

FRA JAPAN TIL MUNCH

*En studie av det japanske tresnittets innflytelse
på Edvard Munchs kunst i 1890-årene*

Trine Nordkvelle



Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

November 2010
Veileder: Marit Werenskiold

Takk

Det har vært en lang og spennende prosess med mange utfordringer. Denne siden dediseres til alle de flotte menneskene som har støttet meg underveis.

Først og fremst vil jeg takke veileder Marit Werenskiold for å ha gjort meg oppmerksom på japonisme i norsk kunsthistorie og temaets relevans i tilknytning til Edvard Munch. En stor takk for konstruktive tilbakemeldinger og motiverende veiledning.

Mange takk til Scandinavia-Japan Sasakawa Foundation for økonomisk støtte til en uforglemmelig og lærerik studiereise til Japan. Takk til Sakai Gankow, direktør ved The Japan Ukiyo-e Museum i Matsumoto, for å ha tatt meg hjertelig i mot, latt meg studere originaler i magasinet og for bokgaven som nå gis videre til glede for flere studenter. Takk til Nakayama Meguri ved the Adachi Institute of Woodcut prints i Tokyo for å ha forklart meg om de tekniske finesser bak japanske fargetresnitt.

En enorm takk til Sidsel Helliesen ved Nasjonalmuseet for å ha engasjert meg som prosjektsassistent i arbeidet med en bestandskatalog over Munchs grafikk og tegning. Takk for kyndig gjennomlesning, grundig tilbakemelding og lærerike samtaler. Takk til Gerd Woll for tålmodige svar på alle spørsmål og støtte i begynnelsen og slutten av prosessen. Takk også til Magne Bruteig ved Munch-museet for upåklagelig service i grafikkseksjonen. Og takk til bibliotekarene på Nasjonalmuseets bibliotek og Munch-museets bibliotek for hyggelig hjelp.

Takk og klem til min svorne opponent Møyfrid Tveit for gjennomlesning av hele oppgaven og utallige samtaler de siste månedene. Jeg stiller gjerne opp når det er din tur.

Takk til jentene på lesesalen og andre studievenner for faglige samtaler i lange pauser. Dere har gjort innspurten til en minneverdig tid. Og sist, men ikke minst: takk til verdens beste og tålmodigste kjæreste Kristian for språkvask underveis, ny laptop, datahjelp og en fast skulder å gråte på.

Trine

Blindern, 3. november 2010

Innhold

Takk	iii
Innledning	1
Presentasjon av oppgaven	1
Tematikkens aktualitet.....	2
Valg av litteratur.....	3
Avgrensning, billedmateriale og illustrasjoner	5
Innflytelsesproblematikken	6
Innflytelsesteoretisk rammeverk og metode	10
Problemformuleringer og disposisjon.....	12
Kapittel 1 Fra Japan til japonisme	13
1.1 Japonisme som begrep i historisk perspektiv	13
"Japonisme" og "japoniserie"	13
1.2 De japanske tresnittene – et friskt pust fra øst	16
<i>Ukiyo-e</i>	16
Teknikken bak de japanske fargetresnittene	20
1.3 Japonismens kjennetegn	22
Form.....	22
Teknikk.....	24
Motiv	25
Kapittel 2 Munch og japonismen i forskningshistorisk perspektiv	27
2.1 Munch i japonismelitteraturen	27
" <i>The Shriek</i> " i <i>Japonisme: Japanese Influence on French Art</i>	27
Berger om japonismens betydning for Munchs billedverden.....	28
Wichmann om Munch og <i>shiro-nuki</i> -teknikken.....	30
Lambourne om japonisme, Munch og smaken for groteske temaer	31
2.2 Det japanske tresnitt i Munch-litteraturen	32
En generell innflytelse	32
Weisberg om Munch og Siegfried Bing.....	34
Epstein og Ito om Munchs litografi <i>Harpy</i>	35
Eggum, Challons-Lipton og Berman om japansk innflytelse på Munchs perspektivbruk	36
Kapittel 3 Kjente Munch til japanske tresnitt 1880–1900?	39
3.1 Fra Japan til Paris – den første bølgen	39
Kuriositetsbutikker og verdensutstillinger 1850-1880	39
Utgivelser, utstillinger og entusiaster i begynnelsen av 1880-årene	40
3.2 Japonismebølgen til Norge	41
Samling og interesse.....	41
Til Munch via Krohg.....	43
Fleskum-malerne og japonismen.....	45
3.3 Munchs møte med japansk kunst på utstillinger	47
Den nordiske utstilling i København 1888	47

Munch og Japan i Paris 1889.....	48
Bings utstilling på École des Beaux-Arts 1890	49
3.4 1890-årene.....	50
<i>Kapittel 4 Innflytelse fra japanske tresnitt i Munchs kunst – i henhold til form.....</i>	53
4.1 Formal analyse av litografiet <i>Skrik</i> (1895).....	53
4.2 Drøftning av formale trekk i <i>Skrik</i> som kan være influert av japanske tresnitt. 55	
Japonismens kjennetegn i <i>Skrik</i> ?.....	55
Det dekorative.....	57
Det vertikale format.....	59
Romfremstillingen.....	60
4.3 Japonisme, syntetisme eller art nouveau?.....	62
<i>Kapittel 5 Innflytelse fra japanske tresnitt i Munchs kunst – i henhold til teknikk... 65</i>	
5.1 Munch som kunstgrafiker.....	65
5.2 Munchs tresnittstekniske særtrekk.....	67
Teknisk analyse av tresnittet <i>Angst</i> (1896)	67
Teknisk analyse av tresnittet <i>Kyss III</i> (1898)	69
5.3 Tekniske særtrekk i Munchs tresnitt sammenlignet med japanske tresnitt.....	70
Bruk av langved	70
<i>Shiro-nuki</i> og <i>ishi-zuri</i> ?.....	71
Bruk av årringer som dekorativt element	74
Fargetresnitt.....	75
<i>Kapittel 6 Innflytelse fra japanske tresnitt i Munchs kunst – i henhold til motiv 77</i>	
6.1 Komparativ analyse av Munchs <i>Harpy</i> (1899–1900) og Hiroshiges <i>Fukagawa Suzaki Jumantsubo</i> (1856–1858).....	77
6.2 Dramatiske og bisarre motiver fra Japan til Munch?.....	79
6.3 Andre japaniserende figurfremstillinger i Munchs kunst i 1890-årene.....	83
<i>Konklusjon.....</i>	85
<i>Vedlegg til illustrasjonsliste</i>	89
<i>Illustrasjonsliste.....</i>	90
<i>Litteraturliste.....</i>	94

Innledning

Presentasjon av oppgaven

Under Tokugawa-shogunatets kontroll var Japan politisk isolert fra omverdenen i over 200 år. I isolasjonsperioden var handel med andre land meget begrenset. Som følge av en traktat drevet gjennom av den amerikanske sjøoffiseren Matthew Perry, ble Japans havner åpnet for omverdenen 31. mars 1854. I de påfølgende årene inngikk Japan handelsavtaler med USA, Russland, Storbritannia, Frankrike og Nederland, og japanske varer begynte å strømme fritt. Vareflommen som nådde Europa og Amerika skapte en utstrakt interesse for japanske kunstgjenstander.¹ Interessen for det japanske spredte seg også til kunstnerne. Japanske objekter ble brukt som motiv, og kunstnerne overførte trekk fra det japanske billedspråk til sitt eget. Den japanske estetikken innflytelse på vestlig kunst, spesielt utbredt siste halvdel av 1800-tallet, betegnes med den franske termen *japonisme*.²

Edvard Munch (1863–1944) utviklet seg som kunstner i Kristiania i 1880-årene. Han prøvde han seg på ulike stilarter, og i verk frem mot 1890 kan man se tilknytning til både realisme, naturalisme og impresjonisme. Den unge kunstneren viste imidlertid tidlig at han ikke fant seg til rette innenfor et etablert formspråk. I 1880-årene mottok norske kunstnere de nyeste impulser fra Paris. Franske impulser ble formidlet til Munch via norske kolleger som Christian Krohg (1852–1925), og på en studiereise til den franske hovedstaden i 1885 fikk Munch selv møte den franske kunsten. Av større betydning var likevel lengre opphold i Frankrike mellom 1889 og 1891. Den franske innflytelsen gjorde seg gjeldende i et post-impresjonistisk og nærmest pointillistisk formspråk i enkelte verk, men viktigere for at Munch ble ”Munch” var møtet med symbolismen, syntetismen og den radikale kunsten til Vincent van Gogh (1853–1890) og Paul Gauguin (1848–1903). I begynnelsen av 1890-årene etablerte

¹ Siegfried Wichmann, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*, opptrykk av oversettelse fra 1981 (New York: Park Lane, 1985), 8; Gabriel P. Weisberg, Phillip Dennis Cate, Gerald Needham, Martin Eidelberg og William R. Johnston, *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910* [utstilling på The Cleveland Museum of Art, The Rutgers Art Gallery, The Walters Art Gallery, 9. juli 1975 – 26. januar 1976] (Cleveland, Ohio: The Cleveland Museum of Art, 1975), ix.

² Phyllis Floyd, ”Japonisme”, i *The Dictionary of Art*, red. av Jane Turner, 440–442 (New York: Grove, 1996), 17: 440. På norsk kan man også bruke ordet *japonisme* om samme begrep. *Japonisme* er derimot brukt de nyeste utgaver av Aschehougs og Gyldendals Store norske leksikon, samt av flere norske kunsthistorikere. Se Widar Halén, ”Gerhard Munthe og ”den bevegelse som fra Japan går over Europa nu”, i *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet: Nasjonalgalleriet 22. oktober 1994 – 15. januar 1995*, 77–91 (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994); Jan Kokkin, ”Japonisme i Eilif Peterssens kunst”, i *Seljefløyens toner: Fleskum-malerne*, red. av Nina Sørli, 66–78 (Jevnaker: Kistefos-museet, 2002); *Store norske leksikon*, snl.no, s.v. ”Japonisme”, <http://www.snl.no/japonisme> (oppført 15.10.2010).

Munch det selvstendige billedspråket som ble hans varemerke: forenklaede former, klare konturer, store fargeflater, sterk og ekspressiv fargebruk og en ytterst personlig, men likevel universell, symbolikk. Det inspirerende miljøet i Berlin, kunstnerens base fra 1892 til 1895, ble videre avgjørende for Munchs symbolverden. I Berlin begynte Munch også med grafikk i 1894. Hans virke som ”maler-grafiker”, og spesielt fargetresnittene han begynte å produsere høsten 1896, ble et av hans viktigste bidrag til kunsthistorien.

Parallelt med at Munch etablerte seg som kunstner nådde interessen for Japan og japansk estetikk et høydepunkt i den internasjonale kunstverdenen. Med bølgen fra Japan fulgte de japanske tresnittene som ble en betydelig innflytelsesfaktor for tidlig modernisme og en renessanse innen kunstgrafikk i Europa og USA frem mot århundreskiftet. *Målet for min masteroppgave er å forsøke å gi et svar på hvorvidt bølgen fra Japan også nådde frem til Edvard Munch og hans kunst.*

Tematikkens aktualitet

I senere tid har østasiatisk kunst og dens innflytelse på moderne vestlig kunst vist seg som et aktuelt tema. Et konkret eksempel på at møtet mellom øst og vest er et aktuelt forskningsfelt internasjonalt, var utstillingen *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia 1860-1989* på Salomon R. Guggenheim Museum i New York 30. januar til 14. april 2009.

Utstillingen *Encountering Japan. Degas, Monet, Gauguin...* på Ordupgaard i København fra 11. september 2010 til 23. januar 2011 er et annet eksempel. Utstillinger av japanske tresnitt har også hatt en økende popularitet i europeisk kontekst. *Hiroshige: Il maestro della natura* på Fondazione Roma Museo i Roma 17. mars til 13. september 2009 er et eksempel. Under japansk uke våren 2009 ble det også vist frem japanske tresnitt på Rådhusgalleriet i Oslo.

Relasjonen ”Japan – Munch” er ikke et nytt tema. Fumiko Ito leverte i 2007 en hovedoppgave om Munchs bilder i den japanske kunstsamleren Kojiro Matsukatas samling. Her legger hun frem hvordan Munch, på tross av at han helst ikke ville skille seg av med maleriet *I vinden* fra 1917, gikk med på å selge verket til Matsukata i 1921. Ito mener salget kanskje kan begrunnes med en kunstnerisk interesse for Japan hos Munch, og et ønske om at japanerne ”med sin særegne japanske sjel” skulle få se kunsten hans.³ Japanerne uttrykker en spesiell begeistring for Munch. Det japanske energiselskapet Idemitsu Kosan Ltd. var hovedinvestoren bak

³ Fumiko Ito, "Edvard Munchs bilder i Kojiro Matsukatas kunstsamling", hovedoppgave i kunsthistorie (Universitetet i Oslo, 2007), 65–67, 71.

utbygging og utvidelse av Munch-museet i 1993. Økonomisk støtte fra Idemitsu finansierte også forskning, konservering og utstilling av de tidligere stjalne maleriene *Skrik* og *Madonna* i 2007. Til gjengjeld får Idemitsu Art Museum låne tre verk i året fra Munch-museets samling som utstilles i Tokyo. En studie av hvordan Munch kan ha latt seg inspirere av den japanske estetikken er i høy grad aktuell og kan støtte opp om en positiv forbindelse.

Valg av litteratur

Det er ikke publisert nærgående forskning om japansk innflytelse på Edvard Munchs kunst. Dette kan sannsynligvis begrunnes i at det ikke finnes skriftlig materiale som belyser Munchs forhold til japansk kunst – noe som ikke er overraskende da Munch var svært sparsom med å uttale seg om sine forbilder.⁴ Samtidig må tematikken sees i sammenheng med en problematisk diskurs omkring innflytelse og originalitet i Munch-litteraturen. Frem til 1960-årene var det en tendens til å bygge opp under Munch som et originalt kunstnergeni – en myte som Munch selv var med på å skape. Den enorme mengden av kildemateriale som ble tilgjengeliggjort på 1960-tallet i forbindelse med grunnleggelsen av Munch-museet gav en mulighet til å studere Munchs kunstneriske utvikling mer inngående. Som et resultat ble litteraturen mer problematiserende i forhold til Edvard Munchs inspirasjonskilder.⁵ Å finne en primær innflytelse har blitt etterstrebet. Den franske kunstens betydning er spesielt fremmet, men også en germansk tilknytning og norsk forankring. I dag har man godtatt at det er en kompleks oppgave å skulle plassere Munch i forhold til det modernes frembrudd i europeisk kunst.⁶

Japansk innflytelse på Edvard Munch er imidlertid ikke unevnt i forskningslitteraturen. Både japonisme- og Munch-forskere har kommet inn på tematikken i ulike sammenhenger. Undersøkelsen i min oppgave bygger i til dels på de ulike måter tematikken er behandlet på i tidligere litteratur. På grunn av forskningshistoriens sentrale rolle i drøftningen er en grundig forskningshistorisk gjennomgang lagt til kapittel to. Av den overveldende mengde av Munch-litteratur har jeg valgt de eksemplene som jeg mener gir det best mulige bildet på hvordan relasjonen ”Munch og japansk kunst” er behandlet av Munch-forskere.

⁴ Jay A. Clarke, *Becoming Edvard Munch: Influence, Anxiety and Myth* (Chicago/ New Haven: The Art Institute of Chicago/ Yale University Press, 2009), 12.

⁵ Arne Eggum, ”Litteraturen om Edvard Munch gjennom nitti år”, i *Kunst og Kultur* 65, (1982), 271-273.

⁶ Ingebjørg Ydstie, ”Innledning”, i *Munch blir ”Munch”*: *Kunstneriske strategier 1880–1892: Munch-museet 10. oktober 2008–11. januar 2009*, red. av Ingebjørg Ydstie og Mai Britt Guleng, 11-19 (Oslo: Munch-museet, 2008), 16. Katalogen *Munch blir ”Munch”* og Jay A. Clarkes *Becoming Edvard Munch* fra 2009 er to publikasjoner fra de senere år som tar for seg det komplekse omfanget av impulser omkring Munch i 1880- og 90-årene.

Når det gjelder japonismelitteraturen, har jeg konsentrert meg om fire bokverk der Munch er nevnt og som regnes som viktige i en faghistorisk kontekst.⁷ I vurderingen av disse har jeg funnet god hjelp i *High Victorian Japonisme* fra 1991, der den sveitsisk-japanske kunsthistorikeren Toshio Watanabe legger frem en nøktern forskningshistorisk analyse. Katalogen *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854-1910* fra 1975 er den første som nevner Edvard Munch. Katalogen fulgte en viktig utstilling på Cleveland Museum of Art, Rutgers Art Gallery og Walters Art Gallery i perioden 9. juli til 26. januar 1976. Utstillingen var organisert av Gabriel P. Weisberg, Phillip Dennis Cate, Gerald Needham, Martin Eidelberg og William R. Johnston, som hadde ekspertise på hver sine felt og bidro med artikler til katalogen. Med en hovedvekt på grafikk og dekorativ kunst, tok utstillingen for seg japansk innflytelse på fransk billedkunst og kunsthåndverk i større omfang enn tidligere. Både utstillingen og katalogen blir sett på som en milepæl i japonismeforskningens historie.⁸

I 1980 ble det publisert tre sentrale bidrag til japonismeforskningen. Antologien *Japonisme in art: An International Symposium*, Klaus Bergers *Japonismus in der westlichen Malerei* og Siegfried Wichmanns *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. De to sistnevnte er av betydning for masteroppgaven da begge behandler Edvard Munch. Watanabe omtaler Bergers bok som tidenes viktigste bidrag til japonismeforskningen. Den er omfattende og detaljrik, og Berger gir leseren en overordnet forståelse for japonismens betydning for utviklingen av moderne kunst.⁹ At Bergers bok først i 1992 ble oversatt til engelsk, er et vitnesbyrd om at dette et sentralt standardverk. Jeg har valgt å referere til den engelske utgaven med tittel *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse*, med begrunnelse i språklige forutsetninger. Oversettelsen er derimot svært tro mot originalutgaven.¹⁰ Wichmanns *Japonismus* er en utvidelse av katalogen til utstillingen *Weltkulturen und Moderne Kunst* i München i 1972.¹¹ Ifølge Watanabe preges

⁷ Det må nevnes at jeg har utelatt boken *Dialogue in Art. Japan and the West* i 1976, der Munchs fargetresnitt *Sommernatt. Stemmen* og maleriet *Vampyr* avbildes. Jeg har valgt ikke å drøfte dette bidraget fordi det i brødteksten ikke fremgår noen tydelig forklaring på hvorfor de to nevnte bilder er eksempler på japansk innflytelse. Se Chisaburô F. Yamada red., *Dialogue in Art: Japan and the West* (London: Zwemmer, 1976), 15, 69.

⁸ Toshio Watanabe, *High Victorian Japonisme* (Bern: Peter Lang, 1991), 26; Weisberg m.fl., *Japonisme*, ix.

⁹ Watanabe, *High Victorian Japonisme*, 31.

¹⁰ Se Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920* (München: Prestel-Verlag, 1980); *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse*, overs. av David Britt (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

¹¹ I forbindelse med Olympiske leker i München 1972 arrangerte Wichmann utstillingen *Weltkulturen und moderne Kunst*, der over en tredjedel var tilegnet japonisme. Utstillingen var den første til å vise at japonismen ikke bare var av betydning for impresjonisme eller post-impresjonisme, men var et omfattende fenomen som også inkluderte grafikk, arkitektur og kunstindustri. Edvard Munch er ikke nevnt i 1972-katalogen. Watanabe, *High Victorian Japonisme*, 24; *Weltkulturen und moderne Kunst: die Begegnung der europäischen Kunst und*

boken av en rekke overfladiske sammenligninger, feil og mangler. Det er mulig at utgivelsen ble fremstresset i konkurranse med Bergers samtidige publikasjon. Watanabe foretrekker den engelske utgaven fra 1981 der flere av feilene er rettet opp, men understreker at den må brukes med forsiktighet.¹² Den oversatte versjonen er også den som har vært tilgjengelig for meg.

Lionel Lambournes *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West* fra 2005 er det nyeste oversiktsverket om japonisme, og har en plass i oppgavens forskningshistorikk da Munch også nevnes her. I likhet med Wichmanns bok preges den av en mengde illustrasjoner og rekker over både maleri, grafikk, plakatkunst, design og kunstindustri. Lambourne tar i tillegg for seg scenekunst, litteratur og hagekunst. Boken til den tidligere kuratoren ved Victoria and Albert Museum gir en engasjerende innføring på emnet og er et friskt tilskudd til japonismeforskningen.¹³

Avgrensning, billedmateriale og illustrasjoner

Masteroppgaven er verksmessig avgrenset til Munchs kunst i 1890-årene, men eventuelle japanske innflytelser hos Munch dette tiåret er nødvendig å se i lys av japonismens generelle utbredelse i Paris og blant norske kunstnere i 1880-årene. Den japanske innflytelsen er synlig i både maleri, grafikk, skulptur, kunsthåndverk, design, hagekunst og arkitektur. Jeg har valgt å konsentrere meg om billedkunst, først og fremst maleri og grafikk, da det er dette området som fremstår som relevant i tilknytning til Munch.

Kunstverk av Munch som skal analyseres nærmere er litografiet *Skrik* (1895), tresnittet *Angst* (1896), tresnittet *Kyss III* (1898) og litografiet *Harpy* (1899–1900). Dette er noen av verkene som har blitt trukket frem som japanskinspirerte eksempler i forskningslitteraturen. De fremstår som interessante som utgangspunkt for videre drøftning. Analysene vil ikke isoleres som fullstendige billedanalyser, men integreres i tematiske drøftninger om japansk innflytelse på Munchs kunst i henhold til form, teknikk og motiv. De utvalgte verk er grafiske eksempler, men når det kommer til form og motiv, mener jeg Munchs grafikk ikke kan sees isolert fra tidligere malerier. Både malerier og grafiske verk fra 1880- og 1890-årene vil derfor trekkes inn som en del av argumentasjonen. For å spesifisere hvilke verk det dreier seg om, henviser

Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika: Ausstellung für die Spiele der XX. Olympiade, München, Haus der Kunst, 16. Juni bis 30. September 1972 (München: Bruckmann, 1972).

¹² Watanabe, *High Victorian Japonisme*, 33–34.

¹³ Lionel Lambourne, *Japonisme: Cultural crossings between Japan and the West* (London: Phaidon, 2005).

jeg til Gerd Wolls kataloger i parentes bak verkets tittel i brødteksten. ”Woll” etterfulgt av katalognummer viser til *Edvard Munch: The Complete Graphic Works* fra 2001. ”Woll 2008” etterfulgt av katalognummer viser til *Edvard Munch: Samlede malerier: Catalogue Raisonné* fra 2008.

Det komparative materialet er avgrenset til japanske tresnitt, som er den inspirasjonskilden det oftest refereres til når det gjelder billedkunst. Utvalget av komparative eksempler er forsøkt begrenset til billedserier og trykk som man vet sirkulerte i kunstner-kretsene i 1890-årene. Når et japansk tresnitt trekkes inn for å illustrere et poeng, er det derimot ikke slik at Munch må ha sett nettopp dette trykket. De japanske kunstnerne kopierte hverandre og gjentok egne komposisjonsformler i det uendelige. Samme stilistiske eller komposisjonelle element dukker derfor opp i en rekke ulike verk.¹⁴ I omtalen av den japanske kunsten forsøker jeg å begrense bruken av japansk terminologi til de tilfeller der et norsk ord ikke kan erstatte den japanske betegnelsen på en god måte. Beskrivende titler oversettes til norsk, mens egennavn beholder japansk formulering. Ved førstegangshenvisning og i billedlisten følger romanisert japansk tittel i parentes.

Siden det ikke finnes skriftlig dokumentasjon på at innflytelse har funnet sted, er undersøkelsen først og fremst bundet til billedmateriale. Verkene inngår som en del av drøftningen, og illustrasjonene er dermed helt essensielle og uunnværlige for argumentasjonen. Oppgaven har av den grunn et betydelig antall illustrasjoner, som forhåpentligvis kommer til nytte under lesningen.

Innflytelsesproblematikken

Forsøk på å avdekke hva en kunstner ble influert av idet han skapte et kunstverk er unektelig en sentral del av kunsthistoriefaget. Å spore innflytelse var essensielt i 1800-tallets historisme og den komparative metode er i stor grad etablert i forbindelse med å avdekke innflytelseslinjer. Spørsmål om innflytelse har derimot vært, og er, gjenstand for lange diskusjoner kunsthistorikere imellom. En spenning mellom konseptene innflytelse og originalitet har vært et problematisk aspekt helt siden midten av 1700-tallet da originalitet ble

¹⁴ Gerald Needham, ”Japanese Influence on French Painting 1854–1910”, i Weisberg m. fl., *Japonisme*, 116.

et kjennetegn på det sanne geni.¹⁵ Det fremste krav til avantgardisten i tidlig modernisme var nettopp originalitet, og det å være influert eller påvirket av annen kunst var negativt.

At Edvard Munch unngikk å referere til annen kunst eller kunstnere som kunne spille inn på hans status som et kunstnergeni, må sees i sammenheng med kravet om originalitet i hans samtid. Som Jay A. Clarke nevner, passer Harold Blooms teori om ”anxiety of influence” unektelig godt på Munch. Blooms teori går i hovedsak ut på at poeter (eller kunstnere) står ovenfor et ”ødipalt dilemma” i møte med kunsten som kom forut for dem. På den ene siden har de som poeter eller kunstnere et krav på seg om originalitet og selvstendighet, på den andre siden er de unektelig bundet til sine forgjengere. Kunstnerne vil alltid drive kreativ omfortolkning eller ”feiltolkning” av tidligere kunst, men dilemmaet utløses i en angst for å drukne i innflytelse og bli redusert til en amatør. Et resultat av angsten er fornektelse av at innflytelse har funnet sted.¹⁶ At Munch ikke avslørte sine kilder behøver ikke hindre studier av hans forbilder, men det er viktig å være innforstått med problematikken som reiser seg når man skal forsøke å argumentere for innflytelse.

Innflytelsesproblematikken har vært et sentralt teoretisk problem i historiefaget gjennom hele positivisme debatten. I ytterste forstand er det kanskje ikke mulig å påvise innflytelse i historien. Man er som oftest henvist til grader av sannsynlighet som ikke engang er mulig å plassere langs en numerisk skala. I tillegg kommer spørsmålet om originalitet og kunstnerisk verdi. Hvis man påstår at et kunstverk eller kunstner har påvirket et annet kunstverk eller kunstner, blir konsekvensen en normativ slutning som opphøyer førstnevntes kunstneriske verdi på bekostning av sistnevnte.¹⁷ Problemet har fått mange historikere og teoretikere innen flere humanistiske fagfelt til å forlate innflytelsesstudier. Innen kunsthistorie og komparativ litteratur har det blitt forsøkt å etablere det mer semiotisk funderte begrepet ”intertekstualitet” som erstatning for innflytelsesteorier.¹⁸

¹⁵ Jay Clayton og Eric Rothstein, red., *Influence and Intertextuality in Literary History* (Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 1991), 4–5.

¹⁶ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973), 6–7, 57; Clarke, *Becoming Edvard Munch*, 12; Anne d’Alleva, *Methods & Theories of Art History* (London: Laurence King Publishing, 2005), 110.

¹⁷ Göran Hermerén, *Influence in Art and Literature* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1975), 144.

¹⁸ ”Intertextualité” som term ble lansert av lingvistikeren, filosofen og feministen Julia Kristeva i 1979 for å beskrive hvordan ulike skrevne tekster fungerer i forhold til hverandre. En tekst er et produkt og står i ufravikelig relasjon til språket den er skapt med. Teksten er i seg selv en samling av andre tekster – intertekster – i endret rekkefølge. På samme måte vil også visuelle tekster, bildene, være oppbygget av referanser til andre tekster. En leser eller betrakter kan først forstå verket ved å dekonstruere bildet som tekst og sette tegnene i relasjon til allerede kjente intertekster. Intertekster trenger heller ikke bare være av litterær og visuell karakter, men kan

Michael Baxandall mener problematikken omkring innflytelse ligger i grammatiske implikasjoner. Å *påvirke* eller *influere* er en aktiv handling som et allerede eksisterende kunstverk ikke har evne til å utføre. Baxandall mener derfor at det er grunnleggende galt å betrakte en kunstner – Y – som influert av annen kunst – X. Det er heller slik at forholdet er omvendt, da det er Y som er den aktive parten og finner inspirasjon hos X. Baxandall foreslår derfor å erstatte vokabularet med mer aktivt ladede ord som ”draw on, resort to, avail oneself of, appropriate from, have recourse to, adapt, misunderstand, refer to, pick up, take on, engage with [...]” – listen er lang.¹⁹ I sin innflytelsesteoretiske masteroppgave i idéhistorie fra 2009 argumenterer Ole Martin Moen i tillegg for at det norske ordet ”å påvirke” og ”påvirket” er en mer mekanisk ladet metafor i forhold til ”å influere” og ”influert”. Ordet ”innflytelse” henter til ”større kompleksitet og mer interaksjon enn hva ”påvirkning” gjør”.²⁰ Jeg har av den grunn også valgt å bruke ordet innflytelse fremfor påvirkning i min masteroppgave.

Kirk Varnedoe har berørt originalitetsproblematikken på en måte som har direkte betydning for oppgavens tematikk i sin bok *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern* fra 1990. Varnedoe tar fatt i den generelle utviklingslinjen, eller innflytelseslinjen, innen kunsthistorien som kan forklares som ”the road to flatness”. Forklaringene på utviklingen varierer fra indre og nødvendig utvikling i kunsten til ytre årsaksforklaringer. Kunstneren som en kreativ og aktiv skaper er som oftest ikke et tema. Varnedoe ønsker på sin side å rette fokus på kunstnerens innovative rolle.²¹ Innflytelse fra japanske tresnitt, samt fotografiet, er sentrale forklaringer for endringer i romlige komposisjoner hos Munch og andre kunstnere på midten av 1800-tallet. Ifølge Varnedoe har kunsthistorieskrivingen lagt til rette for et syn på fotografiet og det japanske tresnitt som henholdsvis termittter og drapsbier, som har invadert ”forsvarsløse” vestlige kunstneres representasjoner av rom.²² Han vedgår at japanernes

også være kontekstuelle faktorer. Vernon Hyde Minor, *Art History's History*, 2.utg. (Upper Saddle River, N. J.: Prentice-Hall, 2001), 216–218. Intertekstualitet, med dets semiotiske implikasjoner, er et felt jeg har valgt ikke å gå inn på i masteroppgaven, både på grunn av omfang og mine kunnskapsmessige forutsetninger.

¹⁹ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (London/ New Haven: Yale University Press, 1985), 58–59.

²⁰ Ole Martin Moen, ”Frihet og dannelse: en innflytelsesteoretisk studie av Wilhelm von Humbolts betydning for John Stuart Mill”, masteroppgave i idéhistorie (Universitetet i Oslo, 2009), 17.

²¹ Med tittelen *A Fine Disregard* referer Varnedoe til hvordan den moderne kunsten går fremover ved at kunstneren overser eller ignorerer etablerte regler for representasjon. Kirk Varnedoe, *A Fine Disregard: What makes modern art modern* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990), 9.

²² Varnedoe, *A Fine Disregard*, 29. Fotografiets betydning for utvikling mot flatevirkning er et komplekst tema i seg selv og kommer ikke til å bli drøftet mer inngående i oppgaven. I korte trekk mener Varnedoe at essensen i fotografiet er nettopp perspektiv, og at det derfor strider i mot fotografiets karakter å skulle influere kunsten i motsatt retning. Med spill, glasskuler og camera obscura har kunstnerne i århundrer kjent til hvordan former kan bli forstørret nær billedplanet og hvordan mennesker nødvendigvis ikke behøver å bli fremstilt hele i et rom. Årsaken til endringene i romlige representasjoner i 1870-årene kan derfor ikke komme direkte som følge av fotografiets oppfinnelse, men må bunne i hva kunstnerne selv ønsket å representere. Se Varnedoe, 29–53.

romfremstilling kan ha fremstått som så fremmed for de vestlige kunstnerne, at et brudd med tradisjonen var helt nødvendig når øst møtte vest. Likevel er det viktig å ta i betraktning kunstnerens rolle i sammenhengen. Japanske tresnitt forklarer verken alene, eller sammen med fotografiet, hvorfor kunstnere som Degas og van Gogh begynte å fremstille rommet annerledes. Det må ha ligget til grunn et potensiale hos kunstnerne selv.²³

”It would be a mistake to think that great artists are never influenced by other artists”, mener den svenske filosofiprofessoren Göran Hermerén i sin grundige metodiske og teoretiske redegjørelse for innflytelsesproblematikken i *Influence in Art and Literature* fra 1975.²⁴ Ifølge Hermerén er motsetningen mellom originalitet og innflytelse uproblematisk. Han mener synet Baxandall og Varnedoe i senere tid har hatt innvendinger mot – som Hermerén kaller ”the billiard ball model of artistic creation” – er et deterministisk og naivt syn på kunstnerisk kreativitet.²⁵ Han foreslår å skille mellom to former for originalitet. På den ene siden som en karakteristisk adferd hos en kunstner, og på den andre siden en estetisk kvalitet i et kunstverk.²⁶ Det er den andre definisjonen vi snakker om i forbindelse med innflytelse, ikke førstnevnte. Han vedgår at det er en sammenheng mellom et kunstverks originalitet og bedømmelser av kunstnerisk verdi, men utelukker ikke innflytelsesstudier som håpløs forskning.²⁷

Min intensjon med å drøfte japanske tresnitts betydning for Munchs kunst i 1890-årene er ikke å postere japonismen og det japanske tresnitt som en nødvendig forutsetning for Munchs

²³ Varnedoe, *A Fine Disregard*, 77–80.

²⁴ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 4. Göran Hermerén har skrevet en rekke bøker og artikler innen filosofi, kunstfilosofi, estetikk og medisinsk etikk. Hans bok fra 1975 er mye brukt innen komparativ litteratur og ble nylig brukt av Moen i hans masteroppgave i idéhistorie. Baxandall bygger delvis sin ”Excursus against influence” i *Patterns of intention* fra 1985 på Hermeréns bok. Boken har hovedsakelig fått gode anmeldelser der Hermerén blir anerkjent for sitt klare språk, grundige tilnærming og klargjørende bruk av eksempler. Se James J. Kirschke, [uten tittel], anmeldelse av *Influence in Art and Literature* av Göran Hermerén, i *Books Abroad* 49, nr. 4 (1975), 863–864; Vincent Tomas, [uten tittel], anmeldelse av *Influence in Art and Literature* av Göran Hermerén, i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, nr. 1 (1976), 98–99 og Ellen Dissanayake, [uten tittel], anmeldelse av *Influence in Art and Literature* av Göran Hermerén, i *Leonardo* 10, nr. 2 (1977), 161. Hermerén blir derimot kritisert av Jacobsen-Leong og Taylor. De anklager Hermerén for å ha en mekanisk tilnærming til innflytelsesbegrepet og at han overser den komplekse og ”organiske” prosessen som finner sted mellom ”influence” og ”influenced” ved å redusere den til formler. Se Esther Jacobsen-Leong og Donald S. Taylor, [uten tittel], anmeldelse av *Influence in Art and Literature* av Göran Hermerén, i *Comparative Literature* 29, nr. 3 (1977), 285–286. I min mening gir ikke Hermerén uttrykk for et mekanisk syn på innflytelse. Hans drøftning uttrykker derimot klart at det er snakk om et komplekst fenomen, og understreker at innflytelsesstudier har en verdi innen det (kunst)historiske fagfelt.

²⁵ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 4–5. Kunstnerisk kreativitet er i denne masteroppgaven sett i forhold til Munch som profesjonell kunstner i avantgardistisk kontekst. Man kan derimot diskutere hvorvidt den mekaniske og passive forståelsen av innflytelse gjelder i forhold til amatører, eller i en kontekst der det å imitere tidligere kunst er et premiss for kunstnerisk verdi.

²⁶ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 129.

²⁷ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 129–137.

kunst, eller å vurdere Munch og hans kunstverk som mer eller mindre originale. Jeg ønsker heller ikke å bevise at Munch bevisst eller intensjonelt har brukt det japanske tresnitt som kilde. Jeg ønsker å drøfte japonismen som en *del av* Munchs kunstneriske kontekst, og belyse på hvilken måte det japanske tresnitt *kan* ha hatt betydning for hans kunstneriske utvikling.

Innflytelsesteoretisk rammeverk og metode

Et innflytelsesteoretisk rammeverk er viktig når spørsmål om innflytelse skal drøftes. Uten en definert ramme for hva innflytelse er, og et metodisk verktøy for hvilke krav som stilles for innflytelse, står drøftningen i fare for å ende i relativitet. Göran Hermeréns mål med sin bok er nettopp å gi en systematisk undersøkelse av det konseptuelle rammeverk.²⁸ Jeg vil forsøke å prøve Hermeréns anbefalte fremgangsmåte på mitt materiale, og bruke hans rammeverk som en teoretisk ryggrad i argumentasjonen.²⁹

Hermeréns fremgangsmåte er naturlig nok fundert på den komparative metode. Å finne ut på hvilken måte en kunstner/ kunstverk (Y) er influert av en annen kunstner/ kunstverk (X) er derfor et sentralt punkt. Men for at den komparative metode skal være fruktbar, er det nødvendig å stille seg en rekke andre spørsmål. På hvilken måte er Munch *ikke* influert av det japanske tresnitt? Har innflytelsen fra japanske tresnitt hjulpet Munch frem til et selvstendig uttrykk? Med slike spørsmål kan sammenligningene også kaste lys over hvordan kunstnerisk kreativitet virker.³⁰

Hermerén setter en rekke krav som må innfris for å kunne argumentere for ”ekte innflytelse”. I første omgang tar han for seg forutsatte krav. Det aller mest grunnleggende er at man i sammenligninger tar hensyn til en treveis-relasjon mellom et kunstverk (X), et annet kunstverk (Y) og et spesifikt trekk i kunstverk Y (a): “X influenced Y with respect to a”.³¹ Verdien av ”a” kan være alt fra formale, tekniske, tematiske og symbolistiske trekk. Trekkene man studerer må være av relevans for forståelsen av kunstverkene. En selvfølgelig forutsetning er også at kunstverk X dateres før kunstverk Y i tid, eller at likhetstrekket som drøftes i X og Y står i logisk kronologi i forhold til hverandre.

²⁸ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, xiv.

²⁹ Den politiske idéhistorikeren Quentin Skinner har også utviklet et sett, noe strenge, krav som overføres til kunsthistorie. Siden Hermerén gir en grundig gjennomgang av lignende krav rettet mot kunsthistorie, har jeg valgt å holde meg til ham. Se Quentin Skinner, *Visions of Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 1:75; Moen, “Frihet og dannelse”, 5–12.

³⁰ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 6.

³¹ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 11.

”The Requirement of Similarity” er et av Hermeréns viktigste krav. Likheter må på en eller annen måte være synlig, eller gjøres synlig i kunstverket.³² Det er ikke slik at likheter beviser innflytelse, men om en form for likhet forekommer i flere verk eller et verk har flere likheter med et annet, er det mer sannsynlig at innflytelse har funnet sted. I masteroppgaven blir det derfor sentralt å se etter gjentakende elementer i Munchs kunst fra 1890-årene som er felles med japanske tresnitt eller regnes som typisk for japonisme.

