonen i 1968. Grupper av universitetsstudenter med politiske ideologier på venstresiden og kritikk mot overforbruk, osv., startet protestene. Etter hvert sluttet industriarbeidere og fagforeninger seg til opprøret. Protestene kulminerte med den største general streik i Frankrikes historien til og med i Vest-Europa.⁷⁷ Dette året stormet en ungdomsbevegelse inn som ikke delte etablerte samfunnsverdier og som viste et sterkt ønske om forandring. Ungdommen ville være mot autoritetene, de ville vise en sterk sosial kritikk og de ville manifestere seg mot det etablerte. På sekstitallet opplevde hele verden en del forandringer som dannet fødselen til sosiale bevegelser (feminister, pasifister, økologister, osv.), kulturelle bevegelser (hippie- og andre motkulturer) og politiske bevegelser (anarkister, maoister, venstreekstremister, osv.) som demonstrerte sitt ubehag innen- og utenfor samfunnet. Etter den andre verdenskrig ble det, i land fra Vest-Europa, opprettet en regjering med et konservativt tegn og med en kultur basert i forbruk, massemedia og bekreftelsen i velferdsstatens forbilde. Det var den konservatismen som gikk i konflikt med en del av den nye generasjonen som vokste opp og levde under den kalde krigens kontekst.

Studentoppørret i Norge var svært påvirket av den tysken filosofen og sosiologen Herbert Marcuses ideer. Marcuse tilhørte den såkalte Frankfurterskolen og skrev om det kapitalistiske og industrielle samfunns destruktive aspekter og om hvordan det forbruksbaserte og materialistiske samfunnet fører til følelsen av ensomhet og fremmedgjøring. Studentoppørret sammen med ungdomsopposisjonene gjennomførte et antiautoritært opprør. Det betydde en personlig konfrontasjon mot autoritetene. Professorer ble åpent motsagt. Det starter utviklingen av teorier om antiautoritær ledelse, studentene og professorer skulle styre universitetet. Det ble skjent som *rasjonell autoritet*. Noen gjenopplevde anarkismen.

Syttitallet kjennetegnes av en allmenn tendens til å analysere de sosiale hendelser fra et politisk og ideologisk perspektiv. Som en fortsettelse av studentoppørret i 1968 var syttitallet preget av misnøye mot det etablerte samfunnet og et ønske om å vise dets destruktive og undertrykkende natur. Samfunnets etablerte regler kolliderte mot de nye ideologier.

⁷⁷ Procacci, Giuliano. *Historia General del Siglo XX*. Editor Crítica Barcelona 2004, sider 452-455

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

Flyktninger på havet og *Arrestasjonen* er verk som tilhører denne perioden i Nerdrums produksjon. Det dreier seg om verk som tydelig viser referanser av samtidshendelser eller av samtidens sosiale atmosfære. Etter min mening det han gjør, er å fokusere seg i å gjenopprette et malerspråk og benytter anledningen for å vise klart og tydelig at det er legitimt å male samtidens hendelser gjennom gjenvinning av et glemt malerspråk. Kunsthistorikeren Donald Kuspit skriver at “Nerdrum viser oss at de gamle mesteres metoder fremdeles er friske og meningsfulle.”⁷⁸

*

⁷⁸ Pettersson, Jan Åke. *Odd Nerdrum Historieforteller og Selvavlører*. Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo 1998, side 243

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

4.1. Nerdrums Flyktninger på havet vs. Gericaults Medusas flåte



Bilde 7. Odd Nerdrum Flyktninger på havet (1979-80). Oljie på lerret 337x510

vs.



Bilde 8. Théodore Géricault Medusas Flåte (1791-1824). Oljie på lerret 491x716

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

Flyktninger på havet kan knyttes til en hendelse som skjedde etter, og som en konsekvens, av Vietnamkrigen. Etter Bruns ord maleriet er, "en allegorisk fremstilling av mennesker i kamp mot en hard skjebne og samtidig med klare referanser til et dagsaktuelt emne, de Sørvietnamesiske båtflyktingene."⁷⁹ I følge Grimland er maleriet, "det største av Nerdrums forsøk på å dokumentere sin samtids lidelser i billedform."⁸⁰

Vietnam led under fransk imperialisme siden midten av det 19. århundre til den andre verdenskrig. Det var da japanerne invaderte Indokina-halvøya og kontrollerte landet til den andre verdenskrig frem til de ble beseiret av amerikanerne. Den første Indokinakrigen (1945-1954) mellom indokinesere og franskmenn ble slutten på den franske okkupasjonen, landet ble delt i to under Genève-traktaten (1954). Den kalde krigen utløste Vietnamkrigen i 1964. Den konflikten sluttet i 1975. Vietnamkrigen konfronterte Republikken Vietnam (eller Sør-Vietnam) mot den Demokratiske Republikken Vietnam (eller Nord-Vietnam). Sør-Vietnam ble støttet hovedsakelig av USA, mens Nord Vietnam ble støttet av kommunistene (Sovjetunionen og Folkerepublikken Kina). Det dreide seg om en lang krig som løftet opp mange sosiale protester mot den amerikanske regjeringen.

Den Demokratiske Republikken Vietnam vant krigen og da ble det opprettet en kommunistisk regjering i landet. Etter krigen var det mange sørvietnamesiske flyktinger i mange land. I 1975 prøvde flere enn en halv million mennesker å rømme fra Vietnam over havet. Mange vietnameserne rømte uten bestemt retning ved hjelp av små båter. Disse farkostene var fulle av mennesker. De fleste flyktinger som rømte på denne måten, var desperate mennesker, offer for krigen, mennesker affektet av krigens redsler og menneskelig elendighet. Det var dette året (1975) de første flyktingene begynte å komme til Norge, men de fleste kom mellom årene 1978 og 1985. Noen av båtflyktingene ble plukket opp av norske skip utenfor Vietnams kyst. De fleste vietnameserne kom til Norge som overføringsflyktinger fra FNs høykommissær for flyktinger, men noen bestemte seg for å bli i landet. Hendelsen forvandlet seg til både et humanitært og politisk problem som det ble rikelig skrevet og snakket om i alle pressemedier. Denne saken vakte stort oppmerksomhet i Norge.

I dette øyeblikket malte Odd Nerdrum på et lerret av store dimensjoner *Flyktingen på havet*, et bilde om flyktinger som befinner seg midt i havet. Maleriet

⁷⁹ Brun, Hans-Jakob. *Norges Malerkunst Vårt Eget Århundre*. Bind 2 Gyldendal. Oslo 1993, side 301

⁸⁰ Grimland, Joseph et al., *Odd Nerdrum- Bilder*. Tanum-Norli. Oslo 1983?, side 29

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

viser en gruppe av syv og tyv vietnamesere klumpet sammen på en farkost. Kunstkritikeren Harald Flor skrev angående dette verket: ”her overdøper imidlertid ekkoene fra kunsthistorien det meste, ikke bare gjennom hovedmotivets henvisning til *Medusas flåte* av Géricault, men også i de mange figurenes gester og uttrykk.”⁸¹ Richard Vine skrev hva verket angår: ”blandingen av dukknakkede og heroiske positurer minner på en svært sentimental måte om Theodore Géricaults *Medusas flåte* (1818-19).”⁸² Selv påstår kunstneren imidlertid at ”det er flere som har sett *Medusas flåte* av Géricault som en forutsetning for *båtflyktningene*, som jeg malte i 1980. Men de har intet med hverandre å gjøre. De er vidt forskjellige.”⁸³ Nerdrum sier at han ble inspirert av Jacob Jordaens (1593-1678) *Fergen* fra 1623 (Statens Museum for Kunst i København kaller verket *Tempelskatten*). Formalt, kompositorisk, teknisk, osv. kan *Flyktninger på havet* sies å ha analogier med dette verket av Jordaens. Det er altså mulig å se Nerdrums verk hva angår Géricault og Jordaens malerier. Men jeg vil holde meg til Géricaults verk. Til tross for at Nerdrum påstår at hans verk og Géricaults verk er vidt forskjellige, og til tross for at kanskje de er det i mange aspekter, er jeg enige med påstandene som Flor og Vine presenterer. Det er klart at Nerdrums verk viser tydelige ”likheter” med Géricaults verk. For det første gjelder det temaet Nerdrum velger, slik Géricault gjorde i sin samtid, en samtidshendelse er malt på lerretet. Nerdrum malte en av de mange båtene som gikk fra Vietnam fulle av vietnamesere som rømte fra landet sitt uten en bestemt retning og fremtid.

Géricaults verk *Medusas flåte* på samme måte som *Flyktningen på havet* viser en virkelig hendelse fra Géricaults samtid, tragedien av den franske fregatten *Meduse*. I juni 1816 dro fregatten *Meduse* fra Rochefort til senegalesiske port Saint-Louis på et offentlig oppdrag. Den 2. juni gikk fregatten på en sandbanke noen kilometer fra den vestafrikanske kysten. Fregatten *Meduse* hadde med seg fire hundre passasjerer inkludert besetningen, men hadde bare seks livbåter. Kapteinen og hans offiserer sammen med noen av passasjerene satte seg i livbåtene, hundre og femti personer måtte improvisere en flåte for å kunne forlate båten og en liten gruppe av besetningen ble igjen i fregatten. Meningen var at kaptein skulle buksere flåten full av skipbrudne, men snøret varte ikke

⁸¹ Dagbladet 6.10.1980

⁸² Vine, Richard *Odd Nerdrum Malerier- Skisser og Tegninger* Gyldendal-Fakta Oslo 2001, side 42

⁸³ Hansen, Jan-Erik Ebbestad. *Mesterverk. Odd Nerdrums Kanon* Gyldendal Norsk Forlag AS. Oslo 2002, side 174

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

lenge, det gikk i stykker og forlot flåten med mennesker midt i havets hardhet nesten uten drikke og uten noe å spise. Av disse 150 skipbrudne overlevde bare noen få, litt over et dusin. De ble reddet over to uker senere av skipet Argos, som oppdaget skipbruddet helt tilfeldig. Ingen hadde forberedt en redningstjeneste. De skipbrudne gikk gjennom ekstreme betingelser. Dagene på flåten var en uavbrutt kamp for å overleve. Mange av menneskene på flåten ble syke, de svakeste døde og andre ble spist opp i en fortvilet situasjon.

