

Referensialitet i Edvard Munchs fotografiske selvportretter

- Selviakttakelse og selvframstilling i den selvbiografiske praksis.

Av Cecilie Tyri Holt

Forord

I første omgang vil jeg takke fotohistoriker Robert Meyer for formidling av verdifull kunnskap, oppmuntring, motstand og et utrettelig engasjement. Jeg hadde også gleden av å åpne utstillingen av Munchs fotografier på Robert Meyers Kunsthøgskole 20. oktober 2006.

Videre vil jeg takke kunsthistoriker Line Engen for veiledning og interessante samtaler om kunst generelt og Munch spesielt.

I tillegg vil jeg takke mamma og pappa som har vist en oppriktig interesse for oppgaven og som har bidratt med uvurderlig oppmuntring i tunge stunder.

Jeg vil også takke venninner og medstudiner som mer eller mindre ufrivillig har lært noe om Munchs fotografiske selvportretter. En takk også til veileder Erik Mørstad for gjennomlesning og gode tips. Forskningsbibliotekar på Munch-museet, Lasse Jacobsen, fortjener også en stor takk.

Og sist, men ikke minst, vil jeg takke min kjære Martin for støtte, mange oppmuntrende taler og forståelse for min "sjeldne" frustrasjon. Tusen takk for at du presset meg til å ta noen sårt trengte pauser, og for at du klarte å leve med et kunsthistorisk monster! Jeg har deg å takke for at jeg skriver dette forordet med noen fregner på nesen.

Oslo, mai 2008

Cecilie Tyri Holt

Kapittel 1: Innledning

1.0. Bakgrunn for prosjektet.....	3
1.1. Redegjørelse for problemstilling og metode.....	4
1.2. Forskningshistorie.....	6
1.3. Redegjørelse for begrepsapparat.....	9

Kapittel 2: Materiale

2.0. Kunstnerfremstillinger i selvbiografi og selvportrett.....	14
2.1. Edvard Munchs selvbiografiske praksis.....	15

Kapittel 3: Teori

3.0. Redegjørelse for referensialitet.....	22
3.1. Fotografiets referensialitet.....	24
3.2. Den selvbiografiske tekstens referensialitet.....	30

Kapittel 4: Analyse

4.0. Teori om kategorisering av selvportrettet.....	42
4.1. Selviakttakelse.....	43
4.1.1. Roland Barthes og selviakttakelse.....	45
4.2. Selvfremstilling.....	46
4.2.1. Roland Barthes og selvfremstilling.....	51
4.3. Den selvbiografiske praksis som selvutslettende sjanger.....	52
4.3.1. Formal selvutslettelse.....	57
4.3.2. Teoretisk selvutslettelse.....	61
4.4. Konklusjon.....	62

Litteraturliste.....	65
----------------------	----

Appendiks.....	70
----------------	----

“The final revelation is that Lying,
the telling of beautiful untrue things,
is the proper aim of Art.”

Oscar Wilde¹

Kapittel 1: Innledning

1.0. Bakgrunn for prosjektet

Edvard Munch (1863-1944) karakteriseres ofte som en selvbiografisk kunstner. Tesen støttes av det faktum at han tok utgangspunkt i eget liv i sin søken etter motiver til både fotografiske, maleriske og litterære fremstillinger. I den historisk-biografiske tolkningen av verkene hans blir grensen mellom biografi og ikonografi fremstilt som flytende, og selvportrettet blir karakterisert som en visuell form for selvbiografi.² Det er ikke sjelden at Munchs kunstneriske virke fremstilles som basert på ”ubevisste motivasjoner”³. Men Munch hadde etter mitt skjønn en bevissthet rundt sine kunstneriske fremstillinger – især hvordan han fremstilte seg selv. Han kan derfor karakteriseres som sin egen mytolog. ”Munch visste det godt selv: At han var Munch, men også at Munch, det var ham. At rollen ligger og lurere på skjebnen, at iscenesettelsen er vanskelig å skjelve fra det likefrem levde liv.”⁴

Munch begynte å eksperimentere med det fotografiske mediet i 1902, og fortsatte å fotografere helt frem til 1932. Det er ikke bevart noen fotografier mellom 1911 og 1926, så Munchs fotografiske virke deles inn i to perioder: 1902-1910 og 1927-1932. Fotografiene varierer fra poserende aktfotografier tatt i Munchs hage i Åsgårdstrand, og gruppeportretter med venner, til ekstreme nærbilder og selvportretter fotografert under oppholdet på

¹ Oscar Wilde, “The Decay of Lying” i *Intentions*, 8. utg. (London: Methuen & co. Ltd., 1913), 54.

² Iris Müller-Westermann, *Munch by Himself*, (London: Royal Academy of Arts, 2005), 16

³ Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 16.

⁴ Poul Erik Tøjner, *Munch med egne ord*, (København: Aschehoug, 2003), 211.

nerveklinikken i København. Billedmaterialet blir hovedsaklig drøftet som skisser eller inspirasjon til Munchs malerier, et aspekt som vektlegges i liten grad i denne teksten. Jeg har valgt å forholde meg til fotografiene som selvstendige verker, som jeg har drøftet i lys av virkelighetsreferensialitet.

Mitt møte med Munchs fotografiske selvportretter viste seg å føre til en todelt resepsjon. For det første opplevde jeg det ubehagelig eller upassende å betrakte enkelte av disse fotografiene fordi de fremstod som svært personlige, mens i interaksjon med de resterende fotografiene, opplevde jeg det som om min rolle som betrakter var medberegnet i Munchs kunstneriske prosess – det var meningen av jeg skulle se disse. Denne todelte resepsjonen av Munchs fotografier gjorde meg interessert i det selvbiografiske verkets virkelighetsreferanse. I hvilken grad fotografiene kan betraktes som subjektive dokumenter – og i hvilken grad fotografiene står for rollespillet Munch foretok seg. Denne problematikken fikk meg til å se nødvendigheten av også å forholde meg til andre sider ved Munch selvbiografiske virke, nærmere bestemt hans litterære dagbøker og planer om utgivelsen av en selvbiografi.

Den danske forfatteren Hans Tørsleff intervjuet Munch for det tyske tidsskriftet *Die Dame* i november 1930. Her snakket Munch om sitt forhold til fotografi:

Jeg har for eksempel lært meget av fotografien. Jeg har en gammel umoderne kasse som jeg har tatt utallige bilder av mig selv med. Det gir ofte forbausende virkninger. Når jeg engang blir gammel og ikke har noe bedre å foreta mig enn å sysle med en selvbiografi, da skal også alle mine fotografiske selvportretter frem i dagens lys.⁵

Dette sitatet viser at Munch i en alder av 67 år – midt i sin andre fotograferende periode - hadde planer om eventuelt å kombinere tekst og fotografi i en selvbiografi. Jeg har drøftet litterære og fotografiske fremstillinger av kunstnersubjektet i sammenheng med sjangerens teatrale aspekt.

1.1. Redegjørelse for problemstilling og metode

Oppgaven min omhandler virkelighetsreferansen i Munchs ”selvbiografiske praksis”, forstått som fremstillinger av kunstnersubjektet i ulike medier. Jeg ønsker å se nærmere på hva som skjer med konstruksjonen av selvet i selvportrettet og dualiteten i den selvbiografiske praksis

⁵ Hans Tørsleff-Kopenhagen, ”Edvard Munch...der Einsiedler von Ekely” i *Die Dame*, heft 4 (november 1930), 7-9, 42, 44. Utdrag fra intervjuet er gjengitt i Arne Eggum, *Munch og fotografi*, (Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1987), 181.

hva gjelder verkets referanse til kunstnersubjektet. Dualiteten definerer jeg som verket betraktet enten som ”selviakttakelse” – forstått som verkets referanse til kunstnersubjektet, eller som ”selvfremstilling” – forstått som verkets referanse til kunstnerens rollespill. Den litterære versjonen av selviakttakelse finner jeg i dagboken, og selvfremstillingen korresponderer med selvbiografien.

Selvportrettet var i lighed med selvbiografien en ’redigert’ selvfremstilling, en selvfortolkning, der i en offentlig sammenheng viste – eller bekendte – ’intime’ sider af selvet, som var kulturelt valoriserende, men ofte under foregivelse af objektivitet og autenticitet.⁶

Det selvbiografiske verket kan både betraktes som et subjektivt og utleverende verk, samtidig som det kan betraktes som et uttrykk for rollespill og posering. Jeg ønsker å se nærmere på hva som skjer med selvets tilstedeværelse i den selvbiografiske praksis.

Jeg har betraktet et utvalg av Munchs fotografiske selvportretter i forhold til begrepene ”selviakttakelse” og ”selvfremstilling” i en drøfting av verkets referensialitet. Disse to begrepene korresponderer med to ulike metoder å nærme seg et portrett på:

- 1) Typologisk tilnærming: selvportrettet karakteriseres av at kunstneren fremstilles som type. Denne tilnæringsmåten kan sees i sammenheng med ”selvfremstillingen”.
- 2) Historisk-biografisk metode eller psykobiografisk⁷ tilnærming: selvportrettet betraktes som direkte uttrykk for kunstnerens biografi og individualitet. Denne tilnæringsmåten kan sees i sammenheng med ”selviakttakelsen”.

Jeg har drøftet Munchs fotografiske selvportretter i forhold til disse metodene for å klargjøre ulike måter å betrakte referensialitet i den selvbiografiske praksis på. Oppgaven fokuserer på problemstillinger rundt selvportrettets forhold til kunstnerens subjekt og sjangerens tilknytning til myten om kunstnerrollen.

Undersøkelsen munner ut i spørsmålet om hvorvidt den selvbiografiske praksis er basert på posering og rollespill. Jeg fremmer en hypotese om at en fremstilling av og med utgangspunkt

⁶ Rune Gade, *Kønnet i kroppen og kunsten: Selvfremstillinger i samtidskunsten*, (København: Informations Forlag, 2005), 29.

⁷ Min oversettelse av begrepet ”psychobiographical” brukt av Marsha Meskimmon i *The Art of Reflection. Women artist's self-portraiture in the twentieth century*, (London: Scarlet Press, 1996), 79.

i kunstnersubjektet fører til et selvutslettende og anonymiserende uttrykk i forlengelsen av poseringen.

1.2. Forskningshistorie

Kildesøk i forbindelse med temaet om verkets referensialitet til kunstnersubjektet viste at forskning innen litteraturteori er langt mer dyptgående enn den kunsthistoriske forskningen. Derfor har jeg valgt å forholde meg både til litterære og billedlige fremstillinger av kunstnersubjektet, og hovedsakelig benytte meg av litteraturvitenskapelige teorier. På bakgrunn av dette slo jeg sammen selvbiografi, dagbok og selvportrett under paraplybegrepet ”den selvbiografiske praksis” eksemplifisert med utdrag fra Munchs kunstneriske virke innen både fotografi og litteratur.

Formidling av Munchs fotografier

Referanseverket i forskningen på Edvard Munchs fotografiske selvportretter er **Arne Eggums** bok *Munch og fotografi*⁸. Boken ble utgitt i 1987 og står som hovedreferansen i de fleste artiklene om dette temaet. Eggum drøfter Munchs fotografiske virke i forhold til hans maleriske verk og samtid. Boken vil fungere både som utgangspunkt og drøftingsgrunnlag i min oppgave da det ikke er publisert annen forskningslitteratur om Munchs fotografier.

Munchs fotografiske selvportretter ble aldri publiserte i hans levetid, men har i ettertid blitt stilt ut i ulike kontekster - vanligvis i sammenheng med hans maleriske virke. For eksempel utstillingen ”Malerei nach Fotografie” som ble vist i München i 1970. I 1988 åpnet utstillingen ”Edvard Munch: maler og fotograf: kunstneren og fotografiet” på Louisiana utenfor København.⁹ Og i 1989-90 var fotografiene på turné i Storbritannia i forbindelse med utstillingen ”Munch and Photography” som åpnet på Hatton Gallery, Newcastle University

⁸ Arne Eggum, *Munch og fotografi*, (Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1987.)

⁹ Utstillingen varte fra 20. februar – 25. mai 1988. *Louisiana Revy*, nr. 2, (1988).

and Newcastle Polytechnic Gallery 2. mai 1989¹⁰. I 1997 ble blant annet eksempler på fotografiene vist på en utstilling over Munchs arbeider på Setagaya Art Museum i Tokyo.¹¹ Fotografiene har også blitt utstilt i ulike institusjoner i Norge. Munch-museet arrangerte utstillingen "Munch og fotografi" 3. mars – 21. april 1987 og 11.mai – 5. oktober 2003. Fotohistoriker **Robert Meyer** har også arbeidet med å formidle Munchs fotografier gjennom ulike utstillingsprosjekter både i Roma 10.mars – 19. juli 2005¹² og i Oslo høsten 2006¹³.

Det er utgitt ulike kataloger og tekster i forbindelse med utstillingene, hvorav de fleste enten er skrevet av Eggum selv eller baseres på Eggums bok.¹⁴ Innledningen til katalogen over utstillingen i München, skrevet av Prof. dr. J.A. Schmoll-Eisenwerth, er et unntak.¹⁵ Eggum påpeker at Eisenwerth opererer med en annen datering og attribuering av fotografiene enn ham selv. Fotografiene har også blitt omtalt i bøker¹⁶ eller i selvstendige artikler¹⁷ uavhengig av utstillingsprosjekter.

Det billedlige selvportrett

I den generelle forskningen på Munchs selvportretter er det en grunnleggende mangel på inkludering av de fotografiske verkene hans. De blir sjelden drøftet som selvstendige kunstverk. Et godt eksempel på dette er kurateringen av utstillingen "Munch själv"¹⁸ hvor Munchs fotografiske selvportretter så vidt var representert i selve utstillingen, og kun så vidt

¹⁰ Utstillingen ble vist på "Hatton Gallery" 2.mai – 10. juni 1989, "The City Art Center" i Edinburgh 5. august – 16. september 1989, "The City Art Gallery" i Manchester 23. september - 5.november 1989 og på "The Museum of Modern Art" i Oxford 14. januar – 18. mars 1990.

¹¹ Utstillingen varte fra 5. april – 8. juni 1997. Eggum har skrevet artikkelen "Munch and photography" i utstillingskatalogen *Edvard Munch*, red. av Nozomi Endo, Yuko Kimura, overs. av Stanley N. Anderson m.fl. Tokyo: Setagaya Art Museum, 205-215.

¹² Munchs fotografiske selvportretter var en liten del av utstillingen "Munch: 1863-1944" som ble vist i Complesso del Vittoriano i Roma.

¹³ Et utvalg av de fotografiske selvportrettene ble vist på Robert Meyers Kunsthøgskole i Oslo 20. oktober – 15. desember 2006.

¹⁴ For eksempel katalogen over "Munch and Photography" (Published by The Polytechnic Gallery, Newcastle upon Tyne, red. av Mara-Helen Wood og William Valery, 1989) Og artikkelen "Le fotografie del destino e autoritratti. Su Edvard Munch e i suoi autoritratti fotografici" av Robert Meyer publisert i katalogen over utstillingen "Munch: 1863-1944", (Milano: Skira, 2005), 241-259.

¹⁵ J.A. Schmoll-Eisenwerth, "Malerei nach Fotografie", (München: Münchner Stadtmuseum, 1970), innledning.

¹⁶ Kapittelet "Edvard Munch and Photography" i Dorothy Kosinski *The artist and the camera. Degas to Picasso*. (New Haven: Dallas Museum of Art. Distributed by Yale University Press, 2000), 194-211. Forbindelsen mellom August Strindbergs og Munchs fotografier blir gjort rede for i Eggums bok, og Rolf Söderberg utdyper også denne forbindelsen i sin bok *Edvard Munch, August Strindberg. Fotografi som verktyg och eksperiment*. (Stockholm: Lucida Alfabetabokförlag, 1989).

¹⁷ Clément Chéroux "Visage de la mélancolie. Autoportraits photographique, Ekely 1930-1932" i *Recherche photographique*, No.14 (1993), 14-17 og "Edvard Munch à Aasgaardstrand: points de vue", (Avhandling ved Ecole Nationale de Photographie, 1993.)

¹⁸ Munch-museet 18. juni – 28. august 2005.

ble nevnt i katalogen. Kuratoren, Iris Müller-Westermann, gjør rede for Munchs enorme produksjon innen selvportrettsjangeren:

Hardly any artist has looked at himself or herself in such a merciless and revealing way as Munch did in many of his self-portraits. From his beginning as an artist in the 1880s until his death, he recorded himself in more than seventy painted works and about twenty graphic self-portraits, as well as in more than hundred watercolours, drawings and studies; sometimes year by year, at times monthly or even daily.¹⁹

Munchs fotografiske selvportretter blir ikke nevnt i denne sammenheng. Müller-Westermann gjengir 5 av fotografiene i katalogen, i sammenheng med Munchs eventuelle bruk av to av disse i utarbeidingen av det maleriske selvportrettet *Selvportrett i helvete* fra 1903, og som illustrasjon til den kronologiske oversikten over Munchs liv i slutten av katalogen.

Det er ikke utarbeidet noen oversikt over utstillingene Munchs fotografier har vært representert på, og på museets nettside står kun følgende tekst oppført i forbindelse med utstillingen i 2003: "Munch arbeidet aktivt med fotografi, enten det gjaldt dokumentasjon av arbeidet med maleriene, eller han eksperimenterte med fotografiets virkemidler - særlig i fotografiske selvportretter. Noen portrettmalerier ble også delvis basert på fotografier."²⁰ Det finnes heller ingen katalog over Munchs fotografiske selvportretter eller andre fotografier som kan forbindes med kunstneren. Fotografiene er plassert i to permer oppdelt etter Munchs fotograferende perioder. Videre har hvert av fotografiene fått utdelt et katalogiseringsnummer. Forskningsbibliotekar på Munch-museet, Lasse Jacobsen, har opplyst om at fotografiene først ble registrerte etter en såkalt B-nummerering, men at alle fotografiene nå er registrerte i en database etter F-nummer. Den nye oversikten over F-nummereringen er ikke tilgjengelig på biblioteket pr. dags dato, derfor har jeg valgt å forholde meg til fotografiene opp slik de er registrerte i permene på Munch-museet. Det er kun fotografiene i den første perm som er satt inn i et slags system oppdelt etter sted, år, antall og fra-til.²¹ Jeg har valgt å se bort ifra dette skjemaet, da jeg ikke får oppdelingen til å stemme. Videre har jeg organisert alle fotografiene inn i nye skjema.²²

¹⁹ Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 15.

²⁰ Munch-museet. *Program: Utstillinger*. Copyright Munch-museet 1999-2008, <http://158.36.77.168/munch/content.aspx?id=55> (oppsøkt 24.04.2008)

²¹ Organiseringen av fotografiene har foregått fra Munch-museets grunnleggelse i 1963, og var klar i forbindelse med utgivelsen av Eggums bok og diverse utstillinger fra 1987 og videre.

²² Munch-museets skjema i tillegg til oppføringen av alle fotografiene som kan sees i sammenheng med Munch er gjengitt i oppgavens appendiks på side 78.

1.3. Redegjørelse for begrepsapparat

Som nevnt tidligere har jeg hovedsakelig valgt å forholde meg til litteraturvitenskapelige teorier i drøftingen av verkets referensialitet da disse er mer utfyllende enn den kunsthistoriske forskningen. Selvportrettet blir ofte sett som synonymt med selvbiografi,²³ derfor har jeg valgt å samle sjangrene under betegnelsen ”selvbiografisk praksis”. ”Dagbok og selvbiografi tillhör båda den litteratur på gränsen mellan fakta och fiktion som kan sammanfattas under rubriken självbiografiskt skrivande eller ”autobiographical writing.”²⁴ Jeg velger å definere ”den selvbiografiske praksis” som både litterære og billedlige fremstillinger basert på og av et kunstnersubjekt, nærmere bestemt sjangere som selvportrett, selvbiografi og dagbok. I min redegjørelse for verkets virkelighetsreferensialitet tar jeg hovedsakelig utgangspunkt i **Roland Barthes** *Det lyse rommet*²⁵ og artikkelen ”Forfatterens død”²⁶. Begge tekstene omhandler resepsjon av referensialitet, henholdsvis i fotografi og i litteratur.

Det selvbiografiske uttrykket har en tilsynelatende autentisitet som gjør av vi tror på verket som sannhetsbærer.

Paul John Eakin har forsket på forholdet mellom forfattersubjekt og tekst i selvbiografi. Han vektlegger selvbiografien som en sjanger basert på fiksjon. ”We want autobiography to be true, we expect it to be true more or less, and most of us are content to leave untested the validity of its claim to a basis in verifiable fact; most of the time we are not in a position to make such a test anyway.”²⁷ Den samme oppfattelsen av en ”udiskutabel” sannhetsgehalt kan sees i sammenheng med det fotografiske mediet. Barthes påpeker at det fotografiske mediet kan karakteriseres av direkte referensialitet mellom verk og motiv: ”Kort sagt, referenten kleber”.²⁸ Fotografiet har en direkte forbindelse til sitt motiv, og denne forbindelsen forsterker verkets sannhetsgehalt. Dette forholdet gjør det fotografiske mediet og den selvbiografiske sjangeren til et interessant utgangspunkt i en drøfting av verkets virkelighetsreferensialitet, nettopp fordi både sjangeren og mediet er spesielt yndet til

²³ William L. Howarth, ”Some Principles of Autobiography” i *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, Volume V, Winter (1974), Number 2, 364.

²⁴ Christina Sjöblad, ”Dagboken – dokument, vän och samtalspartner. Om dagboken i det litterära systemet” i *EDDA*, hefte 2, (1991), 168.

²⁵ Roland Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*, overs. av Knut Stene-Johansen (Oslo: Pax Forlag, 2001).

²⁶ Roland Barthes ”Forfatteren død” i *Tegnets tid: utvalgte artikler og essays*, overs. Knut Stene-Johansen (Oslo: Pax Forlag, 1995), 49-54.

²⁷ Paul John Eakin, *Fictions in autobiography. Studies in the art of self-invention*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1985), 9.

²⁸ Barthes, *Det lyse rommet*, 15.

virkelighetsmanipulering eller iscenesettelse. ”But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model?”²⁹ Det er i denne sammenhengen jeg vil poengtere to ulike begrep i forbindelse med resepsjonen av selvbiografiske verk; nemlig ”selviakttakelse” og ”selvfremstilling”.

Selviakttakelse

Å betrakte et selvbiografisk verk som selviakttakelse korresponderer med den historisk-biografisk forskning.³⁰ Verket (selvbiografi, selvportrett eller dagbok) sees som direkte uttrykk for subjektets biografi og individualitet. ”Tradisjonelt har selvbiografien vært regnet som den teksttype som kommer nærmest en identitet mellom subjekt og skrift.”³¹

Philippe Lejeune argumenterer for det han kaller ”Le pacte autobiographique”³² i oppfattelsen av selvbiografiens referanse til forfattersubjektet. Lejeune hevder at selvbiografiens sannhet nettopp er det referensielle forholdet mellom forfatter, forteller og protagonist – som leseren oppfatter som én og samme person.³³ Forholdet kan etableres i teksten på en implisitt eller en eksplisitt måte ved bruk av tittel, fremstilling av jeg´et i teksten og bruk av navn.³⁴ Den selvbiografiske pakten mellom forfatter og leser skiller litteratur basert på fakta fra litteratur basert på fiksjon:

As opposed to all forms of fiction, biography and autobiography are *referential* texts: exactly like scientific or historical discourse, they claim to provide information about a “reality” exterior to the text, and so to submit to a test of *verification*. All referential texts thus entail what I will call a “referential pact”, implicit or explicit, in which are included a definition of the field of the real that is involved and a statement of the modes and degree of resemblance to which the text lays claim.³⁵

²⁹ Paul de Man, ”Autobiography as De-Facement” i *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 67-81.

³⁰ Per Buvik karakteriserer den historisk-biografiske forskningen på litteratur som å betrakte ”litterære personer som om de var av kjøtt og blod, forfatteren som om hans/hennes egenskaper som sosialt individ, og ikke den kunstneriske begavelsen var det vesentlige.” Per Buvik, ”Tekst og individ. Eller mellom retorikk og tematikk” i *Jeg? Refleksjoner over tekst, bilde og individ*, red. Siri Meyer (Bergen: Senter for europeiske kulturstudier, 1993), 115.

³¹ *Jeg? Refleksjoner over tekst, bilde og individ*, red. Siri Meyer (Bergen: Senter for europeiske kulturstudier, 1993), 7.