Det andre avgjørende kravet Hermerén stiller er ”the Requirement of Contact”. “If X influenced the creation of Y with respect to a , then the person who created Y was familiar with X , at least in the respect of a .”³³ Det er sentralt å vurdere om kontakten kan ha ført til en varig endring hos X med hensyn til a .³⁴ Avgjørende spørsmål er derfor om Munch kjente til japansk kunst, på hvilke(t) tidspunkt denne kontakten kan ha oppstått og hvorvidt kontakten med det japanske tresnitt kan ha ført til en varig endring i Munchs kunst i henhold til de spesifikke trekk. Hvis både kravet om likhet, kravet om kontakt og kravet om endring kan tilfredstilles er det høy sannsynlighet for at en innflytelse har funnet sted.³⁵

Kravet om kontakt gjelder både direkte og indirekte kontakt via andre kunstverk, muntlige beskrivelser, bøker eller reproduksjoner. Hvorvidt det er snakk om direkte innflytelse, indirekte innflytelse, felles kilde eller en årsaksmessig uavhengig likhet, må vurderes i forhold til sannsynligheter. Dette krever ekstensiv kunnskap om både X , Y og konteksten omkring disse. Her vil (kunst)historikerens kunnskaper virke inn på vurderingene, og en fullstendig oversikt vil kanskje alltid være utenfor rekkevidde. Som Hermerén påpeker, er det imidlertid viktig å utvide perspektivet og se etter andre, og kanskje mer sannsynlige, forklaringer på det enkelte trekk.³⁶ Derfor er det nødvendig å ta i betraktning andre innflytelsesfaktorer omkring Munch frem mot århundreskiftet. På grunn av oppgavens omfang og min egen kunnskapshorisont er jeg imidlertid nødt til å konsentrere meg om noen få alternative forklaringer.³⁷

³² Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 93, 177.

³³ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 164.

³⁴ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 239.

³⁵ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 216, 260.

³⁶ Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 3.

³⁷ Hermerén kommer inn på kompliserte metoder for å måle og argumentere for grader av sannsynlig innflytelse. Disse er graden av likhet, graden av endringen, sannsynligheten for endringen, omfanget av endringen, endringens viktighet og endringens varighet. Dette er derimot en del av Hermeréns rammeverk som må utelates på grunn av masteroppgavens omfang. Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 302.

Problemformuleringer og disposisjon

Masteroppgavens hovedproblemstilling springer ut av oppgavens tematikk, mål og avgrensning og kan formuleres slik:

Er Edvard Munchs maleri og grafikk i 1890-årene influert av japanske tresnitt?

Med tanke på Hermeréns rammeverk blir underproblemstillingene følgende:

- a) *Hvilke trekk i Munchs kunst kan være influert av japanske tresnitt?*
- b) *Kjente Munch til japanske tresnitt?*
- c) *Kan møtet med det japanske tresnitt ha ført til varige endringer i Munchs kunst?*

Når det gjelder oppgavens oppbygning, er et viktig metodisk utgangspunkt å redegjøre for sentrale trekk ved innflytelseskilden som skal vurderes.³⁸ Japonisme og japanske tresnitt er ingen gitt faktor og derfor skal jeg i første kapittel redegjøre for japonisme som begrep, særtrekk ved japanske tresnitt og hva som regnes som kjennetegn på japonisme. I kapittel 2 vil deler av underproblemstilling a og b vurderes i et forskningshistorisk perspektiv. Jeg vil redegjøre for hvilke trekk i Munchs kunst som tidligere forskere mener kan være influert av japanske tresnitt, og hvordan spørsmålet om Munchs kjennskap til japansk kunst har blitt tatt opp tidligere. I kapittel 3 vil jeg forsøke å svare på underproblemstilling b med en kronologisk undersøkelse av det japanske tresnittets utbredelse i Munchs samtid. I kapittel 4, 5 og 6 vil jeg behandle japansk innflytelse på Munchs kunst tematisk i henhold til form, teknikk og motiv, med utgangspunkt i analyser. Jeg vil se på likhetens karakter mer inngående og vurdere om likheten er enkeltstående eller gjentatt i Munchs kunstneriske produksjon. Videre vil jeg forsøke å vurdere når det spesifikke trekket kan ha oppstått i Munchs kunst og om endringen kan knyttes til et tidspunkt for kontakt med det japanske tresnitt, eller om andre innflytelsesforklaringer er mer plausible.

³⁸ "To identify the one idea or event P_1 [X] as the necessary source for an influence said to be observed in a later idea or event P_2 [Y] presupposes first the isolation and investigation of P_1 's [X] most characteristic features." Quentin Skinner, "The Limits of Historical Explanations", i *Philosophy* 41, nr. 157 (1966), 207; Moen, "Frihet og dannelse", 11–12.

Kapittel 1

Fra Japan til japonisme

I masteroppgavens første kapittel blir det redegjort for japonisme som begrep, særtrekk ved de japanske tresnittene og hvilke elementer forskningslitteraturen omtaler som influert av japansk kunst eller japonisme. Hvordan har begrepet japonisme blitt definert og brukt i forskningshistorisk perspektiv? Hva var nytt og annerledes med de japanske trykkene? Og hvilke trekk tok de vestlige kunstnerne med seg fra møtet med dem? En drøftning av disse spørsmålene vil danne et grunnlag for videre undersøkelser i oppgaven.

1.1 Japonisme som begrep i historisk perspektiv

Japonismen er ikke en kunsthistorisk periode eller retning, men en kompleks betegnelse på et fenomen. Japonisme er heller ikke et begrep som er tatt i bruk i senere tid for å beskrive et fenomen, men oppsto og ble brukt bevisst i samtiden. Begrepets innhold og bruk har derimot gjennomgått en forandring, og det er fortsatt en tvetydighet i hvordan japonisme defineres og brukes.³⁹ Definisjonen av begrepet varierer fra å omfatte generell interesse for Japans kunst og kultur i vid forstand til en smalere tilspissing mot kunsthistorien.

”Japonisme” og ”japonaiserie”

Etymologisk har japonisme opprinnelse i det franske ordet ”japonisme” som er avledet fra den franske betegnelsen på Japan – ”Japon”. Begrepet ble lansert av kunstsamleren og kunstkritikeren Philippe Burty (1830–1890) i forbindelse med en serie artikler publisert i 1872 og 1873 for tidsskriftet *La Renaissance littéraire et artistique*.⁴⁰ I artiklene med tittelen ”Japonisme” forklarte Burty at han tok i bruk termen ”to designate a new field of study – artistic, historic, and ethnographic”.⁴¹ I 1875 definerte han videre japonisme som ”the study of the art and genius of Japan” i en engelsk artikkel for det ukentlige tidsskriftet *The Academy*.⁴²

Burtys opprinnelige intensjon med begrepet var ikke myntet på kunst spesielt, men betegnet et studieområde med fokus på Japan i utvidet forstand. ”My object was to attract public attention

³⁹ Watanabe, *High Victorian Japonisme*, 13.

⁴⁰ Watanabe, *High Victorian Japonisme*, 13.

⁴¹ Philippe Burty sitert i Weisberg m.fl., *Japonisme*, xi.

⁴² Philippe Burty, ”Japonisme”, i *The Academy: A Weekly Review of Literature, Science and Art* VIII (London: Robert Scott Walker, 1875), 150; Toshio Watanabe, *High Victorian Japonisme*, 13.

to Japan, and thus promote useful essays in science, criticism, and art”⁴³, skrev Burty for *The Academy*. Han fremmer både Japans poesi, historie, maleri, skulptur, kunsthåndverk og ikke minst fargetrykk som enestående. Burtys drøftninger går utover kunst og inkluderer kultur og litteratur. Han ser heller ikke ut til å ekskludere en mer amatørmessig interesse for Japan.⁴⁴ I utgangspunktet var begrepet løst definert som et studieområde og en positiv holdning til Japan og det japanske.⁴⁵

En sans for gjenstander fra de østlige verdensdeler var på ingen måte en nyhet som kom med den japanske vareflommen. Tendensen kan føres tilbake til en motebundet smak for kinesiske objekter og motiver – *kineserier* – på 1700-tallet. Man kan si at interessen for kineserienes eksotiske og dekorative kvaliteter banet vei for den oppmerksomheten Japan og japanske objekter fikk senere.⁴⁶ Men er en interesse for japanske gjenstander som eksotiske kuriositeter en del av japonismen?

I boken *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle* fra 1969, etablerte kunsthistorikeren Mark Roskill et skille mellom begrepene ”japonisme” og ”japonaiserie”:

The term ‘Japonaiserie’ is the equivalent, for Japan, of the better known term “chinoiserie”. It means an interest in Japanese motifs because of their decorative, exotic or fantastic qualities. The kind of response which it aims to elicit is purely and simply a matter of imaginative or wishful association. ‘Japonisme’, on the other hand, means the incorporation into Western art of devices of structure and presentation which match those found in actual Japanese works. Abstracting such devices from Japanese works which he knows, the Western artist wills into being a parallel in his own art, bending to this end a theme or subject which remains basically in the European tradition.⁴⁷

Roskill definerer termen *japaneseri* som en parallell til *kineseri*. Kunstnerens bruk av japanske motiver i kunsten, såkalte japaneserier, bunner i en interesse for disse motivenes dekorative, eksotiske og fantastiske kvaliteter. Roskill ekskluderer japaneserier fra japonisme som, ifølge ham, handler om kunstnerens innlemmelse av strukturelle og komposisjonelle elementer som finnes i japansk kunst. Kunstneren skaper en parallell ved å trekke ut og bruke enkelte elementer i sin kunst, men tilpasser dem i samsvar med den europeiske tradisjonen.⁴⁸

Roskills definisjon av japonismen skiller seg både fra Burtys opprinnelige intensjon med begrepet og synet på japonismen som en bevegelse. Bruksområdet av begrepet hos Roskill er begrenset til en kunsthistorisk sammenheng og mister den utvidede betydningen det hadde i

⁴³ Burty, ”Japonisme”, 150.

⁴⁴ Burty, “Japonisme”, 151.

⁴⁵ Watanabe, *High Victorian Japonisme*, 13–14.

⁴⁶ Wichmann, *Japonisme*, 8.

⁴⁷ Mark Roskill, *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle* (London: Thames and Hudson, 1969), 57.

⁴⁸ Roskill, *Van Gogh, Gauguin and...*, 57.

utgangspunktet. I tillegg er begrepet ytterligere smalnet, da Roskill avblåser bruk av japanske gjenstander i kunstverk som utslag av overfladisk fascinasjon. Videre argumenterer Roskill for at forekomster av japanesier er forut for forekomster av japonisme både hos enkeltkunstnere og i en generell utviklingslinje. Han daterer overgangen fra japaneseri til japonisme i fransk maleri til midten av 1860-årene.⁴⁹

Roskills differensiering mellom japonisme og japanesier og hans tilsmalning av begrepets bruksområde har funnet fotfeste i kunsthistorien. I metodisk forstand kan det være svært nyttig å skille mellom ren gjengivelse av gjenstander og innlemmelse av strukturelle trekk. Likevel er det problematisk å utelukke en kunstners bruk av japanske objekter og motiver som uinteressant, da japanesier og japonisme ofte går hånd i hånd hos én og samme kunstner. Man må derfor avgjøre hvordan man bruker begrepet. Er japonisme kun assimilering av japanske elementer, eller innebærer det også en utvidet interesse for det japanske?

I katalogen til utstillingen på Cleveland Museum of Art i 1975 drøfter kunsthistorikeren Gabriel P. Weisberg den mer overfladiske interessen for japanske objekter som en av to sider ved japonismen som fenomen. På den ene siden er det snakk om en nærmest orientalistisk begeistring for Østen og objekter herfra som kuriositeter. På den andre siden er det snakk om inngående interesse for japansk estetikk og nære studier av japanske objekter. Weisberg beskriver videre japonismen som en kompleks trend som allerede fra begynnelsen innebar både populærkulturelle og kunstneriske aspekter.⁵⁰ Weisberg har en mer utvidet forståelse av begrepet enn Roskill. Det kan være nyttig å skille mellom japanesier i et vestlig formspråk og mer subtil japonisme integrert i formspråket, men disse er ikke motsetninger.

I *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries* fra 1981, definerer Siegfried Wichmann japonisme som manifestasjonen av møtet mellom europeiske kunstnere og japansk estetikk. Denne manifestasjonen kommer til uttrykk i form av analogier og tilpasninger i kunsten.⁵¹ Wichmanns forståelse av japonisme er som Roskills tilspisset mot kunsthistorie spesielt. Likevel er ikke Wichmanns bruk av begrepet begrenset til form, men han inkluderer også bruk av japanske gjenstander, motiver, teknikker, formater og temaer. Med Weisberg og Wichmann ble Roskills smale bruk av begrepet utvidet i løpet av 1970- og 1980-årene.

⁴⁹ Roskill, *Van Gogh, Gauguin and...*, 57.

⁵⁰ Weisberg, "Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854–1882", i Weisberg m. fl., *Japonisme*, 1.

⁵¹ Wichmann, *Japonisme*, 6–7.

Roskill har i nyere tid blitt imøtegått av Toshio Watanabe i hans bok *High Victorian Japonisme* fra 1991. Watanabe argumenterer for at det finnes få historiske referanser som underbygger en differensiering mellom japaneserier og japonisme og at begrepene ble brukt om hverandre i samtiden. Hvis det er en forskjell, brukes ordet japaneseri oftere i sammenheng med faktiske japanske objekter og motiver, mens japonisme betyr en pro-Japan holdning i Vesten og manifestasjonen av interessen i ulike former. Watanabe avfeier videre Roskills teori om at forekomster av japaneserier kommer forut for japonisme, og mener heller at det omvendte ofte er tilfellet.⁵²

Watanabes kritikk av Roskill viser en vending tilbake til en løsere forståelse av japonisme som en betegnelse på et omfattende fenomen som går utover det rent kunsthistoriske. Japonisme er den omfattende interessen for Japan, japanske objekter og kunst som både fantes hos massen som mote og hos forskere – som Burty – som et seriøst studieområde. Siden japonismen i høy grad nedfelte seg hos vestlige kunstnere, fikk også kunsten nye uttrykksformer – som *følge av den japonistiske bevegelsen*.

På grunnlag av en forståelse for japonismen som en gjennomgripende og kompleks bevegelse på slutten av 1800-tallet, skal det i oppgaven undersøkes hvorvidt og hvordan japonismen også kan ha manifestert seg i Edvard Munchs kunst. Da japonisme ikke er forstått som en betegnelse på enkelte trekk i et kunstverk, vil det være mot sin hensikt å bruke ordsammensetningen ”japonisme i Munchs kunst”. For å komme frem til en oppfatning av japonismens betydning for Munch vil det være nødvendig å undersøke forekomster av trekk som, direkte eller indirekte, kan være hentet fra japanske tresnitt – såkalt japaniserende trekk.

1.2 De japanske tresnittene – et friskt pust fra øst

Ukiyo-e

Oversatt til norsk betyr *ukiyo* ”den flytende verden” og *e* betyr ”bilde”. *Ukiyo-e* kan dermed oversettes til ”bilder fra den flytende verden”, og refererer til de gledelige og hverdagslige sidene av livet til Edos borgere.⁵³ Benevnelsen *ukiyo-e* brukes ofte i forbindelse med japanske fargetresnitt, men det er likevel ikke slik at benevnelsen er synonym med fargetresnitt fra Japan. *Ukiyo-e* er en sjanger innen japansk billedkunst, som hadde sin utbredelse i Japan

⁵²Watanabe, *High Victorian Japonisme*, 14–15, 27.

⁵³ Richard Lane, *Images from the Floating World: The Japanese Print: Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e* (Oxford/ London/ Melbourne: Oxford University Press, 1978), 11.

mellom 1603 og 1868. Japan ble på denne tiden ble styrt av shoguner av Tokugawa-klanen med Edo, det gamle navnet på Tokyo, som politisk sentrum. Epoken kalles derfor Edo-perioden.

Et viktig poeng med *ukoyo-e* er at bildene er laget av og for middelklassen, med motiver som var aktuelle i denne konteksten. *Ukiyo-e* kan derfor regnes som en form for populærkunst – de er skapt for massene. Som sjanger omfatter *ukiyo-e* både malerier, fargetresnitt (*nishiki-e*) og monokrome tresnitt i sort (*sumizuri-e*). Hvorvidt et verk faller inn under sjangeren kommer an på motivet, samt hvorvidt det er skapt av en *ukiyo-e*-kunstner. Man kan dele *ukiyo-e* i fire sentrale motivkategorier: figurstudier av vakre kurtisaner og geishaer, portretter av skuespillere ved *Kabuki*-teatret, narrative motiver og natur- og landskapsmotiver.⁵⁴

Motiver med kurtisaner kalles på japansk *bijin-ga* som betyr ”bilder av vakre kvinner”. Kvinnene i *bijin-ga* er ofte ettertraktede prostituerte fra det offentlig godkjente forlystelseskvarteret Yoshiwara. Hele billedserier tar for seg alt fra kurtisanenes daglige rutiner til leksjoner i skikk og bruk. Ikke minst er disse maleriene og trykkene en oppvisning i kimonodesign og et viktig middel for å spre nye moter.⁵⁵ Kitagawa Utamaro (1750–1806) er spesielt kjent for malerier og trykk i denne motivgruppen. Hans *bijin-ga* preges av feminin eleganse og buktende linjer. Sammenstillingen av ulike mønstre i kimonoene mot en ren og detaljfattig bakgrunn, gir et flatt og dekorativt preg [ill. 1].

Yakusha-e er den japanske betegnelsen på portretter av mannlige skuespillere fra *Kabuki*-teatret. *Kabuki* var på samme måte som *ukiyo-e* en viktig del av middelklassens populærkultur i Edo. Denne typen teater var preget av enkle moralske plot, og hovedfokus lå på sceneshow, kostymer og skuespillernes prestasjoner. Enkelte skuespillere ble enormt populære.⁵⁶ *Yakusha-e* spilte sannsynligvis samme rolle som dagens kjendisplakater, og var en svært attraktiv inntektskilde for kunstnere og forleggere. Toshusai Sharakus virksomhet mellom 1794 og 1795 regnes som høydepunkt innen *yakusha-e*.⁵⁷ Typisk for Sharaku er at den portrettertes skulderparti og hode i trekvart profil fyller store deler av billedflaten.⁵⁸ Fokus ledes dermed mot skikkelsens håndgester og ansiktsuttrykk som formidler skikkelsens

⁵⁴ Som en kategori kan man også nevne trykk med erotiske motiver, *shunga*, som var en sentral inntektskilde for mange japanske kunstnere og forleggere.

⁵⁵ Lane, *Images from the Floating World*, 24.

⁵⁶ Siden kvinnelige skuespillere ble forbudt i 1629, var det kun mannlige skuespillere i stykkene, også i kvinneroller. For mer om *Kabuki* se Shuichi Kato, *A History of Japanese Literature* (Tokyo: Kodansha International, 1990), 2:39, 200–208.

⁵⁷ Sharaku var kun aktiv i årene 1794 og 1795, og hans identitet er omstridd. Han var antagelig en Noh-skuespiller. Se Lane, *Images from the Floating World*, 122.

⁵⁸ Denne portrettformen kalles på japansk *okubi-e*.

karakter. Med enkle og få linjer skapes et tydelig omriss og en karakteristisk likhet [ill. 2]. Sharakus portretter ble regnet som svært realistiske og psykologisk gripende.⁵⁹

Motiver med historiske hendelser, legender og populære fortellinger hører også inn under *ukiyo-e*-sjangeren. Ofte var fortellingene som ble skildret i *ukiyo-e* også oppsetninger i *Kabuki*-teatret. Spesielt populære var historier om gjenferd. Avbildning av slike scener var dermed en lønnsom beskjeftigelse. I denne konteksten skapte Katsushika Hokusai (1760–1849) *Hundre fortellinger* (*Hyaku monogatari*) i 1831.⁶⁰ Etter tittelen å dømme er serien en samling av 100 spøkelseshistorier, men bare fem motiver er bevart. I trykkene har Hokusai skildret populære spøkelsesfigurer med til tider bisarr fantasi [ill. 3]. Fantasifulle skapninger finner man også i *Hokusai Manga* – en samling av tilfeldige skisser, trykket i 15 bind mellom 1814 og 1878.⁶¹ Skissene omfatter flere motivkategorier, men preges først og fremst av en stadig underliggende ironi og eksperimentering med ansiktsuttrykk, menneskekropper og bevegelser. Hokusai var også kjent for serier med landskapsmotiver både i sin samtid og ettertid. Den mest berømte og helhetlige av disse er *Trettiseks utsyn mot Fuji-fjellet* (*Fugaku Sanju Rokkei*), trykket mellom 1829 og 1833. Det hellige og karakteristiske fjellet Fuji blir her sett fra alle tenkelige vinkler og avstander, i alle sesonger og tider på døgnet. Serien blir sett på som et høydepunkt både for det japanske landskapstrykkets selvstendighet og Hokusais omfattende produksjon.⁶² *Dyphavsølge utenfor Kanagawa* (*Kanagawa-oki nami-ura*), ofte kalt ”The great Wave” og selve ikonet på japanske tresnitt, er fra denne serien [ill. 4]

Innen landskapssjangeren fikk Hokusai konkurranse av den yngre Utagawa Hiroshige (1797–1858).⁶³ Hans landskap bygger i stor grad på Hokusais, men Hiroshige ble spesielt anerkjent for komposisjon, fargebruk og rolige sinnsuttrykk. *Hundre berømte utsyn over Edo* (*Meisho Edo Hyakkei*), som var blant hans siste billedserier, gir et samlet bilde på hans egenart. I

⁵⁹ Lane, *Images from the Floating World*, 321.

⁶⁰ Lambourne, *Japonisme*, 211; *Hyaku monogatari* betyr ”hundre historier” og var i utgangspunktet en seanse populær blant befolkningen i Edo. Seansen foregikk i et mørkt rom med hundre stearinlys. Etter en spøkelseshistorie var fortalt, ble et stearinlys slukket og slik pågikk seansen til alle lysene var slukket og de oppskremte deltakerne ble oppslukt av mørke. Midori Deguchi, ”One Hundred Demons and One Hundred Supernatural Tales”, i *Japanese Ghosts & Demons: Art of the supernatural*, red. av Stephen Addiss, 15–23 (New York: George Braziller, Inc., 1985), 18–19.

⁶¹ Løst oversatt betyr *manga* ”tilfeldige skisser” eller ”tegnet med en vag idé” og bøkene kan ha vært rettet mot studenter. Utgaver av *Hokusai Manga* ble utgitt etter Hokusais død i 1850-årene og i 1878. Lane, *Images from the Floating World*, 275.

⁶² Lane, *Images from the Floating World*, 164.

⁶³ Utagawa refererer til hans lærermester Utagawa Toyohiro. Han kalles også Ando Hiroshige med en henvisning til familienavnet, men dette er ifølge Lane skapt i ettertid da Hiroshige aldri tok navnet i bruk. Lane, *Images from the Floating World*, 173.

serien har Hiroshige tatt for seg kjente steder i Edo som ofte ble brukt av befolkningen til rekreasjon og avbrekk fra det ordnede hverdagslivet [ill. 5].

Hokusai og Hiroshiges landskapsfremstillinger, med en dominerende bruk av fugleperspektivet, er tydelig influert av vestlige perspektiviske fremstillinger [ill. 4 og 5]. På tross av Japans isolasjon fra omverdenen, fantes det kanaler der den østlige og vestlige billedverdenen møttes. I 1720- og 30-årene ble det tillatt å importere utenlandske bøker til Japan. Ved en kontrollert handelsforbindelse med Det nederlandske Ostindiske kompani fikk japanerne tilgang til bøker der interiør, landskap og anatomi viste hvordan omverdenen kunne representeres på ”riktig” måte. I første omgang nedfelte innflytelsen seg i *uki-e*, perspektivbilder, som ble en viktig forløper for landskapssjangeren.⁶⁴

Det er allikevel klare forskjeller mellom Hokusais og Hiroshiges landskap og sentralperspektiviske fremstillinger. De japanske kunstnerne kunne imitere kildene fra vesten, men de hadde ikke kunnskap om reglene som er knyttet til sentralperspektivet. På den andre siden var de ikke bundet til reglene og kunne komme frem til egne, innovative løsninger. Det er ikke den kontinuerlige dybden i bildet som var av størst betydning for japanerne, men ideen om at uviktige ting i forgrunnen var fremstilt større enn monumentale ting i det fjerne. Dette åpnet for en ironisk lek med størrelsesforhold som er karakteristisk for flere av landskapene til Hokusai og Hiroshige.⁶⁵ Repousoirfiguren i forgrunnen er stadig uvanlig avskåret, og størrelsesforskjellen mellom denne og mindre figurer i bakgrunnen er ofte stor. Størrelsesforskjellen gir opplevelsen av et billedrom, men det mangler ofte gradienter som skaper en kontinuitet innover i billedrommet. Japanerne bruker heller ikke dybdeskapende virkemidler som atmosfærisk perspektiv, egenskygger og slagskygger. Disse perspektiviske ”manglene”, i tillegg til at det er stadig brukes flere synsvinkler i samme komposisjon, gir landskapene til Hokusai og Hiroshige et todimensjonalt preg som står i kontrast til vestlige eksempler.⁶⁶

Vestlige kunstinteresserte som var vant til kunsten på Salongen i Paris, malt i et tradisjonsbundet realistisk formspråk, møtte en helt ny estetikk med de japanske tresnittene. Man kan tenke seg at Utamaros *bijin-ga*, og Sharakus *yakusha-e* ble oppfattet som svært

⁶⁴ For mer om *uki-e* se Lane, *Images from the Floating World*, 146–148.

⁶⁵ Varnedoe, *A Fine Disregard*, 56–64.

⁶⁶ Det er klare paralleller mellom japanernes og manierismens perspektivbruk. I manieristiske komposisjoner forekommer det ofte avskårede gjenstander eller skikkelser i forgrunnen som fungerer som repousoir i overgangen mellom kunstnerens rom og billedrommet. En sofistikert lek med størrelser og en overdreven perspektivbruk er typisk for manierismen. Bruk av fugleperspektivet er også typisk for manierismen nord for Alpene. Manfred Wundram, ”Mannerism”, i *The Dictionary of Art*, red. av Jane Turner, 20:278.

stiliserte, flate og virkelighetsfjerne, at Hokusais fantasifulle motiver i et nærmest ”surrealistisk” billedspråk vakte fascinasjon og oppsikt, og at det uvanlige perspektivet i landskap av Hokusai og Hiroshige både virket amatørmessig og fengslende. *Ukiyo-es* motivrikdom og dekorative formspråk representerte en gullgruve av inspirerende materiale for vestlige kunstnere på jakt etter et nytt billedspråk.

Teknikken bak de japanske fargetresnittene

På grunn av et ønske om å nå mange med *ukiyo-e* var tresnittet et egnet medium. Den tekniske utviklingen av de japanske tresnittene i løpet av Edo-perioden har derfor tette bånd til *ukiyo-e* som sjanger. Historisk har *ukiyo-e* røtter på 1500-tallet, men da tresnittet ble tatt i bruk på midten av 1600-tallet skjøt populariteten fart. De avanserte fargetresnittene, som ofte trekkes frem som av spesiell betydning for den vestlige kunsten, tok form på 1760-tallet med Suzuki Harunobu (1724–1770), og nådde klimaks med Hokusai og Hiroshiges landskaper på 1800-tallet.⁶⁷

Harunobu tegnet nyttårskort og kalenderbilder (*e-goyomi*) på oppdrag fra statlig hold. Midlene som ble gitt, samt kravet om utnyttelse av de beste materialene, åpnet for bruk av bedre papir, skjæring av flere fargeblokker og tykkere påføring av pigmenter. De fargerike trykkene fikk navnet *nishiki-e*, ”brokadebilder”, på grunn av at de mange fargene med sin silkeaktige glans assosierte til dekorative silkebrokader.⁶⁸

Kunstnerne, hvis navn knyttes til tresnittene, spilte en begrenset rolle når det gjaldt produksjonen av *nishiki-e*. Prosessen preges av et regulert samspill mellom kunstner, forlegger, treskjærer og trykker. Forleggeren var initiativtakeren når en billedserie eller enkelttrykk skulle skapes. Med utgangspunkt i forleggerens bestilling, laget kunstneren en forleggstegning, *hanshita-e*, som ble sendt til offentlig sensur.⁶⁹ Kunstnerens verktøy var først og fremst penselen, og hans rolle er mer knyttet til billedspråket enn den grafiske prosessen. Likevel var billedkunstneren fortrolig med tresnittprosessen og tegnet eller malte forleggene med tanke på formålet.⁷⁰

Når kunstnerens motiv var godkjent ved et offentlig kontor, ble forlegget sendt til profesjonelle treskjærere og klebet til en plate av kirsebærtre med recto ned. Kirsebærtre er av

⁶⁷ Lane, *Images from the Floating World*, 11.

⁶⁸ Lane, *Images from the Floating World*, 99–100.

⁶⁹ Gankow Sakai, *Ukiyo-e-gaku* (Tokyo: The Sakai Collection, 1978), 16.

⁷⁰ Sidsel Helliesen, *Vi ser på grafikk* (Oslo: C. Huitfeldt Forlag, 1987), 40.

spesielt hard kvalitet og egner seg derfor både til å skjære ut mange detaljer og produksjon av et stort antall trykk før platen slites. Linjene i undertegningen ble skåret ut med en skarp kniv. De overflødigste partiene ble fjernet med huljern og lignende redskaper. Når nøkkelplaten sto ferdig, sto tegningens smale linjer igjen i relieff. To små markeringer, *kentô*, ble risset i nedre høyre hjørne og langs nedre horisontale kant som en indikasjon på hvor papiret skulle plasseres under trykkingen.⁷¹

I første omgang ble det laget ti eller flere monokrome trykk av nøkkelplaten. Disse ble gitt tilbake til kunstneren som markerte farger på hvert enkelt trykk. Ut fra disse ble fargeplatene skåret av håndverkere. Det ble i hovedsak brukt én plate til hver farge, men detaljer med større avstand kunne innfarges med ulike farger på samme plate. Fargeplatene ble markert med *kentô* i register med nøkkelplaten, slik at man ville treffe nøyaktig i trykkingen.⁷²

Nøkkelplaten og fargeplatene ble deretter sendt til trykking. Hvert enkelt blad fikk avtrykk fra nøkkelplaten og samtlige fargeplater. Det var viktig å holde platene fuktige slik at ikke trefibrene trakk seg sammen. Av samme grunn ble også papiret, *washi*, holdt fuktig. I stedet for oljebasert trykksverte som ble brukt i Vesten, brukte japanerne vannbasert trykksverte fremstilt av plante- eller mineralfarger. Det japanske papiret med lange fibre trakk raskt til seg denne typen trykksverte. Kombinasjonen av *washi* og vannbasert sverte var forutsetninger for de rike fargene i *nishiki-e*.⁷³

Japanerne brukte langved til tresnittene, noe som er bemerkelsesverdig da endaved er hardere og bedre egnet til små detaljer. Årringene fra planken er synlig i de ferdige trykkene og en integrert del av uttrykket. Treskjærerne sto fritt til å velge et stykke som passet til de ulike platene, og hvordan årringenes retning fungerte best i komposisjonen.⁷⁴ Trykkeren hadde også en viss frihet i prosessen når det gjaldt valøroverganger, spesielt i himmelpartier. Kunstnerens instruksjoner på dette kunne imidlertid være strenge. I Hiroshiges trykk var valøroverganger et viktig virkemiddel for å skape dybde, og den øvre mørke kanten som kjennetegner mange av hans landskap var en demonstrasjon i ferdighet fra trykkerens side.⁷⁵

⁷¹ Sakai, *Ukiyo-e-gaku*, 16.

⁷² Sakai, *Ukiyo-e-gaku*, 16. Begge sider av platen ble brukt, men grafikkteknisk er én plate lik den enkelte siden av platen eller steinen som er utarbeidet til en matrise – en støpeform.

⁷³ Opplysninger fra Meguri Nakayama på The Adachi Institute of Woodcut Prints i Tokyo, samtale 08.10.2009.

⁷⁴ Edward F. Strange, *The Colour-Prints of Hiroshige* (London: Cassell & Company, 1925), netttutgave: <http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/strange/strange.htm> (27.08.2010), kap. 1.

⁷⁵ Opplysninger fra Meguri Nakayama på The Adachi Institute of Woodcut Prints i Tokyo, samtale 08.10.2009.

Med et hierarkisk og samkjørt system i trykkeriet var produksjonen av *nishiki-e* særdeles effektiv. Likevel tok de japanske trykkerne aldri i bruk mekaniske presser, men trykte for hånd ved hjelp av en rund pressbrikke av bambus kalt *baren*. I første omgang ble det som en hovedregel alltid produsert 200 eksemplarer av et enkelttrykk eller en billedserie. Hvis salget ble en suksess kunne forleggeren bestille enda et opplag. På grunn en slik masseprodusering var fargetrykkene nokså rimelige.⁷⁶ Når forleggeren ikke ønsket å trykke flere opplag ble treplatene ødelagt.⁷⁷

1.3 Japonismens kjennetegn

Trekk som i forskningslitteraturen betraktes som utslag av japonisme i billedkunsten, er mange. Det kan se ut til at det er snakk om japonisme i alle tilfeller der det kan påpekes en likhet mellom et vestlig og et japansk kunstverk. For å bygge et metodisk fundament for videre analyse, er det nyttig å ordne det store omfanget av trekk i grupper. For det første er det snakk om formale trekk. For det andre, en forbindelse på det tekniske området, og for det tredje, likheter i henhold til motiv.

Form

Roskill kommer frem til fire kjennetegn for det han mener er japonisme. Disse er knyttet til formale trekk som linje, flate og dybde, samt de faktiske formenes relasjon til hverandre i komposisjonen. Selv om disse kjennetegnene ikke betraktes som den totale beskrivelsen av japonisme i oppgaven, er Roskills fire kjennetegn et nyttig hjelpemiddel. Et verk som ofte trekkes frem som et eksempel på japonisme, og som fungerer som eksempel for å sette Roskills fire kjennetegn i perspektiv, er Edouard Manets (1832–1883) *Emile Zola* fra 1868 [ill. 6].⁷⁸

Det første kjennetegnet er en endring av figurenes kontur. En figurs frontale eller trekvartprofil blir som en full profil ved at de på samme måte er lagt parallelt med billedplanet. Figurframstillingen er flatet ut i samsvar med lerretets iboende flathet.⁷⁹ Manets portrett av

⁷⁶ Trykk av Haronobu og Hokusai kostet det som i dag tilsier 400–500 yen, ca. 30–35 kr. Opplysninger fra Dr. Asano Shûgo, Forelesning om *ukiyo-e*, Nasjonalgalleriets auditorium, 16.10.2010.

⁷⁷ Sakai, *Ukiyo-e-gaku*, 16; Opplysninger fra Meguri Nakayama på The Adachi Institute of Woodcut Prints i Tokyo, samtale 08.10.2009.

⁷⁸ Roskill trekker frem James Abbott McNeill Whistlers (1834–1903) *The Princess from the Land of Porcelain* fra 1863–65 som et typisk eksempel uten å forklare nærmere om hvordan og hvorfor. Manets bilde står frem som et mer artikulert eksempel.

⁷⁹ Roskill, *Van Gogh, Gauguin and...*, 58.

Zola samsvarer med denne beskrivelsen. Naturalistens kropp sees i hel profil, og hans ansikt i trekvart-profil. Ansiktet og kroppen er konturert slik at hans skikkelse, og spesielt den sorte jakken, nærmest fremstår som en silhuett mot bakgrunnen. Dette gir et todimensjonalt preg i motsetning til realistisk modellering av figuren som illuderer tredimensjonalitet.

Kjennetegn nummer to er hvordan figurenes trekk er summarisk malt slik at uttrykket blir flatere og renere.⁸⁰ Manet har skildret Zolas øyne, øyebryn og skjegg med få strøk, noe som står i kontrast til detaljrik realisme. Med få grep blir den portrettertes karakter fanget. På grunn av mangel på modellering blir uttrykket flatere, men det blir også klart og karakteristisk.

Tredje kjennetegn er utrensning av detaljer i bakgrunnen. Bakgrunnen regnes som sekundær. Den støtter, forsterker eller kaster lys over noe ved figuren i forgrunnen. Maleriets totale struktur blir på denne måten skjematisk, men et slikt forhold mellom forgrunn og bakgrunn tvinger også figuren frem mot betrakteren.⁸¹ Dette vises i Manets maleri ved at gjenstandene i bakgrunnen reflekterer Zolas aktuelle interesser, deriblant japanske gjenstander. Bakgrunnen bygger derfor opp om figurens karakter heller enn å ta fokus vekk fra den.

Som fjerde og siste kjennetegn nevner Roskill hvordan geometrisk form eller formater fra japanske gjenstander relateres til former ellers i komposisjonen.⁸² En forutsetning for at relasjonen Roskill beskriver skal forekomme, er at japanske gjenstander – japanesier – er gjengitt i motivet. Manets bilde inneholder riktignok japanske gjenstander, men det forekommer ikke en geometrisk relasjon mellom noen av de japanske gjenstandene og resten av komposisjonen. En relasjon er det derimot i fargene. Det ser ut til at det lyseblå, brune og sorte i tresnittet av Kuniaki II på tavlen øverst til høyre, er bestemmende for hele koloritten.⁸³

Siden Roskill så eksplisitt skiller ut japonisme som formale trekk i forhold til struktur og komposisjon, kan det virke som om Roskill motsier seg selv med sitt fjerde kjennetegn. Det er i tilfelle kun beskrivende for en begrenset gruppe av eksempler. De tre første kjennetegnene, der de to første underbygger total flatevirkning, og det tredje også støtter bildets totale uttrykk ved at fokus rettes mot en enkelt figur, er derimot mer generelle beskrivelser på formale trekk som kan være mulig å overføre til flere eksempler.

⁸⁰ Roskill, *Van Gogh, Gauguin and...*, 58.

⁸¹ Roskill, *Van Gogh, Gauguin and...*, 58.

⁸² Roskill, *Van Gogh, Gauguin and...*, 58.

⁸³ Wichmann mener at Manets bruk av ikke-transparente farger kan ha en sammenheng med japansk innflytelse ved en referanse til et sitat av Emile Zola. Dette kan i tilfelle forklare hvorfor fargene i det japanske tresnittet er så utslagsgivende i Manets portrett av Zola. Se Wichmann, *Japonisme*, 24.

Roskills kjennetegn er ikke beskrivende for hele spekteret av formale trekk som sees som manifestasjoner av japonisme. Wichmann, som bruker begrepet i utvidet forstand, regner også forekomster av diagonaler, uvanlig avskjæring av figurer og gitterverk av trær eller stolper som formale utslag av japonisme.⁸⁴ Stilisert gjengivelse av figur og naturelementer som landskap, regn og bølger er også et typisk formalt kjennetegn. Slike trekk er mer umiddelbart synlige, men det er nødvendig å forstå hvordan alle disse i neste instans er utslagsgivende for flatevirkning.