Denne hendelsen ble forvandlet til en offentlig skam for det nylig tilbakeførte monarkiet under Ludvig VXIII og forårsaket en internasjonal skandale. Maleriet betydde en tydelig brodd mot regjeringen samtidig som det fremviste lidelsen, fortvilelsen og de grunnleggende instinkter for menneskelig overlevelse som fører til råheten. Skipbruddets årsaker var tilskrevet kapteinens totale udugelighet. Han fikk oppdraget etter en handling av politisk favorittisme. Det ble ikke vurdert kapteins dyktighet og ferdighet, han fikk oppdraget simpelthen gjennom sine politiske og sosiale forbindelser og kontakter. Géricault tar opp øyeblikket som viser de skipbrudne i et fortvilet forsøk på å trekke oppmerksomheten til den båten som de så lang bort i horisonten, og som da gikk forbi uten å oppdage flåten. Det ble ikke før etter noen timer at Argos fant flåten.

Selv om Géricault og Nerdrum betrakter temaet på forskjellige måter, ettersom Géricault bruker en mer rå og dramatisk uttrykk, mens Nerdrum fremstiller det på en mindre aggressiv måte hvor spenningen ligger i skikkelsene og i atmosfæren. Både *Flyktninger på havet* og *Medusas flåte* fremstiller en gruppe mennesker som kjemper for overlevelsen. De visualiserer tragedien, fullstendig uttømmelse og skuffelse, men som samtidig skimter et lite glimt av håp. Det finnes også noen samsvar i måten både Nerdrum og Géricault fremstiller temaet.

Géricaults enorme lerret viser en høy horisontlinje. Flåten i forgrunnen inntar nesten hele lerretet. Den vingler på et opprørt og stormfull hav fullt av skipsbrudne. I bakgrunnen vises en grov og overskyet himmel, og i et nesten umerkelig punkt ser man et hint av en båt i horisonten. Oppmerksomheten i maleriet konsentreres om skikkelsene som ligger på flåten, en flåte i meget dårlig tilstand, ja, som nesten er helt ødelagt. Figurene som er spredt omkring på dekket er plassert på forskjellige plan eller i biscener. Menneskegruppen viser en dobbel pyramidal struktur, fra flåtens underdel til figurene ved

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

siden av masten og den andre mot den mest opphøyde skikkelsen. Flåten viser en frontal ramme.

I Nerdrums *Flyktninger på havet* er båten full av mennesker og opptar, slik som i Géricaults verk, nesten hele lerretet og er plassert i en klar og tydelig forgrunn. Det finnes nesten ikke horisont, det finnes ikke perspektiv og motivet er omgitt av mørke. Nerdrum, på samme måte som Géricault, retter sin oppmerksomhet mot figurene som fyller hele lengden av båten. Skikkelsene følger en pyramidal struktur som kulminerer ved masten hvor noen mennesker er samlet. "Karakteristisk for Nerdrums maleri er bildets romslighet og dybde. Nerdrum lar formen komme ut av mørket med en slags punktbelysning av figurer og rekvisitter i sterk realistisk stofflighet."⁸⁴ Det er det som skjer i *Flyktninger på havet*, båten kommer ut fra en mørk bakgrunn og lys og skygge framhever Nerdrums utvalgte høydepunkter. På den venstre delen av lerretet lyser, den veldig lave og korte horisontlinjen opp gjennom de siste solstrålene fra solnedgangen. Det samme lyset belyser baugen og menneskene som er samlet der. Bestemte og konkrete lysstråler peker på deler av skikkelsene, et ansikt, en arm, et bryst,...

I Géricaults verk er figurene gjennomført på en meget realistisk måte, det gjelder både kroppene, bevegelsene, uttrykkene og hudens farger. Ingen av skikkelsene ser mot tilskueren, de fleste viser oss ryggen. Situasjonen er kaotisk og scenen hjerteskjærende. *Mesduses flåte* "remains the chief example of romantic pathos expressed through the nude; and that obsession with death, which drove Géricault to frequent mortuary chambers and places of public execution, gives truth to these figures of the death and dying."⁸⁵ Géricaults maleri er dystert, hele scenen kommer frem i en skarp kontrast av lyset og mørket som fremhever tragedie og lidelse. Han bruker en redusert fargepalett og jobber for det meste med brune, siena, oker og bermellon pigmenter. Penselstrøkene er løse og konturene er unøyaktige og svevende unntatt i noen figurer hvor han bruker en mer definert linje slik han gjør med de avdøde i første plan.

Likeså gjennomfører Nerdrum sitt verk med hensikt til å vise virkeligheten. Med unntak av en mann ser, slik i Géricaults verk, ingen av skikkelsene direkte mot tilskueren. Figurene er malt på en sterk realistisk måte; deres ansiktsuttrykk, gester og positur er tydelig tegnet. Nerdrum tar vare på tegning, gjennom linjen og proporsjoner, tegning og maling går sammen og det har å gjøre med "hans maleriske formspråk som er basert på

⁸⁴ Grimeland, Joseph et al., *Odd Nerdrum- Bilder*. Tanum-Norli. Oslo 1983?, side 28

⁸⁵ Kenneth, Clark. *The nude. A study in Ideal form*. Princeton University Press. 1990, side 269

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

renessansens perspektivistiske oppfatning av den plastiske form i rommet.⁸⁶ *Flyktninger på havet* viser også en sterk kontrast mellom de belyste delene og de som er i skyggen. Noe som Nerdrum får til med å bruke chiaroscuro-teknikken. Grimeland mente at i dette maleriet var lyset brukt får å uttrykke både håp og frykt. Fargepalett viser omtrent de samme fargene som i Géricaults palett. Nerdrum bruker en palett hvor brune, jord, siena, oker og skyggefarger dominerer. Det er bare den røde og hvite fargen på noe få klær som gir et svakt fargepenselstrøk i bildet.

I Nerdrums maleriet vises båten full av barn og kvinner, unge og gamle. Uttrykket i ansiktene deres viser slit, anstrengelse, tretthet og sorg. De fleste menneskene er knyttet sammen på skipets dekk. På baugen er to menn overdrevent bøyd mot sjøen, de er knyttet sammen med et tau og ved siden av dem er det en mann som sees bakfra og som kikker mot solnedgangen. I den andre delen av båten, i akterstavnen, befinner det seg en mann med en amputert arm, brystet hans vises med et svakt og mildt lys og ansiktet hans, nesten helt i mørket, viser sorg og bekymring. Nærmere han på hans venstre side sitter en annen slukøret mann med ryggen mot tilskueren som får et sterk lys fokus på vestre arm og torsoens omriss. På samme høyde av mannen med den ene arm mot baugen, finnes det en mann som har på seg en rød skjorte, en av de få rene og kraftige fargene som finnes i maleriet. Han har et tydelig lys over ansiktet og høyre delen av brystet, han ser mistenksom og spent foran seg. Solnedgangen belyser også ansiktet til en dame som befinner seg akkurat midt i senter av maleriet, hennes blick er sløret. Foran henne får også en eldre dame en del av lyset og litt til høyre en ung mor som holder sitt spedbarn i armene suger også til seg det varme lyset. En dame på akterstavnen, isolert i sine tanker, har på seg et sjal som dekker hodet og skuldrene hennes. Omkring masten nesten skjult i mørket finnes en del skikkelser. Den som står høyest griper fast i masten og prøver å skimte noe.

En ungdom på baugen holder med begge hender et improvisert flagg, han ser oppmerksomt og intenst foran seg. Den eneste figur som ser direkte mot tilskueren, er en mann som befinner seg på samme vertikale linje som masten mellom baugen og akterstavnen på venstre side av båten, han holder fast i sønnens armer og ser mot tilskueren med et slags bønnfallende blick. Han er i mørket, det er sønnen som får lyset.

⁸⁶ Katalog *Odd Nerdrum Kulltegninger*. Tanum:Norli. Oslo 1978. Forord av Joseph Grimeland, side 5

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

En kvinne, kanskje hans kone, legger armen over skulderen hans og til venstre ser man ryggen til en pike.

Alle menneskene i båten, uten unntakelse, viser et ansikt eller en holdning som gjør synlig deres lidelse, tretthet, redsel, sorg, bekymring og deres ensomhet. Alle, selv om de er sammen, selv om de er ved siden av hverandre, alle er isolert i sine tanker, eller de tenker ikke en gang, de bare venter. Kuspit beskriver det slik: "whatever these individuals are doing or feeling, and whomever they are with, they are radically-irreparably-alone."⁸⁷ Men tross for at de er tilbaketrasket i deres tanker og isolerte i deres miner, mener jeg at de skaper en gruppe, knyttet av vanskeligheter og av troen på en fremtid som er å foretrekke, selv om den er uviss.