³² Philippe Lejeune, ”The Autobiographical Pact” i *On Autobiography*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 3-30

³³ ”In order for there to be autobiography (and personal literature in general), the *author*, the *narrator*, and the *protagonist* must be identical.” (Lejeune, *On Autobiography*, 5)

³⁴ Forholdet mellom forfatter, forteller og protagonist fremkommer i teksten på en implisitt måte gjennom den selvbiografiske pakten ved bruk av titler som *Historien om mitt liv*, *Selvbiografi* osv, eller ved at fortelleren fremstilles i teksten slik at det ikke er noen tvil at ”Jeg” refererer til den samme personen som navnet på forsiden av boken, selv om forfatterens navn ikke brukes direkte i teksten. Eller forholdet mellom forfatter, forteller og protagonist kan gjøres åpenbart ved at forteller og protagonist gis samme navn som forfatteren. (Lejeune, *On Autobiography*, 14)

³⁵ Lejeune, *On Autobiography*, 22.

Den referensielle pakten fremmer troen på det selvbiografiske verket som uttrykk for forfattersubjektets historie og individualitet. Den samme sannhetsgehalten kan forbindes med selvportrettet.

Å se en direkte forbindelse mellom forfattersubjekt og verk forutsetter at forfatteren er i stand til objektivt å uttrykke sitt selv i et litterært verk – noe som karakteriserer det selvbiografiske verket som selviakttakelse.

It presumes the author to be able to understand and represent fully his or her 'self', that the author is not in flux, but a fully formed and independent subject who 'knows' all about the self he represents. Thus, the autobiography reveals to us as readers the psychology of the author without any myth-making.³⁶

Denne måten å betrakte virkelighetsreferensialitet på kan også benyttes i drøftingen av det fotografiske selvportrettet. **Mette Sandbye** kategoriserer ulike fotografiske sjangere i forhold til i hvilken grad verket gjenspeiler virkeligheten. De ulike kategoriene forklarer hun med religiøse metaforer. Hun skriver at

[...] fotografen kan have et theistisk, et agnostisk eller et ateistisk forhold til fotografiets troværdighed, til fotografiet som virkelighetsafspejler. Det theistiske kendetegner presse- og dokumentarfotografiet, hvor det både er meningen og en vigtig forudsætning at man tror på billedets "sandhet" om motivet. Det agnostiske kendetegner fotografer som Robert Frank og Henri Cartier-Bresson som bruger fotografiet til med hver deres subjektive synsmåde at fange øjeblikke, der delvist er virkelige og delvist er personligt konstruerede. Det ateistiske forhold til fotografiet kendetegner iscenesætterfotograferne, der ikke tror på, at fotografiet repræsenterer en given virkelighed. For dem er fotografiet altid en manipuleret konstruktion.³⁷

Denne oppdelingen er interessant å se i forhold til "selviakttakelse" – som kan sees i forbindelse med den theistiske betraktningmåten, og "selvfremstilling" – som korresponderer med den ateistiske betraktningmåten. Sandbye plasserer ikke det fotografiske selvportrettet i denne kategoriseringen, men jeg drøfter sjangeren med en referanse både til den theistiske og den ateistiske definisjonen.

Selvframstilling

Det selvbiografiske verket betraktet som "selvfremstilling", karakteriseres av at kunstneren bruker billedrommet eller det litterære rommet som en scene hvor han eller hun iscenesetter eller arrangerer seg i forhold til betrakteren. Selvfremstillingen fremhever sjangerens teatrale

³⁶ Meskimmon, *The Art of Reflection*, 67.

³⁷ Mette Sandbye, *Det iscenesatte fotografi: fem amerikanske fotografer*, (København: Forlaget Politisk Revy, 1992), 189-190.

aspekt – og kunstneren fremstiller seg selv i en rolle. Eakin poengterer selvbiografiens mangel på virkelighetsreferanse: ”I shall argue that autobiographical truth is not fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation, and, further, that the self that in the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure.”³⁸ Jeg vil også hevde at Munchs selvbiografiske praksis er basert på posering og iscenesettelse, det være seg både innen billedkunst og litteratur. Man kan også argumentere for at alle former for selvbiografi er et rollespill. ”At representere sig selv, og nødvendigvis som en anden, en fremmed, sådan som ethvert selvportræt gjør[...]”³⁹ En konsekvens av poseringen er at det selvbiografiske verket nødvendigvis vil referere til rollen kunstneren spiller, og ikke til kunstnersubjektet. Virkelighetsreferansen uteblir, og sjangeren kan karakteriseres som selvutslettende og anonymiserende.

Selvframstillingen og rollespillet i den selvbiografiske praksis kan sees i forbindelse med den poststrukturalistiske teorien som setter spørsmålsteget ved det autonome subjekt. Teorien erklærer generelt ”selvet som en fiksjon, en myte, som var ”konstituert i diskurs.”⁴⁰ Barthes representerer en leserteori hvor leserens fødsel må betales med forfatterens død ved at teksten oppstår i interaksjon med leser. Til sammenlikning påpeker Barthes *fotografiets* evne til å bekrefte autentisitet, mens teksten vil alltid være ”fiksjon eller poesi – som i seg selv aldri kan få en rotfestet troverdighet.”⁴¹ Barthes’ teori om fotografiets referensialitet representerer en motsetning til den han fremmer i forbindelse med tekst; tekst er fiksjon, mens fotografi har en nødvendig virkelighetsreferanse.

Barthes benevner fotografen som *operator*, hvis oppgave er å overraske noe eller noen. *Spectator* er betrakteren av fotografiet og *referenten* er den eller det avfotograferte. Videre karakteriserer han to måter for *spectator* å forholde seg til fotografier på. Utgangspunktet for metoden Barthes fremmer i *Det lyse rommet*, var søken etter å finne sin mor – *qu'en elle-même*⁴² – i et fotografi. Dette subjektive utgangspunktet danner grunnlaget for Barthes’ teori om fotografiets virkelighetsreferensielle karakter. Han skiller mellom to såkalte

³⁸ Eakin, *Fictions in Autobiography*, 3.

³⁹ Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 28.

⁴⁰ Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 31. En annen teoretiker som er aktuell å nevne i denne sammenhengen er Michel Foucault. Foucault drøfte forfatteren som en diskursiv funksjonen i artikkelen ”What is an Author?” i *Language, counter-memory, practice: Selected Essays and Interviews*, red. Donald B. Bouchard, overs. av Donald B. Bouchard og Sherry Simon, (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980), 117-138.

⁴¹ Barthes, *Det lyse rommet*, 118.

⁴² Oversatt som ”som den hun var i seg selv”. (Barthes, *Det lyse rommet*, 89.)

”affektstilstander”⁴³ som han også karakteriserer som to ulike temaer i Fotografiet. Disse to temaene gir Barthes de latinske benevnelsene *studium* og *punctum*. *Studium* definerer han som opplevelsen av en ”*middels*-affekt, som nærmest virker innlært” i interaksjon med visse fotografier.⁴⁴ Han karakteriserer *studium* som ”historisk interesse”⁴⁵ og et ”kulturelt interessefelt”⁴⁶, og på den måten definerer han begrepet som en allmenn interesse man av ulike årsaker kan ha av et fotografi. *Punctum* er ”elementet som forstyrrer og avbryter *studium*”⁴⁷, og defineres som en totalt subjektiv, ureflektert og ubearbeidet opplevelse. *Punctum* opplevelsen kan trigges av tilfeldige detaljer, såkalte ”partialobjekter”, i et fotografi. Barthes peker blant annet på en beltespenne, et perlekjede og en krave som eksempler på detaljer som fremmer av *punctum*tilstand.

Utgangspunktet til Barthes var ikke kun å gjenkjenne sin mor i et fotografi, men også å *gjenfinne* henne. Dette munnet ut i en teori om fotografiets natur og vesen, som Barthes har kalt Fotografiets *eidos* og *noema*⁴⁸. Jeg velger å lese ”Fotografiets grunnleggende orden” som en fellesbetegnelse på disse to begrepene, som han karakteriserer som fotografiets referensialitet og evne til blant annet å autentifisere et menneskes eksistens.⁴⁹ Fotografiets *noema* (det er dette begrepet som forekommer flest ganger i *Det lyse rommet*), beskriver Barthes som ”*dette-har-vært*”, altså vissheten om at noen har sett fotografiets referent ”i *kjøtt og blod*, eller snarere *i egen person*.”⁵⁰ ”Gjenfinnelsen” definerer Barthes med det latinske begrepet *air*, nemlig fotografiets evne til å representere ”sannhetens uttrykk.”⁵¹ Denne evnen forstår jeg som verkets virkelighetsreferanse – som jeg velger å se i forbindelse med selviakttakelsen.

⁴³ Begrepet blir brukt av Per Buvik i ”Tekst, bilde, liv. Noen psykoanalytiske implikasjoner i Roland Barthes’ *La Chambre claire*”, *EDDA*, hefte 4, (1990), 345.

⁴⁴ Barthes, *Det lyse rommet*, 38.

⁴⁵ Barthes, *Det lyse rommet*, 72.

⁴⁶ Barthes, *Det lyse rommet*, 115.

⁴⁷ Barthes, *Det lyse rommet*, 55.

⁴⁸ Jeg finner ingen direkte forskjell mellom betydningen av disse to begrepene. Fotografiets *eidos* blir definert som ”Fotografiets natur”, og Fotografiets *noema* defineres som ”Fotografiets egentlige vesen”. (Barthes, *Det lyse rommet*, 75.)

⁴⁹ Barthes, *Det lyse rommet*, 129-130.

⁵⁰ Barthes, *Det lyse rommet*, 97.

⁵¹ Barthes, *Det lyse rommet*, 131.

Kapittel 2: Materiale

2.0. Kunstnerfremstillingen i selvbiografi og selvportrett

Forskjellen mellom biografi og selvbiografi kan karakteriseres som verkets grad av subjektivitet. I en biografi er det som kjent en utenforstående forfatter, mens det i selvbiografien er forfatteren selv som formidler sin egen historie. Selvportrettet oppstod samtidig med selvbiografien og hadde omtrent samme utvikling som sitt litterære motstykke. Når selvbiografien fikk høyere status og ble en publisert litterær sjanger på 1900-tallet, utviklet selvportrettet seg fra å være en personlig skisse av kunstneren selv, til å bli en offentlig fremstilling eller et utsagn om kreativitet.⁵² Kunstneren har gjennomgående lekt med identiteter og roller med det formål å utforske seg selv eller å uttrykke noe om kunstens og kunstnerens rolle i samfunnet. Men selvportrettet blir også fortolket ved å påpeke en direkte forbindelse mellom verk og liv.

Artists who frequently represented themselves in their art have often been subject to having their complex self-portraits 'explained' with simplistic reference to anecdotal details of their personal lives. This psychobiographical approach is particular acute in instances where the artist's life was scandalous or otherwise marked by personal trauma.⁵³

Selvportrettet betraktet i historisk-biografisk eller psykoanalytisk perspektiv virker å forutsette en form for ubevissthet i den kunstneriske utfoldelsen – at kunstneren ikke har kontroll over referensialiteten det selvbiografiske verket har til hans eller hennes subjekt.⁵⁴

Selvportrettet kan defineres som et portrett av selvet, men det kan også defineres som et portrett av selvet som en annen. Fotografiet har allikevel, på lik linje med selvbiografien, en

⁵² Meskimmon, *The Art of Reflection*, 65.

⁵³ Meskimmon, *The Art of Reflection*, 79.

⁵⁴ For mer om forholdet mellom kunstnerens liv og biografisk fiksjon, se David M. Stones kapittel om Caravaggios selvportrett i boken "In Figura Diaboli: Self and Myth in Caravaggio's *David and Goliath*" i boken *From Rome to Eternity: Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*, ed. P. M. Jones and T. Worcester. (Leiden: Brill, 2002), 19-25. Stone drøfter henholdsvis dette forholdet i barokken, men tegner et interessant historisk bilde som danner et viktig bakteppe for enhver drøfting av referensialitet i den selvbiografiske praksis.

tilsynelatende sannhetsgehalt eller ”aura av autenticitet”.⁵⁵ De fotografiske mediets status som sannhetsbærer og den selvbiografiske sjangerens grad av subjektivitet er selvfølgelig ikke udiskutabel – især ikke i vår digitaliserte verden hvor det meste bør sees i lys av konstruksjon, redigering og iscenesettelse. Det selvbiografiske verkets tilsynelatende sannhetsgehalt gjør sjangeren til en populær kunstnerisk uttrykksform brukt til virkelighetsmanipulasjon.⁵⁶

2.1. Presentasjon av Edvard Munchs selvbiografiske praksis

Edvard Munch malte selvportretter gjennom hele sin kunstneriske karriere – i tillegg til å skrive såkalte ”litterære dagbøker”⁵⁷. Øvrige kunstneriske arbeider blir som nevnt gjerne karakterisert som ”selvbiografiske”.

Munch’s work is both obsessively autobiographical and wracked with powerful emotions verging on paranoia. He was tormented by obsessive love affairs and jealousies and exposed them in frankly autobiographical paintings.⁵⁸

Johan H. Langaard var ikke i tvil om graden av subjektivitet i Munchs maleriske selvportretter da disse ble samlet av Ragnvald Væring kort tid etter kunstneres død.⁵⁹

Drivkraften bak det forbausende store antall selvportretter som Edvard Munch har etterlatt seg? Hva kan den være? Den ikke ualmannelige forfengelig hos sedvanlige vakre mennesker? Utenkelig. For Munch har aldri et øyeblikk veket tilbake for å utlevere seg med alle de farger hans sinnstilstand kunne anta. Å forskjønne seg selv lå så lite for ham at det like ofte er sin svakhet som sin styrke han tolker i selvportrettene.⁶⁰

Langaard fremstiller Munch som en kunstner som umulig kunne forskjønne seg selv, eller med andre ord, manipulere seg selv. Han presenterer Munchs selvportretter som analoge til den personen Munch var. Her ønsker jeg å påpeke de ulike måtene å betrakte selvportrettssjangeren på. Langaard representerer ”selviakttakelsen” hvor selvportrettet refererer til kunstnersubjektets sannhet, og ”ubevisstheten” rundt fremstillingen av seg selv.

⁵⁵ Jeg spiller her på et sitat fra Linda Haverty Rugg der hun uttaler seg om biografien: “[...] aura of authenticity nevertheless surrounds the autobiographer’s tale.” (Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997), 4.

⁵⁶ Manipuleringen av bilder er ikke en tendens som fulgte etter fremveksten av det digitale fotografiet. Det første iscenesatte fotografiske selvportrettet ble allerede tatt i oktober 1840 av Hippolyte Bayard – et selvportrett som druknet mann.

⁵⁷ Betegnelsen brukes i Munch-museets oversikt over Munchs selvbiografiske tekster.

⁵⁸ Joanna Woodall, *Portraiture: Facing the subject*, (Manchester: Manchester University Press, 1997), 27

⁵⁹ *Edvard Munchs selvportretter*. Samlet av Ragnvald Væring, med en innledning av Johan H. Langaard. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1947).

⁶⁰ Væring, *Edvard Munchs selvportretter*, 8.

Men man kan også understreke kunstnerens konstruksjon av selvportrettet som ”selvfremstilling” som påpeker kunstnerens status som egen mytolog – og sjangeren som arrangert og konstruert.

Munchs litterære fremstillinger

Det finnes i tillegg til annet tekstmateriale, syv manuskripter på Munch-museet som både blir definert som ”uferdige romanmanuskript” og ”litterære dagbøker”⁶¹. Manuskriptene er registrert under kodene:

KODE	TITTEL	PERIODE ⁶²	STED
T2759	<i>E.M. III</i>	1905-06	-
T2760	<i>Fiolett dagbok</i>	Januar 1891 – januar 1892	Nice og Kristiania
T2761	<i>Den illustrerte dagbok (E.M.I)</i> ⁶³	1889	-
T2770	<i>E.M.II</i>	Februar – april 1890	St. Cloud, Paris
T2771 ⁶⁴	Uten navn	1890-91	St. Cloud, Paris
T2892	Uten navn	-	-
T2893	Uten navn	-	-

⁶⁵

Fotografier tatt av Munch

Munch kjøpte sitt første kamera i Berlin i 1902 og begynte å fotografere seg selv i sitt atelier i Lützowstrasse 82.⁶⁶ Alle Munchs fotografier er organisert på Munch-museets bibliotek i to permer:

- ”Blå perm I. Munchs egne fotografier. 1902-1910”
- ”Blå perm II. Munchs egne fotografier. 1927-1932”.

⁶¹ Sven Arne Glosli, *Frå tekst til bilete*, hovudoppgåve i nordisk våren 1997, UiO, 1.

⁶² Arne Eggum har datert alle de litterære dagbøkene. Dateringen av Munchs litterære tekster er omdiskutert i den kunsthistoriske miljøet. Det er spesielt tekstene skrevet i St. Cloud det er uenighet om.

⁶³ Begge titlene står oppført i permen på Munch-museet.

⁶⁴ T2770 og T2771 blir vanligvis omtalt som *St. Cloud-manifestet*.

⁶⁵ Tabellen er egenkomponert og finnes derfor ikke på Munch-museet.

⁶⁶ ”Det lille kameraet Munch benyttet seg av i årene 1902-1910 er ikke bevart, men trolig dreier det seg om et av Kodaks små kameraer, med en rullefilm som gjerne bestod av 4, 6 eller 12 bilder á 9 x 9 cm.” (Eggum, *Munch og fotografi*, 95.)

Fotografiene er kun spesifisert etter sted, år og antall. Jeg har valgt å dele perm I og II inn i ”Fotografier tatt av Munch” og ”Munchs fotografiske selvportretter”, og sette disse inn i tabeller oppdelt etter motiv, sted, år og antall fotografier pr motiv for å få en større oversikt over Munchs fotografiske virke. Jeg mener det er viktig å ha et klart skille mellom fotografiske selvportretter og andre typer fotografier som kan sees i sammenheng med kunstneren.⁶⁷

”Fotografier tatt av Munch”, perm I, 1902-1910

Motiv	Sted	År	Antall
Utstillingslokale	Kristiania	1902	2
Eksteriør	Kristiania	1902	4
Avfotograferte malerier	Kristiania	1902	1
Portrett/gruppe	Berlin	1902	6
Fotografi av annen fotograf	Berlin	1902	1
Utstillingslokale	Berlin	1903-07	3
Eksteriør	Lübeck	1902	2
Avfotograferte malerier	Lübeck	1902-03	1
Portrett/gruppe	Åsgårdstrand	1903-04	4
Avfotograferte malerier	Åsgårdstrand	1904	3
Fotografi av annen fotograf	Åsgårdstrand	1904	1
Landskap	Åsgårdstrand	1904	1
Portrett/gruppe	Warnemünde	1907	7
Eksteriør	Warnemünde	1907	2
Portrett/gruppe	København	1908-09	4
Fotografi av annen fotograf	Kragerø	1909	1
Portrett/gruppe	Kragerø	1909-10	4
Avfotograferte malerier	Kragerø	1910	2
Landskap	Kragerø	1910	4
Eksteriør	Åsgårdstrand	1930-tallet ⁶⁸	1

⁶⁷ Skjemaet som finnes i perm I på Munch-museet er oppført i oppgavens appendiks på side 78.

⁶⁸ Dette fotografiet fra 1930-tallet har av uvisse grunner blitt registrert i perm I over fotografier fra 1902-1910.

”Munchs fotografiske selvportretter”, perm I, 1902-1910

Spesifikasjon	Sted	År	Antall
Selvportrett interiørt	Berlin	1902	2
Selvportrett eksteriørt	Åsgårdstrand	1903-04	4
Selvportrett med andre mennesker	Åsgårdstrand	1904	1
Selvportrett interiørt	Åsgårdstrand	1903-04	1
Selvportrett interiørt	Kontinentet	1906	2
Selvportrett interiørt	Warnemünde	1907	2
Selvportrett eksteriørt	Warnemünde	1907	3
Selvportrett med andre mennesker	Warnemünde	1907	4
Selvportrett i kunstnerisk kontekst	Warnemünde	1907	1
Selvportrett interiørt	København	1908-09	3
Selvportrett i kunstnerisk kontekst	København	1908-09	1
Selvportrett i kunstnerisk kontekst	Kragerø	1909-10	3

”Fotografier tatt av Munch”, perm II, 1927-1932

Fotografiene i perm II er ikke satt inn i et skjema som de i perm I på Munch-museet.

Fotografiene er kun ordnet etter skilleark I til III uten videre spesifikasjoner. Jeg har ordnet fotografiene etter motiv, sted, år og antall:

Motiv	Sted	År	Antall
Eksteriør	Lübeck	1902 ⁶⁹	1
Avfotograferte malerier	Ekely	1927-32	39
Eksteriør	Ekely	1927-32	6

⁶⁹ Dette fotografiet som er datert til 1902 har av uvisse grunner blitt registrert i permen over fotografier fra 1927-1932.

Portrett	Ekely	1927	2
Eksteriør	Åsgårdstrand	1930-tallet	5
Avfotograferte skulpturer	Ekely	1931-32	7

”Munchs fotografiske selvportretter”, perm II, skilleark II

Spesifikasjon	Sted	År	Antall
Selvportrett interiørt	Kontinentet	1902-06	2
Selvportrett i kunstnerisk kontekst	Ekely	1930-32	15
Selvportrett eksteriørt	Ekely	1930	13
Selvportrett interiørt	Ekely	1927-32	2

Arne Eggum åpner boken om Munch og fotografi med den mest siterte Munch-aforismen om forholdet mellom maleri og fotografi: ”Fotografiapparatet kan ikke konkurrere med maleriet sålänge det ikke kan brukes i himmel eller helvete.”⁷⁰ Det finnes mange versjoner av ”himmel og helvete”-sitatet, som Munch selv daterte til ca. 1904, to år etter at han hadde begynt å eksperimentere med det fotografiske mediet i Berlin. Men formuleringen ble ikke publisert før i katalogen til Munchs utstilling ved Blomqvist i Kristiania i 1929 under tittelen *Livsfrisens tilblivelse*..⁷¹

Munchs fotografier blir ofte trukket frem som skisser og studier til maleriene, men sjelden som selvstendige kunstverk.⁷² Man kan selvfølgelig ikke se helt bort ifra forholdet mellom Munchs malerier og fotografier, men i min tekst blir denne forbindelsen mindre relevant. Sitatet tolkes vanligvis som at Munch ikke betraktet fotografiet som et kunstnerisk medium.

In summer 1904, he photographed himself in the same pose as the self-portrait,⁷³ as though he wanted to reassure himself. The result confirms, however, something that

⁷⁰ Eggum, *Munch og fotografi*, forord. Sitatet er også gjengitt i Tøjner, *Munch med egne ord*, 72. (N 63).

⁷¹ Eggum, *Munch og fotografi*, 124.

⁷² ”Munch’s photographs, as this extraordinary collection reveals, were at first haphazard and the later, purposeful and they played a seminal part in the creation of some of his most important paintings.” Wood, *Munch and photography*, 5.

⁷³ Müller-Westermann refererer her til Munchs *Selvportrett i helvete* fra 1903.

Munch self stated: 'The camera cannot compete with painting – as long as it cannot be used in hell or heaven.'⁷⁴

Müller-Westermann bruker sitatet for å "bekrefte" at Munch mente at det fotografiske mediet ikke kan uttrykke mentale tilstander på lik linje med det maleriske mediet. Eggum representerer en annen tolkning av Munchs bruk av fotografiet. Han påpeker at de såkalte "skjæbnefotografiene" viser at Munch nettopp i årene omkring 1905 eksperimenterte med "å avbilde og uttrykke tilstander som går utover det rent registrerende, og at han søkte å dokumentere en annen dimensjon i tilværelsen, sitt eget helvete."⁷⁵ Eggum fremstiller det fotografiske mediet som sannhetsbærer som har en referanse til kunstnersubjektet. Dette perspektivet kan sees i forbindelse med selvportrettet som selviakttakelse.

Munch brukte betegnelsen "skjæbnefotografier" om fotografiene fra perioden 1902-1908⁷⁶ - samme periode som karakteriseres som kriseårene i Munchs liv.⁷⁷ Etter en langvarig livskrise med multifaktorell bakgrunn, hadde Munch et psykisk sammenbrudd som førte til et opphold på dr. Jacobsons klinikk i København i 1908. Her tok Munch de siste av de såkalte "skjæbnefotografiene".⁷⁸ Munch tok de siste fotografiske selvportrettene, henholdsvis i sin første fotograferende periode, i sitt atelier i Kragerø og Hvitsten i 1909-10. Det er vanskelig å tro at han ikke fotograferte på 15 år, men det er ikke bevart noen fotografier fra Munchs hånd mellom 1911 og 1926. Den neste serien av fotografier som er representert i Munch-museets arkiv er datert fra 1927 til 1932.