Teknikk

Et interessant tema er forbindelsen mellom japansk og vestlig grafikk på det tekniske området. Her kan man skille mellom to typer teknisk innflytelse: den faktiske tekniske fremgangsmåte og visuell imitasjon av det tekniske uttrykk. Japanernes avanserte fargetresnitt, der enkeltrykk eller serier sto selvstendig uten tett forbindelse til en tekst, var en av katalysatorene til en revolusjon innen kunstgrafikk og fargetrykk i Europa i 1890-årene. De japanske fargetresnittene var essensielle estetiske forbilder i Toulouse-Lautrecs, Bonnard's, Vuillards, Denis' og flere andres jakt på flatevirkning og dekorativ effekt.⁸⁵ Tresnittet fikk også en fornyet stilling som kunstnerisk medium omkring 1890. I den tradisjonelle reproduksjonsteknikken xylografi brukte man, i likhet med kobbersticket, stikkelen for å skjære ut motivet. Auguste Lepère (1849–1918) gikk heller over til å bruke kniven som japanerne. I tillegg avanserte han trykkesnikken ved å ta i bruk flere fargeplater og vannbasert trykksverte.⁸⁶ Også Henri Rivière (1864–1951) fargetresnitt fra 1890-årene er utført i en særdeles japaniserende teknikk. Mary Cassatt (1845–1926) forsøkte bevisst å imitere japanernes tekniske uttrykk i en serie på ti fargedyptrykk fra 1891.⁸⁷ Siegfried Wichmann mener videre at Felix Vallotton (1865–1925) og Gauguin fant teknisk inspirasjon i den japanske *shiro-nuki*-teknikken og kinesiske avgnidninger til sine tresnitt med kontrasterende sorte og hvite flater.⁸⁸

Det er altså flere eksempler på en teknisk sammenheng mellom japanske tresnitt og fransk kunstgrafikk. Edvard Munchs bidrag innen kunstgrafikken, og da spesielt innen tresnittet, står

⁸⁴ Wichmann, *Japonisme*, 6.

⁸⁵ Phillip Dennis Cate og Sinclair Hamilton Hitchings, *The Color Revolution: Color Lithography in France 1890–1900* (Santa Barbara/ Salt Lake City: Peregrine Smith, Inc. and Rutgers University, 1978), 9.

⁸⁶ Cate, "Japanese Influence on French Prints 1883–1910", i Weisberg m. fl., *Japonisme*, 56.

⁸⁷ Cate, "Japanese Influence on French Prints", 59.

⁸⁸ Wichmann, *Japonisme*, 6. Wichmann oversetter *shiro-nuki* til "picking out in white". Temaet behandles senere i masteroppgaven.

i en særstilling i kunsthistorien. Det er derfor naturlig å spørre seg om utbredelsen av de japanske tresnittene også har vært et forbilde for Munchs tresnitt på det tekniske området.

Motiv

Likheter mellom japanske forbilder og vestlig billedkunst i henhold til motiv er ofte nevnt i forskningslitteratur om japonisme. Med motiv menes den spesifikke figurutformingen eller motivets tematikk. Wichmann mener at det er her, og i forbildene som velges, at grupper av europeiske kunstnere knyttet til japonismen skiller seg fra hverandre.⁸⁹ Impresjonister som Monet knyttes til Hokusai med en felles bruk av den ornamentale bølgeformen og steiner i havet. Det store spekteret av positurer og bevegelser hos Hokusai inspirerte Edgar Degas' (1834–1917) fremstillinger av ballettdansere og akter og Henri de Toulouse-Lautrecs (1864–1901) fremstillinger av varietédansere. Sistnevntes maskelignende skikkelser blir også satt i forbindelse med Sharakus skuespillerportretter med grimaser fra *Kabuki*-teatret. Videre er det en tematisk sammenheng mellom japanske *bijin-ga* og Degas og Cassatts kvinner under morgenritualet og mor og barn-motiver. Symbolister som Odilon Redon (1840–1916) har på sin side tydelig funnet inspirasjon i Hokusais groteske og bissarre motiver.⁹⁰

Motivsammenligninger som nevnt ovenfor er tallrike i forskningslitteraturen og spesielt i Wichmanns *Japonisme* som har over 1000 illustrasjoner. Watanabe kritiserer flere av Wichmanns sammenligninger for å være tvilsomme og overfladiske. Man kan ikke benekte at mange kunstnere fant inspirasjon til nye motiver i den japanske kunsten, men som Watanabe sier, er det poenngløst å se etter et forbilde uten å spørre seg om *hvordan* den spesifikke kunstneren egentlig er influert av japansk kunst.⁹¹ Når det gjelder motivsammenligninger, er det i tillegg hensiktsmessig å skille mellom intensjonell kopiering eller parafrasering av et motiv og innflytelse, der kilden kan befinne seg langt vekk i både tid og rom og likheten ikke nødvendigvis er intensjonell.⁹²

Det er hvordan japonismefenomenet, med japanske tresnitt som konkret kildefaktor, kan ha manifestert seg i Munchs kunst i 1890-årene som skal drøftes i masteroppgaven. På veien mot et svar vil formale, tekniske og motivmessige likheter mellom kunstverk av Munch og

⁸⁹ Wichmann, *Japonisme*, 6.

⁹⁰ For bildeeksempler se Wichmann, *Japonisme*.

⁹¹ Watanabe, *High Victorian Japonisme*, 33.

⁹² Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 96-97.

japanske tresnitt bli analysert. For å unngå overfladiske sammenligninger er en kritisk holdning nødvendig. Med tanke på Hermeréns rammeverk vil ikke likheter i seg selv bevise at Munch har blitt influert av det japanske tresnitt. På den andre siden ville ikke eventuell dokumentasjon på Munchs interesse for japanske tresnitt bevise innflytelse i hans kunstverk. For å komme frem til en sannsynlig konklusjon, er det ikke bare nødvendig å drøfte *hva* som er likt mellom enkelte kunstverk, men også *hvordan* innflytelsen fra det japanske tresnitt har gitt utslag i Munchs kunst i utvidet forstand. Med sammenligninger, en redegjørelse for Munchs kontakt med japanske tresnitt, og en drøftning om hvorvidt kontakten har ført til en endring, vil masteroppgaven forsøke å komme nærmere et svar på om, og på hvilken måte, japonismen hadde betydning for Edvard Munch.

Kapittel 2

Munch og japonismen i forskningshistorisk perspektiv

En mulig innflytelse fra japanske tresnitt på Edvard Munchs kunst er stadig nevnt i forskningslitteraturen. Relasjonen blir imidlertid nevnt i svært ulike sammenhenger og forskerne har varierte meninger omkring hvordan japonismen har gitt utslag i Munchs kunst. I japonismelitteraturen blir Munch trukket inn som en nordisk ”outsider” blant franske kunstnergrafikere. Her blir japanske tresnitt sett på som en direkte kilde til Munchs grafikk både formalt, teknisk og tematisk. I Munch-litteraturen har japanske tresnitt i hovedsak blitt vurdert som en generell innflytelsesfaktor for Munch, men i de senere årene har det også blitt antydnet en mer direkte innflytelse i forhold til motiv og romfremstilling.

2.1 Munch i japonismelitteraturen

“The Shriek” i Japonisme: Japanese Influence on French Art

Edvard Munch ble nevnt i japonismelitteraturen for første gang i forbindelse med vandreutstillingen *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910* i regi av Cleveland Museum of Art i perioden juli 1975 til januar 1976. Weisberg, en av verdens fremste eksperter på japonisme, og Cate, direktør ved Rutgers University Art Gallery, hadde ansvar for utstillingens grafiske avdeling og bidro med artikler til katalogen. Cate skrev artikkelen «Japanese Influence on French Prints 1883–1910», der han understreker japonismens betydning for kunstgrafikkens og fargetrykkets renessanse.⁹³ Det er i katalogdelen som følger Cates artikkel, «French Printmakers and Japonisme 1883–1910», at Edvard Munch trekkes inn med litografiversjonen av *Skrik* (1895) (Woll 38) [ill. 7].

Beginning in 1895, Munch lived in Paris for a year and a half. There he began producing lithographs and woodcuts at the workshop of Clot and fell under the spell of the Japanese print. *The Shriek*, although a lithograph, imitates the bold style of woodcuts. The figure in the foreground and the merging of sinuous linear patterns and land and sea planes reflect an appreciation of Japanese stylistics.⁹⁴

Av katalogteksten fremgår det altså at Munch, parallelt med produksjon av litografi og tresnitt hos trykkeren Aguste Clot (1858–1936), ble oppmerksom på, eventuelt trollbundet av,

⁹³ Se Cate, “Japanese influence on French Prints”, 53–67.

⁹⁴ Weisberg m. fl., *Japonisme*, 100. Det fremgår ikke hvilken forfatter som står bak teksten. Ifølge Louis V. Adrean, seniorbibliotekar ved Cleveland Museum of Art, er det sannsynlig at det er Cate som sto for katalogteksten da han skrev den foregående artikkelen. Louis V. Adrean, e-post til forfatter, 07.04.2010.

japanske tresnitt i Paris fra 1895.⁹⁵ Forfatteren, trolig Cate, mener at Munch imiterer tresnittets tykke linjer i litografiet *Skrik*. Forgrunnsfiguren, sammensetningen av lineære mønstre og land- og havplan reflekterer Munchs verdsettelse av japansk stilistikk, fremgår det av katalogteksten. Denne siste setningen forstås bedre sett i lys av Cates avsluttende refleksjoner i antologien *Japonisme in Art: an International Symposium*.⁹⁶ Han konkluderer med at det japanske trykkets innflytelse på oppblomstringen av fransk grafikk i flere sammenhenger var åpenbar og overfladisk, men at:

Japanese prints strongly bolstered the embryonic concerns of French artists for abstraction. [...] It is this concern for two-dimensional abstraction demonstrated by French artists and inspired in part by the art of Japan which paved the way for a sustained aesthetic change in Western art.⁹⁷

Det japanske tresnittet var ifølge Cate hovedsakelig en styrkende faktor bak vestlige kunstneres interesse for todimensjonal abstraksjon. Det er derfor sannsynligvis stiliseringen av figur og landskap og flatevirkningen som det siktes til i katalogen fra 1975.

Økt flatevirkning og stilisering er klare kjennetegn på innflytelse fra japanske tresnitt. Med få unntak er Edvard Munch den eneste utenlandske grafikeren i katalogens franske selskap – noe som i seg selv er et argument for at Munchs kunst på en eller annen måte skiller seg ut som ”japaniserende”. At Munch ”fell under the spell of Japanese Print” virker derimot noe forutinntatt ovenfor Munchs rolle som kunstner. Under en ”fortryllelse” har man ikke annet valg enn å bli *påvirket*. Hvis man skal trekke noen slutninger i henhold til innflytelse og samtidig være tro mot kunstnerens aktive rolle i prosessen, behøves en mer inngående undersøkelse av Munchs kjennskap til det japanske tresnitt.

Berger om japonismens betydning for Munchs billedverden

Klaus Berger trekker frem Edvard Munch til en grundig drøftning i 1980 i den tyske originalutgaven til *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse* under kapitlet ”Renewal in Central Europe”. Munch er eneste nordiske innslag blant franskmenn, briter, tyskere og nederlendere. Berger fremhever først og fremst den franske kunstens betydning for Munchs kunstneriske utvikling, men spør seg selv hvorvidt ”Munch’s work relate to the

⁹⁵ Munch flyttet ikke til Paris før i februar 1896, men skal ha besøkt Paris i september 1895. Fra februar 1896 ble han værende i Paris til mai 1897.

⁹⁶ Antologien ble gitt ut i etterkant av et internasjonalt japonismesymposium i Tokyo i 1979.

⁹⁷ Phillip Dennis Cate, ”Japonisme and the Revival of Printmaking at the End of the Century”, i *Japonisme in Art: An International Symposium*, red. av Chisaburô Yamada, 279–289 (Tokyo: Committee for the year 2001, 1980), 288.

Japanese source which is behind all these artists, and which set the whole modern movement in train?”⁹⁸ Berger tilnærmet seg spørsmålet med grundighet:

For lack of biographical evidence and of specific borrowings, we have nothing to go on but the style of the works themselves, especially the lithographs and woodcuts produced between 1896 and 1908, the period of his full maturity. Allegorical interpretations can be left out of account, just so long as we do not overlook the invariably concentrated formulation: for it is from this and from this alone that the symbolic content derives. This symbolism without symbols is the crucial factor: what leads him into an alternative reality is not the discovery of occult signs but the construction of a pictorial world. In discovering, varying and extending this fundamental layer, the Japanese certainly helped him with a process of what might be called analysis or dissection.⁹⁹

Berger innrømmer at det ikke finnes noe biografisk bevis eller spesifikke lån i Munch kunst som direkte formidler en interesse for japanske tresnitt. Likevel viser utviklingen i Munchs litografier og tresnitt mellom 1896 og 1908 at Munch har lært noe av japanerne i forhold til den fundamentale oppbygningen av en symbolistisk billedverden – i prosessen med å ”analysere” eller ”dissekere” former. Berger trekker frem *Melankoli III* (Woll 203) [ill. 8]¹⁰⁰ som eksempel på hvordan Munch, influert av det japanske tresnitt, har ”analysert” seg frem til form og farge, tomme felt, ulike mønstre, fargefelt og retningsbestemte strøk. Han kommer videre med en spekulativ assosiasjon omkring hvordan stiliseringen av øye og munn i *Melankoli* minner om japanske skrifttegn som dukker opp i verk av, for eksempel, Sharaku [ill. 2].¹⁰¹ Selv om tendensen til abstraksjon, primitiv forenkling og flatevirkning lå i luften, mener Berger at Munchs formspråk ”strongly suggests a return to the Japanese source”.¹⁰² Han avslutter med å stille et treffende retorisk spørsmål: ”How could so alert an artist, in

⁹⁸ Berger, *Japonisme in Western painting*, 307.

⁹⁹ Berger, *Japonisme in Western painting*, 307. Berger begrunner ikke sin tidsmessige avgrensning til 1896-1908.

¹⁰⁰ Berger illustrerer med svart-hvitt gjengivelse av fargetresnittet under tittelen *Evening on the Shore – Melancholy* datert 1901. Dette tresnittet dateres av Gerd Woll til 1902 med tittelen *Melankoli III*. Hvorvidt *Melankoli III* er et bedre eksempel når det kommer til utvikling og grunnleggende formale stilisering enn *Aften. Melankoli I* (Woll 91) fra 1896 er diskutabelt. Det kan argumenteres for at detaljene er tydeligere – og mer stiliserte – i *Melankoli III*. Selv om den faller utenfor det avgrensede tidsspennet jeg undersøker, har jeg derfor valgt å følge Berger ved å illustrere denne versjonen. Det må derimot nevnes at det er problematisk å datere eksemplarene av *Aften. Melankoli I*. Disse er betraktelig forskjellige med hensyn til farger og bruk av løvsag, noe som i seg selv er interessant i forhold til Munchs utvikling som grafiker. Munch trodde at platene til *Aften. Melankoli I* var forsvunnet under frakt til Berlin i 1901. Han skar derfor en ny plate med motivet speilvendt, men ”riktig” i forhold til maleriene med samme tittel. Senere dukket de savnede platene opp i hans hus i Åsgårdstrand, og han fortsatte å bearbeide platene og trykke nye eksemplarer av begge versjonene. Se Gerd Woll, *Edvard Munch: The Complete Graphic Works* (London: Philip Wilson, 2001), kat. 91 og 203; Magne Bruteig, ”Melancholy as a motif in Munch’s art”, i *Edvard Munch: paintings, works on paper, graphic works*, red. av Ina Johannesen, Inger Walle og Ann Falahat, 80–88 (Oslo: Galleri Kaare Berntsen, 2008), 87.

¹⁰¹ Bergers sammenligning står frem som nokså spekulativ. Det er mulig Berger bygger på Jan Askeland som i 1966 skrev at trærne og steinene i Munchs strandmotiver ”smeltet sammen i store masser eller rettere sagt farveflater omgitt av en kraftig kontur som til slutt nærmest opptrer som et kalligrafisk tegn”. Jan Askeland, ”Angstmotivet i Edvard Munchs kunst”, i *Kunsten i dag*, nr. 4 (1966), 13.

¹⁰² Berger, *Japonisme in Western painting*, 307.

quest for the hidden depths, have avoided the effects of a current that underlies the whole modern movement?”¹⁰³

Wichmann om Munch og *shiro-nuki*-teknikken

Siegfried Wichmann trekker inn Munch i *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th centuries* fra 1981 under kapitlet “Gauguin and the white-line technique”. Wichmann mener den japanske *shiro-nuki*-teknikken åpnet veien for et nytt kreativt uttrykk og var avgjørende for utviklingen av Gauguins grafikk.¹⁰⁴ Han forklarer *shiro-nuki* som ”the white line technique”, oversatt til ”picking out in white”. Eksemplarer av denne typen er trykket i sort fra én plate der hvite linjer eller felt er skåret ut. Teknikken var, ifølge Wichmann, mye brukt i Japan fordi enkle grep gav høy kunstnerisk kvalitet. Som bildeeksempel nevner Wichmann blant annet Okumura Masanobus *En kurtisane og hennes tjener med masker* [ill. 9].¹⁰⁵ Wichmann fremhever spesielt hvordan det hvite i kontrast til en sort bakgrunn springer frem på magisk måte og liksom flyter oppå billedflaten. Det var det trolldomsaktige sorte og den glødende hvite effekten som appellerte til Gauguin og symbolistene, mener Wichmann.¹⁰⁶

Det er som symbolist og grafiker Edvard Munch trekkes inn sammen med andre symbolister avslutningsvis i kapitlet, med tresnittet *Angst* (Woll 93) [ill. 10] som illustrasjon:

Using the *shiro-nuki* technique, they abandoned the clear outlines of Art Nouveau and plunged into the dark, associative depths of Symbolism. Against a black background objects are reduced to the simplest formula [...]. The unfathomable black ground constantly urges towards abstraction; nature exercises less a hold over this medium. Edvard Munch and Wilhelm Laage used it for nocturnal scenes, lit by a pallid moon, to impressive effect [...].¹⁰⁷

Wichmann knytter på denne måten Munchs bruk av sort bakgrunn i sine tresnitt til *shiro-nuki*-teknikken, og kontrasterer den som en symbolistisk motpart til de klare konturene i art nouveau. Bruk av sort bakgrunn oppfordrer til forenkling og abstraksjon, og er spesielt

¹⁰³ Berger, *Japonisme in Western painting*, 308.

¹⁰⁴ Wichmann forvirrer leseren ved å bruke betegnelsen *ishizuri* (”trykt fra stein”) i innledningen for så å bruke *shiro-nuki* om den samme tematikken senere. *Ishizuri* og *shiro-nuki* behandles videre i kapittel 5. Wichmann, *Japonisme*, 6, 46–49.

¹⁰⁵ Wichmann nevner en viss Kitagawa Masahobo (1753–1806) som oppfinner av teknikken sammen med Nishimura Shigenaga (1697–1806). For det første døde Shigenaga i 1756. For det andre motsier Wichmann seg selv ved å trekke inn Masanobus (ca. 1686–1764) trykk som han daterer til ca. 1710. Masahobo kunne ikke ha vært forløper for en teknikk før sin egen fødsel. Wichmann, *Japonisme*, 49–50. Wichmanns eksempel, *En kurtisane og hennes tjener med masker*, tilhører Victoria and Albert Museum i London og attribueres til Masanobu. Ifølge *ukiyo-e*-spesialist Dr. Asano Shūgo er dette en fri reproduksjon fra Meji-perioden (1868–1912). Originalen er ifølge Dr. Asano ikke *shiro-nuki-e*, men *sumizuri-e* – trykt i svart med hvit bakgrunn. Samtale med Dr. Asano Shūgo, 15.10.2010.

¹⁰⁶ Wichmann, *Japonisme*, 49.

¹⁰⁷ Wichmann, *Japonisme*, 50.

velegnet til nattlige scener, slik som i Edvard Munchs *Angst*. I det påfølgende avsnittet plasserer Wichmann Gauguin som en formidler av *shiro-nuki*. Han vurderer denne tekniske impulsen som viktig for grafisk kunst omkring århundreskiftet, og avgjørende i overgangen fra art nouveau til ekspresjonisme.¹⁰⁸

Edvard Munchs kunst fra 1890-årene er absolutt mulig å plassere i dette mellomstadiet i kunsthistorien. Monokrome trykk med utpreget kontrast mellom sorte og hvite flater, som i tresnittet *Angst*, var noe Munch stadig vendte tilbake til. Hvorvidt hans bruk av den sorte bakgrunnen i teknisk eller symbolsk forstand har noe med en japansk innflytelse å gjøre, er derimot ikke selvsagt. Wichmann gir uttrykk for at *shiro-nuki*-teknikken har influert både Gauguin, Munch og andre. Han mislykkes på den andre siden i å forklare hvordan en direkte eller indirekte kontakt mellom såkalte *shiro-nuki-e* og europeiske kunstnere har funnet sted.

Lambourne om japonisme, Munch og smaken for groteske temaer

I kapittelet "Symbolism and the Grotesque" i *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West* fra 2005 drøfter Lambourne hvordan den symbolistiske bevegelsens anti-realistiske smak for bisarre og groteske temaer har en sammenheng med japonisme.

Symbolistene ønsket å gi et visuelt uttrykk for det mystiske og okkulte, og Lambourne mener japanske tresnitt med sine tematisk friske motiver var en katalysator for symbolistenes motivutvikling.¹⁰⁹ Bruk av hodeskallen som symbol på frykt, krysning av menneske og dyrekropper og karikaturaktig lek med figurers kroppsdelar er typiske innslag i de japanske tresnittene, og inspirerte kunstnere som Whistler, Odilon Redon, James Ensor Aubrey Beardsley og Felicien Rops.¹¹⁰ Lambourne behandler Edvard Munch avslutningsvis, løsrevet fra kronologien ellers i kapitlet. På samme måte som Wichmann er det først og fremst symbolisten Munch Lambourne er interessert i. Igjen er det litografiet *Skrik* som illustreres [ill. 7].

«Illness, madness and death were the black angels that kept watch over my cradle», wrote the Norwegian artist Edvard Munch, whose mother and sister died while he was young, and whose father was a religious maniac. Munch made his first visit to Paris in 1885 and, while there, became interested in the Symbolists, Gauguin, and also the Japanese print. He gained mastery of painting and the graphic techniques of etching, lithography and notably the woodcut, at which he excelled. Certain images, in particular *The Scream* (1895), recur again and again in different media. *The Kiss*, a supreme example of the use of the grain of the plank as

¹⁰⁸ Wichmann, *Japonisme*, 50–51.

¹⁰⁹ Lambourne, *Japonisme*, 205.

¹¹⁰ Lambourne, *Japonisme*, 204–215.

background, reveals his knowledge of Japanese woodcuts, and the anguished intensity of his art is also in evidence in the themes of *Melancholy* (1896), *Despair* (1892), and *The Girl and Death* (1896).¹¹¹

Lambourne påpeker Munchs traumatiske liv og besettelse av sykdom, galskap og død, og mener Munch kan ha blitt interessert i japanske trykk på reiser og opphold i Paris fra 1885. Han mener at kontakten avsløres i tontresnittet *Kyss* [se ill. 55], der Munch har utnyttet vedens årringer i bakgrunnen. Ut fra den symbolistiske sammenhengen Munch er trukket inn i, ser det ut til at Lambourne mener det er en likhet mellom Munchs *Skrik* og groteske motiver av for eksempel Hokusai [ill. 3]. Han forklarer derimot ikke nærmere hvordan Munch står i logisk forbindelse til drøftningen ellers i kapitlet. Selv om Lambourne påpeker at Munch må ha kjent til japanske tresnitt i Paris, og selv om det kanskje er en likhet mellom Munch og japanernes groteske skikkelser, kan det ikke trekkes noen slutning om innflytelse uten en mer nærgående analyse og drøftning.

2.2 Det japanske tresnitt i Munch-litteraturen

En generell innflytelse

I Munch-litteraturen i 1960- og 70-årene er japanske tresnitt i hovedsak nevnt som en generell innflytelse for Munchs kunst. Eli Greve er en av dem som gikk grundigst inn på tematikken i 1963:

Sikkert har de japanske tresnitt her gitt ham impulser, som de inspirerte hele hans miljø i Paris. De hang rundt på atelierene og på særskilte utstillinger og henrev øyet med sin linjerytme, sine utsøkte fargekombinasjoner i rene, klart avgrensede flater. Men teknisk har Munch ikke kunnet bygge stort på dem. Deres høyt-drevne teknikk med overtrykk av en rekke fargeplater som krevde en overordentlig nitid utførelse og ble foretatt av spesielle, høyt kvalifiserte trykkere, lå Munchs gemytt fjernt. Men det å kunne trykke med farge og oppnå særlige koloristiske virkninger, må ha slått ham som verdifullt og tent hans fantasi ved sine uprøvde muligheter. [...] Av japanernes raffinerte trykkmetoder er der ikke meget igjen. Munch bruker sin egen enkle oppfinnelse.¹¹²

Greve har forståelse for både japanernes og Munchs særegne tilnærming til mediet, noe som skaper tyngde i argumentasjonen. Hun gjør rede for at Munch nok var kjent med japanske tresnitt, men mener at de i Munchs tilfelle fungerte mer som en generell katalysator for å prøve seg på fargetresnittet enn en direkte teknisk innflytelse.¹¹³

Ingen regel uten unntak. I boken *Edvard Munch. Das Universum der Melancholie* fra 1968 undrer den svenske Munch-forskeren Gösta Svenæus seg over en mer direkte japansk

¹¹¹ Lambourne, *Japonisme*, 217.

¹¹² Eli Greve, *Edvard Munch: Liv og verk i lys av tresnittene* (Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1963), 64–65.

¹¹³ Greve er imidlertid oppmerksom på tyskeren Emil Orlik (1870–1932) som dro til Japan for å lære den japanske teknikken. Greve, *Edvard Munch*, 148–149.

innflytelse på Munch.¹¹⁴ Svenæus mener spesielt Munch kan ha mottatt impulser fra japanske tresnitt til figurfremstillingen i maleriet *Rose og Amelie* (Woll 2008 313) [ill. 11] fra 1893¹¹⁵. Med tanke på den forenklete utformingen av ansiktet og kontureringen av den tunge kroppen med smidige linjer har, som Svenæus påpeker, *Rose og Amelie* japanske søstre i verk av Toshinobu [ill. 12].¹¹⁶ I sin assosiasjonsrekke omkring *Melankoli. (Laura)* (Woll 2008 467) [ill. 13] fra mellom 1900 og 1901¹¹⁷, mener Svenæus at Munch kan ha tatt utgangspunkt i japanske forbilder for romkomposisjonen. Han peker spesielt på hvordan den vertikale linjen på veggen i bakgrunnen møter kvinneskikkelsens isse på samme måte som i Suzuki Haronubus *Piker som leker "kattens vugge"* [ill. 14].¹¹⁸ Likhetene Svenæus påpeker er interessante, men han argumenterer ikke mer inngående for Munchs tilknytning til japansk kunst.

Når Munchs kunst ble utstilt i Japan i 1970-årene, hørte en digresjon omkring det japanske tresnittets betydning for Munch med i katalogen. "Hans fornyende innsats i grafikken, og også i hans maleri, skyldes blant annet hans møte med det japanske fargetresnitt i 1890-årenes Paris."¹¹⁹ Slik behandler Sigurd Willoch og Ragna Stang spørsmålet med selvfølgelighet i 1970. Alf Bøe er derimot mer tilbakeholden og mener at innflytelsen fra de japanske tresnitt allerede var etablert i generasjonen før Munch: "I 1880-årene, da den unge Munch ble formet som kunstner, hadde inspirasjonen fra japansk billedkunst allerede lenge vært brukt i forsøk på å bryte med hjemlig akademisk formtradisjon."¹²⁰ Begge sitatene er eksempler på hvordan det japanske tresnitt i hovedsak er nevnt i forbindelse med Munch. En innflytelse avkreftes ikke, men det er som en generell og selvfølgelig impuls det japanske tresnitt nevnes.

¹¹⁴ Svenæus' publikasjoner om Munch er oppfattet som svært filosofisk og spekulativ anlagt. Han forsøker med et patosfylt språk å poengtere Munchs fundamentale betydning i kunsthistorien og tar utgangspunkt i kunstverkene selv. Arne Eggum, "Litteraturen om Edvard Munch gjennom nitti år", 273–274.

¹¹⁵ Maleriet er eies av Stenersenmuseet.

¹¹⁶ Gösta Svenæus, *Edvard Munch: Das Universum der Melancholie* (Lund: Vetenskaps-societeten, 1968), 197–198. Svenæus komparative eksempel er et annet trykk av Toshinobu med tittelen *Halbnackte Dame, dem Bade entsteigend und sich kämmend* fra 1751-63. En brukbar illustrasjon av dette bildet har ikke vært mulig å oppdrive, men jeg mener *Kvinne som liker sake* illustrerer Svenæus poeng like godt. Munch har gjentatt den "japaniserende" figurfremstillingen i tresnittet *Den tykke horen* fra 1899.

¹¹⁷ Tidligere anvendt tittel på maleriet er *Melankoli. Laura*. Det befinner seg i Munch-museet.

¹¹⁸ Svenæus, *Edvard Munch*, 208–209.

¹¹⁹ Sigurd Willoch og Ragna Stang "Hilsen", i *Edvard Munch* [Utstilling i tidsrommet 21. Oktober – 13. November 1970] ([Tokyo]: Chunich Shimbun, 1970), 5.

¹²⁰ Alf Bøe, "Til en Munch-utstilling", i *Exhibition of Edvard Munch's Prints: From Munch-museum, Oslo* (Kamakura: The Museum, 1977), [u.s.].

Weisberg om Munch og Siegfried Bing

Den samme Gabriel P. Weisberg som koordinerte den tidligere omtalte japonismeutstillingen i 1975, skrev i 1986 artikkelen ”S. Bing, Edvard Munch, and L’Art Nouveau”. Her blir et faktisk møte mellom Munch og det japanske tresnitt belyst. Kunsthandleren Siegfried Bings (1838–1905) innsats for fremmingen av japansk kunstindustri og maleri hadde stor betydning for utbredelsen av japonismen i Europa. Blant annet var det Bing som etablerte tidsskriftet *Le Japon Artistique*, utgitt i 36 nummer mellom 1888 og 1891 i både fransk, tysk og engelsk utgave.¹²¹ Bing ønsket at vestlige kunstnere skulle finne inspirasjon i japansk kunst, spesielt innen kunsthåndverk. Japansk kunst var et viktig forbilde for en ny form for dekorativ kunst Bing fremmet – *l’art nouveau*.¹²² Forbindelsen mellom japonisme og art nouveau knyttes på denne måten sammen i Bing som person.

Via innblanding fra Julius Meier-Graefe (1867–1935), ansatt av Bing og viktig støttespiller for Munch, ble det arrangert en utstilling av Munchs malerier og grafiske verk på Bings *Salon de l’Art Nouveau* i mai 1896. Weisberg argumenterer i sin artikkel for at Edvard Munch var en viktig brikke i Bings spill for å skape blest omkring den nye kunsten og sitt galleri.

Weisberg mener at Munch selv kan ha arbeidet tett sammen med Bing en periode.

Kunsthandleren hadde visstnok for vane å invitere kunstnere til sine private leiligheter, der han holdt størstedelen av sin samling av japanske tresnitt. Weisberg mener at Munch kan ha fått en slik invitasjon i forbindelse med samarbeidet, og at møtet forsterket eller klargjorde en eventuell interesse som Weisberg mener kan sees i malerier og trykk fra denne perioden.¹²³

Forbindelsen til Siegfried Bing har i ettertid stadig blitt nevnt når en eventuell innflytelse fra det japanske tresnittet blir drøftet i Munch-litteraturen. Den nevnes for eksempel av Gerd Woll i 1998. Woll vedgår at Munch hadde anledning til å se Bings samling av fargetresnitt våren 1896, men understreker at innflytelsen fra det japanske tresnittet kun var av en generell art for moderne europeisk grafikk, og ikke av betydning når det gjelder det direkte tekniske. Hun mener at det gamle europeiske tresnittet spilte en mer vesentlig rolle her. Hun nevner imidlertid at den utpregede transparente karakteren i Munchs fargetresnitt minner om

¹²¹ For mer om Siegfried Bings rolle for utbredelsen av japonismen i Europa og tidsskriftet *Le Japon Artistique* se Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker og Évelyne Possémé red., *The Origins of L’Art Nouveau : The Bing Empire* [Utstilling Van Gogh Museum, Amsterdam, 26. november 2004 – 27. februar 2005] (Amsterdam: Van Gogh Museum, 2004).

¹²² Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900* (New York: Harry N. Abrams, Inc., In association with the Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1986), 43.

¹²³ Gabriel P. Weisberg, ”S. Bing, Edvard Munch, and L’Art Nouveau”, i *Arts Magazine* 61 (1986), 59–60.

japanernes vannbaserte farger og at Munch i det ensfargede sorte *Snølandskap* (Woll 134) [ill. 15] fra 1898 nærmer seg ”den monumentale ro man finner i Hiroshiges tresnitt”.¹²⁴

Epstein og Ito om Munchs litografi *Harpy*

I sin introduksjonsartikkel til *Edvard Munch: Master prints from the Epstein Family Collection* fra 1990 påpeker kunstsamleren og Munch-spesialisten Sarah G. Epstein likheten mellom litografiet *Harpy* (Woll 145) [ill. 16] fra 1899–1900 og Hiroshiges tresnitt *Fukagawa Suzaki Jumantsubo*¹²⁵ [ill. 17]. Sammenligningen står i forbindelse med Epsteins assosiasjonsrekke når hun betrakter Munchs ”forstyrrende” bilder, eksemplifisert med *Harpy*. Hennes første assosiasjon er at litografiet ble til på samme tid som Munchs forhold til Tulla Larsen nådde klimaks med flukt og forfølgelse i Italia sommeren 1899. Epstein mener Munch må ha følt at Tulla Larsen sugde ut hans kunstneriske energi som et rovdyr lignende det kvinnelige vingevesenet i litografiet. Med et blikk på det lille treet i bakgrunnen, går Epsteins assosiasjon videre til Hiroshiges tresnitt. Hun undrer seg om *Harpy* kan ha vært inspirert av dette spesifikke trykket.¹²⁶ Epstein sidestiller illustrasjonene av Munchs *Harpy* og Hiroshiges *Fukagawa Suzaki Jumantsubo* med en svært effektiv virkning. Det observeres en umiddelbar likhet mellom de to verkene. Som Epstein sier, har Munchs plakat til utstillingen på Dioramalokalet i 1910 (Woll 373) [ill. 18], også en likhet i valg av figur og komposisjon med Hiroshiges tresnitt. I en note legger Epstein frem at Munch kan ha sett Hiroshiges trykk hos Siegfried Bing i Paris.¹²⁷

Fumiko Ito tar opp Epsteins tråd i sin hovedoppgave fra 2007 om Munchs bilder i den japanske kunstsamlerens Kojiro Matsukatas samling. *Fukagawa Suzaki Jumantsubo* tilhører billedserien *Hundre berømte utsyn over Edo*, som er en av Hiroshiges mest kjente serier og inspirerte mange kunstnere. Ito nevner i tillegg at Hiroshiges motiv ble brukt i februarutgaven av Bings *Le Japon Artistique* i 1890 [ill. 19].¹²⁸ På grunn av bakgrunnskomposisjonen mener Ito likevel at det er Hiroshiges originale tresnitt fremfor reproduksjonen i tidsskriftet som har

¹²⁴ Gerd Woll, ”Edvard Munch”, i *Grafikk/prints: Edvard Munch, Nicolai Astrup, Rolf Nesch, Ludvik Eikaas*, red. av Runar Kristiansen, 23-39 (Jølster kommune: Musea i Jølster, 1998), 24–32.

¹²⁵ Tittelen referer til en slette på omkring 40 000 mål (Jumantsubo) som ligger ved Suzaki i Fukagawa, et regionsområde nord i Koto som er en av Tokyos 23 bydeler.

¹²⁶ Sarah G. Epstein, ”Living with Edvard Munchs Images: A Collection in Three Stages” i *Edvard Munch: Master Prints from the Epstein Family Collection*, red. av Jane Sweeney, 11–45 (Washington: National Gallery of Art, 1990), 21–22.

¹²⁷ Epstein, ”Living with Edvard Munchs images”, note 28.

¹²⁸ Ito, ”Edvard Munchs bilder i Kojiro Matsukatas kunstsamling”, 68–69.

vært Munchs forbilde når han skapte litografiet *Harpy*.¹²⁹ Hvorfor bakgrunnen sannsynliggjør en direkte kobling mellom Munchs og Hiroshiges trykk er derimot ikke utdypet hos verken Epstein eller Ito. *Hvordan* ligner egentlig de to trykkene hverandre? Er det motivet, komposisjonen eller begge deler?

Eggum, Challons-Lipton og Berman om japansk innflytelse på Munchs perspektivbruk

I sin bok om *Munch og fotografi* fra 1987 påpeker Arne Eggum at det ville være naturlig for en eksperimenterende kunstner som Munch "å ta i betraktning de muligheter som lå i de unge japanernes primitive bruk av outrert perspektiviske konstruksjoner."¹³⁰ I de senere årene har spørsmålet om japanske tresnitt kan ha influert Munchs særegne perspektivbruk blitt tatt opp av Sue Challons-Lipton og Patricia G. Berman. Challons-Lipton drøftet tematikken kort i sin bok om de skandinaviske Bonnat-elevne fra 2001. Hun ser Munchs bruk av det overdrevne perspektivet, som for eksempel i *Rue Lafayette* (Woll 2008 232) [ill. 20] fra 1891¹³¹, som et mulig utslag av fascinasjon for japanernes uvanlige perspektiv. Challons-Lipton peker videre på at Munch har hatt flere muligheter til å studere japansk kunst i 1880-årene, og at danske Karl Madsens (1855–1938) bok *Japansk Malerkunst* fra 1885 sannsynligvis var kjent for Munch.¹³²

Patricia G. Berman mener også at Munchs perspektivbruk kan ha en sammenheng med japansk innflytelse. Hun mener bruk av fugleperspektiv i Munchs byprosperter fra omkring 1890 står i gjeld til japanske *ukiyo-e*-trykk. Hun eksemplifiserer med *Natt i Nice* (Woll 2008 224) [ill. 21]¹³³, og viser til Hokusais *Dikt av Fujiwara no Michinobu Ason*¹³⁴ [ill. 22] som komparativt eksempel. Hokusais høye blikkpunkt var avgjørende for fremveksten av "det høyvinklede regime" som kjennetegner Munchs generasjon, mener Berman. Hun støtter Challons-Lipton påstand om at Munch kan ha kjent til japanske tresnitt i 1880-årene. Og nevner også at Munch kan ha sett japanske tresnitt på Den nordiske utstillingen i København i 1888.¹³⁵ Videre nevner hun at asiatisk romfremstilling er "*dietic*" i samsvar med en suksessiv

¹²⁹ Ito, "Edvard Munchs bilder i Kojiro Matsukatas kunstsamling", 69.

¹³⁰ Arne Eggum, *Munch og fotografi* (Oslo: Gyldendal, 1987), 46.

¹³¹ Maleriet befinner seg i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

¹³² Madsens bok behandles nærmere i kapittel 3. Siulolovao Challons-Lipton, *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat 1867–1894* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2001), 134–135.

¹³³ Maleriet er i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

¹³⁴ Trykket tilhører serien *Hundre dikt forklart av en amme* (*Hyaku'nin Isshu Uba-ga-Etoki*).

¹³⁵ Patricia G. Berman, "Det sublime storbyen og dannelsen av den moderne kunstner", i Ydstie og Guleng, *Munch blir "Munch"*, 139–156: 147–48. Utstillingen i København behandles nærmere i kapittel 3.

opplevelse av rom.¹³⁶ En slik ”*dietic*” eller dualistisk romfremstilling, konkretisert i bruken av flere synsvinkler i samme komposisjon, er interessant å merke seg i forbindelse med Munchs bruk av oppbrettet perspektiv eller ”sloping floor” og til tider schizofrene romfremstilling.