Géricault ville lage et bilde så realistisk og troverdig som mulig. Første "scene" nærmest tilskueren viser fire døde mennesker. I maleriets venstre side ligger et lemlestet lik og ved siden av, en død ung mann som ligger over låret til den som kanskje er hans far, og som viser et blikk uten håp. Deretter et lik til hvor man bare kan se halve kroppen bakfra. Bak han sitter en svart mann som ser på de andre. I det ytterste punktet til høyre ligger et dødt menneske med halve kroppen over dekket og resten ned mot havet, ansiktet ser man ikke. I senteret av maleriet ser man tre figurer, to av dem ligger på knærne og strekker desperat ut sine armer. Mellom dem prøver en døende mann å støtte seg på han som strekker ut høyre armen mens hånden åpnes med den siste kraft som finnes. Litt til høyre ligger en avdød over benet til en annen skikkelse som med sin venstre arm griper om låret til en annen av de skipbrudne. På den øverste delen av flåten tar den tredje "scenen" plass. På venstre side av maleriet står det en gruppe av fire figurer ved siden av masten. Tre av de ser mot horisonten og en av dem ser på de andre mens armen hans peker på båten. Til høyre ser tre skipbrudd på Argos. En av dem holder fast i han som står i det høyeste punktet og vifter energisk med noen klær. Den siste til høyre, sitter på to tønner, og han også vifter med noe i hånden i et desperat forsøk på å bli sett og reddet. Maleriet er et gjenspeil av menneskehetens desperasjon og lidelse. Et tidsmessig tema, slik som nå og da.

Etter min mening er Géricault til stede i Nerdrums verk, ikke bare i noen formale og stilistiske aspekter nevnt ovenfor, men også når det gjelder innholdsmessige aspekter. Géricault gir form på lerret til en verdslig hendelse og behandler det som om det skulle

⁸⁷ Hansen, Jan-Erik Ebbstad. *Odd Nerdrum Paintings*. Engelsk versjon. Forord av R. Kuspit, side II

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

dreier seg om en historisk begivenhet. Géricault anmeldte maktens hykleri gjennom offerne. Nerdrum nytter den idé, han bruker et lerret med store dimensjoner med hensikt til å legge historisk bevis om konsekvenser fra menneskelig inkongruens. Nerdrum tilegner seg en idé og en måte å fremkalle den. Han omplasserer og tilpasser ideen i sin nåtid gjennom en samtidens hendelse.

Nerdrum fremviser et samtidstema, en samtidsrealitet og maler det på en ”gammel” måte. Jeg sier meg enig med Kuspits påstand når han skriver at ”in general, Nerdrum shows that Old Master style is far from petrified [...] it can be used flexibly and creatively to make a point about the contemporary lifeworld.”⁸⁸ Nerdrum behandler ikke bare en samtidshendelse gjennom maleriet, men også fremstiller og fremviser den menneskelige tilstand. Han illustrerer i tillegg til den mørke delen av live, håp og tro til en bedre fremtid.

Men *Flytninger på havet* viser også fremstående forskjeller til *Medusas flåte*. Géricaults maleri viser en bevisst uorden i stedet for en rolig symmetri. På denne måten fremheves det dramatiske øyeblikket som fremstiller temaet. Hele maleriet løsner bevegelse, fra landskapets raseri til skikkelsenes gester. Havet vises opprørt, veldig urolig og stormfult. Seilet og klær som noen skikkelser rister, viser at vinden blåser sterkt og ødelegger flåten. Himmelen forsterker også scenens drama, store og mørke skyer beveger seg mellom små lysninger. I Nerdrums maleri forløper imidlertid scenen på et flatt og rolig hav i skumringens halvmørke. Komposisjonen er balansert, og det vises nesten ikke handlekraft. I Géricaults maleri er scenen sjokkerende. Man kan se lemlestete lik spredt ut over flåten. Overlevende er nervøse, opprørte, aktive, de tørker ut deres siste kraft og prøver å redde livet. To kraftfulle diagonaler understreker bevegelsen i scenen. Diagonalen fra det venstre hjørne til høyre viser de forskjellige emosjonelle tilstander i skikkelsene, fra resignasjon foran døden, angsten, et glimt av håp til total fortvilelse. I motsetning til dette viser Nerdrums skikkelser seg nærmest som en kompakt deig inni en solid struktur. De fleste figurene viser en rolig positur i påvente av å få skimte en bedre fremtid. Ansiktene deres viser bekymring og spenning, men samtidig selvkontroll. Nerdrum viser en scene full av mening. Han fremlegger sannheten om de som er påtvunget å forandre deres tilværelse på grunn av hendelser som de ikke har kontroll over. Det dreier seg om en evig sannhet, men Nerdrum gjør synlig at han refererer

⁸⁸ Hansen, Jan-Erik Ebbestad. *Odd Nerdrum - Paintings*. Aschehoug. Oslo 1996. Engelsk versjon. Forord av R. Kuspit, side VII

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

samtidig til hans nåtid. Det ser man på klærne og andre detaljer og gjenstander som hjuldekket som vises knyttet til båten. Nerdrum bruker også levende modeller. Bilde formidler et budskap, nemlig Nerdrums støtte til de mest hjelpeløse.

*

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

4.2. Nerdrums Arrestasjonen vs Caravaggio Hudflettingen



Bilde 9. Odd Nerdrum *Arrestasjonen* (1975-76). Oljie på lerret 292x372

vs.



Bilde 10. Caravaggio *Hudflettingen* (1607-09) 266x213

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

På syttiårestallet kom det fra de norske, radikale samfunnskritiske hold sterk kritikk mot fengselssystemet. Det ble snakket om en resosialisering av forbryterne isteden for umenneskelig behandling i fengslene. Den norske forening for kriminal reform (KROM) med professor i kriminologi Thomas Mathisen i ledelsen, var en av de største initiativtagere i aksjonene. Anarkistiske og sosialistiske kretser viste også en stor motstand mot fengselsstraff. Forbryteren ble da oppfattet som et offer for samfunnet.

Arrestasjonen tar opp dette temaet. Nerdrum maler et dramatisk øyeblikk. Foran et portrom står det samlet en håndfull skikkelser mens lovens ubønhørlige arm utfører sin plikt. Utenfor porten står tre politifolk som har satt håndjern på en mann kledd i hvit T-skjorte som prøver å rive seg løs. Han stirrer hjelpeløst og rådvilt ned, og tør ikke å se på guttungen; en guttunge i gul genser som henger fast ved han. Tilsynelatende prøver gutten desperat å tilbakeholde arrestanten, kanskje han kjenner mannen og forstår ikke hva som skjer. En fjerde politimann går direkte mot betraktere. Politifolkene ser veldig alvorlige ut, de gjør sin plikt, og de prøve å overse menneskene som har samlet seg rundt dem. Noen av skikkelsene som befinner seg på hver sin side i bildet er der bare for å tilfredsstille sin nysgjerrighet, mens andre er der for å vise sin overraskelse og protest. Til venstre for tilskueren vises en velkledd herre, han holder seg i ro og argumenterer med politiet. På høyre side av maleriet strekker en dame armene på en forferdelig måte. Foran henne står en mann med en blå jakke over sin venstre skulder og ser på scenen med angst i blikket. På den venstre siden, øverste på lerretet, finnes en ung pike som ser skremt ut. Foran henne, en dame med svart kåpe og en mann med rød genser og sykkel, ser overrasket på arrestanten. Helt til høyre står en gammel mann med en krykke mellom hendene med ryggen vendt mot hendelsen. Politifolkene viser en kjølig og nærmest indifferent holdning. De representerer samfunnsmakten.

Kompositorisk er maleriet delt i tre. Forgrunnen i maleriet er i halvmørke, bare gulvet reflekterer svake lys og skygger som antyder mennesker- og gjenstandssilhuetter. Politimannen som går rett mot betrakteren og sykkelens bakhjul står i forgrunnen. Damen med den blå luen på venstre side av lerretet og uteliggeren, en gammel mann på høyre side av maleriet, befinner seg også i forgrunnen. Mellomgrunnen er der hvor hovedhandlingen tar plass og hvor en stor mengde av mennesker trenger seg sammen. Bakgrunnen viser portrommet.

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

Den sterke kontrasten mellom lyset og skyggen gir maleriet en tredimensjonal effekt av stor dybde. Hovedlyset kommer ovenfra og faller direkte på arrestanten. Fasaden på venstre siden av bygningen lyser også opp. Lyset utvides gjennom konkrete lysstråler som illuminerer spesifikke punkter (den røde genseren, noen ansikter og guttungens genser). Nerdrum viser ”en rik skala av nyanser i lys og mørke og i varme og kjølige farve toner.”⁸⁹

Nerdrum viser gjennom *Arrestasjonen* et innviklet spill hvor det veves tradisjon, samtid og uendelighet. Han benytter seg på den ene siden av et malerspråk reddet fra tradisjonen og stilt i en ny kontekst. Han gjør det fordi det er dette formspråk som tillater han å uttrykke seg i tråd med hans egen kunstoppfatning. På den andre siden benytter Nerdrum seg av en nåtidens innstilling eller stemning. Temaet viser en påtakelig tilknytting med samtidshandlinger (fengselssystemets polemikk, nevnt over). Nerdrum viser tydelig at handling skjer i nåtiden. Skikkelser er skikkelser fra sin tid, klærne, sceneområdet, diverse gjenstander som krykkene, trafikk-signalet, sykkelen, osv. refererer til hendelser som finner sted i samtiden. Ikke desto mindre, tydeliggjør Nerdrum disse følelser som er uendelig knyttet til det menneskelige vesens lidelser slik som urettferdigheten og maktesløsheten.

