

Strand, bade og sjømotiver i Edvard Munchs kunst. (1863-1944)
Endring av stil, innhold og symbolikk

*”Bølgerne kommer innover indover- Langt ifra kommer
De en efter en-
(Helt ifra) Rider de indover- brister brydes mod Stener- dør for at glide tilbage – i Havet og
leve pånyt-
De suser og bruser de brister og dør- og lever på ny
Langveis fra kommer helt fra den blå Horisont-
(og bagom kommer enda flere og længre fra bagom)
De mumler de snakker en Sang den evige Sang- så er det urokkelig- sånn har det været fra
evig Tid-...”*

Edvard Munch

Anne Kristine Sollund

Masteroppgave i kunsthistorie våren 2009

Institutt for filosofi, idé-og kunsthistorie og klassiske fag

Universitetet i Oslo

Strand, bade og sjømotiver i Edvard Munchs kunst. (1863-1944)

Endring av stil, innhold og symbolikk

Innholdsfortegnelse:

Innledning:	4
Problemstilling og hypoteser:	4
Materiale og forskning	5
Metoder	6
Formalisme og postmodernistisk estetikk	9
Vannets ontologi	10
Munchs eiendommer	11
Nærhet til sjøen, topografi og geografi	11
Redegjørelse for utvalg	13
Inndelingen av bildene i kapitler:	13
Avklaring av bruk av materiale, begreper og definisjoner:	14
1. Fortolkingsrammer	14
1.1. Naturalismen og impresjonismen	15
1.2 Symbolismen og Munch	16
1.3 Ekspresjonismen og Munch	20
1.4 Vitalismens impuls ca 1900-1930	24
1.5. Den kreative prosessen, malereksperimenter og tilfeldigheter	26
1.5.1 Fantom-malemåten, en ”spiritistisk metode”	26
1.5.2. Eksperimenteringer og ”hestekuren”	29
1.5.3. Formler og billedskjema	31
6. Oppsummering og konklusjon	33
Kapittel 2. Munchs strand, vann og bølgelinjer i de symbolistiske malerier	33
2.1 Livsfrisen og vannets betydning i symbolistiske verker	34
2.3. Malerier der bølgelinjer er brukt symbolsk, uten at vannet i seg selv er med i motivkretsen. (1886- 1894)	44
2.4. Oppsummering og konklusjon:	47
Kapittel 3. Malerier av kyst, strender og bølger	48
3.2. Malerier 1888- 90 Norge	49
3.2 Malerier fra Rivieraen 1892	51
3.2. Malerier av bølger fra Warnemünde 1907- 08	52
3.4. Bølge og strandmotiver fra Norge 1911- 31	53
3. 4.1. Formal analyse og sammenligning av Bølgen (1919) og (1931)	55
3.5. Oppsummering og konklusjon	65
Kapittel 4. Badende mennesker	66
4.1. Badende mennesker 1894- 1904	66
4.2. Pentatyket Badende menn, Warnemünde (1907- 08)	68
4.3 Badende menn 1913- 30	73
4. 4. Solbadere	76
4.5 Oppsummering og konklusjon	77
Kapittel 5. Monumentalmalerier med motiver med nærhet til sjøen.	78
5.1. Maleriene i Universitetets aula i Oslo, ferdigstilt 1916	78

5.2. Krigen, Freden og Regnbuen (1918-19)	83
5.3 Oppsummering og Konklusjon:	84
Avslutning	84
Tematisk litteraturliste	86

Forord.

Demonen som red meg.

Det begynte med min interesse for det sublime, der fascinasjonen særlig dreiet seg om det psykologiske aspektet som lå i hvert enkelt menneskes persepsjon, sett i sammenheng med katharsis begrepet. Lærerkollegiet på UiO mente teamet var for stort for en masteroppgave. Jeg måtte frafalle ideen og søke en ny. Jeg burde ta for meg et enkeltverk og lage en analyse av det, helst en norsk maler. Jeg satte meg foran pc-en og tenkte at hvis jeg søkte på vann så ville kanskje noe dukke opp. Kant definerer jo vannets formløshet som sublimt. Jeg søkte på vann og sjø. *Bølgen* (1919) viste seg, og jeg likte det umiddelbart. Det var og noe rart i forgrunnen. ”En demon!” Det var den jeg skulle skrive om! At noe merkelig hadde oppstått i malerprosessen som kunne både være en bevisst handling eller tilfeldig, var veldig spennende. Men man skal ikke snakke ”demoner” i akademisk sammenheng. Det provoserte slik at fenomenet med figureringen forsvant i diskursen med lærerne. Jeg var også fascinert av likheten i komposisjon med andre malerier, og så det som et billedskjema. Heller ikke dette fikk gehør. Arbeidet med prosjektbeskrivelsen tok to semestre. Veilederen prøvde å hjelpe meg, men ikke slik jeg trengte. Temaet var ”uinteressant”, men pussig nok ble nettopp det tilfeldige, et tema for en artikkel året etter. Jeg måtte få hjelp av andre. Min tidligere utdanning er fra Steinerhøyskolen gjør meg lite akademisk i formen. De tenker annerledes der, det usagte og antydende skal virke inn, mens i academia, skal ting sies tydelig og ordnet. Jeg trengte en Apollon som min ordnede kraft, og ikke til å rette komme-feil, (selv om det og kunne være bra), men til å strukturere og gi tilbakemeldinger på innholdet. Flere mennesker prøvde å hjelpe meg, og mange innspill har vært inspirerende og gode. Oppgaven fikk sin endelige form fordi Ina Blom forbarmet seg over meg tilslutt, og rådet meg til å ”Lage en systematisk gjennomgang av Munchs sjø og bademotiver.” Det var en kjempejobb! Det førte til at også den tidlige perioden ble underøkt og andre problemstillinger kom frem.