Uvanlige perspektiver i japanske tresnitt var et punkt som fascinerte vestlige kunstnere og kunstkjennerne i stor grad, og ga grobunn for nye måter å tenke rom på.¹³⁷ Challons-Lipton og Berman har derfor et interessant poeng ved å knytte Munchs perspektivbruk til utbredelsen av japanske tresnitt. Begge underbygger sine sammenligninger med at Munch sannsynligvis var kjent med japanske tresnitt i 1880-årene. Likevel må det påpekes at oppbrettet perspektiv og fugleperspektiv var godt etablert av Edgar Degas og Gustave Caillebotte allerede i 1870-årene.¹³⁸ Er det da snakk om innflytelse? Tematikken vil bli drøftet i kapittel 4.

Som vist i kapitlet, påpekes det en rekke likheter mellom Munch og det japanske tresnitt i forskningslitteraturen. Formalt i forhold til stilisering og flatevirkning hos Cate, Berger og Greve og perspektiv og romkomposisjon hos Svenæus, Challons-Lipton og Berman. Det er pekt på en direkte teknisk innflytelse på Munchs tresnitt hos Wichmann med *shiro-nuki* og Lambourne med bruk av årringer, mens Greve og Woll mener at japonismen ikke var av direkte teknisk betydning. Lambourne trekker en tematisk linje fra japanerne til Munch, mens Svenæus, Epstein og Ito har sett likheter i motivkomposisjon og figurfremstilling. Flere av sammenligningene i forskningslitteraturen er interessante, men blir stående som spekulative assosiasjoner uten nærmere drøftning. For å utfylle den tidligere forskningen på Munch og japonisme er det nødvendig å utføre mer inngående analyser, trekke inn flere komparative eksempler og peke på *hva* som egentlig er likt.

¹³⁶ *Dietic* er i den norske oversettelsen av Bermans artikkel oversatt til ”dietisk”. Da oversettelsen ikke virker helt etablert i skrivende stund, har jeg holdt meg til den engelske betegnelsen.

¹³⁷ Se Karl Madsen, *Japansk Malerkunst* (Kjøbenhavn: P.G. Philipsens Forlag, 1885), 137.

¹³⁸ Challons-Lipton, *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat*, 134.

Kapittel 3

Kjente Munch til japanske tresnitt 1880–1900?

Som vist i kapittel 2, har forskningslitteraturen i hovedsak knyttet Edvard Munchs kontakt med japanske tresnitt til Paris i 1890-årene. Det er Munchs mulighet til å se japanske tresnitt via Siegfried Bing i 1896 som er mest utforsket. Challons-Lipton og Berman mener derimot at Munch har hatt kontakt med japanske tresnitt allerede i 1880-årene. I kapittel 3 vil det redegjøres for japonismens utbredelse og interessen for det japanske i kunstnermiljøet i Kristiania i Munchs samtid. Konkrete muligheter Munch har hatt til direkte eller indirekte kontakt med japanske tresnitt i 1880- og 1890-årene vil bli drøftet. Paris er likevel et viktig utgangspunkt. Det var fra Paris japonismebølgen spredte seg til periferien, og det var herfra de norske kunstnerne mottok de siste kunstneriske impulser.¹³⁹ Det er derfor viktig å redegjøre for utbredelsen av japansk kunst i Paris før man kan vende seg til Norge og Edvard Munch.

3.1 Fra Japan til Paris – den første bølgen

Kuriositetsbutikker og verdensutstillinger 1850-1880

For spesielt interesserte skal det ha vært mulig å tilegne seg japanske objekter allerede i 1850-årene på kuriositetsbutikken *l'Empire Chinois* i Paris. I 1860-årene kunne man også få tak i objekter og japanske tresnitt på *La Porte Chinoise* i 36 Rue Vivienne og Mademoiselle Desoyes butikk i Rue de Rivoli. Kuriositetsbutikkene solgte kinesisk og japansk kunsthåndverk og fungerte som en møteplass for samlere og kunstnere med fascinasjon for den fjerne Østen på tvers av fagområder.¹⁴⁰

Viktig for spredningen av interessen for det japanske til offentligheten, og dermed en forutsetning for japansimen som fenomen, var Japans deltakelse på verdensutstillingene i London 1862, og i Paris 1867 og 1878. Et omfang av japanske kunstneriske og industrielle

¹³⁹ London og Storbritannia var også et sentralt sted for japonisme de første årene. Jeg har valgt å fokusere på Paris da Munch ikke har tilknytning til England før 1900. For mer om utbredelse av japonisme i Storbritannia etter verdensutstillingen i 1862, se Widar Halén, *Christopher Dresser (1834–1904) and the cult of Japan* (Oxford: Wadham College, 1988), Bd. 1.

¹⁴⁰ Kjente personligheter som oppsøkte disse butikkene var blant andre kritikeren Philippe Burty, kunstneren James Abbot McNeill Whistler, poeten Charles Baudelaire og forfatteren Edmond de Goncourt. Weisberg, "Japonisme: Early sources...", 3–4; Christine Shimizu, "The Appreciation and Study of Japanese Art", i Weisberg, Becker og Possémé, *The Origins of L'Art Nouveau*, 33–51: 33–34.

objekter ble vist på verdensutstillingene med tanke på eksport. Utvalget la grunnlag for private samlinger og ga grobunn for Japans popularitet. De private samlingene var i neste instans en forutsetning for arrangering av utstillinger og ytterligere tilgjengeliggjøring av japansk kunst.¹⁴¹

Mest utbredt var billedbøkene da de var i mindre formater og mer praktisk for nedpakning og transport enn enkelttrykk. 15-binds verket *Hokusai Manga* var en av de tidligst kjente og mest innflytelsesrike billedbøkene.¹⁴² Ifølge Wichmann oppdaget grafikeren Félix Braquemond (1833–1914) et bind av *Manga* allerede i 1856, og skaffet seg et eget bind året etter. Selv om det sannsynligvis også har vært samtidige hendelser og flere billedbøker i omløp, regnes ofte Braquemonds oppdagelse som japonismens startskudd.¹⁴³ Når det japanske først var på moten, ble det meste av japanske tresnitt importert til Europa. Hokusais *Trettiseks utsyn mot Fuji-fjellet* var godt kjent, men billedboken *Hundre utsyn mot Fuji-fjellet (Fugaku Hyakkei)* var mer utbredt. Billedbøker publisert i etterkant av Japans grenseåpning, som Hiroshiges *Hundre berømte utsyn over Edo* fra 1856–1859, var i tillegg enda lettere tilgjengelig og mer innflytelsesrike i 1860- og 1870-årene.¹⁴⁴ James Abbot McNeill Whistlers (1834–1903) *Nocturne: Blue and Gold* [ill. 23] fra mellom 1872 og 1875 er et eksempel på et verk som i motiv og komposisjon er influert av et trykk fra Hiroshiges berømte serie [ill. 24].¹⁴⁵

Utgivelser, utstillinger og entusiaster i begynnelsen av 1880-årene

Tidlig i 1880-årene konkretiserte interessen for det japanske seg i utstillinger, artikler og bokutgivelser. Kritiker og samleren Théodore Duret (1838–1927) skrev en artikkel i *Gazette des Beaux-Arts* i 1882 der han redegjorde for den nye kunnskapen om Japan på akademisk vis, og la mye av grunnen for opphøyelsen av Hokusai som Japans største kunstner.¹⁴⁶ Kunsthistoriker og redaktør for *Gazette des Beaux-Arts* Louis Gonse (1846–1921) fortsatte den akademiske tonen med den første store retrospektive utstilling av japansk kunst på Georges Petits Galleri i Paris april 1883. *Exposition retrospective de l'art japonais* var basert på utlån fra private samlere og overgikk de tidligere verdensutstillingene når det

¹⁴¹ Berger, *Japonisme in Western painting*, 184.

¹⁴² Needham, "Japanese Influence on French Painting", 116.

¹⁴³ Wichmann, *Japonisme*, 9.

¹⁴⁴ Needham, "Japanese Influence on French Painting", 116.

¹⁴⁵ Whistlers kontakt med kuriositetsbutikker som *La Porte Chinoise* godt dokumentert. Whistler samlet selv på orientalske gjenstander og spredte sin entusiasme til sine kolleger. Weisberg m. fl., *Japonisme*, 135.

¹⁴⁶ Cate, "Japanese Influence on French Prints", 53; Shigemi Inaga, "The making of Hokusais reputation in the context of Japonisme", i *Japan Review* 15 (2003), 80. <http://shinku.nichibun.ac.jp/jpub/pdf/jr/IJ1503.pdf> (oppsøkt 19.10.2010).

gjaldt utvalg og omfang av japansk kunst. Det ser ut til at det var Gonses utstilling som vekket den dominerende interessen for *nishiki-e*.¹⁴⁷ Noen måneder senere fulgte Gonse opp utstillingens suksess med utgivelsen av boken *L'Art Japonais*. Boken viser at europeerne nå var oppmerksomme på et utvidet antall japanske *ukiyo-e*-kunstnere. Foruten de høyt ansette Hokusai og Hiroshige, er også Keisai, Kunisada, Kuniyoshi, Shunsho, Toyokuni og Utamaro nevnt i Gonses bok.¹⁴⁸

En av de private samlerne som lånte ut til Gonses utstilling var kunsthandler Siegfried Bing. Som nevnt i kapittel to var Bing en skikkelse med stor betydning for utbredelsen av japonismen i Europa. Han åpnet sin første butikk med japansk kunst i Rue Chauchat under verdensutstillingen i 1878. Fra da av var det Bing som dominerte markedet med sin ekspanderende samling, gjenstandskunnskap og markedsteft.¹⁴⁹ Hans navn finnes som regel i forbindelse med utstillinger av japansk kunst i 1880- og 1890-årene – både i og utenfor Paris.

3.2 Japonismebølgen til Norge

Samling og interesse

Skandinavisk interesse for japansk kunst ser ut til å ha blitt vekket under verdensutstillingen i Paris 1878, der den norsk-svenske og den japanske paviljongen lå plassert like ved hverandre.¹⁵⁰ Et oversatt utdrag fra en tysk beretning om verdensutstillingen ble trykket på første side i *Morgenbladet* 16. oktober 1879. Teksten var forfattet av direktøren på Kunstindustrimuseet i Berlin, Julius Lessing (1843–1908). I store deler av artikkelen reflekterer Lessing over den japanske paviljongens suksess. Han skriver utfyllende om sin oppfatning av japansk dekorativ utsmykning sett i forhold til europeisk kunstindustri. Lessing er tydelig bevisst på Japan-moten og den innflytelsen japansk kunst allerede hadde på vestlig dekorativ kunst i samtiden. Enhver som leste *Morgenbladets* første side 16. oktober 1879 bør ha blitt oppmerksom på den japanske estetikkens sentrale plass i samtidens kunstverden.¹⁵¹

Som artikkelen i *Morgenbladet* viser, var japansk kunst et svært aktuelt område innen moderne kunstindustri på slutten av 1870-tallet. Lederen av Kunstindustrimuseet i Kristiania,

¹⁴⁷ Shimizu, "The Appreciation and Study of Japanese Art", 44.

¹⁴⁸ Cate, "Japanese Influence on French Prints", 53.

¹⁴⁹ Shimizu, "The Appreciation and Study of Japanese Art", 35. Bing solgte blant annet flere japanske originalmalerier til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim. Leif Reinhardt Natvig, *Japanske tresnitt: Kunstner- og folkeliv* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1935), 20.

¹⁵⁰ Challons-Lipton, *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat*, 134.

¹⁵¹ Julius Lessing, "Verdensutstillingen i Paris 1878", i *Morgenbladet*, 16.10.1879, 1.

Henrik A. Grosch (1848–1929), så det som en viktig oppgave å formidle nye strømninger innenfor den moderne brukskunsten til det norske folk.¹⁵² Dette er kanskje en av årsakene til at Kunstindustrimuseet var tidlig ute med å samle inn japansk kunst og bøker om emnet. I 1882 mottok museet en bokgave etter den avdøde gullsmed Oluf Tostrup (1842–1882),¹⁵³ som blant annet inneholdt en engelsk utgave av Hokusais *Hundre utsyn mot Fuji-fjellet* og tre bind av *Hokusai Manga*.¹⁵⁴

Louis Gonses bok *L'Art Japonais* fra 1883 ble kjøpt inn av Kunstindustrimuseets bibliotek i 1887, men siden forfatteren hadde kontakter i det norske kunstmiljøet har boken trolig vært kjent på et tidligere tidspunkt. Både Erik Werenskiold (1855–1938) og Christian Skredsvig (1854–1924) hadde med seg japanske objekter hjem fra sine opphold i Paris i begynnelsen av 1880-årene. Skredsvig oppholdt seg i Paris i 1883 og hadde muligheten til å se Gonses utstilling på Gallerie Georges Petit. Han eide et par *kakemono* – malte bilderuller i høyt og smalt format – som han hadde kjøpt av sin ”franske venn Lois Gonze’s Samling”. Det var også Gonse som skal ha skaffet Werenskiold noen *ukiyo-e* og japanske sjablong-plater.¹⁵⁵

Ifølge den danske maleren og kunsthistorikeren Karl Madsen var det få andre bøker enn Gonses *L'Art Japonais* ”som ved Tekst og Billedstof i højere Grad har virket til at udbrede Kendskap og Kærlighed for Japans Kunst”.¹⁵⁶ I 1885 utga Madsen selv *Japansk Malerkunst*, den første skandinaviske boken på emnet. Fremstillingen er i høy grad bundet til Gonses franskspråklige bok, men ble banebrytende i de nordiske landene, der alle nå kunne orientere seg om den japanske kunsten.¹⁵⁷ Madsen tar på systematisk vis for seg den japanske malerkunstens opprinnelse, utvikling og blomstring. Han skriver også litt om trykkkunsten

¹⁵² *Store Norske leksikon*, snl.no, s. v. ”Henrik Grosch”, http://www.snl.no/Henrik_Grosch (oppsøkt 28.01.2010).

¹⁵³ Tostrup var en av initiativtakerne til stiftelsen av Kunstindustrimuseet i 1876 og var svært europeisk orientert i sitt kunstsyn. Se *Store norske leksikon*, snl.no, s. v. ”Oluf Tostrup”, http://www.snl.no/Oluf_Tostrup (oppsøkt 28.01.2010). Det faktum at han allerede en stund før 1882 må ha hatt en interesse for japansk kunst, vitner om at Japan-interessen nådde det private nivå i Norge på et nokså tidlig tidspunkt.

¹⁵⁴ Halén, ”Gerhard Munthe og ”den bevegelse...”, 78; Widar Halén, e-post til forfatter, 19.10.2009. Se Katsushika Hokusai, *Fugaku Hiyaku-Kei, or: A hundred views of Fuji: introductory & explanatory prefaces, with translations from the Japanese and descriptions of the plates by Fredk. von Dickins* (London: Batsford, 1880) og Katsushika Hokusai *Mangwa* [S. l.: s. n., u. å] i Stjernesamlingen, Nasjonalmuseets bibliotek.

¹⁵⁵ En *kakemono* er en japansk vertikal hengerull med et malt motiv. Selv om *kakemono*ene egentlig er dekorativ kunst, ble de referert til som rullegardiner. Halén, ”Gerhard Munthe og ”den bevegelse ...”, 78; Ingrid Reed Thomsen, *Chr. Skredsvig* (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1995), 89.

¹⁵⁶ Karl Madsen, ”Nye Værker om japansk Kunst”, i *Tidsskrift for Kunstindustri* 5 (1889), 54; Claus Olsen, ”Krøyer og det japanske træsnit”, i *Harmoni i blått: P.S Krøyers stemningsmaleri i 1890-årene: utstillingskatalog* [utstilling Skagens museum, 15. juni – 30. september 2001] red. av Annette Johansen og Mette Bøgh Jensen, 77–82 (Skagen: Skagens Museum, 2001), 79.

¹⁵⁷ Olsen, ”Krøyer og det japanske træsnit”, 79.

og *ukiyo-e*, samt et eget kapittel om Hokusai.¹⁵⁸ Madsen var en god venn av både Christian Skredsvig og Eilif Peterssen (1852–1928) fra studietiden i København i 1870-årene, og Christian Krohg (1852–1925) fra oppholdet i Skagen i 1879. Kanskje var det Madsen som introduserte dem for den japanske kunsten.¹⁵⁹ Det er i hvert fall sannsynlig at de norske kunstnerne har fått med seg utgivelsen av boken til sin felles venn i 1885.

Til Munch via Krohg

Christian Krohgs maleri *Et hjørne i mitt atelier* [ill. 25], viser hvordan Edvard Munch selv var en del av japonisme-trenden allerede i 1885. I maleriet sitter Munch selv, Oda Krohg (da Engelhart, 1860–1935) og skuespilleren Constance Bruun (1864–1894) under en stor japansk parasoll, mens maleren Kalle Løchen (1865–1893) står til høyre. Constance Bruun holder i tillegg en orientalsk vifte og på veggen i bakgrunnen henger noe som ligner japanske trykk.

Ifølge Oscar Thue var Krohg oppmerksom på japanske tresnitt allerede i 1870-årene og benyttet japanernes komposisjonsprinsipper i utviklingen av sine egne komposisjoner. Det er mulig at interessen for den japanske kunsten ble overført til Krohg via Max Klinger (1857–1920), som var Krohgs romkamerat i Berlin fra 1877 til 1879 og visstnok en lidenskapelig beundrer av japanerne. Dessuten var Krohgs yndlingsbok, *Manette Salomon*, skrevet av de japaninteresserte brødrene Edmond og Jules de Goncourt. Boken inneholder entusiastiske beskrivelser av japanske billedbøker.¹⁶⁰ I malerier fra Skagen i 1879, sommeren da han også møtte Karl Madsen, har Krohg eksperimentert med oppbygging av billedrommet og avskjæringer som kan minne om japanske tresnitt.¹⁶¹

Da Munch vinteren 1882–1883 gikk sammen med seks andre om å leie atelieret ”Pultosten” på Stortings plass, var det Christian Krohg som tilbød seg som veileder. Krohg var da en etablert maler og hadde tidligere samme år tilbrakt våren i Paris. Han kunne dermed formidle inntrykkene direkte herfra til de unge malerne i kunstnerkollektivet.¹⁶² Krohg var sannsynligvis den som kom nærmest rollen som ”Munchs læremester”, og var en spesielt

¹⁵⁸ Karl Madsen, *Japansk Malerkunst*, 99, 108–109, 110–135. Madsens bok ble anmeldt av Julius Lange året etter. Se Julius Lange, ”Karl Madsen: Japansk Malerkunst”, i *Tidsskrift for Kunstindustri* (1886), 23–30.

¹⁵⁹ Halén, ”Gerhard Munthe og ”den bevegelse ...”, 78; Oscar Thue, ”Christian Krohgs sosiale tendenskunst”, magisteravhandling i kunsthistorie (Universitetet i Oslo, 1955), 18.

¹⁶⁰ Edmond og Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, forord av d’Hubert Juin (Paris: UGE, 1979), 174–177; Basert på et brev til Eilif Peterssen, må Krohg ha lest *Manette Salomon* senest 30.oktober 1878. Se Thue, ”Christian Krohgs sosiale tendenskunst”, 55–56, 133.

¹⁶¹ Se for eksempel *Babord Litt* fra 1879.

¹⁶² Atle Næss, *Munch: En biografi* (Oslo: Gyldendal, 2004), 45–46.

viktig støttespiller for Munch i 1880-årene.¹⁶³ De to hadde god kontakt innenfor det norske bohemmiljøet og Munch var, noe motvillig, fadder for Christian og Oda Krohgs (1860–1935) sønn Per.

Asiatiske gjenstander var et viktig innslag i Krohg-parets innredning, noe som kommer frem i malerier av begge kunstnerne. I Oda Krohgs *Japansk lykt* fra 1886 [ill. 26] sitter en ung kvinne og skuer ut i sommernatten under en japansk eller kinesisk papirlykt. De uvanlig slanke trærne minner om dekorative fremstillinger av bambustrær i japansk billedkunst. Oda Krohgs valg av motiv og komposisjonelle grep fører i stor grad tankene til Hiroshiges *Tempelet Kinryûsan i Asakusa* [ill.27] – igjen fra *Hundre berømte utsyn over Edo*.¹⁶⁴ I Christian Krohgs *Interiør fra Brøndums hotell* [ill. 28], malt på parets bryllupsreise til Skagen i 1888, er et japansk tresnitt selve midtpunktet i maleriet. Erik Mørstad tolker innslaget som et kunstnerisk manifest, da begge ektefellene var opptatt av flatevirkningen og motivavskjæringen i japansk kunst.¹⁶⁵ Det er sannsynlig at Munch, via kontakten med Krohg-paret, ble oppmerksom på det japanske tresnitt – både som omfattende interiørtrend og kunstnerisk forbilde.

Det er uansett ingen tvil om at japansk kunst og tresnitt allerede i begynnelsen av 1880-årene var tilgjengelig for Edvard Munch. Om ikke han oppsøkte Kunstindustrimuseet selv for å studere billedbøkene der, ville han ha sett og hørt om japansk kunst gjennom venner og kolleger i det norske kunstmiljøet. Han fikk mye støtte fra den eldre kunstnergenerasjonen i sine unge år. Blant annet attesterte Krohg og Peterssen på søknaden som gav ham Schäffers legat i 1884. Med legatet, og ytterligere økonomisk støtte fra Fritz Thaulow (1847–1906), reiste Munch selv til Paris i april 1885. Reisen, via Antwerpen med verdensutstilling, bør også ha gitt muligheter til å se japanske trykk.¹⁶⁶ I Paris besøkte han Louvre og Salongen, men hva

¹⁶³ Munch og Krohg omgangsvener i en lang periode frem til de røk uklar på Strindbergs avskjedsfest i Berlin 1893. Det ser ut som om Munchs paranoia og disputten omkring eieretten til *Det syke barn* er årsaken til at det aldri ble noen forsoning. Munch innrømmet på likevel senere i livet at han hadde lært mye av Krohg. Oscar Thue, "Edvard Munch og Christian Krohg", i *Kunst og Kultur* 56 (1973), 243–249; Tone Skedsmo, "Tautrekking om Det syke barn", i *Kunst og Kultur* 68 (1985), 184–195.

¹⁶⁴ Papirlykten går igjen senere i Oda Krohgs *En kinesisk lykt* fra 1889. Oda Krohg kalte lyktene kinesiske. Det er trolig at Krohg eide mange gjenstander som var kinesiske, da Oda Krohgs bror arbeidet i det kinesiske tollvesenet i 1890-årene. Det er derimot ikke sagt at man tok særlig notis av om en gjenstand var kinesisk eller japansk i samtiden, men heller var opptatt av den østlige stilen. Se Anne Wichstrøm, *Oda Krohg: Et kunstnerliv* (Oslo: Gyldendahl, 1988), 45.

¹⁶⁵ Erik Mørstad, "Christian Krohg i Skagen: Et norsk perspektiv", i *Christian Krohg og Skagen: Skagens Museum, 18. marts – 6. juni 2004: Lillehammer kunstmuseum 19. juni – 12. september 2004*, 12–21 (Skagen: Museene, 2004), 21.

¹⁶⁶ Munch var representert med et bilde i Antwerpen, men man vet ikke hvorvidt han faktisk besøkte verdensutstillingen. Han reiste fra Norge 27. april og i et brev til faren 1. mai skrev han at han enda ikke hadde sett utstillingen. 4. mai var han i Paris. Næss, *Munch*, 55.

annet han merket seg av kunst på tre uker i Paris er ikke tilstrekkelig dokumentert. Trolig stiftet han nærmere bekjentskap med impresjonister som Degas, Manet, Monet og Rafælli, samt Seurat og Signac.¹⁶⁷ Mon tro om også de japanske tresnittene også fant veien til Munchs øyne og ører.

Fleskum-malerne og japonismen

I 1886 skapte Edvard Munch skandale med *En studie*, bedre kjent som *Syk pike*, på høstutstillingen. Samtidig var flere av hans eldre kunstnerkolleger representert med en rekke malerier som markerte en overgang til en nyromantisk retning innen norsk billedkunst, og som i sin tur fikk betydning for Munchs stemningsmalerier 1890-årene. Av de utstilte verkene kan Eilif Peterssens *Sommernatt*, Skredsvigs *Sankthansaften*, Kitty Kiellands *Høstmorgen*, *Sommernatt*, Erik Werenskiolds *Opprensing av en grøft* og Gerhard Munthes *Epletreet* nevnes.¹⁶⁸ Felles for bildene er at de ble utarbeidet under et kunstnerkollektiv på Fleskum i Bærum sommeren 1886, samt en synlig innflytelse fra japanske tresnitt.¹⁶⁹

Jan Kokkin bemerker at Eilif Peterssen allerede i 1882 malte sin niese Ingeborg Motzfeldt med en japansk eller kinesisk billedhefte på fanget [ill. 29]. Kokkin mener at Peterssen kan ha skaffet seg billedheftet i Paris, for eksempel på *La Porte Chinoise*.¹⁷⁰ Likevel er det på Fleskum med *Sommernatt* [ill. 30] at japonismen ble sterkere forankret Peterssens komposisjon, mener Kokkin.¹⁷¹ Spesielt er den avskårne orestammen i *Sommernatt* blitt pekt på som et japaniserende trekk.¹⁷² Bruken av et slikt vertikalt element går stadig igjen i japanske tresnitt som overlappende element og i overgangen mellom forgrunn og bakgrunn.

¹⁶⁷ "Jeg tænker idag at gå på salonen og i Louvre". Brev fra Edvard Munch til Karen Bjølstad. Paris 5/5 1885. Familiebrevene (46), N734; Lasse Jacobsen, "Edvard Munchs reiser og opphold i Frankrike i tidsrommet 1885-1892", i Ydstie og Guleng, *Munch blir "Munch"*, 239-244: 239.

¹⁶⁸ Munthes *Epletreet* var utstilt under tittelen *Aften*. Oda Krohgs *Japansk lykt* var også utstilt på høstutstillingen i 1886 med tittel *Ved Kristianiafjorden*. Marit Werenskiold, "Fleskum-kolonien 1886 og den norske sommernatt: Naturalisme eller nyromantikk?", i *Kunst og Kultur* 71 (1988), 2, 5-6.

¹⁶⁹ Kunstnerkollektivet på Fleskum besto av Gerhard Munthe, Christian Skredsvig, Harriet Backer, Kitty Kielland, Eilif Peterssen og Erik Werenskiold. Kirk Varnedoe ledet oppmerksomheten mot japonisme hos Fleskum-malerne i forbindelse med Eilif Peterssens *Sommernatt* i katalogen *Northern light* fra 1982. Marit Werenskiold tok opp Varnedoes tråd i artikkelen om Fleskum-kolonien i *Kunst og Kultur* i 1888. Kirk Varnedoe, *Northern light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910* ([New York]: Brooklyn Museum, 1982), 204; Werenskiold; "Fleskum-kolonien 1886...", 3, 14-15.

¹⁷⁰ Kokkin, "Japonisme i Eilif Peterssens kunst", 69-70. Kokkin omtaler heftet som japansk, men det ser ut til at figuren på heftet kan være en kineser. Hvorvidt heftet er japansk, kinesisk eller en vestlig reproduksjon spiller imidlertid ikke inn på at Peterssen ser ut til å ha vært opptatt av det øst-asiatiske motivet.

¹⁷¹ Kokkin, "Japonisme i Eilif Peterssens kunst", 74-75.

¹⁷² Varnedoe, *Northern Light*, 204; Marit Werenskiold, "Fleskum-kolonien 1886...", 14; Kokkin, "Japonisme i Eilif Peterssens kunst", 74.

Flere avskårede trær eller søyler kan også brukes som et gitterverk foran hovedmotivet.¹⁷³

Som Kokkin sier minner spesielt Peterssens orestamme om Hokusais *Fuji-fjellet sett gjennom en bambusskog* [ill. 31] fra *Hundre utsyn mot Fuji-fjellet*. Kokkin tolker orestammen, i tillegg til bjørkestammen som danner en tydelig diagonal og den høye horisontlinjen, som tegn på at Peterssen har studert japanske tresnitt inngående.¹⁷⁴ Interessant er også hvordan Peterssen utviklet *Sommernatt* til *Nocturne* [ill. 32] i 1887. Nederst til venstre i forgrunnen er det malt noen gule iriser. Karl Madsen bemerket japanernes spesielle forhold til denne blomsten i *Japansk Malerkunst*.¹⁷⁵ Irisen var et mye brukt motiv i *ukiyo-e* og ble tatt opp av flere japaninspirerte kunstnere som for eksempel Monet og van Gogh.

Høy synsrand kombinert med en kraftig diagonal går igjen i Werenskiolds *Opprenskning av en grøft*, Skredsvigs *Sankthansaften* og Munthes *Fra Bærum*. De japaniserende tendensene i maleriene fra Fleskum-sommeren behøver ikke komme av et direkte møte med japansk kunst, men kan ha blitt overført via fransk kunst. For eksempel kan Whistlers japaniserende malerier med nattlige blåtoner ha inspirert de norske kunstneres nattstemninger.¹⁷⁶ Japansk estetikk ser likevel ut til å ha vært en direkte inspirasjonskilde. Skredsvigs dekorative akvarell *Blomstrende kirsebærgren*[ill. 33], som må karakteriseres som et lite japaneseri, er et eksempel på en direkte forbindelse. Siden flere av Fleskum-kunstnerne hadde kontakt med Louis Gonse og Karl Madsen er det, som Kokkin bemerker, naturlig å tenke seg at det ble ført inspirerende samtaler omkring den japanske kunsten over middagsbordet sommeren 1886.¹⁷⁷

Skredsvig fikk muligheten til å se mer japansk kunst da han besøkte Karl Madsen i Lyngby i desember 1886, noe han entusiastisk kvitterer for i et brev til Werenskiold: ”Han er en brilliant en. Hans japanske Udstilling var slut. Men han ejer flere Ting. Haandtegninger og trykte illustrasjoner fra Japan[...]”.¹⁷⁸ I tillegg til Louis Gonse og Karl Madsen, var franskmannen og kritikeren Théodore Duret en kjent japonist i det norske kunstnermiljøet. Sommeren 1890 kom han på Norgesbesøk og ble vartet opp av Werenskiold og Skredsvig. ”Her i sommer havde vi besøg av en franskmand, som hed Duret, en meget bekjent kritiker og samler av japaneserier – han siges at være den som væsentlig har æren af at have indført det

¹⁷³ Wichmann, *Japonisme*, 255, 228–241.

¹⁷⁴ Kokkin, ”Japonisme i Eilif Peterssens kunst”, 74–75. Det må påpekes at høy horisontlinje også var typisk for Gudes landskapsmalerier. Werenskiold, ”Fleskum-kolonien 1886...”, 16.

¹⁷⁵ ”Kort tid efter vandrer Yedos Indbyggere langs Bredden af deres Flod for at beundre Sværdliljerne, der i skiftende Farver og Former voxer i Mængde paa de nærliggende Sumpe”. Madsen, *Japansk Malerkunst*, 27; Werenskiold, ”Fleskum-kolonien 1886...”, note 61.

¹⁷⁶ Werenskiold, ”Fleskum-kolonien 1886...”, 15–16.

¹⁷⁷ Kokkin, ”Japonisme i Eilif Peterssens kunst”, 71.

¹⁷⁸ Christian Skredsvig sitert i Werenskiold, ”Fleskum-kolonien 1886...”, note 61.

til Frankrike[...].¹⁷⁹ Werenskiolds ord viser at norske kunstnere var særdeles bevisste på den omfattende Japan-trenden i samtiden.

Det ser ut til at interessen for det japanske var et gjennomgående fenomen i det, ikke altfor store, norske kunstmiljøet. Det var i dette miljøet Edvard Munch fikk fotfeste som kunstner i 1880-årene. Støtten Munch fikk fra den eldre kunstnergenerasjonen til legatsøknader viser at han har hatt gode kontakter blant de norske ”japonistene”: Peterssen attesterte igjen sammen med Krohg da Munch søkte Finnes legat i 1886. Werenskiold anbefalte ham i en søknad om Statens stipend våren 1888. Året etter ble flere mobilisert og Munchs vellykkede søknad til Statens stipend i 1889 ble støttet av blant andre Krohg og Skredsvig. At en årvåken kunstner som Munch ikke skulle ha blitt oppmerksom på den gjennomgripende Japan-trenden i dette miljøet er utenkelig.

3.3 Munchs møte med japansk kunst på utstillinger

Den nordiske utstilling i København 1888

Sommeren 1888 fikk Edvard Munch muligheten til å overvære en stor begivenhet som fant sted i København. *Den nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstutstilling* inkluderte avdelinger for fremmed kunst og kunstindustri, og gav besøkende en anledning til å oppdatere seg på den europeiske kunstfronten. Spesielt nevneverdig er det at Siegfried Bing tilbød seg å bidra til utstillingen med sin japanske samling nokså sent i planleggingen. Dermed ble det dannet en egen plass for japansk kunstindustri, som et av få innslag fra ikke-nordiske land.¹⁸⁰

Turen til København ble Munchs første utenlandsreise på tre år, og var en viktig oppdatering på kunstfronten. Munch hadde selv fått antatt to av sine bilder på utstillingen, der det tapte *Paa Hybelen* vakte mest oppsikt.¹⁸¹ Kunstutstillingen som Munch utvilsomt besøkte, lå i enden av en lang hall, og man måtte gå gjennom kunstindustriavdelingene for å komme dit fra inngangen nærmest hovedporten. Siegfried Bings japanske samling var utstilt midtveis på denne ruten, og som eneste eksotiske innslag og med en enorm Buddha-statue må den ha vært

¹⁷⁹ Brev fra Erik Werenskiold til Jonas Lie 19.8.1890, NB Brevs. 119; Thomsen, *Chr. Skredsvig*, 89.

¹⁸⁰ *Den Nordiske Industri-, landbrugs-, og kunstutstilling i Kjøbenhavn 1888: Officiel Beretning*, utgitt ved Udstillingskomiteens foranstaltning av C. Nyrop (Kjøbenhavn: Nielsen og Lydiche, 1890), 54; Steffen Linvald, *Den Nordiske Industri-, landbrugs-, og kunstutstilling i Kjøbenhavn 1888* (København: Bogan, 1988), 74.

¹⁸¹ Næss, *Munch*, 80.

et blikkfang.¹⁸² Her solgte Bing japanske kunstgjenstander fra en stand og det skal også ha blitt vist japanske trykk.¹⁸³

I forbindelse med utstillingen skrev Karl Madsen en artikkel om Bing og hans japanske samling i *Kunstbladet*, der han selv var redaktør. I artikkelen bemerker Madsen hvordan den japanske kunstindustri hadde en naturlig plass på utstillingen, da den i stor grad var toneangivende for moderne kunsthåndverk. Videre består artikkelen av et brev fra Bing der han forteller om bakgrunnen for sin entusiasme for japansk malerkunst og keramikk. Bing avslutter med å promotere for den kommende utgivelsen av sitt tidsskrift *Le Japon Artistique*.¹⁸⁴

Le Japon Artistique var et av Bings grep for å offentliggjøre kunnskap om Japan og japansk kunsthåndverk. Tidsskriftet ble utgitt i 36 nummer mellom 1888 og 1891. På grunn av et ønske om å nå ut til andre land ble tidsskriftet samtidig gitt ut som *Artistic Japan* i England og *Japanischer Formenschatz* i Tyskland. Hvert nummer inneholdt en artikkel og en serie med billedplater omkring ulike emner som japansk arkitektur, keramikk, maleri og trykkekunst. Magasinet ble godt distribuert til mange byer i Europa og USA og var spesielt godt utbredt blant kunstnerne som tok i bruk motiver gjengitt i tidsskriftet.¹⁸⁵ Det var også tilgjengelig på Kunstindustrimuseets bibliotek, som var ledet av den Japaninteresserte museumsmannen Hans Aall (1869–1946).¹⁸⁶ Edvard Munch befant seg imidlertid for det meste i Paris i årene Bings tidsskrift ble publisert.

Munch og Japan i Paris 1889

Med Statens stipend i lommen reiste Munch til Paris i oktober 1889. De neste to årene var kunstmetropolen hans base. Munchs omgangskrets i Paris var hovedsakelig nordmenn og andre skandinaver som dannet en egen liten stamme omkring forfatteren Jonas Lie. Munch mottok tegneundervisning hos Léon Bonnat, professor ved École des Beaux-Arts, en kort periode før han flyttet til Saint-Cloud i utkanten av Paris. Akttegningen hos Bonnat skal ha

¹⁸² Se kart over utstillingsområdet i *Den Nordiske Industri-, landbrugs-, og kunstutstilling i Kjøbenhavn 1888: Officiel Beretning*; og illustrasjon i Karl Madsen, "Hr. S. Bing og den japanesiske samling", i *Kunstbladet*, nr. 9&10 (1888), 120.

¹⁸³ Se Berman, "Den sublime storbyen...", 147–148; Olsen, "Krøyer og det japanske træsnit", 79; Weisberg, *Art Nouveau Bing*, 29.

¹⁸⁴ Karl Madsen, "Hr. S. Bing og den japanesiske samling", 119–121.

¹⁸⁵ Gabriel P. Weisberg, "The Creation of Japonisme", i Weisberg, Becker og Possémé, *The Origins of L'Art Nouveau*, 53–71: 54–57.

¹⁸⁶ Halén, "Gerhard Munthe og "den bevegelse ...", 82.

kjedet Munch og utbyttet han fikk fra undervisningen kan diskuteres.¹⁸⁷ Bemerkesverdige i denne sammenhengen er likevel Karl Madsens merknad i *Japansk Malerkunst* om at unge japanske kunstnere ”nå” – det vil si i 1885 – studerte ved Bonnats atelier.¹⁸⁸

Viktigere for Munchs kunstneriske utbytte enn undervisningen hos Bonnat var kanskje muligheten til å få med seg *Exposition Universelle*, der han var representert med maleriet *Morgen* fra 1884. Verdensutstillingen i 1889 var den største hittil og sammen med det nyoppførte Eiffeltårnet var Japan en sensasjon og synonym med det moderne.¹⁸⁹ Talende for dette er det at svenske Carl Larsson året før valgte å male både Eiffeltårnet under konstruksjon og en japaner som symbol på inspirasjonen i sin allegoriske fremstilling av ”Nutida konst” i *Den Fürstenbergska triptyken* [ill. 34]. Norges hovedavdeling, som Munch sikkert besøkte, lå plassert mellom USAs og Japans avdelinger.¹⁹⁰ Her har Munch hatt gode muligheter til å orientere seg om japansk kunst.¹⁹¹

Bings utstilling på École des Beaux-Arts 1890

Mot slutten av 1880-årene var den japanske kunsten ved hjelp av publikasjoner, utstillinger og promotører som Gonse, Duret og Bing spredd til et bredt publikum på tvers av landegrensene. Karl Madsen bemerket i 1889 at spådommer om at ”den varme Interesse, Europa i nogen Tid har vist for den japanske Kunst” skulle slå over i ”tidligere Tidens Ringeakt for alt det østasiatiske Væsen” neppe hadde slått til, men at ”I de siste Aar er Antallet af den japanske Kunsts Venner blivet mange Gange fordoblet.”¹⁹²

Høydepunktet for denne ”japan-manien”, og da spesielt interessen for tresnittene, ble markert med en stor utstilling av *ukiyo-e* på École des Beaux-Arts fra 25. april til 22. mai 1890.¹⁹³

Utstillingen ble organisert av Bing og omfattet hele 725 enkeltrykk og 428 billedbøker.