Fotografi og tekst i den selvbiografiske praksis

Vi kan se ut fra dateringene av Munchs fotografier og dagbøker at han lenge arbeidet parallelt med sine selvbiografiske tekster og fotografiske selvportretter. Munch begynte å eksperimentere med det fotografiske mediet i 1902, samme år som han begynte å skrive på *Den gale dikters dagbok*. Munch brukte denne betegnelsen første gang i 1929 i notatbok T2734. Før det hadde han brukt betegnelsen "Den gales opptegnelser" i *Kunskapens Træ* tidlig på 1920-tallet.⁷⁹ *Den gale dikters dagbok* dateres til 1902-08 og sammenfaller med Munchs første fotograferende periode (1902-1910). Munch skal i 1929 ha beregnet å

⁷⁴ Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 77.

⁷⁵ Eggum, *Munch og fotografi*, 124.

⁷⁶ Eggum, *Munch og fotografi*, 137.

⁷⁷ Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 73.

⁷⁸ En episode som ofte blir fremstilt som foranledningen til kriseperioden, er bruddet med Munchs forlovede Tulla Larsen som skjedde etter en skuddepisode i Munchs hus i Åsgårdstrand i 1902.

⁷⁹ I følge Lasse Jacobsen, bibliotekar ved Munch-museet.

inkludere de fleste av sine tidligere tekster i *Den gale dikters dagbok*.⁸⁰ Dette kan tyde på at Munch ønsket at publiseringen av en selvbiografi skulle skje parallelt med de fotografiske selvportrettene, og at publiseringen nettopp skulle bygge på en kombinasjon av *Den gale dikters dagbok* og tidligere tekster som *Den illustrerte dagboken*, *Fiolett dagbok* og *St. Cloud-manifestet*.

Munch var for øvrig ikke ukjent med kombinasjonen av fotografier og tekst i fiksjonaliserte selvbiografier. **August Strindberg** (1849-1912) arbeidet parallelt med selvbiografien *Tjenstekvinnans son* og fotografiske selvportretter i 1886.⁸¹ Det kan heller ikke være tilfeldig at Munch brukte betegnelsen *Den gale dikters dagbok* som tittel på et av sine litterære prosjekter da Strindberg i 1895 hadde publisert et manuskript kalt *Le Plaidoyer d'un fou*, eller *En gal manns forsvarstale*⁸² - som Munch hadde et kopi av sommeren 1896.⁸³ Dette manuskriptet skrev Strindberg i Frankrike i perioden 1887-1888, og Munch begynte på sitt første selvbiografiske prosjekt; *Den illustrerte dagboken* i 1889.

Publisering

Sven Arne Glosli påstår om de litterære dagbøkene, at det "aldri vore aktuelt å gjera dei kjende for eit større publikum, og det har forfattere sjølv understreka."⁸⁴ Om denne påstanden, som jeg for øvrig ikke finner noen kilde på, er holdbar eller ikke, kan diskuteres. Eggum på sin side skriver at Munch i perioden 1927-29 "samlet og redigerte sine egne litterære notater med tanke på publisering."⁸⁵ **Bente Torjusen** skriver at Munch hadde planer om å samle de selvbiografiske tekstene til en roman.⁸⁶ Og Munch uttalte selv i 1930 at han ønsket å publisere både sine fotografiske selvportretter så vel som en selvbiografi. Så om planen var å bruke de litterære dagbøkene som grunnlag for en selvbiografi, en roman, eller en kombinasjon, kan man ikke si med sikkerhet. Men jeg mener at Munch i hvert fall ikke motsatte seg å publisere sine notater, slik Glosli påstår. Munch la til slutt ansvaret om redigering og publisering av tekstene sine i hendene til fagfolk⁸⁷, da han i sitt testamente av

⁸⁰ Bente Torjusen, *Words and Images of Edvard Munch*, (Chelsea, Vermont: Chelsea Green Publishing Company, 1986), 17.

⁸¹ Rugg, *Picturing Ourselves*, 87

⁸² Min oversettelse.

⁸³ Torjusen, *Words and Images of Edvard Munch*, 27-28.

⁸⁴ Glosli, *Fra tekst til bilete*, 1.

⁸⁵ Eggum, *Munch og fotografi*, 174.

⁸⁶ Torjusen, *Words and Images of Edvard Munch*, 16.

⁸⁷ I denne sammenheng er det verdt å nevne at det 1. august 2007 ble satt i gang et nytt forskningsprosjekt på Munch-museet. Prosjektet heter "Edv. Munchs tekster – forskning og publisering" og skal munne ut i en historisk-kritisk publikasjon på nett av Munchs skriftlige materiale. Forskningsprosjektet estimeres å avsluttes i 2010.

18. april 1940 skrev: "Utkastet til mine litterære arbeider tilfaller Oslo kommune, som efter sakkynndiges skjønn bestemmer hvorvidt og i hvilken utstrekning disse skal offentliggjøres."⁸⁸

Man kan ikke uttale seg med sikkerhet om hvilken intensjon Munch kan ha hatt med å skrive en selvbiografi – især da han aldri realiserte planene. Men det danner et interessant utgangspunkt for drøftingen av selviakttakelse og selvframstilling i Munchs selvbiografiske praksis.

Kapittel 3: Teori

3.0. Redegjøre for referensialitet

Å betegne et verk som "selvbiografisk" er ikke uproblematisk. Betegnelsen oppfordrer til en drøfting av forholdet mellom sannhet og fiksjon i sjangeren, og om verkets eventuelle referensialitet til subjektet. Henholdsvis om forholdet mellom selviakttakelse og selvframstilling. Selvportrett og selvbiografi er to uttrykksformer som tilsynelatende har en direkte forbindelse til individet, eller selvet, bak verket, og man tror på teksten eller bildets referensialitet til individet.⁸⁹ **Per Stounbjerg** plasserer i sin avhandling om August Strindbergs selvbiografiske prosa sjangeren

i et teoretisk brændpunkt, som indbefatter spørsmålet om litteraturens reference til livet (selvbiografien behandler en reel persons levde liv), subjektet, meningen og identiteten (vægten er på personlighedens historie) og fremstillingens former (selvbiografien er en fortælling om livet). Gennemgående er spørsmålet om repræsentationen: om hvordan livet opleves, erindres, fortolkes og fremstilles.⁹⁰

Stounbjerg påpeker her ulike sider ved den selvbiografiske praksis generelt, nemlig at verket refererer til subjekt og identitet, men også at det handler om en fortolket fremstilling. Med andre ord er den selvbiografiske praksis en todelt affære når det gjelder leserens eller betrakterens resepsjon. På én side har sjangeren en sannhetsgehalt, "oppriktighetsretorikk"⁹¹ og autentisitet som forsterker virkelighetsreferansen slik at vi tror på mennesket som blir

⁸⁸ Anette Walmann, *Utdrag av Edvard Munchs testamente i "Munch-museet: utgangspunktet 1949"*. Byarkivet i Oslo, 17.06.2005, <http://www.byarkivet.oslo.kommune.no/article47583-961.html> (oppsøkt 27.04.2008)

⁸⁹ For en drøfting av referanseobjekt i forhold til det språklige uttrykket "jeg", se *Jeg? Refleksjoner over tekst, bilde og individ*, red. Siri Meyer, (Bergen: Senter for europeiske kulturstudier, 1993).

⁹⁰ Per Stounbjerg, *Uro og urenhed: Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2005), 53.

⁹¹ Stounbjerg, *Uro og urenhed*, 69.

fremstilt i historien eller fotografiet. Dette er én måte å forholde seg til den selvbiografiske praksis på, nemlig som en form for selviakttakelse eller ”eksistensiell selvanalyse”⁹² hvor verket uttrykker kunstnerens individualitet og blikk på seg selv. I selviakttakelsen har verket en direkte virkelighetsreferanse eller ”selvbiografisk sannhet”⁹³. På en annen side kan man se sjangeren som like arrangert og oppdiktet som hvilken som helst roman eller eksplisitt rollespill. Slik kan man forholde seg til den selvbiografiske praksis som selvfremstilling - hvor verket vil vise til den rollen kunstneren ønsker å fremstille seg i. Sjangeren kan defineres som et uttrykk for rollespill eller posering. Eakin påpeker at det i innen selvbiografien har skjedd et skifte de siste 20 årene (boken ble skrevet i 1992) fra fakta til fiksjon. ”This shift in perspective from fact to fiction has been accompanied by the poststructuralist critique of the concept of the self (autobiography’s principal referent) and of the referential possibilities of language.”⁹⁴ Jeg mener i at det i den sammenhengen er grunnlag for å drøfte den selvbiografiske sjangeren som et arrangert uttrykk som igjen kan deles inn i underkategorier av selvfremstilling;

- 1) implisitt posering og
- 2) eksplisitt posering

Når det gjelder oppdelingen av Munchs fotografiske selvportretter i kategoriene selviakttakelse og selvfremstilling, har jeg basert dette på grunnlag av en drøfting av Munchs måte å jobbe med fotografiet på, måten han betraktet og fremstilte seg selv på.

Eggum velger å se ”skjæbnefotografiene” som ”menneskelige dokumenter som utdyper Munchs mange litterære nedtegnelser fra disse årene.”⁹⁵ På den måten betrakter Eggum fotografiene som dokumenter som autentifiserer Munchs selvbiografiske tekster. Jeg ønsker å drøfte forholdet mellom fotografi og tekst i den selvbiografiske praksis i lys av referensialitetens problematikk.

⁹² Stounbjerg, *Uro og urenhed*, 68.

⁹³ Paul John Eakin, *Touching the World: Reference in Autobiography*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), 29.

⁹⁴ Eakin, *Touching the World: Reference in Autobiography*, 29.

⁹⁵ Eggum, *Munch og fotografi*, 123-124.

3.1. Fotografiets referensialitet

Roland Barthes' bok *Det lyse rommet* blir karakterisert som et selvbiografisk prosjekt i tillegg til å være en teoretisk redegjørelse for fotografiets natur.⁹⁶ Jeg vil påstå at det ikke finnes én konkret teori i denne boken, men snarere en drøfting av ulike måter å se på Fotografiet. Barthes gjengir eksempler både på fotografier som ”vekker høflig interesse”⁹⁷ hos ham, såkalte ”studiumobjekter”, i tillegg til fotografier med en detalj som tiltrekker ham, ”punctumobjekter”. På den måten etablerer han seg selv som målestokk for en teori om Fotografiets natur. *Punctum* er en tilfeldig detalj som Barthes mener ikke kan være plassert der av fotografen med hensikt.⁹⁸

I dette vanligvis unære rommet hender det (dessverre bare så altfor sjelden) at en ”detalj” tiltrekker meg. Jeg merker at dens blotte tilstedeværelse endrer min lesning, at det er et nytt foto jeg betrakter, et foto som i mine øyne har fått en høyere verdi. Den ”detaljen” er *punctum* (det som treffer meg)⁹⁹

Barthes karakteriserer fotografiets forhold til sin referent som unikt, sammenliknet med andre representasjonssystemer. Fotografiet knytter sammen virkelighet og fortid ved at den fotografiske referenten ikke er ”det *fakulativt* virkelige som en ting eller et tegn refererer til, men den *nødvendigvis* virkelige ting som ble plassert foran kameraobjektivet, og uten hvilket det ikke ville vært noe fotografi.”¹⁰⁰ Fotografiets evne til å bekrefte en hendelse forklarer Barthes med at fotografiet bokstavlig talt er en utstråling fra referenten.

Barthes opplever at ett spesielt fotografi er i stand til å representere hans avdøde mor – slik hun var, hennes sannhet - ikke kun hennes identitet og ”sivile egenart”¹⁰¹. Han gjenfinner sin mot i et fotografi av henne som liten pike, stående i en vinterhave. Fotografiet gjengis ikke i boken, selv om boken inneholder eksempler på alle andre fotografier Barthes uttaler seg om, både *studiums-* og *punctums*objekter. Han skriver om alle de andre fotografiene han måtte gå gjennom etter morens død:

⁹⁶ Gert Z. Nordström påpeker at boken er vanskelig å forholde seg til fordi den verken er en avhandling, et essay, en selvbiografi eller ”litteratur” – og er alt dette samtidig i artikkelen ”Roland Barthes och det sanna fotografiet” i *Paletten* no 3 (1986), 26-28.

⁹⁷ Barthes, *Det lyse rommet*, 39.

⁹⁸ Man kan i den sammenheng spørre seg hvordan *spectator* vet hvilke gjenstander *operator* har plassert i fotografiet med hensikt, og hva som er tilfeldig.

⁹⁹ Barthes, *Det lyse rommet*, 55.

¹⁰⁰ Barthes, *Det lyse rommet*, 94.

¹⁰¹ Barthes, *Det lyse rommet*, 98.

Disse fotografiene, som fenomenologien ville benevnt som ”hvilke som helst” objekter, var bare analoge, de fremkalte bare hennes identitet, ikke hennes sannhet; men Fotografiet fra Vinterhaven var virkelig vesentlig, det fullbrakte i mine øyne på utopisk vis den umulige vitenskapen om det enestående vesen. ... og jeg gjenfant henne telle qu`en elle-même – ’som den hun var i seg selv’.¹⁰²

Barthes poengterer her at fotografiet nødvendigvis refererer til et subjekts identitet gjennom likhet. Han karakteriserer ikke identitet som noe særegent, men heller som et objektivt og fysiognomisk uttrykk. Barthes skriver at ”mens det eneste bildet som har blendet meg med sannheten om henne nettopp er et forringet, fjernt foto som ikke ligner henne.”¹⁰³ Sannhet er derfor ikke det samme som likhet for Barthes. Han skriver at likhet er overensstemmelse med en identitet, videre påstår han at en identitet er ”så uklar og til og med så imaginær at jeg kan fortsette å tale om ”likhet” uten noensinne å ha sett modellen.”¹⁰⁴ Han karakteriserer det å kunne si at et bilde ”ligner” på noen, som at bildet stemmer overens med den forestillingen man har av personen avbildet.

I bunn og grunn ligner et foto hvem som helst, unntatt den det forestiller. For likhet refererer til subjektets identitet, som er en absurd, rent samfunnsmessig og til og med strafferettslig affære; den gir meg subjektet ”som sådant”, mens jeg vil ha det ”slik det virkelig er” – *tel qu`en lui-même*¹⁰⁵

Han forklarer at et bildes *air* er et supplement til gjengivelsen av identitet i et bilde, noe som gis gratis. Jeg fordeler Barthes´ resepsjon av fotografiene av sin mor i tre kategorier:

1. Fotografier som gav morens identitet i grove og allmenne trekk. Fotografier der Barthes gjenkjente henne.
2. Fotografier hvor Barthes kunne lese morens ”individuelle uttrykk”, fotografier som ”lignet” og hvor han gjenkjente henne. (De fleste fotografiene Barthes fant kunne plasseres i denne kategorien.)
3. Fotografiet fra Vinterhagen hvor Barthes *gjenfinner* sin mor, og hvor en ”plutselig oppvåkning hinsides all ”likhet” finner sted.”¹⁰⁶

Når det kommer til fotografier av ham selv, karakteriserer Barthes aldri noen opplevelse av å finne seg selv ”slik han virkelig er”.¹⁰⁷

¹⁰² Barthes *Det lyse rommet*, 88-89

¹⁰³ Barthes, *Det lyse rommet*, 125.

¹⁰⁴ Barthes, *Det lyse rommet*, 122.

¹⁰⁵ Barthes, *Det lyse rommet*, 124.

¹⁰⁶ Barthes, *Det lyse rommet*, 131.

Jeg likner bare på andre fotografier av meg selv; og det i det uendelige, for ingen er noensinne noe annet enn en kopi av en kopi, virkelig eller imaginær (jeg kan høyst si at jeg *utstår meg selv* på visse fotografier; og ikke på andre, alt avhengig av om jeg synes jeg svarer til det bildet jeg helst vil gi av meg selv.)¹⁰⁸

Barthes viser at han har et ambivalent forhold til fotografiets referensialitet når han trekker inn portrettets sceniske aspekt i forhold til fotografier av ham selv.

Jeg karakteriserer en forbindelse mellom sitatet gjengitt ovenfor, Barthes' utsagn om identitet som noe imaginært, og at *spectator* selv kan avgjøre om et portrett ligner eller ikke på bakgrunn av om bildet samsvarer med hans eller hennes egen forestilling. *Spectator* har altså evnen til å bekrefte likhet på bakgrunn av egne preferanser, mens *referenten* til en viss grad kan styre hvordan han eller hun ønsker å fremstå. Når *referent* blir *spectator* i en selvbiografisk praksis, kan avgjørelsen om likhet tas på bakgrunn av om *referenten* (som nå også er *spectator*) syns han eller hun svarer til det bildet han eller hun helst vil gi av seg selv. *Spectator* har en antakelse av hvordan *referenten* ser ut (siden dette er samme person) – og da også om fotografiet ligner. Og *referenten* har på lik linje en antakelse av hvordan han eller hun vil fremstå – og nødvendigvis om han eller hun ligner på fotografiet. Barthes virker ikke å inneha samme overbevisning om at fotografiet refererer til individets sannhet når det gjelder resepsjonen av fotografier av ham selv, som han mener kun refererer til andre *fotografier* av ham selv. Barthes skriver at dersom *operator* ikke har klart å fange hans sannhet i et fotografi ”så vil mitt bilde forevige min identitet (i det minste så lenge papiret holder), men ikke min verdi.”¹⁰⁹ Dette vitner om at Barthes faktisk ser muligheten av at fotografen kan fange hans sannhet, men han konstaterer ikke om fotografene *har klart* det eller *feilet*.

Oppsummert kan man si at Barthes på én side poengterer fotografiets evne til å representere identitet og likhet i et portrett – hvor han som *spectator* opplever et såkalt *studium*. Og på den andre siden poengterer han fotografiets sjeldne evne til å representere det virkelige subjekt, dets sannhet og verdi – hvor han som *spectator* opplever et såkalt *punctum*. Men han figurerer aldri i rollen som *operator* og han nevner aldri begrepene *studium* eller *punctum* i forbindelse med fotografier av ham selv. Han behandler aldri situasjonen der *operator*, *spectator* og *referent* alle er samme person, som det kan være i et fotografisk selvportrett. Et viktig poeng her er at Barthes definerer *operatorens* viktigste handling som ”å overraske noe eller noen,

¹⁰⁷ Barthes uttrykker seg aldri om noen form for selvportrett. Det nærmeste vi kommer er fotografier tatt av andre fotografer, med Barthes som *Referent*.

¹⁰⁸ Barthes, *Det lyse rommet*, 124.

¹⁰⁹ Barthes, *Det lyse rommet*, 133.

uten at det fotograferte subjektet er klar over det.”¹¹⁰ Å utføre et fotografisk selvportrett er en ytterst intensjonell handling, så det er uklart hvordan Barthes stiller seg til *operatorens* rolle i denne situasjonen. Han konkretiserer aldri at hans teori kun omhandler spesifikke fotografiske sjangere. Han opererer til og med med begrepet ”Fotografi” for å fremheve at han uttaler seg om fotografiet generelt. Men det viser seg vanskelig å bruke Barthes’ teoretiske vinkling eksemplifisert med ”overraskelses-” eller ”sjokkmomentet” på selvportrettet som sjanger.

Barthes fremhever videre fotografiets evne, eller makt, til ”å se meg rett i øynene”¹¹¹, og nevner i den sammenhengen frontalpositur i fotografier. Dette momentet får meg også til å stille spørsmålstegn ved ”fotografier med ”sjokket” som prinsipp” i forbindelse med portrett og selvportrett.¹¹² Dersom *referenten* ser direkte i kameraets linse, er han eller hun nødvendigvis bevisst å bli fotografert. Hva gjør så subjektets bevissthet og *operatorens* mangel på overraskende moment med resepsjonen av et fotografisk portrett? Blir det da umulig for Barthes å oppleve *punctum* i interaksjon med slike fotografier? Majoriteten av de fotografiene han fremhever i *Det lyse rommet* mangler nettopp dette ”overraskelses-” eller ”sjokkaspektet” han karakteriserer som *operatorens* viktigste handling. De fotografiene hvor det er aktuelt å karakterisere et aspekt av overraskelse, tilfeldighet eller sjokk i, er eventuelt pressefotografier. Men når det gjelder selvportretter kan man vanskelig påstå at subjektet er ubevisst fotograferingen.¹¹³ Det samme gjelder vanligvis også portrettet – i hvert fall når subjektet ser rett i kameraet. Jeg karakteriserer her en motsetning mellom Barthes påstand om fotografiets evne til å se oss rett i øynene og sjokket som prinsipp. En kombinasjon av disse prinsippene virker som en umulighet. Et av de første fotografiene gjengitt i *Det lyse rommet* som eksempel på en opplevelse av *punctum*, er nettopp et oppstilt familieportrett fra 1926 av James van der Zee.¹¹⁴ Jeg finner ingen eksempler i *Det lyse rommet* på fotografiske portretter med ”sjokket” som prinsipp. Den tilsynelatende ubevisstheten i fotograferingsprosessen i et selvportrett er noe kunstneren bevisst kan spille på, men Barthes skriver imidlertid at intenderte detaljer i et fotografi umuliggjør *punctum*.

¹¹⁰ Barthes, *Det lyse rommet*, 44.

¹¹¹ Barthes, *Det lyse rommet* 135.

¹¹² Barthes, *Det lyse rommet*, 44.

¹¹³ Dersom det ikke er mulig tilfeldigvis ta et bilde av seg selv.

¹¹⁴ Barthes, *Det lyse rommet*, 59.

Metafiksjon

Barthes fremhever at nettopp makten til å ”*se meg rett i øynene*” plasserer det fotografiske verket nærmere en virkelighetsreferanse sammenliknet med det filmatiske mediet. ”I filmen er det ingen som ser på meg, det forbyr fiksjonen.”¹¹⁵ Fotografens oppgave er altså å være ”usynlig” slik at subjektet eller *referenten* blir overrasket. *Referenten* skal også helst være avfotografert i frontalposisjon og dermed se inn i kameraet. Disse poengene mener Barthes plasserer det fotografiske mediet nærmere virkeligheten enn filmen som er basert på fiksjon grunnet sin mangel på øyekontakt mellom *referent* og *spectator*.

Rolf Söderberg skriver at Munch begynte å interessere seg for det filmatiske mediet etter oppholdet på nerveklinikken i København i 1908.¹¹⁶ Og det han studerte var nettopp ”filmkamerans överrumplings effekter” som han senere benyttet seg av som en effekt for eksempel i maleriet *Galopperende hest* fra 1910-12.¹¹⁷ Söderberg poengterer slik et kontrasterende syn på filmen sammenliknet med Barthes som påstår at overraskelsesmomentet kun er en side ved fotografiet, og ikke filmen, som er basert på fiksjon. Når forbindelsen mellom *referent* og *spectator* klargjøres og forholdet mellom virkelighet og fiksjon problematiseres, skapes en såkalt ”metafiksjon”.¹¹⁸ Innen billedkunst er hovedeksempelet på et metafiktivt maleri René Magrittes ”The Treachery of Images” fra 1928-29. Forholdet mellom bilde og tekst¹¹⁹ bryter illusjonen av at bildet står for og representerer en reell gjenstand som er avbildet. Det metafiktive danner en direkte motsetning til Barthes’ tese om at referenten er uatskillelig fra Fotografiet. Barthes påstår at når *referenten* ser i kameraet – som han/hun ville gjort i et metafiktivt fotografi, *styrkes* virkelighetsreferansen. I dette perspektivet blir metafiksjonen et aspekt som *øker* sannhetsgehalten til et bilde. ”As many metafictionists have assured their readers, fictional creations are as real, as valid, as ”truthful”, as the empirical objects of our physical world.”¹²⁰ Det at illusjonen eller fiksjonen brytes, gjør at metafiksjon kan betraktes som en *forsterkning*

¹¹⁵ Barthes, *Det lyse rommet*, 135.

¹¹⁶ Munch så visstnok westernfilmer flere ganger i uken, til vennenes store forundring. (Söderberg, *Edvard Munch: August Strindberg*, 60).

¹¹⁷ Söderberg, *Edvard Munch: August Strindberg*, 60.

¹¹⁸ Metafiksjon er et begrep som forbindes med ulike disipliner, hovedsaklig innen lingvistik og litteratur: ”Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.” Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, (London and New York: Methuen, 1984), 2. Men begrepet kan også benyttes i forbindelse med teater, film og billedkunst.

¹¹⁹ Maleriet har som kjent påskriften: ”Ceci n’est pas une pipe”.

¹²⁰ Lind Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*, (New York and London: Methuen, 1985), 42.

av virkelighetsreferansen. Et godt eksempel på metafiksjon i et fotografi er at fotografen tar et bilde av seg selv i et speil slik at fotoapparatet klargjøres og den kunstneriske prosessen vises.