Slik jeg nå ser det har disse skjær i sjøen vært med på å gi meg utfordringer jeg har lært mye av. Å jobbe med Munch har vært en fantastisk reise inn i en kunstner som har veldig mange sider og som man aldri blir ferdig med. Han kom til meg i en drøm og laget et fint portrett av meg med pastellkritt. Takk til ham for det!

Takk, Espen Johnsen, Erik Mørstad, Marit Werenskiold, Øivind Storm Bjerke, Leif Monssen, Einar Petterson, Ellen Lerberg og Ina Blom, og Trine Otte bak Nilsen, Hilde på Munchmuseet for bilder og peptalk. Takk til Petter Olsen og Arne Melsom. Takk spesielt til mine gode venner og støttespillere, Sebastian og Sindre, Mor, Christian, Veslemøy, Rune, Barbro, Yvonne, og spesielt til Silke og Ragnhild som takket være sin godhet og akademiske tyngde har rettet meg i havn.

Innledning:

Munch maler sjø og vann gjennom hele livet. Strandlinjen er et gjennomgående tema i mange av de symbolistiske maleriene. Vann og sjø er også en stor del av motivkretsen i den senere perioden, regnet fra 1907 og frem til hans død. Malemåten endres og gjennom Munchs malerier kan man se de mest innflytelsesrike kunstretningene som virket gjennom hans liv. Modernismens impuls bidro til utviklingen av naturalismen, impresjonismen, symbolismen, ekspresjonismen og mot abstraksjon i bildene.

Det er et påfallende trekk ved Munchs kunst, at det oppstår deformerte og abstraherte former. Utgangspunktet for undersøkelsen baserer seg på en nysgjerrighet i forhold til dette fenomenet, særlig med henblikk på vann. Vannes bevegelser og ontologi kan åpne for abstraksjon. Gjennom en undersøkelse av sjø og bademotiver fra tidlig til sen periode, vil jeg vise hvordan form og stil forandrer seg og hvordan dette gir seg utslag i abstraksjon, synestesi og innhold. Maleriene har en symbolsk betydning som føres videre fra symbolsimen, ekspresjonismen og gjennom vitalismen, med inspirasjon fra Nietzsche. Det gjør seg gjeldene i badebildene, de store dekorative monumentale maleriene fra Universitets aula og *Krigen og Freden*¹. Maleriene kan forstås i flere lag, det formale, det tegnmessige og det innholdsmessige. Persepsjon og forholdet mellom det ”objektive” og det subjektive” er fundamentalt i forståelsen av kunst, og er viktig i forhold til modernismens diversement.

Problemstilling og hypoteser:

Jeg ønsker å finne ut hvilken betydning vann og strandlinjen har i Munchs bilder, og hvordan måten han maler vannet på er forskjellig i de ulike periodene.

Kanskje gir nærheten til sjøen og valg av motiver derfra, en mulighet til å male med en større grad av abstraksjon. Maleeksperimenter kan være medvirkende til at rare former oppstår. Jeg

¹ Disse ble ikke utført i monumentalformat.

ønsker å se på hva slags eksperimenter det er snakk om, og om de er et resultat av en bevisst holding hos Munch.

Munch er sannsynligvis påvirket av andre kunstnere, kunstretninger og impulser. Dette vil jeg belyse og finne ut hvordan dette kan leses i sjømotivene, både formalt og innholdsmessig.

Det er mulig at endringen i stil kan være dialektisk. En annen mulighet er at han er eklektiker som henter inspirasjon fra andre impulser, uten at det foreligger en dialektisk utvikling hos ham.

Munch maler i en periode da det er bevissthet rundt synestesi. Jeg ønsker å finne ut hvordan dette gir seg utslag i maleriene, og om måten han benytter det på er annerledes i den tidlige enn i den senere periode. Mange av komposisjonene ligner på hverandre, noe kan se ut som bruk av billedskjema, og det er mye som går igjen i bildene som kan sees som formler. Det er mulig at bruken av disse åpner for en større grad av spontanitet.² Dette ønsker jeg å finne ut av ved å se på bilder der disse kan identifiseres og så se etter en større grad av frihet i utførelsen, og abstraksjon. Den formale oppbygningen innebærer også ulik bruk av perspektiv. Perspektivet plasserer betrakter i forhold til motivet på forskjellige måter. Det er mulig at bruken av perspektiv kan ha en symbolsk betydning, som unnebygger innholdet.