¹⁸⁷ Næss, *Munch*, 98.

¹⁸⁸ Madsen, *Japansk Malerkunst*, 155; Challons-Lipton, *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat*, 135; Sue Prideaux, *Edvard Munch: Behind the Scream* (New Haven: Yale University Press, 2005), 109. En av japanerne var Goseda Yoshimatsu (1855–1915) som dro til Paris for å studere hos Bonnat i 1880. Yoshimatsu ble i Paris frem til 1887, og dro etter et par år i England hjem til Japan i oktober 1889. Christine M.E. Guth, Alicia Volk, Emiko Yamanashi og Redmond Entwistle, *Japan & Paris: impressionism, postimpressionism and the Modern Era* (Honolulu, HI: Honolulu Academy of Arts, 2004), 31. Munch, som ankom Paris samme måned, møtte ikke Yoshimatsu, men det er ikke utenkelig at det var flere japanere hos Bonnat.

¹⁸⁹ Olsen, ”Krøyer og det japanske træsnit”, 79–80.

¹⁹⁰ Det var Eilif Peterssen som hadde ansvar for opphengningen av utstillingen. Se *Beretninger om Norges deltakelse i verdensutstillingen i Paris 1889* (No: [s. n], 1891), VII, XIII.

¹⁹¹ Næss, *Munch*, 97–98.

¹⁹² Madsen, ”Nye Værker om japansk Kunst”, 8.

¹⁹³ École des Beaux-Arts var en samlebetegnelse på flere innflytelsesrike skoler i Frankrike. Det refereres her til skolen i Paris som også går under navnet École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Sammenlignet med Gonses *Exposition rétrospective de l'art japonais* syv år tidligere var Bings utstilling en markant utvidelse, og fylte et hull ved å ta for seg *ukiyo-e* på 1700-tallet og sentrale skikkelser som Haronobu. I forordet i utstillingens katalog redegjorde Bing for tresnittenes stilistiske egenskaper og utvikling. Bings utstilling ble en enorm suksess og ble besøkt av et betydelig antall kunstnere i både den eldre og yngre generasjonen.¹⁹⁴ Klaus Berger nevner Edvard Munch blant de mange kunstnerne som trolig fikk med seg utstillingen.¹⁹⁵ Munch bodde våren 1890 i Saint-Cloud og dro til Norge omkring 10. mai. Han har altså hatt tid til å besøke Bings populære utstilling før han reiste.¹⁹⁶ École des Beaux-Arts var et prestisjefylt sted å holde en slik utstilling, og et sted Munch må ha kjent godt til. For eksempel var hans tidligere ”lærer” Léon Bonnat professor her.

3.4 1890-årene

Bings utstilling på École des Beaux-Arts markerte et klimaks for japonismen, men bølgen fortsatte i 1890-årene. Edvard Munch skrev hjem fra Paris i mai 1890 at han ”driver omkring i utstillingene”.¹⁹⁷ Han var tydelig opptatt med å fordøye kunstneriske inntrykk, så hvorfor ikke også japanske tresnitt? I begynnelsen av 1890-årene hadde han også flere kontakter som kan ha overført en interesse for det japanske. I november 1891 reiste han til Nice sammen med Christian Skredsvig og kone.¹⁹⁸ Skredsvigs maleri *Tjernroser* [ill. 35] fra 1890, med et utpreget japaniserende billedoppbygning og *kakemono*-lignende vertikalt format, viser at Munchs kunstnerkollega fortsatt verdsatte den japanske estetikken. Munchs kontakt med den danske kunstneren Johan Rohde (1856–1935) er også en interessant forbindelse. Rohde var en sentral person i den danske kulturkrets og en viktig initiativtaker og pådriver bak *Den frie Udstilling*. Munch ble kjent med Rohde i 1888 og besøkte ham i København i 1891 da Rohde introduserte ham for Gauguins kunst. Rohde var selve drivkraften da verker av Gauguin og

¹⁹⁴ Berger, *Japonisme in Western painting*, 187–188; *Exposition de la Gravure Japonaise à L'école Nationale des Beaux-Arts a Paris du 25. Avril au 22. Mai: Catalogue* (Paris: L'école Nationale des Beaux-Arts, 1890). Katalogen finnes på The British Library i London.

¹⁹⁵ Klaus Berger, *Japonisme in Western painting*, 188.

¹⁹⁶ Riktignok var hans far nylig avgått ved døden, men det virker ikke som om Munch hadde hastverk med å komme hjem. I et brev skriver han at han ”blir her sålänge de [pengene fra Andreas] strækker – det blir vel en måneds tid eller halvanden – Så får jeg se at komme hjem – jeg vilde helst reise med det samme – men det er noen bilder jeg gjerne vilde ha færdige og jeg burde vel se salonen.” Brev fra Edvard Munch til Karen Bjølstad, Saint-Cloud 1890, Familiebrevene (79) N747.

¹⁹⁷ Brev fra Edvard Munch til Karen Bjølstad, Paris mai 1891, Familiebrevene (114), N772.

¹⁹⁸ Se Thomsen, *Chr. Skredsvig*, 109–112; Christian Skredsvig, ”Edvard Munch i Monte Carlo”, i Christian Skredsvig, *Dager og netter blant kunstnere* (Oslo: Gyldendal, 1970), 119–126.

van Gogh ble representert på *Den frie Udstilling* i København i 1893.¹⁹⁹ Dansken var en god venn av Karl Madsen og innflytelsen fra japanske tresnitt er tydelig i *Aften i Hoorn* [ill. 36] fra 1893, med avgrensede fargefelter, stiliserte former og dekorative linjer.²⁰⁰ Det er ikke uttenkelig at Rohde kan ha formidlet interesse for japansk kunst til Munch.

Japonismen var en viktig del av *The aesthetic movement*, *The arts and crafts movement* og *art nouveau*, og i Norge var den japanske estetikken et forbilde for kunstindustri og kunsthåndverk før århundreskiftet. ”Den bevegelse som fra Japan går over Europa nu, kommer fordi den dekorative kunsten har lagt nede, - lagt uvillig langt nede. Mens Japan har lagt hele sit naturalia i sin dekorative kunst”, skrev Gerhard Munthe i en notatbok fra midten av 1890-årene.²⁰¹ Han uttrykker en holdning som opphøyer den japanske kunsten som et forbilde for den dekorative kunsten han ønsket å fremme. Spesielt var Bings *Le Japon Artistique* en inspirasjonskilde for norsk design og illustrasjonskunst. Munthes tapetmønster *Små ørreter og bekkeblom* fra 1891 er for eksempel inspirert av en forside med en japansk karpe i nr. 25 av Bings tidsskrift. Kombinasjonen av kraftige konturlinjer, fugleperspektiv og abstraksjon av motiv er, som Widar Halén sier, spesielt japaniserende.²⁰² Thorolf Holmboes illustrasjon til Vilhelm Krag's dikt *Der skreg en fugl* [ill. 37] fra 1894 ser også ut til å være inspirert av en artikkelforside i *Le Japon Artistique*. Over akvarellens midtakse har Holmboe tegnet en stor fugl med utsprede vinger som danner en ramme. Fugler med utsprede vinger er et mye gjentatt tema i japansk kunst. I artikkelforsiden til nr. 28 av Bings tidsskrift er en fugl med utsprede vinger brukt på tilsvarende innrammende måte [ill. 38].

Som nevnt i kapittel 1, var japanske fargetresnitt en katalysator for revolusjonen innen kunstgrafikk og fargetrykk i Europa i 1890-årene. Munch spilte en sentral rolle som en av den moderne kunstgrafikkens pionerer, og spesielt viktig var hans arbeid med fargetresnittet. Munch begynte som grafiker i Berlin i 1894, der hans kunst mottok mye oppmerksomhet i etterkant av den skandaløse utstillingen i Verein Berliner Künstler i november 1892. Japanske tresnitt var lett tilgjengelige og populære i Tyskland som andre steder i 1890-årene.

¹⁹⁹ Dieter Buchhart, ”Munch og Danmark: København, en bro i moderniteten”, i *Edvard Munch og Danmark*, red. av Dieter Buchhart, Anne-Birgitte Fonsmark og Gry Hedin, 11–30 (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 16.

²⁰⁰ Annette Stabell, ”Johan Rohde”, i *Weilbachs kunstnerleksikon*, red. av Sys Hartmann, 141-143 (København: Munksgaard/Rosinante, 1998), 7: 142.

²⁰¹ Gerhard Munthe sitert i Halén, ”Gerhard Munthe og ”den bevegelse...”, 77.

²⁰² Munthes kunstnermerke har sannsynligvis også opprinnelse i japanske forbilder. Vignettene han tegnet i 1896 til Snorre Sturlasons *Kongesagaer*, kan i tillegg ha en sammenheng med *mon*-vignetter han hadde skaffet seg via Louis Gonse i begynnelsen av 1880-årene. Halén, ”Gerhard Munthe og ”den bevegelse ...”, 83–89; Ivar Stranger, ”Norsk verkstedkeramik: En studie i århundreskiftets keramiske gjenstandskultur”, magisteravhandling i kunsthistorie (Universitetet i Oslo, 1981), 9.

Japonismen har sannsynligvis nådd Berlin sammen med en kaotisk blanding av nye impulser i 1880-årene. I tillegg ble offentlige samlinger beriket med *ukiyo-e*, og tidsskrifter som *Pan*, *Die Insel*, *Jugend* og *Simplicissimus* bar med seg den østlige innflytelsen både direkte og via japaninspirerte kunstnere.²⁰³

Da Edvard Munch flyttet til Paris i februar 1896 og utstilte arbeider på Siegfried Bings *Salon de l'Art Nouveau* i mai, bør han ha hatt kjennskap til det japanske tresnitt i en årrekke. Både japonismens omfattende utbredelse i 1880-årene, betydningen det japanske hadde for norske kunstnerkolleger og flere konkrete muligheter til å møte japansk kunst tyder på det. For å komme nærmere et svar på hvorvidt japonismen egentlig har hatt betydning for Munchs maleri og grafikk holder det imidlertid ikke å vise at Munch har kjent til japanske tresnitt. Ifølge Herméren kreves det en sammenheng mellom kontakten og likheten i kunstverkene. Kan en kontakt med japanske tresnitt ha ført til en endring i Munchs kunst? Det er et interessant sammentreff at Munch hadde kontakt med Bing våren 1896 og selv begynte med tresnitt påfølgende høst. Har Bing klargjort verdien i japanske tresnitt for Munch, og forsterket en interesse som allerede var der?²⁰⁴ For å skape en holdbar argumentasjon er det likevel nødvendig å se Munchs kunstneriske utvikling i et større perspektiv. For eksempel er møtet med japanske tresnitt isolert sett én mulig forklaring på at Munch begynte med tresnitt høsten 1896, men den må veies opp mot andre, og kanskje mer plausible, forklaringer. Dessuten er det nødvendig med analyser for å komme nærmere en forståelse for hvordan, og i henhold til hvilke trekk, japanske tresnitt kan ha influert Munchs kunst i 1890-årene.

²⁰³ Berger, *Japonisme in Western painting*, 284–85. Fumiko Ito nevner også at Max Liebermann hadde *ukiyo-e* i sitt hjem og at Walter Leistikow var påvirket av *ukiyo-e*. Se Ito, "Edvard Munchs bilder i Kojiro Matsukatas kunstsamling", 68.

²⁰⁴ Weisberg, "S. Bing, Edvard Munch, and L'Art Nouveau", 59–60.

Kapittel 4

Innflytelse fra japanske tresnitt i Munchs kunst – i henhold til form

Tidligere forskningslitteratur antyder at det både er formale, tekniske og motivmessige trekk i Munchs kunst som kan føres tilbake til japanske tresnitt. Som vist i forrige kapittel, er det høyst sannsynlig at Munch har kommet i direkte eller indirekte kontakt med japanske tresnitt i 1880-årene og begynnelsen av 1890-årene. Hermeréns to viktigste krav – kravet om likhet og kravet om kontakt – er dermed tildels tilfredsstilt. For å komme nærmere et svar på hvordan det japanske tresnitt har hatt betydning for Munch, gjenstår det å klargjøre *hva* som er likt. I kapittel 4 skal likheter som er knyttet til form drøftes nærmere. En formal analyse av Munchs litografi *Skrik* (Woll 38) [ill. 7], som tidligere er nevnt som et japaninspirert verk, vil danne utgangspunktet for drøftningen. Komparativt materiale, både japanske eksempler, kunstverk av Munch og annet relevant billedmateriale, vil bli trukket inn for å klargjøre likhetene og for å se enkelte trekk i en større sammenheng.

4.1 Formal analyse av litografiet *Skrik* (1895)

Den litografiske versjonen av *Skrik* ble til i 1895 da Munch oppholdt seg i Berlin. Det er en grafisk gjentakelse av maleriet med samme navn fra 1893 (Woll 2008 333) [ill. 39].²⁰⁵ Litografiet finnes i én tilstand og er trykket i ensfarget sort. I steinen står ordet *Geschrei* under selve motivet, og lenger ned til høyre, sammen med Munchs signatur, teksten: «Ich fühlte das grosse Geschrei durch die Natur». Det finnes trykte eksemplarer både med og uten denne teksten.

En frontalt stilt s-formet skikkelse står i forgrunnen. Den skallede og skjelettliggende figuren holder hendene for ørene, har vidåpne øyne og gaper. Figurens kropp er avkuttet ved lårene og udefinerbar under en sort kledning. Skikkelsen står, eller svever, på en bro med et rekkverk der linjene går diagonalt fra nedre høyre hjørne til midt på venstre langsida. Denne kraftige diagonalen deler billedflaten i to. I nedre del blir betrakterens øye trukket langs de diagonale linjene fra figuren i forgrunnen til to siluettliggende skikkelser med frakk og høy hatt. Brede vertikale linjer til høyre skaper en overgang til den øvre delen med tett sammenstilte og smale linjer som danner en vik. Enkle streker former her to skip med korsformede master og et tårn

²⁰⁵ Det refereres i masteroppgaven til Nasjonalmuseets versjon av maleriet.

eller et kirkespir. I øverste del av billedflaten er en urolig himmel formet med liggende brede linjer med varierende sammenstilling.

Typisk for den litografiske versjonen av *Skrik* er hvordan de sorte bølgelinjene danner en dekorativ flate på det hvite underlaget. På tross av at det er en viss dybde i bakgrunnslandskapet som følge av dimensjonskontraster i form av båter og kirkespir, gir oppdelingen av diagonale, vertikale og horisontale linjer i klare seksjoner et dekorativt og flatepreget uttrykk. I nedre del er det skapt romlig dybde ved hjelp av størrelsesforskjellen mellom figuren i forgrunnen og de to silhuetene i bakgrunnen, samt diagonale ortogonaler i broen som møtes utenfor bildets ramme. Bildet preges av en spenning mellom flatevirkningen i øvre del og den brå dybden i nedre del. Med de vertikale linjene til høyre oppløses billedrommet i øvre del, og flaten aksentueres. Denne spenningen mellom dybde og flate skaper en ustabil asymmetri i fremstillingen. Den øvre delen med utpreget flatevirkning skyver broen opp og fremover mot billedplanet slik at forgrunnsfiguren nærmest veltes ut mot betrakteren.

De sorte linjene mot den hvite flaten skaper en flatepreget, stilisert og rytmisk effekt i litografiet i forhold til maleriet fra 1893. I maleriet går landskap og himmel sammen i myke overganger. Fargene er brukt som et eget virkemiddel for å gi effekten av kaotisk landskap i bevegelse. Bruken av kalde farger i landskapsdelen skaper en opplevelse av avstand, mens den røde himmelen springer truende frem i billedplanet. I den litografiske versjonen har ikke Munch brukt farge for å skape det urolige landskapet. Han har likevel fått frem en tilsvarende ustabil effekt ved satse på den rytmiske linjen, spenningen mellom sort og hvitt og motsetningen mellom dybde og flate. I samsvar med det litografiske mediets iboende krav til forenkling, har Munch, som Jan Askeland sier, skapt en formelaktig forenkling i retning av et kalligrafisk tegn.²⁰⁶

En annen bemerkelsesverdig forskjell mellom maleriet og litografiet er utførelsen av figuren i forgrunnen. Skikkelsens hode er i begge versjoner formet som et kranium, men ansiktsuttrykket fremstår tydeligere i litografiet. I maleriet er det skallede hodet malt i en gul farge som understreker det sinnsforvirrede uttrykket. Som et resultat av det oppveltede perspektivet og kontrasten mellom det hvite hodet mot den sorte kroppen, tvinges hodet tydeligere frem mot billedplanet i litografiet. Med få grep er skikkelsens ansiktsuttrykk mer detaljert og karakterfylt. Linjer i ansiktet gjentar hodeskallens form og poengterer figurens

²⁰⁶ Askeland, "Angstmotivet i Edvard Munchs kunst", 28.

innsunkne kinn. Munnen er i et ovalt gap og tegnet med tydelig strek. Pupillen i figurens høyre øye skjeler utover, noe som så vidt er synlig i maleriet.

Med *Skrik*, først i form av maleri og deretter litografi, brøt Munch med samtidens idealer om hva kunsten kunne representere. Ifølge Gotthold Lessing (1729–1781) skulle visuell representasjon ha ”det skjønne” i fokus, og den greske kunsten var forbildet. Temaer som angst og fortvilelse – Munchs yndlinger – var utelukket i et slikt kunstsyn. Gösta Svenæus mener Munch brøt med dette tradisjonelle idealet og at han med *Skrik* videreførte det naturalistiske kunstsynet til et bristepunkt. Munch ønsket å skape et uttrykk nært opp til en angstfylt opplevelse, og for å få til dette var han nødt til å overskride grensene for representasjon.²⁰⁷ Spørsmålet i denne sammenhengen er om en innflytelse fra japanske tresnitt kan ligge bak Munchs brudd på det formale plan. På hvilken måte kan kjennskapet til japanske tresnitt ha hatt noe å si for Munchs bruk av linje, flate og perspektiv?

4.2 Drøftning av formale trekk i *Skrik* som kan være influert av japanske tresnitt

Japonismens kjennetegn i *Skrik*?

I første kapittel ble det redegjort for særtrekk Mark Roskill, på generaliserende måte, setter som kjennetegn på japonisme. Et utgangspunkt er derfor å vurdere om Roskills kjennetegn kan overføres til *Skrik*. De første to kjennetegn var trekk som underbygget flatevirkning. Det første var knyttet til figurens kontur og plassering i forhold til billedplanet, og det andre flatepreget og detaljfattig utforming av figurens trekk. I både den maleriske og litografiske versjonen av *Skrik* er figuren fremstilt med et tydelig omriss. Frontalstillingen fører i seg selv til en utflating av figuren. I maleriet har Munch på summarisk måte skildret figurens ansiktstrekk ved å gjengi et svakt omriss av øyehuler, to prikker til nesebor og et ovalt omriss av en munn. Som nevnt over, er uttrykket mer detaljert i litografiet med linjer som definerer kinnhuler og tydelige pupiller. Ved få grep har Munch skildret et angstfylt uttrykk.

I tilknytning til Roskills andre kjennetegn, noteres det en likhet med mellom *Skrik* og Sharakus skuespillerportretter – *yakusha-e* – der også figurens karakter fanges med få grep [ill. 2]. Samtidig er figurens gest viktig i formidlingen av det ønskede uttrykket både i Munchs

²⁰⁷Øivind Storm Bjerke, “The Scream as image of a “scream””, i *Kunst og Kultur* 90, nr. 3 (2007), 175–176; Svenæus, *Edvard Munch*, 62; Reinhold Heller, *Edvard Munch: The Scream* (London: Penguin, 1973), 86.

Skrik og Sharakus skuespillerportretter.²⁰⁸ Det er videre en interessant likhet mellom den unaturlige plasseringen av *Skrik*-figurens pupiller og enkelte japanske *yakusha-e*. Pupillen i figurens venstre øye er midtstilt, mens i det høyre er den plassert langt ut i øyehulen. Med denne enkle dissonansen har Munch klart å skape et ansikt som uttrykker galskap. I portretter av *Kabuki*-skuespillere forekommer ofte en tilsvarende plassering av pupillene, som for eksempel i Utagawa Kunisadas *Dikt av Ariwara no Narihira Ason: Seigen* (1852) [ill. 40]. I *Kabuki* var øyekrysning en del av en posering som kaltes *mie*, der skuespilleren tok en dramatisk pause og krysset øynene. *Mie* markerte et emosjonelt høydepunkt i oppsetningen, og små detaljer i ansiktsuttrykket formidlet ulike følelser.²⁰⁹ Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) brukte *mie*-grimaser i sine litografiske plakater i 90-årene²¹⁰, men hans bruk av pupillene er ikke like fremtredende som i Munchs litografi. Hvorvidt Munchs behandling av *Skrik*-skikkelsens øyne er direkte inspirert av japanske *mie*-representasjoner, er interessant å spekulere i. Hovedsaken i denne sammenhengen er imidlertid hvordan Munch, på samme måte som japanerne, tilfører uttrykksfull karakter til en figur med tilsvarende sparsom bruk av virkemidler.

Roskills tredje kjennetegn handler om hvordan bakgrunnen er sekundær i forhold til forgrunnen og hvordan få detaljer retter fokus mot og kaster lys over noe ved hovedfiguren. Som Julius Lange (1838–1896) skrev i 1889: ”Japaneren finder det banalt at tage for meget med i et maleri: Kunstneren skal øve sit Omdømme ved at forbigaa alt hvad der er overflødig eller hindrende for den Virkning, han vil oppnaa.”²¹¹ I *Skrik*, både som maleri og litografi, har Munch ført et slikt forhold mellom forgrunn og bakgrunn til ytterpunktet. Hele komposisjonen er et ekko av forgrunnsfigurens uttrykk. Med en symbolsk fargebruk i maleriet og rytmiske linjer i litografiet, i tillegg til ustabile former og perspektiv har Munch, som Øivind Storm Bjerke sier, skapt et bilde av et skrik.²¹²

Selv om Roskills tre første kjennetegn kan overføres til *Skrik*, fremstår de for generelle til å kunne gripe hvordan det japanske egentlig har influert Munch mer spesifikt. Roskills

²⁰⁸ En likhet mellom Munch og Sharakus arbeider ble også påpekt av Natvig i hans bok om japanske tresnitt fra 1935. Natvig, *Japanske tresnitt*, 53.

²⁰⁹ Med begge øyne i kryss og munnen trukket ned mot høyre i et surt uttrykk har rollefiguren en ond hensikt. Om skuespilleren derimot krysset øynene og presset leppene sammen var budskapet triumf. I utgangspunktet var det kun det ene øyet som skulle krysses, men hvis skuespilleren ikke mestret en slik virtuos grimase var krysning av begge øyer akseptabelt. James L. Secor og Stephen Addiss, “The Male Ghost in Kabuki and Ukiyo-e”, i Addiss, *Japanese Ghosts & Demons*, 49-55: 50, note 1; Wichmann, *Japonisme*, 69.

²¹⁰ Wichmann, *Japonisme*, 69.

²¹¹ Julius Lange, “Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens Kunst”, i Julius Lange *Bastien Lepage og andre afhandlinger*, 57–75 (Kjøbenhavn, P. G. Philipsens forlag, 1889), 69.

²¹² Bjerke, “The Scream as a image of a ”scream””, 178–179.

kjennetegn er rettet mot selve kimen til forenkling og flatevirkning i 1860-årene, som i kapittel 1 ble eksemplifisert med Manets portrett av Zola. At man kan finne tilsvarende trekk ført til ytterpunktet i *Skrik* kan rett og slett være et resultat av en tendens til flate og forenkling som lå i tiden. Det er umulig, og kanskje til og med feilaktig, å forsøke å lage en innflytelseslinje fra Manet, via andre kunstnere og til Munch når det gjelder slike generelle formale trekk Roskill legger frem. Som Hermerén sier: hvor mange ledd skal til før man ikke lenger snakker om innflytelse? Jo flere ledd, jo svakere blir argumentasjonen, men det blir umulig å sette en grense.²¹³

Japonismen var en omfattende trend som fortsatte helt frem til århundreskiftet og både bevisst og ubevisst, og direkte og indirekte kan ha gitt utslag i Munchs kunst. ”Japonismen som trend” er i seg selv en bruk av begrepet som impliserer en distanse fra selve kilden. Rent overfladisk kan man derfor trekke slutningen om at japonismen har hatt indirekte betydning for Munch, fordi den ligger bak selve bevegelsen mot flate og forenkling i samtiden. Likevel var japanske tresnitt unektelig en del av den visuelle verdenen omkring Munch, og mer interessant er derfor muligheten for at veien fra Japan til Munch er kortere. For å finne ut *hvordan*, og i henhold til *hva*, er det nødvendig med grundigere komparative analyser.

Det dekorative

Cate nevner de buktende lineære mønstre sammen med planbehandlingen av landskapet i *Skrik* som et tegn på at Munch har verdsatt den japanske stil. Denne linje- og flatepregede utførelsen av *Skrik* er interessant å sammenligne med en dobbeltside fra bind 2 av *Hokusai Manga*, der Hokusai har skildret en malstrøm [ill. 41].²¹⁴ Trykkene i *Manga* er *sumizuri-e* – tresnitt i sort-hvitt. Kontrasten mellom sorte linjer mot hvit flate er et felles utgangspunkt og oppfordring til et dekorativt formspråk.

Billedflaten i dobbeltsiden fra andre bind av *Manga* er delt i to horisontalt. I forgrunnen på nedre halvdel vandrer tre menn i urolig og grunt vann. Den grunne strømmen bukker seg fra høyre og innover i billedrommet i en s-formet bue. Måten vannet er separert fra land med rytmisk omriss har en likhet med Munchs utforming av viken i *Skrik* med buktende konturlinjer. I den øvre delen av bildet ser man et nytt motiv, adskilt fra nedre del med en

²¹³ Hermerén, *Influence in art and literature*, 35–36.

²¹⁴ Det er trolig at Hokusais motiv er malstrømfenomenet i Narutostredet mellom øya Awaji og Shikoku-provinsen i Japan. Stredet er kjent for sine kraftige malstrømmer under tidevannet. Stredet var et vanlig pilegrimsmål og dermed et populært motiv for *ukiyo-e*.

tynn horisontal linje. Delen kan lett mistolkes som himmelen over nedre del, men forestiller en malstrøm. Vekselvis brede og smale linjer brer seg i en spiral fra billedflatens midtakse og utover billedflaten. Avstanden mellom dem varierer. Likheten mellom Hokusais utforming av malstrømmen og Munchs himmel i den litografiske versjonen av *Skrik* er iøynefallende. De sorte linjene med varierende tykkelse og avstand skaper en rytmisk og dekorativ karakter i begge trykkene.

Det er i bruken av stiliserte former som et dekorativt element på en flate Munch nærmer seg det japanske uttrykket med *Skrik*, og da spesielt med litografiet. Den dekorative tendensen er imidlertid ikke nytt i Munchs kunst i 1895. Maleriet *Inger i svart og fiolett* (Woll 2008 294) [ill. 42] fra 1892²¹⁵ er tydelig influert av Whistler, men kontureringen av figuren med svungne linjer, mangelen på slagskygge og sammenstillingen av den mønstrete kjolen mot den rene bakgrunnen, fører også til at Inger nesten ligner en av Utamaros kurtisaner [ill. 1].

Et spesielt ”japaniserende” eksempel på Munchs dekorative tendens i 1890-årene er maleriet *Sommernatt. Stemmen* (Woll 2008 394) [ill. 43].²¹⁶ Trestammene er avskåret oppe og nede på samme måte som orestammen i Peterssens *Sommernatt* [ill. 30]. De slanke stammene minner også om Oda Krohgs tynne furustammer i *Japansk lykt* [ill. 26]. Måten Munch har brukt et flertall stammer og trukket dem frem i billedplanet på skaper et særdeles dekorativt uttrykk. I tresnittet med samme tittel og motiv fra 1896 (Woll 92) [ill. 44] er det enda tydeligere hvordan stammene er en abstrakt del av komposisjonen mer enn de representerer en skog. Hokusais *Fuji-fjellet sett gjennom en bambusskog* [ill. 31], nevnt i kapittel 3, er et eksempel på hvordan trær på samme måte blir brukt som et dekorativt ”gitterverk” i japanske tresnitt. Vincent van Gogh, som Munch klart er influert av i 1890-årene, brukte også japaniserende trestammer i verk som *Fallende høstblader (Les Alyscamps)* [ill. 45] fra 1888.²¹⁷ Det er derfor kanskje snakk om en omvei fra det japanske til Munch. Likheten mellom Munchs tresnitt og eksempler som Harunobus (1724–1770) *Syv vakre kvinner i bambusskog* [ill. 46], når det gjelder trestammenes frontalstilling og dekorative rolle, er likevel et interessant tegn på at

²¹⁵ Maleriet befinner seg i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

²¹⁶ Motivet finnes i to maleriske versjoner. Museum of Fine art i Boston eier versjonen datert til 1893 der hele kvinnen står lenger bak i billedrommet. Munch-museets versjon, som er sett og illustrert, var også tradisjonelt datert til 1893, men har flere likhetstrekk med tresnittet fra 1896 og nydatert av Gerd Woll til dette året. Gerd Woll, *Edvard Munch: Samlede malerier: Catalogue Raisonné* (Oslo: Cappelen Damm, 2008), kat. 319 og 394.

²¹⁷ Vincent van Gogh hadde en utstrakt interesse for japanske tresnitt. Etter å ha flyttet til Paris i 1886 begynte han sammen med sin bror å samle på *ukiyo-e*. De to også arrangerte til og med sin egen lille utstilling, basert på utlån fra Bing, i kafeen *Le Tambourin* på Boulevard de Clichy i 1887. I 1888 var van Gogh også agent for Bings japanske tresnitt som ”ekstrajobb”. Kunstneren utførte i tillegg malerikopier av trykk fra Hiroshiges *Hundre berømte utsyn over Edo*. Berger, *Japonisme in Western painting*, 186; Olsen, ”Krøyer og det japanske træsniit”, 79.

Munch kan ha funnet direkte innflytelse i det japanske formspråket. Munchs dekorative bruk av treet ser ut til å ha oppstått i begynnelsen av 1890-årene, samtidig med en omfattende stilendring hos ham generelt.²¹⁸

Det vertikale format

I en skissebok fra mellom 1891 og 1893 har Munch, på samme måte som Skredsvig med *Tjernroser* [ill 36], prøvd seg på et høyt og smalt format i forarbeider til *Fortvilelse* og *Sommernatt. Stemmen*.²¹⁹ Munchs bruk av det vertikale formatet er derimot ikke nytt i 1890-årene. Allerede i 1883 utforsket Munch et outrert høydeformat i *Ettermiddag på Olaf Ryes plass* (Woll 2008 90) [ill. 47].²²⁰ En slik vertikal orientering i landskapsstudier var uvanlig i vestlig tradisjon. Det ikke umulig at man i det norske kunstmiljøet var klar over japanske eksempler med vertikalt format. I Hiroshiges *Hundre berømte utsyn over Edo* er alle landskapene i stående orientering, og det vertikale formatet er også selve kjennetegnet til japanske *kakemono*.

Innslaget av det vertikale formatet i et så tidlig verk hos Munch er imidlertid høyst sannsynlig et resultat av hans oppfatning av impresjonisme. Impresjonistene hadde allerede plukket opp avlange formater fra japansk kunst. I artikkelen "Impresjonistene" i 1882 hadde Werenskiold registrert at "exellerte komposisjoner", herunder avlange billedformater, var brukt av impresjonistene.²²¹ *Ettermiddag på Olaf Ryes plass* regnes da også som Munchs første forsøk på en impresjonistisk landskapsstudie, noe som er tydelig i den klattede og vibrerende påføringen av maling i lyse fargetoner.

Når det vertikale formatet igjen dukker opp i Munchs kunst i 1890-årene er det med et annet innhold som vekker flere japanske enn impresjonistiske assosiasjoner. Spesielt må *Kvinne i måneskinn. Stemmen* (Woll 129) [ill. 48] fra 1898, etter en sammenligning med Harunobus *Kvinne som graver etter bambusskudd i snø* [ill. 49], karakteriseres som et slående eksempel

²¹⁸ I Munchs skissebok fra mellom 1891 og 1893 er det også flere eksempler på stilisering av grener som minner om japanske kirsebærtrær i forarbeider til *Melankoli*, *Måneskinn* og *Den ensomme*. MM T 129, 20, 32, 33. Se skisseboken på <http://www.munch.museum.no/tegneren/skissebok2.aspx>

²¹⁹ MM T 129, 38, 37. Se skisseboken på <http://www.munch.museum.no/tegneren/skissebok2.aspx>. Innrammingen omkring disse skissene indikerer at de er vignette-studier. Trygve Nergaard, "Despair", i *Edvard Munch: Symbols and images*, red. av Arne Eggum, 113–141 (Washington D.C.: National Gallery of Art, 1978), 127.

²²⁰ Maleriet befinner seg i Moderna Museet i Stockholm. Verket er signert og datert til 1884 av Munch. Siden Munch-familien flyttet fra leiligheten ved Olaf Ryes plass i oktober 1883, mener Eggum det bør dateres til 1883. Se Arne Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier* (Oslo: J.M. Stenersens forlag, 1983), 36.

²²¹ Arne Eggum, *Munch og fotografi*, 25; Erik Werenskiold, "Impresjonistene" i Erik Werenskiold, *Kunst, kamp, kultur: gjennom 40 aar i tekst og bilder*, 63–67 (Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1917), 63.

på en mulig japansk innflytelse hos Munch. I begge tresnittene poengteres det vertikale formatet med smale vertikale elementer i komposisjonen, og balanseres av en beskåret figur med et buet hodeplagg i forgrunnen.

Romfremstillingen

Med utgangspunkt i de særtrekk som ofte påpekes som utslag av japansk innflytelse, kan Munchs bruk av fugleperspektivet og den klare diagonalen som dannes av veien i *Ettermiddag på Olaf Ryes plass* også tolkes som japaniserende. Som vist i kapittel 2, nevner Patricia G. Berman hvordan Hokusais ”høye blikkpunkt” ligger til grunn for det ”høyvinklede visuelle regimet” i Munchs generasjon.²²² Det må imidlertid understrekes at fugleperspektivet i seg selv har vært vanlig i vestlig tradisjon siden 1600-tallet, spesielt i oversiktsbilder av slagscener.²²³ Japanernes særegne bruk av perspektivet kan riktignok ligge bak 1870-årenes impresjonistiske bylandskaper. Det oppbrettede eller skrånende perspektivet med høytliggende horisontlinje hos Degas og Caillebotte, kan også føres tilbake til japanske kilder.²²⁴ Når slike elementer for romfremstilling dukket opp hos Munch i 1880-årene, var imidlertid fugleperspektivet og et oppbrettet perspektiv såpass etablerte ”impresjonistiske” grep at de blir irrelevante som eksempler på direkte innflytelse fra det japanske til Munch.

Heller ikke måten diagonalen er brukt på i *Ettermiddag på Olaf Ryes plass* kan karakteriseres som spesielt japaniserende. Et diagonalt element er et tradisjonelt virkemiddel for å skape dybde. Den ”japaniserende diagonalen” som ofte nevnes har ingen romlig funksjon hos japanerne, men er et selvstendig abstrakt poeng i billedoppbygningen [ill. 50]. Likheten mellom perspektivbruken i *ukiyo-e* og i kunstverk av Munch ligger på et annet plan.

Som nevnt i kapittel 2, antyder Sue Challons-Lipton en forbindelse mellom Munchs overdrevne perspektiv og japanske tresnitt.²²⁵ Japanernes måte å bruke perspektivet på fascinerte fremdeles vestlige kunstnere i 1880-årene. Karl Madsens bemerkninger om japanernes perspektiviske sans i *Japansk Malerkunst* var sannsynligvis kjent i det norske kunstnermiljøet. Det er spesielt Hiroshiges ”overraskende” perspektivbruk Madsen er opptatt av. Han sikter til hvordan figurene er avskåret helt fremme i billedplanet og ikke, som

²²² Berman, ”Den sublime storbyen...”, 148.

²²³ Erik Mørstad, *Malerileksikon* (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1996), 106.

²²⁴ Karl Madsen skrev i *Japansk Malerkunst* at japanernes romforståelse og hyppige bruk av fugleperspektivet henger sammen med at bildene ble malt på gulvet, mens ”selv laa de frem over dem med Penslen i en næsten Lodret Stilling paa papiret”. Julius Lange kritiserer imidlertid Madsen og mener at denne forklaringen ikke forklarer noe som helst. Madsen, *Japansk Malerkunst*, 13; Lange, ”Karl Madsen: Japansk Malerkunst”, 29.

²²⁵ Challons-Lipton, *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat*, 134.

”regelen” sier, ti alen inn i bildet.²²⁶ I Hiroshiges *Hundre berømte utsyn over Edo* er det også andre eksempler på uvanlig bruk av perspektivet som er interessante å vurdere i forhold til Munchs overdrevne perspektivbruk – for eksempel i *Skrik*.

Munch begynte å utvikle sin særegne bruk av perspektivet omkring 1890. *Rue Lafayette* (Woll 2008 232) [ill. 20] fra 1891 er et av de første eksemplene på dette fenomenet i Munchs kunst og en viktig forløper for *Skrik*.²²⁷ Verket betraktes som en av Munchs avskjeder med impresjonismens lyse fargeflekker. Det er tydelig at Munch har kjent til Gustave Caillebottes *Un balcon, Boulevard Hausmann* [ill. 51] fra 1880, da både motiv og komposisjon i *Rue Lafayette* er en parafrase av Caillebottes maleri.²²⁸ Likevel skiller Munchs komposisjon seg fra Caillebottes. I motsetning til den konvensjonelle perspektiviske ordningen, oppløser Munch den forventede romlige orden. Ortogonalene som former balkongen avsluttes ikke innenfor komposisjonens rekkevidde, men forsvinner inn i det uendelige.²²⁹ I Hiroshiges *Natt i Saruwakagaten (Saruwaka-machi noru no kei)* [ill. 52] har heller ikke gaten en klar avslutning. Det natthlige gatemotivet, med tilsvarende perspektivbruk i Munchs *Aften på Karl Johan* (Woll 2008 290) [ill. 53] fra 1892 er i tillegg påfallende likt Hiroshiges trykk.²³⁰ Munchs perspektiv i sistnevnte verk kan ved første øyekast tolkes som et ettpunktperspektiv. Følger man ortogonalene dannet av bygningene til venstre i bildet, finner man imidlertid to forsvinningspunkter. Denne noe schizofrene og ustabile romfremstillingen er interessant å se i forbindelse med Bermans bemerkning om *dietic* eller dualistisk romfremstilling i asiatisk kunst.²³¹

Som Jan Askeland bemerker appellerer Munchs ”sugende” perspektivbruk til den nevrotiske og angstfylte romopplevelse.²³² I litografiet *Skrik* fra 1895 fremstår derimot perspektivet som mer enn et schizofrent element. Perspektivet, samt diagonalen, har blitt et abstrakt element på en flate. Det er i denne motsetningen mellom dybde og flate at Hiroshige og japanerne stiller som klare forbilder for Munch. I verk som *Bomullsvaregaten Ôdenma-chô (Ôdenma-chô,*

²²⁶ Karl Madsen, *Japansk Malerkunst*, 137.

