

# Edvard Munch. *Mord/Marat*-bildene

*En studie av visuelle endringer i form og tematikk*

Gard Jørgen Sulerud



Masteroppgave i kunsthistorie  
Veileder professor Øivind Storm Bjerke  
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske  
språk

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2017



# **Edvard Munch. *Mord/Marat*-bildene**

*En studie av visuelle endringer i form og tematikk*

Gard Jørgen Sulerud

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder professor Øivind Storm Bjerke

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Våren 2017

© Gard Jørgen Sulerud

2017

Edvard Munch. *Mord/Marat*-bildene: En studie av visuelle endringer i form og tematikk

Gard Jørgen Sulerud

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Edvard Munch (1863-1944) er kanskje mest kjent for sine motiver som han malte i 1890-årene, som: *Skrik*, *Madonna*, og *Vampyr*. Disse arbeidene knyttes ofte til stilretningen kalt *symbolismen*. Ved århundreskiftet skjer det en endring i Munchs malerier, både i form og tematikk. Han forlater sine mørke motiver fra 1890-årene, og erstatter dem med motiver av badende menn på solrike strender, barn i eventyrlignede skoger og landskapsmotiver.

Penselføringen tar avstand fra symbolismens lukkede linjespill og rytmiske linjeføring, og den erstattes med pastose og energiladede, flekker og strøk. I løpet av perioden 1906-07, maler han seks malerier som inneholder det samme motivet: *Mord* (1906, Woll 741), *Mordersken* (1906, Woll 742), *Marats død* (1906-07, Woll 743), *Marats død* (1907, Woll 767), *Marats død* (1907, Woll 768), og *Mordersken* (1907, Woll 786). Verkene viser en mann som er blitt myrdet av en kvinne. Motivets detaljer endrer seg fra bilde til bilde, men ikke like merkbart som formen. Ved hjelp av de seks *Mord/Marat*-bildene, utforsker jeg om det skjer en betydelig endring i perioden 1906-07. Jeg utfører en *verksanalyse* av maleriene, og diskuterer hvordan verkene tematikk endrer seg kontra formen. Samt hvordan maleriene endrer seg i forhold til kunstutviklingen i samtiden, særlig i Frankrike. Jeg går inn på tema, antakelser og funn ved bildenes *ikonografi*. Samt bildenes relevans til Munchs biografi. I denne undersøkelsen spiller derfor Munch-litteraturen en viktig rolle, spesielt Arne Eggums forskning: Den har bidratt til å fastsette en idé om bildenes tematikk og form, i hvert fall i Norden. Oppgaven har en historiografisk karakter, og derfor blir det ikke lagt særlig vekt på primærkilder. Jeg har valgt å benytte et *forskningsopplegg*, der jeg har delt inn oppgaven i forskjellige seksjoner som drøfter primærmaterialet; *analyse, metode, stil og fortolkning*, og *teori*. Hvert kapittel er altså basert på et teoretisk og metodologisk rammeverk, som er tilpasset det vitenskapelige faget for kunsthistorie. Foruten presentasjonen og undersøkelsen av *Mord/Marat*-bildene, blir også verkene fortolket, og drøftet ut ifra et semiotisk ståsted. Utgangspunktet for problemstillingen gikk ut på og utforske fornyelsen eller overgangsperioden i Munchs kunst, i en bredere forstand. Dette viste seg raskt å være for ambisiøst og tidskrevende for dette prosjektet. I stedet valgte jeg å avgrense oppgaven til en snevrere periode, og prosjektets mål ble å gjøre et forsøk på å bevise hvor kompleks en slik undersøkelse er.



# Forord

Utgangspunktet og motivasjonen for dette prosjektet, var min store interesse for Edvard Munch og hans kunst. Problemstillingen ble utarbeidet i løpet av de første semestrene av Mastergraden, og prosjektet har vært en spennende og lærerik opplevelse, som jeg ønsker å utvikle og jobbe videre med.

Jeg takker min veileder Øivind Storm Bjerke for hjelp med faglig veiledning og konstruktive tilbakemeldinger. Jeg vil også takke Munch-museets bibliotekansatte Lasse Jacobsen og Inger Engan. Samt Øystein Ustvedt ved Nasjonalmuseets administrasjon, og tidligere doktorstipendiat ved UiO, Signe Endresen. Til slutt vil jeg takke alle dere andre, som har hjulpet og støttet meg med prosjektet. Spesielt Johanne Villadsen, Mathias Skaset, familien og venner.

Gard Jørgen Sulerud

Oslo, mai 2017





# Innhold

1	Introduksjon.....	1
1.1	Problemstilling.....	1
1.2	Forskningsopplegg.....	2
1.3	Disposisjon.....	3
2	Analyse.....	5
2.1	Ikonografi.....	5
2.2	Motivbeskrivelser.....	5
2.2.1	<i>Mord</i> (1906, Woll 741).....	5
2.2.2	<i>Mordersken</i> (1906, Woll 742).....	6
2.2.3	<i>Marats død</i> (1906-07, Woll 743).....	7
2.2.4	<i>Marats død</i> (1907, Woll 767).....	7
2.2.5	<i>Marats død</i> (1907, Woll 768).....	8
2.2.6	<i>Mordersken</i> (1907, Woll 786).....	8
2.3	Endringer i verkene: Innholdet kontra det formale.....	8
2.4	Hva er <i>Mord/Marat</i> -bildene?.....	9
2.5	Munch og Tulla Larsen.....	10
2.6	Jean-Paul Marat og Charlotte Corday.....	11
3	Metode.....	13
3.1	Historiografi.....	13
3.2	Forskningshistorikk på <i>Mord/Marat</i> -bildene.....	14
3.2.1	Eggum 1977.....	15
3.2.2	Eggum generelt.....	18
3.2.3	Eggum 1999.....	18
3.2.4	Müller-Westermann 2005.....	22
3.3	Annen forskning.....	25
3.3.1	Smith 1965.....	25
3.3.2	Briefwechsel I 1987.....	25
3.3.3	Rapetti 1991.....	25

	3.3.4	Tøjner 1997.....	26
	3.3.5	Mørstad 2003.....	28
3.4		Nye tolkninger i forskningen.....	28
	3.4.1	Guleng 2011.....	28
	3.4.2	Endresen 2015.....	30
	3.4.3	Bal 2017.....	33
3.5		Oppsummering.....	38
4		Stil og fortolkning.....	40
4.1		Stil.....	40
4.2		Tanker rundt <i>Mord/Marat</i> -bildenes stil-definisjoner.....	41
4.3		Munchs ekspresjonisme: Et bredt felt.....	42
4.4		Skyggen fra fortiden: Symbolismen.....	43
	4.4.1	Munchs rolle som symbolist.....	44
	4.4.2	Munchs symbolisme: Et komplisert tema.....	45
4.5		Fauvistiske tendenser i formen.....	47
	4.5.1	Forholdet mellom Munchs- og Matissses fauvisme.....	49
	4.5.2	Pre-kubisme.....	51
4.6		Ekspresjonisme, fauvisme – eller pre-kubisme?.....	52
5		Teori.....	54
5.1		Semiotikk.....	54
	5.1.1	Semiotisk teori og kunsthistorie.....	54
5.2		Tradisjonell semiotikk: Charles Sanders Peirce.....	54
	5.2.1	Symbol, ikon og index.....	55
5.3		<i>Titlenes</i> semiotikk.....	56
5.4		Innholdet som konvensjonelle tegn.....	57
5.5		<i>Mord/Marat</i> -bildenes ikonografiske semiotikk.....	62
	5.5.1	Mannen og kvinnen: et tegn på Tulla Larsen og Munch selv?.....	63
5.6		Utfordringer med tegntyding.....	67
	5.6.1	Innhold kontra mening .....	68

6	Avsluttende bemerkninger.....	71
	6.1 Undersøkelsen.....	71
	6.2 Besvarelse av problemstilling.....	72
	6.3 Videre forskning.....	72
	Bibliografi.....	74
	Illustrasjoner.....	79
	Utstillingshistorikk.....	102
	Bildeliste.....	106



# 1 Introduksjon

Ved inngangen til det tjuende århundret skjedde det store endringer i Edvard Munchs (1863-1944) malerier. Dette er dessuten et tema, som har blitt omtalt som en fornyelse eller overgangsperiode i Munch-litteraturen.<sup>1</sup> I kontrast til de mer *symbolistiske* bildene som Munch malte i 1890-årene, som for eksempel: *Skrik* (1893, Woll 333), *Madonna* (1894, Woll 329), og *Vampyr* (1893, Woll 335), begynner han rundt året 1900, å eksperimentere med en rekke forskjellige uttrykk og stiler. Dette inkluderer: *fauvisme*, *primitivisme* og *vitalisme*<sup>2</sup>, men man kan kanskje si at fellestrekket for Munchs kunst (på den tiden), er at den var *ekspresjonistisk*, da det står i tråd med tiden.<sup>3</sup>

I denne oppgaven utforsker jeg ved hjelp av en *verksanalyse*, hvordan Munchs malerier forholder seg til samtiden i perioden rett etter århundreskiftet. I løpet av året 1906-07, maler han et dystert og brutalt motiv, som fremstiller en mann som blir myrdet av en kvinne. Motivet bearbeides seks forskjellige malerier: *Mord* (1906, Woll 741, ill. 1), *Mordersken* (1906, Woll 742, ill. 2), *Marats død* (1906-07, Woll 743, ill. 3), *Marats død* (1907, Woll 767, ill. 4), *Marats død* (1907, Woll 768, ill. 5), og *Mordersken* (1907, Woll 786, ill. 6).

Alle seks maleriene deler tilsynelatende det samme innholdet, men det skjer noen små endringer fra bilde til bilde. Noen ganger er mannen og kvinnen påkledde, andre ganger er de avkledde. På noen av maleriene kan man se en hatt og et fruktfat på et bord, på andre ikke. Et aspekt som endrer seg tydelig fra verk til verk, er det formale aspektet ved bildene, og det ser ut som at Munch har benyttet seg av forskjellige stiler da han malte dem.

## 1.1 Problemstilling

Jeg ønsker å finne ut om året 1906-07, kan vise seg å være en tid da det skjedde en *betydelig* endring i Munchs malerier. Dvs. i forhold til overgangsperioden ved inngangen til det tjuende

---

<sup>1</sup> For eksempel i Ragna Stang, *Edvard Munch: Mennesket og kunstneren* (Oslo: Aschehoug, 3. opplag, 1982), 209; Øystein Ustvedt, «Edvard Munchs portretter: Kunstnerisk plattform og kilder til fornyelse», i Mai Britt Guleng, Birgitte Sauge og Jon-Ove Steinhaug (red.), *Edvard Munch: 1863-1944* (Milano: Skira, Nasjonalmuseet, Munch-museet, 2013), 238.

<sup>2</sup> Se Eggum, «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 295; Vigtel Gudmund, «Introduction: The Impact of Early Munch», i Elizabeth Prelinger, *After the Scream* (Atlanta, Ga: High Museum of art Yale University Press, 2001), 29; Erik Mørstad, «Badende menn: Kroppspolitikk, kroppsteknikk og kroppsspleie», i Karen E. Leirheim og Ingebjørg Ydstie (red.), *Livskraft: Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930* (Oslo: Munch-museet, 2006), 66.

<sup>3</sup> Stian Grøgaard, *Edvard Munch. Et utsatt liv* (Oslo: Akademika, 2013), 9.

århundret. For å belyse dette problemet, kommer jeg til å bruke de seks *Mord/Marat*-bildene<sup>4</sup>, som utgangspunkt for drøftingen. Jeg kommer også til å trekke relevante linjer tilbake til Munchs tidligere kunst, men jeg kommer til å ha hovedfokuset rettet på oppgavens tema.

Hovedproblemet er med andre ord å belyse hvilke *visuelle endringer*, som kommer til uttrykk i primærmaterialet, altså *Mord/Marat*-bildene. Jeg ønsker også å drøfte endringene i forhold til kunstutviklingen i samtiden. Derfor kommer jeg også til å sammenligne alle verkene, og diskutere dem i forhold til de eventuelle endringer som jeg finner i *det formale* uttrykket (stil: form, farger, og penselføring), og i *tematikken* (motiv og innhold) i verkene.

## 1.2 Forskningsopplegg

Det teoretiske og metodologiske rammeverket i oppgaven, er valgt på bakgrunn av at det er en verksanalyse. *Mord/Marat*-bildene er, som sagt, primærmaterialet, men jeg kommer til å legge mest vekt på maleriene: *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768). Særlig i kapittel fire og fem. Teoriene og metodene, som jeg har valgt å bruke, kommer derfor til å bli benyttet til det formål å analysere og fortolke verkene. Oppgaven består av *to* hoveddeler, og jeg har delt *forskningsopplegget* inn i forskjellige kapitler, som har forskjellige måter å tilnærme seg maleriene på; *analyse, metode, stil og fortolkning, og teori*.

I den første hoveddelen kommer jeg til å utføre en *pre-ikonografisk* analyse av alle seks motivene, der jeg har som formål å kartlegge mitt umiddelbare inntrykk av malerienes formale uttrykk og innhold. Deretter, kommer jeg til å gjøre en *historiografisk* undersøkelse av Munch-litteraturen, som omhandler verkene. Ved bruk av denne metoden, kommer jeg til å kartlegge hva som er blitt skrevet om malerienes formale aspekter, og innholdet. Jeg kommer i tillegg til å bruke denne metoden for å gå nærmere inn på verkenes *ikonografi*.

I den andre hoveddelen kommer jeg til å gå dypere inn i selve verksanalysen. Jeg kommer til å *fortolke Mord/Marat*-bildenes formale uttrykk, der hensikten er å undersøke hvordan forståelsen av malerienes *stil*, kommer frem i litteraturen. Deretter, kommer jeg til å diskutere verkenes innhold, tematikk og ikonografi ved hjelp av *semiotisk* teori. Jeg har valgt å benytte meg av denne teorien, for å gå tettere inn på verkenes ikonografi.

---

<sup>4</sup> Betegnelsen (*Mord/Marat*-bildene) er blitt oversatt fra «the *Mord/Marat*-paintings», som ble brukt av Signe Endresen, i *Serial Experiments: Close-Readings of Edvard Munch's «Det grønne Værelset» (1907)* (Ph.D. avhandling. Universitetet i Oslo, 2015), 145.

Munch-litteraturen kommer til å spille en vesentlig rolle for denne undersøkelsen, og jeg kommer til å legge mest fokus på forskningen i Norden. Kunsthistorikeren, Arne Eggums tekster på *Mord/Marat*-bildene, kommer derfor til å spille en betydelig rolle. I og med at oppgaven kommer til å være preget av en historiografisk karakter, ser jeg det ikke nødvendig å legge vekt på primærkilder i forhold til Munchs kunst. Primærkildene diskuteres imidlertid indirekte, i de tilfeller der Munch-forskerne selv trekker dem fram.

Når det angår primærmaterialets *titler og dateringer*, referer jeg til Gerd Wolls katalog over Munchs samlede malerier, *catalogue raisonné*.<sup>5</sup> Dette gjelder dessuten også for andre verk av Munch, som jeg trekker inn i oppgaven. Alle verk som er relevante for tolkning og bearbeiding er vedlagt som illustrasjoner, samt henvisningsnummere. I brødteksten er henvisning til hver illustrasjon markert med en parentes, forkortet med «ill.». Henvisning til illustrasjon forekommer første gang et verk nevnes.

### 1.3 Disposisjon

Gjennom dette introduksjonskapittelet har jeg kort forsøkt å gjengi de temaene som blir drøftet i prosjektet, samt oppgavens problemstilling. Undersøkelsesmaterialet (primærmaterialet) er blitt gjort rede for, og prosjektet er blitt avgrenset. Videre har jeg, som sagt, basert oppgavens struktur på et tradisjonelt oppsett for vitenskapelige studier, som er relevante for kunsthistoriefaget.

Oppgaven består, som sagt, av to hoveddeler. Den første delen kommer til å inneholde motivbeskrivelser som er basert på en tradisjonell analyse, samt en metodisk historiografi, med fokus på den Munch-litteraturen som omhandler primærmaterialet. I den andre hoveddelen kommer jeg til å benytte en fortolkningsmetode, og semiotisk teori. Før oppgaven avsluttes med et oppsummeringskapittel, som tar for seg det jeg har kommet frem til.

Oppgavens analytiske og metodiske rammeverk blir presentert i kapittel to og tre. I kapittel to, kommer jeg til å redegjøre for Erwin Panofskys tradisjonelle ikonografiske analyse, og i kapittel tre, presenteres den historiografiske metode, samt bakgrunnen for valget av forskningshistorikk. I kapittel tre, presenteres også de Munch-forskerne og den litteraturen, som jeg har anvendt for å kunne utføre analysen.

---

<sup>5</sup> Se Gerd Woll, *Edvard Munch: Samlede malerier. Catalogue Raisonné*, 4 vols., (Oslo: Cappelen Damm, 2008).

Deretter kommer oppgavens andre hoveddel. I kapittel fire, kommer jeg til å utføre en fortolking av *Mord/Marat*-bildenes formale uttrykk. Dette utføres ved å diskutere Munchs stil, i forhold til et utvalg av Munch-forfatternes uttalelser. I kapittel fem, kommer jeg til å gå dypere inn på verkenes ikonografi, ved å anvende forskjellige semiotiske teorier. Relevant, kommer jeg til å ta utgangspunktet i Charles Sanders Peirces tradisjonelle semiotikk, men jeg kommer også til å trekke inn Michel Foucault og Munch-litteraturen, i diskusjonen. Semiotikeren Mieke Bal, kommer dessuten til å spille en viktig rolle i dette kapitlet. Avslutningen, kommer til å presentere oppgavens hovedmomenter, samt et forsøk på å gi et utfyllende svar på problemstillingen.



## 2 Analyse

### 2.1 Ikonografi

*Ikonografi*, er et kunsthistorisk begrep som går ut på å undersøke ideene og motivenes innhold. Det er studiet av identifikasjon, beskrivelse og fortolkning av bildenes innhold. Den ikonografiske metode står mye gjeld til Erwin Panofsky (1892-1968), som utviklet metoden videre til en tretrinnsprosess for tolkning, kalt *ikonografisk analyse*.

Ved bruken av Panofskys metode, skiller man konsekvent mellom *tre* stadier ved kunstverket: (i) Det første steget er den *pre-ikonografiske* analysen – den primære eller naturlige meningen med bildet.<sup>6</sup> (ii) Den andre steget er den *ikonografiske* analysen – det sekundære eller konvensjonelle innholdet ved motivet. (iii) Det siste steget er den *ikonologiske tolkningen* – den egentlige meningen eller innholdet ved verket.

### 2.2 Motivbeskrivelser

I dette kapittelet kommer jeg til å utføre motivbeskrivelser basert på den pre-ikonografiske tilnærming. Altså det første steget av Panofskys metode. Årsaken for dette ligger i mitt ønske om å tilnærme meg motivene rent visuelt, uten påvirkning fra andre kilder. Jeg kommer til å beskrive og analysere verkene, og sammenligne på hvilken måte formen og tematikken, endrer seg fra maleri til maleri.

For å kunne utføre analysen kommer Erik Mørstads tekst *Visuell analyse: Metode og skriveråd*<sup>7</sup>, til å være nyttig for å kunne forstå forholdet mellom form og tematikk, og hvordan man skal utføre en god motivbeskrivelse, rent generelt. Motivbeskrivelsene er basert på illustrasjonene gjengitt i Gerd Wolls catalogue raisonné.<sup>8</sup>

#### 2.2.1 Mord (1906, Woll 741)

På bildet ser man en mannskikkelse som ligger på en seng til venstre i motivet. Mannen er kledd i en mørk bukse og jakke, og en hvit skjorte. Mannens ansiktstrekk er kun en anonym maske. Hans hånd er intens rød, og på hans hvite skjortebryst er det en rød flekk, som ser ut som blod.

---

<sup>6</sup> Erwin Panofsky, det som følger i dette avsnittet er hentet fra «Iconography and Iconology: A Introduction to the study of renaissance art», i Irving Lavin (ed.), *Meaning in the visual arts: views from outside: a centennial commemoration of Erwin Panofsky* (Princeton, N.J: Institute for Advanced Study, 1995), 40.

<sup>7</sup> Erik Mørstad, *Visuell analyse: Metode og skriveråd* (Oslo: Abstrakt forlag, 5. opplag, 2010).

<sup>8</sup> Se Gerd Woll, *Edvard Munch: Samlede malerier: Catalogue Raisonné B.2: 1898-1908* (Oslo: Cappelen Damm, 2008).

Bakover i rommet står det en kvinneskikkelse. Kvinnen har tilsynelatende rødt, utslått hår, og hun bærer en mørk kjole. Kvinnes skikkelse virker truende, men ansiktstrekkene hennes er vanskelig å lese. Den sorte kledningen hennes er blottet, og vi kan se noe av brystet hennes – noe som virker seksuelt.

Verket virker *varmt*, med den intense blanding av gult og grønt. Veggene er malt i gule og raske strøk, som går i ett med mannen som ligger på sengen. Sengen og bordet, som er plassert til høyre i motivet, er malt grønt. På bordet ligger det en hatt som muligens er laget av strå, og en tallerken. Ellers kan man skimte et bestikk, og noe hvitt som minner om papir. Bakerst i rommet til venstre for kvinnen, er det en plante i en potte, og til høyre er det et vindu med gule gardiner. Gjennom vinduet kan vi se noe grønt, som minner om busker eller planter.

Rommet har delvis et perspektiv, som definerer sengen og bordet. Når jeg sier «delvis», mener jeg at perspektivet ikke har noe eksakt forsvinningspunkt. Vi kan også se inndelingen av rommet, da en strek skiller den ene veggen fra den andre, men likevel virker denne delen av bildet nærmest «flatt». Denne virkningen, forekommer kanskje på grunn av malestrøkene på veggene og vinduet, fordi de ikke definerer retningen av perspektivet til sengen eller bordet. Ut ifra tittelen; *Mord*, handler verket om et mord, der en mann er blitt myrdet av en kvinne, noe som kommer til uttrykk via motivet.

### **2.2.2 *Mordersken* (1906, Woll 742)**

På bildet ser man en mannskikkelse som ligger på sengen, til venstre i motivet. Mannen er kledd i mørke klær, han har tydelige blodflekker på brystet, og hånden hans er intens rød. Dette bærer for øvrig likheter til det forrige verket, *Mord* (1906, Woll 741).

Ut ifra maleriets tittel er morderen: kvinnen, som er plassert fremst i rommet. Hun møter betrakteren på en mer direkte måte enn i det forrige bildet, noe som fører til at hun får mest oppmerksomhet. Hun har et matt og innadvendt uttrykk i fjeset, og rødt slett hår. Hun er ikledd en rød sommerbluse og et mørkt skjørt. Blusen ser forresten ikke ut til å være kneppet opp (som i det forrige maleriet). Det eneste som overlapper henne, er bordet med stråhatten og et fruktfat (eller stilleben), som er plassert til høyre for henne.

Når det angår rom og perspektiv, har ikke *Mordersken* (1906, Woll 742) den samme romfølelsen som *Mord* (1906, Woll 741), men man kan ane en viss romdybde, takket være den mørke mannskikkelsen på sengen, og et mørkt område (rom) som befinner seg i bakgrunnen av motivet. Når det kommer til formen, er maleriet malt i varme farger; rødt, gult,

og oransje, som dominerer de kalde mørkefargene. Penselføringen er relativ lik som i *Mord* (1906, Woll 741), men bildet er ikke like tett malt, og man kan se deler av lerretet under den tynne malingen, særlig til høyre i motivet, der malingen har rent nedover lerretet. Dette kan være et tegn på at Munch har brukt mye terpentin. Ellers virker verket, svært spontant malt.

### **2.2.3 Marats død (1906-07, Woll 743)**

Dette verket bærer likhetstrekk med det forrige bildet, *Mordesken* (1906, Woll 742), bare at mannen og kvinnen er avkledd. Altså *nakne*. I liket med *Mordersken* (1906, Woll 742), er kvinnen plassert fremst, nokså i sentrum av bildet (litt til høyre), og betrakteren kan ikke møte blikket hennes. Ellers har hun rødt, oppsatt hår. Mannen på sengen, ligger med ansiktet vendt mot kvinnen, og bærer ingen *synlige* preg av å være skadet.

Når det gjelder formen og fargen, er maleriet malt med raske og spontane malestrøk. Lerretet vises under store deler av malingen, og rommet er svært lite definert. Det er med andre ord litt vanskelig å forstå om det faktisk skal forestille et rom, da det eneste gjenkjennelige – sammenlignet med de to andre bildene, er sengen og det hvite bordet, som er plassert helt til høyre i motivet. Det er en stor grønn flate, malt med spontane strøk i bakgrunnen, som kan minnes om en stor busk. Ellers består maleriet av andre fargeflater i nyanser av: rødt, grønt, blått, fiolett, brunt, og hvitt. Dessuten ser man lerretet gjennom malingen, på enkelte steder.

### **2.2.4 Marats død (1907, Woll 767)**

På bildet ser man mange av de samme likhetene som på det forrige verket, *Marats død* (1906-07, Woll 743). Mannen er naken, han ligger utstrakt på sengen og sengetøyet er blodig. Den nakne rødhårede kvinnen står i sentrum av motivet, men en anelse til høyre. Håret er utslått og langt, og hennes sterke blikk ser ut mot betrakteren. I det høyre hjørne av verket er det et bord, med et lite fruktfat, og en hatt som overlapper kvinnen. Bordet er med andre ord fremst i bildeflaten.

Scenen er plassert i et grønt rom, bestående av en mønstrete tapet, som kan minne om blomster. Rommet bærer preg av en urolig atmosfære, noe som kommer til syne via vannrette linjer. Dvs. penselføringer. Maleriet har ikke noe definert punkt for sentralperspektiv, men vinkelen på sengen, og plasseringen av den stående kvinnen og bordet, inkludert lys og skygge, er med på å skape rom i flaten.

Fargen og penselføringen er mer utarbeidet i dette bildet, enn i de tre forrige: Det er større variasjoner og nyanser i valørene, og det er brukt flere farger. Verket er kanskje ikke like

spontant malt som de tre tidligere, men det har et mer aggressivt uttrykk, noe som kommer til syne via fargebruken (særlig de varme), penselføringen, og bruken av tjukkere malingslag.

### **2.2.5 *Marats død* (1907, Woll 768)**

Så langt, er dette kanskje det maleriet som skiller seg mest ut av alle bildene, når det gjelder det formale aspektet. Bildet er malt med kraftige, lange horisontale og vertikale strøk.

Strøkene bryter illusjonen med realisme, fullstendig. På motivet ser vi en naken menneskikkelse. Han ligger utstrakt på sengen med en blodig hånd, og en naken rødhåret kvinne, står horisontalt, litt til høyre i motivets sentrum.

Det som skiller seg ut, når det kommer til motivet, er mannen på sengen som er plassert vannrett i forhold til kvinnen, som overlapper frontalt. Rommet virker flatere enn tidligere, da komposisjonen «flater» ut perspektivet og rommet. Kvinnen ser mot betrakteren, men man møter ikke blikket hennes (som i *Marats død*, 1907, Woll 767). Øyne er malt som grove flekker, og det ser ut som at hun ser ut i luften. Ellers er maleriet malt i sterke farger: gult, rødt, hvit, blå, brunt og grønt.

### **2.2.6 *Mordersken* (1907, Woll 786)**

På bildet ser vi en scene plassert inne i et *trangt rom* med grønn, mønstret tapet. Rommet har en klaustrofobisk virkning. Til venstre i rommet, står det en kvinne med langt, utslått hår og en mørk kjole. Håret er noe rødaktig. Hun har to intense prikker til øyne, som stirrer på betrakteren, men ingen nese eller munn.

Til høyre i motivet, er det en mørk skikkelse som ligger på en sofa. Ut ifra klærne å bedømme er det en mann. Skikkelsen er dekket av blod, men man ser ikke ansiktet, da hodet ligger utenfor lerretets flate (billedrommet). Vi kan også se en blodig hånd, som henger over kanten på sofaen.

Det et fiolett-farget bord, plassert helt fremst i motivet. Oppå bordet er det en hatt, som ser ut som er laget av strå, og et fat med frukt. I tillegg står det et tomt glass på bordet, sammen med en frukt. Komposisjonen har ikke de samme tydelige vertikale og horisontale malestrøkene som *Marats død* (1907, Woll 768), men det har en solid penselføring, og urovekkende farger.

## **2.3 Endringer i verkene: Innholdet kontra det formale**

Dersom man sammenligner *alle* seks *Mord/Marat*-bildene, er det tydelig at alle verkene handler om det samme: Et mord, der en mann er blitt myrdet av en kvinne. Dette er altså

tematikken, og den endrer seg ikke. Det er, som sagt, noen små variasjoner fra verk til verk, men helheten av motivet forblir den samme. Angående det formale aspektet ved maleriene, ser man derimot en betydelig endring fra verk til verk: Maleriene endrer seg både i form, farge, penselføring/uttrykk, og rom/perspektiv. Altså bildenes *stil*, er et aspekt som endrer seg.

Ut ifra disse faktorene er det dermed tydelig at bildenes form – er noe som endrer seg, men ikke tematikken. På bakgrunn av dette, kommer jeg til å fortsette oppgaven med å undersøke hva slags stil eller stiler, verkene bør defineres under, og hva innholdet i motivene betyr. På dette punktet går dermed analysen over til det neste trinnet av Panofskys analyse, dvs. den *ikonografiske*.

## 2.4 Hva er *Mord/Marat*-bildene?

Hvordan skal man definere *Mord/Marat*-bildene? Bør de anses for å være en bildeserie, som det går en rød tråd igjennom? Eller bør de ses på som individuelle verker? Det ligger riktig nok et viss felles trekk mellom verkene, men likevel er det vanskelig å forstå hvor malerienes relasjon til hverandre egentlig *står*. For selv om de deler det samme motivet, oppleves de veldig forskjellig, rent estetisk. Dette er en faktor som skyldes det formale aspektet ved maleriene.

Det var først i Gerd Wolls omfattende katalog over Munchs samlede malerier, *catalogue raisonné* (fra 2008), at *Mord/Marat*-bildene ble omtalt samlet – i et og samme bind.<sup>9</sup> I den tidligere litteraturen har som regel verkene bare blitt omtalt noen om gangen, der ofte kun de meste kjente av dem blitt nevnt. Dvs. *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768).

Dersom man skal se på det som *Mord/Marat*-bildene har til felles, må det være motivet. Altså tematikken, men hvorfor handler de om et mord, der mannen er blitt myrdet av en kvinne? Hvem *er* mannen og kvinnen? Er det den samme mannen og kvinnen som er framstilt i alle seks maleriene? Hvorfor er de noen ganger framstilt med klær, mens andre ganger nakne? Hva betyr gjenstandene i rommet? Er de bare vanlige objekter, eller har de en dypere mening? Kan de være «tegn» på noe? Og hvorfor endrer bildenes stil seg?

---

<sup>9</sup> Jeg har kommet frem til denne påstanden, etter å ha sammenlignet litteraturoversikten over alle verkene i *catalogue raisonné*. Se Woll, *Edvard Munch: Samlede malerier. Catalogue Raisonné B.2*.

For å finne svar på disse spørsmålene, kommer jeg til å søke i den brede Munch-litteraturen. I det neste kapittelet kommer jeg derfor til å foreta meg en *historiografisk* analyse av litteraturen på verkene, men aller først, er det noen historiske personer som bør introduseres, da de kommer til å bli relevante i drøftingen av *Mord/Marat*-bildene. Den første personen er Munchs tidligere forlovede, Tulla Larsen.

## 2.5 Munch og Tulla Larsen

Munch ble kjent med Mathilde Larsen, «Tulla» blant venner, under et opphold i Paris antakeligvis på høsten, i 1898.<sup>10</sup> Hun var datteren av P.A. Larsen, som var den største vinhandleren i Kristiania på den tiden. Tulla Larsen var allerede på det tidspunktet en «aldrene jomfru» på 30 år, og Munch var fire år eldre. I løpet av vinteren innledet de et forhold, som raskt skulle vise seg å sette dype spor.

Munch og Tulla Larsen kommer det nærmeste man kan kalle for en «forlovelse» i 1900, men Munch utsetter stadig giftemålet – noe som ikke blir avgjort før to år senere på sommeren 1902. Frank Høifødt skriver at «det langstrukne forholdet mellom Edvard Munch og Tulla Larsen kollapset til et *punkt* den sene torsdagskvelden i Åsgårdstrand, 11. september 1902».<sup>11</sup> Denne dagen har siden blitt husket som skyte-episoden i Åsgårdstrand.