Materiale og forskning

Hovedkilden er *Catalogue Raisonné*, utgitt i 2008. Det har gitt meg en tilgang til alle Munchs malerier på en måte andre forskere ikke har hatt tidligere. Det har lettet arbeidet med innhenting av data og gjort registreringen av motivene med vann og sjø lettere. Den inneholder svært også mange gode artikler, som gir god innsikt i hele Munchs produksjon og liv. Disse refereres til i teksten som forntoter og litteraturlisten. Av litteratur som omhandler symbolistiske malerier og *Livsfrisen*, kan nevnes Arne Eggums, *Edvard Munch Livsfrisen fra maleri til grafikk*, *Malerier skisser og studier* og Frank Høyfødts *Edvard Munchs Livsfrise, En rekonstruksjon av utstillingen hos Blomquist i 1918*. Øyvind Storm Bjerkes *Edvard Munch, Harald Sohlberg: landscapes of the mind* og *Symbol og tradisjon møtes i maleriet*, har gitt god innsikt i symbolismen og Munchs posisjon i den. Også Trygve Nergaards artikkel *Edvard Munchs visjon, Et bidrag til Livsfrisens historie*, har vært verdifull. Bo Håkon Jørgensen: *Symbolismen eller jegets orfiske forklaring* (1993), og Stanislaw Pryzbyszewski,

² Johan Langaard, Langaard Johan *Edvard Munchs former, Et lite forsøk på formanalyse*. Samtiden tidsskrift for politikk, litteratur og samfundspørsmål 1949 s 50-56 Aschehoug & co Oslo, 53

og Willy Pastor artikler i *Das Werk des Edvard Munch* fra 1894 har gitt forståelse for hvordan symbolismen ble forstått i 1890 årene, og innsikt i resepsjonen av Munchs bilder. Verdifull litteratur rundt Munchs malereksperimenter og malemåter, har *Edvard Munchs "Hestekur". Eksperimenter med teknikk og materialer*. August Strindberg og hans påvirkning, har blitt belyst gjennom Göran Söderström *Strindberg och bildkonsten*, og August Strindberg, *Nya konstriktningar! Eller Slumpen i den konstnäliga skapandet, August Strindberg som målare och kritiker*, Cecilia Engelau-Gullander. Erik Mørstads *The improvisations of Munch*, 2007 har vært et verdifullt bidrag og gitt tips til Gombrichs', *Art an Illution*.

Av litteratur om ekspresjonismebegrepet har Marit Werenskiolds *The concept of Expressionism and Scandinavia, origin and metamorphosis*, (1984) vært avklarende, mens de to katalogene fra 1978 og 2005 der Munch har vært presentert sammen med ekspresjonister har vist fellesskapet med dem. Verdifullt bidrag til forståelsen av vitalismeimpulsen, har jeg fått i Svenæus Gösta, *Ide och innehåll i Edvard Munchs konst, en analys av aulamålningarna*, (1953), Sissel Bjørnstad, red, *Munch og Warnemünde*, (1999) og Berman, Patricia Gray, Ph.D, *Monumentality and historicism in Edvard Munch`s University of Oslo Festival Hall paintings*. Verdifull er også Trine Otte bak Nielsen *Edvard Munch- De tre livsaldre 1907-1908*, og Katalogen *Livskraft, Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*, (2007) Karen E. Lerheim og Yngborg Ydstie, red, i tillegg til *Munch og Warnemünde*, red. Sissel Bjørnstad (1999). Jeg har og benyttet artikler fra Kunst og Kultur gjennom mange år. Jeg bruker noen tekster av Munch for å illustrere eller understreke innholdet i noen av bildene. I tillegg til dem jeg selv har funnet i Munch-museets arkiv, har Poul Erik Tøyner gitt rikholdig kildemateriale.

Metoder

Jeg benytter overlappende metoder som ser på det formale, tegnene og de historiske forhold rundt frembringelsen av verkene; Hermeneutikk og ikonologi. I forhold fortolkningen av det moderne aspektet vist ved fornyelse, abstrahering og formler/ billedskjema vil jeg kort gjøre rede for "modernisme", "formalisme" og forståelser av "det sublime".