Nerdrum fremstiller et tema som samtidig viser reminisenser fra et universalt tema. Han henvender seg til Caravaggios *Hudflettingen*. Nerdrum refererer selv til dette verket og påstår: ”bildet har vært en av mine store inspirasjonskilder. Det er klart til stede i [...] Arrestasjonen.”⁹⁰ Uten tvil må man bekrefte at Caravaggio er en inspirerende kilde for Nerdrum, men ikke bare det. Slik jeg ser det, foruten å inspireres i Caravaggios verk, Nerdrum tilegner seg noe av hans språk og samtidig approprierer han en idé. Dessuten approprierer han Caravaggios hovedskikkelse. Nerdrum forener Caravaggios Jesus med sin arrestant hvilket identifiseres dem med lidelsen, urettferdighet og ydmykelsen. Nerdrum adopterer Caravaggios Jesus og forvandler han til sitt offer. På denne måten gjennomfører Nerdrum en slags symbiose hvor fortid og nåtid er grunnleggende elementer.

Caravaggios verk representerer, gjennom Jesus figur, alle offerer i verden og det utålelige menneskets lettferdighet. Nerdrum tar for seg av denne ideen og skaper

⁸⁹ Grimeland, Joseph et al. *Odd Nerdrum Bilder. "Fenomenet Nerdrum"*. Tanum-Norli Oslo, side 28

⁹⁰ Hansen, Jan-Erik Ebbestad . *Mesterverk Odd Nerdrums Kanon*. Gyldendal Fakta. Oslo 2002, side 75

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

Arrestasjonen fra Caravaggios idé. Det gjør seg tydelig særlig i posituren, gesten og holdningen i hovedskikkelsen og i måten Nerdrum fremstiller hele scenen.

*

Hudflettingens motiv var et svært populært og malt tema innen religiøs kunst på sekstenhundretallet, det dreier seg om et bibelsk tema som forteller hvordan Jesus ble straffet før korsfestelsen. Hudflettingen var en forferdelig tortur som var vanlig i Roma for dødsdømte. Torturen ble vanligvis gjennomført av to menn, og da kunne arrestanten piskes uten pause og det gjennomførtes uten klær på offeret, foran alle mennesker, og på den måten ble offeret fornedret til en slave eller til en kriminell. Caravaggios *Hudflettingen* illustrerer det temaet og fremstiller et viktig tidspunkt fra den bibelske scenen, piskingen av Jesus beordret av Pontius Pilatus. Pilatus mening var å befri Jesus etter straffen ettersom han så ingen skyld hos han. Men presset av prestene og folket, løslatte Pilatus en annen fange kalt Barrabás og Jesus ble korsfestet (Lukas 23:4). Maleriet var malt etter et oppdrag av Tommaso de'Franchis som hadde en høy sosial status. Maleriet skulle settes i familiens kapell-alter San Domenico Maggiore i Napoli og der hang det frem til 1972.

Caravaggios versjon er inspirert i Sebastiano del Piombos freskomaleri fra 1524 som finnes i San Pietro in Montorio, Roma. Når man ser på Piombos freskomaleri, må man være enige med kunstprofessor Alfred Moir når han påstå at "Caravaggio took the fresco as his general model and as the specific model for the pose of Christ's head, arms, and torso."⁹¹ Angående Caravaggios versjon i forhold til Sebastiano del Piombos verk, har kunsthistorikeren Catherina Puglisi kommentert at "by reducing the number of figures, obliterating any architecture, and directing the lighting, he concentrates attention on Christ."⁹² Caravaggio tilegnet seg av det han var mest interessert i og det var Jesus som hovedrollen i scenen, men han forvandler Jesus til en vanlig person og viser han i en menneskelig holdning, som et menneske som blir forpint og torturert.

Caravaggio bruker vanlige folk som forbilde for å male en historisk og bibelsk handling. På denne måten forvandles en historisk hendelse til en samtids hendelse. Han viser med dette ikke bare Jesus figur som skulle korsfestes, men en mann som lider, en mann som er fornedret.

⁹¹ Moir, Alfred. *Caravaggio*. Harry N. Abrams- INC. Publishers, New York 1982, side 140

⁹² Puglisi, Catherina. *Caravaggio*. Phaidon Press Limited London 1998, side 268

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

Caravaggio bruker et vertikalt lerret. Fire skikkelser viser hudflettingen. De befinner seg i et trangt og smalt rom. I bakgrunnen finnes en søyle hvis mest synlige del er dens base. Foran søylen og i midten av scenen står Jesus mellom to menn som skal torturere han. Litt foran Jesus på skrå står en tredje torturist som støtter seg på knærne. Hele scenen viser bevegelse og følelse om umiddelbarhet. Vridningen av Jesus kropp beror på handlingene mennene utøver mot han. Mannen på Jesus høyre side med et grusomt og vondt ansiktsuttrykk, strekker Jesus hår stramt mens han forbereder seg til å piske Jesus med piskan som han holder i høyre hånd, og som er laget av grener. Jesus ser mot gulvet og prøver å forhindre de kommende piskeslagene. Den andre torturisten, på Jesus venstre side, prøver å bli ferdig med å binde fast Jesus til søylen, og samtidig gir han Jesus et spark på høyre legg. Det er derfor Jesus bøyer kroppen på en måte som gir et inntrykk av at han mister balansen. Skikkelsen nærmest tilskueren holder på å binde sammen grenene som skal brukes til å torturere Jesus.

Bakgrunnen er et dypt mørke som det er umulig å se lengre igjennom enn til søylen. Torturistenes kropper står i halvmørke. Bare Jesus kropp er full av et kraftig lys ovenfra som belyser sterkt hans torso. Resten av figurene og elementene befinner seg i skyggen, unntatt noen bestemte punkter som er belyst av konkrete og svake lysstråler. Dette spillet mellom lys og skygge gir en sterk kontrast. Caravaggio bruker en streng fargepalett med varme og neutrale fargetoner. Maleriet er malt med stor realisme og, som kunsthistorikeren Charles Dempsey skriver: "it is a reality that for the first time is conceived much as we conceive reality today, as something unpleasant and harsh that violently invades our quotidian complacency and hits us to the face, like a fist [...] it is the reality of the streets, of the poor, of the criminal classes, hard and dangerous."⁹³

Dempseys ord er en nøyaktig beskrivelse om Nerdrums verk og samtidig, uten å bestemme seg for det, avspeiler metamorfosen av Caravaggios verk gjennom Nerdrum. Dempseys sammenfatter på papiret det som Nerdrum maler på lerret.

Bortsett fra formale og andre likheter som jeg allerede har nevnt ovenfra, det som forener Nerdrums og Caravaggios verk er, fra mitt synspunkt, hovedsakelig at begge to behandler fortiden og deres nåværende. Caravaggio maler og fremstiller et tema fra fortiden med en sterk realisme som gjør at scenen får en slags verdslig og tidsmessig

⁹³ Warwick, Genevieve. *Caravaggio Realism, Rebellion, Reception*. "Caravaggio and the to naturalistic styles: specular versus Masculine" av Charles Dempsey. Newark University of Delaware Press. 2006, side 93

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

utseende. Nerdrum fremstiller et nåværende tema og gjør at formspråk fra fortiden gjenfødes. Et annet fellespunkt er at begge malerier fremstiller stunden når hendelsen de forteller om tar plass. Begge scener viser ikke hvem er ansvarlig for hendelsen, bare opphavspersoner som forvalter straffen og offeret. Det som skiller Nerdrums og Caravaggios maleri, er at Caravaggios verk viser et religiøst tema fra fortiden og Nerdrum en samtidshendelse og et verdslig tema. Caravaggios verk konsentreres om hovedskikkelsene, mens Nerdrum også maler vitnene.

*

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

4.3. Nerdrums selvportretter vs Rembrandts selvportretter



Bilde 11. Odd Nerdrum Selvportrett i rustning (1995). Olje på lerret 96,99x85,7

vs.



Bilde 12. Rembrandt *Selvportrett* (1640). Olje på lerret 112x80

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

Det jeg er interessert å påpeke her er måten Nerdrum selvportretteres seg, det er der jeg ser konneksjonen med Rembrandt sine selvportretter. Jeg hevder at Nerdrum approprierer seg av Rembrandts strategi med hensikt til å nå det samme målet. Nerdrum maler sine selvportretter med en klar, konkret og studert idé som har som mål anerkjennelse, så vel som å fastslå og konstatere at han fortjener denne anerkjennelsen. Men også at han fortjener å være inkludert i den kunstneriske ”eliten”. Kunstkritikeren Richard Vine påstår at Nerdrums mangfoldige selvportretter er “for en stor del en visuell bønn: husk meg.”⁹⁴ Jeg forbinder den “husk meg” med anerkjennelse.

Nerdrum gjenvinner et malerspråk som gir han anledning til å vise sine kunstneriske kunnskaper, sin kontroll i teknikken og sine evner og begavelser. Dyktigheter som vil gjøre han verdig for den ønskede anerkjennelse og som han alltid har bedømt langt over moter, stiler eller kunstneriske pålegginger.