Tulla Larsen krevde å få snakke med Munch for å avklare forholdet.<sup>12</sup> De møtes i Munchs lille sommerhus i Åsgårdstrand, og «der ender den umulige forsoningen med et pistolskudd som ødelegger langfingeren på Munchs venstre hånd». Hvem som avfyrte skuddet, og «hva som egentlig skjedde har lenge vært uklart», men takket være en «grundig gjennomgang av relevant materiale levner liten tvil om at ulykken var et selvforskyldt vådeskudd». Munch har selv beskrevet hvordan han «opplevde en *blackout* mens han fingret med pistolen».

Maleriet *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550, ill. 7) henspiller på oppholdet på Rikshospitalet, der Munch ble operert dagen etter. Det finnes også et røntgenbilde av Munchs venstre hånd, der man kan se skaden etter skuddet (ill. 8). Selv om vådeskuddet var selvforskyldt, ville det ikke ha vært noen skyte-episode uten Tulla Larsen.<sup>13</sup> Skyte-episoden

---

<sup>10</sup> Marit Lande, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *På sporet av Edvard Munch: Mannen bak mytene* (Oslo: Messel, 1996), 134.

<sup>11</sup> Frank Høifødt, *Kunsten, kvinnen og en ladd revolver: Edvard Munch anno 1900* (Oslo: Press, 2010), 215

<sup>12</sup> Frank Høifødt, det som følger i dette avsnittet er hentet fra «Tulla Larsen», i Magne Bruteig og Ute Kuhlemann (red.), *Munch på papir: Tegning – grafikk – akvarell* (Oslo: Orfeus Mercatorfonds, 2013), 187.

<sup>13</sup> Høifødt, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Kunsten, kvinnen og en ladd revolver*, 215.

fungerer «som en bekreftelse på Munchs offerkompleks og forestillingen om kjærligheten som en «kamp mellom kjønnene» - tankene fremstår som en selvoppfyllende profeti».<sup>14</sup>

Det finnes dessuten et dobbeltportrett av Munch og Tulla Larsen, som sannsynligvis ble fotografert i Berlin våren 1900 (ill. 9).<sup>15</sup> Munch står med hendene dypt i lommene på den loslitte frakken, og Tulla lener seg forsiktig mot ham, mens hun støtter seg på noe. Fotografiet kan anses som et forlovelsesbilde, likevel kommer det tydelig frem hvor lite kontakt det var mellom dem.<sup>16</sup>

Vi skal se at det mislykkede forholdet mellom Munch og Tulla Larsen, kommer til å spille en viktig rolle i drøftingen av *Mord/Marat*-bildene, særlig i forhold til Munchs biografi. Andre personer som også bør nevnes, er martyren Jean-Paul Marat og hans morder: Charlotte Corday.

## 2.6 Jean-Paul Marat og Charlotte Corday

Ifølge historien ble Jean-Paul Marat myrdet av Charlotte Corday den 13. juli 1793, under den franske revolusjonen.<sup>17</sup> Marat (født 1744) var en fransk lege, journalist og revolusjonær. I 1789-92 utgav han avisen *L'Ami du peuple*, der han gikk til voldsomt angrep mot aristokrater, kontrarevolusjonære og moderate. Ved sin voldsomme uro bar han også medansvar for septembermordene i 1792<sup>18</sup>, og ble det samme året valgt inn i konventet<sup>19</sup>. Marat kom senere i strid med girondinerne (en politisk gruppe), som fikk ham stilt for retten i 1793, men han ble frikjent.

Charlotte Corday ble født i Caen i Normandie i 1768, og «på tross av sin adelsbakgrunn ble hun en ivrig republikaner og sluttet seg til girondinerne».<sup>20</sup> Hennes sympatis for girondinerne, førte til at hun hatet alt som Marat stod for.<sup>21</sup> På grunn av en hudsykdom, måtte Marat tilbringe mye av sin tid i sitt badekar, og det var også der han ble myrdet av Corday, på den varme juli-dagen.

---

<sup>14</sup> Høifødt, *Kunsten, kvinnen og en ladd revolver*, 215.

<sup>15</sup> Høifødt, *Kunsten, kvinnen og en ladet revolver*, 7.

<sup>16</sup> Høifødt, *Kunsten, kvinnen og en ladet revolver*, 7.

<sup>17</sup> Store Norske Leksikon, det som følger i dette avsnittet er hentet fra s.v. «Jean-Paul Marat.» 03.05.2017. [https://snl.no/Jean-Paul\\_Marat](https://snl.no/Jean-Paul_Marat)

<sup>18</sup> Massedrapet på politiske fanger og vanlige kriminelle som fant sted i Paris.

<sup>19</sup> Nasjonalkonventet, den franske grunnlovgivende forsamling.

<sup>20</sup> Store Norske Leksikon, s.v. «Charlotte de Corday d' Armont.» 03.05.2015. [https://snl.no/Charlotte\\_de\\_Corday\\_d%27Armont](https://snl.no/Charlotte_de_Corday_d%27Armont)

<sup>21</sup> William Vaughan and Helen Weston, det som følger i dette avsnittet er hentet fra «Introduction», i William Vaughan and Helen Weston (ed.), *David's The Death of Marat* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), 3.

Etter mordet, ble Corday dømt til døden og henrettet den 17. juli, 1793.<sup>22</sup> Marat ble derimot en gjenstand for heltedyrkelse, noe som kommer til uttrykk gjennom Jacques-Louis Davids berømte maleri: *Marat à son dernier soupir* [*Marats død*], fra 1793 (ill. 10). Maleriet viser den myrdede Marat sittende i sitt badekar, og vi skal se at både maleriets motiv, tematikk og tittel, kommer til å spille en avgjørende rolle forhold til Munch malerier.

---

<sup>22</sup> Store Norske Leksikon, s.v. «Charlotte de Corday d' Armont.» 03.05.2017.  
[https://snl.no/Charlotte\\_de\\_Corday\\_d%27Armont](https://snl.no/Charlotte_de_Corday_d%27Armont)



## 3 Metode

Munch-litteraturen er stor og omfattende.<sup>23</sup> Det samme er også primærkildene, som ble produsert av Munch selv via dagbøker og brev, samt avisartikler som han forfattet og intervjuer som han ga. Tidligere har Munch-forskningen hatt størst fokus på hans kunst før 1900, og det var i årene før århundreskiftet at han malte sine mest kjente malerier, som: *Det syke barn* (1885-86, Woll 130), *Døden i sykeværelset* (1893, Woll 329), *Vampyr* (1893, Woll 335), *Madonna* (1894, Woll 329) og *Skrik* (1893 Woll 333).

I denne oppgaven er det forskningen på Munchs kunst *etter* 1900, som er den mest relevante I den førstkomende seksjonen kommer jeg primært til å fokusere på forskning på *Mord/Marat*-bildene, fra perioden 1906-07. Jeg kommer til å sammenfatte forskningshistorikken på primærmaterialet, dvs. *Mord/Marat*-bildene, ved hjelp av en historiografisk analyse for å undersøke hvordan malerienes form og tematikk, har blitt beskrevet og utforsket gjennom litteraturen. Hensikten med analysen er å kartlegge utviklingen på området, samt undersøke utfordringer ved forskningen av bildene. Dette kommer til å overlape den ikonografiske analysen<sup>24</sup>, da jeg har som formål å undersøke motivenes dypere innhold.

### 3.1 Historiografi

Den historiografiske metode, kan betraktes som historieskrivingens egen historie.<sup>25</sup> Historiografien utforsker altså de karakteristiske trekkene som har preget, og utfordret historieskrivingen på visse områder. I likhet med annen historieskriving, har også Munch-litteraturen blitt oppsummert via historiografiske tekster, som tar for seg utviklingen i forskningen. Erik Mørstad gir en kort oversikt over forskningen i avhandlingen *Edvard Munch. Formative år 1874-1892. Norske og Franske impulser*, for øvrig.<sup>26</sup>

På den samme måte kommer jeg til utforske hvordan *Mord/Marat*-bildenes formale aspekter og tematikk, er blitt beskrevet i Munch-litteraturen. For hvordan endrer synet på det formale uttrykket ved maleriene seg, i forhold til innholdet og tematikken i verkene? Dette er

---

<sup>23</sup> Endresen, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Serial Experiments*, 17.

<sup>24</sup> Den ikonografiske analysen ble introdusert i kapittel 2.

<sup>25</sup> Leidulf Melve, *Historie: Historieskriving frå antikken til i dag* (Oslo: Dreyers Forlag, 2010), 12.

<sup>26</sup> Erik Mørstad, *Edvard Munch: Formative år 1874-1892: Norske og Franske impulser* (Ph.D. avhandling. Universitet i Oslo, 2016), s. 72-73.

spørsmål som jeg ønsker å finne svar på, men for å kunne gjøre det, er det nødvendig å bruke den historiografiske metode for å gjennomføre analysen.

Takket være Gerd Wolls catalogue raisonné finner man, som sagt, en detaljert oversikt over litteraturen på *Mord/Marat*-bildene frem til år 2008. Hun oppsummerer også sider av forskningen på hvert enkelt verk. Jeg kommer først og fremst til å basere forskningshistorikken på Wolls liste over litteraturen på verkene, men jeg kommer også til å legge til andre tekster, gitt ut etter 2008.

### 3.2 Forskningshistorikk på *Mord/Marat*-bildene

Forskningen på *Mord/Marat*-bildene tilhører den nyere Munch-litteraturen. Ifølge catalogue raisonné var artikkelen: «Edvard Munch og Frederick Delius», av John Boulton Smith, den første kunsthistoriske teksten, som gikk inn på noen av *Mord/Marat*-bildene.<sup>27</sup> Teksten ble publisert i *Kunst og kultur*, i 1965, og den tar for seg verkene: *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768). Maleriene er dessuten de to mest omtalte i litteraturen.

Alle seks *Mord/Marat*-bildene er omtalt i catalogue raisonné. Katalogen gir en god oversikt over verkene, og den oppsummerer dessuten litteraturen på alle seks maleriene frem til 2008. Imidlertid ser det ut som at Arne Eggum er den første kunsthistorikeren, til å ha gått inn på innholdet og det formale aspektet ved flere av verkene. Eggum har skrevet en rekke artikler om temaet som strekker seg over en periode på tjue år. Verkene nevnes som regel i forbindelsen med bildeserien *Det grønne værelset*, og Munchs opphold i Warnemünde (1907-08).

Den første teksten Eggum skrev om maleriene kom ut i 1977 (Eggum 1977)<sup>28</sup>, og siden har mye av den senere litteraturen, spesielt i Norden, vært basert på hans forskning av materialet. Andre sentrale tekster som også bør nevnes er: Eggum 1999<sup>29</sup> og Müller-Westermann 2005<sup>30</sup>. Iris Müller-Westermann deler mange av de samme synspunktene som Eggum, men hun går noe dypere inn på motivenes innhold. Jeg kommer først og fremst til å fokusere på disse tekstene, da de omtaler både *Mord/Marat*-bildenes form og tematikk.

---

<sup>27</sup> Jeg har kommet frem til dette, etter å ha sammenlignet litteraturoversikten over alle verkene i catalogue raisonné. Se Woll, *Edvard Munch: Samlede malerier. Catalogue Raisonné B.2.*

<sup>28</sup> Arne Eggum, «The Green Room», i Bo Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944. Liljevalchs & Kulturhuset: 25 mars – 15 maj 1977* (Stockholm: Liljevalchs & Kulturhuset, 1977.)

<sup>29</sup> Arne Eggum, «Munch og Warnemünde», i Anne Bardon og Sissel Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde: 1907-1908* (Oslo: Munch-museet, 1999).

<sup>30</sup> Iris Müller-Westermann, *Munch by Himself* (London, Royal Academy of Arts, 2005).

### 3.2.1 Eggum 1977

Eggums artikkel: «The Green Room», fra 1977, ble publisert i forbindelse med Munchs utstilling i Stockholm (Sverige) i utstillingskatalogen: *Edvard Munch. 1863-1944*. Teksten handler primært om bildeserien *Det grønne værelset*, relatert til oppholdet i Warnemünde (1907-08), som endte i et sammenbrudd:

In Warnemünde, in 1907 – 08, Munch passed through a deep personal and artistic crisis. [...] The crisis reached its climax when Munch was admitted to Dr Jacobson's clinic in Copenhagen. [...] At the time of his breakdown, Munch had been concentrating a steady hatred on a woman he had been close to marrying. Her name was Tulla Larsen, the daughter of a wine-merchant, P. A. Larsen, from Homansbyen.<sup>31</sup>

I forbindelse med sammenbruddet, fokuserer Eggum spesielt på Munchs mislykkede forhold til Tulla Larsen og på skydeepisoden i Åsgårdstrand, som endte forholdet i september 1902. Vi skal se at denne episoden, ligger til grunn for *Mord/Marat*-bildenes tematikk.

Eggum omtaler først maleriet *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550), som han anser for å være en tidlig tolkning av innholdet i *Mord/Marat*-bildene: «This picture [*På operasjonsbordet*] is one of the immediate starting-points for the composition of the paintings on the motif «The Murderess» («Death of Marat»), the content of which directly reflects the gunshot incident at Åsgårdstrand.»<sup>32</sup> Eggum knytter altså bildets ikonografi til skyte-episoden i Åsgårdstrand, og setter det relevant til Munchs biografi.

Eggum omtaler maleriet *Marats død* (1907, Woll 767)<sup>33</sup>, der han legger vekt på at modellenes trekk bærer likheter til Tulla Larsen og Munch selv: «The first versions of «The Murderess» (Still Life) dated from 1905. This is the large version [...], in which both are naked. [...]. The resemblance of the woman to Tulla Larsen is striking, as is the self portraiture in the man.»<sup>34</sup> Eggum anser altså mannen som Munchs selvportrett, og kvinnen som en representasjon av Tulla Larsen.

Eggum omtaler i tillegg stillebenet i motivet, som er relevant for den formale siden av verket: «The thickly impasted parts especially the table (a powerful still life in itself) are due to overpainting in 1907 or 1908.»<sup>35</sup> Eggum legger i tillegg vekt på stillebenet i *Mordersken*

<sup>31</sup> Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944*, 82.

<sup>32</sup> Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944*, 86.

<sup>33</sup> Ut ifra beskrivelsen å bedømme, snakker Eggum om *Marats død* (1907, Woll 767).

<sup>34</sup> Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944*, 90.

<sup>35</sup> Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944*, 90.

(1906, Woll 742), der han fremhever et viktig poeng i forhold til det formale uttrykket ved bildet:

The still life – like French qualities in the first two versions of the Murderess may be due to Munch having been influenced by the earlier Fauves – especially Matisse. [...]. That Munch tried to orient himself in relation to the young French painters is shown by a couple of pictures he painted in Lübeck while visiting Dr Linde in spring 1907.<sup>36</sup>

Ut ifra denne uttalelsen kan stillebenets form, leses i samsvar med den nye franske retningen *fauvismen*. Det kan dessuten virke som at Munch selv, hadde et bevisst ønske om å bli ansett som relevant i forhold til kunstbevegelsen på dette tidspunktet. Eggum trekker i tillegg inn tre andre av Munchs malerier, som kan anses for å være fauvistiske i stilen:

It is particularly evident in «Am Holsenter» [*Lübeck med Holstentor*, 1907, Woll 750, ill. 11] and «Lübecker-hafen» [*Havnen i Lübeck*, 1907, Woll 748, ill. 12] which fit easily into series of Fauvist harbor motifs. The painting «Rodin's thinker» from Dr Linde's garden [*Rodins «Tenkeren» i dr. Lindes park*, 1907, Woll 751, ill. 13], [...] documents Munch's strivings after new modes of expression. Its rough, stabbing brushwork, with a crisscross play of straight, thickly impasted vertical and horizontal strokes, give the overall effect of a richly varied backdrop. Munch carries this stroke technique further a few weeks later when he sets up his canvases at Warnemünde and develops the nervously heightened technique that characterizes most of what he paints here.<sup>37</sup>

Maleriet *Rodins «Tenkeren» i Dr. Lindes park* (1907, Woll 751), kan betraktes som det mest interessante verket av de tre, p.g.a. de vertikale og horisontale malestrøkene. Dette er et uttrykk, som Munch brukte kun i en håndfull malerier under denne perioden, og som ga et særpreg ved dem. Dette har også Munch antydnet selv i et brev, skrevet i begynnelsen av 1930-tallet:

At the beginning of the century I felt a need to break the surface and the line [...] I painted some realistic pictures (of) children in Warnemünde then I took up the technique again in «Sick Child». On that occasion I copied this picture from Olaf Schou; later it came to our gallery, [...]. As one can see from «Sick Child» in the gallery, it is built up of horizontal and vertical lines – and penetrating diagonal strokes. After this a painted a number of pictures with very broad, often yard long lines or strokes that run vertically, horizontally and diagonally – the surface was broken, and a sort of pre-Cubism found utterance – This was the order: «Cupid and Psyche» [*Amor og Psyche*, 1907, Woll 769, ill. 14], «Consolation» [*Trøst*, 1907, Woll 770, ill. 15], and «Murder» [*Marats død*, 1907, Woll 768]. [...].<sup>38</sup>

Ut ifra dette sitatet fremheves to interessante sider ved malerienes formale uttrykk: (i) Munch hadde et ønske om å bryte flaten, og (ii) han anså formspråket som en slags *pre-kubisme*.

<sup>36</sup> Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944*, 90.

<sup>37</sup> Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944*, 90.

<sup>38</sup> Sitatet er gjengitt av Arne Eggum i, Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944*, 91-92.

Problemet er at Munch skrev dette i 1930-årene, altså, over tjue år *etter* at han malte verkene. Relevant for formspråket legger Eggum vekt på, at dette kan ha vært noe som Munch skrev for å bli sammenlignet med de store modernistiske kubistene:

Retrospektivt dveler Munch ofte ved eksperimenteringen med flaten og de meterlange penselstrøkene i [...] bilder som *Trøst* og *Amor og Psyke*, og ved den «prekubisme» som kom til uttrykk i hvordan han blokkmessig og skulpturalt organiserte grupper i sine malerier. Han kan forøvrig ha hørt via venner at Picasso i sitt atelier på Montmartre arbeidet på denne tiden med et helt nytt formspråk som betonte lerretsflaten. I alle fall er det åpenbart at med *La Mort du Marat* [Eggum referer til *Marats død* (1907, Woll 768)], ønsket Munch å fremtre som *avant garde* i Paris.<sup>39</sup>

Det interessante med det ekspressive-uttrykket som vi kan se i *Marats død* (1907, Woll 768), *Trøst* og *Amor og Psyche*, er at det må ha blitt utviklet i løpet av året 1907. Dette tyder på at i verket *Marats død* (1907, Woll 768), må det ha skjedd en endring i det formale aspektet, som står i kontrast til de tidligere *Mord/Marat*-bildene. I det siste verket, *Mordersken* (1907, Woll 786), legger Eggum først og fremst vekt på tematikken i motivet, som han sammenligner med de andre maleriene fra *Det grønne værelset*:

[...] Munch created a further series of pictures which, taken together, make up a completely new reworking of the love motives from the original «Frieze of Life» of the 1890s. As in the case of the other «Friezes», it is quite futile to look for clear boundary between the pictures that belong to «The Green Room» and those that do not.<sup>40</sup>

Ut ifra denne uttalelsen ser det ut som at tematikken i bildene stammer fra *Livsfrisen*. Dvs. Munchs motiver under symbolismen, som var typiske i 1890-årene. Derimot har formen og fargen endret seg siden da. Når det kommer til det formale aspektet ved *Mordersken* (1907, Woll 786), legger Eggum vekt på stillebenet i motivet, som han i likhet med verket *Mordersken* (1906, Woll 742), anser som fauvistisk:

In «The Murderess» [1907, Woll 786] Munch has that table force the woman and her victim apart while at the same time helped by the inserted «Fauvist» still life, it renders the violent Angst-inspiring perspective [*sic*] drop in the floor less obtrusive. The woman's face is completely abstract, with just two dots for the eyes. The man lying on the sofa is almost hidden in a complex of brush-strokes. Only the bullet riddled hand is clear.<sup>41</sup>

Ser man bort ifra stillebenet, skiller motivet og formale trekket seg tydelig fra verket *Mordersken* (1906, Woll 742). Dvs. at det har skjedd en endring, både i motivet og det

<sup>39</sup> Eggum, «Munch og Warnemunde», i Anne Bardon og Sissel Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 40-41.

<sup>40</sup> Eggum, «The Green Room», I Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944*, 92.

<sup>41</sup> Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944*, 94.

formale aspektet ved *Mordersken* (1907, Woll 786) siden den tidligere versjonen; *Mordersken* (1906, Woll 742), ble malt i 1906.

### 3.2.2 Eggum generelt

Man kan si at Eggums artikkel fra 1977, er grunnmuren for forskningen på *Mord/Marat*-bildene i Norge, og i årene etter 1977, har hans forskning stått sentralt i over 20 år. En av årsakene for at hans tekster har stått så autoritært, henger sammen med at han var en sentral figur på Munch-museet, og han fordi han skrev omfattende om kunstneren på denne tiden.<sup>42</sup> Ellers finner man i denne perioden, bl.a. følgende tekster som tar for seg verkene: Eggum 1978<sup>43</sup>; Eggum 1978<sup>44</sup>; Eggum 1978<sup>45</sup>; Eggum 1983<sup>46</sup>; Eggum 1991<sup>47</sup>.

Generelt gjentar Eggum mye av den samme informasjon i alle tekstene, men det bør likevel nevnes at hans tekst fra 1983, gir en enklere oversikt over verkene, og i teksten fra 1991, går han dypere inn i forholdet mellom Munch og fauvismen. Det er imidlertid i forbindelse med utstillingskatalogen: *Munch og Warnemünde: 1907-1908* fra 1999, at Eggum kommer med noen nye synspunkter, når det gjelder *Mord/Marat*-bildene.

### 3.2.3 Eggum 1999

Eggums artikkel: «Munch og Warnemünde» fra 1999, ble utgitt i utstillingskatalogen: *Munch og Warnemünde: 1907-1908*. Teksten handler om Munchs kunstneriske produksjon, mens han oppholdt seg i Warnemünde (1907-08), og det er en mer generell tekst om Munchs kunstneriske virke, under oppholdet.

Eggums artikkel, blir etterfulgt av en seksjon rikt illustrert av fargede bilder av Munchs verker fra oppholdet. Seksjonen er inndelt i totalt fem deler, der jeg anser de to første som relevante i forhold til *Mord/Marat*-bildene. I den første delen: «I. Preludium – Mordet» omtales maleriene: *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550.), *Mordersken*, (1906, Woll

---

<sup>42</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 19.

<sup>43</sup> Arne Eggum, «Brücke og Edvard Munch», i Arne Eggum og Sissel Biørnstad (red.), *Die Brücke – Edvard Munch* (Oslo: Oslo kommunes kunstsamlinger, 1978).

<sup>44</sup> Arne Eggum, «Self-Portraits», introduction by Robert Rosenblum; essays by Arne Eggum, Reinhold Heller, Trygve Nergaard, Ragna Stang, Bente Torjusen & Gerd Woll, *Edvard Munch. Symbols & Images* (Washington, D.C.: National Gallery of Arts, 1978).

<sup>45</sup> Arne Eggum, «Major Paintings», introduction by Robert Rosenblum; essays by Arne Eggum [et al.], *Edvard Munch. Symbols & Images* (Washington, D.C.: National Gallery of Arts, 1978).

<sup>46</sup> Arne Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier* (Oslo, Stenersen, 2. opplag, 1986). Boken ble for første gang utgitt i 1983.

<sup>47</sup> Arne Eggum, «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Sissel Biørnstad og Arne Eggum (red.), *Munch og Frankrike: Paris Musée d'Orsay 24 september 1991 – 5 januar 1992* (Oslo: Munch-museet, 1991).

742), og *Marats død* (1907, Woll 767). I den andre delen: «II. Det grønne værelset» omtales verkene: *Marats død* (1907, Woll 768) og *Mordersken* (1907, Woll 786).

I likhet med artikkelen fra 1977, trekker Eggum frem mye av den samme biografiske informasjonen om Munch og hans bakgrunn for å dra til Warnemünde, bl.a. det mislykkede forholdet til Tulla Larsen, og skyddepisoden i Åsgårdstrand. Likevel går han dypere inn på de formale aspektene ved de *Mord/Marat*-bildene, som han nevner. Han tar først utgangspunktet i verkene fra *Det grønne værelset*, der maleriet *Mordersken* (1907, Woll 786), er det relevante:

I *Mordersken* lar Munch bordflaten skille de to fra hverandre samtidig som den presser den stive kvinneskikkelsen med de stirrende øyne innover i rommet. Som vi forstår går motivet tilbake til den famøse skuddscenen i 1902. Den prangende hatten på bordet i forgrunnen i *Mordersken* gir også assosiasjoner til Tulla, som var legendarisk kjent for sine mange hatter, og fruktfatet henspiller på den frukten hun var i ferd med å servere Munch da skuddet falt.<sup>48</sup>

Igjen, legger Eggum vekt på at innholdet i motivet er relevant for Munchs biografi. *Dette* utsagnet, understreker på hvilken måte hatten og fruktfatet (stillebenet) har noe å si for *Mord/Marat*-bildene, samt innholdets relevans til Tulla Larsen, og skyte-episoden i Åsgårdstrand. I denne sammenhengen fremhever Eggum også verket *Marats død* (1907, Woll 768), der han legger vekt på det formale uttrykket ved bildet:

*I den nye, egenartede strekteknikken får Marats død II (Mordersken) [1907, Woll 768] sin endelige utforming i et av de mest spennende mesterverkene fra perioden [min fremheving]. Den første utgaven av motivet [Marats død, 1907, Woll 767] knytter seg åpenbart til skuddscenen 1902. selv om Munch benyttet modell, er det tydelig at han har gitt kvinnen Tulla Larsens trekk.<sup>49</sup>*

Maleriet *Marats død* (1907, Woll 768), blir dessuten lagt mer vekt på i denne teksten, enn i den fra 1977. Eggum fremhever også formspråket ved *Marats død* (1907, Woll 767), som han knytter til fauvismen:

Mannens kraftige perspektiviske forkortning skaper en aggressiv diagonal. Maleriet uttrykker så vel et stivnet hat som et uoppnåelig ønske om kontakt. De pastost malte partiene, særlig bordet med stillebenet til høyre i forgrunnen, syns direkte å være inspirert av Matisse's maleri, slik han fremtrådte som en nyskaper på Fauvist-utstillingen 1905. Denne utgaven av motivet ble påbegynt i Berlin før Munch ankom Warnemünde, men ble trolig ferdigstilt her. Fra nå av kaller Munch de ulike versjonene av motivet enten *Mordersken*, *En kvinne som dreper en mann*, *Mord* eller *Marats død*.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 30.

<sup>49</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 33.

<sup>50</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 33-35.

Igjen, er *stillebenet* i motivet det vesentlige, når det kommer til formspråket, men i *Marats død* (1907, Woll 768), legger Eggum vekt på det formale aspektet ved hele maleriet:

Bildet er bygget opp av et balansert spill av horisonter og vertikaler, både når det gjelder menneskekroppene, interiøret og endatil penselstrøkene. Det eneste bruddet er den diagonal som mannes arm utgjør. I denne strenge, arkitektoniske oppbygningen plasserer Munch en sterkt følelsesladet erotisk scene, som ved hjelp av et for sin tid nærmest utenkelig spontant malesett formidler kunstnerens aggressive holdning til motivet.<sup>51</sup>

Det er tydelig at Eggum anser det formale uttrykket i *Marats død* (1907, Woll 768): med dets karakteriske stil og uttrykksform, som en viktig faktor som skiller seg ut fra de andre *Mord/Marat*-bildene.

Teksten er, som sagt, inndelt i forskjellige seksjoner, der punktene: «I. Preludium – Mordet» og «II Det grønne værelset», er de mest relevante i forhold til *Mord/Marat*-bildene. I det første punktet legger Eggum vekt på verkens opphav, hvor han i likhet med teksten fra 1977, trekker inn verket *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550) som utgangspunktet for tematikken i *Mord/Marat*-bildene:

Den personlige basisen for Munchs mange versjoner av motivet *Marats død* – også kjent som blant annet *Mordersken* – tar utgangspunktet i et erindringsbilde fra operasjonen under lokalbedøvelse på Rikshospitalet i Kristiania sensommeren 1902. [...]. Munch beskriver [...] alle sine problemer og vanskeligheter i de følgende årene som et direkte resultat av forholdet til den velstående Tulla Larsen, [...]. Dette problematiske forholdet ble også utgangspunktet for fremstillingen av en gruppe personlige motiver under Warnemünde-perioden.<sup>52</sup>

Vi kan se at Eggum fortsatt knytter motivenes ikonografi til Munchs biografi, der Tulla Larsen og skyte-episoden i Åsgårdstrand dominerer innholdet:

Som et preludium til disse motivene kan sees et par malerier malt før Warnemünde-perioden. *Operasjonen* [1902-03, Woll 550], malt 1902, går tilbake til på den ovennevnte skyteepisoden. *Mordersken (Stilleben)* [1906, Woll 742] med fruktfatet og hatten i forgrunnen som utgjør et elegant formulert stilleben à la Cézanne, kan ansees [*sic*] som første versjonen av motivet *Marats død*.<sup>53</sup>

Når det angår det formale aspektet ved verkene trekker Eggum frem *stillebenet* i *Mordersken* (1906, Woll 742), og knytter det til likheter ved Cézannes formspråk. Når angår verket

<sup>51</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 35.

<sup>52</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 47.

<sup>53</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 47.



*Marats død* (1907, Woll 767), legger han vekt på både opprinnelsen av bildet, samt formale virkemidler, komposisjon og stilistiske trekk:

Hovedverket i dette preludiet, påbegynt i Berlin, men fullført og endelig avsluttet i Warnemünde-perioden, det monumentale bildet som er blitt hetende *Marats død I*, [1907, Woll 767] hvor det koagulerte blodet fremstilt som en pastos, ubehagelig masse. Mannens nakne kropp, som også assosierer til tradisjonelle fremstillinger av Kristus etter nedtagelsen fra korset, skaper en voldsom diagonal innover i billedrommet og bidrar til den påtagelige atmosfæriske uro i værelset. Kvinnen, mordersken, det eneste rolige elementet i motivet, er fremstilt frosset i sin nakne kroppslighet. Oppstillingen av hatt og fruktfat – spontant utført med pensel, malertuber og palett – det blir en eksplosiv opplevelse i farger.<sup>54</sup>

Man forstår at Eggum anser *Marats død* (1907, Woll 767) for å være det viktigste verket, i dette «preludiet» (forspillet), og det er interessant at Eggum går tydeligere inn på verkets formale aspekter enn tidligere, da han har vært mest opptatt av tematikken. Hans beskrivelse av verket bidrar også til å tolke det på andre måter. Som for eksempel assosiasjonen til nedtakelsen av den korsfestede Jesus, ikke minst, den estetiske opplevelsen av verket.

I det andre punktet; «II. Det grønne værelset», omtaler Eggum innholdet i *Mordersken* (1907, Woll 786) i forbindelsen med bildeserien *Det grønne værelset*, som han knytter til Munchs biografi:

Sommeren 1907 i Warnemünde tar Munch fatt på en serie sterkt negativt ladete motiver som fremstiller et kjærlighetens vrengebilde. [...]. Et viktig utgangspunkt for serien var hans forhold til Tulla Larsen og den skuddscenen som definitivt avsluttet forlovelsen dem imellom. *I et av motivene ser vi kunstneren ligge med skadeskutt hånd, og den frontalt stilte «mordersken» bærer hennes trekk.*<sup>55</sup>

Ut ifra Eggums uttalelse ser det ut som at kvinnefiguren fortsatt representerer Tulla Larsen. Han nevner også verkene: *Marats død* (1907, Woll 768), *Amor og Psyke* (1907, Woll 769) og *Trøst* (1907, Woll 770), som kan anses som «hovedverkene i serien».<sup>56</sup> Dvs. *Det grønne værelset*. Maleriet *Marats død* (1907, Woll 768), er det mest relevante i forhold til *Mord/Marat*-bildene. Men når det kommer til det formale aspektet ved maleriene, er alle *tre* like interessante, fordi de er «bygget opp av et balansert spill av horisontaler og vertikaler», der «de lange, kraftige strøkene understreker komposisjon og visualiserer det psykologiske uttrykket».<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 47-48.