Hermeneutikken ble utviklet av Martin Heidegger(1889-1976) og Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Forståelsen for verket er avhengig av hvilken kontekst verket ble skapt i og delene står i forhold til helheten, slik helheten står i forhold til delene. Man kan også her se sammenhengen hos Munch der hvert enkelt maleri er en del av en helhet, som best kan forstås sett i sammenheng. Metoden er basert på en hermeneutisk spiral eller sirkel der man først tar

for seg det formale ved verket, og så de ulike aspekter av verkets kontekst og kunstnerens forståelseshorisont. Dette innebærer en pendling mellom rene undersøkelser og beskrivelser, redegjøring for symboler og tegn, og utdypning av kunstnerens bakgrunn og ideinnholdet bak. Dette er i hovedsak gjort rede for i første kapittel, Fortolkingsrammer, og refereres til i undersøkelsen av bildene. Undersøkelser av Munchs bruk av eksperimenter er en del av denne spiralen. Hermeneutikkens intensjon er å finne en forståelse for meningen i verket og bakgrunnen for det. Hermeneutikken bruker ”fenomenologi”. ”Fenomener” er ”en samling av noe som kan bringes frem i lyset” Det er å se på hvordan fenomener ser ut, oppstår, og virker inn på omstendighetene rundt.³ Jeg ser på vannets ”ontologi.”⁴ Det være seg de ulike egenskapene det har, og hvordan mennesker forholder seg til vannet, og det ontologiske i kunstverket, slik det er fremstilt. I oppgaven søker jeg også å gjøre hvert kapittel til en helhet der problemstillingene som er felles for hele oppgaven, blir behandlet i gjennomgangen og drøftingen av bildene. Munchs produksjon henger sammen både tematisk og innholdsmessig og hel/del henger sammen også her.

Felles for de to metodene er også ”dialektikken” som er utgangspunktet for forståelsen av hvordan kunsten endres i rytmer. Dette er en hegeliansk tanke, der kunstens utvikling gjennom tidene er et bilde på tidsånden, som viser hvordan ”verdensånden” virker inn.⁵ Verdenshistorien som vitenskapelig fattbar prosess er manifestasjonen av ”verdensåndens” virke. Dette omfatter både kunst, religion, filosofi, rettssystemer og politisk utvikling. Hver periode i historien er en reaksjon på den foregående, som igjen danner en ny. Den tar opp i seg noe av den tidligere og utvikler en motsats i et logisk system. Det er denne bevegelsen og dynamikken Hegel kaller ”dialektikken”. Skjemaet er tese – antitese – syntese.⁶

Ikonologien er utviklet av Erwin Panofsky, og ser også på konteksten verket ble skapt gjennom en hermeneutisk spiral, idet han begynner og slutter ved verket selv. Metoden er særlig anvendt i forhold til analyser av kunst på grunn av trefaseanalysen, som undersøker verket, både formalt, stilistisk, ikonografisk og ikonologisk. Den preikonografiske fasen ser på det stilistiske ved en formal undersøkelse av verkene, der malerstrøk, eksperimentelle metoder, fargebruk, perspektiv og bruk av diagonaler og linjer blir undersøkt. Man ser også på åpenhet og lukkethet, malerisk og linjert. I den ikonografiske fasen ser man på de såkalte

³ Sven- Olov Wallensten, *Bildestrider, Föreläsningar om estetisk teori*, Afabeta, Stockholm 2008,159

⁴ Ontologi, tingens væren, slik det fremtrer, fra gresk.

⁵ Verdensånden, en overindividuell, «absolutt» og «objektivt» eksisterende ånd, (*Weltgeist*),

http://www.snl.no/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel

⁶ Se blant annet http://www.snl.no/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel

ikon, tegn eller symboler i bildene, slik for eksempel strandlinjen. De har to utspring; den allmenne som fremkommer som tegn, med faste interpretasjoner som for eksempel korset og de ”cassirianske symboler”, som betinges av hver enkelt kunstners private ikonografi, særlig synlig hos Munch. Jeg gjøre rede for disse i første kapittel. Verket settes og inn i konteksten, fordi tegnene refererer seg til det samfunn som kunsten er sprunget ut av. Den tredje fase er den ikonologiske som søker å finne ”den indre” eller dypere mening i verket. Den er ikke nødvendigvis forstått av kunstneren selv, men er et resultat av både kunstnerens bevisste handlinger, men også av andre prosesser og ytre omstendigheter.⁷

Panofsky legger frem sin teori om ”kunstviljen” som et bilde på hvordan disse prosessene skjer. Kunstviljen virker inn i kunsten som et resultat av de historiske forhold kunstneren lever under. Dette innebærer kunstnerens biografi, psykologi, religion, filosofi, økonomi, sosiologi, kort sagt alt det som man også kan betegne som bakgrunn, forståelseshorisont, og livsanskuelse. Det er hos Hegel; ”verdensåndens innvirkning”. Kunstviljen er et ontologisk, apriorisk prinsipp for stil, et generelt forståelig prinsipp for objektive domsslutninger, som holder verkets komponenter sammen. Det ligger sett objektivt i verkets endelige mening. Den virker *med nødvendighet*, og kunne ikke vært annerledes. Nils Messel (2009), hevder at Munch uten sin bakgrunn i den åpne estetikken til naturalismen nok ville ha skreket, men ”ikke visst hvordan det kunne gjøres til maleri.”⁸ Her former kunstviljen kunsten utenfra, men den har også en slags funksjon som en kraft som virker inn i hver enkelt kunster. Den kan sees som et bilde på en slags genial inspirasjon, der kunstviljen er et uttrykk for hva som ligger i hver kunsters potensiale, det som for eksempel skiller Edvard Munch fra Gustav Wenzel. Det er den som gjør ”Munch til Munch”, for å sitere en nylig avsluttet utstilling i Munch- museet.