Nerdrum har siden han begynte sin kunstneriske karriere malt en god del selvportretter. Noen ganger har han brukt sitt eget bilde for å personifisere figurer som har vært temaet i noen av hans malerier som for eksempel i *Minnehallen* fra 1985, *Mann med skinnhjel*m fra det samme året eller i *Frø* fra 1986-92. Andre ganger har han bare brukt sitt ansikt, slik som i *Sovende profet* fra 1999-2000 hvor han, som om det skulle dreie seg om et historiemaleri, viser seg blant andre skikkelser i komposisjonen. På denne måten forsøker han å etterligne kunstnerens vane helt tilbake til det femtende århundre, som kunstprofessoren Volker Manuth minner oss om, ”by the fifteenth century it was no longer unusual to find artists’ self portraits incorporated into compositions”⁹⁵, “inserting one’s own likeness in a history painting was a long established practice.”⁹⁶ Men Nerdrum har også malt sitt eget bilde, dog ikke med hensikt til å personifisere en rollefigur, ikke som en del av en scene i maleriet, men som det eneste temaet i maleriet, det vil si et selvstendig selvportrett.

I det syttende århundre eksisterte ikke begrepet *selvportrett*. Kunsthistorikeren Ernst van de Wetering skriver at for å referere til et *selvportrett* brukte man uttrykket som ”X” likhet gjort av seg selv eller portrett av ”X” gjort av seg selv. Wetering mener at selv om disse uttrykk tilsynelatende betyr det samme som begrepet selvportrett, finnes det en

⁹⁴ Vine, Richard *Odd Nerdrum Malerier, Skisser og Tegninger*. Gyldendal Fakta Oslo 2001, side 19

⁹⁵ White, Christopher og Buvelot, Quentin *Rembrandt by himself* Thames & Hudson. National Gallery Publications Limited, London and Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague 1999 i “Rembrandt and the Artist’s Self Portrait: Tradition and Reception av Volker Manuth, side 41

⁹⁶ Ibid., i “The Multiple Functions of Rembrandt’s Self Portraits av Ernst van de Wetering, side 8

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

subtil forskjell. Han refererer da til en hendelse som involverte Nicolas Poussin (1594-1665), og fortsetter at "there was evidently no fundamental difference between a portrait of Poussin painted by another artist and one by Poussin himself."⁹⁷ Manuth påstår at utviklingen av begrepet selvportrett er "inexorably linked to the changing status of the artist, and in particular to his desire for improved professional standing, which had begun to develop in the early Renaissance."⁹⁸ Selvportrett ble forvandlet til en sjanger som tilfredsstilte to mål. På den ene siden viste kunstneren dyktighet og på den andre siden ble kunstneren kjent.

Ordet *selvportrett* begynte å brukes i det nittende århundre (fra det franske ordet portrait) og slik Wetering hevder, "inherent in the concept of self portrait in the nineteenth and twentieth centuries was a form of self awareness that had a specific existential connotation [...]".⁹⁹ Frem til det nittende århundre var selvportrettet knyttet med det å ligne på han eller hun som malte det. Med modernismen ble forholdet selvportrett/likhet fullstendig modifisert. I modernistisk maleri ble selvportrettet en subjektiv og ensidig gjengivelse, (i sitt mest ekstreme uttrykk) et bilde som prøvde å gjengi kunstnerens essens, geniet. Ansiktet forvandles til et nytt eksperimenteringselement. Forbildet, i dette tilfellet maleren, ville miste hovedrollen, det blir selve malehandlingen, skapelsesakten som blir det viktigste. Selvportrettet blir ikke lenger "et bilde" av maleren. Jeg mener at Nerdrum forstår begrepet selvportrett fra et tradisjonelt perspektiv og gjenvinner forbindelsen selvportrett/likhet. Han maler sine selvportretter ut fra et behov for å analysere seg selv eller søken etter jeg'et (etter sin egen identitet), slik Rembrandt gjør det, med hensikt til å nå anerkjennelse.

Wetering gjør en meget interessant analyse om de forskjellige selvportretter av Rembrandt og refererer til kunsthistorikeren H.J.Raupp som skriver at "when an artist of Rembrandt's day painted a self portrait, he did not step to the mirror with questions and

⁹⁷ White, Christopher og Buvelot, Quentin *Rembrandt by himself* Thames & Hudson. National Gallery Publications Limited, London and Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague 1999, i "The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits av Ernst van de Wetering, side 8.

⁹⁸ White, Christopher og Buvelot, Quentin *Rembrandt by himself* Thames & Hudson. National Gallery Publications Limited, London and Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague 1999 i "Rembrandt and the Artist's Self Portrait: Tradition and Reception av Volker Manuth, side 41

⁹⁹ White, Christopher og Buvelot, Quentin *Rembrandt by himself* Thames & Hudson. National Gallery Publications Limited, London and Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague 1999 i "The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits av Ernst van de Wetering, side 17

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

doubts, but with a carefully planned programme”¹⁰⁰, Wetering påstår at Rembrandt gjennomførte selvportretter med hensikten å nå berømmelse og anerkjennelse. I Rembrandts epoke dukket det opp en krets av mennesker som var meget interesserte i kunsten og i kunstneren som ble kalt ”Lovers of the Art of Painting.”¹⁰¹ Kunstelskere ble også viktige kunstnerbeskyttere. I selvportrettet fant kunstelskere to hovedinteresser, bildet av kunstneren og en fremvisning av hans dyktighet og teknikk. Kunsthistorikeren Marieke de Winkel finner et tredje og parallelt begjær i Rembrandts selvportretter, hun påstår at Rembrandt sterkt ønsket etter å bli identifisert som en av de store kunstnerne innen kunsthistorien.

Odd Nerdrum har malt selvportretter i mange forskjellige holdninger og positurer, nesten alltid med halve kroppen, noen ganger helt frontal, få ganger i profil og i noen tilfeller viser han sin kropp delvis naken. I alle disse selvportrettene finnes en felles og særegen detalj: Nerdrum maler alltid selvportretter hvor han har på seg klær som minner om andre epoker enn kunstnerens egen tid. Det dreier seg om en viktig detalj ettersom den umiddelbart knytter hans selvportretter til de av Rembrandt der kunstneren også viser seg, nesten i alle, med klær som tilhører et annet tidsrom. Winkel påpeker at ”in the majority of his self portraits Rembrandt wears not contemporary dress but a costume that could be described as historicizing.”¹⁰² Det er ikke bare at Rembrandt selvportretteres med klær og tilbehør fra andre epoker, men at han på denne måten hadde som mål det å gi et historisk ytre til sitt bilde. På samme måte som i en historisk roman hvor steder, atmosfære og stemning er knyttet til det historiske register, mens handling og skikkelser kommer fra forfatterens innbilning, introduseres Rembrandt i en historisk epoke med hensikt til å være en del av den.

Nerdrum bruker samme ressurs. Han maler seg selv med klær fra andre epoker eller som minner oss om moten fra fortiden. Når han fremstiller seg slik kobler han både seg selv og betrakteren til den tradisjonelle kunsten.

¹⁰⁰ White, Christopher og Buvelot, Quentin *Rembrandt by himself* Thames & Hudson. National Gallery Publications Limited, London and Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague 1999 i ”The Multiple Functions of Rembrandt’s Self Portraits av Ernst van de Wetering, side 19

¹⁰¹ Ibid., side 23

¹⁰² White, Christopher og Buvelot, Quentin *Rembrandt by himself* Thames & Hudson. National Gallery Publications Limited, London and Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague 1999 i ”The Multiple Functions of Rembrandt’s Self Portraits i ”Costume in Rembrandt’s Self Portraits” av Marieke de Winkel, side 67

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

Både Rembrandt og Nerdrum søker etter anerkjennelse gjennom en forbindelse med de gamle og store mesterne og en måte å bli knyttet til de er å referere til dem. Hvilken rolle spiller klærne i dette?

Humanisten Domenicus Lampsonius (1532-1599) publiserte i 1572 en serie med 23 graveringer laget av blant andre Hieronymus Cock (ca. 1510-1570). I 1610 utvidet utgiveren Hendrick Hondius (1573-1649) antallet til 68 graveringer. Manuth hevder at denne ekstraordinære samlingen var skaffet for å forsvare den nordeuropeiske kunsttradisjonen og tok sikte på å fremme ideen om en nordeuropeisk skole, forskjellig fra og uavhengig av den italienske skolen. Rembrandt vendte tilbake til Hondius og Lampsonius graveringer som en inspirasjonskilde og gikk i gang med en nøyaktig studie av kostymer fra det sekstende århundre. Manuth fastholder at Rembrandt "is dressed according to sixteenth-century fashion in a conscious effort to place himself among his older colleagues, who had played a decisive role in the development of the Northern European painting tradition."¹⁰³ Rembrandt ville også regnes som en av disse store kunstnerne og som en viktig del av sin kunstneriske tradisjon.

Selvportretter av Nerdrum og Rembrandt viser dem med klær fra fortiden, klærne er brukt som en ressurs som appellerer til spesifikke verdier og ønsker. Rembrandt kler på seg som de store kunstnere fra det sekstende århundre etter begjæret om å bli gjenkjent som en av dem. Nerdrum bruker å fremstille seg med klær fra andre epoker som sin strategi. Han referer til fortiden, ikke bare med teknikken han bruker, ikke bare med formspråket, men også med sin egen fremtoning, han har på seg utstyr og viser en frisyre som ikke stemmer overens med samtiden. Det gjør han med hensikt for å gjenvinne en måte å forstå kunsten på, han mener ikke å vende tilbake til fortiden, men han appellerer til den som en ressurs for å få tilbake bortkommet verdier.