<sup>55</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 51.

<sup>56</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 51.

<sup>57</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 52.

Denne artikkelen er kanskje den viktigste av Eggums tekster på *Mord/Marat*-bildene, fordi han går tettere inn på verkene enn før, og han omtaler alle sammen som relevante i forhold til hverandre. Iris Müller-Westermann bygger dessuten videre på Eggums forskning i sin tekst fra 2005, men hun kommer med noe nye interessante synspunkter

### 3.2.4 Müller-Westermann 2005

Müller-Westermanns tekst: *Munch by Himself*, fra 2005, ble utgitt i forbindelse med utstillingen med samme navn. Utstillingens utgangspunkt gikk ut på å fremheve Munchs selvportretter, med fokus på hans psykologiske og emosjonelle temaer.

I den sammenhengen nevner hun *Mord/Marat*-bildene, og det kommer klart frem at Müller-Westermann leser maleriene i forbindelse med Munchs biografi: «The explosion of his bottled-up feelings was given visual expression in the series *The Green Room* (1907), as well as in the *autobiographical* [min fremheving] series of motifs, *The Death of Marat*, and physically in his nervous breakdown in late September 1908.»<sup>58</sup> Hun legger i tillegg vekt på, at det er en sammenheng mellom Munchs mislykkede forhold til Tulla Larsen, og motivenes biografiske innhold:

Munch continued preoccupation with Tulla Larsen in 1906 and 1907 with the motif of a woman murdering a man. He treated the subject in several ways under the titles *Murder* (1906; [Woll 741]), *Still life. The Murderess* (1906; [Woll 742]) and *The Death of Marat* (1907; [Woll: 767 og 768]).<sup>59</sup>

Müller-Westermann deler dermed mange av de samme synspunktene, som Eggum. Men hun påpeker også at Munch, kan ha hentet inspirasjonen til bildenes tematikk, fra andre steder:

When Munch was working on the paintings *Murder* [1906, Woll 741] and *Still-life. The Murderess* [1906, Woll 742], he had already begun to design the sets for Ibsen's [...] *Hedda Gabler* at Marx Reinhardt's Kammerspiele im Deutschen Theater in Berlin 1906. The similarity between Hedda Gabler and Tulla Larsen and the woman in *The Death of Marat* series is not coincidental [...]. In the figure of Hedda Gabler, who induces Ejlert Löwberg to shoot himself, Munch saw a direct parallel with Tulla Larsen, who had brought him to shoot himself in the finger [...].<sup>60</sup>

I likhet med Eggum, trekker Müller-Westermann inn verket *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550), og hun sammenligner motivet med *Mord* (1906, Woll 741): «In the painting *Murder* [1906, Woll 741], *the man, alias Munch* [min fremheving], lies stretched out on a bed

---

<sup>58</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 94.

<sup>59</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 97.

<sup>60</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 97.

in mirror perspective, *like the self-portrait* [min fremheving] *On the Operating Table*.»<sup>61</sup> Hun påpeker deretter, at det er en likheten i måten mannsfiguren *opptrår* i *begge* verkene, samt det formale uttrykket:

The woman, alias Tulla Larsen, stands rigid facing the viewer against the back wall of the small room. She is the centre of the picture; the whole picture space is organised around her and is subject to her «aura». Munch applied *the paint in short, nervous brushstrokes* [min fremheving] that reach out in spirals from the woman, achieving a vortex effect emanating from the woman, as though she shaped and controlled everything around her.<sup>62</sup>

Vi forstår at Müller-Westermann anser mannen og kvinnen i maleriet *Mord* (1906, Woll 741), for å være Munch selv og Tulla Larsen. Når det angår maleriet *Mordersken* (1906, Woll 742), fremhever hun de formale aspektene ved bildet, som hun knytter til fauvismen: «In *Stil-life. The Murderer* (1906; [Woll 742], Munch mainly kept to the composition, used in *Murder* [1906, Woll 741]. The colours and manner of painting directly echo the *Fauves* [min fremheving], with whom Munch exhibited for first time in Paris in 1906.»<sup>63</sup>

Müller-Westermann diskuterer innholdet i *Mord/Marat*-bildene videre via *Marats død* (1907, Woll 767), og i likhet med Eggum, påpeker hun at Munch må ha brukt modeller som ligner veldig på Tulla Larsen og ham selv: «In early 1907, Munch started work in Berlin on a large-scale version of the subject, one of two, which he called *The Death of Marat* [1907, Woll 767]. Although Munch used models for the figures, they bear a strong similarity to Tulla Larsen and himself.»<sup>64</sup> Hun legger også vekt på at figurene i motivet er blitt framstilt  *nakne*: «Unlike in *Murder* [1906, Woll 741] and *Stil-life. The Murderess* [1906, Woll 742], he now shows the man and the woman naked.»<sup>65</sup> Det er noe som hun tolker som et virkemiddel, som bidrar til å fortelle noe om meningen bak motivet, rettere sagt, dets tematikk:

By doing so, [Munch] robs the figures of all protection, *exposing them mercilessly to the viewer's gaze* [min fremheving]. The composition, confronting the spectator with a full-frontal view of Tulla Larsen, turns the viewer into the judge of the crime portrayed. While the clenched fist in the self-portrait *On the Operating Table* [1902-03, Woll 550] indicated the will to survive, this man's arm is fully extended, recalling Christ after the Descent from the Cross.<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 97.

<sup>62</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 97.

<sup>63</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 98.

<sup>64</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 98.

<sup>65</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 98.

<sup>66</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 98.

Angående denne assosiasjonen mellom mannen i verket *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550) og Kristus som døde på korset, kan denne ideen spores tilbake til Eggums tekster.

Likevel er eksponeringen av figurene og sårbarheten til den myrdede «Munch», helt klart tydelig i dette verket, og det skiller seg fra uttrykket i de tidligere bildene: *Mord* (1906, Woll 741), *Mordersken* (1906, Woll 742), og *Marats død* (1906-07, Woll 743).

En annen side av maleriet som Müller-Westermann trekker frem er *atmosfæren* i motivet, dette knytter hun til det formale uttrykket ved verket: «The artist conveys a moody atmosphere full of tension by covering the picture space with a web of long, horizontal brushstrokes and splashed of red.»<sup>67</sup> Utover dette kommenterer hun ikke mer på det formale trekket ved *Marats død* (1907, Woll 767), men hun påpeker at motivets ikonografi har relevans til fortellingen om den «virkelige Marat»:

By calling this picture *The Death of Marat*, Munch was making an association with the murder of the revolutionary Jean-Paul Marat by Charlotte Corday in 1793. [...] However, Munch had no interest either in the political background or in details of the crime. What was important for him was that both paintings depict a woman destroying a man.<sup>68</sup>

Müller-Westermann omtaler til slutt *Marats død* (1907, Woll 768), der hun legger vekt på det formale aspektet ved bildet:

Later in 1907, Munch painted another version of Marat's death, entitled *The Death of Marat II* [1907, Woll 768], in which he concentrated more on the formal design [min fremheving]. Man and woman are placed at sharp angles to each other so that their bodies form the shape of a cross. Thus they become complete opposites.<sup>69</sup>

Utover dette, nevner hun at Munchs intensjon var å bryte flaten ved å male lange horisontale og vertikale strøk, noe som ga uttrykket til en ny stil, som kunne forklares som en form for en «pre-kubisme».<sup>70</sup>

Jeg vil si at Müller-Westermanns tekst har et større fokus på innholdet i *Mord/Marat*-bildene, enn på det formale aspektet ved verkene. Ellers viderefører hun en nærmest bestemt oppfatningen av verkene, som kan spores tilbake til Eggums forskning. Dette tyder på at i årene fra 1977 til 2005, har det ikke skjedd store endringer i forskningen på maleriene. Altså,

---

<sup>67</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 98.

<sup>68</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 98.

<sup>69</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 98.

<sup>70</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 98.

det ser ut som at det har festet seg en generell idé i Munch-litteraturen: når det kommer til verkenes innhold og formale uttrykk.

### 3.3 Annen forskning

Selv om Munch-litteraturen på *Mord/Marat*-bildene står mye i gjeld til Eggums forskning, finner man også andre interessante momenter ved andre Munch-forskerne som jeg ønsker å fremheve. For det første kan ideen om motivenes ikonografi, spores tilbake til John Boulton Smiths artikkel: «Edvard Munch og Frederick Delius», som ble publisert i tidsskriftet *Kunst og Kultur*, i 1965.

#### 3.3.1 Smith 1965

Smith omtaler verket *Marats død* (1907, Woll 767), og han påpeker at bildets innhold er relevant til Munchs mislykkede forhold til Tulla Larsen og skydeepisoden i Åsgårdstrand: ««Marats død» er ett av en rekke malerier som har sitt opphav i den ulykkelige kjærlighetsaffære Munch hadde, den som endte så brått og dramatisk i 1902». <sup>71</sup> Smith knytter med andre ord motivets innhold, til Munchs biografi.

#### 3.3.2 Briefwechsel I 1987

En annen tekst som man bør merke seg, er Gustav Schieflers dagboks utdrag fra den 9.-12. mars, 1907. Utdraget ble utgitt i *Briefwechsel. Band I* (1987), og er en primærkilde som kan bidra til å dokumentere *identiteten* til modellene, som Munch brukte i verket: *Marats død* (1907, Woll 767). Schiefler skriver:

Som modeller tjente ekteparet Grävenitz; kvinnen er en veldig temperamentsfull, sirlig Figur; på tull, som en ombøyning av navnet hennes, kaller han henne «Grevinnen». [...]. Mannen er, etter det Munch har fortalt, et brutalt menneske og jeg råder ham til å være forsiktig, med hensyn til utpressings-farer. <sup>72</sup>

Ut ifra denne beskrivelsen blir mannens og kvinnes roller snudd opp ned i forhold til bildets fastsatte tematikk, i og med at i denne tolkningen, er det er *mannen* som er den brutale, ikke kvinnen.

#### 3.3.3 Rapetti 1991

---

<sup>71</sup> John Boulton Smith, «Edvard Munch og Frederick Delius,» *Kunst og Kultur* 48, nr. 3 (1965), 152.

<sup>72</sup> «Als Modelle dienen ihm ein Ehepaar Grävenitz; die Frau ist eine sehr rassige, zierliche Figur; er nennt sie scherzweise in Umbiegung ihres Namens immer die «Gräfin». [...]. Der Mann ist nach Munchs Erzählung ein brutaler Mensch, und ich rate ihm, daß er – mit Rücksicht auf etwaige Erpresser-Gefahren – vorsichtig sein möge», Edvard Munch og Gustave Schiefler, *Briefwechsel. Band I. 1902-1914*, bearbejdet von Arne Eggum; in Verbindung mit Sybille Baumbach, Sissel Biörnstad und Signe Böhn (Hamburg: Verlag Verein für Hamburgische Geschichte, 1987), 232.

I teksten til Rodolphe Rapetti: «Bonnard og Munchs: eksemplet *Marats død*», fra 1991, finner man mange likheter til Eggums forskning, når det kommer til verkenes innhold og formale uttrykk. Det som skiller seg ut, er at Rapetti fremhever nakenheten til figurene i *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768), og at mannen og kvinnen er plassert sammen i et soveværelse. Dette stilistiske trekket var imidlertid *uvanlig* for samtiden: «Konnotasjonen som innføres ved at to nakne kropp, en manns- og en kvinnekropp, blir brakt sammen innen forholdsvis realistisk kontekst, er på plass sjelden i malerkunsten på Munchs tid at man må spørre seg om det finnes samtlige motstykker.»<sup>73</sup> I denne sammenhengen sammenligner Rapetti verkene med Pierre Bonnard's *L'Homme et la femme* (*Mann og kvinne*), fra 1900 (ill. 16). Han fremhever likheter mellom Munchs og Bonnard's stilistiske trekk, med fokus på den nakne mannen og kvinnen, som er plassert sammen i et soverom:

Få kunstnere var i stand til å nærme seg et slikt emne med frimodighet, og det stilistiske og tematiske slektskapet mellom Munchs og Bonnard's bilder er i denne henseende slående. Hos dem begge blir tanken om et seksuelt forhold antydnet ved at to nakne menneskefigurer føres sammen innen det lukkede soveroms vegger og ved den uoppredde sengen.<sup>74</sup>

Vi ser at Rapetti legger også et stort fokus på selve rommet, dvs. drapsscenen, noe som ikke har blitt særlig omtalt i litteraturen tidligere. Ut ifra disse faktorene bidrar han dermed med noe nytt til forskningen.

### 3.3.4 Tøjner 1997

I kapittelet kalt: «Helt igjennom primitiv – Edvard Munch», i *Verdenskunst: Fra Tizian til i dag* (1997), gjør Poul Erik Tøjner noen interessante observasjoner på *Martas død* (1907, Woll 768). Tøjner kommenter innholdet og det formale aspektet ved verket, men han legger mest fokus på det formale. Noe han gjør med hjelp av en estetisk tilnærming. Han legger også vekt på at maleriet kan leses som et *forvandlingsbilde*, i Munchs kunst, på det tidspunktet det ble malt, og på hvilken måte fargen i verket er relevant for det:

Se så på Munchs *Marats død II* [1907, Woll 768]. Det er malt i 1907, og det er kjent som et av forvandlingsbildene i hans tilværelse. Det innvarsler bruddet med det moderne sjel livets sønderrevne

---

<sup>73</sup>Rodolphe Rapetti, «Bonnard og Munch: eksemplet *Marats død*», i Sissel Biørnstad 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), 312.

<sup>74</sup>Rapetti, «Bonnard og Munch: eksemplet *Marats død*», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 316.

blikkbilder, og det peker fremover mot den frihet i maleriets farve, som han trakk seg tilbake med og til. Det er ikke vanskelig å se at det er dette som er på ferde.<sup>75</sup>

Verket kan derfor tolkes som et brudd med fortiden og inngangen til en ny tid, der de såkalte *blikkbildene* er blitt erstattet med selve *fargen*. Tidligere i teksten redegjør Tøjner for hva han mener med blikkbildene:

Munch verk består av to slags bilder. Det er dem vi ser. Og der er dem som ser oss. Vårt forhold til de to typene bilder er forskjellig. Der hvor bildet ser på oss – det engstelige ansiktet – blir vi besatt av det [som *Skrik* fra 1893]. Kan ikke unnsnippe det. Vi blir ferdige ved å se bort. Der hvor vi ser på bildet – en tømmerstokk ligger i skogen og lar sin snittflate lyse som en sol – der er vi fri. Der blir vi ferdige med bildet ved å fortsette å se – utgrunne fargens liv i et ellers enkelt og liketil verk. Blikkets appellerende kraft er ikke større hos mange malere en hos Munch.<sup>76</sup>

Ut ifra denne oppdelingen ser det se ut som at *Marats død* (1907, Woll 768), tilhører den andre kategorien. Altså *blikkbildene*, som er relatert til *fargen*. I denne sammenhengen nevner Tøjner også at det formale aspektet og innholdet, kan kombineres som en helhet:

Motivet er et av de få historisk-myologiske motivene hos Munch. Vi er nå plutselig i genverden, den maleriske tradisjons verden, og nedover sceneriet som ellers kan være både konfronterende og kontant komponert rett ut mot oss, henger farven som et slør. Ta bort de to figurene, og vi har et bilde av Gerhard Richter [jeg antar at Tøjner referer her til de *abstrakte* maleriene til Richter].<sup>77</sup>

Utover dette, snakker ikke Tøjner noe særlig om innholdet eller de stilistiske trekkene ved verket. Han er heller ikke opptatt av å spekulere i *hvem*, mannen og kvinnen på bildet, *er*, eller *kan være*. Han nevner ikke Munchs mislykkede forhold til Tulla Larsen eller skyte-episoden i Åsgårdstrand.

Tøjner er ført og fremst opptatt av å diskutere på hvilken måte verket, kan oppfattes rent estetisk, og på hvilken måte, vi kan lese det uavhengig av bestemmelser som en konsekvent *stil*: «Stilistiske bestemmelser som «ekspresjonisme» får mindre betydning. Selvfølgelig har han en stil, Munch, til og med en av verdenskunstens mest umiskjennelige – nemlig fordi den er så enkel – men her betyr stil bare det som kommer igjen.»<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Poul Erik Tøjner, *Verdenskunst: Fra Tizian til i dag* (Lysaker: Geelmuyden.Kiese Forlag, 1997), 142.

<sup>76</sup> Tøjner, *Verdenskunst*, 140.

<sup>77</sup> Tøjner, *Verdenskunst*, 142.

<sup>78</sup> Tøjner, *Verdenskunst*, 144-145.

Man kan si at Tøjner diskuterer mange av sine egne observasjoner av *Marats død* (1907, Woll 768), noe som ikke er blitt gjort på denne samme måten tidligere i historiografien. Dette bidrar til at verket frigjøres både fra dets ikonografi og innhold. Når det angår det formale uttrykket, anser han verket som rent *primitivt*.<sup>79</sup>

### 3.3.5 Mørstad 2003

I teksten: «Edvard Munchs bruk av slagskygger», publisert i *Kunst og Kultur* i 2003, omtaler Erik Mørstad *slagskyggen* til kvinnen verket *Marats død* (1907, Woll 767). Mørstad fastsetter at motivet skal forestille et mord, og omtaler innholdet i forhold til slagskyggen i bildet: «Blodet og den sengeliggende mannen tyder på drap. Slagskyggen som kastes på veggen bak Tulla Larsen, røper henne som den skyldige. I dette maleriet blander som vi forstår Munch historiske realiteter og personlig myte sammen.»<sup>80</sup> På denne måten blir slagskyggen til kvinnen en viktig faktor, som bidrar til å fortelle noe om motivets ikonografi.

Slagskyggen kan derfor tolkes som en *formel*: Tidligere i teksten argumenterer Mørstad for mange av Munchs meninger bak bruken av slagskygger. I forbindelsen med *Marats død* (1907, Woll 767), anser han slagskyggen for å være et aspekt, som signaliserer til morderen, altså Tulla Larsen.

## 3.4 Nye tolkninger i forskningen

I de siste årene, har det kommet noen nye synspunkter i Munch-forskningen, som kan bidra til å lese *Mord/Marat*-bildene på nye måter. I denne kategorien er det tre tekster som bør nevnes: Guleng 2011; Endrsen 2015; Bal 2017.

### 3.4.1 Guleng 2011

Mai Britt Gulengs artikkel: «Edvard Munch – fortelleren», ble utgitt i forbindelsen med utstillingskatalogen: *eMunch.no – Tekst og bilde*, i 2011. Guleng argumenterer for at Munch, kan oppfattes som en *forteller*, når det kommer til hans valg av tematikk og formale uttrykk i maleriene:

Siktemålet for denne artikkelen er ikke å gi en analyse av modernismediskursen rundt Munchs bilder. Jeg ønsker i stedet å vise fram noen karakteristiske trekk ved hans fortellende billedspråk. [...]. Slektskapet har sin opprinnelse i alt det som skjer når bilder skapes – i form av mentale bilder knyttet til erindring, fantasi, ideer og forestillinger, så vel som konkret i form av verbale og visuelle uttrykk.

---

<sup>79</sup> Tøjner, *Verdenskunst*, 145.

<sup>80</sup> Erik Mørstad, «Edvard Munchs bruk av slagskygger», *Kunst og Kultur* 86, nr. 2 (2008), 93.



Munchs fortellende bilder baserte seg på egne erfaringer. Disse erfaringene var ikke bare av personlig eller privat karakter, men besto også av kulturelt innlærte forestillinger av litteratur og visuell karakter.<sup>81</sup>

Et interessant aspekt ved Gulengs tekst, er at hun ser på tematikken og det formale som en *enhet*. Dvs. i forhold til det som blir «fortalt» i verkene, der det *ene*, ikke kan eksistere, uten det *andre*:

Fortellingens «handling», «historie», eller forstått vagere som «innhold» eller «motiv», kan ikke skilles fra måten den er fremstilt på – dens «form». Et bildes komposisjon, bildeelementer, farger, utsnitt og penselstrøk – eller ens teksts fortellerstemme, syntaks og oppbygging – er det som konstituerer fortellingen *sammen med* begreper, ideer og kulturelt innarbeidede forestillinger.<sup>82</sup>

Ut ifra denne tanken ser Guleng, med nye øyne på verket *Marats død* (1907, Woll 768), og hun diskuter på hvilken måte maleriets *tittel* og *motiv*, kan *leses* forskjellig, ut ifra forskjellige kulturelle synspunkter:

Tittelen *Marats død* [...] refererer til den franske revolusjonære Jean-Paul Marats død ved Charlotte Cordays hånd. Maleriet ble for første gang utstilt på Salon des Indépendants i Paris 1908 med tittelen *La Mort de Marat*, som det senere beholdt. *Det er ingen eksplisitte kilder til hvorfor Munch valgte denne tittelen, men det er nærliggende å anta at det var for å gi et fransk publikum en kjent historie de kunne forstå bildet i forhold til* [min fremheving]. For et norsk og tysk publikum som var kjent med Henrik Ibsens skuespill kunne imidlertid motivet i tillegg også lett gi andre assosiasjoner – til dramatiske hendelser i *Hedda Gabler*.<sup>83</sup>

I Ibsens drama, *Hedda Gabler*, omkommer Ejlert Løvborg etter et skudd «mot underlivet i den rødhårede frøken Dianas boudoir – altså hos en prostituert», men «det er tvil om hendelsesforløpet rundt skuddet».<sup>84</sup> Denne hendelsen bærer altså likheter med skyte-episoden i Åsgårdstrand:

Munch malte *Marats død* og lignede malerier, som eksempelvis *Mordersken* [1907, Woll 786], samtidig med at han lagde sceneutkast til *Hedda Gabler* for Marx Reinhardts teater i Berlin, [...]. For en bildekunstner som helt fra begynnelsen av 1890-årene hadde vært opptatt av å funksjonalisere sitt eget liv, er det ikke til å undres over at Munch fant hendelsesmessige likhetstrekk mellom egne opplevelser og litteraturen. [...] Munch bidro selv til å tilsløre hendelsesforløpet rundt skyteepisoden i 1902, slik det også i *Hedda Gabler* er uklart hvordan skuddet falt. Man kan hevde at påstanden om at Munch

---

<sup>81</sup> Mai Britt Guleng, «Edvard Munch – fortelleren», i Mai Britt Guleng (red.), *eMunch.no – tekst og bilde* (Oslo: Munch-museet, 2011), 219.

<sup>82</sup> Guleng, «Edvard Munch – fortelleren», i Guleng (red.), *eMunch.no*, 220.

<sup>83</sup> Guleng, «Edvard Munch – fortelleren», i Guleng (red.), *eMunch.no*, 226-227.

<sup>84</sup> Guleng, «Edvard Munch – fortelleren», i Guleng (red.), *eMunch.no*, 227.

brukte Ibsen til å fiksjonalisere sitt eget liv gjør hans opplevelser mindre «sanne», og at det derved kan påstås at hendelsene ikke fant sted [min fremheving].<sup>85</sup>

Ikonografien i *Marats død* (1907, Woll 768) og forsovet de andre *Mord/Marat*-bildene, er med andre ord vanskelig å lese, selv om de andre Munch-forskerne har vært veldig klare på dette punktet.

Guleng tar derfor noe avstand fra å knytte motivet direkte til Munchs selvbiografi. Hun ser på verket som noe *fortellende*, der Munch er «fortelleren», og de «lyttende» er publikumet, som betrakter bildet. Derfor åpner det også opp for at betrakteren kan lese verket på forskjellige måter:

Spørsmålet er [...] ikke om «handlingen» eller «motivet» i *Marats død* «er» Marat og Charlotte Corday, Munch og Tulla Larsen, eller Ejler Løvborg og henholdsvis frøken Diana eller Hedda Gabler. *Munch har ikke malt paret som ikonografisk gåte som kan løses* [min fremheving]. Det er malt mangetydig fordi det er objekt for betrakterens opplevelse, erkjennelse og refleksjon.<sup>86</sup>

Gulengs tekst har med andre ord mest fokus på innholdet i *Marats død* (1907, Woll 768), ikke det formale, og man kan si at rent historiografisk kommer Guleng med mange nye poenger, basert på et nytt *blikk*.

### 3.4.2 Endresen 2015

Signe Endresen utfører en nøye forskning på bildeserien *Det grønne værelset* i avhandlingen: *Serial Experiments. Close-Readings of Edvard Munch's «Det grønne værelset» (1907)*, fra 2015.<sup>87</sup>

Endresen går tett inn på innholdet i *Mordersken* (1907, Woll 786), der hun legger vekt på figurene og selve rommet (interiøret og perspektivet): Hun diskuterer om den *mørkhårede mannen* og kvinnen med det *rødaktig, rufsete håret*, kan være noe annet, enn en representasjon av Munch selv og Tulla Larsen.<sup>88</sup> Hun argumenterer med andre ord for at mannen og kvinnen, *ikke* er Munch selv og Tulla Larsen, et poeng som skiller seg ut i forhold den tidligere forskningen.

---

<sup>85</sup> Guleng, «Edvard Munch – fortelleren», i Guleng (red.), *eMunch.no*, 227-228.

<sup>86</sup> Guleng, «Edvard Munch – fortelleren», i Guleng (red.), *eMunch.no*, 229.

<sup>87</sup> Ifølge Endresen består *Det grønne værelset* av totalt syv bilder; *Zum Süssen Mädel* (1907, Woll 781), *Overraskelsen* (1907, Woll 782), *Sjalusi* (1907, Woll 783), *Sjalusi* (1907, Woll 784), *Begjær* (1907, Woll 785), *Mordersken* (1907, Woll 786), og *Hat* (1907, Woll 787), se Endresen, *Serial Experiments*, 16.

<sup>88</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 144.

Endresen forslår at den mørkhårede mannen og kvinnen med det rødaktige, rufsete håret er *avatarer*: «I propose to view these figures as *avatars*.»<sup>89</sup> Hun beskriver avataren i forbindelsen med Munchs figurer, på følgende måte: «Munch's use of split personalities questions the tradition ideas of self as a singular identity. Since Munch created all the figures in his paintings, they can be seen as «alts» to his «main» personality.»<sup>90</sup>

Relevant for kvinnen i *Mordersken* (1907, Woll 786), peker Endresen på spørsmål rundt selve *figurens* opphav: «The woman with reddish ruffled hair in *Begjær, Hat, and Mordersken*, often identified as Tulla Larsen, is actually present in many paintings created prior to their meeting in the fall of 1898, such as *Aske (Ashes, 1895, Woll 378, [...])* and *Vampyr (Vampire, 1893, Woll 335, [...])*.»<sup>91</sup>

Endresen fremhever at denne figuren, kvinnen, allerede var til stede i Munchs kunst *før* han møtte Tulla Larsen<sup>92</sup>, og at den er en av hans bestemte figurer, som har en bestemt karakter over seg: «Like a director of a film or theatre play, Munch had to consider the individual qualities of his depicted figures and decide which characteristics of various individuals he needed to serve the “events” taking place in his works.»<sup>93</sup>

Endresen peker også på at figurene henger sammen med Munchs repeterende bruk «visse komposisjonelle elementer», som er blitt kjent som «Munchs formler».<sup>94</sup> Et eksempel er den mørkhårede mannen: en figur som har dukket opp i mange av Munchs verk. Skikkelsen dukket opp for første gang i 1891, i verket *Aften. Melankoli* (1891, Woll 241), og han har etter det dukket opp i totalt 62 malerier frem til 1908.<sup>95</sup>

Den mørkhårede mannen har dessuten blitt assosiert med flere skikkelser fra Munchs krets, bl.a. Jappe Nilsen, men på dette punktet stiller Endresen spørsmålsteget til likheten mellom figuren og Munch selv:

He [the dark-haired man] usually has short dark hair, is dressed in dark clothes, and has a young face with no facial hair. Unlike the artist himself, who aged and grew a moustache, this figure remains static in appearance but malleable in his pictorial circumstances. If he is not Munch's self-portrait, who or what is he?<sup>96</sup>

---

<sup>89</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 145.

<sup>90</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 153.

<sup>91</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 153.

<sup>92</sup> De møttes, som sagt, i 1898.

<sup>93</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 154.

<sup>94</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 154.

<sup>95</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 157.

<sup>96</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 157.

Ifølge Endresen har den mørkhårede mannen *tre* roller som avatar: (i) The *observer*, (ii) the *lover*, og (iii) the *victim*.<sup>97</sup> Den mørkhårede mannen kan derfor ha mange betydninger, og kategorien bestemtes ut ifra hvilken rolle figuren tar i bildet, og i forhold til verkets kontekst. Hun argumenterer videre over den mørkhårede mannes rolle som avatar, og hun kommer frem til følgende delkonklusjon:

Although his [Munch's] life and art seem to converge in some depictions of relationship between the dark haired man and woman, it is important to make a clear distinction between Munch's thoughts, memories, actions, and the images themselves. [...]. His images must not be viewed as private statements about personal life, but rather as ways of communicating tensions and social interactions in variety of settings.<sup>98</sup>

Når det angår kvinnen, har denne «figuren» dukket opp i totalt 58 malerier: i perioden mellom 1885 og 1908.<sup>99</sup> I løpet av disse årene har figuren variert både i alder og i hårfargens nyanser; alt fra den unge jenta i *Det syke barn*, til vanlige aktmodeller.<sup>100</sup> I *Det grønne værelset*, er figuren kledd i sort, og den presenteres i tre av bildeseriens verker: *Begjær* (1907, Woll 785), *Mordersken* (1907, Woll 786), og *Hat* (1907, Woll 787).

I tillegg påpeker Endresen, Arne Eggums uttalelser, om at kvinnen i *Mordersken* (Woll 786), er Tulla Larsen.<sup>101</sup> Hun setter derfor spørsmålsteget ved denne hypotesen, og hun drøfter spørsmålet med utgangspunktet i avataren: «If we consider her to be an avatar, what types of roles does she play in Munch's images? What does she contribute to the actions taking place in them?»<sup>102</sup> Endresen deler deretter kvinnens (avatarens) rolle inn i tre forskjellige kategorier: (i) The *Seducer*, der hun trekker frem *Marats død* (1907, Woll 768) som et eksempel, (ii) the *pensive*, og (iii) the *vigorous*.<sup>103</sup> Etter argumentasjonen kommer hun med følgende delkonklusjon:

[...], the red-haired woman in Munch's paintings is not one-dimensional, evil creature. But she appears in certain roles, such as woman surrounded by destruction (seducer) among which she is the last person standing, a mirror and an equal to a man (pensive), or an independent, active person (vigorous).<sup>104</sup>

---

<sup>97</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 158.

<sup>98</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 159.

<sup>99</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 159.

<sup>100</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 159-160.

<sup>101</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 161.

<sup>102</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 162.

<sup>103</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 162.

<sup>104</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 164.

Endresen legger også vekt på hvordan figurene i *Det grønne værelset*, er framstilt, dvs. rent formalt og visuelt. Angående kvinnen i *Mordersken* (1907, Woll 786), skriver hun følgende: «[...], the female figure barely has a face. It blends with her neck and the opening of her dress. She has no mouth, only two dark eyes. Faceless figures, or those partially without a face, are ubiquitous in Munch's paintings, [...]»<sup>105</sup> At kvinnen er en av Munchs «allestedsnærværende» figurer, gjør den dermed mindre viktig når det kommer til motivets tematikk (innhold).

### 3.4.3 Bal 2017

Den siste teksten som bør nevnes, er Mieke Bals utstillingskatalog: *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic* fra 2017. Utstillingskatalogen ble utgitt i forbindelse med utstillingen: «Emma & Edvard – kjærlighet i ensomhetens tid», som ble nylig vist på Munch-museet. Utstillingen omhandlet et audiovisuelt samspill mellom et utvalg av Munchs kunst, og Gustave Flauberts (1821-80) berømte roman, *Madame Bovary* (1856).

Utstillingen pekte også på likheter mellom Munchs kunst og Flauberts berømte verk, der den romantiske og drømmende Emma Bovarys skjebne, fører henne ut i ekteskapelig utroskap som til slutt ender i tragedie. På veien opplever Emma problemer med det andre kjønn og ensomhet, noe som hun deler med Edvard. «Emma» og «Edvard» er *fiktive* figurer.<sup>106</sup> Tomhet, fantasier, ensomhet, uro, desperasjon og fortrenning, var temaer som gikk igjen gjennom hele utstillingen. Samspillet mellom Munchs kunst og Flauberts roman, blir satt i *kontekst* via en omfattende videoinstallasjon: *Madame B* (2014), laget av Michelle Gamaker og kulturteoretikeren, kunstneren og kuratoren Mieke Bal selv. Bal er også utstillingens kurator, for øvrig.