Panofsky skrev i 1924 om perspektivet som symbolsk form der han tar utgangspunkt i renessansens bruk av sentralperspektivet. Her hevder han at deres bruk av dette symboliserer menneskets plassering i universet, der betraktes ståsted forener det objektive og det subjektive, slik tingen” i seg”, og ”tingen i oss” hos Kant og Hegel er to forskjellige. Perspektivet er for Panofsky en form som forener et spesielt åndelig innhold med et konkret sensorisk tegn og er intimt identifisert med det.”⁹ Perspektivet både måler og rasjonaliserer avstanden mellom betrakters øye og objektet, samtidig som det eliminerer avstanden gjennom ved å absorbere objektet inn i subjektets synspunkt. Perspektivet styrker og

⁷ Erwin Panofsky *The concept of Artistic Volition*, Translated by Kenneth J. Northcott and Joel Snyder The University of Chicago © 1981

⁸ Ydstie Ingeborg og Guleng Mai Britt, red, *Munch blir Munch, Kunstneriske strategier 1880- 1892*, Munchmuseet 10 oktober 2008- 11 januar 2009 Nils Messel, 170

⁹ Handout, Leif Monsen, Kun 4050, 15, og Michael Ann Holly, *Panofsky and the foundations of art history*, Cornell university press, © 1984, 133

systematiserer den ytre verden og utvider jegets sfære, samtidig som det gir form til det synbare og dermed gir en subjektiv oppfattelse av verden sett gjennom kunstnerens blikk. Munch benytter mange ulike perspektiver i bildene, og jeg vil kommentere de ulike måter sett i sammenheng med disse tankene.

Formalisme og postmodernistisk estetikk

Munchs kunstneriske utvikling kan sees med modernismen som bakgrunn. Det er derfor relevant å ha en definisjon av hva som ligger i modernismebegrepet. Willy Gunneriussen definerer ”modernismen” som en del av den ”moderne” kulturen, som kan leses som kilder eller manifestasjoner av kulturelle tradisjoner eller tendenser. Modernismen kan også leses som uttrykk for eller *reaksjoner* på frembruddet av den naturlige orden.¹⁰

Med henblikk på det formale og Munchs bruk av formler i billedkomposisjonene, er det relevant å også vurdere formalismens objektiverende blikk på bildene. Formalismen tar utgangspunkt i det formale i et maleri og vurderer det ut fra kun disse kriterier, og ikke ut fra om det refererer seg til noe utenfor maleriets virkelighet. Clive Bell utviklet sin teori om at det lå en estetisk nytelse i et maleri hvis harmoni appellerte til betrakter. Dette er i slektskap med Kants teori om ”den interesseløse betrakter.” Det er det som *behager sansene i fornemmelsen* som er skjønt.¹¹ I forhold til resepsjonen av bildene kan det nevnes at Pierre Bourdieu mener at sansen for det skjønne ikke kan være basert på en ”interesseløshet”, fordi betrakter alltid vil være ulik ut fra hvilken klassebakgrunn og forforståelse vedkommende har. Sånn sett kan noe være skjønt en periode, mens det kan bli uskjønt den neste og oppleves ulikt av forskjellige personer på samme tid.¹² Munchs bilder er både representerende, men har også abstraherte former åpne for individuell fortolking av betrakter. Dario Gamboni kaller disse, ”potensielle bilder.” Han sier at det ligger et potensielt bilde i det tvetydige.¹³ I forhold til dette fenomenet har Kant beskrevet det sublimes effekt på betrakter. En av måtene det sublime oppleves på er gjennom menneskets møte med det sublimes formløshet i naturen, som utløser et velbehag. Velbehaget skyldes at fantasien utvides, eller som han formulerer det: ”...inbildningskraftens

¹⁰ Willy Gunneriussen, *Å forstå det moderne*, Tano Aschehoug Oslo 1999, 14

¹¹ Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, Pax Forlag 1995, 72. Velbehaget som oppstår i møtet med skjønnheten er interesseløst, ikke betrakteren selv, noe som lett kan misforståes og bidra til forvirring i forståelsen av Kant.

¹² Pierre Bourdieu, *Distinksjonen, en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, © Pax forlag 1995

¹³ Dario Gamboni, *Potential images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaction books 2002, 79
Farrington Road, London EC1M, UK, 13

utvidelse av seg selv.”¹⁴ Det er en måte å gjøre det usynlige synlig på. Dette er etter min mening en viktig forståelse av det sublimе og hvordan det formløse i bildene utfordrer og aktiverer menneskenes fantasi. Kants definisjoner av det sublimе beskriver også størrelsesforhold: Det sublimе er også ”det som i sammenligning med hvilket alt annet er lite.”, og som utfordrer menneskets sjelsevner idet; ”*Sublimt er det som selv bare kunne tenkes, beviser en sjelsevne som overgår enhver sjelelig målestokk.*”¹⁵

Jean-François Lyotard (1924-1998) som gjerne regnes å være en postmodernist, har tatt dette opp i forhold til sitt essay: *Det sublimе og avantgarden* og ser det sublimе som drivkraften i modernismens estetiske logikk. Han viser til at målet for kunsten blir å utvide grensene for det fremstillbare, og at eksperimenteringer i kunsten gir den en oppgave i å utvide betrakternes erkjennelse.¹⁶ Lyotard fremhever at det er den intellektuelle som er moderne, mens kunstneren og filosofen er postmoderne. I dette ligger det at kunstnerens rolle for Lyotard kun er ”vakant”, åpen og ikke tolkende. Det er den intellektuelles rolle.¹⁷ Kunstneren er bare et verktøy, mens den intellektuelle tolker og forstår kunsten.