Fotografiet *Self-portrait with Leica* (1931) av den tyske fotografen Ilse Bing (1899-1998) er et godt eksempel på et fotografi som kommenterer sin egen status som kunst. Metafiksjonen kan defineres som bildets problematisering av egen verksstatus, men problematiseringen behøver ikke nødvendigvis å fokusere på verket som fiksjon. Metafiksjonen kan heller sies å drøfte forholdet mellom både virkelighet og fiksjon i et verk.

Resepsjon av det fotografiske selvportrettet

Barthes' teori om fotografier av ham selv kan sees i forbindelse med selvframstillingen. Han sier at han "utstår" kun de fotografiene som svarer til det bildet han helst vil gi av seg selv og påpeker slik fotografiets sceniske og teatrale aspekt. Det kan virke som om Barthes mener at fotografier av ham selv er i en særstilling i forhold til den generelle karakteriseringen han har gjort av mediet. Om han i det hele tatt ser det mulig at et fotografisk portrett eller selvportrett kan stå for hans virkelige subjekt, hans sannhet og verdi - kan man ikke si med sikkerhet da han ikke eksemplifiserer dette. Men hans opplevelse av fotografier av ham kan sees i kontrast til opplevelsen av fotografiet av sin mor. Ut ifra Barthes' oppfattelse av Fotografiets referensialitet karakteriserer jeg det jeg har valgt å kalle det fotografiske selvportrettets referensielle tredeling. Tredelingen korresponderer med Barthes' definisjon av *studium* og *punctum* på følgende måte :

Det fotografiske selvportrettets referensielle tredeling:	Barthes' opplevelse av Fotografiet:
1) Fotografiets referanse til likhet og identitet. Gjenkjennelsen.	a) Barthes' opplevelse av <i>studium</i>
2) Fotografiets referanse til sannhet. Gjenfinnelsen.	b) Barthes' opplevelse av <i>punctum</i>
3) Fotografiets referanse til rollen man ønsker å fremstille seg i.	c) Barthes' opplevelse av fotografier av ham selv

Dette skjemaet karakteriserer Barthes' resepsjon av fotografier av seg selv i motsetning til hans oppfattelse av andre fotografiers referensialitet i såkalte *studium*- og *punctum*sopplevelser.

Punctum er en betegnelse på *spectators* resepsjon i etterkant av verkets skapelse. Men jeg vil påstå at *spectator* er tilstede i den fotografiske praksis allerede *før* fotografiet blir tatt. Barthes opererer kun med én *spectator*; den uavhengige betrakteren som forholder seg til fotografiet i etterkant. I selvportrettet kan *operator*, *spectator* og *referent* være samme person, og resepsjonen vil nødvendigvis påvirkes av dette forholdet. Derfor ser jeg det aktuelt å innføre en *spectator II*: *operators* blikk på eget fotografisk selvportrett. Jeg foreslår en resepsjonsmodell i drøftingen av det fotografiske selvportrettets virkelighetsreferensialitet:

Resipient – Produkt – Opphav - Referent

Spectator – Fotografi – *Operator* - Motiv

Spectator II

Jeg mener at betrakterens (*spectators*) oppfattelse av et fotografi (produkt) nødvendigvis vil skille seg fra fotografens (*operator*) resepsjon av fotografi i en analyse av et selvbiografisk verks referensialitet. Derfor mener jeg at man bør forholde seg til en *Spectator II*, i tillegg til *Spectator*. Den utenforstående resipientens (*spectators*) oppfattelse av et generelt fotografisk selvportrett vil nødvendigvis skille seg fra *spectator II* sin oppfattelse av eget selvportretts referensialitet til seg selv. Resepsjonen vil naturligvis påvirkes av hvem som er betrakter – især når Betrakter (*SpectatorII*) = Fotograf (*Operator*/opphav) = Motiv (*Referent*).¹²¹

3.2. Den selvbiografiske tekstens referensialitet

Det er nærliggende å se selvportrettets litterære motstykke som en kombinasjon av sjangrene selvbiografi og dagbok. Nærmere bestemt finner jeg

- selviakttakelsens litterære motstykke i dagboken og

¹²¹ Begrepet *spectator II* er kun aktuelt i kunstnerens drøfting av referensialiteten i forbindelse med eget selvportrett, derfor vil dette aspektet ikke være av betydning for min drøfting.

- selvfremstillingens litterære motstykke i selvbiografien.

Den franske litteraturforskeren **Jean Rousset**¹²² skiller mellom grad av åpenhet i det han kaller den ”introspektive dagboken” som tilsynelatende skal være hemmelig og er ment kun for forfatteren selv. Rousset deler dagboken inn i tre klasser eller grader av åpenhet:

Klasse 1: total lukket

Klasse 2: begrenset åpenhet

Klasse 3: total åpenhet.

Munchs litterære dagbøker kan sies å ha beveget seg fra klasse 1 til klasse 3. **Christina Sjöblad** definerer den mest lukkede dagboken som ”den som aldrig finner någon läsare, därför at skribenten själv bränner upp den.”¹²³ Munch har spesifisert sin åpenhet i form av en slags dedikasjon som står skrevet på nesten alle dagbøkernes førsteside. Disse spesifikasjonene av hvem som skal lese de litterære dagbøkene begynte med:

”Skal blot læses af mig
E Munch”¹²⁴

”Skal brændes
E. Munch”¹²⁵

Men disse spesifikasjonene ble overstrøket av Munch selv, som i september 1932 skrev nye leserspesifikasjoner:

”Skal gjennemlæses af forstaaelsesfulle og frisinnede mænd
efter min død.
Edvard Munch. Sept 1932”¹²⁶

”Skal gjennemgås efter min død
af frisinnede forståelsesfulde
mænd
E. Munch
Sept. 1932”¹²⁷

¹²² Jean Rousset, ”Le journal intime, texte sans destinataire?” I *Poétique* nr 56, (nov 1983). Artikkelen blir drøftet av Christina Sjöblad i ”Dagboken: dokument, vän och samtalspartner” i *EDDA*, hefte 2, (1991), 167-175.

¹²³ Sjöblad, ”Dagboken: dokument, vän och samtalspartner”, 170.

¹²⁴ T 2761, *E. M. I*

¹²⁵ T 2770 - *E. M. II* og T 2893

¹²⁶ T 2760 – *Fiolettbok* – 1891-1892

¹²⁷ T 2761 - *E. M. I*

”Skal eftersees af
Forståelsesfulde og frisinnede
Venner efter min død.

Edvard Munch
Sept. 1932”¹²⁸

”Skal gjennomleses af
Forståelsesfulde folk efter
min død

Sept. 1932”¹²⁹

”(Skal brændes = overstrøket)
gjennemgås efter min død af
forståelsesfulde frisinnede mennesker

Edvard Munch
Sept. 1932”¹³⁰

De nye spesifikasjonene er gjort to år etter at Munch i det tidligere siterte intervjuet med Hans Tørsleff uttrykte et ønske om å skrive en selvbiografi og å publisere sine fotografiske selvportretter. Den endelige plasseringen av Munchs tekster i klasse 3, underbygges av at han selv arbeidet med organiseringen av alle sine litterære tekster med planer om senere publisering. Munch selv publiserte et utdrag fra de litterære dagbøkene i katalogen til utstillingen på Blomqvist Kunsthandel i 1929 under tittelen ”1889-1929: Små utdrag fra min dagbok.” Utdrag fra det såkalte *St. Cloud-manifestet*¹³¹ ble sannsynligvis også trykket i denne sammenheng. I tillegg tillot han posthum publisering av tekstene i sitt testamente. Utdrag fra tekstene har også blitt publisert i ulike kontekster etter Munchs død.¹³²

Man kan i den sammenheng spørre seg om det nødvendigvis vil skje et sjangerbytte når en dagbok blir publisert. Det å skulle sjangerbestemme Munchs litterære tekster er en utfordring da han jobbet på tvers av karakteristika. Et av dagbokens generelle karakteristika er at den er skrevet i 1. person entall. Men denne karakteristikken passer ikke på Munchs

¹²⁸ T 2770 - E. M. II

¹²⁹ T2771

¹³⁰ T2893

¹³¹ Munch brukte for øvrig ikke ordet ”manifest” selv. Det er usikkert hvem som lanserte denne betegnelsen. (Min kilde her er korrespondanse med forskningsbibliotekar på Munch-museet Lasse Jacobsen.)

¹³² For en ufullstendig liste blant annet over Munchs publiserte artikler og brev se ”Bibiografi over Munchs egne tekster”, Munch-museet, www.munch.museum.no/content.aspx?id=48&mid=22 (opp søkt 06.05.2008)

dagbøker da han kun i noen tilfeller benyttet seg av ”jeg”. I sine beskrivelser av Nice og Boulevard des Anglais’ folkeliv bruker han betegnelsen ”jeg”, som oftest for å fremstille samtidige beskrivelser ved bruk av presens:

Det første jeg ser er – noe hvitt
- noe lyst -
(De = overstrøket) svære hoteller – med balkonner –
Så ser jeg palmer – som svære vifter
(Foran portalene = overstrøket) i haverne der nede¹³³

I andre tekstutdrag uttrykker Munch seg om hendelser fortalt i presens og preteritum:

Jeg gikk ned der vel
en otte dage siden forat (tref = overstøket)
reise med til Aasgaardstrand
- Ved bryggen traf jeg Diriks
Derborte er fru Holmboe
hun vil vist tale med dig –
(Jeg traf = overstøket) Hun sad i en vogn
- Jeg gikk bort – og lænet mig
til vogndøren –
Å – jeg er så ulykkelig –¹³⁴

Saint Cloud 4de Februar 1890
Den ene dag ligner den anden – mine kamerater har ophørt at komme – hvor
for skulde de osså komme – de ser jeg kan ikke delta med dem at deres latter
generer mig – piner mig –
At jeg blir nervøs af deres støierende livsglæde
Golfstein der holdt længst ut har osså sluttet jeg måtte lægge mig da han var
der sidst – det pinte mig hans courtice med pigen – så jeg tilsidst næsten
rasende sa hold kjæft – han ligte det ikke –¹³⁵

I andre tekstutdrag benytter Munch seg av 1.person entall i henvender til et publikum. Det dreier seg om tekster som uttrykker hans tanker om kunst:

Det kunde være morsomt at præke
lidt for alle disse menneskene som
nu i så mange år har set på
vore billeder – (og = overstrøket) og enten har leet eller
rystet betænkelig på hodet.¹³⁶

Jeg vil (forat kun = overstrøket) forsøge at

¹³³ T 2760 – *Fiolettbok*, [Bl.6v]

¹³⁴ T 2760 – *Fiolettbok*, [Bl.30v]

¹³⁵ T 2770 - *E. M. II*

¹³⁶ T 2760 – *Fiolettbok*, [Bl. 15r]

(forklare = overstrøket) at gi et eksempel på dette uforståelige me farven –¹³⁷

Munch eksperimenterer også med et manusliknende uttrykk ved å bygge opp teksten som et skuespill hvor han deler teksten i en samtale mellom ”jeg” og ”han”:

Nizza 14/1 92

Han – Du skal gjøre store værker – udødelige mesterværker

Skal (falde som = overstrøket) gå fra din hånd

Jeg – Ja – jeg vet det – men kan de skaffe

Væk den orm som ligger og graver om

Mine hjerterøtter - ? – Nei – Det kan du aldri.¹³⁸

Munch bruker også psevdonymet ”Brandt” og skriver størsteparten av sine litterære dagbøker i 3. person entall. I en av de litterære dagbøkene, *E.M.II*, skifter han faktisk både mellom ”jeg”, ”han” og ”Munk”:

Jeg lænet mig mot pulten jeg stirret på hver bogstav – snudde og vendte på papiret – så på hver plet for at finde mærker efter hendes fingre (det var min første k = overstrøket) (3 sider revet ut av boken)

(Holdt hun af mig eller spillet hun – holdt hun af mig eller den anden eller begge to samtidig = overstrøket)¹³⁹

(Jeg så hende langt oppe i gaden

Det stod hun ved hjørnet langt oppe i gaden i sin lille fløielskufte med det hvide forværk – Er den ikke sød – husket jeg hun hadde spurt mig engang = overstrøket)¹⁴⁰

Der traf han den lille skolepigen som hadde talt med han før –

Er du ulykkelig – munk spurgte hun Jeg sa han ulykkelig – langt fra – jeg – tvertimod”¹⁴¹

Videre i den litterære dagboken *E.M. II* benytter Munch seg av psevdonymet ”Brandt”: ”Hun undgår mig nu tænkte Brandt –”¹⁴²

Jeg velger å definere et psevdonym som forfatterens bruk av et oppdiktet navn i en fremstilling av seg selv. Lejeune derimot mener at et psevdonym nettopp ikke må forveksles med forfatterens navn.

But we must not confuse *pseudonym*, defined in this way as the name of an *author* (noted on the cover of the book), with the *name* attributed to a fictional person *within*

¹³⁷ T 2760 – *Fiolett bok*, [Bl. 16r]

¹³⁸ T 2760 – *Fiolett bok*, [Bl. 55v]

¹³⁹ T 2770 - *E. M. II*, 4.

¹⁴⁰ T 2770 - *E.M. II*, 13.

¹⁴¹ T 2770 - *E.M. II*, 13.

¹⁴² T 2770 - *E.M. II*, 13

the book (even if this person has the status of narrator and assumes the whole of the text production), because this person is himself designated as fictitious by the simple fact that he is incapable of being the *author* of the *book*.¹⁴³

Lejeune drøfter ulike forhold forfatteren kan eksperimentere med i en selvbiografisk tekst.

Det være seg bruk av eget navn i teksten, bruk av ”ham”, bruk av psevdonym og lignende.

Forholdet mellom protagonist og forfatter er sjelden eksplisitt i Munchs litterære dagbøker.

Indeed, by bringing up the problem of the *author*, autobiography brings to light phenomena that fiction leaves in doubt: in particular the fact that there can be identity of the narrator and the principal character in the case of narration “in the third person.”¹⁴⁴

Han påstår, i kraft av den selvbiografiske pakt, at bruken av 3.person entall i selvbiografien ikke svekker referensialiteten mellom tekst og forfattersubjekt. Jeg stiller meg kritisk til denne udiskutable referensialiteten da jeg mener den selvbiografiske praksis også kan betraktes som kunstnerens posering og arrangering av seg selv i en rolle– og ikke nødvendigvis som et ærlig uttrykk for kunstnersubjektet.

Munchs ”litterære dagbøker” kan karakteriseres som en mellomsganger mellom dagboken og selvbiografien, en hybridsjanger basert både på fiksjon og biografiske fakta. Sjöblad poengterer at det andre grunnkriteriet for en dagbok er at den er datert og kronologisk ordnet.¹⁴⁵ Munchs litterære dagbøker møter ingen av disse kriteriene. Dagbøkene er daterte, men hendelsene som beskrives er ikke ordnet kronologisk. Fortellingene springer uregelmessig mellom ulike tidspunkter i Munchs liv fra barndom til samtid. Han arbeider på tvers av sjangrene dagbok og selvbiografi, og det er interessant å observere hva som skjer med verkets sannhetsgehalt og referensialitet når disse to blandes.

Denne eksperimentelle måten å jobbe med den selvbiografiske sjangeren på var ikke ukjent for Munch. Han kjente som nevnt til Strindbergs første selvbiografiske tekst, *Tjenstekvinnans son* fra 1886. Strindberg arbeidet i 1886 med tre parallelle prosjekter: sin selvbiografi, fotografiske selvportretter, samt en fotografisk rapport om livet til franske bønder. Selvbiografien hans er skrevet som en skjønnlitterært tekst hvor Strindberg også benytter seg av 3.person entall:

¹⁴³ Lejeune, *On Autobiography*, 12.

¹⁴⁴ Lejeune, *On Autobiography*, 6.

¹⁴⁵ Sjöblad, ”Dagboken: dokument, vän och samtalspartner”, 171.

Tre trapper opp i den store bygningen våknet kolonialhandlerens og tjenestekvinnens sønn til selvbevissthet og bevissthet om livet og dets plikter. Hans første fornemmelser, slik han siden har husket dem, var frykt og sult.¹⁴⁶

Ideen om å gi seg selv et annet navn kan Munch ha hentet fra Strindberg, som brukte psevdonymet ”Johan”: ”Denne vissheten om at feilen skal straffes, fremkaller hos barnet en frykt for å bli anset som den som har feilet, og Johan svevde i stadig frykt for at en feil skulle bli oppdaget.”¹⁴⁷ Det er en klar forbindelse mellom måten Strindberg fremstiller seg selv i sin selvbiografi og i sine fotografiske selvportretter. Han bruker både tekst og fotografi til å arrangere seg selv i ulike roller. En serie av Strindbergs fotografiske selvportretter var ment som et tillegg til selvbiografien.¹⁴⁸ Dette poeng som kan støtte påstanden om at Munch ville publisere sine fotografiske selvportretter i samme kontekst som selvbiografien. De fotografiske selvportrettene til Strindberg ble for øvrig ikke publisert i sammenheng med *Tjenestekvinnens sønn*.

En selvbiografi er en offentlig tekst, ment for et publikum, som samtidig balanserer mellom det offentlige aspektet og det private i sjangerens forbindelse til et reelt subjekt. Til sammenlikning forholder man seg vanligvis til dagboken som et rent subjektivt og privat uttrykk, ikke ment for andres øyne enn tekstens forfatter. De fleste har forhåpentligvis visse restriksjoner mot å lese en annen persons dagbok – nettopp fordi den representerer den private sfæren.

Povl Schmidt skiller mellom ”den ydre scenes selvbiografi” og ”den indre, private scenes selvbiografi” i forhold til sjangerens sannhetsgehalt.¹⁴⁹ Han påpeker at man kan stille seg kritisk til den første selvbiografiske typen hvis sannhet eller virkelighet ofte kan ”verificeres og alltid modifiseres, anfægtes, suppleres og eventuelt modsiges som alle andre tolkninger af historiske forløb.”¹⁵⁰ Men dersom man avslører en løgn i en privat scenes selvbiografi, vil avsløringen allikevel ikke berøre dens sannhetsverdi. ”... deres eksistens som bevidsthetsfænomen og som sandhed for et individ kan ikke betvivles.”¹⁵¹ Denne type selvbiografi kan forfatteren selv velge om skal være en personlig sannhet, en fiksjon eller et bedrag – og ligger slik veldig nærme romanen i sjanger.

¹⁴⁶ August Strindberg, *Tjenestekvinnens sønn*, overs. av Per Qvale, (Stabekk: Den norske Bokklubben, 1958), 8.

¹⁴⁷ Strindberg, *Tjenestekvinnens sønn*, 13.

¹⁴⁸ Haverty Rugg, *Picturing Ourselves: photography & autobiography*, 93.

¹⁴⁹ Povl Schmidt, ”Selvbiografien: en troløs genre”, *EDDA*, Hefte 2, (1991), 112.

¹⁵⁰ Schmidt, ”Selvbiografien”, 112.

¹⁵¹ Schmidt, ”Selvbiografien”, 112.

Som symbol- og mytedannelse er den indre scenes selvbiografier ligesom fiktionsværker på én gang skabt og skabende. De er ordkunstværker, hvori sprogets referensialitet til den historiske virkelighet er underlagt ”a game of intricate enchantment and deception”, hvilket ikke berøver dem en sannhetsverdi og gyldighet, men udelukker dem fra den verifikasjonstest som den ydre scenes selvbiografier kan underkastes.¹⁵²

Jeg finner her en forbindelse mellom Schmidts karakterisering av leserens tro på den indre scenes selvbiografis udiskutable sannhet, og Lejeunes selvbiografiske pakt. De to selvbiografitypene korresponderer også med oppdelingen mellom selviakttakelse og selvframstilling i forhold til resepsjonen av selvportretter:

1. ”Den indre scenes selvbiografi” korresponderer med selviakttakelse, med en forbindelse til dagboksjangeren.
2. ”Den ydre scenes selvbiografi” korresponderer med selvframstilling, med en forbindelse til biografien.

Det å skulle sjangermessig beskrive Munchs selvbiografi, som aldri ble utført, blir selvfølgelig basert på antagelser. Men antar man at Munch, sammen med publiseringen av sine fotografiske selvportretter, ønsket å publisere utdrag fra sine litterære dagbøker, vil selvbiografien sannsynligvis kunne plasseres i Schmidts kategori: ”den indre scenes selvbiografi”. Ifølge Schmidt unngår denne typen selvbiografier en såkalt ”verifikasjonstest” som ”den ydre scenes selvbiografi” underkastes. I så henseende blir det fåfengt eller uviktig å skulle drøfte tekstens referensialitet til individet Munch, fordi ingen andre enn Munch selv kan sette spørsmålsteget ved en tolkning av sitt eget livsløp. På den måten etablerer Schmidt ”den indre scenes selvbiografi” som et udiskutabelt subjektivt uttrykk som ligger så nært romansjangeren ”at det ofte er urimelig å holde dem adskilt.”¹⁵³ Denne beskrivelsen passer bra på Munchs litterære dagbøker generelt. Selv om selvbiografiene som plasseres i denne kategorien sees i forbindelse med romansjangeren og derfor ikke nødvendigvis har en virkelighetsreferanse, berøver det dem allikevel ikke en sannhetsverdi. Selvbiografien kan for øvrig også betraktes som et genuint subjektivt og personlig uttrykk med en udiskutabel virkelighetsreferanse. **Atle Kittang** skriver at ”Saman med sjølbioografien er jo dagboka individualitetens ytringsform. Å skrive dagbok (eller sjølbioografi) er noko ein gjer for å lære seg sjølv å kjenne, og for å vise fram, i sanning, det ein således har lært å kjenne.”¹⁵⁴ Kittang

¹⁵² Schmidt, ”Selvbiografien”, 113.

¹⁵³ Schmidt, ”Selvbiografien”, 113.

¹⁵⁴ Atle Kittang, ”Individ og tekst”, i *Jeg? Refleksjoner over tekst, bilde og individ*, red. Siri Meyer, (Bergen: Senter for europeiske kulturstudier, 1993), 72.

ser dagboken og selvbiografien i sammenheng med både selviakttakelse og selvframstilling, som om det er en kausalitet mellom disse karakteristikkene. Samtidig mener han at begge sjangrene har en forbindelse til sannhet. **Sven Bjerg** representerer et kontrasterende syn på den selvbiografiske sjangerens sannhetsgehalt: ”Det er – mener jeg – både forkjert og ufrugtbart at operere med en *modstilling* av en ’digterisk’ og en ’historisk’ fortelling i selvbiografien. Enhver vellykket selvbiografi er utvilsomt et digterisk verk.”¹⁵⁵ Bjerg opphever slik skillet mellom en ”dikterisk” fortelling, som har en klar forbindelse til Schmidts ”den indre scenes selvbiografi” og selvframstilling. Og den ”historiske” fortellingen, som har en forbindelse til ”den ydre scenes selvbiografi” og selviakttakelsen. Kort oppsummert kan man karakterisere den selvbiografiske praksis som en problematisering av forholdet mellom selviakttakelse og selvframstilling.

Roland Barthes om tekstens referensialitet

Barthes fremmer en annen synsvinkel på referensialitet når det gjelder tekst, enn han gjør i forhold til fotografiet. Et fotografi står for eller refererer til det objektet eller den personen det representerer, og innehar slik en sannhetsgehalt.

Denne formen for visshet kan ingenting som er skrevet gi meg. Språkets ulykke (men kanskje også dets vellyst) ligger i å ikke kunne bevise sin egen autentisitet. Språkets noema er kanskje nettopp denne evneløshet, eller, for å uttrykke det i positive termer: Språket er i sin natur fiksjonalt.¹⁵⁶

Barthes’ kanskje mest kjente artikkel som omhandler tekstens referensialitet og leseres interaksjon med teksten, er ”Forfatterens død” fra 1968. Barthes fremmer en resepsjonsteori – eller en leserteori, om hvordan leseren bør forholde seg til en tekst. I artikkelen påpeker han at språket er knyttet til et ”subjekt” og ikke en person. I denne sammenhengen vil jeg fokusere på tekstens forhold til forfattersubjektet og leseresubjektet i en selvbiografisk kontekst. Sammenliknet med et fotografisk portrett, som Barthes mener naturlig refererer til et menneskes identitet, men som kun noen ganger kan være i stand til å referere til et menneskes sannhet, representerer teorien i ”Forfatterens død” på mange måter en kontrast til Barthes’ senere teori om Fotografiet. Allerede i tittelen på artikkelen klargjør Barthes at han ikke ser muligheten eller nødvendigheten av at en tekst skal referere til forfatteren som person.

¹⁵⁵ Lise Bek m.fl. *Selvbiografien*, (København: Centrum, 1983), 10.

¹⁵⁶ Barthes, *Det lyse rommet*, 105.

”Leserens fødsel må betales med forfatterens død”¹⁵⁷ skriver han og mener at teksten oppstår i interaksjon med leser.