Utstillingskatalogen er omfattende, og Bal går nøye inn på samspillet mellom Munchs kunst, Flauberts roman og videoinstallasjonen, *Madame B*: «These three partners explain, illuminate, and hence «frame» one another. It is a study of Munch's work framing Flaubert's novel as

---

<sup>105</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 166.

<sup>106</sup> Mieke Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic* (Brussel: Mercatorfonds, Munchmuseet, 2017), 11.

well as our videos.»<sup>107</sup> Bal tar avstand fra Munchs biografi og hun utforsker Munchs kunst, som ved hjelp av Flaubert, blir omgjort til en visuell «roman».<sup>108</sup>

Bal leser Munch bilder på samme måte som en *tekst*, der *konteksten* er Flaubert<sup>109</sup>, og hun utforsker bl.a. på hvilken måte det *filmatiske*<sup>110</sup>, kommer til uttrykk, via Flauberts forfatterskap og Munchs penselføring:

Like many others, I had often been struck by a cinematic quality in Flaubert's writing. [...] I soon realised that Munch's work is also strongly cinematic. Munch's painting often represents moment, both bodily and emotional. [...] Also, the paint itself seems in movement, with its sometimes hasty brushstrokes, leaving the canvas visible, and other times with thick strokes that leave the movement of the brush visible; a surface that seems uneven, unstable; quivering.<sup>111</sup>

Det er ikke vanskelig å forstå at hun leser Munchs penselføring på en ny måte, og hun gjør det ved hjelp av en *semiotisk* tolkning. Dvs. at hun leser Munchs kunst som *tegn*, noe som forekommer gjennom hele teksten.

Relevant for *Mord/Marat*-bildene, tar Bals tekst for seg verkene: *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768), i kapittel 9; «Agency». Kapittelet handler om hvordan det å *betrakte* noe oppstår som en form for *handling*, og hvordan «seerne blir tvunget til å vurdere en følelse av sin handlefrihet».<sup>112</sup>

Dette innebærer faktorene «av å være der, i tid, tilkoblet, vitne heller enn bare står der, later til å dømme eller nølende til å delta, eller oppholder fiksert på utsiden».<sup>113</sup> Dvs. at, i likhet med alle andre ting som man gjør, er det å se: en handling. I dette kapittelet opplever figuren Edvard, både dødsulykker og mord, samt vold. Bal utforsker hva det å *se* betyr i slike kontekster, og før hun nevner *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768), tar hun opp *På Operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550).

Bal påpeker at figuren som representerer pasienten på maleriet *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550), blir som regel ansett som et selv-portrett, selv om det neppe kan anses som et

---

<sup>107</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 9.

<sup>108</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 11.

<sup>109</sup> Bal gir, sammen med Norman Brysen, en grundig forklaring på forholdet mellom «tekst» og «kontekst» som grunnlaget for en forklaringsdiskurs, i artikkelen: Mike Bal and Norman Brysen, «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders», i Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford: Oxford University Press, New ed., 2009).

<sup>110</sup> Min oversettelse av «The Cinematic».

<sup>111</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 12.

<sup>112</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 181.

<sup>113</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 181.

«portrett».<sup>114</sup> Når det kommer til betrakteren, sier hun at det er følelsen av «smerten og kval», man kan oppleve, samt «ensomheten», da det er ingen som ser på ham.<sup>115</sup> Altså, pasienten. Hun legger vekt både på det formale aspektet ved maleriet og innholdet:

The nurse has a sphere-shaped head, red blots for eyes, and drippings over her mouth. The blue of her sleeves drips down. The wounded man seems to be clutching something in his hand, for realism adepts, the pistol with which he shot his finger. Or a long nail, like the ones hammered through the hands of Christ when crucified.<sup>116</sup>

Bal prøver ikke å definere bildets stil, men hun fremhever aspekter ved motivets ikonografi: der hun på den ene siden, peker på skyte-episoden i Åsgårdstrand, og på den andre siden: peker på Jesus nedtakelse fra korset. Det som er felles for begge tolkningene, er at det er snakk om en martyrdom: «Naked, exposed in exaggerated perspective, with small legs and feet and a huge stain of blood by his side, the martyr element is not hard to see.»<sup>117</sup> Hun påpeker at selv om scenen i *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550) er selvbiografisk, er alle de andre sidene ved maleriet symbolistisk, særlig den nakne mannen:

For removal of a bullet from a wounded finger there is no need to undress. Taking it as symbolic while focusing on what there is to see, we can be alerted to the syntactic iconography, relating the position of the body to many scenes of anatomy in the history of art. [...]. In *On the Operation Table* the emotion-riddled red face of the patient contrasts with the pale body. The large bowl full of blood and the enormous stain on the sheet, bringing in a colour-accent, speak of an abundance of blood, enhancing suspense. This is increased by the form of the stain on the sheet, which look like a skull à la *The Scream*. And so does the head of the left doctor of three, who seems looking at the nurse.<sup>118</sup>

Det selvbiografiske og det symbolske smeltes sammen, og man kan lese verket på mange måter. Bal påpeker en relevans mellom blodflekken, doktoren og verket *Skrik* – et tegn, som er ukonvensjonelt, men gir mening i konteksten av Munchs kunst.

Angående verkene *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768), påpeker Bal, at verkenes innhold er først og fremst basert på historien om den «historiske Marat»:

Two [...] paintings depict and are titled after a historical event that intensifies the sense of visual agency. Here, there is unambiguous murder, and a clear divide between victim and perpetrator. The murder is the political assassination of Jean-Paul Marat [...]. The historical event is well known and went down as a story of a *femme fatale*, contributing to the misogynistic myth of the lethal woman that

---

<sup>114</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 185.

<sup>115</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 185.

<sup>116</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 185-186.

<sup>117</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 186.

<sup>118</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 186.

has been so frequently associated with Munch and his time. [...]. In view of the *femme fatale* myth, it matters that in David's panting Corday does not appear.<sup>119</sup>

Ingen av de andre Munch-forskerne har vært like direkte når det gjelder å knytte verkene til historien om den «historiske Marat», men hun legger også vekt på at det er flere faktorer som ligger i grunnen for tolkningen a verkene:

The paintings on this subject are among Munch's most intensely discussed works, probably because the subject matter suited the artist's reputation as well as the public's thirst for biographical anecdotes; partly because of the French connection, where the motif was popular in the 19<sup>th</sup> century, and partly because of the formal experiments in them.<sup>120</sup>

Bal fremhever altså tre viktige faktorer som man må ta stilling til, dersom man skal fortolke bildene: (i) temaet står i stil til «mytiske Munch», (ii) motivet står i trå med moten i 1800-tallets Frankrike, og (iii) Munchs eksperimentering av de formale virkemidlene i verkene. Bal selv, tar ikke stilling til noen av dem. Hun skriver: «I have selected two versions, for none of these reasons – although the formal experimentation is of interest to me – but because of the reflection on the viewer's agency these two works facilitate.»<sup>121</sup>

Bal påpeker også at komposisjonen i *Marats død* (1907, Woll 767), relaterer til *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550), bare at det der var det framstilt speilvendt, og at noen av figurene er blitt endret på:

[...], the patient is diagonally disposed, from right to left, while in *Death of Marat* the victim is diagonally laid out from the left. The female figure, there a nurse, was at the back of the space; here the woman is at the front. And though she is not holding a bowl of blood, a blood stain similar to the one on the left of the operation table is on the right of deathbed here. The head of the man looks the same. As I mentioned earlier, I am reluctant to call them self-portraits, as many do, because they are barely portraits. But the face can be considered to evoke «self» – Edvard – known from other works. The narrow face and red hair of the woman will also remind many people of a figure seen before, but I doubt it helps to reiterate a story that will only reaffirm the cliché of the *femme fatale*.<sup>122</sup>

Det er tydelig at Bal, ikke anser mannen og kvinnen for å være Munch selv og Tulla Larsen: slik som har vært vanlig før i Munch-forskningen. Det er etter Gulengs tekst<sup>123</sup> at denne ideen er blitt aktuell, for øvrig.

---

<sup>119</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 190.

<sup>120</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 190.

<sup>121</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 190.

<sup>122</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 190-191.

<sup>123</sup> Se Guleng, «Edvard Munch –fortelleren», i Guleng (red.), *eMunch.no*.



Angående *Marats død* (1907, Woll 768), legger Bal vekt på «flatheten» ved bildet, og på hvordan komposisjonen i motivet har endret seg i forhold til *Marats død* (1907, Woll 767): «The figures form a perpendicular cross, with the woman again standing naked, now in front of the bed. This is the version the artist considered close to Cubism. It is painted in the same experimental style as *Cupid and Psyche* [*Amor og Psyche*] and *Consolation* [*Trøst*] [...]»<sup>124</sup>

Bal nevner også disse to verkene i kapittel 8: «After Hope», der hun legger vekt på maleriens stil. Hun oppsummerer Eggums tolkninger av bildene i forhold til «pre-kubismen» og Munchs egne uttalelser om stilen, men hun kommer også med et nytt syn på verkene:

It is striking that none of the scholars I have read on this painting elaborates on the *connection* between the revolutionary, new way of painting and the depicted subject with its ambivalence. When, referring to a black eye, I suggested the rather outrageous possibility that Cupid might have beaten Psyche up, I sought to draw attention to the fact that the mode of painting opens up, rather than closing down the potential for meaning. [...] If Munch in retrospect thought of Cubism in relation to this new experimental mode, this is worth considering. [...] I reckon, that enticed Munch to try and find a solution of his own to the tension between space and flatness.<sup>125</sup>

Det er tydelig at Bal, ser et større potensialt ved bildene i forhold til det stilistiske trekket i samtidens Frankrike. Dette gjelder også for verket *Marats død* (1907, Woll 768), men selv om bildet er figurativt, kan det likevel oppfattes som «abstrakt» i formen:

Cross-hatched all over, like a badly pixelated image, the figuration can only be seen «behind» the abstract, flat surface. [...] Whether or not Munch was right in calling his experimental technique «pre-Cubist» matters less than the fact that he used a technique meant for «breaking the plane and the line» to paint this scene of murder [...].<sup>126</sup>

Relevant påpeker hun også at denne teknikken utfordrer den narrative impulsen ved motivet, og det narrative i seg selv: «This makes the viewer's agency more complex, since two choices have to be made.»<sup>127</sup> Men på tross av de formale ulikhetene mellom verkene *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768), fremhever Bal likheten i ikonografien:

For the two formally different but iconographically similar evocations of the form of the Cross can be revisited. In [*Marats død*, 1907, Woll 767] the figure of the victim, with his arms flung outward, enacts the pose of the crucified Christ; in [*Marats død*, 1907, Woll 768] it is the combination of the two bodies, one horizontal, one vertical. Here, even the technique, meant to flatten and hence to de-narrativise, adds to the shape of the cross, the hatching leaving crosses all over the depicted scene.

---

<sup>124</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 192.

<sup>125</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 165.

<sup>126</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 192-193.

<sup>127</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 193.

These two allusions to the sacrificial death of Christ may connote a masochistic fantasy as well as a dream of grandeur.<sup>128</sup>

Det er ikke vanskelig å forstå at Bal leser motivenes felles ikonografi, ut ifra tegn i verket. I *Marats død* (1907, Woll 767) er det mannen som er tegnet, men i *Marats død* (1907, Woll 768), er hele motivet, et tegn på Korset. *Marats død* (1907, Woll 768) abstrakte formspråk, kan med andre ord anses som et tegn på Korset, i seg selv.

### 3.5 Oppsummering

Ved hjelp av denne historiografiske analysen har jeg funnet ut at Eggum forskning står sentralt, når det kommer til *Mord/Marat*-bildenes formale aspekter og innhold. Eggum knytter det formale aspektet til den franske kunstretningen fauvismen, når det gjelder verkene: *Mordersken* (1906, Woll 742), *Marats død* (1907, Woll 767), *Marats død* (1907, Woll 768), og *Mordersken* (1907, Woll 786). Han legger dessuten særlig vekt på det formale uttrykket i *Marats død* (1907, Woll 768).

Når det kommer til innholdet i verkene sier Eggum at det handler om et mord, der motivenes ikonografi bygger videre på *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550), og at tematikken spores tilbake til det mislykkede forholdet mellom Munch og Tulla Larsen, som endte på grunn av skyte-episoden i Åsgårdstrand, i 1902. For øvrig påpekte John Boulton Smith dette allerede i teksten fra 1965, og det er mulig at Eggum bygger videre på Smiths tekst, når det kommer til ikonografien.

Eggum tolker bildenes ikonografi først og fremst ut ifra Munchs egen biografi, noe som dermed, blir videreført av andre sentrale Munch-forskere i over 20 år. I denne kategorien finner vi: Ragna Stang, Therese M. Southgate, Gerd Woll, Rodolphe Rapetti, Gudmund Vigtel og Erik Mørstad. Det har også blitt nevnt, at det er sider ved verkene tematikk som kan knyttes til den «historiske Marat», og litteraturen i samtiden; Ibsens, *Hedda Gabler*.

Likevel er det motivenes relasjon til Munchs biografi, som utmerker seg, og ut ifra disse faktorene, kan man kanskje si at det *andre* trinnet av Panofskys ikonografiske analyse er besvart (det sekundære eller konvensjonelle innholdet ved verkene). Men man må også ta stilling til de nye tolkningene av verkene. I denne sammenhengen referer jeg til tekstene av Guleng, Endresen, og Bal. Tekstene deres har bidratt til å lese *Mord/Marat*-bildene på nye

---

<sup>128</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 194.

måter, særlig når det kommer til innholdet, men Bal går også dypt inn på det formale aspektet ved verkene. Noe som hun gjør, som sagt, via et semiotisk synspunkt.

Likevel har Bal visse synspunkter om blir noe spekulative: For eksempel når hun omtaler maleriet *Selvportrett ved vinen* (1906, Woll 688, ill. 17), påpeker hun at visse felter eller områder i bildet kan forestille flammer: «The fiery red portion behind the figure's head could be a fireplace and the curved orange shape on its left a decoration on the wall paper, which is part green, part orange. The read behind the head corresponds with the red tie, binding the figure to the fire in the fireplace.»<sup>129</sup> Selvportrettet utstråler riktig nok en sterk følelse av ensomhet og kunstnerens indre klaustrofobi, men jeg vil heller si at dette er noe som har med verkets stil å gjøre. Noe som kommer til uttrykk via formen og de sterke fargene.

Dersom man ser nøye på maleriets form og farger, bærer det likhetstrekk til *Mordersken* (1906, Woll 742) som ble malt det samme året (1906). Dermed kan det se ut som at stilen til *Selvportrett ved vinen* (1906, Woll 688), særlig fargen, går under fauvismen også.

---

<sup>129</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 206.

## 4 Stil og fortolkning

### 4.1 Stil

Munchs kunstnerskap strekker seg over hele seks tiår, og i løpet av disse årene skjedde det en rekke endringer i hans malerier. Munch eksperimenterte med forskjellige uttrykksformer, både i valget av motiv og tematikk, og i bruk av farge, form og penselføring. Dette er med andre ord et moment, som innebærer en variasjon i hans *stil*.

Ifølge Ernst Gombrich kan stil betraktes som noe «særegent, og derfor gjenkjennelig».<sup>130</sup> Jeg kommer til å diskutere om *Mord/Marat*-bildenes formale uttrykk, kan anses som noe særegent og personlig for Munch, eller om de kanskje bør defineres under en mer generell *isme*, som står i tråd med periodens kunst. For hva er egentlig det særegne og gjenkjennelige ved Munchs stil, i denne perioden (1906-07)?

I dette kapittelet kommer jeg først og fremst til å fokusere på det formale aspektet ved maleriene, og jeg kommer til å basere diskusjonen på Munch-litteraturens forskjellige uttalelser i forhold til Munchs mange stiler i perioden. Dvs. i overgangsperioden ved inngangen til det tjuende århundret. En tid da de mørke og symbolistisk-pregede verkene, som: *Skrik* (1893, Woll 333), *Madonna* (1894, Woll 365), *Vampyr* (1895, Woll 377) og *Sjalusi* (1895, Woll 379) ble erstattet med nye motiver, bestående av lysere farger, nye penselstrøk og tematikk. Under denne kategorien finner man for eksempel: *Pikene på broen* (1901, Woll 483), *Eventyrskogen* (1901-02, Woll 495) og *Badende menn* (1907-08, Woll 766).

Øystein Sjøstad omtaler Munchs stil i sin avhandling *The Tache as a Sign in Nineteenth-Century Painting* (2010). Relevant spilte *The Tache* eller *flekken*, en særlig rolle, som et uttrykksmiddel for avantgardekunstnere i 1880-90 årene:

At the time, painting with *taches* and blotches and dots and marks was the only way to be an avant-garde painter. In the latter half of the 1880s, the young painters had buffet of *taches* to choose from: Corbet's impasto strokes, Manet's odd *pans*, Monet's blotches, Renior's hatchings, Cézanne's bricks, van Gogh's expressive touches, and Seurat's meticulous dots – to name the contributions of the leading artists. The young painter, who now attended not to the academy but rather studied in private studios, worked himself through all the available *taches* in the search for his own personal one.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Ernst Gombrich, «Style», i Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford: Oxford, University Press, 2009), 129.

<sup>131</sup> Øystein Sjøstad, *The Tache as a Sign in Nineteenth-Century Painting* (Ph.D. avhandling. Universitetet i Oslo, 2010), 202.

Munch gikk også inn for å utvikle sin egen, karakteristiske *flekk*, noe som utfordret samtidens publikum: «Munch used modernist features such as the *tache*, running paint, untouched canvas, impasto strokes, abstraction, and so forth to attract attention to his work. He was so radical that people had to choose if they supported his art or were disgusted by it.»<sup>132</sup>

I 1880-90 årene var Munch, en ung, rastløs og ambisiøs maler: Sjøstad påpeker at Munch ikke etablerte sin egen karakteristiske stil før i 1893, og at hans kunst alltid bar spor fra hans formative år i 1880-årene.<sup>133</sup> Dette henger sammen med at i løpet av den ti år lange perioden, hadde Munch prøvd seg på flere stiler; *impresjonismen*, *realismen* og *symbolismen*. Dette hadde han også til felles med andre kunstnere som «jobbet i skyggen av den Franske modernismen i 1890-årene, og tidlig på 1900-tallet».<sup>134</sup>

Når det gjelder Munchs formspråk etter 1900, finner man fortsatt eksempler der han anvender flekken, der *Mord/Marat*-bildene er et godt eksempel. I overgangen fra *Mord* (1906, Woll 741) til *Mordersken* (1907, Woll 786), finner vi et bredt spekter av flekker, rennende maling, umalte partier av lerretet, pastose strøk, og abstrakte former. Men hva er egentlig særpreget ved malerienes stil, da de varierer så tydelig?

## 4.2 Tanker rundt *Mord/Marat*-bildenes stil-definisjoner

I kapittel 3 utførte jeg en historiografisk analyse av verkene med vekt på malerienes tematikk og formale aspekter. Da oppdaget jeg at malerienes stil-definisjoner var noe uklare. Munch-forskerne Arne Eggum, Radolphe Rapetti og Iris Müller-Westermann omtaler noen av *Mord/Marat*-bildene i sammenhengen med *fauvismen*, men de gir samtidig uttrykk for at maleriene er mer «fauvistisk-pregede», enn rent fauvistiske.<sup>135</sup>

Verkene som blir omtalt for å være fauvistiske, var først og fremst: *Mordersken* (1906, Woll 742) *Marats død* (1907, Woll 767), *Marats død* (1907, Woll 768) og *Mordersken* (1907, Woll

---

<sup>132</sup> Sjøstad, *The Tache as a Sign in Nineteenth-Century Painting*, 205.

<sup>133</sup> Sjøstad, *The Tache as a Sign in Nineteenth-Century Painting*, 215.

<sup>134</sup> Sjøstad, *The Tache as a Sign in Nineteenth-Century Painting*, 215.

<sup>135</sup> Eggum, Rapetti, og Müller-Westermann omtaler dette aspektet i tekstene: Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (ed.), *Edvard Munch: 1863-1944*; Eggum, «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*; Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*; Rapetti, «Bonnard og Munch: eksemplet *Marats død*», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Frankrike*; og Müller-Westermann, *Munch by Himself*.

786).<sup>136</sup> Når det er sagt var denne perioden, en tid da Munch eksperimenterte med en rekke stiler; *primitivisme, vitalisme og fauvisme*.<sup>137</sup> Derfor kan det også være vanskelig å gi en eksakt stil-definisjon på *Mord/Marat*-bildene, da de forskjellige ismene, til en viss grad, overlapper hverandre.

Ifølge Stian Grøgaard inndeles vanligvis Munchs kunstnerskap inn i tre følgende perioder: «naturalisten på [18]80-tallet, symbolisten på [18]90-tallet og ekspresjonismen en gang etter 1900». <sup>138</sup> Ut ifra denne oppdelingen, skulle man tro at *Mord/Marat*-bildene som ble malt i 1906-07, kan plasseres under ekspresjonismen.

Likevel er det flere grunner til at det er vanskelig å plassere Munchs «ekspresjonisme», helt konkret. Marit Werenskiold skriver i sin avhandling; *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling* (1981), at «skjønt Edvard Munch i dag av mange oppfattes som ekspresjonisten par excellence, sto han relativt perifert i den skandinaviske ekspresjonisme-debatten 1911-1923». <sup>139</sup> Dette er et aspekt som bør diskuteres grundigere, og jeg kommer til å gjøre det ved å trekke inn flere av Munch-forfatterens syn på Munchs stil, i forhold til samtiden. Dvs. i tiden fra og med symbolismen (1890-årene) og frem til inngangen av det tjuende århundre (1900-årene).

### 4.3 Munchs ekspresjonisme: Et bredt felt

Man kan si at det er vanlig å assosiere begrepet *ekspresjonisme* med Tyskland, der Munch står sentralt som et forbilde. Likevel stammer opprinnelig begrepet fra Frankrike, hvor Matisse har spilt en sentral rolle for retningen. Werenskiold skriver:

Som følge av en lang og komplisert utviklingsprosess er «ekspresjonisme» idag et uklart og problematisk begrep. Det er vanligst å assosiere ordet med Tyskland, spesielt med tysk billedkunst fra årene omkring første verdenskrig 1914-1918. Siden den kunsten oppfattes som brutalt deformerende, eksaltert og disharmonisk, brukes betegnelsen også i utvidet betydning om uttrykksformer som oppviser noen av disse egenskapene. Kunstgruppen *Die Brücke*, [...], står for mange som prototypen på ekte ekspresjonisme – sammen med sin «åndelige stamfar» *Edvard Munch* [...]. Det [...]nevnte tysk-sentrale begrepet har i årene etter 2. verdenskrig fortrent et eldre, fransk-orientert begrepet, der *Henri Matisse* oppfattes som ekspresjonisten par excellence. Som vi skal se i det følgende, var det sistnevnte begrepet,

---

<sup>136</sup> Se *Marats død* (1907, Woll 767), *Mordersken* (1906, Woll 742) og *Mordersken* (1907, Woll 786), i Eggum 1977, s. 90 og s. 94; *Marats død* (1907, Woll 767), i Rapetti 1991, s. 315; *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768), i Eggum 1991 s. 305, og s. 308; *Marats død* (1907, Woll 767), i Eggum 1999, s. 35; *Mordersken* (1906, Woll 742), i Müller-Westermann 2005, s. 98.

<sup>137</sup> Se Eggum, «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 295; Vigtel, «Introduction: The Impact of Early Munch», i *Prelinger, After the Scream*, 29; Mørstad, «*Badende menn*: Kroppspolitikk, kroppsteknikk og kroppsspleie», i Leirheim og Ydstie (red.), *Livskraft*, 66.

<sup>138</sup> Grøgaard, *Edvard Munch: Et utsatt liv*, 9.

<sup>139</sup> Marit Werenskiold, *Ekspresjonisme begrepets opprinnelse og forvandling* (Dr. avhandling. Universitetet i Oslo, 1981), 164.

det opprinnelige, det historisk gyldige både i Tyskland og Skandinavia 1911-1914, ekspresjonismens første blomstringstid. Dette avspeiler trolig Matisse's rolle som utgangspunkt for den internasjonale ekspresjonisme-bevegelsen i det 20. århundres billedkunst.<sup>140</sup>

Begrepet er altså komplisert å definere, og det kan kanskje deles inn i *to* betydninger: Der den *ene*, kan knyttes til Tyskland (årene 1914-1918), og den *andre*, kan knyttes til Frankrike, trolig noe tidligere. Derfor ser det ut til at Munch, først og fremst kan knyttes til den første versjonen, men når det gjelder hans fauvistiske-bilder (fra 1900-årene), bør de kanskje knyttes til den andre versjonen.

Ut ifra denne inndelingen blir derfor Munchs forhold til både den tyske og franske versjonen av ekspresjonismen, interessant. Ikke minst, hans tilknytning til begge landene, som kan ha hatt en påvirkning på hans stil. Dette er et aspekt som muligens startet allerede under symbolismen (også kalt for *jugendstilen* og *art nouveau*), noe som jeg skal belyse nå.

#### 4.4 Skyggen fra fortiden: Symbolismen

Ifølge Arne Eggum hadde «jugend-stilens maleri [...] som sine viktigste forutsetninger den franske syntetismen og symbolismens lukkede linjespill samt den preraphaelittiske bevegelse i England med sin symbolske og rytmiske linjeføring».<sup>141</sup> Jugendstilen knyttes dermed til symbolismen, der linjeføringen og valget av tematikk, spiller en vesentlig stor rolle for *estetikken*. Dvs. både for motivet og det formale aspektet. Relevant for Munch, trekker Eggum frem særtrekk i uttrykket ved hans bruk i forhold stilen:

[...] i sine hovedverk fra 1890-tallet som [*Skrik* og *Madonna*], benytter [Munch seg av] Art Nouveau/Jugend-stil lignede former og linjer som imidlertid går langt utover det dekorative i sin direkte formidling av innholdet. [...] fargen, linjens og flatens uttrykkspotensiale i Munchs kunst [...] ved bruk av slike formale elementer når et uttrykk og psykologisk innhold som trekker seg utover Jugend-stil som kunstretning, og som bærer i seg bud om en *ny form for ekspressiv kunst* [min fremheving].<sup>142</sup>

Når det angår jugendstilens form, linje og flate, anvender altså Munch stilen på en annen måte, enn det som var vanlig for tiden.

Det særegne ved Munchs symbolisme er på dette punktet det psykologiske aspektet, som kan oppfattes som et ekspressivt uttrykk. Et aspekt som la grunnlaget for en ny type kunst – en ekspressiv kunst. Dette tyder på at Munch viste ekspresjonistiske tendenser ved sin kunst,

<sup>140</sup> Werenskiold, *Ekspresjonisme-begrepetts opprinnelse og forvandling*, x-xi.

<sup>141</sup> Arne Eggum, «Edvard Munch: Jugendstilens anarkist,» *Vi ser på kunst* nr.3 (1987), 18.

<sup>142</sup> Eggum, «Edvard Munch: Jugendstilens anarkist», 18.

allerede under symbolismen. Dvs. *før* ekspresjonismen på begynnelsen av 1900-tallet. Likevel omtales Munch i litteraturen som symbolistisk maler i 1890-årene.

#### 4.4.1 Munchs rolle som symbolist

Leif Østby skriver at Munch er ikke bare «vår største symbolist», men også «i grunnen den eneste».<sup>143</sup> Likevel peker han på flere aspekter som skiller Munch fra andre symbolister i samtiden: Munch er «en så dypt original kunstner og så vanskelig å presse inn i noget bestemt skjema at han må behandles for seg», og at «han er en så stor maler at bildene beholder sitt rent kunstneriske verd uavhengig av tankeinnholdet».<sup>144</sup> I tillegg påpeker han at i Munchs symbolisme, er *sjelen* et viktig aspekt, noe som kan knyttes til det ekspressive uttrykket:

Det store hos Munch er at han som regel klarer å gi uttrykk for sin sjelsstemning da han malte bildet, uten å måtte ty til symbolistenes kunstige antydninger og kombinasjoner, [...]. Munch presser naturen i et jerngrep av streng linje og ekspressiv forenklet farge, [...] og han gjør sig aldri avhengig av rent tankemessige symboler [...]. Derfor passer betegnelsen «ekspresjonist» langt bedre på Munch enn «symbolist» [min fremheving].<sup>145</sup>

Ut ifra Østbys kommentarer ser det ut som at det karakteristiske ved Munchs formspråk, under symbolismen, er hans bruk av linjen, og de ekspressive- og forenklete fargene. Noe som *ikke* var typisk for den symbolistiske stilen, men for den ekspresjonistiske stilen (som kom senere).

Nok en gang kan man tolke det som at Munchs stil: bærer preg av ekspresjonistiske tendenser, allerede under symbolismen. Når det er sagt handler ikke symbolismen bare om det formale aspektet ved maleriene, det handler også om innholdet i motivet. Relevant skriver Øivind Storm Bjerke at «symbolisme som retning avgrenses til bilder hvor den symbolske betydning ikke er knyttet til et litterært innhold som blir illustrert, men bilder hvor innholdet er fremstilt på en slik måte at formen underbygger innholdet».<sup>146</sup> Dessuten finner man også et skille i begrepet, spesielt mellom den franske – og tyske symbolismen:

Fransk symbolisme betoner analogien mellom kunstnerisk symbolform og ytre virkelighet; [...]. Bakgrunnen er de franske symbolistenes beundring for de klassiske mestrene og resultatet er en syntetisk, logisk-rasjonell stil, formalt lukket og med et generaliserende innhold. Den tyske symbolisme

---

<sup>143</sup> Leif Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk: En studie i norsk malekunst i tiden ca. 1888-1895* (Oslo: Gyldendal, 1934), 125.

<sup>144</sup> Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk*, 125.

<sup>145</sup> Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk*, 130-131.

<sup>146</sup> Øivind Storm Bjerke, «Symbol og fantasi møtes i maleriet», i Tone Skedsmo og Glenly Alfsen (red.), *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet: Nasjonalgalleriet, 22. Oktober 1994 – 15. Januar 1995* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994), 93.



betoner subjektivitet, følelserprojeksjonen og identifikasjon med naturen [...]. *Resultatet er en konkretisering av kunstnerens egne følelser, åpen billedstruktur som innbyr til identifikasjon, samt introspekt og irrasjonelt budskap* [min fremheving].<sup>147</sup>

Basert på Bjerkes utsagn kan man kanskje si at Munchs «symbolisme», inneholder aspekter fra både den tyske og franske symbolisme: Dvs. at det formale aspektet og billedkomposisjonen kan knyttes til den franske, mens motivet og innholdet, kan knyttes til den tyske. På dette punktet blir dermed Munchs stil et komplisert tema.

#### 4.4.2 Munchs symbolisme: Et komplisert tema

Munch fikk sitt virkelige gjennombrudd på separatutstillingen i Berlin, året 1892. Utstillingen skapte som kjent stor skandale, og den gjorde ham berømt over natten.<sup>148</sup> Dette har også ført at Munchs symbolisme har blitt assosiert med Berlin, og det miljøet som Munch ble en del av der: «I denne perioden sluttet kunstneren seg bevisst til symbolismen, og selv om det kanskje bare er ved sin tematikk, er arbeidene fra tiden uløselig knyttet til den intellektuelle atmosfæren han opplevde i Berlin.»<sup>149</sup> Likevel ser det ut som at det er en sammenheng mellom den franske og tyske innflytelsen, når det angår Munchs symbolistiske motiver. For selv om han ble kjent i Tyskland, hadde han tross alt allerede blitt influert av det franske kunstmiljøet før den berømte separatutstillingen.<sup>150</sup>

I teksten «Munch og symbolismen: den franske innflytelsen» omtaler Radolphe Rappetti, Munchs forbindelse til den franske- og tyske symbolismen: «Bortsett fra *Selvportrett under kvinnemasken* [1893, Woll 310][...] og *Visjon* [1892, Woll 288][...], som muligens kan være malt i Paris, ble alle de viktigste bildene som viser kunstnerens dreining mot symbolismen utført i tiden mellom de to lange oppholdene i Paris, altså i et tysk miljø, ikke i et fransk.»<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> Bjerke, «Symbol og fantasi møtes i maleriet», i Skedsmo og Alfsen (red.), *Tradisjon og fornyelse*, 95-96.