²²⁷ I en skissebok der flere arbeidene er datert til 1889 er det forarbeider som peker frem mot *Fortvilelse*, *Skrik* og *Aften på Karl Johan*. Se skissebok MM T 126. I 1891 malte Munch også *Rue de Rivoli* som slekter til *Rue Lafayette* med et impresjonistisk formspråk og er en tilsvarende forløper for Munchs særegne perspektivbruk.

²²⁸ Ifølge Kirk Varnedoe kan Munch ha besøkt Gustave Caillebottes leiligheter via introduksjon av Léon Bonnat på et av sine opphold i Paris. Se Berman, ”Den subline storbyen...”, 149; Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte* (London/ New Haven: Yale University Press, 1987), plate 41, note 2.

²²⁹ Berman, ”Den subline storbyen ...”, 151.

²³⁰ Fotografier av boulevarder i Paris, med samme effekt av sublim uendelighet har sannsynligvis også spilt en rolle for Munchs perspektiviske utvikling. Se Berman, ”Den subline storbyen ...”, 148.

²³¹ Berman, ”Den subline storbyen...”, 148.

²³² Askeland, ”Angstmotivet i Edvard Munchs kunst”, 16.

momendana) [ill. 54] fremstår perspektivet med rette retningsbestemte linjer på samme måte som et selvstendig abstrakt element i komposisjonen. Både den emosjonelle og dekorative bærekraften i fremstillingen betyr mer enn illusjonen i Munchs stiliserte kunst.²³³

4.3 Japonisme, syntetisme eller art nouveau?

Munchs kunstneriske uttrykk blir mer etablert i en dekorativ og forenklet stil i begynnelsen av 1890-årene. Utviklingen står i nær sammenheng med hans opphold i Paris fra 1889 til 1891. Her inntok han nye kunstneriske impulser, og spesielt var møtet med symbolismen, syntetismen og ikke minst van Goghs kunst avgjørende for formspråket som ble Munchs varemerke i 1890-årene. Gauguins og ”Les Nabis”-kunstneres²³⁴ syntetisme preges av forkasting av ikke-essensielle detaljer og en streben mot syntese av motivet. Virkemidlene var klare linjer, forenkling av billedflaten, ingen lys- og skyggeeffekter, kraftige konturlinjer og plassering av motivet nær billedplanet.²³⁵ Alle disse trekkene kan i sin tur føres tilbake til japanske tresnitt. Samtidig er kjennetegnene viktige i utviklingen av art nouveau eller jugendstil frem mot århundreskiftet.

Den dekorative flatebehandlingen i *Skrik* har helt klart en likhet med linjefokuseringen vi finner hos art nouveau-kunstnerne og deres forgjengere. At Siegfried Bing, en viktig promotør for ”den nye kunsten”, valgte å stille ut Munchs kunst i mai 1896 for å skape blest om sitt nye galleri *L’Art Nouveau*, viser at Munch allerede i 1890-årene ble knyttet til bevegelsen. Likevel er tilknytningen til art nouveau vanskelig å definere når det gjelder et verk fra 1895. Stilen sto ikke i full blomst før 1900 og var først og fremst et uttrykk innen dekorativ kunst og arkitektur.²³⁶ Det virker mer logisk å foreslå Munch som en av foregangsfigurene for art nouveau eller jugendstil.²³⁷ Som Lars Krantz sier, ble heller aldri den forenklede linjen *kun* pynt i Munchs kunst – den brukes alltid med et ekspressivt formål.²³⁸

Japanske tresnitt ser ut til å være et felles forbilde for Munchs, syntetismens og art nouveau dekorative flatebehandling. Forenkling og aksentuering av flate var en tendens hos mange

²³³ Askeland, ”Angstmotivet i Edvard Munchs kunst”, 9.

²³⁴ Flere av kunstnerne tilknyttet den post-impresjonistiske gruppen Les Nabis, som Pierre Bonnard (kalt ”le Nabi très Japonard”), Maurice Denis og Edouard Vuillard har på ulike måter brukt det japanske tresnitt som inspirasjon i sine malerier og litografier. Cate, ”Japanese Influence on French Prints”, 63.

²³⁵ Stephan Tschudi-Madsen, *Sources of Art Nouveau* (Oslo: H. Aschehoug & co, 1956), 246.

²³⁶ Tschudi-Madsen, *Sources of Art Nouveau*, 76.

²³⁷ Tschudi-Madsen mener imidlertid at Munch ikke øvde noen direkte innflytelse på art nouveau på grunnlag av hans manglende engasjement innen brukskunst og kampen for dekorativ kunst. Tschudi-Madsen, *Sources of Art Nouveau*, 258.

²³⁸ Lars Krantz, ”Edvard Munch og jugendstilen”, i *Paletten* 8, nr. 2 (1947), 20.

kunstnere frem mot århundreskiftet, men det betyr ikke at kunstnerne selv ikke kunne velge andre løsninger – noe mange også gjorde. Å vurdere hvilken innflytelse som har betydd mest for Munchs utvikling mot flate vil være en vanskelig oppgave, og er heller ikke målet med masteroppgaven. Dessuten er det ikke nødvendigvis slik at det er ett enkelt fasitsvar – Munch kan ha funnet inspirasjonen til forenkling, flatebehandling og perspektiv fra flere hold. Hele det kontekstuelle spekteret kan ha hatt noe å si for Munchs kunstneriske valg, deriblant japanske tresnitt.

I dette kapitlet er det hvordan formspråket i japanske tresnitt kan ha hatt noe å si for formale trekk i Munchs kunst som har blitt undersøkt. Forenkling av former til dekorative elementer på billedflaten og interessen for ettpunktperspektivets billedlige effekt ser ut til å ha funnet en plass i Munchs kunst i begynnelsen av 1890-årene. Utviklingen faller sammen med Munchs opphold i Paris fra 1889 til 1891. Både før og under denne tiden, og i denne byen, hadde Munch mange muligheter til å se og studere japansk kunst. Her møtes Hermeréns krav om likhet og kontakt. I tillegg tyder resultatet av analyser og sammenligninger på at japanske tresnitt ikke nødvendigvis bare har vært en perifer inspirasjonskilde i henhold til Munchs formspråk.

Kapittel 5

Innflytelse fra japanske tresnitt i Munchs kunst – i henhold til teknikk

Som nevnt i kapittel 1, spilte japanske tresnitt en rolle både som generell katalysator, og som en direkte utførelsesteknisk innflytelse for kunstgrafikk i 1890-årene. En drøftelse av det japanske tresnittets betydning for Munchs grafiske produksjon frem mot århundreskiftet har derfor en naturlig plass i masteroppgaven. Henger det at Munch begynner med grafikk sammen med et kjennskap til japanske tresnitt? Kan det eventuelle møtet med Bings samling av japanske tresnitt i 1896 ligge bak Munchs interesse for tresnittsteknikken? Kan det, som Wichmann antyder, være en teknisk sammenheng mellom Munchs og japanernes bruk av den sorte bakgrunnen? Er det andre tekniske trekk i Munchs tresnitt som kan være et resultat av innflytelse fra japanske tresnitt? For å kunne drøfte disse spørsmålene er det først nødvendig å se på konteksten omkring Munchs begynnende virksomhet som grafiker. Tekniske analyser av tresnittene *Angst* og *Kyss III*, som er nevnt i forbindelse med tekniske spørsmål i forskningslitteraturen, vil fungere som utgangspunkt for å definere særpreg som kan diskuteres opp mot japansk tresnittsteknikk. I drøftningen er det viktig å ikke se relasjonen Munch og japanske tresnitt isolert, men også vurdere andre, og kanskje mer nærliggende, forklaringer på Munchs tilnærming til mediet.

5.1 Munch som kunstgrafiker

Munchs første grafiske verk ble utført i Berlin i 1894. I Tyskland hadde dytrykket hatt en oppblomstring i løpet av 1870-årene, og ved midten av 1880-årene var kunstgrafikk en anerkjent virksomhet. På grunn av dytrykkets røtter i den germanske fortiden, med kunstnere som Dürer og Rembrandt, var denne grafiske metoden spesielt viktig for tyskerne. Etsningen ble verdsatt på grunn av særegne muligheter for kunstnerisk uttrykk, og blant annet promotert av Krohgs venn Max Klinger i artikkelen ”Malerei und Zeichnung” fra 1891, som nok var kjent for Munch. Det var også dytrykksteknikker som streketsning og koldnålsradering Munch prøvde seg først på. De første trykkene er i hovedsak grafiske gjentakelser av malerier, skapt i håp om økt inntekt eller som reklame for det malte verket.²³⁹

²³⁹ Clarke, *Becoming Edvard Munch*, 114; Gerd Woll, “The Frieze of Life: Graphic works”, i *Edvard Munch: The Frieze of Life*, red. av Maria-Helen Wood, 45–50 (London: National Gallery Publications, 1992), 45.

Fremdeles bosatt i Berlin i 1895, produserte Munch sine første litografier. Trykkene fra Berlin, for eksempel *Skrik* [ill. 7], er monokrome, og Munch har som oftest tegnet motivet direkte på den litografiske steinen. Det var først etter at Munch flyttet til Paris i februar 1896, der han begynte å trykke litografier hos Auguste Clot, at han utviklet sitt repertoar. Av Clot lærte han blant annet å overføre motivet fra et spesialpreparert papir til steinen, noe som var mer praktisk. Munch begynte også å bruke farget papir i trykkingen, håndkolorere sine trykk og eksperimentere med fargelitografiet. Eksperimentering med farge skulle også bli karaktergivende for tresnittene som han begynte å produsere høsten 1896.²⁴⁰ Munchs arbeid med tresnittet som kunstnerisk medium ble et av hans viktigste bidrag til kunsthistorien.

Det er flere likheter på et generelt nivå mellom Munchs kunstgrafiske tilnærming og japanske tresnitt. Den viktigste motiverende faktor for Munch var den kommersielle verdien i det grafiske verk. Han befant seg stadig i økonomisk knipe og det etablerte markedet for kunstgrafikk i Tyskland må ha tiltalt ham økonomisk.²⁴¹ Som nevnt i kapittel 1, var markedsretting også en hovedfaktor bak produksjonen av de japanske tresnittene. *Ukiyo-e* ble produsert for et bredt publikum og populære serier ble solgt i store opplag. Kanskje interesserte Munch seg for suksessen japanske trykk og billedbøker hadde i Europa. Han var i hvert fall klar over at flere mennesker ville se og kjøpe kunsten hans dersom han benyttet seg av grafikk.²⁴²

På samme måte som japanerne var Munch også opptatt av trykkenes serielle tilhørighet. I 1895 publiserte han, i samarbeid med Julius Meier-Graefe, sin første mappe med trykk.²⁴³ Verkene i mappen fremstår først og fremst som enkeltverk og reproduksjoner av malerier uten serietilhørighet. Meier-Graefe skrev derimot i følgeheftet at Munch planla å produsere grafiske versjoner av sin kjærlighetsserie som var blitt ustilt i Stockholm året før.²⁴⁴ Ideen om en mer konkret serie i bokform med sammenhengende grafiske verk – en parallell til de japanske billedbøkene – må ha vært sterk hos Munch. I programmet til en utstilling på Dioramalokalet i Kristiania i 1897 annonserte han *Speilet*. En bildeserie tenkt som en samling

²⁴⁰ Woll, *Edvard Munch: The Complete Graphic Works*, 12

²⁴¹ Clarke, *Becoming Edvard Munch*, 114.

²⁴² Ito, "Edvard Munchs bilder i Kojiro Matsukatas kunstsamling", 69.

²⁴³ Syv av åtte trykk i mappen fra 1895 er koldnålsraderinger og de første ti utgavene er trykket på tykt japansk papir. Japansk papir, *washi*, var svært godt utbredt i Europa på denne tiden. Det var både billigere og et godt egnet materiale. For mer om Munchs bruk av japanpapir se Akira Kurosaki, "Moonshine: a study of the paper used for Edvard Munchs color woodcut", i *Journal of Kyoto Seika University* 4 (1993), 71–128.

²⁴⁴ Woll, "The Frieze of Life: Graphic works", 45.

av litografier og tresnitt knyttet til motiver om kjærlighet og død – en grafisk pendant til det som utviklet seg til *Livsfrisen*.²⁴⁵

Hvorvidt kjennskapet til det japanske tresnitt kan ha hatt noe å si for Munchs kommersielle holdning til grafikken og tanken om å samle grafiske verk i serier, må bli stående som spekulasjoner. Som det kommer frem av forskningslitteraturen er det en mer håndfast kobling mellom Munchs kontakt med Siegfried Bing våren 1896 og opptak av tresnittet påfølgende høst. Om man betrakter disse hendelsene isolert, er Göran Hermeréns krav til sammenheng mellom kontakt og endring tilfredstilt. Selv om Munch må ha kjent til japanske tresnitt fra før, er det en mulighet for at Bing har fornyet eller klargjort en interesse for tresnittets uttrykksmessige muligheter. Spørsmålet er imidlertid hvorvidt det er mer enn et tilfeldig sammentreff. Det er flere andre kunstneriske impulser som fremstår som nærliggende forklaringer på Munchs interesse for og kunnskap om tresnittmediet. Félix Vallottons og Paul Gauguins tresnitt var trolig kjent for Munch.²⁴⁶ I tillegg har nok Munchs venn Paul Herrmann (1864–1940), som kombinerte tresnitt og litografi i fargetrykk, vært en direkte inspirasjon.²⁴⁷ For å kunne svare på hvorvidt japanske tresnitt har hatt noe å si for Munchs tresnitt, er det nødvendig å se nærmere på Munchs særegne tilnærming til teknikken og deretter vurdere hvorvidt teknisk utførelse eller teknisk effekt i japanske tresnitt fremstår som en sannsynlig innflytelse bak Munchs verk i samme medium.

5.2 Munchs tresnittstekniske særtrekk

Teknisk analyse av tresnittet *Angst* (1896)

Angst [ill. 10] var et av Munchs tidligste tresnitt. Det er datert senhøstes 1896, men på flere av trykkene har Munch skrevet ”Tidligste Tryk Paris 1897”. *Angst* er i én tilstand, men Munch

²⁴⁵ På grunn av Munchs stadige økonomiske problemer ble *Speilet* aldri trykket i større opplag. Clarke, *Becoming Edvard Munch*, 136; Woll, “The Frieze of Life: Graphic works”, 48. For mer om serien se Bente Torjusen, “The Mirror”, i Eggum, *Edvard Munch: Symbols and images*, 185–227.

²⁴⁶ Munch kan også ha møtt forfatteren og kunstneren Alfred Jarry (1873–1907) i forbindelse med forberedelsene til Ibsens *Peer Gynt* på Théâtre de l’Oeuvre. Jarry var engasjert i gjeninnsettingen av tresnittet som kunstnerisk medium. Woll, *Edvard Munch: The Complete Graphic Works*, 13; Clarke, *Becoming Edvard Munch*, 124.

²⁴⁷ Herrmann, som kalte seg Henri Héran i Paris for å ikke bli forvekslet med den franske kunstneren Hermann-Paul, var knyttet til Clots verksted samtidig med Munch. De to ser ut til å ha funnet en felles interesse i en appetitt for grafisk eksperimentering. At Paul Herrmann var en sentral inspirator for Munchs utvikling av fargetresnittet er svært sannsynlig. Pat Gilmour, “Cher Monsieur Clot...: Auguste Clot and his role as a colour lithographer”, i *Lasting Impressions: Lithography as art*, red. av Pat Gilmour, 129–175 (London: Alexandria Press, 1988) 155–156.

har vendt tilbake til trykkplaten etter at Schieflers katalog ble gitt ut i 1906.²⁴⁸ Eksemplaret det refereres til her er ensfarget sort, med det finnes også eksemplarer i ensfarget rødt eller tofargede trykk med sort nedre del og rød himmel. Munch har brukt langved fra osp til plate og bearbeidet den med huljern og stemjern.

I *Angst* har Munch brukt samme komposisjonsformel som i *Skrik*. Broen er imidlertid ikke definert med strikte ortogonaler i tresnittet som i litografiet. Ni frontalstilte hoder er asymmetrisk plassert utover bildets nedre halvdel. I forgrunnen står to kvinner med hvite kyselignende hodeplagg og stirrende øyne. Bak disse står enda en kvinne og en sentralt plassert mann med flosshatt. Det er flere hoder bakover i billedrommet. Bildets øvre del domineres av to brede liggende bånd. Smale linjer i konsentrisk formasjon representerer vann i bakgrunnen. Det stiliserte landskapet utgjør en asymmetrisk motpart til figurgruppen som nærmest er stuet ned i bildets venstre hjørne.

Det meste av motivet er skåret med huljern. Kun noen få detaljer, som den hvite hatten til mannen helt til venstre i mellomgrunnen, er utført med stemjern som karakteriseres av rette og avkuttete partier. Siden tresnitt er en høytrykkteknikk, er det platens overflate som gir avtrykk. Munch har skåret figuromrissene og detaljene slik at mesteparten av treplatens overflate står igjen i relieff. Når platen ble lagt inn med sort trykksverte og trykket, ble derfor resultatet slik at de partiene som var skåret ut sto ut som hvite kontraster til dominerende sorte omgivelser. Treets årringer er synlig i avtrykket på grunn av langvedens ujevne overflate og laget av trykksverte.

Munch behandlet samme motiv i et maleri fra 1894, samt i et litografi fra 1896 som, med de stiliserte bølgelinjene, tydelig minner om litografiversjonen av *Skrik*. Kontrasten mellom de hvite stirrende ansiktene og den sorte bakgrunnen gir imidlertid tresnittsversjonen av *Angst* særpreg satt opp mot maleriet og litografiet med samme tittel. Den sorte bakgrunnen tilfører en urolig dimensjon til bildet. De avgrunnsaktige sorte områdene oppløser billedrommet, slik at de hvite hodene nærmest svever i et udefinerbart tomrom. På grunn av kontrasten til den sorte bakgrunnen springer de maskeaktige ansiktene på faretruende måte frem mot billedplanet.

²⁴⁸ Schiefler plasserte tresnittet *Angst* umiddelbart etter litografiet med samme tittel fra 1896. Ifølge Gerd Woll er det derimot indikasjoner på at platen og de første trykkene er utført litt senere. Senere opplag viser en stor v-formet sprekk i platen. Se Gustav Schiefler, *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906* (Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1974), kat. 62; Woll, *Edvard Munch: The complete graphic works*, kat. 93.

Teknisk analyse av tresnittet *Kyss III* (1898)

De ulike grafiske versjonene av motivet *Kyss*, og spesielt *Kyss III* (Woll 124) [ill. 55] fra 1898, er interessante i forbindelse med Munchs grafikktekniske utvikling frem mot århundreskiftet. *Kyss*-motivet karakteriseres av en mann og kvinne som smelter sammen til én figur i en omfavnelse. I *Kyss I* fra 1897 gjentas parets omriss med tykke aura-lignende linjer. Den neste versjonen, også fra 1897, ligner *Angst* med en dominerende sort bakgrunn. I *Kyss III* fra 1898 har Munch derimot tatt i bruk to plater i trykningen. I den ene platen er paret skåret ut med løvsag. Han har først tatt avtrykk i grått av en fargeplate. Fargeplaten er ikke beskåret, men har mange kvister og karakteristiske årringer som er synlige i avtrykket. Han har deretter tatt avtrykk av biten med paret i sort over dette. I et avtrykk har han plassert paret langt ut til venstre på billedflaten.

Løvsagsmetoden eller ”puslespillsteknikken” ser ut til å ha blitt utviklet av Munch omkring 1897.²⁴⁹ Bruken av løvsag for å dele opp treplatene i biter, og deretter pusle dem sammen igjen etter innfarging og trykke dem som én plate, er svært karakteristisk for Munchs tekniske tilnærming til tresnittet. Teknikken gjorde det betraktelig lettere å trykke flerfargede tresnitt, både fordi Munch slapp å bearbeide én plate for hver farge, og fordi presisjonen som behøves for å treffe i register under trykking av flere plater ble overflødig.

Foruten puslespillteknikken er et annet karakteristisk teknisk særpreg med *Kyss*-tresnittene hvordan Munch har utforsket det iboende uttrykkspotensialet i treets struktur. Som i *Angst* skaper langvedens årringer spill i den sorte bakgrunnen også i *Kyss I* og *Kyss II*. I *Kyss III* virker effekten ytterligere poengtert ved at paret nærmest går i et med treets årringer. At han har prøvd ut ulik plassering av biten med paret, indikerer også at han betraktet de karakteristiske kvistene og årringene i planken som en del av komposisjonen. Etter århundreskiftet kulminerer dette tekniske særtrekket i *Kyss IV* (Woll 204) fra 1902. Munch har ikke bare tatt avtrykk av den ubehandlede fargeplaten over selve motivet, men har bevisst eksperimentert med hvordan årringenes retning og plassering av en dominerende kvist best fungerte i komposisjonen.

Alle ujevnheter i en treplate blir synlig i et avtrykk, og hvis man ønsker et helt jevnt resultat må man polere overflaten. Når man, som Munch, heller ønsker å tydeliggjøre treets årringer kan man gå frem på flere måter. Dersom en treplate holdes svært fuktig, noe som er fordelaktig for bevaring av platen da en tørr plate sprekker lettere, vil treets struktur stå

²⁴⁹Woll, “The Frieze of Life: Graphic works”, 47.

naturlig frem. Et alternativ er også å bearbeide planken med for eksempel sandpapir for å få frem strukturen. I tillegg har påføring av trykksverte mye å si for hvor fremtredende årringene blir i avtrykket. Munch kan i *Kyss III* og *IV* enten ha tynnet ut sverten, brukt lys grå trykksverte eller tatt avtrykk fra fargeplaten uten å farge den inn på nytt.²⁵⁰ Ved å fremheve trestrukturen på denne måten brukes materialet og mediet som et selvstendig poeng i kunstverket og dets flatekarakter tydeliggjøres.

Bruk av langved, hvite flater i kontrast til dominerende sort, puslespillteknikken i fargetresnittene og interesse for treets årringer som en vesentlig del av det endelige resultatet er karakteristiske særtrekk for Munchs tresnittproduksjon.

5.3 Tekniske særtrekk i Munchs tresnitt sammenlignet med japanske tresnitt

Bruk av langved

Som nevnt i kapittel 1, er et karakteristisk trekk ved de japanske tresnittene hvordan meget detaljrike motiver er skåret ut i treets langved. En endevedsplate – en plate som er skåret på tvers av treets fiberretning – fra en hard tresort er av betraktelig mer solid kvalitet og gjør det enklere å utføre detaljrike motiver. Endeveden er på den andre siden vanskeligere å arbeide i. I trestikk eller xylografi, som var en vanlig reproduksjonsteknikk i Europa, brukte man derfor stikler fremfor huljern i bearbeidingen.²⁵¹ Kan Munchs bruk av langved ha en sammenheng med et kjennskap til japanske tresnitt?

Bruk av langved er ikke utelukkende typisk for japanske tresnitt. I tresnitt generelt er bunnmaterialet av langved, en bordbit eller en finérplate.²⁵² Tresnittet ble fornyet som kunstnerisk medium i Europa i 1890-årene, men det er ikke første gang tresnittet, og dermed bruk av langved, så dagens lys i europeisk kontekst. Tresnitt er den eldste av de grafiske teknikkene og i de første 100 årene av europeisk grafikkhistorie var tresnittet den dominerende billedtrykkteknikken i både bruksgrafisk og kunstnerisk forstand. Albrecht Dürer (1471–1528) er et uovertruffent eksempel både teknisk og billedmessig. På 1500-tallet

²⁵⁰ Opplysninger tilegnet fra Sidsel Helliesen, samtale 09.09.2010.

²⁵¹ Helliesen, *Vi ser på grafikk*, 42.

²⁵² Helliesen, *Vi ser på grafikk*, 20.

var det vanlig å definere motivet med utgangspunkt i streker, som i en pennetegning, men likevel var det langveden som ble brukt.²⁵³

Edvard Munchs bruk av langveden kan derfor i utgangspunktet være knyttet til valget av tresnittsteknikken. Det enkle ved å skjære i langveden har sannsynligvis tiltalt ham. Dessuten er det en viktig forskjell mellom Munchs og japanernes utnyttelse av materialet. Mens japanerne brukte en hard kirsebærplate og skarpe kniver for å skjære ut sine detaljrike komposisjoner, brukte Munch mange ulike tresorter av vekslende kvalitet og grovere redskaper som huljern, stemjern og skavjern. Detaljrikdom var ikke Munchs endelige mål. Hans tresnitt preges derimot av en grov utforming og forenkling drevet til ytterpunktet. Det er derfor svært lite sannsynlig at japanske tresnitt har influert Munch i bruken av langved, enten det er snakk om det direkte tekniske eller det uttrykksmessige.

Shiro-nuki og ishi-zuri?

Som redegjort for i kapittel 2, knytter Wichmann en innflytelseslinje fra japanske trykk med dominerende bruk av sort til Munchs symbolistiske sorte bakgrunn i tresnitt som *Angst*. Wichmann er uklar på hvorvidt det er snakk om utførelsesteknisk eller uttrykksmessig innflytelse. For å kunne drøfte hvorvidt Munch rent utførelsesmessig har brukt *shiro-nuki*-teknikken er det helt nødvendig å vite hvordan fremgangsmåten bak denne teknikken er. Wichmann forvirrer her leseren ved å bytte ut betegnelsen *shiro-nuki* med *ishi-zuri* om nøyaktig samme tema i innledningen uten å forklare den tekniske fremgangsmåten nærmere.

Som nevnt oversetter Wichmann *shiro-nuki* til ”picking out in white”. Oversatt til norsk betyr det ”ta bort hvitt”. Det ser ut til å være skrevet svært lite både om teknikken og bilder laget med denne teknikken (*shiro-nuki-e*). Japanske trykk med fremtredende hvitt motiv på en sort bakgrunn kalles i de fleste sammenhenger for *ishizuri-e* og knyttes til metoden *ishi-zuri* om betyr ”trykt fra stein”. *Shiro-nuki* og *ishi-zuri* betegner imidlertid ikke den samme tekniske fremgangsmåten.

Både *shiro-nuki* og *ishi-zuri* går tilbake til kinesiske avgnidninger fra stein.²⁵⁴ Kinesiske avgnidninger kan følges så langt som 2000 år tilbake i tid, like lenge som man har kunnet lage papir. Det er derimot ikke snakk om trykk i vanlig forstand. Utgangspunktet er et relieff. Når et papir legges over relieffet, presses ned i de utskårne partiene og sverte påføres papirets

²⁵³ Helliesen, *Vi ser på grafikk*, 20–25.

²⁵⁴ Wichmann, *Japonisme*, 49.

overflate, vil relieffets mønster bli overført til papiret.²⁵⁵ *Ishi-zuri* er japanernes imitasjon av kinesiske avgnidninger, der en treplate erstattet steinen. Itô Jakuchû (1716–1800) er den mest kjente utøveren av denne teknikken [ill.56].²⁵⁶ Resultatet av avgnidninger er ikke speilvendt som i vanlige trykk og teknikken egner seg derfor godt for reproduksjon av skrift. På den andre siden er ikke avgnidning en metode egnet for større opplag, og bør kanskje ikke omtales som trykk i vanlig forstand.²⁵⁷

”A print was made from a single block, inked in black.”²⁵⁸ Wichmanns korte beskrivelse antyder at han ser *shiro-nuki* som en trykketeknikk og dermed vesensforskjellig fra *ishi-zuri*. Linjene og flatene som er skåret ut i platen utgjør det hvite motivet, mens de områdene som står igjen i relieff og som påføres sort trykksverte, utgjør bakgrunnen. Munch har brukt nøyaktig samme fremgangsmåte i *Angst*. Dette er meget enkel fremgangsmåte og som Wichmann påpeker, er dens potensial at et uttrykksfullt resultat oppnås med de enkleste midler.²⁵⁹ Teknikken kan ha appellert til Munchs sans for enkle løsninger, samtidig som den sorte bakgrunnens ekspressive kvaliteter bidro til et passende uttrykk. Men er det mer enn en tilfeldig likhet mellom Munchs sort-hvitt tresnitt og *shiro-nuki*?

Ifølge Wichmann var *shiro-nuki-e* kjent i det franske kunstmiljøet på slutten av 1800-tallet.²⁶⁰ I Hiroshiges billedbok *Blandede trykk fra Tokaido (Tokaido Harimaze Zuye)* er det flere små sorte bilder med hvite skrifttegn kombinert med et hvitt motiv [ill. 57].²⁶¹ Hiroshige brukte også en lignende teknikk i større trykk som i *Japansk mispel og fugl (Biwa ni tori)* [ill. 58] der han har valgt en blå bakgrunn i motsetning til den kraftige sorte.²⁶² Sett i forhold til det store antallet av japanske fargetresnitt som sirkulerte i Europa, og som befinner seg i private og offentlige samlinger i dag, er likevel eksempler på både *shiro-nuki-e* og *ishi-zuri-e* relativt sjeldne. Med tanke på det store antallet av japanske fargetresnitt som var i omløp i 1890-årene er sannsynligheten liten for at Edvard Munch festet seg ved disse trykkene. Selv

²⁵⁵ Helliesen, *Vi ser på grafikk*, 102–104.

²⁵⁶ Wilson Crewdson forklarte *ishi-zuri* på denne måten: “Very thin paper is first sprayed with water, then placed upon the engraved wood-block and pressed well into the sunken portions of the engraving. A printer’s pad charged with suitable ink is then carefully applied so that the raised portions of the paper alone receive colour.” Wilson Crewdson, “A note to the Japanese process of printing called “ishizuri””, i *The Studio* 61 (1914), 307. Alternative betegnelser er *taku-hon* (“bok av avgnidninger”) eller *taku-hanga* (“avgnidningstrykk”).

²⁵⁷ Helliesen, *Vi ser på grafikk*, 102. Fremgangsmåten for japanske tresnitt er uansett godt egnet for gjengivelse av tegn. Som nevnt i kapittel 1, blir forleggstegningen, *hanshita-e*, klebet til treplaten med recto ned slik at platen blir skåret speilvendt.

²⁵⁸ Wichmann, *Japonisme*, 49.

²⁵⁹ Wichmann, *Japonisme*, 49.

²⁶⁰ Forfatteren forklarer ikke sin påstand om at Gauguin og Emile Bernard og andre var ”well acquainted with *shiro-nuki-e*”. Se Wichmann, *Japonisme*, 46–51, 70–71.

²⁶¹ Sidene i billedboken består av flere mindre uavhengige bilder trykket av en plate.

²⁶² Japanske trykk med dominerende blåfarge heter *aizuri-e* (“indigo trykk”). Disse kan også være polykrome.

om Munch både eksperimenterte med avgnidninger og brukte en tilsvarende ”primitiv” teknikk, er sannsynligheten for at Munch valgte samme tekniske fremgangsmåte, om han likevel så eksemplarer av *shiro-nuki-e*, enda mindre. Han må i tilfelle ha blitt inspirert av den sorte bakgrunnens symbolistiske uttrykkspotensial. Munchs grove utførelse og truende uttrykk i tresnitt som *Angst* er imidlertid så vesensforskjellig fra det japanske, forfinede og tidløse uttrykket at det blir vanskelig å argumentere for at det her har skjedd en innflytelse.

Det er kanskje mer sannsynlig at Munch har fått formidlet *shiro-nuki*-teknikken via Gauguin, som ifølge Wichmann brukte den japanske teknikken i illustrasjonene til reisedagboken *Noa Noa* fra 1893–1894 [ill.59]. Edvard Munch kjente til Paul Gauguins kunst og innrømmet senere i livet at han var inspirert av ham.²⁶³ De to hadde flere felles kontakter, blant andre Johan Rohde som var venn av Gauguins danske kone Mette.²⁶⁴ I 1896 hadde Munch kontakt med personer i Gauguins vennekrets, som Sigbjørn Obstfelder, Stéphane Mallarmé og Fredrik Delius, men Gauguin selv hadde dratt tilbake til Tahiti i juli 1895, og de to møttes aldri personlig.²⁶⁵ Gerd Woll mener at det er vanskelig å påvise en direkte sammenheng mellom Munchs tidlige tresnitt og Gauguins illustrasjoner til *Noa Noa*.²⁶⁶ Mens han var på Tahiti lagret Gauguin sine trykk hos sin nabo William Molard i Paris.²⁶⁷ Det er en mulighet for at Munch så *Noa Noa* trykkene hos Molard i løpet av våren 1897²⁶⁸, men hans bruk av den sorte bakgrunnen er tydelig i tresnitt som er datert høsten før.

Munch hadde uansett utnyttet kontrasten mellom sort og hvitt og den sorte bakgrunnen i litografiske arbeider fra 1895 og 1896. I *Selvportrett med knokkelarm* (Woll 37) [ill. 60] fra 1895 svever Munchs bleke og legemløse hode i et sort tomrom tilsvarende hodene i tresnittet *Angst*. I *Døden i sykeværelset* (Woll 65) [ill. 61] fra 1896 er kontrasterende store flater i sort og hvitt brukt for å bygge opp komposisjonen på rytmisk vis, helt klart influert av Felix Vallottons tresnitt. Som Gerd Woll sier var Munchs måte å bygge opp et bilde på, med store fargeflater og enkle linjer, usedvanlig velegnet for tresnitt.²⁶⁹ Det som beskrives som *shiro-*

²⁶³ Næss, *Munch*, 172.

²⁶⁴ Dieter Buchhart, ”Munch og Danmark”, 16. I tillegg var Munchs slektning og kollega Fritz Thaulow gift med søsteren til Gauguins kone Mette.

²⁶⁵ Buchhart, ”Munch og Danmark”, note 63.

²⁶⁶ Gerd Woll, ”Grafikeren”, i *Munch og Frankrike: Paris, Musée d'Orsay 24. september 1991 – 5. januar 1992, Oslo, Munch-museet 3. februar – 21. april 1992*, red. av Sissel Bjørnstad og Arne Eggum, 240–275 (Oslo: Munch-museet, 1991), 261.

²⁶⁷ Molard var omdreiningspunktet for Munchs nye vennekrets i Paris. Han hadde norsk mor og var gift med den svenske billedhoggeren Ida Ericson. Parets atelierleilighet i Rue Vercingetorix sto alltid åpen for kunstnere på besøk. Næss, *Munch*, 171–172.

²⁶⁸ Woll, ”Grafikeren”, note 38.

²⁶⁹ Woll, ”Edvard Munch”, 30.

nuki er i tillegg den enkleste formen for tresnitt. Munch behøver ikke engang å ha hatt et konkret forbilde da han tok teknikken i bruk. Det ligger et latent potensial i Munchs eget formspråk og kunstneriske tilnærming som fungerer som en nærliggende forklaring på den tekniske fremgangsmåten og det uttrykksmessige resultatet i *Angst*.

Bruk av årringer som dekorativt element

Linjebehandlingen i de litografiske versjonene av *Skrik* og *Angst* kan minne om årringene i en planke. Som Arne Eggum bemerker, har litografiet *Skrik* stadig blitt omtalt som tresnitt.²⁷⁰ Munchs karakteristiske interesse for treets struktur som et dekorativt element kan på denne måten spores tilbake til litografiene. *Kyss III* fra 1898 er et konkret eksempel på hvordan Munch intensjonelt ønsket å fremheve årringene og kvistene i veden som en del av komposisjonen. Som nevnt i kapittel 2, mener Lionel Lambourne at Munchs bruk av vedens struktur avslører hans kjennskap til japanske tresnitt.²⁷¹ Trestrukturen er ofte synlig i de japanske trykkene. De utvalgte treemnene skulle fungere med, og gi effekt til, kunstnerens design. Et spesielt godt eksempel på hvordan årringene er brukt i japanske tresnitt er Hiroshiges *Aji-elvens utløp i Settsuprovinsen (Settsu Ajikawaguchi)* [ill. 62] fra billedserien *Brytekamper mellom fjell og hav (Sankai mitate zumo)*. Den blå fargeplaten er lagt horisontalt slik at treets årringer gir effekt av bølger i havet.

Det grove og materialnære uttrykket Munch har skapt ved å fremheve trestrukturen står likevel i motsetning til den japanske måten å utnytte årringene på. Detaljrikdommen i de japanske fargetresnittene motstrider, heller enn å understreke, mediets fundamentale karakter. I versjoner av *Aften. Melankoli I* (Woll 91) [ill. 63] har Munch brukt årringene som et motstridende element i komposisjonen ved å vende den ene fargeblokken slik at årringenes vertikale retning står i kontrast til komposisjonens dominerende horisontale orientering. Som Magne Bruteig sier, har Munch dermed tilført et ikke-realistisk og irrasjonelt element til verket og vektlagt flatevirkningen.²⁷²

Det må argumenteres for at bruk av årringene som et felles teknisk element hos Munch og japanerne er så grunnleggende ulik at det ikke er sannsynlig at Munch har blitt inspirert av japanerne på dette punktet. En mer nærliggende innflytelse er da Munchs venn Paul

²⁷⁰ Arne Eggum, *Edvard Munch: Livsfrisen fra maleri til grafikk* (Oslo, J. M. Stenersens forlag, 1990), 230.

²⁷¹ Lambourne, *Japonisme*, 217.

²⁷² Bruteig, "Melancholy as a motif in Munch's art", 86.

Herrmann, hvis fargetresnitt fra 1896 og 1897 ifølge Woll er trykket med rislim, slik at fargene ble transparente og plankens struktur synlig.²⁷³

Fargetresnitt

Sammenligner man tresnitt der Munch har anvendt puslespillteknikken, som for eksempel *Møte i verdensrommet* (Woll 136) [ill. 64] fra 1899, med tresnittsreproduksjonen av Jakuchûs [ant.] *Papegøye på eik* [ill. 65]²⁷⁴ er det fristende å tenke seg at Munch har funnet inspirasjon hos japanerne til sin særegne puslespillteknikk. I begge trykk er det et lite mellomrom mellom bakgrunnen og de klart avgrensede fargeflatene. Hos Munch er mellomrommet på et par millimeter et resultat av at ”puslebitene” ikke har stått tett nok sammen i trykkingen. Japanerne delte imidlertid aldri opp platen på samme måte som Munch. Det kan derimot argumenteres for at det er lite sannsynlig at de fargerike og detaljrike *nishiki-e* kan ligge bak Munchs praktiske påfunn. Munch ser heller ut til å ha plukket opp puslespillteknikken fra danske Jens Ferdinand Willumsen, som brukte samme teknikk i etsninger. Willumsen hadde en separatutstilling i Kristiania i 1892 som Munch besøkte. Prosessen var beskrevet i katalogen.²⁷⁵

De japanske fargetresnittene var en katalysator for revitaliseringen av polykrom grafikk i Europa, men som Sidsel Helliesen sier, ”ikke så meget som et direkte teknisk eller billedmessig forbilde for det nye europeiske tresnittet, men mer som en generell stiltendens i tiden og som incitament for enkelte utøvere.”²⁷⁶ Bruken av farge lå i luften.”It seems that colour is the fashion”, konstaterte Camille Pissarro etter å ha sett kunsthandleren Ambroise Vollards utstilling av grafiske verker i 1896.²⁷⁷ Da Munch flyttet til Paris i 1896, var polykrom grafikk en nyhet og, som Pissarro bemerket, på moten. Munch plukket tidlig opp fargetrenden og hans trykker, Auguste Clot, var den fremste innen fargelitografi i Europa.²⁷⁸ Munchs interesse for fargetresnittet har trolig kommet som en naturlig følge av denne generelle tendensen i samtiden. De japanske tresnittene sto frem som eksempler på hvordan det best kunne utføres, men rent teknisk ser ikke Munchs fargetresnitt ut til å ha særlig tilknytning til japanske tresnitt.