Det er interessant i denne sammenhengen å se på hvordan Barthes forholder seg til egen selvbiografisk praksis når han fjerner forbindelsen mellom tekst og forfatter i ”Forfatterens død”. I sin leserteori kommenterer han nemlig ikke hvordan forfatteren bør forholde seg til sin *egen* tekst. Barthes skrev imidlertid en selvbiografi i 1975 kalt *Roland Barthes par Roland Barthes*. På innsiden av permen står det skrevet, i det man kan anta er Barthes’ håndskrift: ”Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman.”¹⁵⁸ Oversatt som: ”Alt dette må betraktes som sagt av en romanfigur.”¹⁵⁹ Barthes påpeker her direkte tekstens nødvendige fiksjonalisering – som sammenlignet med fotografiet, blir fotografiets motsetning. Han slår føttene unna selvbiografien som et autentisk bilde av individet ved å oppfordre alle om å lese hans selvbiografi som en roman, uten en nødvendig virkelighetsreferanse. På den måten opphever han forbindelsen mellom tekst og forfattersubjekt i leserens resepsjon av teksten.

All this must be considered as if spoken by a character in a novel – or rather by several characters. For the image-reportoire, fatal substance for the novel, and the labyrinth of levels in which anyone speaks about himself gets lost – the image-reportoire is taken over by several masks (*personae*), distributed according to the depth of the stage (and yet *no one – personne*, as we say in French – is behind them.¹⁶⁰

I sin selvbiografi kombinerer Barthes tekst og fotografi, og tilfører fotografiene av seg selv og sine nærmeste, korte og lengre kommentarer som i et fotoalbum. “*I have kept only the images that enthrall me, without my knowing why (such ignorance is the very nature of fascination, and what I shall say about each image will never be anything but...imaginary).*”¹⁶¹ Her får vi en forsmak på Barthes’ senere teori om opplevelsen av *punctum* nettopp ved ikke å kunne forklare hvorfor noen fotografier ”fortryller” ham. I tillegg kommenterer han her tekstens mangel på virkelighetsreferanse.

På motsatt side av gjengivelsen av to fotografier av ham selv, henholdsvis fra 1942 og 1970, kommenterer Barthes portrettets virkelighetsreferansen:

“But I never looked like that!” – How do you know? What is the ”you” you might or might not look like? Where do you find it – by which morfological or expressive

¹⁵⁷ Barthes, ”Forfatterens død”, 54.

¹⁵⁸ Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, overs. Richard Howard (Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1994.)

¹⁵⁹ Min oversettelse.

¹⁶⁰ Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, 119-120.

¹⁶¹ Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, 3.

calibration? Where is your authentic body? You are the only one who can never see yourself except as an image...”¹⁶²

Barthes' poeng, både i forbindelse med fotografiets og tekstens referensialitet henholdsvis til forfattersubjektet og fotografsubjektet, er at man ikke har kun én kropp å referere til. ”Do I not know that, *in the field of the subject, there is no referent?*”¹⁶³ Han opererer med begrepet “*Le corps pluriel – The plural body*” som også kan ses i sammenheng med kommentarene av fotografier av ham selv. Han kan ikke avgjøre selv om fotografiene av ham er sanne bilder fordi han ikke kun er én person. På lik linje ønsker han at leseren skal betrakte hans selvbiografi som en roman, fordi teksten ikke kan representere et sant bilde av individet Roland Barthes. Barthes fremmer en poststrukturalistisk leserteori i ”Forfatterens død” som motsetter seg den historisk-biografiske metoden å forholde seg til tekst på. Det er ikke noe mål for Barthes at hans tekst skal representere ham, og han søker på ingen måte referensialitet mellom tekst og forfatterindivid.

Både *Det lyse rommet* og *Roland Barthes par Roland Barthes* karakteriseres som selvbiografiske prosjekter. Forbindelsen er kanskje åpenbar, men Barthes poengterer imidlertid ikke på hvilken måte man bør lese *Det lyse rommet*. Han bruker seg selv som utgangspunkt for en teori om Fotografiet, og han refererer blant annet både til sin mor og sin tante, men jeg vil ikke av den grunn påstå at *Det lyse rommet* nødvendigvis bør leses som en selvbiografi. Man kan i denne sammenhengen drøfte om *Det lyse rommet* faktisk er ment å inneha en referensiell forbindelse til Barthes' individualitet eller ikke. Barthes begynner ”Forfatterens død” med en referanse til Balzacs novelle *Sarrasine* og spør seg hvem det er som taler i novellen. ”Er det mennesket Balzac, hvis personlige erfaringer har bragt ham en filosofi om kvinnen?”¹⁶⁴ Videre svarer han følgende på sitt eget retoriske spørsmål:

Dette vil vi aldri få rede på, av den gode grunn at skrift er dekonstruksjon av enhver stemme, enhver opprinnelse. Skriften er dette nøytrale, dette konglomeratet, dette skrå rom hvor vårt subjekt forsvinner, dette sort-hvitt-negativet hvor all identitet fortaper seg, og det begynner med selve den skrivende kroppens identitet.¹⁶⁵

Er subjektet ”Roland Barthes” helt uviktig i vår leseropplevelse av *Det lyse rommet*? Det er vanskelig å lese denne boken uten å forholde seg til at Barthes nettopp har mistet sin mot,

¹⁶² Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, 36.

¹⁶³ Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, 56.

¹⁶⁴ Barthes, ”Forfatterens død”, 49.

¹⁶⁵ Barthes, ”Forfatterens død”, 49.

hans referering til familiære forhold osv – med andre ord elementer som har med subjektet ”Roland Barthes” å gjøre.

Barthes’ poeng om at teksten blir til i interaksjon med leser, kan på én måte sees i forbindelse med hans beskrivelse av *punctum* som en subjektiv opplevelse basert på betrakterens egne opplevelser eller fortolkningshorisont. Men på en annen side unngår Barthes denne forbindelsen når han skriver: ”Mottagelsen er imidlertid ikke lenger personlig: Leseren er et menneske uten historie, uten biografi, uten psykologi; han er bare denne *noen* som på ett og samme felt holder samlet alle de spor som konstituerer den skrevne tekst.”¹⁶⁶ Historie, biografi og psykologi er alle deler av et menneskes individualitet – og ved å fjerne disse akseptene, fjerner Barthes individet i sin leserteori. Man kan spørre seg om hva individets rolle, det være seg både leserindividet og forfatterindividet, er både i Barthes’ teori om tekstens resepsjon og produksjon. I *Det lyse rommet* opererer han med begrepene subjekt, individ og identitet. ”*Forklaringen* av et verk blir alltid søkt funnet hos den som har produsert det, som om det til slutt, gjennom fiksjonens mer eller mindre gjennomsiktige allegori, alltid var stemmen fra én enkelt person, *forfatteren*, som la frem sin ”betroelse”.”¹⁶⁷

Barthes danner her en klar kontrast både til den historisk-biografiske metoden og til Lejeunes’ selvbiografiske pakt. Han skriver at ”så fort en hendelse er fortalt, taper stemmen sin opprinnelse, [...] forfatteren trer inn i sin egen død, og skriften begynner.”¹⁶⁸ Videre karakteriserer han ”*Forfatteren* forstått som ”opphavsmann” som en moderne figur, som ”et produkt av vårt samfunn”.¹⁶⁹ På den måten blir både leseren og forfatteren upersonlige størrelser. Barthes fjerner både leseren som individ på samme måte som han ”dreper” Forfatteren i sin leserteori.

Jeg mener man i forbindelse med analyse av selvbiografiske teksters referensialitet kan operere med den samme resepsjonmodellen for selvbiografisk praksis tidligere nevnt i forbindelse med analyse av det fotografiske selvportrettet. På lik linje mener jeg at man også i denne sammenhengen bør skille mellom to forskjellige *spectatorer* – eller lesere av en selvbiografisk tekst:

¹⁶⁶ Barthes, ”Forfatterens død”, 54.

¹⁶⁷ Barthes, ”Forfatterens død”, 50.

¹⁶⁸ Barthes, ”Forfatterens død”, 169.

¹⁶⁹ Barthes, ”Forfatterens død”, 49.

Resipient – Produkt – Opphav - Referent

Leser – Tekst – Forfatter - Protagonist

Leser II

”Leser” forstått som den utenforstående leser av en selvbiografisk tekst og

”Leser II” forstått som forfatterens lesning av egen selvbiografisk tekst.

Den uavhengige eller utenforstående leserens (*Leser*) resepsjon av en selvbiografisk teksts referensialitet til forfattersubjektet vil nødvendigvis skille seg fra forfatteren (*LeserII*) sin resepsjon av egen selvbiografiske tekst når *Leser II = Forfatter = Referent*. På lik linje med at *spectator* – forstått som den uavhengige betrakteren, ser et fotografisk selvportrett på en annen måte enn når *spectator II* betrakter sitt eget fotografiske selvportrett, vil en selvbiografisk tekst påvirkes av hvem som leser den.

Kapittel 4: Analyse

4.0. Teori om kategorisering av selvportrettet

I Munchs fotografiske selvportretter er Munch selv både *operator* og *referent*, og *spectator* kan både være den utenforstående betrakteren og kunstneren selv. Jeg fokuserer på fotografiene som objekter for *studium* fordi *referenten* kan karakteriseres som et ”kulturelt interessefelt”. Ønsket om å finne noe ut om personen Munch gjør at disse fotografiene er allment interessante objekter for *studium*. Derfor opplever jeg først og fremst følelsen av ”*middels-affekt*” i min interaksjon med Munchs fotografiske selvportretter.¹⁷⁰ Mange har en ”allmenn” interesse av kunstneren Edvard Munch, og vil av den grunn finne det interessant å betrakte disse fotografiene. Roland Barthes skriver at man kan uttale seg om likhet i fotografi uten å ha sett modellen som er avbildet, fordi identitet er noe uklart og imaginært. Jeg som *spectator* føler ikke at jeg kan uttale meg om gjenkjennelse i disse fotografiene, da jeg aldri har møtt Munch. Men på den annen side kan jeg avgjøre om fotografiet svarer til den

¹⁷⁰ Barthes, *Det lyse rommet*, 111 og 38.

forestillingen jeg har av Munch. Jeg hadde med all sannsynlighet oppfattet fotografiene annerledes dersom jeg hadde kjent kunstneren personlig.

4.1.Selviakttakelse

Selvportrett som selviakttakelse karakteriseres som direkte uttrykk for individualitet og subjektivitet. Verket blir lukket og personlig, og som betrakter kan man oppleve en følelse av å se noe som ikke er ment for ens øyne. I selviakttagende selvportrett refererer fotografiet til selvet bak verket, og portrettet leses i historisk-biografisk kontekst som direkte uttrykk for kunstnerens biografi. Eggum representerer den historisk-biografiske metoden å forholde seg til Munchs fotografier på ved å tolke de såkalte ”skjæbnefotografiene” som

... subjektive dokumenter, innholdsmessig og formalt, som kommenterer Munchs totale livssituasjon, bitterheten fra oppbruddet med Tulla Larsen, uroen og anstrengelsen fra en omflakkende tilværelse med mye uteliv og alkohol paret med skuffelsen over ikke å bli akseptert i sitt eget land.¹⁷¹

Eggum tolker detaljer i fotografiene som symboler som refererer til Munchs private historie. Dette gjelder spesielt et selvportrett tatt av Munch i sommerhuset i Åsgårdstrand datert 1904. Fotografiet er katalogisert på Munch-museet under tittelen *Munch i profil innendørs*¹⁷².

Fotografiet, som er tatt med selvutløser, er et nærbilde av Munchs hode sett i profil. Hodet opptar størsteparten av billedflaten, mens interiøret i sommerhuset opptar resten. Kameraet er plassert i skulderhøyde ved en sittende Munch, og selve hodet blir fotografiets naturlige fokuspunkt. Munch har plassert seg mot en døråpning hvor et tøyestykke skjermer for motlyset. Hodet er lett overeksponert og ute av fokus i forhold til interiøret. Objektivt er fokusert på en kiste som står til høyre i bildet og Munchs blick er rettet mot en lyskilde i form av et vindu. Nettopp ved ikke å se i kameraet skaper Munch en distanse til betrakter, og lukker billedrommet. Han kommuniserer ikke direkte med betrakter og fotografiet bærer preg av å være kunstnerens blick på seg selv - selviakttakelsen.

Eggum skriver om *Fig. 1*: ”Tydeligvis har Munch i fotografiet villet kommentere sin egen situasjon ved hjelp av ikonografiske symboler av privat karakter¹⁷³ – noe som også

¹⁷¹ Eggum, *Munch og fotografi*, 124.

¹⁷² Katalogisert på Munch-museet under B1859.

¹⁷³ Eggum refererer her til kisten som skal ha vært en gave fra Munchs tidligere forlovede Tulla Larsen, samt karikaturen på veggen hentet fra serien *Bohemens heltedrifter*, datert til 1903.

særkjenner hans selvbiografiske kunst.”¹⁷⁴ Eggum etablerer her en forbindelse mellom verk og individ, mellom fotografisk selvportrett og subjektet Munch.

Et av Munchs stemningsmessig mest interessante fotografier er *Munch i et rom på kontinentet I*¹⁷⁵ som dateres til rundt 1906.¹⁷⁶ Munch har igjen fotografert seg i sittende profil og fotografiapparatet er plassert i et lavt perspektiv. Han har blikket vendt mot en lyskilde, og som i *fig. 1* er blikket vendt nedover. Munchs kropp fyller halvparten av billedflaten, mens resten opptas av interiøret. Fotografiet er stemningsmessig kompatibelt med *Fig. 1*. Vi ser ingen kunstneriske attributter i rommet, kun en uoppredd seng i et upersonlig rom. Konteksten er forskjellig i begge fotografiene da vi ikke vet hvor *Fig.2* er tatt. Mens *Fig. 1* derimot er fotografert i stuen i Munchs eget sommerhus og er derfor av større privat karakter. Eggum fokuserer i sin historisk-biografiske analyse på at Munch har valgt å blottlegge sin skadeskutte venstrehånd for kameraet i *Fig.2*: ”Vi ser tydelig den skadede, forkortede fingeren – for ham selve symbolet på årsaken til hans fortvilelse og ensomhet i disse årene. Bak ham ser vi tydelig sengen, dette elementet som vi kjenner fra flere av Munchs arbeider, gjerne brukt som uttrykk for død og angst.”¹⁷⁷ Også her karakteriserer Eggum en klar forbindelse mellom ikonografi og biografi.

Fig. 3 er datert til 1930 og kalt *Munch i profil i hagen ved vinteratelieret i bakgrunnen II*.¹⁷⁸ Eggum har påpekt at Munch benyttet seg av kameraets selvutløsermekanisme kun i sin første fotograferende periode (1902-1908). I sin andre fotograferende periode (1927-1933) begynte han å holde kameraet selv, som han har gjort i *Fig.3*. Halve billedflaten opptas av Munchs profil. Han har fotografert seg selv utendørs på Ekely med sitt atelier i bakgrunnen. På den måten har han implisitt plassert seg i en kunstnerisk kontekst ved at betrakteren ikke uten direkte kunnskap om Munchs biografi vil kan identifisere bygningen i bakgrunnen som kunstnerens atelier.

Fig.1-3 er alle eksempler på fotografier hvor Munch ikke ser direkte i linsen - og er slik tilsynelatende ”ubevisst” *operator*. På den måten kommenterer han det fotografiske mediets

¹⁷⁴ Eggum, *Munch og fotografi*, 117.

¹⁷⁵ Katalogisert på Munch-museet under B2385.

¹⁷⁶ Dette fotografiet har Munch kopiert i to versjoner, en riktig og en speilvendt utgave.

¹⁷⁷ Eggum, *Munch og fotografi*, 119.

¹⁷⁸ Katalogisert på Munch-museet under B2912.

evne til å fange øyeblikket – uten at noen ser det eller er bevisst det. Munch henviser til mediets evne til å være ”en flue på veggen”. Og nettopp ved å rette linsen mot seg selv i et ”ubevisst” øyeblikk, skjer selviakttakelsen i Munchs fotografiske selvportrett. Han har forsøkt å betrakte seg selv i ulike kontekster blant annet hjemme i sommerhuset i Åsgårdstrand, i noe som sannsynligvis er et hotellrom på kontinentet og foran atelieret sitt på Ekely. Eggum karakteriserer Munchs fotografier som ”høyst subjektive dokumenter”¹⁷⁹ og støtter slik tesen om de fotografiske selvportrettenes referensialitet til og uttrykk for *individet* Munch.

4.1.1. Roland Barthes og selviakttakelse

Eggums historisk-biografiske tolkning av Munchs fotografier representere en direkte motsats til Barthes’ teori om verkets referensialitet. Barthes’ resepsjon av *punctum* i interaksjon med det ene fotografiet av sin mor, er en totalt subjektiv opplevelse – en ubearbeidet affektsfølelse. I følge Barthes er det å snakke om måter man opplever fotografiske *punctum* på, et uttrykk for subjektivitet. ”Dette *punctum* er svært ofte en ”detalj”, dvs et partialobjekt. Derfor er det å gi eksempler på *punctum* også en måte å utlevere seg selv på.”¹⁸⁰ Men den opplevelsen som kan minne mest om Barthes’ beskrivelse av *punctum*, er min resepsjon av Munchs fotografier som selviakttakelser, og som uttrykk for kunstnerens individualitet og sannhet. Dette gjelder de nevnte fotografiene (*Fig. 1-3*) som fremstår som lukkede rom hvor Munch vender blikket mot seg selv, som i en dagbok. I disse fotografiene kan man få følelsen av å komme et skritt nærmere subjektet Munch – ved å betrakte disse høyst subjektive dokumentene.

Jeg ser en klar forbindelse mellom selviakttakelsen i Munchs fotografier og Barthes’ teori om sjokket som prinsipp eller fotografiets overraskelsesmoment. De mest spennende bildene man ser av seg selv er ofte de der man var ubevisst at fotografiet ble tatt, hvor fotografiet derfor innehar et slags tilfeldighetsaspekt. Slike fotografier stemmer ikke alltid overens med det bildet man helst vil gi av seg selv, derfor kan man oppleve å se seg selv i et annet lys enn hva man er vant til. Slike ubevisste fotografier kan sies å representere et ærligere bilde av en person enn fotografier der *referenten* poserer for *operator*. Jeg synes det er problematisk å

¹⁷⁹ Eggum, *Munch og fotografi*, 105.

¹⁸⁰ Barthes, *Det lyse rommet*, 57. Barthes’ teori har nøye blitt drøftet av ulike teoretikere, og det er hans spaltning av *studium* og *punctum* som har møtt sterkest motstand. En interessant drøfting av *punctum*begrepet gjøres av Margaret Olin i artikkelen ”Touching Photographs: Roland Barthes’s ’Mistaken’ Identification” i *Representations* 80, (Fall 2002), 99-118. Olin fremmer her en påstand om at detaljene i fotografiene som Barthes trekker frem som grunnlag for hans opplevelse av *punctum* faktisk er oppfunnet eller finnes i helt andre fotografier enn de Barthes bruker som eksempler.

forholde meg til Barthes' "sjokket som prinsipp" i sammenheng med selvportrettet som sjanger, da jeg vanskelig ser for meg at *referenten* kan være ubevisst *operator* når begge er samme person. Men man kan eksperimentere med *effekten* av sjokket ved tilsynelatende å være "ubevisst" operator, noe Munchs selviakttagende fotografiske selvportretter bærer preg av. Ved å fotografere seg selv i ulike kontekster, der han ikke ser i kamera, får han anledning til å betrakte seg selv i et tilsynelatende "ubevisst" øyeblikk som karakteriserer selviakttakelsen.

4.2.Selvframstilling

Selvportrett som selvframstilling kan defineres som arrangerte bilder hvor kunstneren er bevisst betrakteren og poserer for hans eller hennes blikk. Kunstneren bedriver da et eksplisitt rollespill. Selvframstillingen kan i den sammenheng sees i forbindelse med en typologisk tilnærming til portrettet hvor *referenten* poserer som en type - for eksempel som "Kunstneren". Den tyske fotografen August Sander (1876-1964) jobbet i sitt livsprosjekt "Antlitz der Zeit: sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahnnders" med typologiske portretter. Dette prosjektet bestod av over 600 portretter som skulle kunne ut i en typologisk katalog over det tyske mennesket.¹⁸¹

To look at Sander's portraits then, is to view a social order – a public world of individuals defined through their public roles. The individual is viewed as a representative figure (of a group, of a profession, of a class) and figures are 'fixed' amidst a series of complex social codes. Identity is, therefore, insistently public.¹⁸²

Sander fotograferte mennesket i sin offentlige kontekst, nærmere bestemt i forbindelse med sitt yrke. Hans problematisering av forholdet mellom det offentlige og private selv har en klar forbindelse til portrettet betraktet som selviakttakelse og selvframstilling.

Sanders fotografi *Painter* fra 1926 er en del av boken *Antlitz der Zeit* som ble publisert i 1929. Bildet er et eksempel på et typologisk fotografi av "kunstneren" med attributter som pensel, palett og staffeli. Atributtene i kunstnerportretter hjelper til med å identifisere personen avbildet og plassere ham eller henne i kunstnerkategorien. Men det interessante er at selvportrett selv *uten* disse eksplisitte attributtene, er like arrangerte som de *med* attributter. Selvframstillingen, i motsetning til selviakttakelsen, i Munchs fotografiske selvportretter

¹⁸¹ Sanders prosjekt ble forbudt at Adolf Hitler i 1934 fordi de typologiske portrettene ikke representerte den ariske type.

¹⁸² Graham Clarke, *The Portrait in Photography*, (London: Reaktion Books, 1992), 71-72.

problematiseres gjennom bevisstheten av en betrakter. Munch ser direkte i kameraet i disse fotografiene og arrangerer seg for vårt blikk. Ved å opprettholde den direkte forbindelsen mellom ham selv og betrakter, bruker han billedrommet som en scene hvor han kommuniserer med betrakteren.

Fotografiske portretter

I tillegg til Munchs fotografiske selvportretter er det samlet er rekke andre fotografier som kan sees i forbindelse med kunstneren. Disse er samlet på Munch-museet i tre permer med titlene:

- Edvard Munch i fotografiet I 1864-1909
- Edvard Munch i fotografiet II 1910-1929
- Edvard Munch i fotografiet III 1930-1944

Disse fotografiene, som enten er tatt hos profesjonelle fotografer eller i fotografiske innretninger plassert for eksempel i hotellfoajeer, kan betraktes som en interessant motsats til Munchs fotografiske selvportretter.

Et ferrotypi¹⁸³ av Munch og Tulla Larsen er ifølge Eggum, tatt hos en såkalt ”kanonfotograf”¹⁸⁴. Tulla og Munch er begge kledd i yttertøy med hatt, frakk og kåpe. Begge er avfotografert i helfigur i et studio utstyrt med et lite bord med en spraglete duk plassert midt i billedrommet. Bak dem henger et bakteppe med palmeliknende trykk. Disse elementene kan karakteriseres som en type scenografi som tydeliggjør forbindelsen mellom billedrommet og scenen. Eggum går så langt som å trekke forbindelsen mellom de fotograferte, og de bibelske figurene Adam og Eva: ”Bak dobbeltportrettet fra 1899 av Edvard Munch og hans forlovede Tulla Larsen ser vi en kulisser som viser en paradisiske, tropisk vegetasjon; en naiv parafrase på en moderne Adam og Eva.”¹⁸⁵ Eggum poengterer videre fellestrekk mellom dette fotografiet og maleriet *Stoffveksling* fra 1899-1903. På den måten

¹⁸³ Fotografiet er registrert på Munch-museet i permen ”Edvard Munch i fotografiet I 1864- 1909” med følgende spesifikasjoner skrevet av Arne Eggum: ”Edv. Munch og Tulla Larsen. Ca. 1899. B 2328 (F) (Ferrotypi: Boks III)”

¹⁸⁴ Fotohistoriker Robert Meyer stiller seg kritisk til at Munch og Tulla benyttet seg av en kanonfotograf, som kunne tilby billige fotografier fordi hele fremkallings- og kopieringsprosessen foregikk i selve kameraet. ”Bildet av Edv. Munch og Tulla Larsen er trolig tatt i forbindelse med et slags tivoliarrangement som jubileumsutstillingen i Frognerparken 1914 eller lignende. For jeg ser det som lite trolig at de har dresset seg opp og gått til en kanonfotograf, og slike ferrotypier ble etter hvert ikke en vare studioene leverte på denne tiden.” (Sitat hentet fra korrespondanse med Robert Meyer pr 23. mars 2008.)

¹⁸⁵ Eggum, *Munch og fotografi*, 73.

fremmer Eggum påstanden om at fotografiet kan fungere som en scene hvor *referentene* blir eksplisitte skuespillere. Dette synet skiller seg fra Eggums vanlige historisk-biografisk metode hvor gjenstander i Munchs kunst blir sett som direkte symboler på Munchs biografi.