Nerdrum forsvarer følelsen mot den kalde fornuften. For Nerdrum har fornuften pålagt seg over alt, til og med over kunsten. Som en konsekvens har kunsten distansert seg fra røttene, fra naturen og fra skjønnheten. Fornuftens triumf over naturen har forårsaket at kunsten lar seg føre av fornuftens premisser. "Alle opprinnelige kunstarter har lidd under den nye tids rasjonelle tenkesett, kunsten velger å følge med på de teknisk rasjonelle tids premisser, derfor har det aldri vært produsert så mye lettvinnt kunst som i

¹⁰³ White, Christopher og Buvelot, Quentin *Rembrandt by himself* Thames & Hudson. National Gallery Publications Limited, London and Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague 1999 i "Rembrandt and the Artist's Self Portrait: Tradition and Reception" av Volker Manuth, side 43

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

vår til [...] kunstneren er blitt rasjonalisert.”¹⁰⁴ Nerdrum opponerer mot en kunst som har mistet sin “medmenneskelighet”, mot en kunst som har mistet kontakten og forholdet til sin opprinnelse, og mot en kunst som har forvandlet seg til noe overfladisk, tomt og følelsesløs. Slik Nerdrum ser det, har kunsten befridd seg fra naturen og fra virkeligheten og slik har den blitt flat og kald. Kunstneren har mistet åndeligheten og følgelig sin kapasitet til å ta kontakt med betrakteren. Nerdrum krever og forsvarer en kunst som fødes fra tradisjonen, og som har sinne røtter i naturen og i virkeligheten. En kunst som ønsker og søker etter dialogen med betrakteren.

På samme måte forsvarte Grimeland et intimt samband mellom kunstner og tilskuer. Grimeland hevde at kunsten er en fremgangsmåte til den sjelelige kontakt med publikum, “bildet sier noe som sproget ikke kan uttrykke.”¹⁰⁵ En kontakt som kan bare inntreffes dersom kunstner og betrakter snakker samme språk og dersom dette språket kommer fra virkeligheten. “Forestillingen om virkeligheten er et språk som forbinder kunstneren og tilskueren.”¹⁰⁶ Ifølge Nerdrum, har kunsten latt seg dominere av fornuften og har skilt seg fra følelsen. Uten følelsen eksisterer ikke kommunikasjon og uten kommunikasjon, hva er meningen? Kunsten og kunstneren må gjenvinne kontakten og forholdet med virkeligheten. De må gjenvinne utøvelsen av iakttagelsen og refleksjonen i naturen og i virkeligheten som omgir oss for å kunne vende tilbake til dialogen med betrakteren. Når man ser på selvportretter av Nerdrum og Rembrandt, setter man i gang alt det som Nerdrum krever, kommunikasjon, forståelse, følelse og åndelighet.

I *Selvportrett i rustning* viser Nerdrum seg kledd i en rustning, noe som ble brukt før i tiden som en beskyttelse i kamper. Under rustningen har Nerdrum på seg et kostyme som ser ut som den er laget av lær ettersom den er ganske stiv. På ryggen hans henger en lue som ser ut som den er laget av samme materiale som kostymet. Håret gir følelsen av å være uvasket og flokete. En liten og tynn flette kommer fram fra baksiden av hodet og hviler på hans venstre skulder. Nerdrum vises kledd og gredd og med et utseende som om han hadde kommet fra en lang reise fra en annen tid. På samme måte som Rembrandt fremstiller seg i *Selvportrett fra 1640*, har Nerdrum i *Selvportrett i rustning* en dominerende positur i forgrunnen. På en glatt og svært mørk bakgrunn står Nerdrums

¹⁰⁴ Nerdrum, Odd *Aftenposten* 10.06.1972

¹⁰⁵ Grimeland, Joseph og Øistein Thurmann-Nielsen. *Moderne kunst-hvorhen?* Dreyers Forlag. Oslo 1965, side 13

¹⁰⁶ *Ibid.*, side 22

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

skikkelse litt til siden for midten. Lysfokuset kommer øverst fra til venstre og lyser opp høyre delen av ansiktet hans med sterkere lys over tinningen og øret. Den høyre delen av rustningen ved skulderen er også belyst. Nerdrum stirrer på noe, men ser ikke direkte på oss. Munnen er litt åpen, den venstre delen av ansiktet hans finnes i skyggen, en skygge som også brer seg utover venstre delen av halsen og nedover hele venstre delen av kroppen. Hans høyre armen ligger også i mørket og kan nesten ikke skilles fra bakgrunnen. Hele skikkelsen er omgitt av den mørke bakgrunnen. Maleriet viser en sterk kontrast mellom skyggene og disse få belyste deler. Nerdrum maler veldig detaljert og nøyaktig. Han jobber med alle forskjellige teksturer og materialer med dyktighet; rustningen, kostymet og huden. *Selvportrett fra 1640* av Rembrandt viser også en figur malt med ekstrem finesse og detalj. Nerdrum bruker grunnleggende brun- farger, oker, jord og sienafarger. En palett som kan sammenlignes med Rembrandts palett ettersom han jobber med brune, siena, oker og jord farger. Nerdrum blander et glatt og lett penselstrøk sammen med pastøse og knusende streker, spesielt i ansiktet og håret. Han stryker og flekker og bruker både pensel og spatel.

*

Selvportrett fra 1640. Når det gjelder posituren i dette maleriet, inspirerte Rembrandt seg i portrettet som Rafael malte av *Baldassare Castiglione* (før 1516), og også i et portrett malt av Tizian, kjent som *Portrett av Ariosto* (ca. 1512). Rembrandts positur minner også om Albrecht Dürers selvpportrett fra 1498. Når det gjelder kostymer, hentet Rembrandt inspirasjon fra forskjellige graveringer, hvorfra han tok bestemte elementer, ”the various borrowings were creatively combined into a fictitious whole.”¹⁰⁷ Rembrandt selvporetterer seg på et lerret som former en bue på den øverste delen (typisk i Nederland på den tiden). Rembrandts figur har en dominerende positur i forgrunnen. Kroppen hans står litt på den ene siden og han støtter sin høyre arm på en hylle. Han ser mot tilskueren med et nøytralt blikk. Maleriet viser et diffust og uniformt lys som annullerer kontrastene mellom lys og skygge. En subtil skygge avspeiles over hans høyre hånd og foran baskerluen og formørker på en svak måte en del av hans panne. Bakgrunnen som er mørk, blir lysere i den sentralt øverste delen når den nærmer seg skikkelsen, og blir igjen litt mørkere i den andre kanten av lerretet, på venstre siden bak Rembrandts rygg. Figuren er malt med nøyaktig detalj. Ansiktet er malt gjennom korte og

¹⁰⁷ White, Christopher og Buvelot, Quentin *Rembrandt by himself* Thames & Hudson. National Gallery Publications Limited, London and Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague 1999, side 173

4. Odd Nerdrum og de gamle mestere

regelmessige penselstrøk og barten er jobbet med tynne, detaljerte og delikate streker. Kostymet er malt litt mere fritt. Delen av kappen som faller ved høyre arm og bak ryggen gir en tredimensjonal effekt, slik som lyset bakfra gjør at skikkelsen skilles fra bakgrunnen. Rembrandt jobber med brune, siena, oker og jord farger. Han bruker et glatt og tynt penselstrøk som kombineres med bredere og friere streker.

Både Nerdrum og Rembrandt viser seg på en sterk og overbevisende måte, de skryter av sin dyktighet og kunnskap. Selvportrettene deres gjør krav på deres egen anerkjennelse, men samtidig gjør de krav på gjenkjennelsen i evige verdier fra den tradisjonelle kunst.

Et viktig trekk som skiller det ene selvportrett fra det andre er det som kan antydes fra dem. I 1640 lever Rembrandt på høydepunktet i sin karriere. Han bor i Amsterdam, har mange viktig kontakter og er meget vel ansett. Selvportrettet avspeiler den situasjonen. Rembrandt fremstiller seg med forfinede klær som passer en velstående person med en høy rang i samfunnet. Rembrandt fremstiller seg rolig, fredfull og selvbevisst. Det stikker frem litt av et slag distanse, en slags stolthet. Behandlingen av lyset understreker Rembrands indre fred. Imidlertid viser Nerdrum en person med en uklar posisjon i samfunnet. Det vises knapt til hans tjenestesgrad innen den militære skala. Det ser ut som Nerdrum stiller seg selv spørsmål om hvilken posisjon han opptar. Det er ikke bare en hvilken som helst soldat, heller ikke en militær med en høy rang, ingen detalj antyder det. Det ser ut som en mellomliggende ledelsen. Samtidig fremstiller Nerdrum seg som en ensom, spent, fjern og skeptisk person. Det sterke lyset og kontrasten påpeker skikkelsens spenning.

*

Kapittel 5: Konklusjon

Å få gjennomføre denne oppgaven, har vært for meg, en meget beriket erfaring. Det har vært som å komme inn i et stort og ukjent hus med mange dører. Hver dør har åpnet seg og vist meg nye perspektiver og nye måter å se og tolke Ludvig Karstens og Odd Nerdrums verk i forhold til deres forbilder. I begynnelsen av dette studiet undret jeg på om det var mulig å finne et annet fellespunkt eller en annen konneksjon mellom Karsten og Nerdrum foruten den interessen begge viser til de gamle mestere. For å begynne med min undersøkelse konsentrerte jeg meg i utvalgte verk. Når jeg observerte verkene ved siden av forbildene, kom et ord til syne, *appropriasjon*. Etter hvert innså jeg at konneksjonen måtte finnes i en idé, en innstilling eller kanskje i ett eller flere begrep.

Hvert enkelt verk av Karsten og Nerdrum viste meg noe nytt foran modellene, og samtidig viste de meg at gamle mesterne var til stedet. Begge to bruker *appropriasjonen* på en særegen måte som viser deres originalitet som resultatet av troskapen i deres overbevisning om fortidens viktighet for å kunne skape videre, uavhengig av tidsrom og omgivelse. Min undersøkelse har vist meg at det finnes en sammenheng i Karstens og Nerdrums holdning foran *assosiasjonen originalitet/appropriasjon*.