I Munchs bilder er abstraksjonen og deformasjon å betrakte som en utvidelse av det representerende, ikke som en erstatning for det. Betraktingen fra et formalistisk synspunkt er derfor bare relevant der det foreligger former som kan være ikkerepresenterende, og der komposisjonen gjentas slik at den i seg selv blir et tegn. Sett i sammenheng med Panofskys syn på sentralperspektivet som symbolsk form, utvides forståelsen her idet også andre perspektiver kan sies å ha symbolsk innhold.

Gjennom disse metodene vil jeg analysere Munchs sjø og vannmotiver, det stilistiske, finne tegn som forteller om det symbolske innhold og finne bakgrunnen for det som virket inn i prosessene. Slik kan jeg finne ut hvordan Munch som moderne maler utfordrer betrakter i ”*inbildingskraftens utvidelse av seg selv.*”

Vannets ontologi

Som innfallsvinkel til de mer spesifikke undersøkelsen av bildene, vil jeg først gjøre noen generelle refleksjoner rundt vann. Vannet er formløst, og preges av omgivelsene rundt det. Det kan brukes til å speile verden, slik at det kan det vise ting som ellers ikke ville vært synlig. Speilingen kan gi foruroligende inntrykk av noe som ikke kan sies på annen måte.

¹⁴ Immanuel Kant kritikk av dømmekraften (i utvalg) oversatt av Espen Hammer Pax forlag A/S 1995, (*Kritik der Urteilskraft* 1790), 123

¹⁵ Kant, 124

¹⁶Sven -Olof Wallenstein, *Föreläsningar om estetisk teori*, Göteborg 2002, 178- 83 og 93- 102

¹⁷ Wallenstein, 94

Vann har bare den form og rytme det gis ved enten underlag eller dynamikk utløst av vind eller understrømmer. Bølgene som kan være forårsaket av vind er ofte urolige og urytmiske, mens som skyldes tidevannet er større og roligere. Hvis man er i en fjord slik Edvard Munch var i størstedelen av sitt liv, er bølgene ikke så store og truende, som hvis de hadde vært ved et hav. Bølger dempes av kysten rundt. Vannet har også en evne til å få ting til å se annerledes ut under i enn over vannet. Maler man kropper vil de se deformerte ut, og røtter, steiner og sjøgress kan se ut som trollaktige skapninger. Vannet søker også alltid inn mot en avrundet form slik dråper gjør, og slik man kan se i den avrundede strandlinjen. Dette er en av vannets formgivende egenskaper. Vann er også en stor del av kroppens bestanddel, og vi er helt avhengig av det for å leve. Det er jordens viktigste ressurs.

Det har også symbolsk innhold. Det kan bo skapninger der som finner sitt uttrykk i folketroen gjennom mytiske figurer som havfruer, draugen og nøkken. Bruker man vann i bakgrunnen av utemotiv vil det speile himmelen og gi en kjølig blåfarge som gir dybde. Sjøen og havet har også den egenskapen at det binder hele verden sammen. Mesteparten av vår planet er hav og sjø, og teoretisk sett kan man sette ut i en båt i Oslofjorden og ved hjelp av den nå hele verden. Stranden blir der alt begynner, og alt slutter. Det rytmiske i bølger har også blitt brukt symbolsk som et bilde på hvordan jorden har sin egen puls, og at bølgenes pust gir oss kraft og ro. Sjøen har uendelige rekreasjonsmuligheter, både ved kun å befinne seg ved den, men også ved å bade i den og bli rensket av den. Ved gjennomgangen av sjøbildene til Edvard Munch, vil jeg se på hvordan vannets ulike muligheter er benyttet.

Munchs eiendommer.

Nærhet til sjøen, topografi og geografi

”Linjerne i Livsfrisen- er sprunget ud av strandlinjerne ved en norsk fjord – Oslofjorden...som sådan er den et bilde på Livet.”¹⁸

Et aspekt som virker inn i det hyppige valget av motiver med vann og sjø, er fordi Munch i store deler av sitt liv hadde eiendommer som lå ved sjøen eller i kort gåavstand fra den. Han oppholdt seg i byer med kanaler og elver, som Berlin og Paris og rekreaserte ved sjøen i blant annet i Nice og Warnemünde. Sjøen var aldri lang unna i Munchs liv. Jeg vil derfor først gjøre rede for de ulike eiendommene og deres beliggenhet og topografi.