Tulla ser i kamera og står i en noe unaturlig positur i *Fig.4*. Hun holder sin høyre hånd i kåpelommen, mens venstre hånd holdes over bordet. Det virker som om hånden er trukket inn i ermet på kjolen, og ut stikker en udefinerbar sort gjenstand. Eggum mener at denne posituren vitner om at Tulla selv trykker på utløsermekanismen. Dette poenget er interessant siden Tulla og Munch åpenbart er hos en fotograf, hvor det mest sannsynlige ville vært at fotografen selv stod for fotograferingen. Meyer mener allikevel at det er mulig at Tulla selv trykker på utløseren:

At kunden selv trykker på utløseren var ikke vanlig, eller noe forretningskonsept. Men det hendte vel i blant, og noen fotografer som brukte pneumatisk lukker ville jo ha en 'ball' på en lang gummislange. Dette gjorde at fotografen ikke var låst til selve kameraet når han/hun skulle ta bildet. I slike tilfeller ville det sikkert ikke være helt utenkelig at kunden kunne bruke ballen.¹⁸⁶

En pneumatisk lukker skulle gi fotografen større bevegelighet under fotograferingen, men årsaken til at kunden selv skulle utløse eksponeringen, er uklar. Muligheten for større bevegelighet virker i hvert fall ikke å ha hatt noen innvirkning på motivet i dette fotografiet. Munch spiller en statisk rolle ved ikke å se i kamera og å plassere seg litt i bakgrunnen – med hendene i frakkelommen. På den måten spiller han rollen som den ”innesluttete” eller lukkede aktøren. Portrettet er langt ifra et typologisk fotografi av ”kunstneren”. Atributtene eller scenografien i fotografiet gjør at bildet får et iscenesatt og konstruert preg, som om både Tulla og Munch står på en scene. Han kanskje mer motvillig enn henne.

Et annet fotografi som det er interessant å nevne i denne sammenhengen er et postkortfotografi fra Berlin høsten 1902 som er gitt tittelen *Munch med to uidentifiserte menn*.¹⁸⁷ Munch er fotografert i frontal helfigur stående mellom to uidentifiserte menn, ikledd hatt og frakk. Eggum baserer sin datering av fotografiet på bandasjen på Munchs venstre hånd etter skyteepisoden med Tulla Larsen sommeren 1902. Munch ser direkte i kameraet i en noe mer ansent positur enn de flankerende mennene. Alle tre står bak et slags gjerde som

¹⁸⁶ Robert Meyer, mail 23. mars 2008.

¹⁸⁷ Fotografiet er registrert på Munch-museet i permen ”Edvard Munch i fotografiet I 1864- 1909” under følgende spesifikasjoner skrevet av Arne Eggum: ”Edv. Munch med to uidentifiserte menn. 1902. (NB bandasjen!) Postkort påtrykt: Rud. Suderman, Berlin, Centralhotel Laden 26. B 3514 (F) B 3191 (F) (Original: boks I)”

fungerer som et scenografisk element i denne selvframstillingen. Det er som om de tre mennene står på en scene og henvender seg direkte til betrakteren. En typologisk tilnærming til dette fotografiet fremhever heller ikke her Munch eksplisitt som "Kunstneren".

I tillegg til en rekke andre fotografier av Munch med scenografiske elementer, er det bevart noen eksempler på fotografier av Munch med eksplisitte kunstneriske attributter.¹⁸⁸ For eksempel *Fig. 6 Edv. Munch i sitt værelse på dr. Jacobsons klinikk*¹⁸⁹ som ble fotografert under oppholdet i København 1908-09. Fotografiet er av Eggum attribuert til en uidentifisert fotograf.¹⁹⁰ Men det virker imidlertid høyst sannsynlig at dette er et selvportrett hvor Munch har plassert kameraet på gulvet, rettet opp mot dr. Jacobson og ham selv. Kameraets vinkel og høyde tilsier at det ikke er en ekstern fotograf i dette bildet. Fotografen ville i så fall vært et menneske med usedvanlig lav kroppshøyde. At dette er et selvportrett er i hvert fall ingen usannsynlig påstand siden Munch jobbet mye med seg selv som motiv både i maleri, fotografi og tekst under sitt opphold i København.

Fotografiet viser Munch i helfigur i ferd med å male et legemsstort portrett av dr. Jacobson. Munch er fotografert i dress med de kunstneriske attributtene pensel, palett og lerret. Fotografiet skal tilsynelatende være dokumentasjonen på et "ubevisst" øyeblikk som de tidligere nevnte selviakttakelsene eksperimenterte med. Fotografiske selvportretter som karakteriseres som selvframstillinger, preges hovedsakelig av at kunstneren er i direkte interaksjon med betrakteren. *Fig. 4* og *5* er eksempler på eksplisitte arrangementer av Munch i forskjellige kontekster fotografert av en ekstern fotograf eller maskin. Men hvordan problematiseres selvframstillingen når Munch selv er *operator*?

Fig. 7 har av Munch-museet fått tittelen *Munch "à la Marat" ved badekaret hos dr. Jacobson* og er datert til 1908-09. Dette fotografiet er et eksempel på et av Munchs "skjæbnefotografier" fra hans første fotograferende periode.

Munch har plassert kameraet ved enden av benken han ligger på. Halve billedflaten domineres av Munchs forkortede kropp, mens resten av flaten opptas av badekaret og

¹⁸⁸ For eksempel "Edv. Munch foran bakgrunnsteppe som viser Saalecksburg og Rudelburg ved elven Saale. 1907-09. B2954 (F)" som er registrert i permenn "Edvard Munch i fotografiet I 1864-1909." på Munch-museet.

¹⁸⁹ Kategorisert på Munch-museet under B1857.

¹⁹⁰ "Hvem som var fotografen vites ikke, men ettersom fotografiene er oppklebet på kartong, synes de å være fremkalt i et profesjonelt atelier." (Eggum, *Munch og fotografi*, 91)

interiøret. Munchs hode og kropp er vendt mot en lyskilde, som et vindu eller liknende, og er svakt overeksponert. Han bøyer seg mot og ser direkte i kameraet, som sannsynligvis ligger i en vinduskarm. Munch ligger naken, kun med et laken over underkroppen, og ingen attributter hjelper til med å identifisere ham som kunstner. Fotografiet er et eksempel på implisitt selvfremstilling ved at Munchs bevissthet av betrakteren fortsatt gjør billedrommet til en scene, men uten scenografiske elementer som fremhever portrettets sceniske eller teatrale aspekt som vi så i *Fig. 4* og *5*. Det er den implisitte selvfremstillingen som oftest er gjeldende i Munchs fotografiske selvportretter. Jeg finner ingen eksempler der han eksplisitt spiller en rolle som noen annen enn seg selv, men han eksperimenterer med bevisstheten av blikket på seg selv.

Fig. 8 er ett av fem liknende fotografiske selvportretter som Munch tok av seg selv på Ekely i 1930, henholdsvis *Edv. Munch foran "Marats død" I til V*. Fotografiene er en del av en serie på 17 bilder der Munch har rettet et håndholdt kamera mot seg selv, både utenfor og inne på Ekely, og er eksempler på fotografier fra Munchs siste fotograferende periode.

I *Edv. Munch foran "Marats død"* fylles hele billedflaten av Munchs torso, og man kan skimte et av hans malerier og hans staffeli i bakgrunnen. Her er han i direkte kontakt med betrakter og åpner opp billedrommet. *Marats død* og staffeliet i bakgrunnen fungerer som kunstnerattributter – og en typologisk tilnærming til dette fotografiet kan plassere det som en representasjon av "Kunstneren". Eggum skriver at mens seriens eksteriøre fotografiske selvportretter "...synes avstreifet enhver ikonografisk symbolikk, er de samtidige fotografiske selvportrettene i interiør, hvor Munch konsekvent plasserer seg mot sine kunstverk tydelig symbolske."¹⁹¹ Munch har ruslet rundt inne i atelieret sitt og på tomten sin og dokumentert seg selv på en armlengdes avstand. Den korte avstanden mellom kamera og subjekt i dette fotografiet styrker opplevelsen av at Munch ønsker å kommunisere med betrakteren – i motsetning til *Fig.3* som er en del av samme serie, og som til sammenlikning representerer et mye mer lukket uttrykk.

Ikonografi og biografi

Som vi har sett tidligere, representerer Eggum den historisk-biografiske metoden som betrakter Munchs kunst parallelt med hans biografi. Drøftingen av forbindelsen mellom liv og virke i selvbiografisk praksis har en lang tradisjon. Å betrakte et selvportrett som et speilbilde

¹⁹¹ Eggum, *Munch og fotografi*, 180.

av kunstnerens personlighet; med andre ord selvportrett som selviakttakelsen, danner et interessant motstykke til selvportrett som iscenesettelse og rollespill. Eggums måte å betrakte fotografiene av Munch som direkte uttrykk for kunstnerens biografi og sinnstilstand, kan sees i lys av en lang tradisjon innen selvportrettssjangeren. På 1600-tallet forholdt man seg til muligheten av såkalt ”ufrivillig selvportrettering” både av kunstnerens fysiske og psykologiske selv.¹⁹² Kunstnerens maleriske fremstilling av seg selv ble slik betraktet som en ubevisst handling, og forbindelsen mellom ikonografi og biografi ble betraktet som noe kunstneren selv ikke hadde kontroll over. Eggums refleksjoner både over Munchs fotografiske portretter og selvportretter, bærer preg av liknende tanker:

Begge de fotografiske portrettene¹⁹³ med det melankolske og innadvendte uttrykket synes å kommentere denne hans situasjon. Han står ensom i kulden ved inngangen til det nye århundre – og er for øvrig den eneste aktuelle norske maler av betydning som ikke er representert på Verdensutstillingen i Paris dette året.¹⁹⁴

Eggum påpeker en forbindelse mellom Munchs positur i fotografiene og opplevelsen av seg selv som misforstått kunstner. En kunstners biografiske fakta er selvfølgelig ikke helt uinteressante når man skal drøfte en kunstners verk, men det kan være problematisk å se verk og biografi som en sluttet enhet.

4.2.1. Roland Barthes og selv fremstilling

Barthes forholder seg til fotografier av seg selv¹⁹⁵ som en kopi av en kopi. Han avgjør fotografiets sannhet på bakgrunn av om han synes han svarer til det bildet han ønsker å gi av seg selv eller ikke. Barthes’ tanker kan brukes som utgangspunkt for resepsjonen av selvportrettet som selv fremstilling hvor kunstneren implisitt eller eksplisitt arrangerer seg selv for betrakteren og eksperimenterer med fotografiets sceniske aspekt. Barthes’ poeng om fotografiets evne til å ”se meg rett i øynene”, har også en klar forbindelse til selvportrettet som selv fremstilling når *referenten* ser i kamera. Det er dette poenget Barthes mener skiller det fotografiske mediet fra det filmatiske, og gjør at det førstnevnte har en mer troverdig virkelighetsreferensialitet. I filmen brytes fiksjonen hvis en karakter plutselig ser direkte i

¹⁹² Philip Sohm, “Caravaggio’s Deaths” i *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 3. (September, 2002), 461.

¹⁹³ Eggum uttaler seg her om dobbeltportrettet av Tulla og Munch (*Fig.4*) og et portrett tatt av Munch under et opphold på Kornhaug sanatorium datert til 1900. Munch er fotografert stående alene ute i snøen med hatt og vinterfrakk med hendene i frakkelommen.

¹⁹⁴ Eggum, *Munch og fotografi*, 73.

¹⁹⁵ Teorien hans spesifiseres ikke i forhold til selvportrettet som sjanger.

kameraet og henvender seg til betrakteren.¹⁹⁶ Men Barthes mener at samme bevegelse har motsatt effekt i fotografiet – det forsterker nemlig virkelighetsreferansen når motivet eller *referenten* har øyekontakt med *spectator*. I Munchs selvframstillinger ser kunstneren oss rett inn i øynene. Den påpekte forbindelsen mellom selviakttakelse og fotografiets sceniske aspekt tar utgangspunkt i fotografiets arrangement eller iscenesettelse – to aspekter som gjør sjangerens virkelighetsreferanse mindre gjeldende. Barthes mener frontalitet og øyekontakt styrker fotografiets troverdighet. Jeg bruker samme eksempel til å påstå at det fotografiske selvportrettet viser subjektets rollespill – og nettopp *mangel* på virkelighetsreferensialitet. Jeg distanserer meg altså fra Barthes' poeng i denne sammenhengen.

4.3. Den selvbiografiske praksis som selvutslettende sjanger

Min påstand er at den selvbiografiske praksis generelt er en arrangert sjanger på grunn av kunstnerens bevissthet av en betrakter. Jeg har drøftet et utvalg av Munchs fotografiske selvportretter og portretter i forhold til begrepene ”selviakttakelse” og ”selvframstilling” for å klargjøre to ulike måter å betrakte selvportrettet på. Som det fremkommer av figuren nedenfor, skilles selvframstillingen fra selviakttakelsen hovedsakelig på følgende måter:

Selvframstilling	←	→	Selviakttakelse
<i>Referent</i> bevisst <i>spectator</i> og <i>operator</i>			<i>Referent</i> ”ubevisst” <i>spectator</i> og <i>operator</i>
Ser i kamera			Ser ikke i kamera
Billedrommet fungerer som en scene			Billedrommet er av privat karakter

Men den påpekte kontrasten mellom de to begrepene: *referentens* bevissthet av *spectator* og *operator*, er kun et tilsynelatende skille. I et selvportrett vil kunstneren alltid være bevisst at han/hun blir fotografert, fordi han/hun er fotografen. I Munchs tilfelle, var han i tillegg bevisst en utenforstående betrakter fordi han planla en publisering av fotografiene - og en kunstner produserer vanligvis verker for at noen skal se disse. Derfor kan ”skillet” mellom bevissthet og ubevissthet av betrakter heller karakteriseres som selve *forbindelsen* mellom

¹⁹⁶ Man kan i den sammenhengen spørre seg om det faktum at fiksjonen brytes tilsier at virkeligheten inntreffer?

selvfremstillingen og selviakttakelsen. Kunstneren er i begge tilfeller bevisst en betrakter, men han/hun kan eksperimentere med å uttrykke denne bevisstheten i implisitte (selviakttakende) eller eksplisitte uttrykk (selvfremstilling). I de selviakttakende selvportrettene til Munch er han tilsynelatende ”ubevisst” *operator* og *spectator*, og utfører et implisitt arrangement av seg selv, mens han i selvfremstillingene direkte arrangerer seg i forhold til *operator* og *spectator*.

Operator og *referent* kan være samme person i selvbiografisk praksis, så en ubevissthet av at fotografiet blir tatt, og dermed et mulig tilfeldighetsaspekt, utelukkes. (Dersom man ikke tilfeldigvis knipser et bilde av seg selv.) Bevisstheten av *spectator* fører til at selvportrettet kan karakteriseres som en arrangert sjanger. I den sammenhengen vil jeg føre til to punkter på figuren over i forbindelse med sjangerens referensialitet til subjektet:

Selvframstilling ← → **Selviakttakelse**

Posering

Bevissthet av *operator* og *spectator*. *Referent* ser i kamera i implisitte og eksplisitte rollespill.

Selvutsløttelse

som en forlengelse av poseringen.

Fellesnevneren for den selvbiografiske praksis er bevisstheten av betrakteren, og i forlengelse av denne bevisstheten skjer **poseringen**. Begrepet ”posering” defineres på én side som å ”stille seg opp på en tilgjort måte, skape seg”, og på en annen side å ”stille seg opp for å bli fotografert, stå modell.”¹⁹⁷ Disse to definisjonene poengterer skillet mellom implisitt og eksplisitt posering. Den selvbiografiske praksis er basert på posering, men posering behøver ikke nødvendigvis å innebære et direkte rollespill. Poseringen kan karakteriseres som en naturlig del av portrettering generelt, og ikke kun innen selvportrettet. De fleste kan nok relatere seg til poseringen idet et kamera blir rettet mot en, og bevisstheten av hvordan man

¹⁹⁷ Universitetet i Oslo, ”Norske ordbøker”, *Dokumentasjonsprosjektet*, Universitetet i Oslo, 14. 07.2007, <http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=posere&ordbok=begge&s=n> (oppført 27.04.2008)

ønsker å fremstå vil nødvendigvis spille en rolle. Poseringen vil da være gjeldende selv om man ikke eksplisitt går inn for å spille rollen som en annen. Man må ikke nødvendigvis iføre seg en maske for å bære en maske. I den forbindelse vil jeg fremme teorien om selvportrettet som en selvutslettende og anonymiserende sjanger.

”Ufrivillig selvportrettering”

Selvutslettelsen eller anonymiseringen er en forlengelse av poseringen i selvportrettet. Selvportrettet som en arrangert sjanger basert på posering vil referere til *rollen* kunstneren ønsker å fremstille seg i. Jeg stiller meg kritisk til såkalt ”ufrivillig selvportrettering” hvor kunstneren ikke har en bevissthet rundt måten han eller hun fremstår. Kunstneren er ofte selv sin største mytolog, og Munch var inget unntak. Biografier og kunsthistoriske drøftninger preges av påstander om en ”udiskutabel” forbindelse mellom kunstner og biografi. Et eksempel er Pola Gauguins velkjente biografi over Edvard Munch fra 1946. Gauguin beskriver Munchs maleri *Selvportrett med sigarett*: ”Hele holdningen gir uttrykk for en sikkerhet, som ville virke overmodig om vi ikke kjente den nervøse uro som ikke kan skjules.”¹⁹⁸ Forfatteren etablerer en nødvendig forbindelse mellom kunstnerens psykiske tilstand og hans maleriske uttrykk. Et annet eksempel er Ketil Bjørnstads biografi *Historien om Edvard Munch* hvor Bjørnstad tar utgangspunkt i et fiktivt brev fra Munch til Jens Thiis. Bjørnstad avsluttet sitatet slik: ”Edvard Munch på kanten av stupet, like før sammenbruddet. Vin, konjakk og de sterkeste sigarer. En sanseløs rus. Hele livet hadde han visst om stupet.”¹⁹⁹ Munch var sannsynligvis en nervøs mann, men det er usannsynlig at Bjørnstad med sikkerhet kan uttale seg om hva Munch tenkte. Lite sannsynlig er det også at Munch skal ha visst om dette såkalte stupet hele livet.²⁰⁰

Forbindelsen mellom det faktum at Munch malte et bilde med tittel *Det syke barn* og at hans søster Sophie døde av tuberkulose i ung alder, er nok ikke tilfeldig. Men tolkninger blir problematiske når de kun baseres på antakelser. Det at Munch for eksempel skal ha malt det

¹⁹⁸ Pola Gauguin, *Edvard Munch*, (Oslo: H. Aschehoug & Co., W. Nygaard, 1946), 160.

¹⁹⁹ Ketil Bjørnstad, *Historien om Edvard Munch*, (Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1993), 9.

²⁰⁰ Jeg refererer igjen til David M. Stones behandling av forholdet mellom fakta og fiksjon i biografiske fremstillinger. Han har sett på ulike dateringer av Caravaggios maleri *David and Goliath*. Maleriet, som blir karakterisert som et selvportrett, blir i ulike biografier datert enten til 1609-10 eller 1605-06. Dateringene er baserte henholdsvis på biografisk lesning og på stilanalyse. Stone poengterer at den dateringen han argumenterer for (1605-06) ikke er så populær for de fleste teoretikere fordi den umuliggjør den psykoanalytiske tolkningen av bildet, nemlig Caravaggios oppgjør med seg selv i sitt ”siste” selvportrett. Men som Stone skriver: ”But the thirty-nine-year-old Caravaggio did not know he was going to die until days or even hours beforehand.” (Stone, “In Figura Diaboli”, 32.) På lik linje visste Munch sannsynligvis ikke at ”stupet” var nær.

nevnte verket med vertikale striper i lerretet for å vise sitt eget blikk gjennom ”tårer og vibrerende øyevipper”²⁰¹, blir en problematisk tolkning da det ikke finnes noe informasjon som kan støtte denne påstanden. Det er interessant i denne sammenhengen å nevne et annet fotografisk selvportrett av Munch fra 1907 - *Munch i forgangen til Am Strom 53*.

Warnemünde.²⁰² Munch eksperimenterer her med en effekt av gjennomskinnelighet i et selvportrett i helfigur. Han står i profil i et rom med hendene i bukselommene. Bak ham står en rekke malerier oppstilt inntil veggen, og Munch ser mot en lyskilde til høyre i billedrommet. Han har fotografert seg foran et utvalg av sine malerier²⁰³, som her skinner gjennom ham.

Jeg vil karakterisere dette fotografiet som en bevisst handling basert på posering. Men man kan spørre seg i hvilket grad *alle* detaljer i fotografiet er intenderte, og i hvilken grad man kan tolke disse som bevisst eller ubevisst plassert der. Det er en stor sannsynlighet for at Munch i dette fotografiet ville fremstille seg i en kunstnerisk kontekst blant sine malerier, og eksplisitt spille rollen som ”Kunstneren”. Men Eggum tolker Munchs bevissthet rundt billedkomposisjonen ennå lenger:

Munchs høyre hånd henger i bukselommen. Vi ser ikke den skadede venstre hånden, men etter posituren å dømmer dekker den nokså nøyaktig det sted i *Syk pike* hvor modellene som representerer hans døde mor og søster, trøstende lar sine hender møtes. Er denne sammensmeltingen bevisst relatert til Munchs ord: *I samme stol som jeg malte den syke har jeg og alle mine kjære – fra min mor af – sat vintere på vintere – sat og længtet mot solen – til døden har tat dem.* ”²⁰⁴

Jeg vil påstå at Munch i stor grad var bevisst måten han fremstilte seg selv i sine fotografiske selvportretter, men jeg er skeptisk til i hvor stor grad han forholdt seg til slike små detaljer.²⁰⁵ Om Eggum mener Munch bevisst plasserte hånden sin på dette punktet av symbolske årsaker, eller om han mener Munchs underbevissthet fikk ham til å stille seg nøyaktig på dette punktet, kommer ikke klart frem i Eggums tolkning av fotografiet.

Jeg påstår ikke at forholdet mellom ikonografi og biografi i Munchs kunst ikke har betydning i kunsthistorisk forskning, men jeg er skeptisk til den tilsynelatende kausaliteten i dette forholdet. At Munch tok utgangspunkt i eget liv i utarbeidingen av sine malerier er nettopp

²⁰¹ Eggum, *Munch og fotografi*, 32.

²⁰² Katalogisert på Munch-museet under B1863.

²⁰³ *Barn i gate* fra 1907, *Gammel mann i Warnemünde* fra 1907 og en versjon av *Det syke barn*. (Eggum, *Munch og fotografi*, 130)

²⁰⁴ Eggum, *Munch og fotografi*, 130-133.

²⁰⁵ Jeg vil karakterisere det som ganske usannsynlig at Munch nøyaktig målte opp hvor han skulle holde hånden, især når han selv var bevegelig under eksponeringen.

det som gjorde ham til en foregangsmann innen kunsthistorien. Og når det gjelder den selvbiografiske prosessen er det en selvfølge at kunstneren tar utgangspunkt i seg selv, men verkets referensialitet til individet kan virke mindre problematisk enn den er. Selvportrettet og selvbiografien som udiskutabelt subjektive og utleverende sjangere er en vanlig forestilling. ”Mange skribenter har brukt selvbiografien til eksistentiel selvanalyse, og forskere har opphøjet denne funktionen til genrens væsen.”²⁰⁶ Men selviakttakelsen har en motpol; nemlig selvframstillingen. Selvportrett og selvbiografi som selvframstilling, kommer ikke unna selvet de heller, men i dette perspektivet fokuseres det på de ulike rollene sjangeren *fremstiller* selvet i. Selviakttakelse og selvframstilling blir to sider av samme sak; nemlig den selvbiografiske praksis. ”De værker, vi analyserer, er skrevet med udgivelse for øje og har fra begyndelsen kunnet medtænke publikum. Selvanalyse sammenfiltres med selvscenesættelse, så det bliver hartad umuligt at skelne mellem personlig sandhed og offentlig image.”²⁰⁷ Poenget er at en kunstner som er i ferd med å utføre et selvportrett eller skrive en selvbiografi er bevisst en utenforstående betrakter eller leser. Dette aspektet mener jeg at kan benyttes både i forhold til Munchs fotografiske selvportretter og hans litterære dagbøker. Bevisstheten av en betrakter fremmer fiksjonalisering og arrangering av individet i form av posering, enten i litterær eller billedlig form. ”Selvutslettelsen” er en konsekvens av den implisitte og den eksplisitte poseringen som skjer i den selvbiografiske praksis. Poseringen kan forklares som et rollespill, lik en skuespiller som utfører et teaterstykke foran publikum. Den selvbiografiske kunstneren bruker billedrommet eller det litterære rom som en scene. ”Selvutslettelsen” kan defineres som en anonymisering av kunstnerindividet (*referenten*) som skjer gjennom arrangeringen og rollespillet. Munch hadde stor tro på seg selv som kunstner og jobbet hele livet med å formidle sin kunst til verden. Denne bevisstheten og ønsket om at noen kom til å betrakte maleriene hans, lese tekstene hans og se hans fotografiske selvportretter, begrunner påstanden om at poseringen generelt var en stor del av Munchs liv. Verkene refererer til rollen Munch ønsket å fremstille seg i og grensen mellom fakta og fiksjon i et selvbiografisk verk blir flytende. Sjangeren kan beskrives som ”selvutslettende” fordi kunstnersubjektets bevissthet av betrakteren gjør at sjangeren blir basert på posering og ikke på en totalt subjektiv framstilling av selvet.