Originaliteten dukker opp etter uendelige kombinasjoner av det som kunstnerne har samlet i sinnet. Disse kombinasjoner innebærer en slags relasjon/forhold mellom fortid (det man har sett) og nåtid (det man ser). På denne måten kommer det gjensidige forholdet mellom originalitet og *appropriasjon* til syne. Originaliteten er resultatet av kunstnerens kapasitet til å forvandle det som han/hun har samlet i sinnet eller det som er blitt tilegnet. Ludvig Karsten og Odd Nerdrum velger den *appropriasjonen* som tillater dem å skape deres mest intime originalitet, deres mest intime kombinasjon.

Pola Gauguin påsto at “det originale ved Karsten er kanskje nettopp at han i en tid, da kunstnerne søkte å hevde sin individualitet [...] søkte å finne seg selv og bli klar over sin begavelse ved først å lodde dybden i den beste kunsten fra andre tider.”¹⁰⁸ Men Karsten gjorde noe mer enn å lodde dybden i mesternes verk. Karsten bevarer i hvert av de allerede analyserte verk, essensen, det vil si temaet fra forbildene. I Riberas og Rembrandts verk dreier det seg om bibelske tema. I Watteaus verk er det snakk om et

¹⁰⁸Gauguin, Pola. *Ludvig Karsten* H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard) Oslo 1949, side 9

5. Konklusjon

verdslig tema. Alle tre gir form til det menneskelige, og til menneskets skjørhet. Noe som Karsten også vil vise, og det gjør han gjennom sitt eget formspråk. Karsten vil dessuten appropriere Riberas, Rembrandts og Watteaus "måte å se" med hensikt til å suge det til seg, assimilere det, gjøre det til sitt eget syn og deretter forvandle det. Karsten vil konstatere at han har livnært seg på de gamle mesterne og at de har påvirket han i hans kunstneriske utvikling.

Karsten gjenoppbygger fra Riberas, Rembrandts og Watteaus fundamenter, men starter en ny konstruksjon. Karsten vil vise sin tilknytting til mesterne, men samtidig vil han gjennomføre det fra hans nåtids konvensjoner og kunstsyn.

Odd Nerdrum viser også tydelig sin tilknytting til sine forfedre. Han refererer til sine "kunstneriske røtter" gjennom appropriasjonen. Han approprierer seg av ideer, skikkelser, komposisjoner, ressurser, osv. og denne bevisste appropriasjon sammen med innflytelsen og inspirasjonen fra andres verk gir han en stor ramme til transformasjon. En transformasjon som skaffer han en nåværende tilværelse til det han har tilbakeført, men som samtidig gjenföder glemte verdier som har å gjøre med menneskelighet og kunst.

Slik jeg ser det, Karstens og Nerdrums verk er en fortids ære samtidig som fødsel av et nytt verk. Originalitet gjennom appropriasjon.

Fra denne konklusjonen er det kanskje mulig å finne flere fellespunkter mellom Ludvig Karsten og Odd Nerdrum.

*

Bibliografi

- Askeland, Jan. *Norsk Malerkunst-Hovedlinjer gjennom 200 år*. J.W. Cappelens Forlag AS 1981 (sider 175-276, 298-325)
- Avital, Tsion. *Art versus Nonart. Art out of Mind*. Cambriche University Press. Cambriche UK 2003
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje- Más allá de la palabra y el lenguaje*. "La muerte del autor". Paidós. Barcelona 1987
- Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida-Nota sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona 1989
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI Editores s.a. Madrid 1999
- Berg, Knut; Brun, Hans Jacob et al. *Norges Kunsthistorie*. Bind 5 og Bind 7. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1981 og 1983
- Berger, John et al. *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books. London 1972
- Bibelen eller den hellige skrift. Det gamle og nye testamentes kanoniske bøker. Det norske bibelselskaps forlag. Oslo 1956 (Johannes 19.38-42 og 2.Sam 11:2-4)
- Calvo Serraller, Francisco et al. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volum I. Valeriano Bozal ed. Madrid 2004
- Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie. Bilde og Skulptur frå vikingtida til i dag*. Det Norske Samlaget. Oslo 2009 (sider 154-186, 194-232, 243-292, 308-464)
- Dæhlin, Erik. *Norsk Samtidskunst*. Teknologisk Forlag A/S Oslo 1990 (sider 154-165)
- Ebbestad Hansen, Jan-Erik. *Mesterverk Odd Nerdrums Kanon*. Gyldendal Norsk Forlag 2002
- Ford, Charles. *Rethinking Rembrandt. "Works Do Not Make an Oeuvre: Rembrandt's Self-Portraits as a Category"*. Edited by Alan Chong and Michael Zell. Waanders

Bibliografi

- Publishers, Zwolle/Isabella Steward Gardner Museum. Boston 2002. (sider 121-129)
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind et al. *Art Since 1900 modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson. London 2004 (sider 22-48, 58-583, 493-495, 586-589, 596-599)
- Gauguin, Pola. *Ludvig Karsten*. H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard) Oslo 1949
- Greenberg, Clement. *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. "Vanguardia y Kitsch" Ed. Paidós. Barcelona 2002
- Grimeland Joseph og Thurmann-Nielsen, Øistein. *Moderne kunst-hvorhen?* Dreyers Forlag. Oslo 1965
- Grimeland, Joseph; Haaland, Arild et al. *Odd Nerdrum Bilder*. Tanum-Norli. Oslo 1983? (sider 15-17, 26-33)
- Hansen, Jan Erik Ebbested. *Fenomenet Nerdrum*. Gyldendal. Oslo 1996
- Hansen, Jan Erik Ebbested. *Odd Nerdrum-Malerier*. Aschehoug. Oslo 1994
- Hopkins, David. *After Modern Art 1945-2000* Oxford University Press Oxford 2000 (sider 1-5, 197-233)
- Jencks, Charles. *Postmodernism-The New Classicism in art and Architecture*. New York 1987
- Koefoed, Holder. *Malernes Oslo 1880 - til 1980 årene*. Aschenhoug & Co. (W. Nygaard) 1988
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial. Madrid 1996
- Messel, Nils. *Karsten bilder og bilder av Karsten*. Magistergradsoppgave i Kunsthistorie. Oslo 1979
- Messel, Nils. *Ludvig Karsten*. Messel Forlag. Oslo 1995

Bibliografi

- Moir, Alfred. *Caravaggio*. "The Flagellation". Harry N. Abrams INC. Publishers. New York 1982
- Nelson, Robert S. and Shiff, Richard. *Critical terms for Art History*. University of Chicago Press. 2003 (sider 3-20, 20-35, 75-98, 145-174, 188-202, 435-452)
- Nerdrum, Odd et al. *Kitsch Mer enn Kunst*. Schibsted Forlag. Oslo 2009
- Nerdrum, Odd. *Hva er Kitsch?* Kagge Forlag. Oslo 2000
- Nerdrum, Odd. *Notater 1967-1992*. H. Aschenhoug & Co. Oslo 1992
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*. Espasa y Calpe. Madrid 2007
- Petterson, Jan Åke. *Odd Nerdrum. Storyteller and Selfrevealer*. Aschehoug & Co. Oslo 1998
- Posnes, Donald. *Antoine Watteau*. George Weidenfeld & Nicolson Limited. London 1984 (deler to og tre)
- Preziosi, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press. Oxford 1998 (sider 109-150, 315-329)
- Procacci, Giuliano. *Historia General del siglo XX*. Editor Crítica. Barcelona 2004 (sider 452-544)
- Puglisi, Catherine. *Caravaggio*. Phaidon Press Limited. London 1998 (sider 266-271)
- Reynolds, Sir Joshua. *Discourses on Art*. Edited by Robert R. Wark. Yale University Press. New Haven & London 1997 (sider 207-226, 229-244)
- Shiff, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism. A study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. The University of Chicago Press. Chicago and London 1984
- Sluijter, Eric Jan. *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam University Press 2006. (sider 15-23, 251-253, 333-369)

Bibliografi

- Spike, John T. *Caravaggio*. Abbeville Press Publishers. New York/London 2001 (sider 192-196)
- Stenstadvold, Håkon. *Idekamp og Stilskifte I Norks Malerkunst 1900-1919*. Alfred G. Hassings Forlag - F. Bruns Bokhandels Forlag. Oslo 1946 (sider 39-59, 74-113)
- Thiis, Jens et al. *Norsk Kunsthistorie*. Bind II. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1927
- Vidal, Mary. *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature, and talk in seventeenth- and eighteenth-century France*. Yale University Press. New Haven and London 1992
- Vine, Richard. *Odd Nerdrum Malerier-Skisser og Tegninger*. Gyldendal Fakta. Oslo 2001
- Warwick, Genevieve. *Caravaggio Realism, Rebellion, Reception*. Delaware-Newark University of Delaware Press 2006
- White, Christopher and Buvelot, Quentin. *Rembrandt my himself*. National Gallery Publications Limited. London and Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis. The Hague. Distributed by Yale University Press 1999
- Wilson-Smith, Timothy. *Caravaggio*. Phaidon Press Limited. London 1998 (side 104)
- Østby, Leif. *Norges Kunsthistorie*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1977 (sider 109-277)