¹⁸ Munchs notat *Livsfrisen* 1918

Fiskerhytten i Åsgårdstrand leide han i 1889. Den ble senere kjøpt og forble i hans eie hele livet. Eiendommen har en bratt skrånet tomt som grenser til sjøen. Stranden buer seg mot syd spesielt, med både sandstrand og rullesteiner. Ca to hundre meter videre kommer man til bryggen der *Pikene på broen* er malt med Kiøstergården med den kjente profilen. Johan Langaard forteller om hvor viktig Åsgårdstrand er for Munch, og at det var dit han alltid lengtet mot. Linjene der var noe Munch alltid tok med seg, både i hjertet og i de mange motivene med strandlinje fra Tyskland.¹⁹

Rabben i Kragerø leide han i 1909 etter at han ble erklært frisk etter oppholdet hos Dr Jacobson. Munch flyttet hjem med glede, og følte seg nok endelig akseptert etter at han ble tildelt St. Olavs orden i 1908.²⁰ Denne eiendommen ligger også bratt til, med store svaberg og fjellformasjoner. Her kom han godt ut av det med folk. ”*Det er annet slags mennesker i Kragerø og på kysten- man merker en livligere og lettere måte å tenke på...*”²¹

Nedre Ramme på Hvitsten ble kjøpt i 1910 og ligger mot en buet vik, Rammebukten. Ser man mot syd er det strender, mens det mot nord er svaberg, og bakenfor nes. Munch hadde uteatelier her der han bl.a. malte på Auladekorasjonene.²² Munch sier selv at han kjøpte Nedre Ramme fordi han trengte et sted å male *Alma Mater*.²³ Grimsrød på Jeløya utenfor Moss leide han i 1913. Denne eiendommen ligger et stykke fra sjøen, men strendene på Jeløya er bare fem minutters gange unna og de er lange og slake. Topografien rundt er flat med jorder, og uten høye åser eller fjell. Nordover blir det noe mer kupert og få svaberg og strender. I 1916 kjøpte han Ekely mellom Montebello og Skøyen. Denne ligger litt mer enn en km fra sjøen, men utsikten fra huset er (eller var det frem til Munchs død), god og man ser Oslofjorden. Fra Ekely er det ca femten minutters spasertur ned. Sjølyststranden og Vækerøstranden har flere buede strender. Det er heller ikke lang vei å gå til Bygdøy, som han har flere motiver fra.²⁴

Munch kjøpte også Nordre Ålerud gård på Hvitsten i 1918, hvor han drev jorden ved hjelp av forpakter, men bodde der ikke selv.²⁵ Ålerud gård har ikke utsikt til sjøen men

¹⁹ Johan Lagaard, *Nærbilde av et geni*, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1945, 85

²⁰ Gerd Woll, *Mon ikke kunsten* bli alles eie, Edvard Munch, Arbeidets sjel, Arbeidermotiver © Norsk industriarbeidermuseum 1996, 20

²¹ *ibid*, 20

²² Bjørn Linnestad, *Vestby sett med kunstnerøyne*, Utgitt av Vestby Historielag 1987, 18 og samtale med Fred Olsen, tidligere eier av maleriet *Bølgen* (1919).

²³ Poul Erik Tøyner *Munch med egne ord*, Forlaget Press 2000 © (N287), 156 ” Da imidlertid jeg på Nedre Ramme hadde flere store bilder under arbeid og jeg der hadde motivet til *Alma Mater* måtte jeg beholde dette sted- der egentlig blot var en stenete strand og lidt skov.”

²⁴ Se for eksempel 1756, *Badestrand*, 1940-43, Olje på treplate 46 x 55 cm.

²⁵ Jahn Thurmann Moe, *Markens grøde, Edvard Munchs malerier fra Nordre Ålerud gård og Nedre Ramme* Årbok 2004 Follominne, Follo Historielag, red Sten Lindbad, 43

gangavstanden ned dit er ca 15- 20 minutter. Sjøen er synlig noen hundre meter fra gården. Rabben, Nedre Ramme og Grimsrød hadde direkte tilgang til stranden, og alle eiendommene han leide eller eide lå ikke mer enn en km fra sjøen. Også familiens hjem på Nordstrand hadde fin utsikt over sjøen og Munch har malt mange motiver derfra.²⁶ I *Fortvilelse* og *Skrik* bilder ser man utsikten over Oslofjorden sett fra Ljabru. Munchs opphold ved sjøen, hans mange eiendommer og det at så mange av hans motiver er hentet derfra, understøtter at nærhet til sjøen har vært svært viktig for Munch

Redegjørelse for utvalg

Edvard Munch har en kjent produksjon på 1789 malerier inkludert pastelltegninger klassifisert i *Catalogue Raisonné*.²⁷ Jeg har gått systematisk igjennom alle maleriene. Ut fra dette har jeg funnet at Munchs samlede malerier med motiver av vann og som bakgrunn eller delmotiv er ca 410. Utvalget er basert på grunnmotiver og grunnfremstillinger som i hovedsak er representative. Jeg har også sett etter malerier med deformasjon og formforvandling med abstraherte former. Bilder fra hele hans levetid er valgt for å se utvikling av stil og innhold. Edvard Munch har også laget en stor mengde tegninger, litografier og andre typer trykk. Noen få trykk nevnes der sammenheng mellom fremstilling og symbolikk er tydelig. En oversikt over alle sjømotivene finnes som appendiks. Av plasshensyn er kun enkeltmotivene nevnt, ikke alle variantene.