<sup>148</sup> Rodolphe Rapetti, «Munch og symbolismen: den franske innflytelsen», i Sissel Biørnstad og Arne Eggum (red.), *Munch og Frankrike: Paris Musée d'Orsay 24 september 1991 – 5 januar 1992, Munch-museet 3 februar – 21 april 1992* (Oslo: Munch-museet, 1991), 148.

<sup>149</sup> Rapetti, «Munch og symbolismen: den franske innflytelsen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 148.

<sup>150</sup> Rapetti diskuterer for øvrig dette problemet utterligere i teksten: «Munch og symbolismen: den franske innflytelsen».

<sup>151</sup> Rapetti, «Munch og symbolismen: den franske innflytelsen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 148.

Ifølge Rapetti kan Munchs «møte med litterære symbolismen», spores helt tilbake til 1886.<sup>152</sup> På den tiden, hadde han allerede benyttet seg av retningens «nye ikonografiske didaktiske muligheter» i den første versjonen av *Pubertet* (1886, Woll 141), som har gått tapt. Dersom man ser på den nyere versjonen av *Pubertet* (1894-95, Woll 347, ill. 18), skal komposisjonen være omtrent den samme, og det er blitt sagt at Munch «var direkte inspirert av en radering av Félicien Rops, *Don Juan vakreste kjærlighet* [*Les Diaboliques – Le Plus ble amour de Don Juan*]», fra 1879 (ill. 19).

Munch har selv «benektet at han hadde vært påvirket av dette verket», på tross av at den belgiske grafikerer Rops var svært populær i 1880-årene.<sup>153</sup> Det bør også nevnes at «ved sin interesse for denne belgiske grafikerer, tok den unge Munch avstand fra det naturalistiske synet som preget tidens skandinavisk kunst».<sup>154</sup> Men selv om det finnes en likhet mellom kunstnerens litterære kontekst, tilhørte Rops en eldre generasjon, som baserte seg på en stilist akademisk form, i motsetning til Munch, som baserte seg på et mer abstrakt og følelsesladet formspråk.<sup>155</sup>

Selv om det har blitt gitt flere eksempler, er det likevel vanskelig å bedømme på hvilken måte Munchs symbolisme, egentlig står i forhold til samtiden. Når det gjelder den norske billedkunsten i samtiden, er det like vanskelig å plassere hans symbolisme. Bjerke skriver at symbolismen avfødte ikke noe «manifest-liknende opprop blant norske malere og retningen ble ikke oppfattet som noe egenartet og viktig innslag i norsk maleri».<sup>156</sup> I denne sammenhengen «utgjør» derfor Munch «et tilfelle for seg selv», fordi «han ble i samtiden sett på som kanskje vår eneste symbolist».

Bjerke skriver videre at selve begrepet «symbolisme», ble en betegnelse som fikk «en selvfølgelig plass i forbindelse med omtaler av Munchs kunst fra 1890-årene», og «i alle viktigere internasjonale oversiktsverker over 1890-tallet regnes Munch til de sentrale skikkelsene innenfor symbolismen».<sup>157</sup> Sjøstad skriver at «på 1890-tallet var symbolismen

---

<sup>152</sup> Rapetti, det som følger i dette avsnittet er hentet fra «Munch og symbolismen: den franske innflytelsen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 152.

<sup>153</sup> Rapetti, «Munch og symbolismen: den franske innflytelsen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 156.

<sup>154</sup> Rapetti, «Munch og symbolismen: den franske innflytelsen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 156.

<sup>155</sup> Øivind Storm Bjerke, «Edvard Munch and Félicien Rops: Two Generations of Symbolists», i Jonathan Penfold (ed.), *Félicien Rops – Edvard Munch: Man Woman* (Brussel: The Transpetral Foundation, 2006), 28

<sup>156</sup> Bjerke, det som følger i dette avsnittet er hentet fra «Symbol og fantasi møtes i maleriet», i Skedsmo og Alfsen (red.), *Tradisjon og fornyelse*, 96.

<sup>157</sup> Bjerke, «Symbol og fantasi møtes i maleriet», i Skedsmo og Alfsen (red.), *Tradisjon og fornyelse*, 96.

det nyeste, nye», men gjennom Christian Kroghs øyne, var det likevel «vanskelig å sette fingeren på» *hva* symbolismen egentlig var, «og hva som var radikalt nytt» ved kunstretningen.<sup>158</sup> Fordi, en av tankene, som gikk ut på «å male med utgangspunkt i indre ideer og tanker», hadde «man sett før», men det som så ut til å være helt nytt ved symbolismen, var det nye: «vilje til full kunstnerisk frihet».

En konklusjon, kan være at når det kommer til kunstnerisk frihet, passer Munch godt under denne kategorien med sine radikale symbolistiske motiver, men ellers er det litt vanskelig å plassere hans plass spesifikt i forhold symbolismen. Munchs formale trekk, var riktig nok, en anelse preget av symbolismens linje og farge, men hans psykologiske og ekspressive uttrykk, kan ikke anses som typisk jugendstil eller symbolistisk preget.

#### 4.5 Fauvistiske tendenser i formen

Dersom man ser på det formale uttrykket i *Marats død* (1907, Woll 768), malt i 1907, finner man nærmest ingen spor etter symbolismens typiske linje. I stedet, ser man ser lange og rette penselstrøk som går på kryss og tvers på lerretet, og *bryter* flaten. Maleriets stil har også endret seg betydelig i forhold til det man kan se i de tidligere *Mord/Marat*-bildene; *Mord* (1906, Woll 741), *Mordersken* (1906, Woll 742), *Marats død* (1906-07, Woll 743), og *Marats død* (1907, Woll 767). Når det gjelder *Mordersken* (1907, Woll 786), bærer det visse likheter med *Marats død* (1907, Woll 768), men det er ikke like direkte malt, og det inneholder heller ikke de lange horisontale og vertikale strøkene.

I denne sammenligningen av alle seks *Mord/Marat*-bildene, bør også *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550) nevnes. Verket betraktes, som vi husker, å være et forspill til *Mord/Marat*-bildenes dramatiske tematikk. Det viser tilbake på operasjonen på Rikshospitalet, som foregikk etter skuddet i Åsgårdstrand, i 1902.<sup>159</sup> Skuddet, som dermed ble den avgjørende avslutningen på det mislykkede forholdet mellom Munch og hans tidligere forlovede Tulla Larsen.<sup>160</sup> Når det gjelder det formale aspektet ved verket, kan man si at det står i tråd med Munchs stil under symbolismen, på grunn av dets matte og duse farger, dets bølgede linjer og sirkulære penselføring.

---

<sup>158</sup> Øystein Sjøstad, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Christian Krogh: Fra Paris til Kristiania* (Lillehammer: Lillehammer Kunstmuseum Labyrinth Press, 2012), 23.

<sup>159</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 73.

<sup>160</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 73

Det er, som sagt, ikke vanskelig å se at det formale uttrykket i *Marats død* (1907, Woll 768) skiller seg ut fra de andre *Mord/Marat*-bildene, inkl. *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 550). Det er derfor tydelig, at det skjer en endring fra symbolismens *linje* til fauvismens maleriske *flekk*. Dette kommer til syne allerede med verket *Mord* (1906, Woll 741), fra 1906, men hva var egentlig Munchs forhold til fauvismen, og på hvilket tidspunkt begynte Munch å male fauvistiske malerier?

Fraksjonsnavnet «les Fauves», dvs. «villdyrene», hadde sitt opphav i Paris-pressen først rundt 1907-08, men formen *fauvisme* lar seg ikke dokumentere før i 1912.<sup>161</sup> Werenskiold skriver at «i dag domineres en tendens til å definere «Les Fauves» (fauvistene) restriktivt som den snevrere krets av fargeanarkister som under Matisse's førerskap markerte seg på Salon des Indépendants og Salon d'Automne 1905-1907».<sup>162</sup>

Ifølge Eggum dro Munch til Paris i mars 1903, der han deltok «på Salon des Indépendants med malerier som skulle komme til å vekke stor oppmerksomhet».<sup>163</sup> På denne tiden rundt århundreskiftet, ble «barnet og dets idéverden» et hovedtema i Munchs kunst. Dette var et faktum, som «avspilte seg i utvalget av bilder», med unntak av verket *Arv* (1897-99, Woll 402). Samt en «gjentagelse av *Sommernatt (Pikene på broen)*»<sup>164</sup>, som ble «solgt til den russiske kunstsamlere Morozov, noe som også vakte oppsikt». Som en reaksjon skrev «Brødrene Leblond» en artikkel i «La grande France», der de fremhevet «den radikale nydannelse som lå Munchs bevisst barnslige oppfatning og de helt overraskende sterke fargene».

I denne forbindelsen er det viktig å merke seg at Munch, som ikke hadde stilt ut i Paris siden 1898, «fikk en reaksjon hos publikum og i pressen som de *kommende fauvistene* [min fremheving] – så som Matisse, Derain, Dufy, Friesz og Marquet – umulig kunne unngå å merke seg».<sup>165</sup> For øvrig forandret Matisse's kunst seg, på denne tiden, «fra å være akademisk og veldisiplinert til å bli «vill», fauvistisk».<sup>166</sup> Det er mulig at det var denne «ville og fauvistiske» likheten, man også kunne se i Munch malerier under utstillingen.

---

<sup>161</sup> Werenskiold, *Ekspresjonismebegrepets opprinnelse og forvandling*, 83.

<sup>162</sup> Werenskiold, *Ekspresjonismebegrepets opprinnelse og forvandling*, 84.

<sup>163</sup> Eggum, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 189-190.

<sup>164</sup> Eggum referer antakeligvis til verket: *Pikene på broen*, (1902, Woll 483).

<sup>165</sup> Eggum, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 190.

<sup>166</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 190.

Eggum skriver videre at da Munch stilte ut fem malerier det neste året (i 1904), på Salong des Indépendants, ble «Munchs tilhørighet til det nye fauvistiskes maleriet syns nærmest å ha blitt tatt for gitt».<sup>167</sup> To år senere (i 1906), «da fauvistene ustilte samlet og med full tyngde på Salong des Indépendants, ble Munch i kritikken faktisk også kalt for en fauvist», men det er dessverre «vanskelig å identifisere de maleriene Munch utstilte».<sup>168</sup> Ifølge Gerd Wolls catalogue raisonné, ble maleriene: *Fra Thüringerwald*, (1905, Woll 660) og *Drikkelag*, (1906, Woll 666), stilt ut på utstillingen, men ingen av tidligere *Mord/Marat*-bildene.<sup>169</sup> Dvs. de som ble malt før 1907.

Ifølge Werenskiold hadde Munchs verker i 1906, «blitt opphengt i samme sal som flere av Fauves-malerne på Salon des Indépendants».<sup>170</sup> Det er også «mulig at Munch og Matisse kjente hverandre personlig», siden de begge hadde vært elev «hos Gustave Moreau i 1890-årene», og «ved Matisses første separatutstilling i Berlin januar 1909 mente flere av tyske kritikere å finne likhetspunkter med Munchs kunst». Hun nevner også at «Christian Krohg tok opp Edvard Munchs mulige betydning for Matisse i sin artikkel «Matissismen», i anledning høstutstillingen i Kristiania 1909».

Relevant for artikkelen, legger Sjøstad vekt på at Krohg, betvilte Matisses originalitet, fordi han mente «at Matisses kunst egentlig er en fransk versjon av Edvard Munchs kunst», og «han kommer enda til med teorien om at Matisse har fått sine ideer av å ha sett Munchs bilder på utstillingen i Paris».<sup>171</sup> For øvrig har ikke dette «blitt bekreftet i senere forskning».

#### 4.5.1 Forholdet mellom Munchs- og Matisses fauvisme

Det er ikke så vanskelig å forstå at fauvismen med dens direkte og følelsesladede uttrykk, var noe som appellerte til Munch på denne tiden. Ifølge Eggum forklares fauvismens grunnprinsipper på følgende måte:

Fauvismen som en genuin nydannelse forklares enklest, [...], som en spennende oppsummering av et stort spekter av avant-garde betonte tendenser i kunsten i tiden omkring århundreskiftet, hvor fargebruken ble det viktigste virkemiddel. Fauvistene bygget ikke sin kunst primært på noen farge teori,

---

<sup>167</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 190.

<sup>168</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 190.

<sup>169</sup> Se Woll, *Edvard Munch: Samlede malerier. Catalogue Raisonné: B.2*, s. 669, s. 674, og s. 733-735.

<sup>170</sup> Werenskiold, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Ekspresjonismebegrepets opprinnelse og forvandling*, 165.

<sup>171</sup> Sjøstad, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Christian Krohg: Fra Paris til Kristiania*, 24-25.

men med Matisse's ord søkte de «ganske enkelt å applikere farger som essensielt gjengir deres følelser», nettopp hva Munch hadde tilstrebet hele 90-tallet gjennom.<sup>172</sup>

Dvs. at fargebruken og dens relasjon til kunstnerens egen følelse, ansees som det grunnleggende aspektet ved fauvismens formale virkemidler. I Munchs tilfelle kan dette muligens knyttes til en form for ekspresjonisme eller et ekspresjonistisk uttrykk.

Eggum skriver at «etter 1907 utstilte ikke lenger de franske fauvistene samlet som en gruppe, og fra denne tid blir det lettere å spore innflytelsen *fra* fauvistene til Munch». <sup>173</sup> Dette var dessuten en tid, da Munch ikke lenger ble «sett på som en anarkist og opprører i kunsten, men ble tidvis endatil betraktet på linje med kunsthistoriens store ekspresjonister som Grünewald, Goya, Blake og van Gogh». Angående Munchs relasjon til Matisse, fremhever Eggum *Marats død* (1907, Woll 767), som med «særlig det pastost malte bordet med stilleben-motivet til høyre i forgrunnen [...], synes direkte inspirert av den stil og det maleriske uttrykk som Matisse representerte i 1905». Et eksempel er Matisses berømte verk *Kvinne med hatt* (ill. 20).

I denne forbindelsen legger dessuten Eggum vekt på en sentral forskjell mellom Munch og Matisse, når det kommer til det kunstneriske uttrykket. Han skriver at «derimot kan de svepende, lange strøkene i Munchs maleri, som nærmest hyller inn motivet i en egenartet atmosfære», bør heller sees på som et «uttrykk for [Munchs] egen reaksjon på den tilgrunnliggende selvbiografiske eksistensielle opplevelse, et motivvalg som fundamentalt skiller ham fra Matisse». <sup>174</sup> Rent teknisk presset ofte Munch, «oljefargene i tykke lag rett fra tuben på lerretet», noe som ga maleriene en anelse «særegen nervøs, men dog kraftfull karakter».

Et sentralt poeng i denne sammenligningen mellom Munch og Matisse, er at Munchs «fauvistiske» stil kan tolkes å være personlig ladet, noe som skiller ham fra Matisse: «[...] i motsetningen til det dekorative raffinement som fra nå av blir det bærende i Matisses kunst,

---

<sup>172</sup> Arne Eggum, «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Sissel Biørnstad 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), 295.

<sup>173</sup> Eggum, det som følger i dette avsnittet er hentet fra «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 305.

<sup>174</sup> Eggum, det som følger i dette avsnittet er hentet fra «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 305.

bygger Munch videre på sitt *ekspresjonistiske grunnlag* [min fremhevelse].»<sup>175</sup> Munch har med andre ord en dypere mening med bildet, som går langt utover det dekorative aspektet ved motivet. Poenget er at dette er et særtrekk ved Munchs stil, som han begynte med allerede under symbolismen i 1890-årene.<sup>176</sup>

#### 4.5.2 Pre-kubisme

Året er 1907, oktober, og Munch stiller ut hos Cassier sammen med både Cézanne og Matisse.<sup>177</sup> Relevant for Cassiers utstillingspolitikk skriver Eggum, at dette gikk ut på «å la kunstnere med interessante fellestrekk belyse hverandre», og «etter denne utstillingen eksperimenterer Munch seg igjen frem til en ny, helt personlig stil». <sup>178</sup> Stilen var dessuten noe som Munch så på selv, som «en uttrykksform i pakt med det nye århundres krav «at bryde fladen og linjen»». [Munch] skriver: «En række billeder malte jeg [...] med utprægede brede ofte meteren lange linier eller strøg der gikk vertikalt, horisontalt og diagonalt – Fladen blev brudt og en vis præ-kubismus ytrede sig – Det var rækkefølgen *Amor og Psyche* [1907, Woll 769], *Trøst* [1907, Woll 770] og *Mord* – [1907, Woll, 768].»<sup>179</sup>

Ifølge Eggum betraktet Munch verket *Marats død* (1907, Woll 768), «som et rent *eksperiment* [min fremheving] som vanskelig lot seg utstille noe annet sted en nettopp på Indépendant-utstillingen»<sup>180</sup>. Dette er noe som først og fremst henger sammen med verkets *tittel*, da det referer til Davids maleri: *Marats død*, som viser den historiske Marat, som ble myrdet av Charlotte Corday, under den franske revolusjonen. Når det angår bildets forhold til fauvismen, kan det kanskje anses, som en videreutvikling av det fauvistiske formspråket:

Et par bilder som Munch maler i Lübeck våren 1907, viser også tydelig at Munch har assimilert dyptgående inntrykk fra de unge fauvistene. De brede summariske, fargesprakende strøkene i *Am Holstentor* [1907, Woll 750] og *Lübeckerhafen* [1907, Woll 748] bygger opp et billedmessig uttrykk med klare likheter til de for fauvistene så typiske havmotiver, [...]. Men Munch eksperimenterer intensivt videre, og i *Rodins «Tenkeren» i Dr. Lindes hage* [1907, Woll 751] dokumenteres hans streben mot nye maleriske uttrykksmåter. [...]. Denne nye, egenartede teknikken utvikler Munch videre i *Marats død II* [1907, Woll 768], et av de mest spennende av Munchs hovedverk fra perioden.<sup>181</sup>

<sup>175</sup> Eggum, «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Bjørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 305.

<sup>176</sup> For eksempel se Eggum, «Edvard Munch: Jugendstilens anarkist», 18.

<sup>177</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 223.

<sup>178</sup> Eggum, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 223-224.

<sup>179</sup> Munchs sitat er gjengitt av Eggum, i Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 224.

<sup>180</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 228.

<sup>181</sup> Eggum, «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Bjørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 308.

I denne sammenhengen er det rent formale aspektet ved maleriet som er det relevante, samt uttrykksmåten og stilen:

Bildet som helhet er bygget opp gjennom et balansert spill av horisontaler og vertikaler [...]. I denne strenge arkitektoniske oppbyggingen plasserer Munch en sterkt følelsesladet erotisk scene, som ved hjelp av et for sin tid nærmest utenkelig primitivt, spontant malesett formidler kunstnerens aggressive holdning til motivet.<sup>182</sup>,

Angående stilen skriver Eggum, at «når det gjelder Munchs egen påstand om denne utgaven av *Marats død* var i pakt med de nyeste tendenser i fransk kunst, nemlig *kubismen* [min fremheving], så ligger det kanskje en kjerne av sannhet i dette, selv om det umiddelbart virker noe søkt».<sup>183</sup> Man bør derfor stille seg kritisk til denne påstanden, selv om det kan være noe sannhet i det:

Som et apropos kan imidlertid nevnes at samtidig med at Munch arbeidet på *Marats død II (Mordersken)* [1907, Woll, 768], arbeidet Picasso i Paris på *Pikene fra Avignon* [ill. 21], hvor han, ved hjelp av kubiske og primitive elementer, fremstiller et for borgerskapet ubehagelig og støtende motiv hentet fra bordell. Picasso og Munch tar begge utgangspunkt i Cézannes kunst, men visuelt sett blir deres uttrykk totalt forskjellige. Hvorvidt de to kunstnerne kjente hverandre på dette tidspunktet vites ikke med sikkerhet.<sup>184</sup>

Man kan dessuten legge til at det ligger store forskjeller mellom kunstnerne når det kommer til det visuelle og estetiske ved bildene, ikke minst formen og fargen.

#### **4.6 Ekspresjonisme, fauvisme – eller pre-kubisme?**

I dette kapittelet har jeg tatt for meg forskjellige synsvinkler i Munch-litteraturen, og jeg har laget en oversikt over flere av Munchs stil-retninger ved inngangen til det tjuende århundret, med utgangspunktet i *Mord/Marat*-bildene (primærmaterialet), fra perioden 1906-07.

Jeg mener at de seks verkene viser en stor variasjon i stilen, på bare den korte tiden. I og med at motivene viser den samme tematikken, har jeg lagt vekt på en variasjon i uttrykket i forhold til det formale aspektet. Dvs. form, farge, og penselføring, der verket *Marats død* (1907, Woll 768), med sine lang horisontale og vertikale penselføring, skiller seg tydelig ut fra de andre fem verkene.

Problemstillingen i dette kapittelet har vært å definere *Mord/Marat*-bildenes konkrete stil, for å kunne bedømme om Munchs stil i perioden 1906-07, kan anses som personlig og særegent i

---

<sup>182</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 228.

<sup>183</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 228.

<sup>184</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*, 228.



forhold til samtiden. Jeg har kommet frem til at, da Munch malte sine symbolistiske motiver i 1890-årene, var de mer ekspresjonistiske i uttrykket enn det som var vanlig for tiden. Og da han malte sine fauvistiske verker, var de også mer ekspresjonistiske i uttrykket, enn det som var vanlig for tiden.

Ut ifra disse faktorene, er det kanskje *dette* som er kjennetegnet for Munchs stil, nemlig at den er *ubestemt*. Det som gjør den særegen og personlig, er det faktum at Munch eksperimenterte med mange forskjellige stiler (eller ismer), som i bunn og grunn var ekspressive. Formen og fargen har endret seg, kanskje til og med mer enn motivene til tider, men penselføringen har forblitt rastløs, spontan, direkte, primitiv og ekspressiv.

Derfor er det vanskelig å konkludere med hvilken stil de seks *Mord/Marat*-bildene går under. Det er mulig at det gir mest mening å knytte dem til fauvismen, da det er det Munchs biografer gjør. I hvert fall, når det angår verkene: *Mordersken* (1906, Woll 742) *Marats død* (1907, Woll 767) og *Mordersken* (1907, Woll 768). Når det gjelder mitt syn på *Mord/Marat*-bildenes stil, mener jeg at maleriene er et resultat av en eksperimenterende, og ekspressiv uttrykk. En stil, som kategoriseres best som ubestemt.

# 5 Teori

## 5.1 Semiotikk

Semiotikk er teorien om *tegn*, der et tegn er noe som representerer noe annet.<sup>185</sup> Ut ifra dette konseptet kan et tegn ta mange former. Et eksempel er den semiotiske analysen av *et tre*: Et tegn på et tre, kan være det skriftlige ordet «tre», som er satt sammen av bokstavene: t-r-e. Et annet tegn kan være det *mundlige* ordet «tre». Et tredje tegn kan være en tegning av et tre, eller en *leke* (laget av plast).

Ut ifra et semiotisk synspunkt kan derfor det meste fungere som et tegn, som signaliserer til noe.<sup>186</sup> Men det kan kun fungere som et tegn, dersom det blir *tolket* som et. Dvs. at et tegn må bli gjenkjent som et tegn, for at det skal kunne fungere som et tegn.

### 5.1.1 Semiotisk teori og kunsthistorie

Anne D'Alleva skriver at for en kunsthistoriker «fungerer semiotikk som en mer tverrfaglig versjon av ikonografi og ikonologi», fordi den er «en utvidet måte å stille spørsmål om hva et kunstverk betyr».<sup>187</sup> I dette kapitlet, kommer jeg derfor til å anvende semiotiske teorier og synspunkter, for å diskutere innholdet i *Mord/Marat*-bildene som forskjellige typer tegn. Jeg kommer altså til og utforske betydningen av motivenes innhold og ikonografi, ut ifra et semiotisk perspektiv.

## 5.2 Tradisjonell semiotikk: Charles Sanders Peirce

*Mord/Marat*-bildene kan først og fremst deles inn i en grunnleggende semiotisk teori, basert på et diagram av den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce (1839-1914). I denne forbindelsen kommer jeg til å diskutere på hvilken måte tegnene: *symbol*, *ikon* og *index*, kan forklare objekter i verkenes innhold eller motiv.

Pierce, mente at tegn hadde tre relasjoner, som var basert på tre lover.<sup>188</sup> Derfor tenkte han seg tre vitenskaper som skulle utforske disse relasjonene; *spekulativ grammatikk*, *logikk* og

---

<sup>185</sup> Anne D'Alleva, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Methodes & Theories of Art History* (London: Laurence King Publishing, 2. Ed., 2012), 26.

<sup>186</sup> D'Alleva, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Methodes & Theories of Art History*, 27.

<sup>187</sup> D'Alleva, *Methodes & Theories of Art History*, 27.

<sup>188</sup> Ingemund Gullvåg, det som følger i dette avsnittet er hentet fra «Stadier i Peirce's filosofiske utvikling», i Charles Sanders Peirce, *Charles Sanders Peirce* (Oslo: Pax Forlag, 1972), 29.

*spekulativ retorikk*. Senere har de to første kategoriene blitt det som tegnteoretikere kaller *semiotikk*.

Ifølge Ingemund Gullvåg var Peirce først og fremst «opptatt av logikk, læren om tegns referanse til objekter».<sup>189</sup> Gullvåg skriver at «på grunnlag av kategoriene skjelnet Pierce mellom tre slags tegn, etter hvordan de referer til sine objekter: ikon (som har *reel likhet* med sitt objekt), index (som har kausal forbindelse med sitt objekt) og symbol (som har en konvensjonelt vedtatt forbindelse med sitt objekt)».

Peirces tredelte diagram, kan også forklares på følgende måte: Symbol, kan være «alfabetiske bokstaver, numre eller trafikkllys».<sup>190</sup> Ikon, kan være «et portrett eller et modellfly». Mens index, referer direkte til noe spesifikt, dvs. «fysisk eller årsakssammenhengen.» Eksempler på dette kan være «medisinske symptomer (en sykdomsindeks), røyk (en brannindeks)», eller «fotavtrykk (en indeks for en forbipasserende person)».

Likevel går ikke tegnene eksklusivt under *en* kategori, fordi det finnes overlappinger der et tegn, ofte tar det karaktermessige ved flere enn det ene tegnet.<sup>191</sup> Et eksempel er et fotografisk portrett, som både er et *index* og et *ikon*, på samme tid. Årsaken er at det er et direkte spor av det fysiske nærværende til personen som er avbildet, og fordi det likner på personen.

### 5.2.1 Symbol, ikon og index

Ifølge Peirce er symbol det konvensjonelle tegnet.<sup>192</sup> Hvis man skal se på de alminnelige tegnene i *Mord/Marat*-bildene, kan man begynne med å se på *figurene*. Jeg kommer til å bruke *Marats død* (1907, Woll 767) som eksempel.

På bildet er både mannen og kvinnen fremstilt nakne, og man kan se de spesifikke tegne ved *kjønnene* deres. Mannen er utstyrt med en flat og bred *brystkasse*, han har *kort hår*, *mustasje*, og *penis*. Altså er det en *mann* (♂). Kvinnen har *langt hår*, *bryster*, *brede hofter* og et *venusberg*, altså er det en *kvinne* (♀). Dette er dermed tegnenes *kjønnsesifikke* definisjoner, som forteller oss at det er en mann og en kvinne, figurene *representerer*.

---

<sup>189</sup> Gullvåg, det som følger i dette avsnittet er hentet fra «Stadier i Peirce's filosofiske utvikling», i Peirce, *Charles Sanders Peirce*, 29.

<sup>190</sup> Anne D'Alleva, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Methodes & Theories of Art History* (London: Laurence King Publishing, 2. Ed., 2012), 29.

<sup>191</sup> D'Alleva, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Methodes & Theories of Art History*, 29.

<sup>192</sup> Charles Sanders Peirce, *Semiotik og pragmatisme* (København: Gyldendal, 1994), 132.

Likevel har kjønnene en annen betydning, fordi de er også *modeller* av en mann og en kvinne. Altså *ikoner*. Dette gjelder dessuten for aspekter som: *blodet på sengetøyet, fruktfatet, hatten, bordet, sengen* og selve *rommet*: dette er også modeller. Tegnet på selve *hendelsen*, dvs. mordet, kan også betraktes som et ikon, da det er en modell av et mord. Altså en beskrivelse.

*Index*, kan knyttes til selve *penselføringen* i maleriet, fordi det kan spores direkte til tilbake *den* personen som har malt verkene. Altså Munch *selv*.

Man kan si at tegnet på selve mordet, dvs. ikonet, er at mannen er fysisk såret (dette kommer til uttrykk via blodet), mens kvinnen er fremstilt direkte og konfronterende, noe som virker truende. Ut ifra disse aspektene kommer kanskje tegnets mening best frem via bildenes titler, fordi det er *de* som forteller at motivene handler om et mord. Med andre ord kan verkenes titler, anses som et tegn i seg selv, noe som jeg skal diskutere videre nå.

### 5.3 Titlenes semiotikk

Ifølge Peirce er bokstaver et konvensjonelt tegn som signaliserer til symbolet: «Alle ord, setninger, bøger og andre konventionelle tegn er Symboler.»<sup>193</sup> Vi husker at ord, som er satt sammen av symboler, kan derfor signalisere til et tegn. Så i likhet med ordet *tre*, kan også ordet *mord*, som er satt sammen av de fire symbolene: m-o-r-d, oppfattes som et tegn på et «mord».

I denne sammenhengen er det interessant å diskutere *Mord/Marat*-bildenes *titler* som tegn, som kan bety noe annet. For selv om tematikken i maleriene er den samme, har de forskjellige titler. Et av verkene heter *Mord*, to av dem heter *Mordersken*, og tre av dem heter *Marats død*. Poenget er at dersom man leser titlene som tegn, kan motivenes innhold tolkes forskjellig, fordi de har forskjellige titler, som kan oppfattes som forskjellige tegn. Jeg deler derfor verkene inn i tre hovedgrupper: (i) *Mord* (1906, Woll 741), (ii) *Mordersken* (1906, Woll 742) og *Mordersken* (1907, Woll 786), og (iii) *Marats død* (1906-07, Woll 743), *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768).

Tar man utgangspunktet i de *norske* titlene på bildene, gir de kun mening dersom man snakker eller forstår det norske språket. For eksempel det norske ordet *mord*, referer til et mord, og ordet *mordersken*, referer til en kvinnelig morder. Ut ifra dette gir titlene: *Mord* (1906, Woll 741) og *Mordersken* (1906, Woll 742) og *Mordersken* (1907, Woll 786), kun

---

<sup>193</sup> Peirce, *Semiotik og pragmatisme*, 129.

mening som et tegn på et mord, eller en morder, dersom man forstår *hva* titlene signaliserer *til*. For øvrig ble *Mordersken* (1906, Woll 742) stilt ut for første gang i Berlin i 1907, under den norske tittelen *Stileben*, noe som dermed gir verket en helt annet innholdsforståelse.<sup>194</sup> Da er det med andre ord stillebenet, som verket handler om.

Angående tittelen *Marats død* (Woll kat: 743, 767 og 768), er det lett å forstå, dersom man forstår norsk, at det har med noens død å gjøre. Altså Marats død, men hvem er Marat? Poenget er at *tittelen* gir kun mening som et tegn på den historiske Jean Paul Marats død, dersom man kjenner til historien om Marat, og forsovet Davids maleri: *Marats død*, fra 1793.

Ut ifra denne tanken kommer kanskje tegnet til å gi tørre mening for en franskmann, i hvert fall dersom man bruker den franske tittelen til verket, som det ble stilt ut under i Paris, i 1908: *La Mort de Marat*.<sup>195</sup>

#### 5.4 Innholdet som konvensjonelle tegn

Jeg kommer nå til å utføre semiotikk-basert teori på *Mord/Marat*-bildenes innhold med fokus på konvensjonelle tegn. Jeg kommer til å bruke *Marats død* (1907, Woll 767) som utgangspunktet for analysen, siden motivets ikonografi er den mest omtalte i Munch-litteraturen.<sup>196</sup>

Kvinnen (♀) er det som jeg anser som *hovedmomentet* i maleriet. Dette er fordi kvinnen tilsynelatende opptar mest oppmerksomhet: Hun møter betrakterens blick med øyne og hun er framstilt naken, noe som kan tolkes som et tegn på *kjød* eller *seksualitet*.

Det kan først se ut som at kvinnen er et tegn som er ment for å behage det mannlige blikket, eller *The Male Gaze*. Dette er en definisjon som knyttes til motiver av kvinner i kunst og filmer, der kvinnen er blitt presentert på en måte som sterkt fremhever deres status som

---

<sup>194</sup> Woll, *Edvard Munch. Samlede malerier. Catalogue Raisonné: B.2*, 734.