Artikler

- Anglin Burgard, Timothy. "Picasso and Appropriation" *The Art Bulletin*, Vol. 73 N^o. 3 (Sep., 1991) (sider 479- 494) <http://www.jstor.org/stable/3045817>
- Bailin, Sharon. "On Creativity as Making: A Reply to Götz". *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 41 N^o 4 (Summer, 1983) (sider 437- 442) <http://www.jstor.org/stable/429877>
- Baugh, Bruce. "Authenticity Revisited". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol., 46 N^o 4 (Summer, 1988) (sider 477- 487) <http://www.jstor.org/stable/431285>

Bibliografi

- Bertman, Martin A. "Anachronistic Inauthenticity in Art" *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 18. N° 3 (Autumn, 1984) (sider 115-117)
<http://www.jstor.org/stable/3332680>
- Clark, T.J. "Modernism, Postmodernism, and Strem". *October* 100, Spring 2002 (sider 154-174)
- Ferguson Brentlinger, Ann. "Nelson Goodman's Languages of Art". *The Massachusetts Review*, Vol. 11. N° 1 (Winter, 1970) (sider 202-208)
<http://www.jstor.org/stable/25087974>
- Foster, Hal. *(Post) Modern Polemics*. *Perspecta*, Vol. 21 1984 (sider 144-153)
<http://www.jstor.org/stable/1567086>
- Friedländer, Max J. "Artistic Quality: Original and Copy" *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 78, N° 458 (May 1941) (sider 143-145, 147-148, 151)
<http://www.jstor.org/stable/868110>
- Fry, Roger. *Vision and Design*. Chatto & Windus. London 1920
www.ardrive.org/details/visiondesign00fryr California Digital Library
- Galef, David and Friedman, Ellen G. "From Plagiarism to Appropriation" *PMLA*, Vol., 108 N° 5 (Oct. , 1993) (sider 1174-1175) <http://www.jstor.org/stable/462999>
- Gazda, Elaine K. "Introduction: Beyond Copying: Artistic Originality and Tradition" *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 1 (2002) (sider 1-24)
University of Michigan Press. <http://www.jstor.org/stable/4238443>
- Goldblatt, David. "Self-Plagiarism". *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 43 N° 1 (Autum, 1984) (sider 71-77) <http://www.jstor.org/stable/430193>
- Goodman, Nelson. "A Note on Copies". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44. N° 3 (Spring, 1986) (sider 291-292) <http://www.jstor.org/stable/429739>

Bibliografi

- Jauss, Hans Robert. "Tradition, Innovation, and Aesthetic Experience". Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol. 46. N° 3 (Spring, 1988) (sider 375-388)
<http://www.jstor.org/stable/431108>
- Kennick, W. E. "Art and Inauthenticity" Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol. 44 N°. 1 (Autumn, 1985) (sider 3-12) <http://www.jstor.org/stable/430535>
- Kennick, W.E. "Theories of Art and the Artworld: Comments". The Journal of Philosophy, Vol.,61 N° 19, American Philosophical association: Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964) (sider 585-587)
<http://www.jstor.org/stable/2022938>
- Krauss, Rosalind."Originality as Repetition:Introduction" October,Vol. 37 (summer 1986) (sider 35-40) <http://www.jstor.org/stable/778516>
- Kulchyski, Peter. "From Appropriation to Subversion: Aboriginal Cultural Production in The Age of Postmodernism". American Indian Quarterly, Vol., 21 N° 4 (Autum, 1997) (sider 605-620) <http://www.jstor.org/stable/1185715>
- Kuspit, Donald. "The Appropriation of Marginal Art in the 1980s". American Art, Vol. 5 N° ½ (Winter-Spring, 1991) (sider 132-141) Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol. 34 N° 4 (Summer, 1976) (sider 397-409)
<http://www.jstor.org/stable/3109034>
- Lyotard, Jean-François. "Answering the question: What is the postmodern?" in *The Postmodern Explained to Children*. Sydney Power Publication 1992
- Lüthy, Michael. "Retracing Modernism Praxis: Richard Shiff". This article- a response to an essay by Richard Shiff- is published in German in: *Zwischen Ding und Zeichen Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*, brsg. von Gertrud Koch und Christiane Voss, München 2005 (sider 135-138) Translation by Julia Bernard.
- Maitland, Jeffrey. "Creativity". Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol. 34 N° 4 (Summer, 1976) (sider 397-409) <http://www.jstor.org/stable/430575>

Bibliografi

- McEville, Thomas. "Modernism, Post-Modernism, and The End of Art". *New England Review* 1990, Vol., 27 N° 1 2006 (sider 129-148)
<http://www.jstor.org/stable/40244793>
- Mitias, Michael H. "Aesthetic and Artistic Creation". *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 16 N°. 1 (Spring, 1982) (sider 99-103) <http://www.jstor.org/stable/3332391>
- Nochlin, Linda. "Watteau: Some Questions of Interpretation". *Art in America* 73 (January, 1985) (sider 68-87)
- On "Being Original" and "Being of Your Epoch". *The Art World*, Vol. 2. N° 3 (Jun., 1917) (sider 204-207) <http://www.jstor.org/stable/25587939>
- Panofsky, Dora. "Gilles or Pierrot? Iconographic Notes on Watteau". *Gazette des Beaux-Arts* 39 (1952) (sider 319-40)
- Pletsch, Carl and Shiff, Richard. "History and Innovation". *Critical Inquiry*, Vol. 7 N° (spring, 1981) (sider 634-638) <http://www.jstor.org/stable/1343123>
- Preciado, Kathleen. *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions*. Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers VII Volume 20. Studies in the History of Art. National Gallery of Art, Washinton University Press of New England. Hanover and London 1989
- Schwartz, Lillian F. "Computers and Appropriation Art: The Transformation of a work or Idea for a New Creation". *Leonardo*, Vol., 29 N° 1 1996 (sider 43-49)
<http://www.jstor.org/stable/1576277>
- Shiff, Richard. "Representation, Copying, and the Technique of Originality". *New Literary History*, Vol. 15 N° 2, Interrelation of Interpretation an Creation (Winter, 1984) (sider 333-363) <http://www.jstor.org/stable/468860>
- Shiff, Richard. "The Original, The Imitation, The Copy, and The Spontaneous Classis: Theory and Painting in Nineteenth-century France". *Yale French Studies*, N° 66, The Anxiety of Anticipation (1984) (sider27-54) Yale University Press.
<http://www.jstor.org/stable/2929861>

Bibliografi

Spireti, Raymond. *A Farewell to Modernism? Re-reading T.J. Clark*. Journal of Art
Historiography Issue, 3 December 2010

The Harvard Law Review Association, "Originality" Vol. 115. N° 7 (May, 2002) (sider
1988-2009) <http://www.jstor.org/stable/1342599>

Trapp, Frank Anderson. "Gericault's Raft of the Medusa" by Lorenz Eitner. The Art
Bulletin, vol. 58, N° 1 (Mar., 1976) (sider 134-137)
<http://www.jstor.org/stable/3049482>

Young, James O. "Art, Authenticity and Appropriation". Frontiers of Philosophy in
China, Vol., 1 N° 3 (sep., 2006) (sider 455-476)
<http://www.jstor.org/stable/30209982>

Avis artikkel

Nerdrum, Odd "Det rasjonelle og kunsten". Aftenposten 10.06.1972

Kataloger

Katalog av Galleri K- *Karsten Kaave Bervitsen AS* 1991

Katalog av Nasjonalgalleriet- *Ludvig Karsten Oslo* 1976

Katalog *Odd Nerdrum- Kulltegninger*. Tanum:Norlig. Oslo 1978

Okkenhaug, Eli, Røssaak, Eivind et al. *Blodig Alvor Norsk Kunst på 80-tallet*. Utstilling
og Katalog. Bergen kunstmuseum 2009 (sider 7-39)

Wettre, Håkan. Katalog redaktør for *Tre Kolorister i Norden*. Gjøteborgs Konstmuseum
Stenersenteret. Oslo 2002

Internettkilder

Arouet, Françoise-Marie (Voltaire)

<http://www.voltaireintegral.com/Html/17/amplification.htm> "Oeuvres Complètes de Voltaire - Dictionnaire philosophique " Lest 19. mai 2011

Biblioteca universitaria de Murcia <http://www.um.es> Lest sist 10. oktober 2011

Diccionario filosófico <http://www.e-torredebabel.com> Lest sist 10.oktober 2011

Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Post Townsend Wash. Bay Press 1983: Do.Co.Pos.Mo (Documentación y Conversaciones sobre el Posmoderno).

http://www.docoposmo.com/index.php?option=com_content&task=view&id=31&Itemid=1 Lest 13. oktober 2011

Frode Ernst Haverkamp / Øivind Storm Bjerke / Øyvind Reiseegg Norge. I *Store norske leksikon*. http://snl.no/Norge/maleriets_endrede_situasjon Lest 14. oktober 2011

Jameson, Fredric

<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/jameson.htm> Lest 13. oktober 2011

Otero Carvajal, Luis Enrique. *Hacia una nueva era. Crisis y cambios en la civilización occidental* : Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/nueva%20era.htm> Lest 24. april 2011

Prada, Juan Martí. *Apropiación y autonomía en la obra de arte*. Fundamentos. Madrid 2001 (Capítulo V) <http://www.2-red.net/juanmartinprada/textsjmp/apropiacion-y-autonomia-de-la-obra-de-arte.pdf> Lest 18. oktober 2011

Revista literaria Azul Arte <http://www.revistaliterariaazularte.blogspot.com> Lest 24. juni 2011

Universidad de Alicante <http://www.uaipit.com/es/index.php> Lest sist 11.oktober 2011

Bibliografi

Walter, Benjamin. "The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction" 1936
www.mariabuszek.com/ucd/Methods/Readings/BenjRepro.pdf Lest 21.
september 2011