²⁷³ Woll, ”Edvard Munch”, 29.

²⁷⁴ Illustrert versjon tilhører Museum of Fine Art i Boston, men trykket finnes også i Kobberstikk- og Håndtegnings-samlingen på Nasjonalmuseet for kunst arkitektur og design. Begge ser ut til å være fargetresnittsreproduksjoner av original tilskrevet Itô Jakuchû.

²⁷⁵ Clarke, *Becoming Edvard Munch*, 146.

²⁷⁶ Sidsel Helliesen, *Norsk grafikk gjennom 100 år* (Oslo: Aschehoug, 2000), 39.

²⁷⁷ Camille Pissarro sitert i Gilmour ”Cher Monsieur Clot...”, 133.

²⁷⁸ Gilmour, ”Cher Monsieur Clot...”, 129–175

Det er lite som tilsier en direkte teknisk innflytelse fra det japanske tresnitt på Edvard Munchs grafikk. Resultatet av analysene i kapittel 4 og 5 svarer dermed til Eli Greves påstand fra 1963: ”Når de japanske tresnitt ble så impulsgivende for kunstnere [...] så var det de utsøkte farger, den dekorative flatevirkning, den frapperende sikkerhet i måten å dele billedfeltet opp på som fanget interessen. Ikke selve teknikken.”²⁷⁹

Der de tyske dekorative kunstnere nidkjært imiterte japanske tresnitt, hadde Munch oppfunnet nye metoder som respekterte og utfordret materialet i seg selv, mente Munchs biograf og ekspert på østasiatisk kunst Curt Glaser i sin Munch-biografi i 1917.²⁸⁰ Glaser uttrykker en tidstypisk fremhevelse av Munchs originalitet. Selv om bildet av ”geniet” i dag er nyansert, er det viktig å huske at Munch var en fullt utviklet kunstner da han begynte med grafikk. Hans bruk av den sorte bakgrunnen, årringene og puslespillmetoden i fargetresnittene er sannsynligvis først og fremst et resultat av en grunnleggende eksperimenterende holdning til tresnittet som medium. Som analysen viser er Munchs tilnærming til tresnittet vesentlig forskjellig fra japanernes. Heller enn å ta i bruk en undertegning som japanerne, utarbeidet han motivet direkte på treplaten og ut fra treets forutsetninger. Eksperimentering med bearbeidelse av platen og trykking ser i ut til å ligge forut for et intensjonelt resultat i Munchs tresnitt. Når det gjelder det stiliserte formspråket i tresnittene, er dette trolig logiske frembringelser av formspråket med klare flater, konturer og linjer som han allerede i begynnelsen av 1890-årene hadde utviklet i malerier.

²⁷⁹ Greve, *Edvard Munch*, 148–149.

²⁸⁰ Curt Glaser, *Edvard Munch* (Berlin: Bruno Cassirer, 1917), 50; Clarke, *Becoming Edvard Munch*, 144.

Kapittel 6

Innflytelse fra japanske tresnitt i Munchs kunst – i henhold til motiv

Likhetstrekk knyttet til motiv, herunder selve motivkomposisjonen, tema eller utforming av figuren, tyder ofte på åpenbare forbindelser mellom en vestlig kunstners verk og *ukiyo-e*. Epstein og Ito har tidligere pekt på Munchs *Harpy* (Woll 145) [ill. 16] og dens likhet med Hiroshiges *Fukagawa Suzaki Jumantsubo*²⁸¹ [ill. 17]. En komparativ analyse av disse to trykkene vil danne utgangspunktet for drøftningen oppgavens siste kapittel. Er innflytelse fra japanske tresnitt i henhold til motiv egentlig sympomatisk for Munchs kunst i 1890-årene? En reflektert holdning til hvordan Munch kan ha brukt japanske motiver, og hvorvidt japanske eksempler stiller som sannsynlige forbilder er nødvendig. Det er ikke funnet eksempler på at Munch har parafasert eller kopiert et japansk motiv intensjonelt. Det er derfor eksempler der et japansk motiv kan være omformet og satt inn i en ny sammenheng som skal undersøkes her. For å kunne argumentere for at innflytelse har funnet sted, bør sannsynligheten for at likheten er tilfeldig være lav. Ifølge Hermerén er sannsynligheten for innflytelse større dersom det kan pekes på presise likheter og presisjonen av likhet er større i forhold til andre mulige kilder.²⁸² Denne metodiske tenkningen vil være avgjørende for argumentasjonen i kapitlet.

6.1 Komparativ analyse av Munchs *Harpy* (1899–1900) og Hiroshiges *Fukagawa Suzaki Jumantsubo* (1856–1858)

Edvard Munchs litografi *Harpy* er produsert mellom 1899 og 1900. Noen av eksemplarene er i sort-hvitt, og andre tofargede i sort og blålig grønn eller, som det illustrerte eksemplar, klar blå. Motivet er en stor fugleskikkelse med feminine trekk hvis vingespenn dekker øvre del av billedflaten. Vesenet har kvinnehode og kvinnebryst kombinert med store vinger, fuglestjert og ørnemlignende klør. Figuren ser ned på et skjelett eller et lik med mannstrekk sett i profil. Han ligger horisontalt i nedre billedkant med hodet til venstre. Hennes vinger strekker seg som armer i omfavelse ned mot liket. Klørne, litt over komposisjonens senter, er åpne som en rovfugls klør i ferd med å slå ned på et bytte. I bakgrunnen skimtes svake omriss av et øde landskap med en enkel palme lengst bak i billedrommet. Horisontlinjen med en ensom palme,

²⁸¹ Tittelen referer til en slette på omkring 40 000 mål (Jumantsubo) som ligger ved Suzaki i Fukagawa, et regionsområde nord i Koto, en av Tokyos 23 bydeler.

²⁸² Hermerén, *Influence in Art and Literature*, 206–208.

kun svakt synlig i det illustrerte eksemplaret, er plassert omtrent midt på billedflatens horisontale midtlinje. Bildet preges av den jevne og kjølige blå fargen som dekker hele bakgrunnslandskapet og deler av figurene. Partier som harpyiens og mannsskikkelsens bryst og ansikt er uten farge og står frem i billedplanet mot det sorte og blå.

I Hiroshiges fargetresnitt *Fukagawa Suzaki Jumantsubo* [ill. 17] fra *Hundre berømte utsyn over Edo* dekker en stor hauks vingespenn øvre del av billedflaten. Vingene omfavner et øde vinterlandskap som sees i fugleperspektiv. I bildets nedre del er et vann eller en elv, der en tretønne er eneste tegn fra den siviliserte verden. Tønningen ser ut til å være rovfuglens neste bytte. I det snødekte landskapet står nakne trær og i bakgrunnen, langs horisontlinjen midt på billedflaten, sees omrisset av snødekte fjell. Ulike valører i blått karakteriserer bildet. Himmelen er gråblå og vannet har en lys og kald blåfarge. Et ytterligere kjølig preg er tilført trykket ved at det er blandet fint glitrende støv i trykksverten.

Munchs valg av motiv, figurfremstilling, farge og komposisjon har flere likheter med Hiroshiges. Vesentlige forskjeller kommer likevel frem ved en sammenligning. Det skisserte landskapet i *Harpy* kan kanskje tolkes som land og vann som i Hiroshiges trykk, men Munch fremstiller et ørkenlandskap med en palme, ikke et vinterlandskap med bartrær. Trærne i *Fukagawa Suzaki Jumantsubo* danner en liten skog, og er fordelt i landskapet nedenfor horisontlinjen, mens Munchs ensomme palme står midt på horisontlinjen. I tillegg sees Munchs landskap i normalperspektiv, ikke i fugleperspektiv. Fumiko Ito mener denne bakgrunnskomposisjonen tyder på at Munch har tatt utgangspunkt i Hiroshiges trykk. Likheten i selve bakgrunnsfremstillingen er imidlertid ikke annet at det er et landskap og himmel, med en naturlig horisont midt på billedflaten.

Fellestrekkene mellom de to trykkene er først og fremst knyttet til komposisjonen. Munch har, på samme måte som Hiroshige, plassert sitt vingevesen nær billedplanet.

Dimensjonskontrasten mellom figuren helt opp til billedplanet og figurene i bakgrunnen skaper i begge trykk dybde i komposisjonen. Da Hiroshiges trykk ble gjengitt i *Le Japon Artistique* som forside til andre del av en artikkel om dyr i japansk kunst skrevet av Ary Renan, var det uten bakgrunnskomposisjonen.²⁸³ Det derfor i fremstillingen av et bakgrunnslandskap *per se* at Hiroshiges trykk fremstår som en sannsynlig inspirasjonskilde for Munch. Hvorvidt det fremstiller en palme eller japanske bartrær i fugleperspektiv eller ikke, er av liten betydning.

²⁸³ Se *Le Japon Artistique*, nr. 22 (1890), 121.

På den andre siden er ikke denne komposisjonen med en fugl nær billedplanet og en tilsvarende plassering av den naturlige horisont enestående blant Hiroshiges trykk. Samme komposisjonsformel dukker opp i et annet bilde fra samme billedserie med tittelen *Minowa Kanasugi Mikawajima*²⁸⁴ [ill. 66]. Trykket viser to traner i et landskap. Den ene tranen står til høyre i landskapet som, i likhet med Munchs *Harpy*, sees i normalperspektiv. Den andre tranen stuper ned fra høyre mot venstre i øvre del av billedflaten på samme måte som hauken i *Fukagawa Suzaki Jumantsubo*.²⁸⁵ I horisonten står et enslig tre plassert på samme sted som palmen i Munchs *Harpy*. Komposisjonsformelen er altså den samme, og *Minowa Kanasugi Mikawajima* kan kanskje stille som en alternativ inspirasjonskilde for Munchs litografi.

Det er imidlertid en ytterligere likhet mellom *Fukagawa Suzaki Jumantsubo* og *Harpy* i henhold til figurfremstillingen som må tas i betraktning. Vingene til både harpyien og hauken slår ut og nedover slik at de rammer inn landskapet på tilsvarende måte. Rovfuglen som tematisk skikkelse tilfører i tillegg en dramatik til Hiroshiges komposisjon som tyder på at dette er en mer plausibel inspirasjonskilde bak Munchs dramatiske *Harpy* fremfor *Minowa Kanasugi Mikawajima*. Det er imidlertid ikke slik at Munch har kopiert Hiroshiges figur. Hiroshiges hauk og trane stuper ned mot landskapet med nebbet først. Harpyiens hode bøyer seg nedover i samme vinkel som Hiroshiges fugler, men Munch har tilført en ytterligere dramatik til motivet ved å plassere klørne i komposisjonens senter. Dersom Munch har lånt Hiroshiges figur, har han ved hjelp av originale justeringer gjort den om til et annet bilde med et nytt innhold.

6.2 Dramatiske og bisarre motiver fra Japan til Munch?

Harpyier var i gresk mytologi mektige stormdemoner som plaget menneskene med å røve både folk og tingene deres. I ikonografien har harpyier blitt fremstilt som fryktinngytende vesener med fuglekropp og kvinneansikt.²⁸⁶ Munch tok flere ganger for seg harpyien som tema i grafiske verk og tegninger. Koldnålsraderingen *Harpy* fra 1894 (Woll 4) [ill. 67] er et lignende tematisk verk der den store kvinnefuglen er plassert sittende på en skjelettaktig

²⁸⁴ Tittelen refererer til tre landsbyer nordvest for forlystelsesområdet Yoshiwara der shogunen hadde sin årlige tranejakt.

²⁸⁵ Traner eller andre fugler i ferd med å stupe ned mot bakken er et vanlig tema i japansk kunst. I et japansk silkebroderi som tilhørte Siegfried Bing vises tre traner i lignende posisjoner mot en bakgrunn av svungne linjer og bølger. I Bings *Salon l'Art Nouveau* hang også en skulptur av en stupende trane fra et glasstak i atriumet så sent som desember 1895. Denne har sannsynligvis både Munch og andre besøkende lagt merke til. Se Weisberg, *Art Nouveau Bing*, plate 6 og fig. 53.

²⁸⁶ *Store norske leksikon*, snl.no, s.v. "harpyier" <http://snl.no/harpyier> (oppsøkt 03.08.2010)

skikkelse på bakken, men uten definerbart bakgrunnslandskap. En komposisjon som tilsvarer den i litografiet fra 1899 er en tegning fra 1898 [ill.68] der kvinnens ansikt er mer detaljert.

Nergaard nevner at Munch brukte motivet som illustrasjon til August Strindbergs (1849–1912) skuespill *Samum* sommeren 1898.²⁸⁷ Tittelen refererer til en sandstorm og enakteren er situert i Algerie i Afrika, noe som kan forklare Munchs valg av et ørkenlandskap med en palme i bakgrunnen i tegningen og litografiet. I skuespillet blir en fransk løytnant manipulert til døde av kvinnen Biskra.²⁸⁸ Som Nergaard påpeker, belyser imidlertid ikke Strindbergs tekst valget av harpyien som billedtema. Han bemerker at *Harpy*-motivet mangler en malerisk forløper hos Munch, og mener at kunstneren har funnet ”sinnbilder for det han vil uttrykke, mer i andres kunst enn blant sine erindringsbilder”.²⁸⁹ Kvinnelige blandingsvesener hadde tidligere blitt skildret av både Max Klinger og Axel Gallén (1865–1931), og tematisk kan det knyttes til vampyrskikkelsen.²⁹⁰ Kan Munchs rovfuglaktige krysningsvesen også ha japanske forbilder?

Når det gjelder allegorisk innhold, har Munchs *Harpy* lite med japansk kunst å gjøre. Vesenet var et av symbolistenes favorittsymboler og Munchs bruk av temaet er nærliggende å tolke som et utslag av ideen om femme fatale – den umoralske kvinnen som lokker mannen med sin seksualitet.²⁹¹ Munch ser ut til å ha hatt en utvidet interesse for rovfuglen som motiv. Ina Johannesen påpeker at rovfuglen er et sentralt symbol i Munchs liv og kunst. Hun nevner at Munchs hårmanke i *Selvportrett med knokkelarm* fra 1895 [ill. 60] tar form av en rovfugl som hviler på hans hode. Johannesen tolker rovfuglen i Munchs kunst og diktning i forbindelse med den arvelast av sykdom og galskap som preget Edvard Munch og hans familie.²⁹² Både

²⁸⁷ *Harpy* var tenkt til en utgave av tidsskriftet Quickborn viet til Strindberg-tekster med illustrasjoner av Munch. Munch nevnte i et brev til redaktøren av Quickborn at det var vanskelig å illustrere Strindbergs arbeider direkte, og at han mente at hans ”personlige stemninger” gjorde seg best. Paranoide Strindberg som trodde at Munch planla å forgifte ham, var imidlertid lite fornøyd med Munchs innsats. Trygve Nergaard, ”Kunsten som det evig kvinnelige – En vampyrgåte”, i *Kunst og kultur* 57 (1974), 252; Prideaux, *Edvard Munch*, 174.

²⁸⁸ Se August Strindberg, ”Simoom”, i August Strindberg og Edwin Bjorkman, *Plays of August Strindberg Third Series*, 65–77 ([Whitefish, MT]: Kessinger Publishing, 2005).

²⁸⁹ Nergaard, ”Kunsten som det evig kvinnelige”, 256.

²⁹⁰ Tittelen på Munchs radering *Harpy* var opprinnelig *Vampyr*. Nergaard, ”Kunsten som det evig kvinnelige”, 252, 256.

²⁹¹ Ingrid Langaard er av dem som har tolket Munchs harpy-motiv som symbol på rovdyret i kvinnen. ”Besatt av erotisk kannibalisme setter hun sine skarpe klør i byttet og gir ikke slipp før hun har fortært det til margen.” Ingrid Langaard, *Edvard Munch. Modningsår: en studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme* (Oslo: Gyldendal, 1960), 316. Femme fatale-tolkningen kan sees i forhold til Sarah Epsteins assosiasjoner omkring Harpy og den energitømmende Tulla Larsen. En viss portrettlikhet er det også mellom Tulla Larsen og kvinnefuglens ansikt i tegningen fra 1898. Epstein, ”Living with Edvard Munchs Images”, 21–22.

²⁹² Ina Johannesen, ”My art has been my self-confession”, I Johannesen, Walle og Falahat, *Edvard Munch: Paintings, works on paper, graphic works*, 68–72: 71–72. Senere i livet fikk Munch en blodansamling i høyre øye som gjorde ham nesten blind. I selvportretter representerte han denne som en sittende rovfugl som hadde landet i hans hode for å hjem søke ham. Prideaux, *Edvard Munch*, 308.

harpvien og rovfuglen er, ikke overraskende, tett knyttet til Munchs livssyn. I kulturell forstand står rovfuglskikkelsen hos Munch i kontrast til japanske eksempler. I japansk mytologi er hauker og ørner guddommelige vesener. I spøkelseshistorier knyttes en hvithodet hauk til dødens isende kulde. I sett i forbindelse med Fuji-fjellet symboliserer hauken til og med lykke for japanerne.²⁹³

Det er imidlertid en felles interesse for rovfuglenes dramatiske uttrykkspotensial hos Munch og japanerne. Blant japonister i Munchs samtid var det en klar fascinasjon for japanernes skildring av fugler. Ary Renan uttrykker i første del av artikkelen om dyr i japansk kunst i *Le Japon Artistique* at representasjon av fugler er japanske kunstners styrke.²⁹⁴ Dersom Munch var influert av japanske fremstillinger av rovfugler, var det i forhold til representasjon fremfor innhold. Plakaten *Lenket ørn* [ill. 18] fra utstillingen på Dioramalokalet i 1910 har også likhetstrekk med Hiroshiges *Fukagawa Suzaki Jumantsubo* når det gjelder motivet med den flygende ørnen i tillegg til at landskapet – øvre del av Karl Johans gate – sees i fugleperspektiv. Det er imidlertid ikke funnet andre eksempler enn *Harpy* som kan tyde på at han har tatt direkte utgangspunkt i japanske representasjoner av rovfugler i 1890-årene.

På et generelt nivå er harpyens fremtoning som krysningsvesen interessant å vurdere i forhold til japanske forbilder. Lignende krysningsvesener forekommer ofte i japansk folkløse og utgjør således en del av motivverdenen innen *ukiyo-e*. Blant annet er det i japansk mytologi et vesen som kalles *tengu*, en guddommelig ”fjellnisse” som ofte tar form som en krysning mellom menneske og fugl.²⁹⁵

Historier om gjenferd og demoner har hatt en spesiell plass i den japanske kulturtradisjonen. I Edo-perioden fikk denne særegne kulturen en oppblomstring i forbindelse med *Kabuki*-teatret, festivaler og *ukiyo-e*.²⁹⁶ Som nevnt i oppgavens andre kapittel, har Lionel Lambourne skrevet om hvordan japanske figurfremstillinger, herunder krysning av menneske og dyrekropper, inspirerte vestlige kunstnere og spesielt symbolistene.²⁹⁷ Hokusais ”surrealistiske” figurer i *Manga* og serien *Hundre fortellinger (Hyaku Monogatari)*, nevnt i kapittel 1, var sentrale inspirasjonskilder.

²⁹³ Wichmann, *Japonisme*, 108, 410.

²⁹⁴ Ary Renan, ”Animals in Japanese Art”, i *Artistic Japan: Illustrations and essays: collected by S. Bing IV* (1890), 266–267.

²⁹⁵ Pat Fister, ”Tengu, the Mountain Goblin”, i Adiss, *Japanese Ghosts & Demons*, 103–112: 103.

²⁹⁶ Se Adiss, *Japanese Ghosts & Demons*.

²⁹⁷ Lambourne, *Japonisme*, 204–215.

Ifølge Siegfried Wichmann var Hokusai på samme måte som flere symbolister, deriblant Munch, fylt av dyp livsskepsis og kjent med eksistensens lidelser.²⁹⁸ En del av Hokusais produksjon tar også utgangspunkt i det skremmende og bisarre. Spesielt er trykkene i Hokusais serie *Hundre fortellinger* interessante å vurdere som eventuelle forbilder for Munch. De fem bevarte motivene fra serien skildrer det dramatiske høydepunktet i ulike japanske spøkelseshistorier. *Kohada Koheijis gjenferd* [ill. 3] er et av de mest kjente. Koheiji ble myrdet av sin kones elsker. Etter sin urettferdige bortgang hjemsøkte han sin kone og hennes nye mann til de to led en unaturlig død. Koheijis gjenferd er fremstilt av Hokusai som et forvitrende lik i ferd med å hjemsøke sin hustru som sover bak en myggnetting. Nede til venstre blir kroppen hans til flammer for å symbolisere hans brennende hevnløst. Hokusais figur har utstående blodskutte øyne med sorte pupiller, som gir en skrekkinngytende effekt og kan minne om *Skrik*-figurens øyne. I likhet med det mannlignende liket i *Harpy*, er Koheiji bare halvveis på vei til å bli et skjelett. Rester av muskler og sener er fortsatt synlig. Det er interessant å tenke seg at slike eksempler fra Hokusais billedverden kan ha vært til hjelp når Edvard Munch ønsket å fremstille angstfylte motiver.

Også i Munchs samtid ser det ut til at man har sett en forbindelse mellom Munchs skikkelser og Hokusai. I en liten artikkel med tittelen ”Noël Chinois” anmeldte Marius-Ary Leblond Munchs bilder på Indépendant-utstillingen i 1903:

Ces rouges de pharmacie pour les médicaments à l’usage externe, visage de mère rongé et cramoisi en momie de quel musée? ce cadavre séché et verdâtre d’enfant vivant, une odeur d’idioforme, tout le réalisme à la Hokusai de *La Mère* a répugné au point qu’on ne regarde pas ce qui l’avoisine. Et cela est regrettable.²⁹⁹

Anmelderen ser ut til å omtale Munchs *Arv* (Woll 2008 402) [ill. 69], datert 1897–1899, som var utstilt under tittelen *La Mère*.³⁰⁰ Leblond er spesielt opptatt av morens karminrøde og mumieaktige ansikt, og hvordan en Hokusai-aktig ”realisme” er så motbydelig at man ikke ser på dem som nærmer seg. Ifølge Atle Næss vakte maleriet spesiell oppmerksomhet på utstillingen som ”kroneksempel på en ”dissonansakkord” eller skildring av det heslige.”³⁰¹

²⁹⁸ Wichmann, *Japonisme*, 271. Det kan trekkes flere paralleller mellom Munchs og Hokusais liv og livssyn. Hokusai ble oppdratt som en adoptert og arveløs sønn. Han mistet både to koner og to barn under tragiske omstendigheter, og var stadig i økonomiske vanskeligheter. Han endte opp delvis lam, tatt hånd om av sin eneste gjenlevende skilte datter til han døde 89 år gammel i 1849. Han var, på samme måte som Edvard Munch, i kunstnerisk aktivitet hele livet. Se Lane, *Images from the Floating World*, 159–164.

²⁹⁹ Marius-Ary Leblond, ”Noël Chinois”, i *Le Grande France* (mai 1903), 273. Marius-Ary Leblond er pseudonym for Georges Athénaos og Aimé Merlo.

³⁰⁰ Woll, *Edvard Munch: Samlede malerier*, kat. 402. Maleriet befinner seg i Munch museet.

³⁰¹ Næss, *Munch*, 260. Leblond er videre opptatt av hvordan Munchs kunst er som en første juledag med ”fargeoverraskelser”. Han mener kombinasjonen av presisjon i portrettene og sterke farger gir inntrykk av et kinesisk Norge. Leblond. ”Noël Chinois”, 273.

6.3 Andre japaniserende figurframstillinger i Munchs kunst i 1890-årene

Dersom man leter etter japanske forbilder for motivkomposisjon og figurframstillinger i Munchs malerier og grafiske verk i 1890-årene, vil man finne flere. Som Fumiko Ito nevner, kan for eksempel Munchs strandmotiver tolkes som et japaniserende element.³⁰² En diagonal strandlinje som i *Melankoli* [ill. 8 og 63] er et ofte forekommende element i japanske tresnitt. Som Gösta Svenæus påpeker, er det en viss likhet mellom figurframstillingen i *Rose og Amelie* [ill. 11] fra 1893 og Toshinobus kurtisaner [ill. 12]. Slike sammenligninger er eksempler på at Munch kan ha fått impulser fra japanske tresnitt når det gjelder motivkomposisjon og figurframstilling. Det er imidlertid vanskelig å komme videre fra spekulasjoner til en mer holdbar argumentasjon.

I tråd med Hermeréns innflytelsesteori, styrkes argumentasjonen om innflytelse dersom det er mulig å peke på presise likheter mellom X og Y og dersom presisjonen av disse likhetene er større satt opp mot alternative kilder. Kan det dermed argumenteres for at Munchs *Kvinne som greer håret* (Woll 2008 269) [ill. 70] fra 1892³⁰³ er influert av Utamaros *Yamauba kjemmer håret med lille Kintoki på ryggen* [ill. 71] fra 1801-1804? Likheten i figurframstillingen er åpenbar. Begge kvinnene bøyer seg og begge greer håret. Motivet med den bøyde kvinnen i ferd med å gre håret var imidlertid et populært motiv som kom med japonismebølgen. Munch kan for eksempel også ha sett Degas' *Femme se coiffant* [ill. 72] (1887–1890). Ingrid Langaard påpeker også en likhet med Toulouse-Lautrecs *Femme se coiffant: Celle qui se peigne* [ill. 73] fra 1891. Hun mener Munch kan ha sett Toulouse-Lautrecs bilde på Indépendant-utstillingen i april 1892.³⁰⁴

I alle de fire verkene bøyer en kvinne seg fremover mens hun greer eller setter opp håret. Hvilket verk er det som fremstår som det mest sannsynlige forbilde for Munchs *Kvinne som greer håret*? Ved å se på presisjonen av likhetene kan man kanskje nærme seg et svar. Degas' pastell og Toulouse-Lautrecs maleri fremstår nærmest som tvillingverk med tanke på likheten i bakgrunnen og hvordan kvinnen sitter på sengen mens hun bøyer hodet vekk fra betrakteren. Munchs maleri skiller seg fra Degas' og Toulouse-Lautrecs bilder i både posisjon og gest. Likheten er derimot større med Utamaros *Yamauba*. Begge kvinnefigurene bøyer seg fra venstre og mot høyre. Håret slippes ned i en smal hestehale som et vertikalt element i

³⁰² Ito, "Edvard Munchs bilder i Kojiro Matsukatas kunstsamling", note 291.

³⁰³ Maleriet befinner seg i Bergen kunstmuseum – Rasmus Meyers Samlinger.

³⁰⁴ Ingrid Langaard, *Edvard Munch: Modningsår*, 160.

komposisjonen og begge holder håret sammen med venstre hånd og grer med høyre. Ifølge Hermeréns teori er derfor Utamaros trykk et mer sannsynlig forbilde.³⁰⁵

Eggum mener at *Kvinne som grer håret* er malt i Munchs værelse i 34 rue de France i Nice tidlig på året 1892, og av den grunn ikke kan være influert av Toulouse-Lautrecs *Celle qui se peigne*.³⁰⁶ Kontaktargumentet til Langaard svekkes dermed. Når det gjelder Utamaros *Yamauba*, vet man at trykket var kjent i samtiden og sirkulerte i kjennerkretsene.³⁰⁷ Det er også sannsynlig at dette var utstilt på École des Beaux-Arts i 1890, der Utamaro var representert i egen suite med hele 84 enkelttrykk og 15 billedbøker.³⁰⁸ Trykket kan dermed ha blitt sett av Munch dersom han besøkte utstillingen. Utamaro var mye omtalt i begynnelsen av 1890-årene. I 1891 gav Edmond de Goncourt (1822–1896) ut en biografi om Utamaro som ble den første europeiske biografien om en japansk kunstner. Goncourt nevner motivet, som var i hans egen samling, og tematikken omkring det i boken.³⁰⁹ Det er på ingen måte usannsynlig at Munch har sett dette trykket.

Når det kommer til *hvordan* Munchs kunst i 1890-årene er influert av japanske tresnitt i omfattende forstand, kan det ikke nedsettes en påstand om at tematikk og figurfremstilling i japanske verk har vært av større betydning for Munch. Enkelteksempler som *Kvinne som grer håret* og *Harpy* må heller stå som indisium på at kunstneren kjente til betraktet japanske tresnitt nærmere både i begynnelsen og slutten av 1890-årene.

³⁰⁵ Et motargument er at denne måten å gre håret på er hverdagslig og at likheten dermed er tilfeldig.

”Hverdagsargumentet” alene forklarer imidlertid ikke hele motivkomposisjonen. Hensikten er uansett ikke å bevise at likheten ikke er tilfeldig, men å argumentere for at Utamaros verk kan være et mulig forbilde.

³⁰⁶ Arne Eggum, ”Om betydningen av Munchs to opphold i Frankrike, 1891 og 1892”, i Bjørnstad og Eggum, *Munch og frankrike*, 106–147: 126. Woll, *Edvard Munch: Samlede malerier*, kat. 269.

³⁰⁷ Weisberg m. fl., *Japonisme*, kat. 18.

³⁰⁸ Se katalogen til utstillingen: *Exposition de la Gravure Japonaise à L'école Nationale des Beaux-Arts*.

³⁰⁹ Verket passer for eksempel med en beskrivelse av et verk i brødrene Goncourts samling. Se Edmond og Jules de Goncourt, *Collection des Goncourt: Arts de l'Extrême-Orient* (Paris, 1897), nr. 1323; Edmond de Goncourt, *Outamaro: le peintre des maisons vertes* (Paris: 1891), 59, 228–229.

Konklusjon

Er Edvard Munchs maleri og grafikk i 1890-årene influert av japanske tresnitt?

Formuleringen av denne masteroppgavens hovedproblemstilling legger opp til at det skal være mulig å svare ja eller nei. Undersøkelsen har derimot vist at svaret på spørsmålet ikke er enkelt. Innflytelsesstudier bærer med seg en problematisk diskurs omkring innflytelse og originalitet som har gjort seg direkte gjeldende i tilknytning til Edvard Munch – ”geniet”. Jeg har imidlertid forsøkt å nærme meg spørsmålet metodisk ved å ta i bruk deler av Göran Hermeréns kunstfilosofiske rammeverk. Jeg har undersøkt hvorvidt Munchs kunst sett i lys av japanske tresnitt kan innfri kravet om likhet og kravet om kontakt. Likhetene har blitt undersøkt ved å forsøke å definere verdien av *a* i formuleringen “*X influenced Y with respect to a*”.

I kapittel 1 la jeg et fundament for oppgavens videre undersøkelser ved å redegjøre for japonismebegrepet, særtrekk ved japanske tresnitt og hva som regnes som utslag av japonisme. Når det kommer til japonisme valgte jeg å forstå begrepet som en kompleks bevegelse eller trend som omfattet flere nivåer i samfunnet, og som blant annet ble manifestert i vestlig billedkunst. Disse manifestasjonene var trekk som faktisk finnes i japanske tresnitt som kildemateriale. Redegjørelsen for ulike motivgrupper innen *ukiyo-e*-sjangeren og skapelsesprosessen bak fargetresnittene viste at det karakteristiske ved tresnittene er knyttet til dekorativ behandling av form og flate, stilisering, kreative motiver og en virtuos teknisk utførelse. Jeg la deretter frem hvordan innflytelsen fra japanske tresnitt kan knyttes til formale trekk, teknisk utførelse og motiv. Jeg ønsket ikke å utføre en undersøkelse basert på overfladiske sammenligninger, men ved hjelp av komparative analyser og Hermeréns rammeverk forsøke å svare på *hvordan* Munch kunst i 1890-årene var influert av japanske tresnitt på et overordnet nivå.

Kapittel 2 var et forskningshistorisk kapittel der jeg redegjorde for hvordan tematikken er behandlet i tidligere litteratur. Underproblemstilling a): *Hvilke trekk i Munchs kunst kan være influert av japanske tresnitt?* ble delvis undersøkt via tidligere japonisme- og Munch-litteratur. I hvilke sammenhenger tematikken nevnes, og hvilke verk av Munch som har blitt trukket frem varierer. I japonisme-litteraturen er Munch nevnt i et internasjonalt selskap, og det er grafiske verk som trekkes frem. I Munch-litteraturen har japanske tresnitt stadig vært nevnt i forbindelse med grafikk, men da som en generell innflytelsesfaktor i samtiden.

Tidligere forskning har, i Hemeréns terminologi, definert verdien av *a* som både formale, direkte tekniske og figurmessige eller tematiske trekk.

I kapittel 3 undersøkte jeg underproblemstilling b): *Kjente Munch til japanske tresnitt?*. Siden det ikke finnes skriftlige kilder som dokumenterer Munchs kjennskap til det japanske, var det nødvendig å redegjøre for japonismen og de japanske tresnitts utbredelse i Munchs samtid. I forskningslitteraturen er Munchs tilknytning til Siegfried Bing i 1896 mest utforsket. Munch har imidlertid høyst sannsynlig vært kjent med japanske tresnitt allerede som ung kunstner i 1880-årene og hadde flere muligheter til å se japansk kunst eller tresnitt på utstillinger i 1888, 1889 og 1890. Rent logisk er det i grunnen en selvfølge at Munch, som en oppegående og impulsslukende kunstner, kjente til de utbredte japanske tresnittene.

En drøftning av hvordan japanske tresnitt kan ha influert Munchs kunst i 1890-årene i henhold til form var lagt til kapittel 4. Jeg tok utgangspunkt i en beskrivelse og formal analyse av litografiet *Skrik* fra 1895, som var trukket frem tidligere av Phillip Dennis Cate. Jeg påpekte nærmere *hva* som er likt mellom litografiet og japanske eksempler, og undersøkte hvordan disse likhetene ellers kommer til uttrykk i Munchs kunst i 1890-årene. Drøftningens delkonklusjon var at det er en viss sannsynlighet for at Munch var influert av japanske tresnitt i henhold til dekorativ behandling av former, flatevirkning, stilisering og perspektivbruk. Dette gav også et svar på problemstilling c): *Kan møtet med det japanske tresnitt ha ført til varige endringer i Munchs kunst?*. En begynnende dekorativ flatebehandling, forenkling av former og et overdrevent perspektivbruk oppsto i Munchs kunst i begynnelsen av 1890-årene. Siden det er en sannsynlighet for at Munch kan ha vært influert av japanske tresnitt i forhold til disse trekk, kan også møtet med japanske tresnitt være en av flere plausible faktorer bak Munchs selvstendige formspråk i 1890-årene.

I kapittel 5 undersøkte jeg hvorvidt innflytelsen fra japanske tresnitt kan ha gitt utslag i Munchs tekniske fremgangsmåte. Etter en nærmere analyse av Munchs særegne tekniske utførelse i tresnittene *Angst* (1896) og *Kyss III* (1898), og en vurdering av disse tekniske trekkers likheter med japanske tresnitt, kom jeg frem til at det er lite sannsynlig at det japanske tresnitt har vært av betydning for Munch verken rent utførelsesteknisk eller uttrykksmessig. Jeg er altså enig med Eli Greve i at japanske fargetresnitt kan ha vært en katalysator til fargegrafikkens renessanse, og kanskje tent Munchs fantasi, men at det er en klar forskjell mellom raffinerte japanske metoder og Munchs enkle, men uttrykksfulle, løsninger. Uttrykket

i Munchs tresnitt er trolig mer knyttet til kreativ eksperimentaltitet – eller om man vil – originalitet.

Kapittel 6 tok utgangspunkt i en komparativ analyse av to verk med visse likhetstrekk i henhold til motiv: Munchs litografi *Harpy* (1899–1900) og Hiroshiges tresnitt *Fukagawa Suzaki Jumantsubo* (1958). Jeg redegjorde nærmere for *hva* som var likt i de to verkene. Likhetene var knyttet til både komposisjon og motiv. Jeg er enig med Sarah Epstein og Fumiko Ito i at det kan tenkes at Munch har brukt Hiroshiges trykk som forbilde. Det er flere verk i Munchs kunst fra 1890-årene som har en likhet med japanske tresnitt henhold til motiv, herunder tema og figurutforming. *Kvinne som grer håret* fra 1892 er et eksempel der presisjonen av likheter med Utamoros *Yamauba* sannsynliggjør at Munch har brukt det japanske trykket som forbilde. At Utamoros trykk var kjent i samtiden, styrker argumentasjonen. Det er imidlertid få eksempler der det er spesielt sannsynlig at Munch har brukt motiv og figur i japanske tresnitt som forbilde. I en større sammenheng er ikke dette talende for det japanske tresnitts betydning for Munch i 1890-årene, men enkeltksempelene taler for at Munch kan ha kjent til, lagt merke til og til og med lånt elementer fra japanske tresnitt til egen billedskapning – først og fremst på en subtil måte i henhold til flate og forenkling.

Har min masteroppgave tilført noe til kunsthistorien? Som en liten brøkdel av Munch-litteraturen har studien bidratt til å belyse en tematikk som tidligere bare har vært nevnt i bisetninger, men som i høy grad er aktuell. Jeg håper min oppgave kan være en referanse i videre sammenhenger.

På et overordnet nivå håper jeg at min undersøkelse kan bidra til å aktualisere kunsthistoriske innflytelsesstudier. Jeg ønsket å prøve Hermeréns kunstfilosofiske rammeverk på mitt materiale, og først og fremst har det vist seg å være et nyttig metodisk grep i denne sammenhengen. Hermeréns kunstteoretiske byggverk har gitt en ryggrad til argumentasjonen. Det er derimot ikke slik at jeg mener Hermeréns metodiske fremgangsmåte har ført til endelige konklusjoner. Innflytelse i historien er ikke en enkel mekanisk, men en kompleks prosess som er vanskelig for ettertiden å få tak på. Likevel bør Hermeréns bok *Influence in Art and Literature* fra 1975 finnes frem fra glemselen, da boken grundig belyser et felt som stadig fører til problematiske diskusjoner.

I både Munch-litteraturen og kunsthistorieskrivingen generelt har det vært vanskelig å nærme seg spørsmål om innflytelse på grunn av at det står i motsetning til kunstnerisk originalitet.

Det er kanskje ikke bare Munch som har lidt av innflytelsesangst. Ifølge Francis Oakley, som verdsetter Hermeréns bok, har historieforskningen de siste tiår vært preget av ”anxieties of influence”, fulgt av en tabuifisering av ordet innflytelse og innflytelsesstudier. Likevel fortsetter studier av innflytelse å ha en viktig rolle å spille i historiske studier, og som Oakley sier: ”It should be permitted to play it.”³¹⁰ Motsetningen ligger heller i å ikke kunne studere Munchs innflytelseskilder på grunn av hans posisjon i norsk kunsthistorie som det enestående geni. Som Munchs fadderbarn Per Krohg sa det i *Verdens Gang* i 1911: ”Men hvilken maler er ikke paavirket! Selv verdens første maler var vel paavirket av en eller anden apekat...”³¹¹

Motsetningen mellom innflytelse og originalitet trenger ikke å være så problematisk. Det er grunnleggende kunstnerisk å være kreativ og original. Som Harold Bloom sier, gjør ikke nødvendigvis innflytelse en kunstner mindre original. Tvert i mot kan det ofte gjøre kunstneren mer original.³¹² Min innflytelsesstudie har vist at det er til stede et samspill mellom innflytelse og originalitet i Edvard Munchs kunst i 1890-årene. Ved å vurdere Munchs kunstverk som influert av japanske tresnitt har resultatet på ingen måte redusert det originale aspektet ved kunstverkene, men belyst hvordan Munch tok i bruk det han så eller hadde sett ved hjelp av kreativ omforming. Munch var en særdeles talentfull ”inspirasjonsplukker”, og flink til å sette lånte elementer inn i en ny sammenheng på en subtil måte. At noen av disse lånte elementene er trekk som har funnet veien til Munch fra Japan er ingen umulighet.