Munchs fotografier er preget av en formal eksperimentering med det fotografiske mediet. Det som fremkommer oftest er eksperimentering med gjennomskinnelighet som jeg kort var inne

²⁰⁶ Stounbjerg, *Uro og urenhed*, 68.

²⁰⁷ Stoudbjerg, *Uro og urenhed*, 70.

på i forbindelse med *Fig. 9*. Effekten kan hovedsakelig virke som en tilfeldighet eller en glipp grunnet bevegelse under eksponering. Men effekten er ikke kun gjeldende i Munchs første fotografiske selvportretter, den er faktisk vedvarende godt ut i hans andre fotograferende periode. Dette kan tyde på at Munch bevisst jobbet for å oppnå denne effekten av gjennomskinnelighet eller ”utslettelse”. I denne sammenheng vil jeg skille mellom en formal og en teoretisk ”selvutslettelse”.

4.3.1. Formal selvutslettelse

Jeg har tidligere definert ”selvutslettelsen” som den selvbiografiske praksis’ eksperimentering med posering av selvet som gjør at verket refererer til et rollespill og ikke til subjektet. Men ”selvutslettelsen” i Munchs fotografiske selvportretter kommer også frem i fotografienes formale aspekt.

”A photograph enjoys an unusually close relationship to its referent, according to a widespread theory about the nature of photography.”²⁰⁸ Barthes representerer denne teorien om det fotografiske mediets evne til å representere ”sannhetens uttrykk”²⁰⁹ gjennom virkelighetsreferensialitet. Men Munch fremhever ikke nødvendigvis fotografiets evne til realistiske uttrykk i sine fotografiske selvportretter. Han kan sies å jobbe på tvers av fotografiets mediumsspesifisitet definert som en realistisk og detaljrik fremstilling av virkeligheten. Munchs malerier blir ofte karakterisert som opposisjoner til det realistiske uttrykket i hans kunstneriske samtid. Müller-Westermann poengterer at Munch synliggjør det usynlige i sine malerier.

He wants to counter the visible with an as yet unexplored dimension. To do this, he has to dive deep into the unknown areas of the soul and track down what is hidden there. The creative process will involve putting things into pictures for which no prior language exists, and bringing them up into the open.²¹⁰

Munchs nye tematikk innen kunsten representerte en kontrast til synlige og målbare motiver som var utgangspunktet for samtidens naturalisme og realisme. Utviklingen av det fikserte fotografiet (1839) ble sett som et uttrykk for den vitenskapelige utviklingen i tiden, og som et middel til mer realistiske fremstillinger innen kunsten enn det tidligere hadde vært mulig med det maleriske mediet. Fotografiets mediumsspesifisitet kan karakteriseres som klare

²⁰⁸ Olin, ”Touching Photographs: Roland Barthes’s ‘Mistaken’ Identification”, 99.

²⁰⁹ Barthes, *Det lyse rommet*, 131.

²¹⁰ Müller-Westermann, *Munch by Himself*, 32.

fremstillinger som gjerne skulle vise mer enn øyet kunne oppfatte – maskinens ”overlegenhet” over mennesket. Müller-Westermanns karakterisering av Munchs malerier som synliggjøring av det usynlige, er en interessant motpol til måten Munch jobbet med det fotografiske mediet på. Her gjør han nettopp det motsatte – han gjør det synlige usynlig. Munch gjorde seg usynlig eller gjennomskinnelig ved å eksperimentere med fotografiets eksponeringstid.²¹¹ På den måten kan man si at han jobbet på tvers av det mediumsspesifikke ved fotografiet, som nettopp kan beskrives som detaljrikdom og realisme. Å jobbe på tvers av fotografiets mediumsspesifisitet har en referanse til måten Munch uttrykte seg skriftlig. I sine litterære dagbøker eksperimenterte han med en særegen skrivemåte, inspirert av Hans Jæger, ved å ta avstand fra det vanlige tegnsystemet og å stave ord slik man uttaler dem. Det mest karakteristiske ved Munchs tekster er mangelen på tegnsetting, til fordel for tankestreker.²¹²

Le grand Monsieur er inde – vil tale med
dem – Nå ja sa jeg går ind –
Hvordan står det til med Dem sa han
- å tak
Og De jo da
De ser lidt slap du –
Ja det er denne væmmelige hosten som gir
sig aldri –²¹³

Munchs måte å bygge teksten opp som et dikt, uten verken komma eller punktum, gjør at man leser tekstene hans med en spesiell flyt. Han skriver på en muntlig måte hvor tankestrekene både kan indikere pause og enden på setningen. Denne formale eksperimenteringen med det litterære mediet som kan sees i sammenheng med Munchs formale eksperimentering med fotografiet.

Barthes’ påstand om tekstens nødvendige fiksjonalisering sammenliknet med fotografi, kan sees i sammenheng med den franske forfatteren **Paul Valéry**²¹⁴. Valéry drøfter forholdet mellom tekst og fotografi, og ser en forbindelse mellom innvirkningen det fotografiske mediet

211 Eggum poengterer en forbindelse mellom gjennomskinneligheten i Munchs ”skjæbnefotografier” og det spiritistiske fotografiet fra 1880-tallet: [...] hvis transparente og suggestive uklarhet kan bringe tankene hen til de mest uttrykkssterke spiritistiske fotografier ...” (Eggum, *Munch og fotografi*, 36). Den formale likheten er klar, men jeg ser det ikke nødvendig å kommentere det spiritistiske fotografiet videre i denne sammenheng da det ikke er relevant for min problemstilling.

²¹² Denne måten å benytte seg av tankestreker på var typisk for impresjonistene generelt og ikke for Munch spesielt. Bente Torjusen sammenligner tankestrekene med impresjonistiske penselstrøk. (Bente Torjusen, *Words and Images of Edvard Munch*, (Chelsea, Vermont: Chelsea Green Publishing Company, 1986), 33-34.

²¹³ Udrag fra Munchs litterære dagbok T2760 – *Fiolettbok* skrevet i 1891-1892. [Bl. 22r]

²¹⁴ Paul Valéry, ”The Centenary of Photography” i *Classic Essays on Photography*, red. Alan Trachtenberg, (New Haven, Conn: Leete’s Island Books, 1980).

hadde på maleriet rundt 1840-tallet og fotografiets senere innvirkning på litteraturen. Fotografiet ble sett på som en katalysator for formal eksperimentering innen maleri da maleriet ikke lenger behøvde å være et naturalistisk uttrykk når man nå kunne ty til fotografisk realisme. På den måten kan man påstå at fotografiet var medvirkende til fremveksten av det nonfigurative maleriet. Forbindelsen mellom formal eksperimentering innen maleriet og utviklingen av fotografiet ser Valéry også i forbindelse med litteratur. Han så fotografiet som en katalysator for abstrakte tanker, og at fotografiet på sin side forsøker å tilegne seg noen av ordenes karakteristikk. "I might add that photography even makes so bold as to practice an art in which the word has, from time immemorial, specialized: the art of lying!"²¹⁵ Valéry er her inne på Barthes poeng om at tekst naturlig er fiksjon. Valérys tanker kan også sees i forbindelse med Munchs formale eksperimentering med det litterære uttrykket.

Fotografiet *Munch ved frokostbordet på dr. Jacobsons klinikk* som er datert til 1908-09, er et godt eksempel på kunstnerens eksperimentering med det fotografiske mediet.²¹⁶ Fotografiet viser hovedsakelig en kvinne, identifisert som husholdersken ved dr. Jacobsons klinikk, sittende ved et bord med en hvit duk. Duken dominerer halve billedflaten sammen med husholdersken som sitter til høyre i bildet. Fotografiet viser et utsnitt av kvinnen som fremstår ute av fokus. Hun ser rett fremover, "ubevisst" fotoapparatet. Munch derimot har plassert seg vis á vis fotografiapparatet og ser direkte i linsen. Men det er kun hans hode og en del av hans høyre skulder som er synlig, henholdsvis i gjennomskinnelig form.²¹⁷ Effekten oppnås ved at motivet beveger seg under lang eksponeringstid, som i Munchs tilfelle var ca. 30 sekunder.

Et annet eksempel på gjennomskinnelighet er det tidligere nevnte *Fig. 2 Munch i et rom på kontinentet I* fra 1906. Både stolen han sitter på og bildet som henger bak ham skinner gjennom Munchs kropp. Både *Fig.2* og *Fig.10* er eksempler fra Munchs første fotograferende periode, men Munch fortsatte med samme formale eksperimentering i sine fotografiske selvportretter frem til 1932. *Fig.11 Edv. Munch foran studier i arbeidsværelset, bl.a. stilleben og modellstudie* er et av hans siste fotografiske selvportretter, tatt i 1932.²¹⁸ Munch har gått tilbake til den sittende profilposisjonen fra han først begynte å fotografere seg selv. Han har

²¹⁵ Valéry, "The Centenary of Photography", 193.

²¹⁶ Registrert på Munch-museet under B1355.

²¹⁷ Eggum forklarer den gjennomskinnelige effekten med at husholdersken dekket til den åpne linsen mens Munch har satt seg i sofaen. "Dette kan i så fall både forklare den glassklare, gjennomlyste gjengivelse av kunstneren og at kvinnen som må ha beveget seg da hun skulle dekke til linsen, fremtrer uskarpt." (Eggum, *Munch og fotografi*, 126)

²¹⁸ Katalogisert på Munch-museet under B2925.

plasserte seg i en eksplisitt kunstnerisk kontekst i et interiør sammen med et utvalg av maleriene sine samt et staffeli. Han er omringet av attributter som identifiserer ham som ”Kunstneren”, er kledd i dress og vender blikket ned mot gulvet. Eksperimenteringen med den gjennomskinnelige effekten når et høydepunkt i dette fotografiet – Munch er i ferd med å utslettes.

Sammenliknet med de andre fotografiske selvportrettene hvor Munch fremstiller seg i en kunstnerisk kontekst som refererer til hans rolle som kunstner, har dette fotografiet en annen karakter. I de fleste tidligere nevnte fotografiene har Munch blikket vendt nedover, men mot en lyskilde. Det bildet det er mest nærliggende å trekke en referanse til i forbindelse med *Fig.11* er *Fig. 9 Munch i forgangen til Am Strom 53* fra 1907. Her er han fremstilt i en selvsikker positur med hendene i lommen, mens han har blikket vendt mot et vindu. Gjennom ham skinner ulike malerier. I *Fig.11* har Munch nok en gang fremstilt seg i gjennomskinnelig form sammen med maleriene sine, men stemningen i dette fotografiet fraviker fra det han fotograferte i Warnemünde 25 år tidligere. I *Fig.9* uttrykkes en fremtidstro (han er her 44 år gammel) som kommer til uttrykk gjennom Munchs åpne kroppspositur og det lyse området som hans blick er vendt mot. *Fig. 11*, som Munch tok i en alder av 69 år, bærer preg av en mer kontemplerende stemning. Han har fotografert seg hjemme i sitt hus på Ekely – og kroppsposituren er innadvendt og lukket. Det finnes heller ingen direkte lyskilde i rommet. Munch virker å spille rollen som den gamle mannen som ser tilbake på sitt liv som kunstner, mens han i *Fig.9* har et fremtidsrettet blick mot lyset.

Fig.11 Edv. Munch foran studier i arbeidsværelset, bl.a. stilleben og modellstudie ble fotografert to år etter at Munch, i det tidligere siterte intervjuet med Hans Tørsleff fra 1930, uttalte at han intenderte å publisere dine fotografiske selvportretter i tillegg til eller i sammenheng med en selvbiografi. Bevisstheten av en betrakter og planen om publisering av selvportrettene som grunnlag for hypotesen om posering, er en *antakelse* som har fungert som mitt drøftningsgrunnlag i forbindelse med fotografiene tatt *før* intervjuet med det tyske tidsskriftet. Men alle fotografiene som tatt *etter* november 1930 kan med sikkerhet sees i forbindelse med publiseringsplanene. *Fig.11* representerer derfor ”selvutslettelsens” kulminasjon.

Når det gjelder publiseringsplaner, er det interessant å påpeke at Munch i 1932, samme år som han fotograferer *Fig.11*, skriver de nye spesifikasjonene i sine litterære dagbøker. Han stryker

ut ”Skal brændes” til fordel for en slags dedikasjon til ”forstaaelsesfulle og frisinnede” mennesker – og trekker tekstene ut fra den private konteksten.

4.3.2. Teoretisk selvutslettelse

Den formale ”selvutslettelsen” kommer til uttrykk ved Munchs eksperimentering med det fotografiske mediet gjennom bevegelse under lang eksponeringstid. Det jeg har valgt å kalle ”den teoretiske selvutslettelsen”, baserer seg på oppfattelsen av selvportrettets referensialitet. Kunstnerens bevissthet av en betrakter fremmer rollespillet, som selvutslettelsen blir en konsekvens av. Den generelle selvframstillingen som selvportrettet problematiserer, defineres som kunstnerens bruk av billedrommet som en scene. Rollespillet gjør at kunstneren fjerner seg fra sin individualitet – en prosess som jeg har valgt å kalle ”selvutslettelsen.”

Sammenliknet med ”den formale selvutslettelsen”, kommer den ”teoretiske selvutslettelse” ikke fysisk til uttrykk i fotografiet. Det handler om det fotografiske selvportrettets referensialitet til kunstnersubjektet. Jeg mener selvportrettet generelt refererer til den rollen kunstneren ønsker å spille - og ”den teoretiske selvutslettelsen” er en konsekvens av poseringen.

Og så snart jeg føler seg iaktatt av objektivitet, endrer alt seg: Jeg begynner å ”posere”, skaper meg umiddelbart en annen kropp, forvandler meg på forhånd til et bilde. Denne transformasjonen er aktiv: jeg merker hvordan Fotografiet etter eget for godtbeholdende skaper eller utsletter min kropp.²¹⁹

Barthes påpeker her forbindelsen mellom poseringen og ”selvutslettelsen”. Prosessen begynner i kunstnerens hode og skjer allerede *før* verket er utført. Årsaken til ”selvutslettelsen” ligger altså i kunstnerens interaksjon med betrakteren, og ikke i betrakterens resepsjon av verket i etterkant. Rollespillet kan sies å ”udvikles i bevidstheden om den andens forventninger og krav.”²²⁰

Jeg vil påstå at man også kan operere med begrepet ”sjangerbasert selvutslettelse” i forbindelse med publiseringen av Munchs litterære dagbøker. I den sammenheng kan man drøfte hva som skjer når dagboken publiseres. Viskes ikke da sjangerens karakteristika ut? Den ”sjangerbaserte selvutslettelsen” kan sies å være en konsekvens av å publisere en dagbok

²¹⁹ Roland Barthes, *Det lyse rommet*, 20.

²²⁰ Øystein Hjort, ”Rollespill og jegforståelse: Cindy Shermans (selv)portretter.” i *Sølv og salte: fotografi og forskning*, red. Tove Hansen, (København: Det Kongelige Bibliotek, 1990), 193.

– og på den måten flytte den fra en privat til en offentlig kontekst. Offentliggjøringen av dagboken vil ikke bare gå ut over sjangerens karakteristika, men også verkets referensialitet til forfattersubjektet.

Dagboken har blitt en offentlig genre. Dess hemlighetsfulle karakter er helt eller delvis borte. Men samtidig finns en spenningsfull motsætning kvar mellom läsarens förventningar (ordet ”dagbok signalerar intimitet, oppriktighet, bekännelse) och dagboksskribenten, som ser läsaren kika över axeln vid skrivandet och kanske redan från början bestämt sig för ett offentliggötande. Paradoxalt nog kan altså den nya öppenheten mot okända läsare kanske leda til att skribenten blir mindre öppenhjärtig rörande sina innersta och mest ömtåliga tankar.”²²¹

Bevisstheten om en utenforstående leser vil både påvirke sjangerens uttrykk og referensialitet. Graden av subjektivitet vil sannsynligvis påvirkes om forfatteren skriver kun for sitt eget blikk eller med tanke på publisering. Men man må skille mellom det som påvirker teksten *før* den skrives, og hva som skjer under resepsjonen av teksten. Lesningen og resepsjonen av tekstens referensialitet vil også nødvendigvis påvirkes av hvem som leser teksten. Derfor henviser jeg til resepsjonsmodellen som jeg var inne på i kapittel 3 som påpeker at oppfattelsen av referensialitet nødvendigvis vil være annerledes når leser, forfatter og protagonist er ulike personer, sammenliknet med når leser (*spectator*) = forfatter (*operator*) = protagonist (*referent*).

4.4. Konklusjon

Jeg har drøftet Edvard Munchs fotografiske selvportretter i forhold til begrepene ”selviakttakelse” og ”selfremstilling” i sammenheng med verkets referensialitet til kunstnersubjektet. Jeg hevder at den selvbiografiske sjangeren er basert på posering og rollespill som i sin tur fører til ”selvutslettelsen” av kunstneren. Men man kan spørre seg om rollespillet som foregår i skapelsen av et selvportrett er en like stor del av kunstnerens subjekt som det å ”være seg selv”. Er rollespillet nødvendigvis noe som anonymiserer kunstneren? Kunstnerrollen var selvfølgelig en stor del av Munchs personlighet. Barthes opererer som nevnt med betegnelsen “*Le corps pluriel - The plural body*”. Mennesket som spiller rollen som ”Kunstner” i et fotografisk selvportrett, velger å fokusere på én av sine mange kropper - men gjør det nødvendigvis selvportrettets virkelighetsreferensialitet mindre? Ragnvald Væring skriver nærmest en hyllest til Munch i forbindelse med kunstnerens maleriske

²²¹ Sjöblad, ”Dagboken”, 170-71.

selvportretter: ”For det er ikke for mye sagt at Edvard Munch var det vakreste mennesket som noen gang har levd i Norge. Kom han en i møte på sine gode dager, var det som å se grandsegneuren, høvdingen, olympieren og den overlegne åndsaristokrat i en og samme skikkelse.”²²² Dette sitatet påpeker at Munch hadde evnen til å figurere i flere ulike skikkelser, noe både de maleriske selvportrettene, de fotografiske selvportrettene og de litterære dagbøkene hans er eksempler på.

Jeg sier meg enig i definisjonen av selvportrettet som en spaltet sjanger hva gjelder virkelighetsreferensialitet: ”Selvportrettet er både introspeksjon og iscenesettelse, selvransagelse og maskerade: sådan ser jeg mig selv, sådan ønsker jeg at andre skal se mig. Selvet spejler sig – og vender samtidig front mot verden.”²²³ I så henseende er det et kausalt forhold mellom ”selviakttakelsen” og ”selvfremstillingen” i den selvbiografiske praksis. Man må iakttas selv for å fremstille seg selv - selviakttakelse blir årsak, selvfremstilling virkning.

Munch skriver i forbindelse med sine litterære dagbøker 15. februar 1929:

Jeg tænker at samle disse dagbokoptegnelser til et. Disse er delvis optegnelser – delvis dikteriske. Jeg mener ikke netop at give min oplevelser. Det blir at opsøge de skjulte kræfter – dra dem frem – omdikte dem – forsterke dem for at klarest få frem disse kræfter i den maskineri som heter menneskeliv og dennes konflikter med andre menneskeliv. Når jeg nu samler disse – vil de blive præget af mit nuværende sjælelige standpunkt.²²⁴

Munch påpeker her skillet mellom ”optegnelser” og ”dikteriske” tekster i sine dagbøker. Et kunstverk vil alltid være en fortolkning eller fremstilling av en virkelighet preget av kunstnerens ”sjælelige standpunkt”. Påstanden om at ”selvutslettelsen” skjer på bakgrunn av bevisstheten av en betrakter eller leser kan omrokkers og heller brukes som grunnlag for *etablering* av sjangerens virkelighetsreferensialitet og sannhet. Nettopp fordi den selvbiografiske praksis er en fortolkning og en fremstilling av kunstneren, kan selvportrettet eller selvbiografien karakteriseres som basert på kunstnerens (*operators*) subjektivitet. Man kan si at fortolkning eliminerer posering som grunnlag for påstanden om mangel på virkelighetsreferanse i den selvbiografiske praksis.

²²² Væring, *Edvard Munchs selvportretter*, 7.

²²³ Hjort, ”Rollespill og jegforståelse”, 183. I denne definisjonen forholder Hjort seg til to forskjellige *spectatorer*. I et selvportrett eller i en selvbiografi vil kunstneren nødvendigvis forholde seg både til en utenforstående leser/betrakter i tillegg til sitt eget blikk. Og de ulike blikkene vil være grunnlag for ulike oppfattelser.

²²⁴ T2787. Gjengitt i Tøjner, *Munch med egne ord*, 182.

Men selv om kunstneren er bevisst en betrakter eller leser som han/hun poserer for, så er det ikke garantert at kunstneren selv sitter med fasiten over hvilket uttrykk som har den klareste virkelighetsreferansen. Poenget er at det kan være like vanskelig å skille mellom fakta og fiksjon i fremstillingen av eget liv som det er for den utenforstående leseren eller betrakteren av et selvbiografisk verk. Munch skriver videre i forbindelse med samlingen av sine litterære dagbøker:

Hvor vanskelig det er at finde ud hva er uægte. Hva er skjult bedrag – selvbedrag – eller frygt for at vise sig i sin sande skikkelse. Ofte gjør man sig selv uret. Da har jeg glemt de forskjellige omstendigheder der har omgivet hændelsen – og gjør den mer undskyldeli.²²⁵

Munch kommenterer at dagbøkene hans er en blanding av fakta og fiksjon, men at denne blandingen fortsatt er et uttrykk for hans subjekt eller "sjelelige standpunkt". "Selvutslettelsen" eller poseringen kan til og med skje i kunstnerens underbevissthet i form av selvbedrag. Man redigerer og konstruerer sin egen virkelighet i møte med sitt eget blikk - kanskje i like stor grad som man poserer for en utenforstående leser eller betrakter. Munch var bevisst både en utenforstående betrakter og leser når han skrev sine litterære dagbøker og når han fotograferte seg selv, men har var også bevisst sitt eget blikk på seg selv. Og kunstnerens eget blikk har sannsynligvis ikke mindre påvirkningskraft på den selvbiografiske praksis enn det utenforstående blikket.

Litteratur- og kildefortegnelser

²²⁵ Tøjner, *Munch med egne ord*, 182.

- Barthes, Roland. *Barthes by Roland Barthes*. Oversatt av Richard Howard. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Barthes, Roland, *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag, 2001.
- Barthes, Roland. "Forfatteren død". I *Tegnets tid: utvalgte artikler og essays*, redigert av Knut Stene-Johansen, 49-54. Oslo: Pax, 1995.
- Bek Lise, Svend Bjerg. Lars Bo Bojesen, Jan Lindhardt. *Selvbiografien*. København: Centrum, 1983.
- Bjerg, Svend. "Den selvbiografiske genren". I *Selvbiografien*, redigert av Lise Bek m.fl., 9-12. København: Centrum, 1983.
- Bjørnstad, Ketil. *Historien om Edvard Munch*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1993.
- Clarke, Graham. *The Portrait in Photography*. London: Reaktion Books, 1992.
- Clément, Chéroux. *Edvard Munch à Aasgaardstrand: points de vue*. Avhandling (compte rendu d'étude), Ecole National de la Photographie, Arles, 1993.
- De Man, Paul. "Autobiography as De-Facement". I *The Rethoric of Romanticism*. 67-81. New York: Columbia University Press, 1984.
- Eakin, Paul John, *Touching the world: Reference in Autobiography*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- _____. *Fictions in autobiography. Studies in the art of self-invention*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- Eggum, Arne. *Munch og fotografi*. Oslo: Gyldendal, 1987.
- Foucault, Michel. "What Is an author?". I *Language, counter-memory, practice: Selected Essays and Interviews*, redigert av Donald B. Bouchard, oversatt av Donald B. Bouchard og Sherry Simon, 117-138. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
- Gade, Rune. *Kønnet i kroppen i kunsten: Selvfremstillinger i samtidskunsten*. København: Informations Forlag, 2005.
- Gauguin, Pola. *Edvard Munch*. 2. utgave. Oslo: Aschehoug, 1946.
- Glosli, Sven Arne. *Frå tekst til bilete: ain analyse av Edvard Munchs romanutkast frå St. Cloud, Paris, 1890*. Hovedfagsoppgave i nordisk, Universitetet i Oslo, 1995.
- Hjort, Øystein. "Rollespill og jegforståelse: Cindy Shermans (selv)portrætter." I *Sølv og salte: Fotografi og forskning*, redigert av Tove Hansen, 183-199. København: Det Kongelige Bibliotek, 1990.

- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. New York and London: Methuen, 1985.
- Jay, Paul. "Posing: Autobiography and the Subject of Photography". I *Autobiography & Postmodernism*, redigert av Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, Gerald Peters, 191-211. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- Kittang, Atle. "Individ og tekst". I *Jeg? Refleksjoner over tekst, bilde og individ*, redigert av Siri Meyer, 71-84. Bergen: Senter for europeiske kulturstudier, 1993.
- Kosinski, Dorothy. "Edvard Munch and Photography". I *The artist and the camera. Degas to Picasso*, 194-211. New Haven: Dallas Museum of Art. Distributed by Yale University Press, 2000.
- Lejeune, Philippe. "The Autobiographical Pact". I *On Autobiography*, 3-30. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Opprinnelig trykt i *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- Meskimmon, Marsha. *The Art of Reflection: Women artists' self-portraiture in the twentieth Century*. London: Scalet Press, 1996.
- Meyer, Siri. *Jeg? Refleksjoner over tekst, bilde og individ*. Bergen: Senter for europeiske kulturstudier, 1993.
- Rugg, Linda Haverty. *Picturing Ourselves: Photography & Autobiography*. Chicago and London: The University Chicago Press, 1997.
- Sandbye, Mette. *Det iscenesatte fotografi: fem amerikanske fotografer*. København: Forlaget Politisk Revy, 1992.
- Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. „Munchs fotografische Studien“. I *Edvard Munch: Probleme Forschungen – Thesen*, 187-225. München: Prestel-Verlag, 1973.
- Stone, David M. "In Figura Diaboli: Self and Myth in Caravaggio's *David and Goliath*". I *From Rome to Eternity: Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*, redigert av P. M. Jones and T. Worcester, 19-25. Leiden: Brill, 2002.
- Stounbjerg, Per. *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2005.
- Strindberg, August. *Tjenestekvinnens sønn*. Oversatt av Per Qvale. Stabekk: Den norske Bokklubben, 1958.
- Söderberg, Rolf. *Edvard Munch, August Strindberg. Fotografi som verktøy og eksperiment*. Stockholm: Lucida Alfabetabokförlag, 1989.
- Torjusen, Bente. *Words and Images of Edvard Munch*. Chelsea, Vermont: Chelsea Green Publishing Company, 1986.

- Tøjner, Poul Erik. *Munch med egne ord*. Ny utgave. Oslo: Press, 2003.
- Valéry, Paul. "The Centenary of Photography". I *Classic Essays on Photography*, redigert av Alan Trachtenberg, 191-198. New Haven, Conn: Leete's Island Books, 1980.
- Væring, Ragnvald. *Edvard Munchs selvportretter*. Oslo: Gyldendal, 1947.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984.
- Wilde, Oscar. "The Decay of Lying". I *Intentions*. 8th edition. 1-54. London: Methuen, 1913. Opprinnelig publisert i 1891.
- Woodall, Joanna. *Portraiture. Facing the subject*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Tidsskriftartikler

- Buvik, Per. "Tekst, bilde, liv. Noen psykoanalytiske implikasjoner i Roland Barthes' *La Chambre claire*". *EDDA*, hefte 4 (1990): 345-354.
- Chéroux, Clément. "Visage de la mélancolie. Autoportraits photographique, Ekely 1930-1932". *Recherche photographique*, no.14 (1993): 14-17.
- Gratton, Johnnie. "Text, image, reference in Roland Barthes's *La Chambre Claire*". *The Modern Language Review*, Volume 91, part 2 (April 1996): 355-364.
- Howarth, William L. "Some Principles of Autobiography". *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, Volume V, nr. 2 (Winter 1974): 363-318.
- Nordström, Gert Z. "Roland Barthes och det sanna fotografiet". *Paletten*, nr. 3 (1986): 26-28.
- Olin, Margaret. "Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification". *Representations* 80, (Fall 2002): 99-118.
- Schmidt, Povl. "Selvbiografien – en troløs genre". *EDDA*, hefte 2, (1991): 109-121.
- Sjöblad, Christina. "Dagboken – dokument, vän och samtalspartner". *EDDA*, hefte 2, (1991): 167-15.
- Sohm, Philip. "Caravaggio's Deaths". *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 3. (September 2002): 449-486.
- Tørsleff-Kopenhagen, Hans. "Edvard Munch...der Einsiedler von Ekely". *Die dame*, heft 4, (November 1930): 7-9, 42, 44.

Utstillingskataloger

- Coke, van Deren. "Maleren og fotografen". I *Edv. Munch: Maler og fotograf: Kunstneren og fotografiet*. Louisiana Revy, 28. årgang, nr. 2. (Februar 1988): 21-23..
- Eggum, Arne. "Edvard Munch and phtography". I *Edvard Munch: Setagaya Art Museum: Tokyo*. Redigert av Nozomi Endo, Sawako Kasamatsu, Yuko Kimura. Oversatt av Stanley N. Anderson m.fl. Tokyo: Setagaya Art Museum, 1997: 205-215.
- Meyer, Robert. "Le fotografie del destino e autoritratti. Su Edvard Munch e i suoi autoritratti fotografici". I *Munch: 1863-1944*. A cura di Øivind Storm Bjerke. Milano: Skira, 2005: 241-259.
- Müller-Westermann, Iris. *Munch by Himself*. London: Royal Academy of Arts, 2005.
- Schmoll-Eisenwerth, J. A. *Malerei nach Fotografie*. München: Münchner Stadtmuseum, 1970.
- Wettre, Håkan. "Mellan dröm och verklighet: om Strindberg og Munch som fotografer". I *Konst/fotografi*. Göteborg: Hasselblad Center, 1991: 31-33.
- Wood, Mara-Helen, William Valery. *Munch and photography*. Newcastle: The Polytechnic Gallery, 1989.

Internett

- Munch-museet. "Munch og fotografi". I "Program: Utstillinger". Munch-museet 1999-2008, <http://158.36.77.168/munch/content.aspx?id=55> (oppsøkt 24.04.2008)
- Munch-museet. "Avis- og tidsskriftartikler av Edvard Munch". I "Bibliografi over Munchs egne tekster". Munch-museet 1999-2008, <http://www.munch.museum.no/content.aspx?id=48&mid=22> (oppsøkt 06.05.2008)
- Universitetet i Oslo. "Norske ordbøker". I *Dokumentasjonsprosjektet*. Universitetet i Oslo, 14.07.2007, <http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=posere&ordbok=begge&s=n> (oppsøkt 27.04.2008)
- Walmann, Anette. "Utdrag av Edvard Munchs testamente". I "Munch-museet: utgangspunktet 1949". Byarkivet i Oslo, 17.06.2005, <http://www.byarkivet.oslo.kommune.no/article47583-961.html> (oppsøkt 27.04.2008)

Edvard Munchs litterære dagbøker

Munch, Edvard. *Fiolett bok*. 1891-92. Munch-museet. T2760.

Munch, Edvard. *E.M. I*. 1889. Munch-museet. T2761.

Munch, Edvard. *E.M. II*. 1890. Munch-museet. T2770.

Munch, Edvard. *E.M. III*. 1905-06. Munch-museet. T2759.

Munch, Edvard. *Uten tittel*. 1890-91. Munch-museet. T2771.

Munch, Edvard. *Uten tittel*. Munch-museet. T2892.

Munch, Edvard. *Uten tittel*. Munch-museet. T2893.

Appendiks: Edvard Munchs fotografier registrert på Munch-museet pr. 2008.

”Munchs egne fotografier” Blå perm I. 1902-1910:

Fra – til	Sted	År	Antall
1-10	Berlin	1902	10
11-19	Kristiania	1902	9
20-25	Lübeck	1902-03	6
26-26	Berlin	1903	1
27-31	Åsgårdstrand	1903	5
32-42	Åsgårdstrand	1904	10
43-43	Graf Kessler	1904	1
44-47	Kontinentet	1906	4
48-52	Berlin	1907	5
53-68	Warnemünde	1907	16
69-76	København	1908-09	8
77-87	Kragerø	1909-10	11
88-90	Hvitsten	1910	3

Dette skjemaet er å finne i Blå perm I i Munch-museets bibliotek. Videre er fotografiene kopiert og plassert i permen med følgende tittel og (ikke kronologiske) katalogiseringsnummer²²⁶:

B2143 *Fra Munchs utstilling hos Blomqvist, Kristiania I, 1902.*

B2144 *Fra Munch utstilling hos Blomqvist, Kristiania II, 1902.*

B2159 *Marta Sandal i Edv. Munchs atelier, Berlin, 1902.*

B2145 *Brødrene Wieck i Edv. Munchs atelier, Berlin, 1902.*

B2927 *Modell i Edv. Munchs atelier, Berlin. Versjon I, 1902.*

B2184 *Modell i Edv. Munchs atelier, Berlin. Versjon II.*

B2843 *Edv. Munch foran gravstøtter, Berlin. (Fot. Albert Kollmann, Edv. Munchs kamera.) 1902.*

B2844 *Albert Kollmann foran gravstøtter, Berlin. (Fot. Edv. Munch.) 1902.*

B2883 *Walter Leistikow i sitt atelier, 1902.*

B2976 *Fra bakgården i pilestredet 30 B. Ant. 1902.*

B2665 *Gårdsrommet i pilestredet 30 B. Ant. 1902.*

²²⁶ Forskningsbibliotekar på Munch-museet, Lasse Jacobsen, har opplyst om at fotografiene først ble registrerte etter en såkalt B-nummerering, men at alle fotografiene nå er registrerte i en database etter F-nummer. Den nye oversikten over F-nummereringen er ikke tilgjengelig på biblioteket pr. dags dato, derfor har jeg valgt å føre fotografiene opp slik de er registrerte i permene på Munch-museet.

- B2830 *"Pikene på broen" i gårdsrommet i pilestredet 30* . Ant. 1902.
- B 2845 *Fasaden av pilestredet 30 B*. Ant. 1902.
- B2977 *Fasaden av pilestredet 30 B*. Ant. 1902.
- B2846 *Rådhuset i Lübeck*. Ant. 1902.
- B2146 *Fotografi av "På operasjonsbordet"*, Lübeck, 1902-03.
- B3053 *Dr. Lindes hus i Lübeck*, 1903.
- B2893 *Paul Cassirers utstillingslokale*, Berlin, 1903.
- B3086. *Ingse Vibe med venner*, Åsgårdstrand, 1903.
- B2705 *Maleriet "Badende gutter" i hagen*, Åsgårdstrand, 1904.
- B2832 *Edv. Munch med Ravensberg og en uidentifisert mann I*. Åsgårdstrand 1904.
- B2833 *Edv. Munch med Ravensberg og en uidentifisert mann, II*. Åsgårdstrand. Selvportrett. 1904.
- B2705 *Ludvig Ravensberg*, Åsgårdstrand. 1904.
- B2834 *Edv. Munch i arbeidsskjorte*, Åsgårdstrand. (Fot. Antakelig Ludvig Ravensberg med Edv. Munchs kamera.) 1904.
- B2704 *Strandmotiv fra Åsgårdstrand*, 1904.
- B1850 *Maleri fra "Linde-frisen" i hagen*, Åsgårdstrand, 1904.
- B1861 *Edv. Munch med ukjent pike*, Åsgårdstrand, 1904.
- B3228. *Portrett av Harry Graf Kessler på staffeli*, 1904.
- B1830+B1831. *Edv. Munchs utstilling hos Paul Cassirer I-IV*, Berlin 1907.
- B2900 *Warnemünde*, 1907.
- B2831 *Am Strom i Warnemünde*, 1907.
- B2838 *Munchs husholderske*, Warnemünde, 1907.²²⁷
- B1099 *Rosa Meissner i hotell Rohne*, Warnemünde, 1907.
- B2821 *Edv. Munch og Rosa Meissner*, Warnemünde, Selvportrett, 1907.
- B2825 *Edv. Munch og Rosa Meissner*, Warnemünde. Selvportrett, riktig versjon, 1907.
- B2822 *Edv. Munch og Rosa Meissner*, Warnemünde. Selvportrett, speilvendt versjon, 1907.²²⁸
- B2826 *Rosa og Olga Meissner på stranden*, Warnemünde, 1907.
- B1295 *Mannlig modell på stranden*, Warnemünde, 1907.
- B1356 *Sykesøster i sort, dr. Jacobsons klinikk*, 1908-09.

²²⁷ Sammenlikner man vinkelen på B2838 og B2837, tyder det på at førstnevnte kan være et prøvefotografi før selvportrettet B2837 *Munch og hans husholderske*, som jeg drøfter i kapittel 4.

²²⁸ B2825 og B2826 er interessante eksempler på Munchs eksperimentelle eksponering.

- B1858 *To sykesøstere, lys- og mørkkledd, dr. Jacobsons klinikk*, 1908-09.
- B2790 *Sykesøster i hvitt, dr. Jacobsons klinikk*, 1908-09.
- B2840 *Sykesøster med armene bak hodet*, Dr. Jacobsons klinikk, 1908-09.
- B2842 *Edv. Munch mellom portrettene av Ludvig Ravensberg og Jappe Nilsen, Kragerø*. (Fot. L. Ravensberg med Edv. Munchs kamera.) 1909.
- B2706 *Ludvig Ravensberg ved siden av sitt/hans portrett*, Kragerø, 1909-10.
- B2926 *Christian Gierløff*, Kragerø, 1909-10.
- B2901 *Torvald Stang, Skrubben*, Kragerø, 1909-10.
- B2884 *Edv. Munch med Christian og fru? Gierløff*, (Utenfor) Kragerø, 1909-10.
- B3467 "*Historien*" i *uteatelieret*, Kragerø, 1910.
- B2902 "*Alma Mater*" i *uteatelieret*, Kragerø, 1910.
- B2898 *Studie fra haven i Kragerø I*, 1910.
- B2154 *Utsikt mot Edv. Munchs eiendom nedre ramme i Hvidsten*. Boy i forgrunnen. II. Ca 1910.
- B3110 *Utsikt mot Munchs eiendom nedre ramme i Hvitsten*. Boy i forgrunnen. I. Ca. 1910.
- B3499 *Ingen tittel*.²²⁹
- B2341 *Atelieret i haven i Åsgårdstrand*, 193?.
- B2148 *Edv. Munch på sin reisekoffert i atelieret i Lützowstrasse 82 i Berlin. Versjon II*, Selvportrett, 1902.
- B2149 *Munch i atelierleiligheten i Lützowstr 82, Berlin*, Selvportrett, 1902.
- B2181 *Edv. Munch i hagen i Åsgårdstrand*, 1903.
- B3223 *Munch som akt, Åsgårdstrand*, Selvportrett, 1903.
- B2736 *I seilbåten, utenfor Åsgårdstrand*, 1903.
- B2480 *Edv. Munch som akt, Åsgårdstrand.*, Selvportrett, 1904.²³⁰
- B2835 *Edv. Munch som akt, halvfigur, Åsgårdstrand*, Selvportrett, Ant. 1904.
- B1859 *Munch i profil innendørs, Åsgårdstrand*, Selvportrett, Ant. 1904.
- B2385 *Munch i et rom på kontinentet I + II* (Rett og speilvendt), Ant. 1906.
- B2491 *Munch på sin reisekoffert. Versjon II*, Ca. 1906.²³¹
- B2837 *Munch og hans husholderske*, Warnemünde, Selvportrett, 1907.
- B1863 *Munch i forgangen til Am Strom 53*, Warnemünde, Selvportrett, 1907.

²²⁹ Fotografiet viser Munch til hest.

²³⁰ Eggum har datert B2480 til 1904, men jeg vil påstå at det sannsynligvis ble tatt i forbindelse med B2181, B3223, B2835 og B1859. Det mest trolige er at alle disse fotografiene ble tatt i Åsgårdstrand enten i 1903 eller i 1904 da Munchs skjegg- og hårvekst er den samme på alle fotografiene.

²³¹ Versjon I av dette fotografiet er av uvisse grunner plassert i perm II, men dateringen tilsier at fotografiet skulle plasseres i perm I.

B2345 *Munch på verandaen i Am Strom 53*, Warnemünde, Selvportrett, 1907.
B1295 *Munch på standen med pensel og palett*, Warnemünde, Selvportrett, 1907.
B2472 *Munch som akt I*, Warnemünde, Selvportrett, 1907.
B2827 *Edv. Munch som akt II*, Warnemünde, Selvportrett, 1907.
B2828 *Munch i profil*, Warnemünde, Selvportrett, 1907.
B1355 *Munch ved frokostbordet på dr. Jacobsons klinikk*, Selvportrett, 1908-09.
B2848 *Munch i stolen på dr. Jacobsons klinikk*, Selvportrett, 1908-09.
B1857 *Edv. Munch i sitt værelse på dr. Jacobsons klinikk*, Selvportrett, 1908-09.
B1855 *Munch "á la Marat" ved badekaret hos dr. Jacobson*, Selvportrett, 1908-09.
B1864 *På skrubben. Edv. Munch i atelieret, Kragerø I*, Selvportrett, 1909-10.
B1866 *Edv. Munch i atelieret på skrubben, Kragerø. II*, Selvportrett, 1909-10.
B2349 *Munch med utkast til nasjonalmonumentet, Kragerø*, Selvportrett, 1910.

"Fotografier tatt av Munch" Blå perm II, 1927-1932:

Fotografiene i blå perm II er katalogisert i forhold til tre skilleark:

"Fotografier tatt av Munch", perm II, skilleark I:

B3225 *"Abyssineren"*, Ekely, 1927.
B3229 *Hagestuen på Ekely med portrett av Rolf Stenersen*, 1927.
B3231 *"Bohemens bryllup" på staffeli*, i hagen på Ekely, vinteren, 1927.
B3232 *"Gate i Kragerø" på staffeli*, i hagen på Ekely, vinteren, 1927.
B3233 *"Knelende modell" på staffeli i hagen*, Ekely, 1927.
B3234 *"Knelende modell" på staffeli på glassverandaen*, Ekely, 1927.
B3235 *"Mordersken" på staffeli*, Ekely, 1927.
B3236 *"Mordersken" på en stol i arbeidsrommet*, Ekely, 1927.

"Fotografier tatt av Munch", perm II, skilleark II:

17 avfotograferingen av diverse malerier tatt på Ekely i 1930-32, i tillegg til:
B3005 *Ekely i snø, fasaden sett fra øst*. Postkortfotografi med Munchs tegning, 1927.
B3239 *Ekely i snø, fasaden sett mot øst*. Postkortfotografi med Munchs tegning.
B3004 *Dregestuen på Ekely sett mot vest*, 1927.
B3238 *Utkast til "Menneskeberget"*, Ekely, Ant. 1927.
B3240 *Sen "Livsfrise"*, Ekely, 1927-30.

- B2899 *Gatescene sannsynligvis fra Lübeck* Ant. 1902.²³²
- B2823 *Munchs husholderske*, Ekely, 1927.
- B3237 *Munchs husholderske*, Ekely, 1932.
- B3254 *Portrett av Fritz Frölich*, 1930-31, Ekely.
- B3250 *Portrett av Fritz Frölich*, 1930-31, Ekely.
- B3252 *Portrett av Fritz Frölich*, 1930-31, Ekely.
- B3253 *Portrett av Fritz Frölich*, 1930-31, Ekely.
- B3292 *Portrett av Fritz Frölich*, 1930-31, Ekely.
- B2950 *Vei i Åsgårdstrand*, 193?.
- B3019 *Inngangspartiet i Åsgårdstrand*, 193?.
- B2340 *Huset og haven i Åsgårdstrand*, 193?.
- B2951 *Huset og haven II i Åsgårdstrand*, 193?.
- B2951 *Haven Åsgårdstrand*, 193?.
- B3057 *Liggende skulptur II*, Ekely, 1932.
- B3056 *Liggende skulptur I*, Ekely 1932
- B2836 *Munch i sengen*. Ant. 1902.²³³
- B2841 *Munch på sin reisekoffer. Versjon I*. Ca. 1906.²³⁴
- B3227 *Munch i kurvstolen ved sengen*, Ekely. Moderne kopi fra original negativ i O. Værings arkiver. Selvportrett. 1927.
- B2881 *Munch med hatt i profil mot himmelen*, Ekely, 1930.
- B2880 *Edv. Munch med hatt i profil mot høyre*, Ekely, Selvportrett, 1930.
- B3246 *Edv. Munch med hatt i profil på trappen til vinteratelieret I*, Ekely, 1930.
- B3247 *Edv. Munch med hatt i profil på trappen til vinteratelieret II*, Ekely, 1930.
- B2910 *Edv. Munch med hatt og briller på trappen til vinteratelieret*, Ekely, Selvportrett, 1930.
- B2911 *Nærbilde av Munch med hatt utenfor vinteratelieret*, Ekely, 1930.
- B2909 *Munch med hatt og briller mot himmelen*, Ekely, 1930.
- B2921 *Edv. Munch med briller mot himmelen*, Ekely, 1930.
- B2912 *Munch i profil i hagen med vinteratelieret i bakgrunnen II*, Ekely, 1930.
- B1363 *Edv. Munch i profil i haven med vinteratelieret i bakgrunnen I*, Ekely, 1930.
- B2913 *Edv. Munch foran døren på verandaen*, Ekely, 1930.

²³² Dette fotografiet har av uvisse grunner blitt plassert i perm II, men dateringen tilsier en plassering i perm I.

²³³ Dette fotografiet har av uvisse grunner blitt plassert i perm II, men dateringen tilsier en plassering i perm I.

²³⁴ Dette fotografiet har av uvisse grunner blitt plassert i perm II, men dateringen tilsier en plassering i perm I.

- B2914 *Edv. Munch i profil foran døren på verandaen*, Ekely, 1930.
- B2915 *Edv. Munch foran "Marats død" I*, Ekely. Moderne kopi fra original negativ i O. Værings arkiver. Selvportrett, 1930.
- B2916 *Munch foran "Marats død" II*, Ekely, 1930.
- B2917 *Edv. Munch foran "Marats død" III*, Ekely. Moderne kopi fra original negativ i O. Værings arkiver. Selvportrett, 1930.
- B2918 *Munch foran "Marats død" IV*, Ekely, 1930.
- B2919 *Munch foran "Marats død" V*, Ekely, 1930.
- B2924 *Edv. Munch med briller foran to akvareller*. Nederst "Stående dame med samojed" II, Ekely, ca. 1930.
- B2880 *Edv. Munch med briller mot to akvareller*. Nederst "Stående dame med samojed" I, Ekely, ca. 1930.
- B2882 *Nærbilde av Edv. Munch foran glassveranda*, Ekely, 1930.
- B3248 *Edv. Munch i profil foran "Ungdom på stranden" og akvareller fra øyensykdommen*, Ekely. Moderne kopi fra original negativ i O. Værings arkiver. Selvportrett, 1930.
- B2920 *Munch med hånden mot hodet foran "Slektstreet"*, Ekely, 1930.
- B3479 *Edv. Munch med hodet i hånden*, Ekely, 1930.
- B3255 *Munch mot studier laget under øyensykdommen*, Ekely, ca. 1930.
- B2641 *Munch en face foran "Stoffveksling"*, Ekely, 1931-32.
- B2925 *Edv. Munch foran studier i arbeidsværelset, bl.a. stilleben og modellstudie*, Ekely, 1932.
- B2346 *Munch berører skulpturen han laget av seg selv*, Ekely, 1932.
- B2347 *Edv. Munch mellom skulpturen han laget av seg selv og "Arbeidere i sne"*, Ekely, 1932.
- B2348 *Edv. Munch foran sitt skulpturutkast til nasjonalmonument*, Ekely, 1932.

"Fotografier tatt av Munch", perm II, skilleark III:

- 5 skulpturfotografier fra Ekely 1931-32.
- 7 fotografier av malerier fra Ekely 1931-32.
- B2953 *Glasssverandaen i snø*, Ekely ant. 1927.
- B3283 *Haven på Ekely*, 1931-32.
- B3284 *Vinteratelieret* Ekely, 1931-32