<sup>195</sup> Woll, *Edvard Munch. Samlede malerier. Catalogue Raisonné: B.2*, 760.

<sup>196</sup> Se følgende tekster: Smith, «Edvard Munch og Frederick Delius»; Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (ed.), *Edvard Munch: 1863-1944*; Eggum, «Munch's Self-Portraits», introduction by Rosenblum; essays by Eggum [et al.], *Edvard Munch. Symbols & Images*; Eggum, «Major Paintings», introduction by Rosenblum; essays by Eggum [et al.], *Edvard Munch. Symbols & Images*; Eggum, *Edvard Munch: Malerier, skisser – studier*; Eggum, «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Biørstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*; Rapetti, «Bonnard og Munch. Eksemplet *Marats død*», i Biørstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*; Therese M. Southgate, «The Cover: Edvard Munch's *The death of Marat I*,» *Jama* Vol. 267, no. 2 (1992); Gerd Woll, «Fra Aulaen til Rådhuset: Edvard Munchs utsmkningsprosjekter 1909-1930», i Per Bj. Boym og Gerd Woll (red.), *Monumentale prosjekter 1909-1930* (Lillehammer: Lillehammer Bys Malerisamling, 1993); Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardou og Biørstad (red.), *Munch og Warnemünde*; Vigtel, «Introduction: The Impact of Early Munch», i Prelinger, *After the Scream*; Mørstad, «Edvard Munchs bruk av slagskygger»; Müller-Westermann, *Munch by Himself*; Guleng, «Edvard Munch fortelleren», i Guleng (red.), *eMunch.no*.

seksuelle vesener eller materielle figurer.<sup>197</sup> På denne måten blir kvinner nærmest et *objekt* for det mannlige blikket, derav betegnelsen.

Kort fortalt handler *The Male Gaze*, om forholdet mellom nytelse og bilder.<sup>198</sup> Likevel oppleves kvinnen på samme tid ganske så truende: Hun er stiv og konfronterende, og det rødaktige håret hennes kan være et tegn på *fare*. Derfor bør nok kvinnen i stedet, betraktes som et tegn på *femme fatale*.

I følge Pierre – Louis Mathieu var La femme fatale eller den fatale kvinnen, et motiv som dominerte symbolistene i 1890-årene.<sup>199</sup> Relevant, skriver Tonje Lieberg at mange av kunstnerne «dyrket en fremstilling av kvinne som grusom og farlig tiltrekkende».<sup>200</sup> Den fatale kvinnens «angivelig truende seksualitet og koblingen av det religiøse og det erotiske var frekvente temaer i litteratur og billedkunst mot slutten av 1800 – tallet».<sup>201</sup> På denne måten blir betegnelsen, femme fatale, et tegn i seg selv. Dvs. et tegn på den farlige, eller den dødelige kvinnen.

Forestillingen om en kvinne som lokker til seg menn for å forføre og ødelegge dem er et aspekt, som passer godt til *Mord/Marat*-bildene. På denne måten blir femme fatale en slags «formel». Med andre ord et konvensjonelt tegn. Ut ifra denne ideen, befinner motivets tematikk seg fortsatt i slutten av det nittende århundre, på tross av at det formale aspektet ved maleriet er noe mer modernisert.

Bak kvinnen til høyre i bildet, kan man se *slagskyggen* hennes. Slagskyggen er et aspekt som går igjen i mange av Munchs verker. Et godt eksempel er verket *Pubertet* (1894-95, Woll 347), der slagskyggen til piken kan oppfattes som en av Munchs formler.<sup>202</sup> Man kan også si at slagskyggen opptrer noe *fallisk*, som kan oppfattes som et tegn på *fallos*. Dvs. en gjengivelse av det mannlige kjønnslem: et symbol på kraft eller fruktbarhet.<sup>203</sup>

Nederst til høyre i verket, er det et bord, bestående av en *hatt* og et fat med rund frukt, sannsynligvis *epler*. Hatten er utstyrt med store fjær, noe som forteller at det er en *kvinnehatt*.

---

<sup>197</sup> Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking: an introduction to visual culture* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 76.

<sup>198</sup> Sturken and Cartwright, *Practices of Looking*, 76

<sup>199</sup> Pierre – Louis Mathieu, *The Symbolist Generation: 1870 – 1910* (New York : Skira, 1990), 25.

<sup>200</sup> Tonje Lieberg, *Munchs kvinneskikkelser – unike eller tidstypiske? En diskusjon av tolkningskontekster* (Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2009), 12.

<sup>201</sup> Lieberg, *Munchs kvinneskikkelser*, 12-13.

<sup>202</sup> For eksempler Munchs formler (faste billedtegn og symboler), se: Eggum, *Edvard Munch: Malerier, skisser – studier*, 121-125; Mørstad, «Edvard Munchs bruk av slagskygger», 66-67.

<sup>203</sup> Store Norske Leksikon, s.v. «Fellos.» 15.02.2017. <https://snl.no/fallos>

Hatten kan være et tegn på *luksus*: i og med at den ser luksuriøs ut, men en den kan også anses som et tegn på et *lokkemiddel*. Dvs. i den betydning, at kvinnen har lokket til seg mannen, med sin *flotte hatt*.

Angående den runde frukten, er to gule og et rødt. Jeg tar utgangspunktet i at dette er epler, men dersom man strekker fantasien noe videre, kan det røde eple være et *granateple*. Granateplet har en mytologisk betydning for *fruktbarhet*. Noe som ofte assosieres med kvinnen, for øvrig.

Angående femme fatale og bibelske tolkninger, var det vanlig for kunstnere mot slutten av 1800 tallet å ta utgangspunktet i mytologiske og bibelske kvinneskikkelser, i stedet for å skape nye<sup>204</sup> Under denne kategorien finner vi kjente figurer som: Afrodite, Helena av Troja, Sapfo, Medusa, Sfinxen, Salome, Jomfru Maria, Maria Magdalena, Eva og Mona Lisa.

Et godt eksempel på denne typen ikonografi, er maleriet: *die Sünde* [*Synden*], av Franz von Stuck, fra 1893 (Ill. 22). Verket viser en naken kvinne som er omfavnet av en tykk slange. Lieberg påpeker at «kvinnen konfronterer betrakteren med et direkte, uredd blick og kan leses som en seksualisering av Eva».<sup>205</sup> Dersom man sammenligner denne kvinnen (Eva), med kvinnen i *Marats død* (1907, Woll 767), ser man en likhet i måten begge kvinnene er framstilt på: kvinnens nakenhet, og hennes uredde og konfronterende blick. Derfor, kan hun også leses som seksualisering av Eva.

Når det gjelder mannen (♂), er han i likhet med kvinnen: framstilt naken, men han er myrdet. Derfor, blir mannen et tydelig tegn, som et offer. Han er eksponert, og ligger diagonalt i rommet, flat på ryggen med armene utstrakte, noe som gir assosiasjoner til motivet av Jesus på korset. Altså kan mannen være et tegn på Jesu lidelse, på korset.

På sengetøyet er det en stor blodpøl, den stammer helt klart fra mannens sår. Blodet er malt med pastose malerstrøk og det ser ut som «blod», men det kan også være et tegn på et «hjerne», og på selve *mediet*. På denne måten kan blodpølen signalisere til tre ting: (i) Blod, noe som referer tilbake til seg selv, altså blodet. (ii) Et hjerte, noe som kan signalisere til budskapet et knust hjerte. (iii) Selve mediet, der «blodet» blir representert via pastose malestrøk som referer tilbake til seg selv, altså *oljemalingen*.

---

<sup>204</sup> Per Buvik, det som følger i dette avsnittet er hentet fra *Dekadanse* (Oslo: Pax Forlag A/S, 2001), 118.

<sup>205</sup> Lieberg; *Munchs kvinneskikkelser*, 13.

Likevel kan blodflekkene leses som et tegn på *menstruasjon*. Dvs. som et tegn som referer til kvinnen, fordi blod assosieres som regel med kvinnen, på grunn av assosiasjonen til menstruasjon og kjød.<sup>206</sup> Ut ifra disse faktorene, virker mannen sekunder i forhold til kvinnen.

Dersom man ser på verkets helhet, altså hele motivet, ser man at begge kjønnene er framstilt nakne og at scenen finner sted i et soverom. Dette er muligens et tegn på noe seksuelt i seg selv: Kanskje ble mannen myrdet under samleiet? Eller kanskje rett før, eller rett etter? Uansett hva svaret måtte være har bildet en intim utstråling, som bidrar til at man leser motivet som noe seksuelt.

I de andre fem *Mord/Marat*-bildene (Woll kat: 741; 742; 743; 768; 786) finner man mange av de samme tegnene som i *Marats død* (1907, Woll 767), men med noen unntak: I *Mord* (1906, Woll 741), virker kvinnen mye mer passiv, fordi hun er plassert så langt bak i verket. Likevel virker hun noe dystert. Dessuten er både kvinnen og mannen påkledde. Kvinnen viser noe hud, da blusen er kneppet opp, noe som kan være et tegn på kjød eller seksualitet. Hun er også framstilt med rødt hår, i hvert fall rødaktig. Hatten er også med på dette bildet, men ikke stillebenet med eplene. I stedet er det en tom tallerken med et bestikk, som om de var i ferd med å spise.

Maleriet *Mordersken* (1906, Woll 742), inneholder mange av de samme likhetene som det forrige verket *Mord* (1906, Woll 741). Den største forskjellen ligger i maleriets komposisjon, der kvinnen er plassert nesten fremst i bildet, og møter betrakterens blikk som i *Marats død* (1907, Woll 767). Kvinnen virker derfor betydelig mer dominerende i dette verket, enn i *Mord* (1906, Woll 741). *Mordersken* (1906, Woll 742) inneholder også stillebenet – fruktfatet med epler. Dermed bærer det større likheter til *Marats død* (1907, Woll 767), enn til *Mord* (1906, Woll 741). Stråhatten er, som sagt, også til stede i motivet, og kvinnen er framstilt med rødt hår.

I verket *Marats død* (1906-07, Woll 743), er mannen og kvinnen framstilt nakne, men stillebenet og stråhatten er fjernet. Komposisjonen ligner dessuten på: *Mordersken* (1906, Woll 742) og *Marats død* (1907, Woll 767). Den rødhårede kvinnen er plassert fremst i motivet, og møter betrakterens blikk. Bak henne, ligger mannen utstrakt på sengen. Rommet er interessant, der man kan se en antydning til et bord og en seng, mens rommet bak figurene

---

<sup>206</sup> Dette er et poeng som også blir påpekt i teksten: David Lomas, «Staging Sacrifice: Munch, Picasso, and Marat», i *David's The Death of Marat*. Redigert av William Vaughan og Helen Weston (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).



ser ut som en hage. Dette *kan* nok en gang være et tegn på syndefallet, der den nakne kvinnen og mannen som i de tidligere bildene var plassert i et «soveværelse», heller blir til en «hage». Muligens, *Edens hage*.

På denne måten ligger det også en Adam og Eva-assosiasjon i dette motivet, der *kvinnen og eplene*, kan være tegnet på syndefallet, i likhet med verkene: *Stoffveksling. Liv og død* (1898-99, Woll 428), *Aske* (1895, Woll 378), og *Sjalusi* (1895, Woll 379).<sup>207</sup> En annen ting som er viktig å merke seg, er at i denne versjonen av motivet, ser man ikke noe blod fra mannes kropp. Man forstår derfor at mannen er myrdet ved hjelp av tittelen til verket. Dvs. i *konteksten* mellom motiv og tittel.

I *Marats død* (1907, Woll 768), er mannen og kvinnen også framstilt nakne, men i dette motivet er stillebenet og sommerhatten fjernet. Det er heller ikke noe bord i rommet. Kvinnen står rett og rank, vertikalt mot midten av bildet. Hun står vent mot betrakterens blikk, og håret er rødt. I dette verket er kvinnen helt klart det dominerende momentet, mens mannen ligger som vanlig, utstrakt på sengen med kroppens akse diagonalt inn i rommet. Ned fra sengekanten henger hans blodige arm, og det er blod på sengetøyet.

Mannen er framstilt på en måte som gir assosiasjoner til Davids *Marats død*, der Marat, sitter myrdet i badekaret med overkroppen og armen hengene over karet. Ellers er maleriene svart forskjellige: Komposisjonen i Munchs *Marats død* (1907, Woll 768) er strengt sammensatt, og den vertikale kvinnen som står foran den horisontale sengen, overlapper sengen. Dette bidrar til at det skapes en nærmest kors-lignende form, mens måten som mannen og kvinnen er framstilt på, bærer ellers store likheter til *Marats død* (1907, Woll 767), der tegnene som kjød, seksualitet og blod, kan sterkt assosieres.

I *Mordersken* (1907, Woll 786), er mannen og kvinnen blitt framstilt påkledde, igjen. Denne gangen er scenen plassert i et lite, trangt og klaustrofobisk rom, muligens et hotellrom eller et bordell. Den rødhårede kvinnen står til venstre, bakover i rommet. Mannen ligger på en divan til høyre i forgrunnen. Håndens hans stikker utover kanten på divaen og den er innsmurt med blod. Helt fremst i bildet (i midten) er bordet tilbake igjen. Det består av en stor hatt med fjær og et lite fat med frukt (muligens et eple). Det ligger også en frukt til på bordet, pluss et tomt glass. Dette motivet ligner dessuten mest av alle på det første verket: *Mord* (1906, Woll 741).

---

<sup>207</sup> Se Høifødt, *Kunsten, kvinnen og en ladd revolver*, 35-38.

## 5.5 *Mord/Marats*-bildenes ikonografiske semiotikk

Vi husker at i den fatale kjærlighetshistorien mellom Munch og Tulla Larsen, skøyt Munch seg selv i den venstre hånden. Dette kommer til syne via maleriet: *På operasjonsbordet* (1902-03, Woll 559), som viser operasjonen på Rikshospitalet, bare noen dager etter skuddet.<sup>208</sup> Når det angår *Mord/Marat*-bildenes ikonografi, sier, som sagt, flere av Munch-forskerne at tematikken viser tilbake til denne skyte-episoden i Åsgårdstrand.<sup>209</sup> I *Mord/Marat*-bildene foretar Munch seg en drastisk aksentuering, fordi han setter hele situasjonen på hodet: Det er det ikke lenger snakk om en skade etter et vådeskudd, men et mord.

Bildene handler nå i stedet om en mann, som er blitt drept av en kvinne. Munch trekker med andre ord sitt budskap enda lenger enn det som skjedde i virkeligheten. På denne måten blir verkene ladet med en symbolsk mening, som forteller en annen historie enn det som faktisk skjedde under skyte-episoden. Relevant for skyte-episoden i Åsgårdstrand, bør nok *hatten* og *frukten*, anses som et av de viktigste tegnene. Rapetti skriver:

Når man leser kunstnerens romanfragmenter om episoden, ser man visse detaljer fra hendelsesforløpet er bevart i to av hans bilder over temaet: [*Mordersken* (1906, Woll 742), og *Marats død* (1907, Woll 767)]. Det gjelder f.eks. hatten som ligger på bordet og fruktene som Tulla var i ferd med å servere da Munch avfyrte skuddet.<sup>210</sup>

Man finner en hatt i totalt fire av verkene: I *Mord* (1906, Woll 741) og *Mordersken* (1906, Woll 742), er det en hatt laget av strå, i *Marats død* (1907, Woll 767), er det en stor mørk hatt bestående av fjær, og i *Mordersken* (1907, Woll 786), er det en stor hatt bestående av store fjær, som sannsynligvis er laget av strå (ut ifra fargen å bedømme).

Dersom man går ut ifra at *tre* av hattene er laget av *strå*, og at alle *fire* skal forestille en *kvinnehatt*, kan hatten være et tegn som består av *to* meninger, som signaliserer til skyte-

---

<sup>208</sup> Se tekstene: Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*; 1999; Müller-Westermann, *Munch by Himself*.

<sup>209</sup> For eksempel i Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (ed.), *Edvard Munch: 1863-1944*; Eggum, «Munch's Self-Portraits», introduction by Rosenblum; essays by Eggum [et a.], *Symbols & Images* 1978; Eggum, «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*; Rapetti, «Bonnard og Munch: eksemplet *Marats død*», i Biørnstad og Eggum, *Munch og Frankrike*; Eggum, «Munch og Warnemünde, i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*; Müller-Westermann, *Munch by Himself*.

<sup>210</sup> Rapetti, «Bonnard og Munch: eksemplet *Marats død*», i Biørnstad og Eggum (red.), *Munch og Frankrike*, 310-312.

episoden i Åsgårdstrand, på sensommeren, 1902: (i) En stråhatt = sommer, og (ii) en kvinnehatt = Tulla Larsen, som var kjent for sine fine hatter.<sup>211</sup>

Ifølge Peirce er (strå)hatten et ikon, fordi den forestiller en hatt (en modell), men man må kjenne til Munch-litteraturen for å kunne anse det som et tegn på Tulla Larsen. Når det angår frukten er det ikke så mye mer å si, enn at den kan anses som et tegn på Tulla Larsen eller skyte-episoden i Åsgårdstrand. Dvs. når man kjenner til historien.

Andre tegn som kan knyttes til litteraturen er slagskyggen til kvinnen og Jesus-posituren til mannen. Jeg har allerede omtalt slagskyggen til kvinnen i *Marats død* (1907, Woll 767), der jeg sammenlignet den med slagskyggen til piken i *Pubertet* (1894-95, Woll 347). Relevant for begge verkene redegjør Erik Mørstad for mange av Munchs meninger bak bruken av slagskyggen i teksten: «Edvard Munchs bruk av slagskygger». Angående *Marats død* (1907, Woll 767) skriver han at «slagskyggen som kastes på veggen bak *Tulla Larsen* [min fremheving], røper henne som den skyldige».<sup>212</sup> Ut ifra dette kan slagskyggen være tegnet, som symboliserer selve morderen.

Mannens positur bærer, som sagt, likhetstrekk til Jesu på korset. Relevant skriver Eggum følgende: «In the picture [*Marats død*, 1907, Woll 767], Munch depicted himself as a sacrificed Christ lying on the bed with projects into the picture at an angle.»<sup>213</sup> Ut ifra denne uttalelsen kan mannen anses som et tegn på Jesus lidelse, men han er først og fremst, et tegn på Munch selv. På dette punktet blir spørsmålet om mannen og kvinnen *egentlig* framstiller Munch selv og Tulla Larsen, det relevante. Noe som jeg skal diskutere nå.

### 5.5.1 Mannen og kvinnen: et tegn på Tulla Larsen og Munch selv?

Når det gjelder figurene i bildene blir, som sagt, ofte den mørkhårede mannen og den rødhårede kvinnen, ansett som en representasjon av Munch selv og hans tidligere forlovede Tulla Larsen.<sup>214</sup> Når det er sagt har han også benyttet seg av modeller som skal representere ham selv og Tulla Larsen. Arne Eggum påpeker at dette er tilfellet, når det angår kvinnen i

---

<sup>211</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Bjørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 30.

<sup>212</sup> Mørstad, «Edvard Munchs bruk av slagskygger», 93.

<sup>213</sup> Arne Eggum, «Major Paintings», introduction by Robert Rosenblum; essays by Arne Eggum, Reinhold Heller, Trygve Nergaard, Ragna Stang, Bente Torjusen & Gerd Woll, *Edvard Munch. Symbols & Images* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1978), 64.

<sup>214</sup> For eksempel, i tekstene: Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (ed.), *Edvard Munch: 1863-1944*; Eggum, «Major Paintings», introduction by Rosenblum; essays by Eggum [et al.], *Edvard Munch. Symbols & Images*; Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Bjørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*; Frank Høifødt, *Kvinnen, kunsten, korset: Edvard Munch anno 1900: Avhandling* (Avhandling i kunsthistorie. Universitetet I Oslo, 1995); Müller-Westermann, *Munch by Himself*; Høifødt, *Kunsten, kvinnen og en ladd revolver*, 2010.

*Marats død* (1907, Woll 767): «Motivet knytter seg åpenbart til skuddscenen 1902. selv om Munch har benyttet modell, er det tydelig at han har gitt kvinnen Tulla Larsens trekk.»<sup>215</sup>

Det har også blitt lagt vekt på at referansene i verkene henspiller seg på Henrik Ibsens litterære verk, *Hedda Gabler*.<sup>216</sup> Der Hedda Gabler, er kvinnen, som overtaler Ejlert Løvberg til å skyte seg selv. Dette er et aspekt som riktig nok bærer likheter til Tulla Larsen, fordi hun bidro til at Munch skøyt seg selv i fingeren.<sup>217</sup>

En siste referanse som også må nevnes er bildenes tilknytning til mordet på den historiske Marat, som ble myrdet av Charlotte Corday, og Davids verk: *Marats død*. Denne referansen gir dermed mest mening, når det kommer til *Mord/Marat*-bildenes titler; riktig nok kun tre av dem.

Ut ifra disse faktorene kan man dele *Mord/Marat*-bildene inn i mange former for tegn: (i) ikonografien er et tegn på et mord, som referer til skyte-episoden i Åsgårdstrand, der de framstilte personene er Tulla Larsen og Munch selv. (ii) Munch har brukt modell, som skal forestille Tulla Larsen. Dvs. at figuren er et tegn, som signaliserer til Tulla Larsen. (iii) Ikonografien referer til *andre* mord, der en mann er blitt myrdet av en kvinne, som for eksempel i Ibsens *Hedda Gabler*. (iv) De verkene som bærer titlene «*Marats død*», referer til to ting: både til historien om den virkelige Marat, og Davids maleri, *Marats død*.

Dermed signaliserer ikke titlene *direkte* til et fiktivt mord på Munch selv, de signaliserer derimot enten til mordet på Marat, eller til hvilket som helst mord; *Mord*, og *Mordersken*. Den sistnevnte tittelen; *Mordersken*, forteller oss riktig nok at det er en kvinne som har myrdet, men poenget er at titlene er tegn, som signaliserer til noe annet enn til et «mord» på Munch. Dersom man går ut ifra at mannen og kvinnen på bildene skal forestille Munch selv og Tulla Larsen, vil det være naturlig å se på likheter mellom figurenes trekk. Jeg starter med Munch og «mannen».

Fotografier av Munch rundt perioden 1907, viser en slank mann med kort hår (hårfargen er vanskelig å bedømme, da bildene er sort/hvit) og en relativ fyldig mustasje. «Mannens» trekk er mest synlige i verkene: *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768), så derfor tar jeg utgangspunktet i dem. En likhet mellom trekkene til Munch og «mannen», er

---

<sup>215</sup> Eggum, «Munch og Warnemunde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 33.

<sup>216</sup> For eksempel i Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 97; Guleng, «Edvard Munch – fortelleren», i Guleng (red.), *eMunch.no*, 226-227.

<sup>217</sup> Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 97.

det korte håret, mustasjen og den slanke kroppen, men ellers er det vanskelig å finne direkte likheter til Munchs egne trekk.

Når det gjelder Tulla Larsen, viser fotografier av henne en relativ høy og selvsikker person, og at håret hennes var langt og krøllete. Eggum beskriver henne som «rik, bortskjemt, vakker rødhåret, og varm».<sup>218</sup> Signe Endresen omtaler henne for å ha vært «elegant og mystisk».<sup>219</sup>

«Kvinnen» har en rødaktig, farge på håret i alle maleriene, men ansiktstrekkene hennes kommer best frem på verkene: *Marats død* (1906-07, Woll 743), *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768). Ansiktet endrer seg litt fra bilde til bilde, men det er kanskje mest tydelig i *Marats død* (1907, Woll 767). Ellers ser det ut som at kvinnen har en slank kropp i alle motivene. Så langt passer derfor det rødaktige håret og figurens fysikk, best med beskrivelsen av Tulla Larsen. Eggum er kanskje den som har argument tydeligst for at det er Tulla Larsen, som er tegnet på «kvinnen». Han skriver:

I årene siden bruddet med Tulla Larsen hadde han frenetisk nedtegnet sine opplevelser om forholdet, [...]. Dette materialet skulle bli basisen for serien *Det grønne værelset* og tilknyttede motiver. [...]. Det er heller ikke til å ta feil av at Munch opererer med Tulla Larsens portrettlikhet. Vi kjenner igjen den høyreiste skikkelsen, ansiktsformen, det røde håret og den spisse nesen.<sup>220</sup>

Likevel har det oppstått tvil i den senere Munch-litteraturen. I avhandlingen *Serial Experiments* (2015), argumenter Endresen, som sagt, for at den mørke mannen og kvinnen med det rødaktige håret, kan være *avatarer*, som Munch har skapt i sine bilder. Disse figurene bør derfor ikke leses i tråd med Munchs biografi, men heller som et *alternativ* i forhold til hans *hoved* personlighet.<sup>221</sup> Med andre ord, hun anser den mørkhårede mannen og kvinnen med rødt hår – som ofte har blitt ansett som Munch selv og Tulla Larsen, som en av Munchs formler.<sup>222</sup>

Når det angår den mørke mannen har han dukket opp i en rekke verker i perioden fra 1892-1908, og han har i motsetning til Munch selv: aldri endret sin seg i løpet av disse årene: «He [the dark-haired man] usually has short dark hair, is dressed in dark clothes, and has a young face with no facial hair. Unlike the artist himself, who aged and grew a moustache, this figure

<sup>218</sup> Eggum, «The Green Room», i Särnstedt (red.), *Edvard Munch: 1863-1944*, 82.

<sup>219</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 162.

<sup>220</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Bjørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 28-29.

<sup>221</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 153.

<sup>222</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 154.

remains static in appearance but malleable in his pictorial circumstances.»<sup>223</sup> Dette er dermed et av Endresens hovedpoeng i argumentasjonen for at den mørkhårede mannen, ikke nødvendigvis forestiller Munch selv.

I denne sammenhengen er det viktig å nevne at i verkene *Marats død* (1907, Woll 767) og (1907, Woll 768), har mannen en *mustasje*. Dette skiller dermed figuren ut fra den generelle representasjonen til den mørkhårede mannen som Endresen beskriver, og det er derfor lettere å assosiere «mannen» med Munch selv. Dvs. som et tegn på Munch selv.

Når det angår kvinnen med det røde håret argumenter Endresens mot Eggums hypotese om at det er Tulla Larsen, og hun tar først og fremst utgangspunktet i verket: *Mordersken* (1907, Woll 786). Et grunnlag for argumentasjonen er at denne «figuren», dvs. kvinnen med rødt hår, var allerede til stedet i Munchs kunst *før* han møtte Tulla Larsen.<sup>224</sup> Da kan en mulig faktor være at denne formelen, har da endret seg fra å være en kvinne med rødt hår, til å bli «Tulla» med rødt hår. Dersom Tulla Larsen *er* tegnet.

En siste faktor som jeg ønsker å trekke frem, er personene som Munch har brukt som modeller til «mannen og kvinnen». Ifølge Eggum har, som sagt, Munch benyttet seg av modeller til verket *Marats død* (1907, Woll 767)<sup>225</sup>, og takket være Gustav Schiefler er det mulig å finne ut *hvem* modellene var. Han beskriver i sin dagbok, fra den 9.-12. mars 1907, at han under sitt opphold i Berlin, som var i forbindelse med sin svogers bryllup, besøker Munch på hans hotellrom på Hotel Hippodrom am Knie, der han blir vitne til maleriets opphav:

Der maler [Munch] et stort bilde hvor et høyreist nakent kvinnemenneske står, sett forfra i hel skikkelse, mens liket til en myrdet, naken mann ligger bakenfor. Han kaller det Marats død [1907, Woll 767]. Som modeller tjente ekteparet Grävenitz; kvinnen er en veldig temperamentsfull, sirlig Figur; på tull, som en ombøyning av navnet hennes, kaller han henne "Grevinnen". Det er den samme han raderte det andre Jentehodet av, som valg til katalogen [1907, Woll 290]. Mannen er, etter det Munch har fortalt, et brutalt menneske og jeg råder ham til å være forsiktig, med hensyn til utpressings-farer.<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 157.

<sup>224</sup> Endresen, *Serial Experiments*, 153.

<sup>225</sup> Eggum, «Munch og Warnemünde», i Bardon og Biørnstad (red.), *Munch og Warnemünde*, 33.

<sup>226</sup> «Er malt dort ein großes Bild, auf dem vorn ein hoch aufgerichtetes nacktes Weib, in ganzer Gestalt von vorn, steht, während dahinter die Leiche eines ermordeten nackten Mannes liegt. Er nennt es den Tod des Marat [1907, Woll 767]. Als Modelle dienen ihm ein Ehepaar Grävenitz; die Frau ist eine sehr rassige, zierliche Figur; er nennt sie scherzweise in Umbiegung ihres Namens immer die „Gräfin“. Es ist dieselbe, von der den zweiten Mädchenkopf zur Wahl für den Katalog radiert hat [1907, Woll 290]. Der Mann ist nach Munchs Erzählung ein brutaler Mensch, und ich rate ihm, daß er – mit Rücksicht auf etwaige Erpresser-Gefahren – vorsichtig sein möge.» Munch og Schiefler, *Briefwechsel. Band I*, bearbejdet von Eggum; in Verbindung mit Baumbach, Biørnstad und Böhn, 232.

Schieflers ord er veldig interessante av mange grunner: (i) Vi vet nå at Munch brukte modeller til motivet, (ii) vi har et navn på modellene; ekteparet Grävenitz, og (iii) kvinnen kan betraktes som et vakkert og tiltrekkende vesen, mens mannen er brutal, nærmest farlig.

Det sistnevnte snur opp ned på tematikken i verket, fordi da er det ikke lenger kvinnen som er den farlige, det er mannen. I denne konteksten er ikke lenger modellene tegn som symboliserer Munch og Tulla, men ekteparet Grävenitz. Dersom man ser på dem som modeller som skal representere noe annet enn dem *selv*, blir de til et tegn på noe *annet*. Som for eksempel Munch selv og Tulla Larsen.

Så langt kan man si at *Mord/Marat*-bildene inneholder en rekke tegn, men hvordan skal man lese tegnene *riktig* i forhold til Munchs kunstneriske budskap, og hva er egentlig hans mening bak innholdet i motivene? Dette kan anses som et sentralt forskningsspørsmål, som ikke lar seg besvare så lett. Likevel kommer jeg til å foreta meg en diskurs med fokus på utfordringer med tegntyding – i håp om å finne et svar.

## 5.6 Utfordringer med tegntyding

I det tjuende århundre finner man kunst av den typen som går bevist inn for å stille filosofiske spørsmål rundt *meningen* i maleriets innhold, og maleriet i seg selv. Et godt eksempel er René Magrittes verk: *Ceci n'est pas une pipe* [*Dette er ikke en pipe*], fra 1926 (ill. 23).

Både *Mord/Marat*-bildene og Magrittes verk, ble malt i det tjuende århundret, men Magrittes verk er gjort noen år senere og det bærer på et annet kunstkonsept, og en annen estetikk enn det Munchs malerier gjør. Derfor tro jeg ikke at Munch var ute etter å stille slike filosofiske spørsmål rundt tegn, knyttet til innholdet i motivene på den samme måten som Magritte.

Relevant for denne diskusjonen rundt tegntyding, kommer jeg også til å trekke inn Michel Foucaults tekst, med samme tittel; *Dette er ikke en pipe*.

Foucaults tekst handler med andre ord om Magrittes berømte verk. Magritte, har laget totalt tre versjoner av motivet (Foucault nevner alle tre i teksten), men jeg tar utgangspunktet i kun det ene: Dette er den versjonen der vi ser en stor pipe mot en enkel brun bakgrunn, med skriften under, som er skrevet på fransk og forteller verkets tittel.

Vi har med et naturalistisk maleri å gjøre. Kunstneren har framstilt en pipe mot en enkel bakgrunn, som egentlig ikke referer til noe. Man ser derfor i utgangspunktet, kun en «pipe».

Det er først når man leser skriften, som er skrevet under «pipen», at motivet får en helt annen mening, ikke minst når man kjenner til *tittelen*.

De franske ordene: «Ceci n'est pas une pipe» betyr, som sagt, «dette er ikke en pipe», og det er nettopp det bildet ikke *er*. Det er muligens et *maleri* av en pipe, en *illustrasjon* av en pipe, et *lerret* bestående av *maling*, osv, men det er *ikke en pipe*. Det er derimot et *tegn* som referer til noe «annet», altså en *pipe*. Det er ganske opplagt at dette er bevist gjort fra kunstnerens side, og det er nettopp disse aspektene Foucault diskuter videre i sin tekst.