³¹⁰ Francis Oakley, ”Anxieties of influence: Skinner, Figgis, Conciliarism and Early Modern Constitutionalism”, i *Past & Present* 151 (1996), 110.

³¹¹ Per Krohg sitert i Marit Werenskiold, *De norske Matisse-elevene. Læretid og gjennombrudd* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972), 63.

³¹² Bloom, *The Anxiety of Influence*, 7.

Vedlegg til illustrasjonsliste

Flere av de illustrerte japanske tresnittene er sett på Hiroshige-utstilling på Fondazione Roma Museo sommeren 2009 og i forbindelse med en studiereise i Japan høsten 2009. Av praktiske årsaker er imidlertid mange av illustrasjonene av *ukiyo-e* hentet fra Museum of Fine Arts i Boston eller andre museer som tilbyr bilder med brukbar oppløsning på nett.

Forkortelser

KUB	Kunsthistorisk billedatabase
Woll [kat. nr]	Katalognummer i Gerd Wolls <i>Edvard Munch: The Complete Graphic Works</i> , 2001
Woll 2008 [kat. nr.]	Katalognummer i Gerd Wolls <i>Edvard Munch: Samlede malerier: Catalogue Raisonné</i> , 2008
Nasjonalmuseet	Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo
K&H	Nasjonalmuseets kobberstikk- og håndtegningsamling

Japanske betegnelser for teknikk og format

Aizuri-e: ”indigotrykkbilde”, fargetresnitt med dominerende bruk av blå fargevalører

Chûban: lite billedformat, ca. 260 x 190 mm

Chubon: vanligste størrelse for små bøker, ca 180 x 120 mm

Hanshi-bon: vanligste størrelse for mellomstore bøker, 230 x 160 mm

Hashira-e: smalt stående format, 680–730 x 120–160 mm

Hosoban: lite billedformat, høyere og smalere enn *chûban*, ca 330 x 145 mm

Ishizuri-e: ”trykt fra stein”, japansk imitasjon av kinesiske avgidninger fra stein

Nikishi-e: ”brokadebilde”, fargetresnitt

Ôban: stort billedformat, ca. 380 x 250 mm

Ôban tateye: stående *ôban*

Ôban yokoye: liggende *ôban*

Ô-tanzaku: billedformat, ca. 380 x 170 mm

Sumizuri-e: monokromt svart-hvitt trykk

Urushi-e: ”lakkbilde”. Tilsatt beinlim i trykksverte slik at lakk-aktig resultat

Illustrasjonsliste

- III. 1: Kitagawa Utamaro, *Tre kurtisaner (Seirô sanpukutsu)*, ca 1793. Utgitt av Murataya Ichigorô (Muraichi). *Nishiki-e, ôban* (392 x 260 mm). Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 2: Toshusai Sharaku, *Otani Oniji II i rollen som Yakko Edobe*, 1794. Utgitt av Tsuta-ya Juzaburo. *Nishiki-e, ôban* (381 x 229 mm). New York: Metropolitan Museum of Arts. Bilde: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/JP2822>
- III. 3: Katsushika Hokusai, *Kohada Koheijis gjenferd fra Hundre fortellinger (Hyaku monogatari)*, 1831. Utgitt av Tsuruya Kiemon. *Nishiki-e, chûban* (258 x 185 mm). Matsumoto: The Japan Ukiyo-e museum. Bilde: eget foto
- III. 4: Katsushika Hokusai, *Dyphavsølge utenfor Kanagawa (Kanagawa-oki nami-ura) fra Trettiseks utsyn mot Fuji-fjellet (Fugaku Sanju Rokkei)*, 1829–1833. Utgitt av Eijudô. *Nishiki-e, ôban*. Bilde: KUB
- III. 5: Utagawa Hiroshige, *Månefuru ved Ueno (Ueno sannai Tsuki no matsu) fra Hundre berømte utsyn over Edo (Meisho Edo Hyakkei)*, 1856–1858. Utgitt av Uo-ei. *Nishiki-e, ôban tateye*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 6: Edouard Manet, *Emile Zola*, 1868. Olje på lerret, 146 x 114 cm. Paris: Musée d'Orsay. Bilde: KUB
- III. 7: Edvard Munch, *Skrik*, 1895. Litografi; stift og tusj, 355 x 254 mm. Oslo: Nasjonalmuseet – K&H. Katalogreferanse: Woll 38. Bilde: Nasjonalmuseet
- III. 8: Edvard Munch, *Melankoli III*, 1902 (plate). Fargetresnitt; huljern og løvsag, 381 x 471. Oslo: Nasjonalmuseet – K&H. Katalogreferanse: Woll 203. Bilde: Nasjonalmuseet
- III. 9: Okumura Masanobu [?], *En kurtisane og hennes tjener med masker*, 1700-tallet [?]. Ensfarget trykk på papir fra treplate, *Ôban* (368 x 276 mm). London: Victoria and Albert Museum. Bilde: <http://collections.vam.ac.uk/>
- III. 10: Edvard Munch, *Angst*, 1896. Tresnitt; huljern og stemjern, 465 x 380 mm. Oslo: Nasjonalmuseet – K&H. Katalogreferanse: Woll 93. Bilde: Nasjonalmuseet
- III. 11: Edvard Munch, *Rose og Amelie*, 1893. Olje på ugrundert lerret, 78 x 109 cm. Oslo: Stenersenmuseet. Katalogreferanse: Woll 2008 313. Bilde: KUB
- III. 12: Okumura Toshinobu (aktiv 1717–1750), *Kvinne som liker sake*, [udatert]. *Urushi-e*, håndkolorert, *hosoban* (308 x 147 mm). Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 13: Edvard Munch, *Melankoli*, 1900–1901. Olje på lerret, 110 x 126 cm. Oslo: Munch-museet. Katalogreferanse: Woll 2008 467. Bilde: KUB
- III. 14: Suzuki Harunobu *Piker som leker "kattens vugge"*, 1765–1766. *Nishiki-e, chûban* (287 x 214 mm), The Art Institute of Chicago. Bilde: <http://www.artic.edu/aic/collections>
- III. 15: Edvard Munch, *Snølandskap*, 1898. Tresnitt, 318–322 x 458. Oslo: Munch-museet. Katalogreferanse: Woll 134. Bilde: <http://munch.museum.no/grafikk/>
- III. 16: Edvard Munch, *Harpy*, 1899–1900. Litografi; stift, 365 x 320 mm. Oslo: Munch-museet. Katalogreferanse: Woll 145. Bilde: Munch-museet
- III. 17: Utagawa Hiroshige, *Fukagawa Suzaki Jumantsubo fra Hundre berømte utsyn over Edo (Meisho Edo Hyakkei)*, 1856–1858. Utgitt av Uoya Eikichi, *Nishiki-e, ôban tateye* (348 x 245 mm). Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 18: Edvard Munch, *Plakat: Lenket ørn*, 1910. Overføringslitografi; stift, 1340 x 420 mm. Oslo: Munch-museet. Katalogreferanse: Woll 373. Bilde: Munch-museet
- III. 19: Artikkelforside *Le Japon Artistique*, nr. 22. Oslo: Nasjonalmuseets bibliotek. Bilde: *Le Japon Artistique*, nr. 22 (1890).

- III. 20: Edvard Munch, *Rue Lafayette*, 1891. Olje på lerret, 92 x 73 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Woll 2008 232. Bilde: KUB
- III. 21: Edvard Munch, *Natt i Nice*, 1891. Olje på lerret, 48 x 54 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Woll 2008 224. Bilde: KUB
- III. 22: Katsushika Hokusai, *Dikt av Fujiwara no Michinobu Ason fra Hundre dikt forklart av en amme (Hyakunin Isshu Uba-ga-Etoki)*, 1835–1836. *Nishiki-e, ôban yokoye*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 23: James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Gold*, ca. 1872–75. Olje på lerret, 68,3 x 51, 2 cm. London: Tate Britain. Bilde: KUB
- III. 24: Utagawa Hiroshige, *Bambusdike, Kyôbashi (Kyôbashi, Take-gashi) fra Hundre berømte utsyn over Edo (Meisho Edo Hyakkei)*, 1856–1858. Utgitt av Uoya Eikichi. *Nishiki-e, ôban tateye*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 25: Christian Krohg, *Et hjørne i mitt atelier*, 1885. Olje på lerret, 56 x 67 cm. Lillehammer kunstmuseum. Bilde: KUB
- III. 26: Oda Krohg, *Japansk lykt*, 1886. Pastell på papir oppklebet på lerret, 99 x 66. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde: KUB
- III. 27: Utagawa Hiroshige, *Tempelet Kinryûsan i Asakusa (Asakusa, Kinryûzan) fra Hundre berømte utsyn over Edo (Meisho Edo Hyakkei)*, 1856–1858. Utgitt av Uoya Eikichi, *Nishiki-e, ôban tateye*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 28: Christian Krohg, *Interiør fra Brøndums hotell*, 1888. Olje på lerret, 42,5 x 51 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde: *Christian Krohg og Skagen* (Skagen: Museene, 2004)
- III. 29: Eilif Peterssen, *Ingeborg Motzfeldt*, 1882. Olje på lerret, 66,5 x 54 cm. Privat eie. Bilde: Jan Kokkin. *Eilif Peterssen: Mellom stemninger og impresjoner* (Oslo: Pax, 2009).
- III. 30: Eilif Peterssen, *Sommernatt*, 1886. Olje på lerret, 133 x 151 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde: KUB
- III. 31: Katsushika Hokusai, *Fuji-fjellet sett gjennom en bambusskog fra Hundre utsyn mot Fuji-fjellet (Fugaku hyakkei)*, 1834–1835. *Sumizuri-e, chubôn* (227 x 158 mm). Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 32: Eilif Peterssen, *Nocturne*, 1887. Olje på lerret, 200 x 251 cm. Stockholm: Nationalmuseum. Bilde: KUB
- III. 33: Christian Skredsvig, *Blomstrende kirsebærgren*, 1886. Akvarell, 31 x 84,5 cm. Privat eie. Bilde: Ingrid Reed Thomsen, *Chr. Skredsvig* (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1995)
- III. 34: Carl Larsson, *Nutida konst fra Den Fürstenbergska triptyken*, 1888. Olje, 265 x 241 cm. Göteborgs konstmuseum. Bilde: <http://www.konstmuseum.goteborg.se/>
- III. 35: Christian Skredsvig, *Tjernroser*, 1890. Olje på lerret, 24 x 33 cm. Privat eie. Bilde: KUB
- III. 36: Johan Rohde, *Aften i Hoorn*, 1893. Olje på lerret, 50 x 61. Privat eie. Bilde: <http://museum.odense.dk/>
- III. 37: Thorolf Holmboe, *Der Skreg en fugl*, 1894. Gouache og akvarell på papir på pappplate, 87,5 x 114,5 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde: KUB
- III. 38: Artikkelforside *Le Japon Artistique*, nr. 28. Oslo: Nasjonalmuseets bibliotek. Bilde: *Le Japon Artistique*, nr. 28 (1890).
- III. 39: Edvard Munch, *Skrik*, 1893. Tempera og fettstift på papp, 91 x 73,5 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Woll 2008 333. Bilde: KUB
- III. 40: Utagawa Kunisada I, *Dikt av Ariwara no Narihira Ason: Seigen*, fra *Utvalg fra trettiseks udødelige poeter (Mitate sanjûrokkasen no uchi)*, 1852. Utgitt av Iseya

- Kanekichi. *Nishiki-e, ôban*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 41: Katsushika Hokusai, ”Malstrøm” fra *Hokusai Manga*, bind 2, 1815. Publisert av Kadomorauya. *Sumizuri-e* med noe lysbrunt, *hanshi-bon*. Bilde: <http://www.hum.pref.yamaguchi.jp/ehon/manga2.htm>
- III. 42: Edvard Munch, *Inger i svart og fiolett*, 1892. Olje på lerret, 172, 5 x 122, 5 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Katalogreferanse: Woll 2008 294. Bilde: KUB
- III. 43: Edvard Munch, *Sommernatt. Stemmen*, 1896. Olje på ugrundert lerret, 90 x 119,5. Oslo: Munch-museet. Katalogreferanse: Woll 2008 394. Bilde: KUB
- III. 44: Edvard Munch, *Sommernatt. Stemmen*, 1896. Fargetresnitt; huljern og løvsag, 378 x 560 mm. Oslo: Munch-Museet. Katalogreferanse: Woll 92. Bilde: Munch-museet
- III. 45: Vincent van Gogh, *Fallende høstblader (Les Alyscamps)*, 1888. Olje på lerret, 73 x 92 cm. Otterlo: Kröller-Müller museum. Bilde: KUB
- III. 46: Suzuki Harunobu, *Syv vakre kvinner i bambusskog (Parodi på ”de syv eremitter i bambusskog”)*, 1700-tallet. *Nishiki-e, ôban yokoye*. Tokyo National Museum. Bilde: TNM Image Archives.
- III. 47: Edvard Munch, *Ettermiddag på Olaf Ryes plass*, 1883. Olje på papp, 47,5 x 25,5 cm. Stockholm: Moderna Museet. Katalogreferanse: Woll 2008 90. Bilde: KUB
- III. 48: Edvard Munch, *Kvinne i måneskinn. Stemmen*, 1898. Tresnitt; huljern og skavjern, 251 x 93 mm. Oslo: Munch-museet. Katalogreferanse: Woll 129. Bilde: Munch-museet
- III. 49: Suzuki Harunobu, *Kvinne som graver etter bambusskudd i snø; Parodi av Meng Zong*, ca. 1767–1768. *Nishiki-e, hashira-e* (672 x 126 mm). Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 50: Utagawa Hiroshige, *Tempel, Fukagawa (Fukagawa Sanjûsangendô)* fra *Hundre berømte utsyn over Edo (Meisho Edo Hyakkei)*, 1856–1858. Utgitt av Uoya Eikichi, *Nishiki-e, ôban tateye*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 51: Gustave Caillebotte, *Un balcon, Boulevard Hausmann*, 1880. Olje på lerret, 69 x 52 cm. Privat eie. Bilde: Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte* (London/ New Haven: Yale University Press, 1987).
- III. 52: Utagawa Hiroshige, *Natt i Saruwaka gaten (Saruwaka-machi noru no kei)* fra *Hundre berømte utsyn over Edo (Meisho Edo Hyakkei)*, 1856–1858. Utgitt av Uoya Eikichi, *Nishiki-e, ôban tateye*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 53: Edvard Munch, *Aften på Karl Johan*, 1892. Olje på ugrundert lerret, 84,5 x 121 cm. Bergen Kunstmuseum. Katalogreferanse: Woll 2008 290. Bilde: KUB
- III. 54: Utagawa Hiroshige, *Bomullsvaregaten Ôdenma-chô (Ôdenma-chô, momendana)* fra *Hundre berømte utsyn over Edo (Meisho Edo Hyakkei)*, 1856–1858. Utgitt av Uoya Eikichi, *Nishiki-e, ôban tateye*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 55: Edvard Munch, *Kyss III*, 1898. Tontresnitt; huljern og løvsag, 403 x 458 mm. Oslo: Munch-museet. Katalogreferanse: Woll 124. Bilde: Munch-museet.
- III. 56: Itô Jakuchô, *Yodo-elven*, segment av bilderull, [udatert]. *Ishizuri-e*, 310 x 510 mm. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 57: Utagawa Hiroshige, *Ejiri, Fuchû, Mariko, Okabe, Fujijeda* fra *Blandede trykk fra Tokaido (Tokaido Harimaze Zue)*, 1852. Utgitt av Ibasen. *Nishiki-e, ôban tateye*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 58: Utagawa Hiroshige, *Japansk mispel og fugl (Biwa ni tori)*, 1832–1834. *Aizuri-e, ô-tanzaku*. Utgitt av Jakurindo. Matsumoto: Japan Ukiyo-e Museum. Bilde: eget foto

- III. 59: Paul Gauguin, *Nave Nave Fenua* fra *Noa Noa*, 1893–1894 (plate). Tresnitt, 435 x 265 mm. Oslo: Nasjonalmuseet – K&H. Bilde: Nasjonalmuseet
- III. 60: Edvard Munch, *Selvportrett med knokkelarm*, 1895. Litografi; stift, tusj og skrape, 461 x 325 mm. Oslo: Nasjonalmuseet – K&H. Katalogreferanse: Woll 37. Bilde: Nasjonalmuseet
- III. 61: Edvard Munch, *Døden i sykeværelset*, 1896. Litografi; stift og tusj, 389 x 558 mm. Oslo: Nasjonalmuseet – K&H. Katalogreferanse: Woll 65. Bilde: Nasjonalmuseet
- III. 62: Utagawa Hiroshige, *Aji-elvens utløp i Settsuprovinsen (Settsu Ajikawaguchi)* fra *Brytekamper mellom fjell og hav (Sankai mitate zumo)*, 1858. *Nishiki-e, ôban yokoye* (246 x 352 mm). Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 63: Edvard Munch, *Aften. Melankoli I*, 1896 (plate). Tresnitt; huljern, skavjern og løvsag, 376–387 x 455–460 mm. Oslo: Munch-museet. Katalogreferanse: Woll 91. Bilde: <http://munch.museum.no/grafikk/>
- III. 64: Edvard Munch, *Møte i verdensrommet*, 1898–1899. Tresnitt; huljern og løvsag, 190 x 254 mm. Oslo: Nasjonalmuseet – K&H. Woll 136. Bilde: Nasjonalmuseet
- III. 65: Etter Itô Jakuchû, *Papegøye på eik*, tresnittsreproduksjon av *ishizuri-e*, 1800-tallet. *Ôban yokoye*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 66: Utagawa Hiroshige, *Minowa Kanasugi Mikawashima* fra *Hundre berømte utsyn over Edo (Meisho Edo Hyakkei)*, 1856–1858. Utgitt av Uoya Eikichi, *Nishiki-e, ôban tateye*. Boston: Museum of Fine Arts. Bilde: <http://www.mfa.org/collections/>
- III. 67: Edvard Munch, *Harpy*, 1894. Koldnål, 281–288 x 212–219 mm. Oslo: Munch-museet. Katalogreferanse: Woll 4. Bilde: <http://munch.museum.no/grafikk/>
- III. 68: Edvard Munch, *Harpy*, 1898. Tusj (penn, pensel, laving), akvarell, fargestift, gouache, 558 x 448 mm. Oslo: Munch-museet. Bilde: <http://www.munch.museum.no/tegneren/>
- III. 69: Edvard Munch, *Arv*, 1897–1899. Olje på lerret, 141 x 120 cm. Oslo: Munch-museet. Katalogreferanse: Woll 2008 402. Bilde: KUB
- III. 70: Edvard Munch, *Kvinne som grer håret*, 1892. Olje på lerret, 91,5 x 72,5 cm. Bergen kunstmuseum – Rasmus Meyers Samlinger. Katalogreferanse: Woll 2008 269. Bilde: KUB
- III. 71: Kitagawa Utamaro, *Yamauba kjemmer håret med lille Kintoki på ryggen*, 1801–1804. Publisert av Omiya. *Nishiki-e, ôban* (375 x 250 mm). Paris: Bibliothèque Nationale, Estampes et photographie. Bilde: <http://expositions.bnf.fr/japonaises/>
- III. 72: Edgar Degas, *Femme se coiffant*, 1887–1890. Pastell, 82 x 57 cm. Paris: Musée d'Orsay. Bilde: KUB
- III. 73: Henri de Toulouse-Lautrec, *Femme se coiffant. Celle qui se peigne*, 1891. Olje på papp, 44 x 30 cm. Paris: Musée d'Orsay. Bilde: Jean Devoisins og Christine Gonella red., *Tout l'oeuvre peint de Toulouse-Lautrec* (Paris: Flammaron, 1986)

Litteraturliste

- Addiss, Stephen, red. *Japanese Ghosts & Demons: Art of the supernatural*. New York: George Braziller, Inc., 1985.
- Askeland, Jan. ”Angstmotivet i Edvard Munchs kunst”. *Kunsten i dag*, nr. 4 (1966): 1–47.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. London/ New Haven: Yale University Press, 1985.
- Beretninger om Norges deltakelse i verdensutstillingen i Paris 1889*. No: [s. n], 1891.
- Berger, Klaus. *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse*. Oversatt av David Britt. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- _____. *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*. Munchen: Prestel-Verlag, 1980.
- Berman, Patricia G. ”Det sublime storbyen og dannelsen av den moderne kunstner”. I Ydstie og Guleng, *Munch blir ”Munch”*, 139–156.
- Bjerke, Øivind Storm. ”The Scream as image of a “scream””. *Kunst og Kultur* 90, nr. 3 (2007): 175–185.
- Bjørnstad, Sissel og Arne Eggum red. *Munch og Frankrike: Paris, Musée d’Orsay 24. september 1991 – 5. januar 1992, Oslo, Munch-museet 3. februar – 21. april 1992*. Oslo: Munch-museet, 1991.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bruteig, Magne. ”Melancholy as a motif in Munch’s art”. I Johannesen, Walle og Falahat, *Edvard Munch: Paintings, works on paper, graphic works*, 80–88.
- Buchhart, Dieter. ”Munch og Danmark: København, en bro i moderniteten”. I *Munch og Danmark*, redigert av Dieter Buchhard, Anne-Birgitte Fonsmark og Gry Hedin, 11–30. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Burty, Philippe. ”Japonisme”. I *The Academy: A Weekly Review of Literature Science and Art* VIII, 150–151. London: Robert Scott Walker, 1875.
- Bøe, Alf. ”Til en Munch-utstilling”. I *Exhibition of Edvard Munch’s Prints: From Munch-Museum, Oslo*, [u.s.]. Kamakura: The Museum, 1977.
- Cate, Phillip Dennis. ”Japanese Influence on French Prints 1883-1910”. I Weisberg m. fl., *Japonisme*, 53–67.
- _____. ”Japonisme and the Revival of Printmaking at the End of the Century”. I *Japonisme in Art: An International Symposium*, redigert av Chisaburô Yamada, 279–289. Tokyo: Committee for the year 2001, 1980.
- _____ og Sinclair Hamilton Hitchings. *The Color Revolution: Color Lithography in France 1890–1900*. Santa Barbara/ Salt Lake City: Peregrine Smith, Inc. and Rutgers University, 1978.
- Challons-Lipton, Siulolovao. *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat 1867–1894*. Lewinston: The Edwin Mellen Press, 2001.

- Clarke, Jay A. *Becoming Edvard Munch: Influence, Anxiety and Myth*. Chicago/ New Haven: The Art Institute of Chicago/ Yale University Press, 2009.
- Clayton, Jay og Eric Rothstein, red. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 1991.
- Crewdson, Wilson. "A note to the Japanese process of printing called "ishizuri"". *The Studio* 61 (1914): 307.
- D'Alleva, Anne. *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing, 2005.
- Deguchi, Midori. "One Hundred Demons and One Hundred Supernatural Tales". I Addiss, *Japanese Ghosts & Demons*, 15–23.
- Den Nordiske Industri-, landbrugs-, og kunstutstilling i Kjøbenhavn 1888: Officiel Beretning*. Utgitt ved Udstillingskomiteens foranstaltning av C. Nyrop. Kjøbenhavn: Nielsen og Lydicke, 1890.
- Dissanayake, Ellen. [Uten tittel]. Anmeldelse av *Influence in Art and Literature*, av Göran Hermerén. *Leonardo* 10, nr. 2 (1977): 161.
- Duret, Théodore. "L'Art Japonais". *Gazette des Beaux-Arts* XXVI (1882), 113–133.
- Eggum, Arne. *Edvard Munch: Livsfrisen fra maleri til grafikk*. Oslo, J. M. Stenersens forlag, 1990.
- _____. *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*. Oslo: J.M. Stenersens forlag, 1983.
- _____. red. *Edvard Munch: Symbols and images*. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1978.
- _____. "Litteraturen om Edvard Munch gjennom nitti år". *Kunst og Kultur* 65, (1982): 270–279.
- _____. *Munch og fotografi*. Oslo: Gyldendal, 1987.
- _____. "Om betydningen av Munchs to opphold i Frankrike, 1891 og 1892". I Bjørnstad og Eggum, *Munch og frankrike*, 106–147.
- Epstein, Sarah G. "Living with Edvard Munch's Images: A Collection in Three Stages". I *Edvard Munch: Master Prints from the Epstein Family Collection*, redigert av Jane Sweeney, 11–45. Washington: National Gallery of Art, 1990.
- Exposition de la Gravure Japonaise à L'école Nationale des Beaux-Arts a Paris du 25. Avril au 22. Mai: Catalogue*. Paris: L'école Nationale des Beaux-Arts, 1890.
- Fister, Pat. "Tengu, the Mountain Goblin". I Addiss, *Japanese Ghosts & Demons*, 103–112.
- Floyd, Phyllis. "Japonisme". I Turner, *The Dictionary of Art*. Bd. 17, 440–442.
- Gilmour, Pat. "Cher Monsieur Clot...: Auguste Clot and his role as a colour lithographer". I *Lasting Impressions: Lithography as art*, redigert av Pat Gilmour, 129–175. London: Alexandria Press, 1988.
- Glaser, Curt. *Edvard Munch*. Berlin: Bruno Cassirer, 1917.

- Goncourt, Edmond de. *Outamaro: le peintre des maisons vertes*. Paris: 1891.
- _____ og Jules de. *Collection des Goncourt: Arts de l'Extrême-Orient*. Paris, 1897.
- _____. *Manette Salomon*. Forord av d'Hubert Juin. Paris: UGE, 1979.
- Greve, Eli. *Edvard Munch: Liv og verk i lys av tresnittene*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1963.
- Guth, Christine M.E., Alicia Volk, Emiko Yamanashi og Redmond Entwistle. *Japan & Paris: impressionism, postimpressionism and the Modern Era*. Honolulu, HI: Honolulu Academy of Arts, 2004.
- Halén, Widar. *Christopher Dresser (1834–1904) and the cult of Japan*. Bd. 1. Oxford: Wadham College, 1988.
- _____. ”Gerhard Munthe og ”den bevegelse som fra Japan går over Europa nu””. I *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet: Nasjonalgalleriet 22. oktober 1994 – 15. januar 1995*, 77–91. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994.
- Heller, Reinhold. *Edvard Munch: The Scream*. London: Penguin, 1973.
- Helliesen, Sidsel. *Norsk grafikk gjennom 100 år*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- _____. *Vi ser på grafikk*. Oslo: C. Huitfeldt Forlag, 1987.
- Hermerén, Göran. *Influence in Art and Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1975.
- Inaga, Shigemi. ”The making of Hokusais reputation in the context of Japonisme”. *Japan Review* 15 (2003): 77–100. <http://shinku.nichibun.ac.jp/jpub/pdf/jr/IJ1503.pdf> (oppsøkt 19.10.2010).
- Ito, Fumiko. ”Edvard Munchs bilder i Kojiro Matsukatas kunstsamling.” Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2007.
- Jacobsen, Lasse. ”Edvard Munchs reiser og opphold i Frankrike i tidsrommet 1885–1892”. I Ydstie og Guleng, *Munch blir ”Munch”*, 239–244.
- Jacobsen-Leong, Esther og Donald S. Taylor. [Uten tittel]. Anmeldelse av *Influence in Art and Literature*, av Göran Hermerén. *Comparative Literature* 29, nr. 3 (1977): 285–286.
- Johannesen, Ina. ”My art has been my self-confession”. I Johannesen, Walle og Falahat, *Edvard Munch: Paintings, works on paper, graphic works*, 68–72.
- _____. Inger Walle og Ann Falahat red., *Edvard Munch: paintings, works on paper, graphic works*. Oslo: Galleri Kaare Berntsen, 2008.
- Kato, Shuichi. *A history of japanese literature*. Bd. 2. Tokyo: Kodansha International, 1990.
- Kirschke, James J. [Uten tittel]. Anmeldelse av *Influence in Art and Literature* av Göran Hermerén. *Books Abroad* 49, nr. 4 (1975): 863–864.
- Kokkin, Jan. ”Japonisme i Eilif Peterssens kunst”. I *Seljefløytens toner. Fleskum-malerne*, redigert av Nina Sørli, 66–78. Jevnaker: Kistefos-museet, 2002.

- Krantz, Lars. "Edvard Munch og jugendstilen". *Paletten* 8, nr. 2 (1974): 19–20.
- Kurosaki, Akira. "Moonshine: a study of the paper used for Edvard Munch's color woodcut". *Journal of Kyoto Seika University* 4 (1993): 71–128.
- Lambourne, Lionel. *Japonisme: Cultural crossings between Japan and the West*. London: Phaidon, 2005.
- Lane, Richard. *Images from the floating world: The Japanese Print: Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*. Oxford/ London/ Melbourne: Oxford University Press, 1978.
- Langaard, Ingrid. *Edvard Munch. Modningsår*. Oslo: Gyldendal, 1960.
- Lange, Julius. "Karl Madsen: Japansk Malerkunst". *Tidsskrift for Kunstindustri* (1886): 23–30.
- _____. "Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens Kunst". I Julius Lange, *Bastien Lepage og andre afhandlinger*, 57–75. København, P. G. Philipsens forlag, 1889.
- Leblond, Marus-Ary. "Noël Chinois". *Le Grande France* (mai 1903): 273.
- Lessing, Julius. "Verdensutstillingen i Paris 1878". *Morgenbladet*. 16.10.1879: 1.
- Linvald, Steffen. *Den Nordiske Industri-, landbrugs-, og kunstudstilling i København 1888*. København: Bogan, 1988.
- Madsen, Karl. "Hr. S. Bing og den japanske samling". *Kunstbladet*, nr. 9 & 10 (1888): 119–121.
- _____. *Japansk Malerkunst*. København: P.G. Philipsens Forlag, 1885.
- _____. "Nye Værker om japansk Kunst". *Tidsskrift for Kunstindustri* 5 (1889): 53–63.
- Minor, Vernon Hyde. *Art History's History*. 2.utg. Upper Saddle River, N. J.: Prentice-Hall, 2001.
- Moen, Ole Martin. "Frihet og dannelse: en innflytelsesteoretisk studie av Wilhelm von Humbolts betydning for John Stuart Mill". Masteroppgave i idéhistorie. Universitetet i Oslo, 2009.
- Mørstad, Erik. "Christian Krohg i Skagen: Et norsk perspektiv". I *Christian Krohg og Skagen: Skagens Museum, 18. marts – 6. juni 2004: Lillehammer kunstmuseum 19. juni – 12. september 2004*, 12–21. Skagen: Museene, 2004.
- _____. *Malerleksikon*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1996.
- Natvig, Leif Reinhardt. *Japanske tresnitt: Kunstner- og folkeliv*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1935.
- Needham, Gerald. "Japanese Influence on French Painting 1854–1910". I Weisberg m. fl., *Japonisme*, 115–131.
- Nergaard, Trygve. "Despair". I Eggum, *Edvard Munch: Symbols and images*, 113–141.
- _____. "Kunsten som det evig kvinnelige – En vampyrgåte". *Kunst og kultur* 57 (1974): 251–261.
- Næss, Atle. *Munch: En biografi*. Oslo: Gyldendal, 2004.

- Oakley, Francis. "Anxieties of influence: Skinner, Figgis, Conciliarism and Early Modern Constitutionalism". *Past & Present* 151 (1996), 60–110.
- Olsen, Claus. "Krøyer og det japanske træsnit". I *Harmoni i blått: P.S Krøyers stemningsmaleri i 1890-årene: udstillingskatalog* [utstilling Skagens museum, 15. juni – 30. september 2001], redigert av Annette Johansen og Mette Bøgh Jensen, 77–82. Skagen: Skagens Museum, 2001.
- Prideaux, Sue. *Edvard Munch: Behind the Scream*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Renan, Ary. "Animals in Japanese Art". *Artistic Japan: Illustrations and essays: collected by S. Bing IV* (1890): 263–269.
- Roskill, Mark. *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*. London: Thames and Hudson, 1969.
- Sakai, Gankow. *Ukiyo-e-gaku*. Tokyo: The Sakai Collection, 1978.
- Schiefler, Gustav. *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906*. Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1974.
- Secor, James L. og Stephen Addiss. "The Male Ghost in Kabuki and Ukiyo-e". I Addiss, *Japanese Ghosts & Demons*, 49–55.
- Shimizu, Christine. "The Appreciation and Study of Japanese Art". I Weisberg, Becker og Possémé, *The Origins of L'Art Nouveau*, 33–51.
- Skedsmo, Tone. "Tautrekking om Det syke barn". *Kunst og Kultur* 68 (1985): 184–195.
- Skinner, Quentin. "The Limits of Historical Explanations". *Philosophy* 41, nr. 157 (1966): 199–215.
- _____. *Visions of Politics*. Bd. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Skredsvig, Christian. "Edvard Munch i Monte Carlo". I Christian Skredsvig, *Dager og netter blant kunstnere*, 119–126. Oslo: Gyldendal, 1970.
- Stabell, Annette. "Johan Rohde". I *Weilbachs kunstnerleksikon*, redigert av Sys Hartmann. Bd. 7, 140–143. København: Munksgaard/Rosinante, 1998.
- Store norske leksikon*, snl.no, s.v. "harpyier" <http://snl.no/harpyier> (oppsøkt 03.08.2010)
- Store norske leksikon*, snl.no, s.v. "Henrik Grosch", http://www.snl.no/Henrik_Grosch (oppsøkt 28.01.2010)
- Store norske leksikon*, snl.no, s.v. "Japonisme", <http://www.snl.no/japonisme> (oppsøkt 15.10.2010)
- Store norske leksikon*, snl.no, s. v. "Oluf Tostrup", http://www.snl.no/Oluf_Tostrup (oppsøkt 28.01.2010)
- Strange, Edward F. *The Colour-Prints of Hiroshige*. London: Cassell & Company, 1925. Nettutgave: <http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/strange/strange.htm> (oppsøkt 27.08.2010).
- Stranger, Ivar. "Norsk verkstedkeramikk: En studie i århundreskiftets keramiske gjenstandskultur". Magisteravhandling i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1981.

- Strindberg, August. "Simoom". I August Strindberg og Edwin Bjorkman, *Plays of August Strindberg Third Series*, 65–77. [Whitefish, MT]: Kessinger Publishing, 2005.
- Svenæus, Gösta. *Edvard Munch: Das Universum der Melancholie*. Lund: Vetenskaps-societeten, 1968.
- Tschudi-Madsen, Stephan. *Sources of Art Nouveau*. Oslo: H. Aschehoug & co, 1956.
- Thomsen, Ingrid Reed. *Chr. Skredsvig*. Oslo: Grøndahl Dreyer, 1995.
- Thue, Oscar. "Christian Krohgs sosiale tendenskunst". Magisteravhandling i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1955.
- _____. "Edvard Munch og Christian Krohg". *Kunst og Kultur* 56 (1973): 237–256.
- Tomas, Vincent. [Uten tittel]. Anmeldelse av *Influence in Art and Literature*, av Göran Hermerén. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, nr. 1 (1976): 98–99.
- Torjusen, Bente. "The Mirror". I Eggum, *Edvard Munch: Symbols and images*, 185–227.
- Turner, Jane, red. *The Dictionary of Art*. Bd. 17 og 20. New York: Grove, 1996.
- Varnedoe, Kirk. *A Fine Disregard: What makes modern art modern*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990.
- _____. *Gustave Caillebotte*. London/ New Haven: Yale University Press, 1987.
- _____. *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910*. [New York]: The Brooklyn Museum, 1982.
- Watanabe, Toshio. *High Victorian Japonisme*. Bern: Peter Lang, 1991.
- Weisberg, Gabriel P. *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900*. New York: Harry N. Abrams, Inc., In association with the Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1986.
- _____. "Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854–1882". I Weisberg m. fl., *Japonisme*, 1–19.
- _____. "S. Bing, Edvard Munch, and L'Art Nouveau". *Arts Magazine* 61 (1986): 58–64.
- _____. "The Creation of Japonisme". I Weisberg, Becker og Possémé, *The Origins of L'Art Nouveau*, 53–71.
- _____, Edwin Becker og Évelyne Possémé, red. *The Origins of L'Art Nouveau: The Bing Empire* [Utstilling Van Gogh Museum, Amsterdam, 26. november 2004 – 27. februar 2005]. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2004.
- _____, Phillip Dennis Cate, Gerald Needham, Martin Eidelberg og William R. Johnston. *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910* [utstilling på The Cleveland Museum of Art, The Rutgers Art Gallery, The Walters Art Gallery, 9. juli 1975 – 26. januar 1976]. Cleveland, Ohio: The Cleveland Museum of Art, 1975.
- Weltkulturen und moderne Kunst: die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika: Ausstellung für die Spiele der XX. Olympiade, München, Haus der Kunst, 16. Juni bis 30. September 1972*. München: Bruckmann, 1972.

- Werenskiold, Erik. "Impressionistene". I Erik Werenskiold, *Kunst, kamp, kultur: gjennom 40 aar i tekst og billeder*, 63–67. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1917.
- Werenskiold, Marit. "Fleskum-kolonien 1886 og den norske sommernatt: Naturalisme eller nyromantikk?". *Kunst og Kultur* 71 (1988): 2–30.
- Wichmann, Siegfried. *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*. Opptrykk av oversettelse fra 1981. New York: Park Lane, 1985.
- Wichstrøm, Anne. *Oda Krohg: Et kunstnerliv*. Oslo: Gyldendahl, 1988.
- Willoch, Sigurd og Ragna Stang. "Hilsen". I *Edvard Munch* [Utstilling i tidsrommet 21. Oktober – 13. November 1970], 5. [Tokyo]: Chunich Shimbun, 1970.
- Woll, Gerd. "Grafikeren". I Bjørnstad og Eggum, *Munch og Frankrike*, 240–275.
- _____. "Edvard Munch". I *Grafikk/prints: Edvard Munch, Nicolai Astrup, Rolf Nesch, Ludvik Eikaas*, redigert av Runar Kristiansen, 23–39. Jølster kommune: Musea i Jølster, 1998.
- _____. *Edvard Munch: Samlede malerier: Catalogue Raisonné*. Bd. 1 og 2. Oslo: Cappelen Damm, 2008.
- _____. *Edvard Munch: The Complete Graphic Works*. London: Philip Wilson, 2001.
- _____. "The Frieze of Life: Graphic works". I *Edvard Munch: The Frieze of Life*, redigert av Maria-Helen Wood, 45–50. London: National Gallery Publications, 1992.
- Wundram, Manfred. "Mannerism". I Turner, *The Dictionary of Art*, 277–281.
- Yamada, Chisaburô F., red. *Dialogue in Art: Japan and the West*. London: Zwemmer, 1976.
- Ydstie, Ingebjørg. "Innledning". I Ydstie og Guleng, *Munch blir "Munch"*, 11–19.
- _____ og Mai Britt Guleng, red. *Munch blir "Munch": Kunstneriske strategier 1880–1892: Munch-museet 10.oktober 2008–11.januar 2009*. Oslo: Munch-museet, 2008.

Brev

- Brev fra Edvard Munch til Karen Bjølstad. Paris 5/5 1885. Familiebrevene (46), N734.
- Brev fra Edvard Munch til Karen Bjølstad. Saint-Cloud 1890. Familiebrevene (79), N747.
- Brev fra Edvard Munch til Karen Bjølstad. Paris mai 1891. Familiebrevene (114), N772.
- Brev fra Erik Werenskiold til Jonas Lie. 19.8.1890. NB Brevs. 119.