I tillegg diskuter Foucault på hvilken måte man kan lese representasjonen av en pipe i forhold til skriften i motivet, som forteller at «dette ikke er en pipe». Noe som viser seg å være noe problematisk. Han skriver:

Det som villeder, er at det er uunngåelig å forbinde teksten med tegningen [...], og at det er umulig å bestemme det nivået som tillater å hevde at påstanden er sann, usann eller selvmotsigende. [...]. For det første fører det teksten og figuren så nær hverandre som mulig: Det setter de linjene som avgrensner objektets form, sammen med de linjene som bestemmer bokstavenes rekkefølge; det huser utsagnene i figurens rom og får teksten til å *si* det som tegningen *representerer*.<sup>227</sup>

I denne sammenhengen blir ordet: *dette* en viktig faktor, fordi det forholder seg nettopp til et språk som referer til *noe*. Dette «noe», er det som forbindelsen mellom formen av pipen, og skriften som forteller at det ikke er en pipe, dvs. *selve tegnet*. Foucault skriver: «Denne forbindelsen markeres ved ordet «dette». Det er derfor nødvendig å innrømme at figuren og teksten krysser hverandre en rekke ganger; eller snarere at de angriper hverandre [...].»<sup>228</sup>

Magrittes maleri er et bevisst-filosofisk kunstverk, som passer inn i den modernistiske verden (det tjuende århundret). Verkets konsept blir, som sagt, bevisstgjort i konteksten av *etterligningen (mimesis)* av «pipen», og *teksten* som forteller at det *ikke* er en pipe.

### 5.6.1 Innhold kontra mening

I *Mord/Marat*-bildene ser vi *kanskje* bare det vi ser: en mann som er blitt myrdet av en kvinne. Man kan også si at motivene, bidrar til at betrakteren danner seg sine egne ideer om «hva» verkene forestiller. Dette er dermed veldig subjektivt.

Semiotikeren Mieke Bal, legger vekt på betrakterens rolle når det kommer til verkene *Marats død* (1907, Woll 767) og *Marats død* (1907, Woll 768). I denne sammenhengen spiller også

<sup>227</sup> Michel Foucault, *Dette er ikke en pipe* (Oslo: Pax Forlag A/S, 2001), 17-18.

<sup>228</sup> Foucault, *Dette er ikke en pipe*, 25.



forholdet mellom *tekst* og det *visuelle*, en vesentlig rolle. Relevant påpeker hun påpeker at maleriet *Marats død* (1907, Woll 768), er vanskelig å *lese*, fordi verkets innhold blir dominert av det formale:

Cross-hatched all over, like a badly pixelated image, the figuration can only be seen “behind” the abstract, flat surface. His body is as stiff and straight as hers. Her hair is not very long, and the curls break the straight lines and crosses. Her barely visible eyes face but do not look at the viewer. The painting is difficult to use as a pre-text for a (misogynistic) story.<sup>229</sup>

Ut ifra denne tanken forteller ikke lenger innholdet en slags «hat-historie» om kvinnen på bildet, og verket åpner heller opp for en tolkning som oppstår *i betrakteren*<sup>230</sup>. Bal skriver:

It is precisely as an abstract field that the painting can serve to host fantasies that are projected onto it. It then becomes a screen, which makes viewers more active and more willing to take risks in projecting their own fantasies. [...]. What we can then see is the combination of martyrological self-presentation and the fictionalising devices that extend the meanings beyond the anecdotal historical events. [...]. It is only when the two paintings are seen together that the differences and possibilities they inflict on the viewer become visible.<sup>231</sup>

Derfor kan man også under seg over om det var bevist gjort fra Munchs side, at maleriene skulle fortelle om en kamp mellom skjønnene? Eller at kvinnen er ond av natur? Kanskje var Munchs intensjon å vise verden at han bærer alle menns smerte på sine skuldre, ved å framstille seg selv som den korsfestede Jesus?

Disse spørsmålene er altså noe som *jeg* stiller, fordi Munchs motiver åpner opp for en *subjektiv* tenkning, noe som gjør at de kan tolkes på mange måter. De låser seg ikke fast, på samme måte som Magrittes verk, der teksten: «Dette er ikke en pipe» utløser en diskusjon som gir en mer *objektiv* holdning til hvordan man skal tolke verket og dets budskap.

Jeg har, som sagt, påpekt at de *tre* titlene på *Mord/Marat*-bildene: «*Mord*, *Mordersken* og *Marats død*», bidrar til å tolke innholdet i verkene i en viss retning, men det blir likevel ikke like konsekvent som hos Magritte. Når det angår bildenes konvensjonelle tegn, bestemmes de av en allmenn ramme, mens de ukonvensjonelle tegnene, finner man via kjennskap til Munchs biografi og Munch-litteraturen.

---

<sup>229</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 192-193.

<sup>230</sup> Bal bygger her på David Lomas tekst: «Staging Sacrifice: Munch, Picasso, and *Marat*», i William Vaughan and Helen Weston (ed.) *David's The Death of Marat* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

<sup>231</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 194-195.

Jeg vil derfor påpeke at mange av de tegnene som jeg har nevnt i motivene, er det jeg selv som har funnet. Disse tegnene er dermed et resultat av mine erfaringer, min kunnskap og ikke minst, mitt forhold til Munchs kunst. På denne måten spiller skaperen av verket, med andre ord opphavet til tegnet, en viktig rolle for tolkningen. Dette er noe som man ikke kan ignorere, fordi skaperen, vil alltid spille en viktig rolle for meningen og innholdet i et kunstverk.

# 6 Avsluttende bemerkninger

## 6.1 Undersøkelsen

I denne oppgaven har jeg undersøkt hvordan innholdet og det formale aspektet ved *Mord/Marat*-bildene endrer seg fra verk til verk. Derfor har det vært nødvendig å undersøke motivenes tematikk og ikonografi, identiteten til figurene (mannen og kvinnen), rommene og objektene. Samt formen, fargene, uttrykket og stilen(e).

Alle seks maleriene handler om et mord, der en mann er blitt myrdet av kvinne. Dette er altså tematikken. Når det angår identiteten til mannen og kvinnen, samt objektene i rommet, åpner innholdet seg opp for mange tolkninger. Én tolkning kan være at det handler om skyteepisoden i Åsgårdstrand som skjedde på sensommeren i 1902, og at mannen og kvinnen er Munch selv og hans tidligere forlovede, Tulla Larsen. En annen tolkning kan være at innholdet er hentet fra samtidens litteratur, som Ibsens: *Hedda Gabler*. Eller at det er hentet fra en historisk hendelse, som mordet på Jean-Paul Marat.

Ved hjelp av Munch-forskningen har jeg funnet ut at Munchs kunst ofte blir lest ut ifra hans biografi, på samme tid, som hans kunst også var påvirket av andre aspekter som var aktuelle i samtiden. For eksempel: *femme fatale*. Dette betyr at selv om den mørkhårede mannen og den rødhårede kvinnen deler karakteristiske trekk med Munch selv og Tulla Larsen, er det ikke sikkert at de skal *representere* dem. Ikonografien til bildene blir derfor vanskelig å definere konkret, da den åpner opp for mange tolkninger og ikke en *bestemt* formel.

Når det kommer til det formale aspektet ved bildene, endrer dette seg fra verk til verk: Noen ganger minnes formen mer om den lineære symbolismen i 1890-årene (som i *Marats død*, 1907, Woll 767), enn den maleriske fauvismen (som i *Mordersken*, 1906, Woll 742,). Andre ganger er flaten definert med lange horisontale og vertikale strøk, og sterke farger, som kan oppfattes som mer abstrakte (som i *Marats død*, 1907, Woll 768).

Ut ifra disse faktorene mener jeg at Munchs stil, ikke kan defineres helt konkret, fordi den har en slik bred variasjon at den ikke kan plasseres under én kategori. Den er med andre ord ubestemt. Dersom man skulle velge en betegnelse, ville *ekspressiv* være det nærmeste: Munch har med sitt psykologiske, sjlelige og fortellende budskap, har hatt en form for ekspressiv stil, som han har uttrykt ved hjelp av bestemte motiver, form, farger og penselføring.

## 6.2 Besvarelse av problemstillingen

Problemstillingen gikk den ut på og utforske om året 1906-07, kunne vise seg å være en tid, da det skjedde en betydelig endring i Munchs malerier, i forhold til inngangen til det tjuende århundre. Jeg har imidlertid kommet fram til at dette problemet er vanskelig å besvare, men jeg har funnet ut at Munchs kunst, stadig var i endring. Dette bør derfor betraktes som et kjennetegn ved hans stil, og på Munch selv som en modernistisk kunstner. Dersom man går igjennom alle fire bindene av Gerd Wolls catalogue raisonné, ser man hvilken bred variasjon av forskjellige uttrykk og stiler som Munch har anvendt, gjennom sin kunstneriske karriere. Problemstillingen krever derfor en desto mer tidskrevende og omfattende forskning for å kunne la seg besvares.

Imidlertid, tør jeg å påstå at Munch undergravde begrepet om kunstnerens forpliktelse til å opprettholde en bestemt og sammenhengene stil. Det er kanskje nettopp dette som gjør at Munch fortsatt er så aktuell en dag i dag, da det bidrar til å sette hans kunst inn i nye kontekster og vinklinger. Et godt eksempel er utstillingen: *Emma & Edvard – Kjærlighet i ensomhetens tid*.

## 6.3 Videre forskning

I løpet av denne tiden som jeg har arbeidet med dette prosjektet, har jeg også kommet over annet materiale som kan brukes til videre forskning. Knyttet til de enkelte maleriene (*Mord/Marat*-bildene) sammen med de tyskspråklige tekstene av Gösta Svenæus<sup>232</sup> og Petter Krieger<sup>233</sup>, vil disse kunne danne utgangspunktet for en tolkning utover den jeg har gjennomført.

En annen tekst som kan være nyttig og utforske, er David Lomas' «Staging Sacrifice: Munch, Picasso, and *Marat*».<sup>234</sup> Teksten tar opp på hvilken måte Davids sakraliserende motiv av den døende Marat, inviterer til et spill av identifisering knyttet til det moderne konseptet, der kunstneren framstår som en offerfigur.<sup>235</sup> Lomas utforsker problemet ved hjelp av en freudiansk, teoretisk modell, som jeg har valgt å ta avstand fra i dette prosjektet, for øvrig.

---

<sup>232</sup> Se Gösta Svenæus, *Edvard Munch. Im Männlichen Gehirn; 1 & 2* (Lund: Gleerup, 1973) .

<sup>233</sup> Se Petter Krieger, *Edvard Munch. Der Lebensfries für Max Reinhardts Kammerspiele: Nationalgalerie, Berlin 24.02 bis 16.4.1978* (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, 1978).

<sup>234</sup> David Lomas, «Staging Sacrifice: Munch, Picasso, and *Marat*», i William Vaughan and Helen Weston (ed.), *David's The Death of Marat* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

<sup>235</sup> Lomas, «Staging Sacrifice», i Vaughan and Weston (ed.), *David's The Death of Marat*, 153.

Dersom man skulle være interessert i å trekke tråder til den eldre Munch og hans kunst, tar Munch også opp igjen temaet om Marat og Charlotte Corday, i senere malerier. I catalogue raisonné finner man flere interessante malerier fra året 1930: *Modell i hagen* (1930, Woll 1666), *Charlotte Corday* (1930, Woll 1668), *Marat i badekaret og Charlotte Corday* (1930, Woll 1669), *Marat i badekaret og Charlotte Corday* (1930, Woll 1670) og *Charlotte Corday* (1930, Woll 1671).

Munch utførte i tillegg noen akvareller fra den samme perioden. Dette peker Magne Bruteig på i utstillingskatalogen: *Munch. Tegneren*.<sup>236</sup> Mieke Bal, legger dessuten vekt på at det er en forbindelse mellom *Mord/Marat*-bildene og maleriet *Sigurd Slembe* (1909, Woll 846), når det kommer til ikonografien.<sup>237</sup>

En siste ting som bør nevnes er de grafiske trykkene, som man finner i Wolls *Edvard Munch. Samlede grafiske verk: Marats død* (1906-07, Woll 287), *Grevinnen* (1907, Woll 290), *Mord* (1930, Woll 705) og *Marat og Charlotte Corday* (1930, Woll 706). I forbindelsen mellom *Mord/Marat*-bildene og Munchs rolle som grafiker, kan disse trykkene være nyttige og utforske, fordi de bidrar til å fortelle noe om malerienes form.<sup>238</sup>

Avslutningsvis vil jeg si at årsaken for at jeg har unngått å ta opp disse faktorene i denne oppgaven, er fordi jeg har vært nødt til å avgrense problemstillingen til et snevrere nivå. På dette punktet, ville en slik undersøkelse være for kompleks og tidskrevende, til å la seg gjennomføre for dette prosjektet.

---

<sup>236</sup> Se Magne Bruteig, *Munch: Tegneren* (Oslo: Aschehoug, 2004), 113-119.

<sup>237</sup> Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways*, 239.

<sup>238</sup> For eksempel har Eggum påpekt, at når det angår maleriene: *Marats død* (1907, Woll 768), *Amor og Psyche* (1907, Woll 769) og *Trøst* (1907, Woll 770), «så synes Munch å være inspirert av sine egne tresnitt, hvor han, i sine mest primitive og fremtidsrettede kunstverker, skar lange, røffe linjer i langveden med huljernet». Se Eggum, *Edvard Munch: malerier – skisser og studier*, 230.

## Bibliografi

- Bal, Mieke. *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*. Brussel: Mercatorfonds, Munchmuseet, 2017.
- Bal, Mieke and Norman Bryson. «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders». *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Edited by Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, New ed., 2009.
- Bjerke, Øivind Storm. «Symbol og fantasi møtes i maleriet». *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet: Nasjonalgalleriet, 22. oktober 1994 – 15. januar 1995*. Redigert av Tone Skedsmo og Glenni Alfsen. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994.
- Bjerke, Øivind Storm. «Edvard Munch and Félicien Rops: Two Generations of Symbolists». *Félicien Rops – Edvard Munch: Man Woman*. Edited by Jonathan Penfold. Brussel: The Transpetral Foundation, 2006
- Bruteig, Magne. *Munch: Tegneren*. Oslo: Aschehoug, 2004.
- Buvik, Per. *Dekadanse*. Oslo: Pax Forlag A/S, 2001.
- D'Alleva, Anne. *Methodes & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing, 2. edit., 2012.
- Eggum, Arne. «The Green Room». *Edvard Munch: 1863-1944. Liljevalchs & Kulturhuset: 25 mars – 15 maj 1977*. Redigert av Bo Särnstedt. Stocholm: Liljevalchs & Kulturhuset, 1977.
- Eggum, Arne. «Brücke og Edvard Munch». *Die Brücke – Edvard Munch*. Redigert av Arne Eggum og Sissel Biørnstad. Oslo: Oslo kommunens kunstsamlinger, 1978.
- Eggum, Arne. «Munch's Self-Portraits». *Edvard Munch: Symbols & Images*. Introduction by Robert Rosenblum; essays by Arne Eggum, Reinhold Heller, Trygve Nergaard, Ragna Stang, Bente Torjusen & Gerd Woll. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1978.
- Eggum, Arne. «Major Paintings». *Edvard Munch: Symbols & Images*. Introduction by Robert Rosenblum; essays by Arne Eggum, Reinhold Heller, Trygve Nergaard, Ragna Stang, Bente Torjusen & Gerd Woll. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1978.
- Eggum, Arne. *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*. Oslo: Stenersen, 2. opplag, 1986
- Eggum, Arne. 1987. «Edvard Munch: Jugendstilens anarkist». *Vi ser på kunst* (3): 18-21.
- Eggum, Arne. «Edvard Munchs fargekunst og fauvismen». *Munch og Frankrike: Paris, Musée d'Orsay 24 september 1991 – 5 januar 1992, Oslo, Munch-museet 3 februar – 21 april 1992*. Redigert av Sissel Biørnstad og Arne Eggum. Oslo: Munch-museet, 1991.
- Eggum, Arne. «Munch og Warnemünde». *Munch og Warnemünde: 1907-1908*. Redigert av

- Anne Bardon og Sissel Biørnstad. Oslo: Munch-museet, 1999.
- Endresen, Signe. *Serial Experiments: Close-Readings of Edvard Munch's «Det grønne Værelset» (1907)*. Ph.D. avhandling. Universitetet i Oslo, 2015.
- Foucault, Michel. *Dette er ikke en pipe*. Oversatt og med etterord av Knut Ove Eliassen. Oslo: Pax Forlag A/S, 2001.
- Gombrich, Ernst. «Style». *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Edited by Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, New ed., 2009.
- Grøgaard, Stian. *Edvard Munch: Et utsatt liv*. Oslo: Akademika, 2013.
- Guleng, Mai Britt. «Edvard Munch – fortelleren». *eMunch.no – tekst og bilde*. Redigert av Mai Brit Guleng. Oslo: Munch-museet, 2011.
- Høifødt, Frank. *Kvinnen, kunsten, korset: Edvard Munch anno 1900: Avhandling*. Avhandling i kunsthistorie. Universitetet i Oslo. 1995.
- Høifødt, Frank. *Kvinnen, kunsten, korset: Edvard Munch anno 1900: Billedbind*. Avhandling i kunsthistorie. Universitetet i Oslo. 1995.
- Høifødt, Frank. *Kvinnen, kunsten, korset: Edvard Munch anno 1900: Appendix: Biografisk historie: 1898-1902*. Avhandling i kunsthistorie. Universitetet i Oslo. 1995.
- Høifødt, Frank. *Kunsten, kvinnen og en ladd revolver: Edvard Munch anno 1900*. Oslo: Press, 2010.
- Høifødt, Frank. «Tulla Larsen». *Munch på papir: Tegning – grafikk – akvarell*. Redigert av Magne Bruteig og Ute Kuhlemann Falck. Oslo: Orfeus Mercatorfonds, 2013.
- Krieger, Petter. *Edvard Munch. Der Lebensfries für Max Reinhardts Kammerspiele: Nationalgalerie, Berlin 24.02 bis 16.4.1978*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, 1978.
- Lande, Marit. *På sporet av Edvard Munch: Mannen bak mytene*. Oslo: Messel, 1996.
- Lieberg, Tonje. *Munchs kvinneskikkelser – unike eller tidstypiske? En diskusjon av tolkningskontekster*. Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo. 2009.
- Lomas, David. «Staging Sacrifice: Munch, Picasso, and Marat». *David's The Death of Marat*. Edited by William Vaughan and Helen Weston. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Mathieu, Pierre – Louis. *The Symbolist Generation: 1870 – 1910*. New York: Skira, 1990
- Melve, Leidulf. *Historie: Historieskriving frå antikken til i dag*. Oslo: Dreyers Forlag, 2010.
- Munch, Edvard og Gustav Schiefler. *Briefwechsel: Band 1: 1902-1914*. Bearbejdet von Arne Eggum; in Verbindung mit Sibylle Baumbach, Sissel Biørnstad und Signe Böhn.

- Hamburg: Verlag Verein für Hamburgische Geschichte, 1987.
- Müller-Westermann, Iris. *Munch by Himself*. London: Royal Academy of Arts, 2005.
- Mørstad, Erik. *Edvard Munch: Formative år 1874-1892: Norske og Franske impulser*. Ph.D. avhandling. Universitetet i Oslo, 2016.
- Mørstad, Erik. *Visuell analyse: Metode og skriveråd*. Oslo: Abstrakt forlag, 5. opplag, 2010.
- Mørstad, Erik. «Badende menn: Kroppspolitikk, kroppsteknikk og kroppspoleie». *Livskraft: Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*. Redigert av Karen E. Leirheim og Ingebjørg Ydstie. Oslo: Munch-museet, 2006.
- Mørstad, Erik. 2003. «Edvard Munchs bruk av slagskygger». *Kunst og Kultur* 86, (2): 66-97.
- Panofsky, Erwin. «Iconography and Iconology. A Introduction to the study of renaissance art». *Meaning in the visual arts: views from the outside: a centennial commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*. Edited by Irving Lavin. Princeton, N.J: Institute for Advanced Study, 1995.
- Peirce, Charles Sanders. *Charles Sanders Peirce*. Utvalg og innledning ved Ingemund Gullvåg. Oslo: Pax Forlag, 1972.
- Peirce, Charles Sanders. *Semiotik og pragmatisme*. På dansk ved Lars Andersen. Udvalg og forord ved Anne Marie Dinesen og Frederik Stjernfelt. København: Gyldendal, 1994.
- Rapetti, Radolphe. «Munch og symbolismen: den franske innflytelsen». *Munch og Frankrike: Paris, Musée d'Orsay 24 september 1991 - 5 januar 1992, Oslo, Munch-museet 3 februar - 21 april 1992*. Redigert av Sissel Biørnstad og Arne Eggum. Oslo: Munch-museet, 1991.
- Rapetti, Rodolphe. «Bonnard og Munch: eksemplet *Marats død*». *Munch og Frankrike: Paris, Musée d'Orsay 24 september 1991 - 5 januar 1992, Oslo, Munch-museet 3 februar - 21 april 1992*. Redigert av Sissel Biørnstad og Arne Eggum. Oslo: Munch-museet, 1991.
- Sjåstad, Øystein. *The Tache as a Sign in Nineteenth-Century Painting*. Ph.D. avhandling. Universitetet i Oslo. 2010.
- Sjåstad, Øystein. *Kristian Krohg: Fra Paris til Kristiania*. Lillehammer: Lillehammer Kunstmuseum Labyrinth Press, 2012.
- Smith, John Boulton. 1965. «Edvard Munch og Frederick Delius». *Kunst og Kultur* 48 (3): 137-158.
- Southgate, M. Therese. 1992. «The Cover: Edvard Munch's *The Death of Marat I*». *Jama: The Journal of the American Medical Association* Vol. 267 (2): 3013.



- Stang, Ragna. «The Aging Munch». *Edvard Munch: Symbols & Images*. Introduction by Robert Rosenblum; essays by Arne Eggum, Reinhold Heller, Trygve Nergaard, Ragna Stang, Bente Torjusen & Gerd Woll. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1978.
- Stang, Ragna. *Edvard Munch: Mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug, 3. opplag, 1982
- Sturken, Marita and Lisa Cartwright. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Svenæus, Gösta. *Edvard Munch. Im Männlichen Gehirn: 1*. Lund: Gleerup, 1973 .
- Svenæus, Gösta. *Edvard Munch. Im Männlichen Gehirn: 2*. Lund: Gleerup, 1973.
- Tøjner, Poul Erik. *Verdenskunst: Fra Tizian til i dag*. Oversatt av Jan E. Hansen. Lysaker: Geelmuyden.Kiese Forlag, 1997.
- Ustvedt, Øystein. «Edvard Munchs portretter: Kunstnerisk plattform og kilder til fornyelse». *Edvard Munch: 1863-1944*. Redigert av Maj Britt Guleng, Birgitte Sauge og Jon-Ove Steihaug. Milano: Skira, Nasjonalmuseet, Munch-museet, 2013.
- Vaughan, William and Helen Weston. «Introduction». *David's The Death of Marat*. Edited by William Vaughan and Helen Weston. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Prelinger, Elizabeth. *After the Scream: The Late Paintings of Edvard Munch*. With an introduction by Vigtel Gudmund. Atlanta, Ga: High Museum of Art Yale University Press, 2001.
- Werenskiold, Marit. *Ekspresjonismebegrepets opprinnelse og forvandling*. Dr. avhandling. Universitetet i Oslo. 1981.
- Woll, Gerd. «Fra Aulaen til Rådhuset: Edvard Munchs utsmykningsprosjekter 1909-1930». *Edvard Munch. Monumentale prosjekter 1909-1930*. Redigert av Per Bj. Boym og Gerd Woll. Lillehammer: Lillehammer Bys Malerisamling, 1993.
- Woll, Gerd. *Edvard Munch: Samlede malerier. Catalogue Raiconné B.1: 1880-1897*. Oslo: Cappelen Damm, 2008.
- Woll, Gerd. *Edvard Munch: Samlede malerier. Catalogue Raiconné B.2: 1898-1908*. Oslo: Cappelen Damm, 2008.
- Woll, Gerd. *Edvard Munch: Samlede malerier. Catalogue Raiconné B.3: 1909-1920*. Oslo: Cappelen Damm, 2008.
- Woll, Gerd. *Edvard Munch: Samlede malerier. Catalogue Raiconné B.4: 1921-1944*. Oslo: Cappelen Damm, 2008.
- Woll, Gerd. *Edvard Munch: Samlede grafiske verk*. Oslo: Orfeus, 2012.

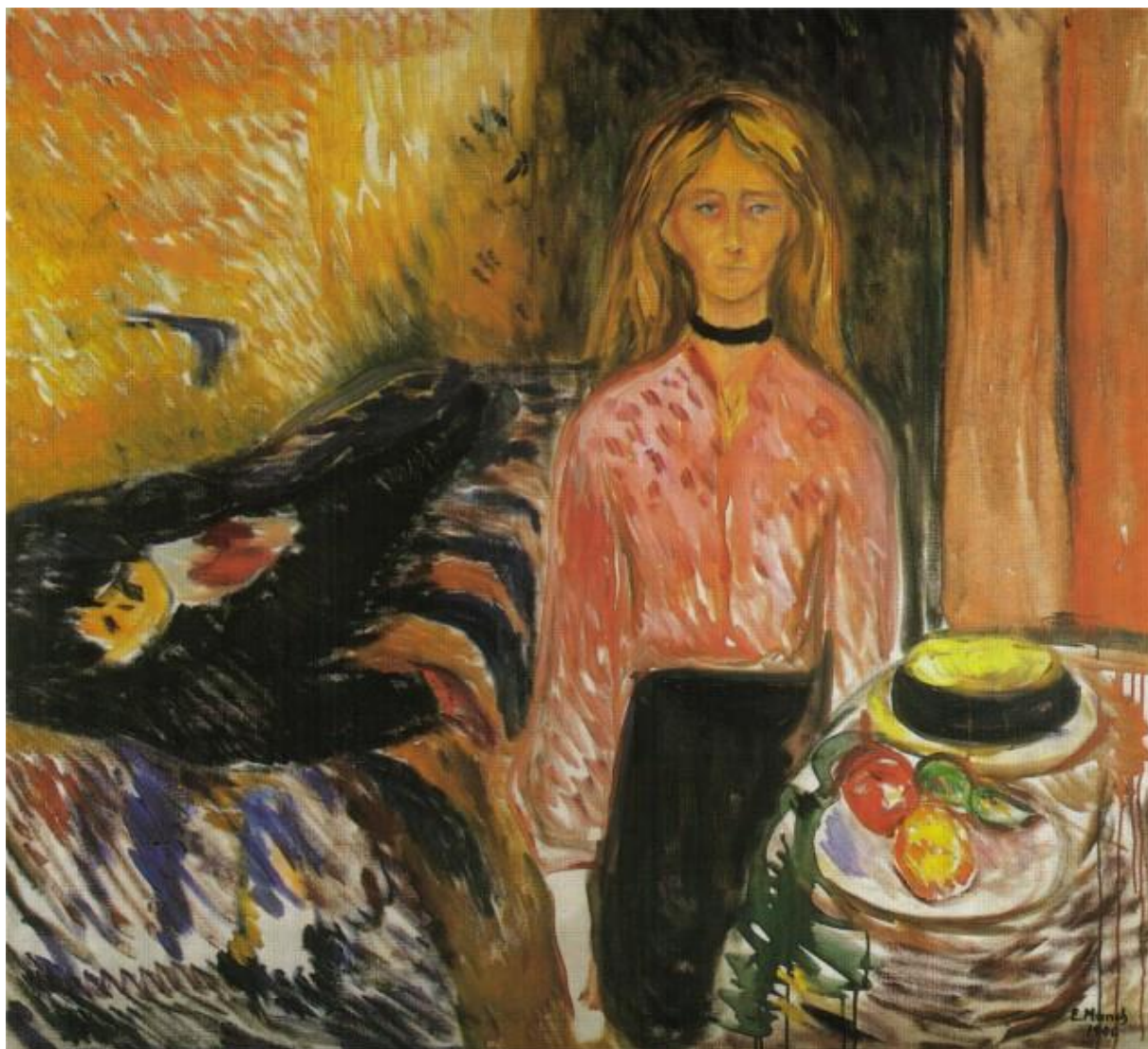
Østby, Leif. *Fra naturalisme til nyromantikk: En studie i norsk malekunst i tiden ca. 1888-1895*. Oslo: Gyldendal, 1934.

## Illustrasjoner



Ill. 1. Edvard Munch, *Mord*, 1906 (Woll 741).

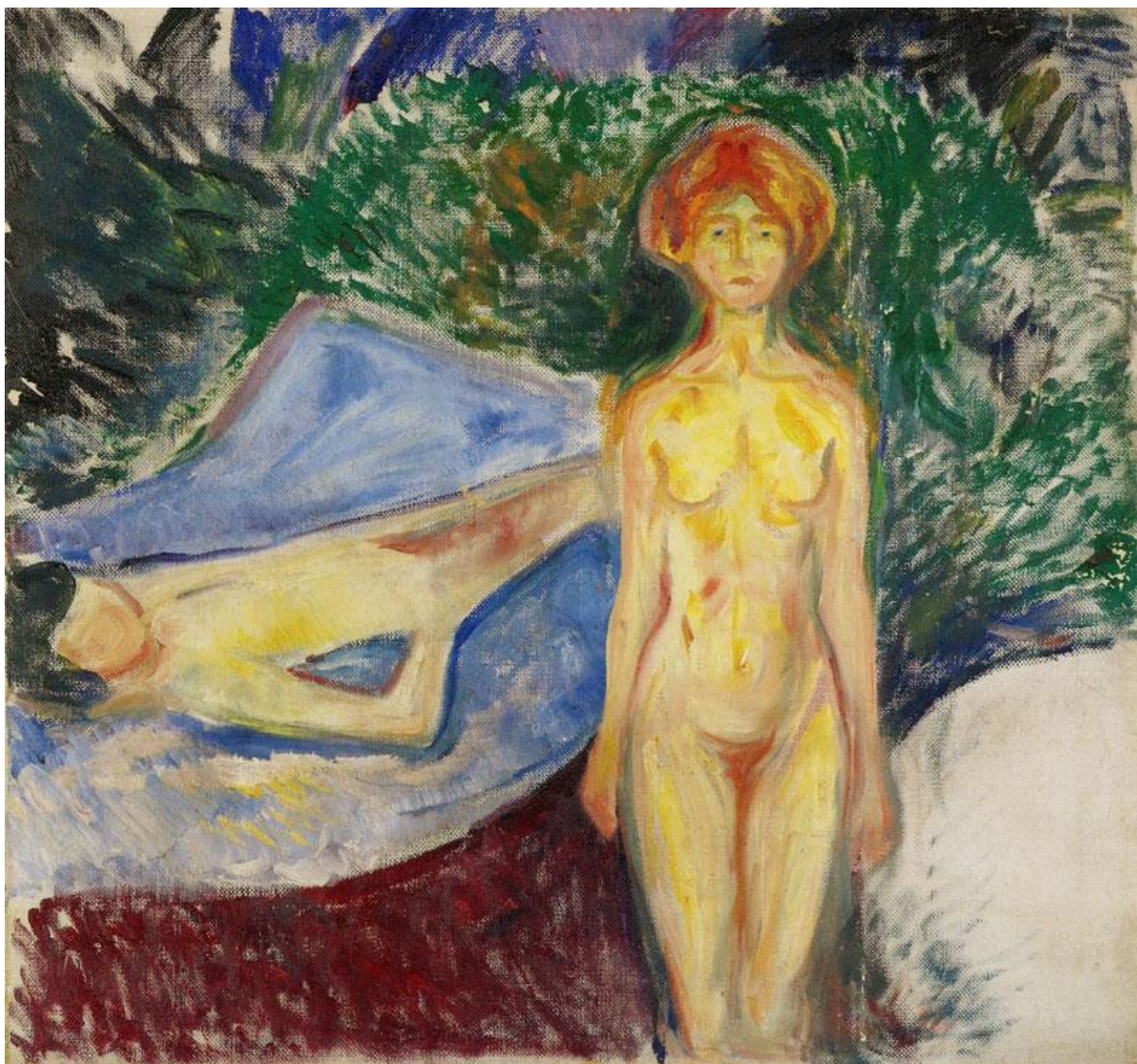
Olje på lerret, 69,5 \* 100 cm. Munch-museet.



III. 2. Edvard Munch, *Mordersken*, 1906 (Woll 742).

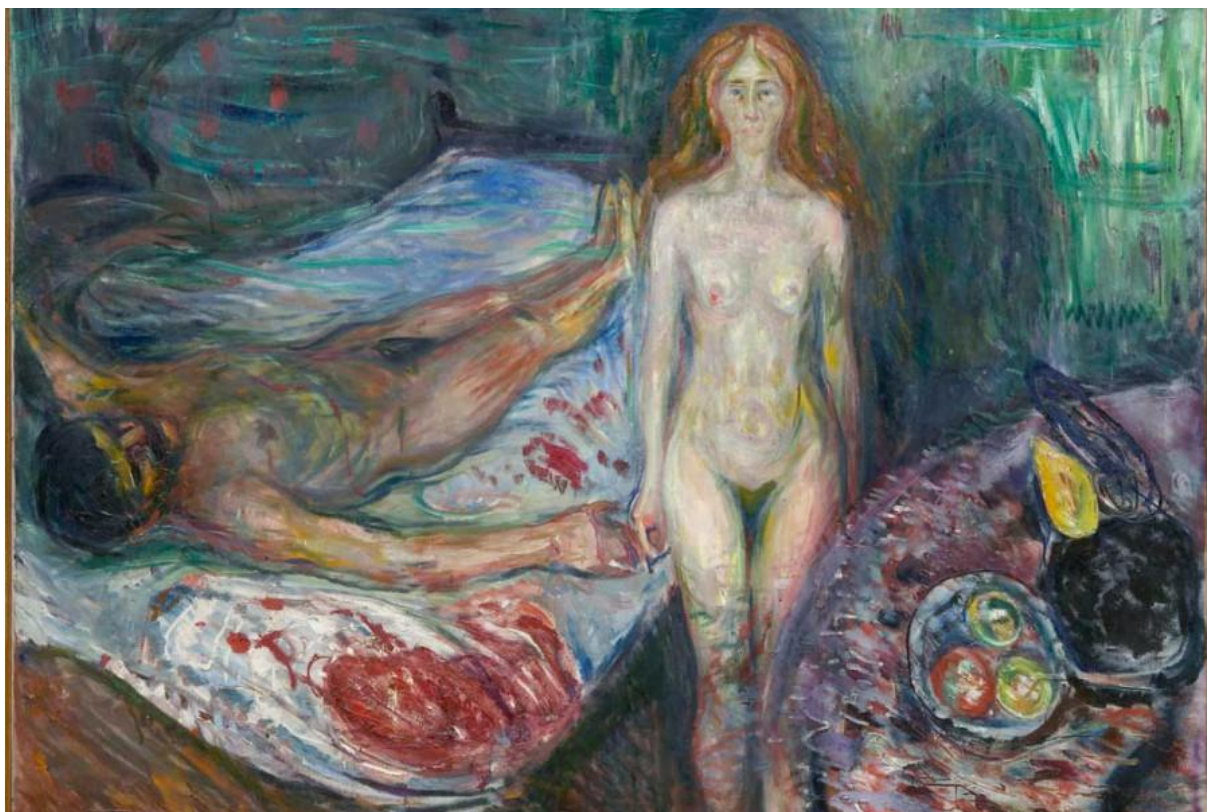
Olje på lerret, 110 \* 120 cm. Munch-museet.





Ill. 3. Edvard Munch, *Marats død*, 1906-07 (Woll 743).

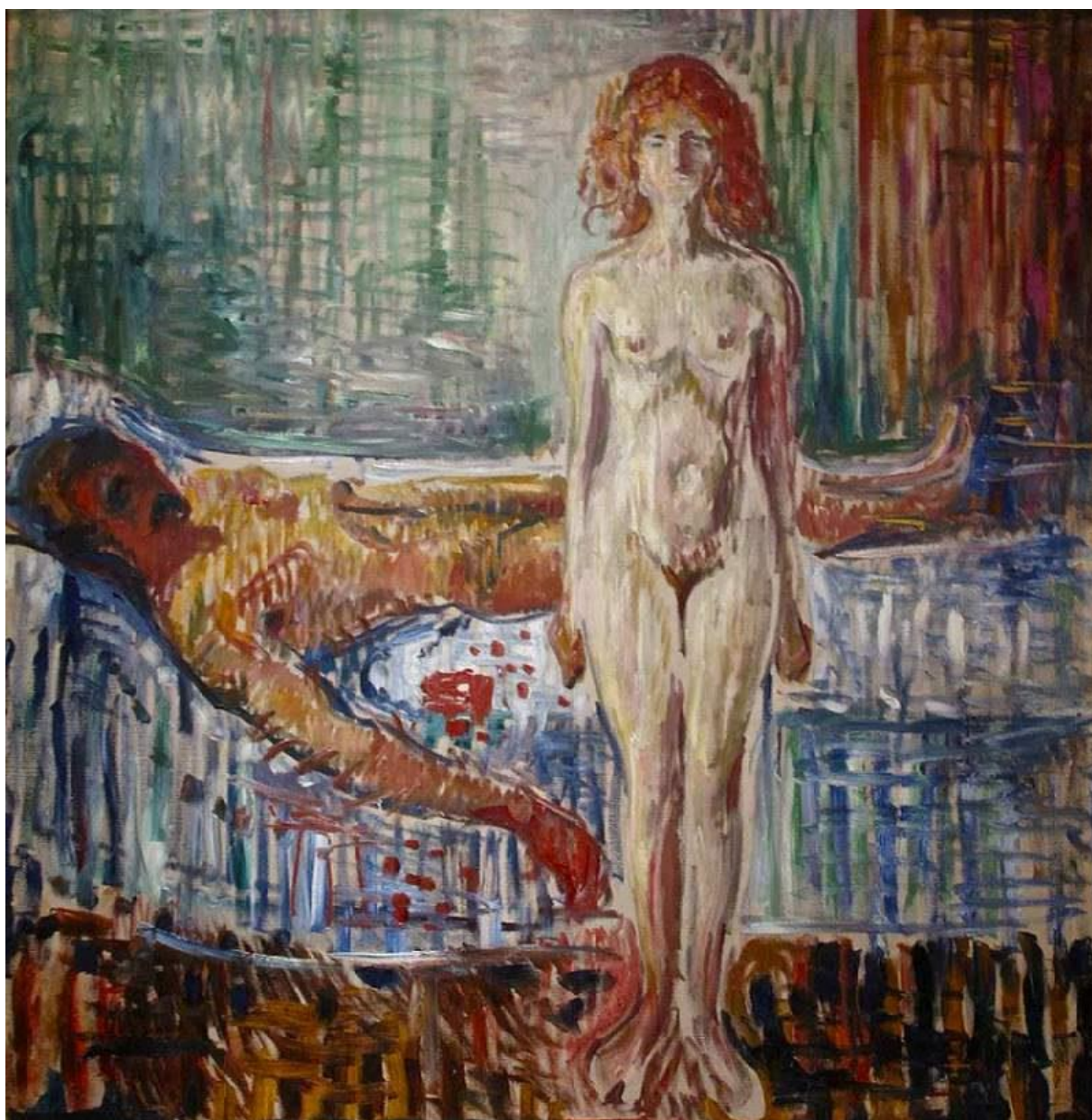
Olje på lerret, 70 \* 76 cm. Munch-museet.



Ill. 4. Edvard Munch, *Marats død*, 1907 (Woll 767).

Olje på lerret, 150 \*200 cm. Munch-museet.





Ill. 5. Edvard Munch, *Marats død*, 1907, (Woll 768).

Olje på lerret, 153 \* 149. Munch-museet.



Ill. 6. Edvard Munch, *Mordersken*, 1907 (Woll 786).

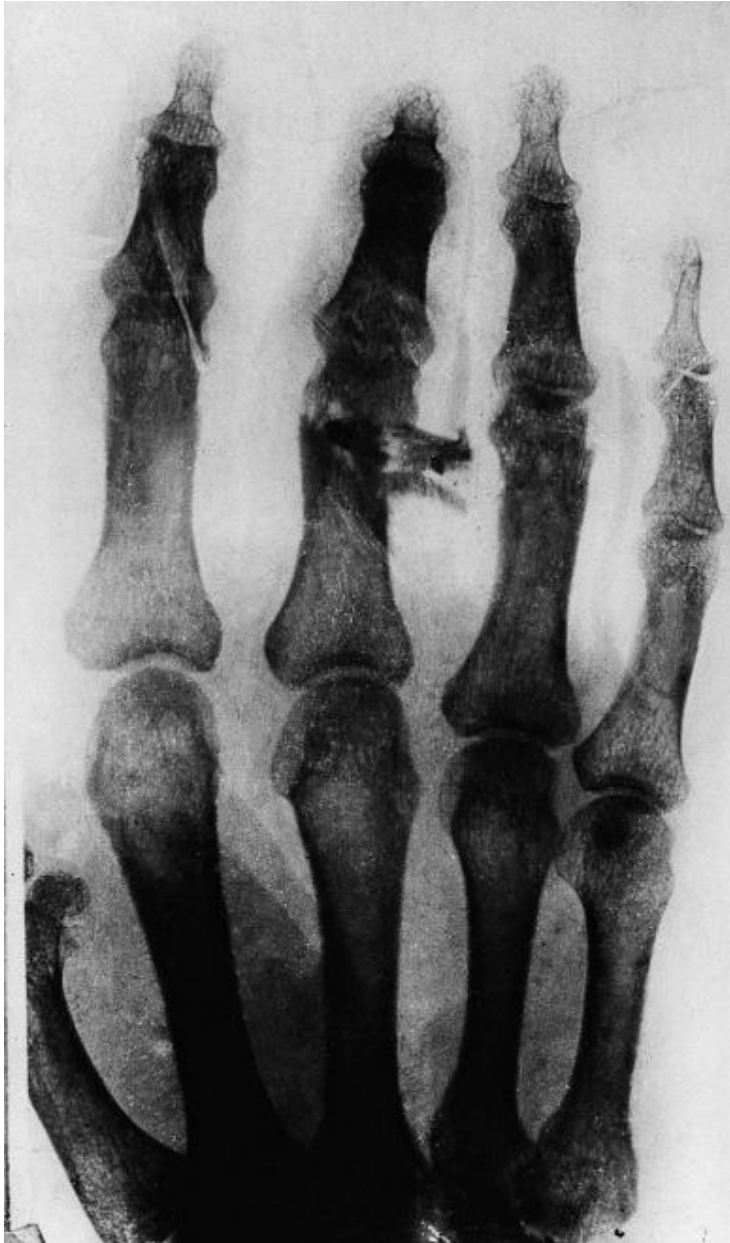
Olje på lerret, 89 \* 63 cm. Munch-museet.





III. 7. Edvard Munch. *På operasjonsbordet*, 1902-03 (Woll 550).

Olje på lerret, 109 \* 149 cm. Munch-museet.



III. 8. Røntgenbilde av Munchs venstre hånd (1902).



Ill. 9. Tulla Larsen og Edvard Munch hos fotografen (ant. våren 1900).



Ill. 10. Jacques-Louis David, *Marat à son dernier soupir* [*Marats død*], 1793.

Olje på lerret, 165 \* 128 cm. Musée d'art ancien





III. 11. Edvard Munch, *Lübeck med Holstentor* (1907, Woll 750).

Olje på lerret, 84 \* 130 cm. Neue Nationalgalerie, Berlin.



III. 12. Edvard Munch, *Havnen i Lübeck* (1907, Woll 748).

Olje på lerret, 81,5 \* 122 cm. Kunsthaus Zürich.





Ill. 13. Edvard Munch, *Rodins «Tenkeren» i dr. Lindes park* (1907, Woll 751).

Olje på lerret, 122 \* 78 cm. Musée Rodin, Paris.



Ill. 14. Edvard Munch, *Amor og Psyche* (1907, Woll 769).

Olje på lerret, 119,5 \* 99 cm. Munch-museet.





Ill. 15. Edvard Munch, *Trøst* (1907, Woll 770).

Olje på lerret, 89 \* 108 cm. Munch-museet



Ill. 16. Pierre Bonnard, *L'homme et la femme*, 1900.

Olje på lerret, 115 \* 72,5 cm. Paris, Musée d'Orsay.



III. 17. Edvard Munch, *Selvportrett ved vinen*, 1906 (Woll 688).

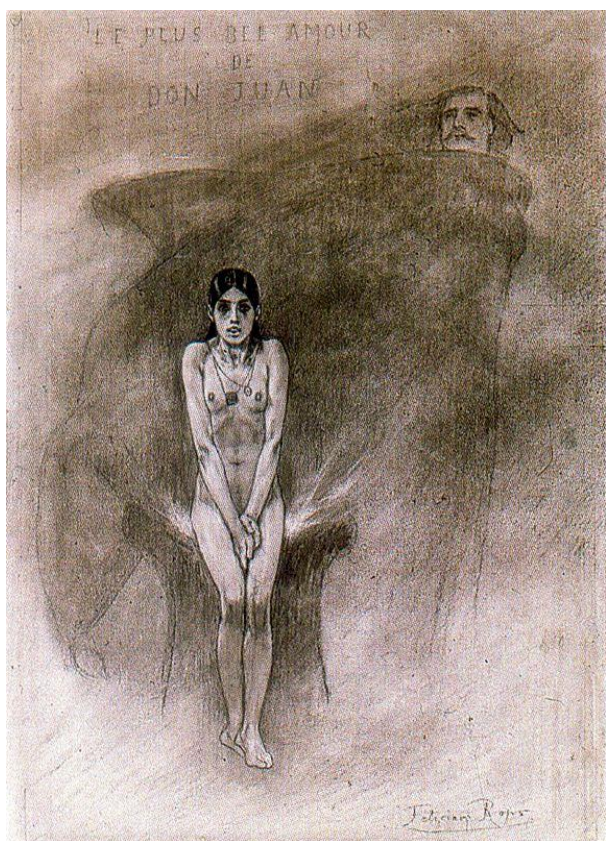
Olje på lerret, 110 \* 120,5 cm. Munch-museet.





Ill. 18. Edvard Munch, *Pubertet* (1894-95, Woll 347).

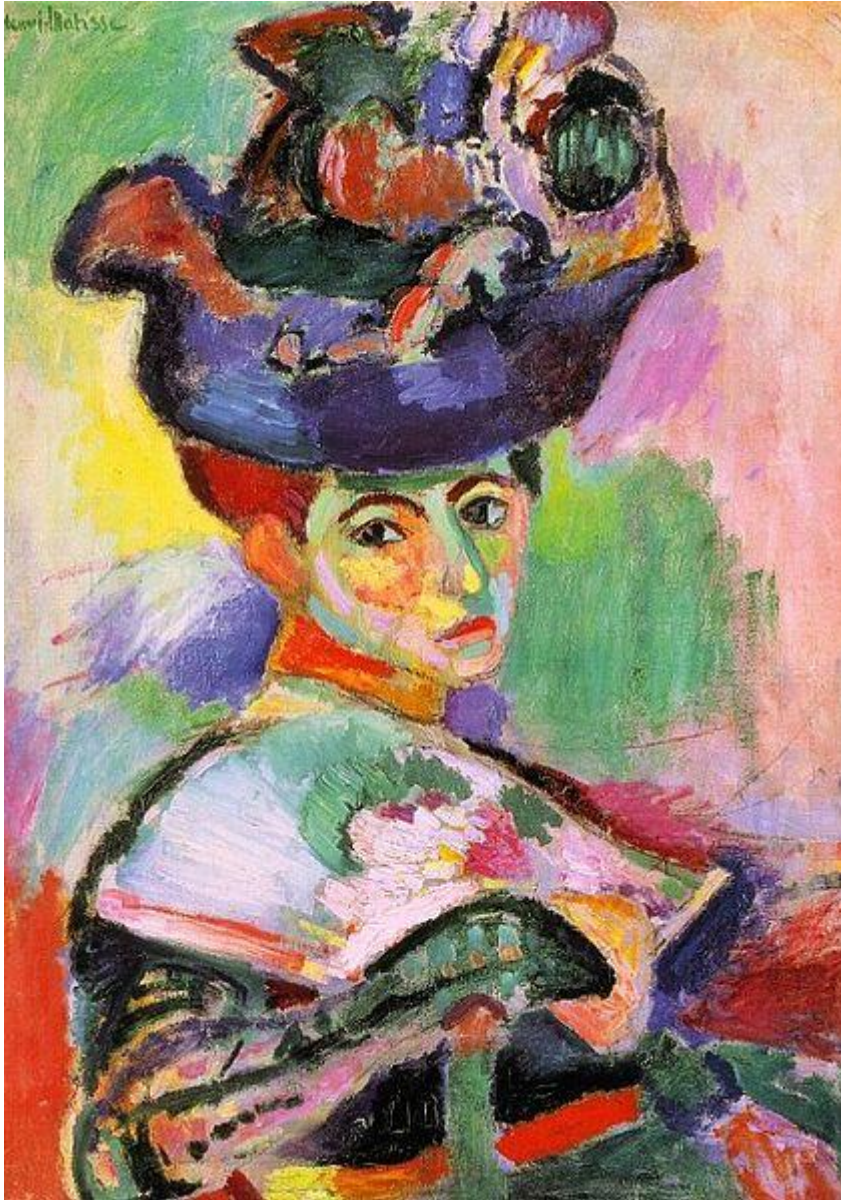
Olje på lerret, 151,5 \* 110 cm. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



Ill. 19. Félicien Rops. *Les Diaboliques – Le Plus bel amour de Don Juan*  
[*Don Joan vakreste kjærlighet*], 1879.

Radering, 277 \* 203 mm. Paris, Bibliothèque nationale.





III. 20. Henri Matisse, *Femme au chapeau* [Kvinne med hatt], 1905.

Olje på lerret, 80,65 \* 59,69 cm. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA).



Ill. 21. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. K. G.)* [*Pikene fra Avignon*], 1907.  
Olje på lerret, 243,9 \* 233,7 cm. Museum of Modern Art, New York.



III. 22. Franz von Stuck. *die Sünde* [Synden], 1893.

Olje på lerret, 94,5 \* 59,5 cm. Neue Pinakothek, Munchen.





Ill. 23. René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* [*Dette er ikke en pipe*], 1926.

Olje på lerret, 63,5 \* 93,98 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California.

## Utstillingshistorikk<sup>239</sup>

### 741 Mord

1906, Weimar, Hotel Kaiserin Augusta, *Mord*

\*\*\*

1975, Bergen; Vestlandske Kunstindustrimuseum

1976, Grimstad, Reimann-gården, nr. 52

1978, Berlin, Nationalgalerie Berlin, nr. 8

1986, Reykjavik, Norræna Húsid, nr. 4

1987, Stockholm–Malmö, nr. 14

1988, Humlebæk, Louisiana, nr. 21

2005, Stockholm-Oslo-London, nr. 61

### 742 Mordersken

1907, Berlin, Cassirer, nr. 88, *Stilleben*

1926, Mannheim, Stadt. Kunsthalle, nr. 24, *Die Mörderin*

1927, Berlin, Nationalgalerie, nr. 102, *Die Mörderin*

1927, Oslo, Nasjonalgalleriet, nr. 156, *Mordersken*

\*\*\*

1947, Stockholm, Liljevalchs, nr. 43

1947, Göteborg, Göteborgs Konstmuseum, nr. 41

1975, Malmö, Malmö Konsthall, nr. 26

1975, Oslo, Munch-museet, nr. 94

1976, Zürich, Kunsthaus Zürich, nr. 45

1977, Stockholm, Liljevalchs & Kulturhuset, nr. 96

1979, Helsinki, Amos Andersons Konstmuseum, nr. 23

1986, Reykjavik, Norræna Húsid, nr. 5

1987, Stockholm-Malmö, nr. 15

1988, Humlebæk, Louisiana, nr. 21b

---

<sup>239</sup> Utstillingshistorikken er hentet fra catalogue raisonné. Se Woll, *Edvard Munch: Samlede malerier. Catalogue Raisonné B.2.*

1996, São Paulo, XIII São Paulo Biennale  
1997, Shanghai, Shanghai, Museum, nr. 19  
1999-2000, Oslo-Rostock-Helsinki, nr. 2  
2001-02, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, nr. 25  
2005, Stockholm-Oslo-London, nr. 62.

### **743 Marats død**

Ingen info

### **767 Marats død**

1915, Kristiania, Blomqvist, nr. 56, *Marats død*  
1916, Bergen, Bergens Kunstforingen, nr. 48, *Marats død*  
1927, Berlin, Nationalgalerie, nr. 93, *Die Mörderin*  
1927, Dresden, Galerie Arnold, *Die Mörderin*

\*\*\*

1945, Oslo, Nasjonalgalleriet  
1946, København, Rådhusshallen  
1947, Stockholm, Liljevalchs, nr. 48  
1950-51, USA, vandreutstilling, nr. 39  
1951, Brighton-Glasgow-London, nr. 38  
1951-52, Haag, Gemeentemuseum, nr. 39  
1952, Paris, Petit Palais, nr. 36  
1954, Venezia, La biennale di Venezia, nr. 27  
1954-55, München-Köln, nr. 68  
1958, Bern, Kunstmuseum Bern, nr. 53  
1958-59, Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen, nr. 19  
1959, Wien, Akademie der Bildene Künste, nr. 41  
1963, Oslo, Munch-museet, nr. 73  
1965-66, New York, Solomon R. Guggenheim, nr. 40  
1968, Stockholm, Nationalmuseum, nr. 242  
1978-79, Washington, National Gallery, nr. 83

1991-92, Paris-Oslo-Frankfurt, nr. 45  
1992-93, London, National Gallery, nr. 83  
1993, Tokyo-Osaka, nr. 80  
1998, Paris, Musée, d'Art modern de la Ville de Paris, nr. 118  
1998, Lugano, Museo d'Arte Moderna, nr. 59  
1999-2000, Oslo-Rostock-Helsinki, nr. 3  
2001, København-Oslo, nr. 65  
2005, Stockholm-Oslo-London, nr. 63

### **768 Marats død**

1908, Paris, Salon des Indépendants, nr. 4413, *La Mort de Marat*  
1910, Kristiania, Dioramalokalet, nr. 66, *Marats død*  
1912, München, Thannhauser, nr. 25, *Der Tod Marats*  
1912, Göteborg, Konstföreningen Valand  
1913, Stockholm, Konstnärhuset, nr. 18, *Marats död*  
1914, Berlin, Gurlitt, nr. 11, *Marats Tot*  
1923, Göteberg, nr. 182, *Marats död*

\*\*\*

1963, Oslo, Munch-museet, nr. 82  
1968, Schaffhausen, Museum Allerheiligen Schaffhausen, nr. 51  
1973, München, Haus der Kunst, nr. 54  
1974, London, Hayward Gallery, nr. 50  
1974, Paris, Musée National d'Art Moderne, nr. 49  
1975, Malmö, Malmö Konsthall, nr. 28  
1975-76, Humlebæk, Louisiana, nr. 31  
1977, Stockholm, Liljevalchs & Kulturhuset, nr. 37  
1978, Berlin, Nationalgalerie Berlin, nr. 39  
1979, Helsinki, Amos Andersons Konstmuseum, nr. 26  
1985-86, Milano-Roma, nr. 59  
1987, München-Salzburg-Berlin, nr. 13

1987, Essen, Museum Folkwang, nr. 77  
1987-88, Zürich, Kunsthaus Zürich, nr. 77  
1988-89, Rotterdam, Museum Boymas-van-Beuningen, nr. 68  
1991-92, Paris-Oslo-Frankfurt, nr. 46  
1999-2000, Oslo-Rostock-Helsinki, nr. 10  
2001, Ishøj-Oslo, nr. 66  
2005, Stockholm-Oslo-London, nr. 64

## **786 Mordersken**

1927, Berlin, Nationalgalerie, nr. 117, *Die Mörderin*  
1927, Oslo, Nationalgalleriet, nr. 170, *Mord*

\*\*\*

1947, Stockholm, Liljevalchs, nr. 63  
1947, Göteborg, Göteborgs Konstmuseum, nr. 63  
1975, Bergen, Vestlandske Kunstindustrimuseum  
1975, Oslo, Munch-museet, nr. 92  
1976, Grimstad, Reimann-gården, nr. 51  
1977, Stockholm, Liljevalchs & Kulturhuset, nr. 101  
1984-85, Hamburg, Kunstverein, nr. 23  
1986, Reykjavik, Norræna Húsid, nr. 11  
1992-93, London, National Gallery, nr. 77  
1993, Tokyo-Osaka, nr. 74  
1994-95, München-Hamburg-Berlin, nr. 58  
1999-2000, Oslo-Rostock-Helsinki, nr. 6

## Bildeliste

Bonnard, Pierre. *L'homme et la femme*, 1900.

Olje på lerret, 115 \* 72,5 cm. Paris, Musée d'Orsay.

nga.gov.au [online]

<http://nga.gov.au/Exhibition/MASTERPIECESfromPARIS/Default.cfm?IRN=191179&BioArtistIRN=22205&MnuID=SRCH&ArtistIRN=22205&ViewID=2>

[oppsøkt 30.03.2017].

David, Jacques-Louis. *Marat à son dernier soupir* [*Marats død*], 1793.

Olje på lerret, 165 \* 128 cm. Musée d'art ancien.

google.no [online].

[https://www.google.no/search?q=the+death+of+marat&hl=en&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwivwPf6wMHQAhXFiSwKHeCpBEAQ\\_AUICCGB&biw=1280&bih=929#hl=en&tbm=isch&q=the+death+of+marat+original&imgcr=OnCjYckGeplrhM%3A](https://www.google.no/search?q=the+death+of+marat&hl=en&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwivwPf6wMHQAhXFiSwKHeCpBEAQ_AUICCGB&biw=1280&bih=929#hl=en&tbm=isch&q=the+death+of+marat+original&imgcr=OnCjYckGeplrhM%3A) [oppsøkt 24.11.16]

Fotografi av Tulla Larsen og Edvard Munch. Fotografiet kan være tatt våren 1900, forbindelse med deres "forlovelse".

no.pintest.com [online].

<https://no.pinterest.com/michaellapeyrad/masters/> [oppsøkt 25.11.16].

Magritte, René. *Ceci n'est pas une pipe* [*Dette er ikke en pipe*], 1926.

Olje på lerret, 63,5 \* 93,98 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California.

wikipedia.org [online].

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Treachery\\_of\\_Images](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images) [oppsøkt 25.01.2017].

Matisse, Henri. *Femme au chapeau* [*Kvinne med hatt*], 1905

Olje på lerret, 80,65 \* 59,69 cm. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). galleryintell.com [online].

<http://www.galleryintell.com/artex/woman-with-hat-by-henri-matisse/>

[oppsøkt 24.11.2016]

Munch, Edvard. *Pubertet* (1894-95, Woll 347).

Olje på lerret, 151,5 \* 110 cm. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Nasjonalmuseet.no [online].

<http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.M.00807> [oppsøkt 31.01.2017].

Munch, Edvard. *På operasjonsbordet*, 1902-03 (Woll, kat. 550).

Olje på lerret, 109 \* 149 cm. Munch-museet.

weimar.org [online].

<http://weimarart.blogspot.no/2010/08/edvard-munch-in-germany.html>

[oppsøkt 22.10.2016]

Munch, Edvard. *Selvportrett ved vinen*, 1906 (Woll 688).

Olje på lerret, 110 \* 120,5 cm. Munch-museet.

commons.wikimedia.org [online].

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard\\_Munch - Self-Portrait with a Bottle of Wine - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Self-Portrait_with_a_Bottle_of_Wine_-_Google_Art_Project.jpg)  
[oppsøkt 04.05.2017].

Munch, Edvard. *Mord*, 1906 (Woll, kat. 741).  
Olje på lerret, 69,5 \* 100 cm. Munch-museet.  
wikiart.org [online].  
<http://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-murderess-1906> [oppsøkt 06.05.2016].

Munch, Edvard. *Mordersken*, 1906 (Woll, kat. 742).  
Olje på lerret, 110 \* 120 cm. Munch-museet.  
allpaintings.org [online].  
<http://www.allpaintings.org/v/Expressionism/Edvard+Munch/Edvard+Munch+-+The+Murderess+.jpg.html> [oppsøkt 06.05.2016].

Munch, Edvard. *Marats død*, 1906-07 (Woll, kat. 743).  
Olje på lerret, 70 \* 76 cm. Munch-museet.  
pubhist.com [online].  
<https://www.pubhist.com/w29732> [oppsøkt 06.05.2016].

Munch, Edvard. *Havnen i Lübeck*, 1907 (Woll 748).  
Olje på lerret, 81,5 \* 122 cm. Kunsthaus Zürich.  
poulwebb.blogspot.no [online].  
<http://poulwebb.blogspot.no/2015/03/edvard-munch-part-13.html>  
[oppsøkt 26.11.2016].

Munch, Edvard. *Lübeck med Holstentor*, 1907 (Woll 750).  
Olje på lerret, 84 \* 130 cm. Neue Nationalgalerie, Berlin.  
kunstkopie.de/a/edvard-munch.html [online].  
<http://www.kunstkopie.de/a/edvard-munch.html>  
[oppsøkt 26.11.2016].

Munch, Edvard. *Rodins «Tenkeren» i dr. Lindes park*, 1907 (Woll 751).  
Olje på lerret, 122 \* 78 cm. Musée Rodin, Paris.  
No.pinterest.com [online].  
<https://no.pinterest.com/trustartdesign/edvard-munch/>  
[oppsøkt 24.11.2016].

Munch, Edvard. *Marats død*, 1907 (Woll, kat. 767).  
Olje på lerret, 150 \* 200 cm. Munch-museet.  
apollo-magazine.com [online].  
<http://www.apollo-magazine.com/munch/> [oppsøkt 06.05.2016].

Munch, Edvard. *Marats død*, 1907, (Woll, kat. 768).  
Olje på lerret, 153 \* 149. Munch-museet.  
edvardmunch.org [online].  
<http://www.edvardmunch.org/death-of-marat.jsp#prettyPhoto> [oppsøkt 06.05.2016].

- Munch, Edvard. *Amor og Psyche*, 1907 (Woll 769).  
Olje på lerret, 119,5 \* 99 cm. Munch-museet.  
ecinemaacademy.wordpress.com [online].  
<https://ecinemaacademy.wordpress.com/category/current-year/page/4/>  
[oppsøkt 24.11.16]
- Munch. *Trøst*, 1907 (Woll 770).  
Olje på lerret, 89 \* 108 cm. Munch-museet.  
No.pinterest.com [online].  
<https://no.pinterest.com/divinebottle/munch/>  
[oppsøkt 24.11.2016].
- Munch, Edvard. *Mordersken*, 1907 (Woll, kat. 786).  
Olje på lerret, 89 \* 63 cm. Munch-museet.  
commons.wikimedia.org [online].  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard\\_Munch,\\_Mordersken.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch,_Mordersken.jpg) [oppsøkt  
06.05.2016].
- Picasso, Pablo. *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* [*Pikene fra Avignon*], 1907.  
Olje på lerret, 243,9 \* 233,7 cm. Museum of Modern Art, New York.  
khanacademy.org [online].  
[https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-  
abstraction/cubism/a/picasso-les-demoiselles-davignon](https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-<br/>abstraction/cubism/a/picasso-les-demoiselles-davignon)  
[oppsøkt 24.11.16].
- Rops, Félicien. *Les Diaboliques – Le Plus ble amour de Don Juan*  
[*Don Juans vakreste kjærlighet*], 1879.  
Radering, 277 \* 203 mm. Paris, Bibliothèque nationale.  
wikiart.org [online].  
<https://www.wikiart.org/en/felicien-rops/the-best-love-of-don-juan>  
[oppsøkt 08.03.2017].
- Røntgenbilde av Edvard Munchs skadede hånd fra Kristiania Røntgeninstitut (1902).  
chuckwilsondb.tumblr.com [online].  
[http://chuckwilsondb.tumblr.com/post/40283097018/poete-x-ray-of-edvard-munchs-  
left-hand-before](http://chuckwilsondb.tumblr.com/post/40283097018/poete-x-ray-of-edvard-munchs-<br/>left-hand-before) [oppsøkt 30.11.2016].
- Stück, Franz von, *die Sünde* [*Synden*], 1893.  
Olje på lerret, 94,5 \* 59,5 cm. Neue Pinakothek, München.  
aune50.rssing.com [online].  
[http://faune50.rssing.com/chan-9625684/all\\_p10.html](http://faune50.rssing.com/chan-9625684/all_p10.html)  
[oppsøkt 28.02.2017].