Inndelingen av bildene i kapitler:

Kapittel 2: Munchs strand, vann og bølgelinjer i de symbolistiske malerier

Mennesker som oppholder seg i et landskap med strandlinje, sjø eller vann, og der landskapet understreker en sjelstemning eller tilstand. Motiver der bølgeformer er brukt symbolsk uten at vann er en del av motivet.

Kapittel 3. Kyst, strender og bølger.

Kapittel 4. Badende mennesker og solbadere

Kapittel.5. Monumentalmalerier med motiver med nærhet til sjøen.

²⁶ nr 468 *Togrøyk* (1900) 84,5 x 109 cm Olje på lerret Munch -museet, er ett av mange eksempler på malerier med motiv fra denne utsikten. Se også nr 469, 470, 471, 472, 473, 475, 476 og 477. Gerd Voll, *Catalogue Raisonné*, *Edvard Munch samlede verker* 2008 Munch-museet. Kaare Berntsen. Farauscou Cappelen Damm

²⁷ Gerd Woll, *Catalogue Raisonné*.

Avklaring av bruk av materiale, begreper og definisjoner:

Utelatelse av deler av sitat: (...) og ...

Billedtitler og nummerering: Jeg bruker kun nummereringen fra Catalogue Raisonné av malerier. Opphavsrett til alle verk av Edvard Munch: © Munch- museet / Munch- Ellingsen gruppen/. Størrelse og proveniens står i fotnoter av hensyn til lesbarhet.

Begreper som ”betrakter”, ”persipient”, ”mottager” og ”beskuer”, brukes i forhold til graden av persepsjon.

1. Fortolkingsrammer

For å sette maleriene inn i en ikonografisk og ikonologisk kontekst vil jeg gjøre rede for kunstretninger, ideer og malemessige inspirasjoner som virket inn i Edvard Munchs liv. Det kan bidra til å forstå de kunstfilosofiske inspirasjoner han levde med og derigjennom, at malemåten etterhvert blir friere. Eksperimenteringer og den idemessige forankring i de forskjellige kunstretninger og inspirasjoner kan henge sammen.

Patricia Berman peker på at det er en avstand mellom den ”*historiske Munch*” og den ”*romantiserte, mytiske Munch*.”²⁸ Jeg tror det er i forståelsen av begge disse man får et bredt bilde av kunstneren Edvard Munch. Han var gjennom hele sitt lange liv en individualist som hverken lot seg sette inn i båser eller kategoriseres innen snevre grenser, noe hans stramme regi på utstillingene er et bevis for.²⁹ Man kan derfor ikke uforbeholdent si at alle ideer og holdninger som lå i tiden ble delt av Munch, men anta en felles idemessig forankring og verdensanskuelse. Munchs egne tekster underbygger i stor grad sammenhenger, og han sier i et udatert notat (N176): ”*Naturalismen, Impresjonismen, Symbolismen er retninger – der er blevet midler til at uttrykke det ene- det menneskelige*”. Gerd Woll karakteriserer Munch som en eklektiker på grunn av at hans kunstneriske utvikling bærer preg av alle de dominerende stilretninger fra tiden rundt det forrige århundre.³⁰ Munch skifter stil etter sin egen kunstneriske utvikling og sjelemessige tilstand og kanskje kan man se en dialektisk utvikling der hver retning er en reaksjon på den foregående og en ny stil tar over, samtidig som de alle bygger på hverandre og til sammen danner en helhet. De mange eksperimenteringer kan også

²⁸ Patricia Berman, *Edvard Munchs mange liv, Catalogue Raisonné*, 1277

²⁹ Han stilte ikke ut etter annet enn invitasjoner og underla seg ikke jury siden 1891. Gerd Woll, *Munchs utstillingsstrategi ”for å få sagt noe med sine bilder.”* Lerheim, K. & Sørensen (red), *Edvard Munchs livsfrise, En rekonstruksjon av Utstillingen hos Blomquist*, 1918, © 2002 Munch- museet og Labyrinth press, 37- 49

³⁰ Gerd Woll : *Munchs malte verk, Catalogue Raisonné*, 20

sette Munch inn i en modernistisk tradisjon.³¹ Dette er et syn som deles av flere. Øivind Storm Bjerke peker på betydningen av Munchs pendling mellom sentrum og periferi.³² Som norsk kunstner befant han seg i utkanten av Europa, mens han også ofte oppholdt seg i Europa, midt i begivenhetens sentrum. Munchs åpne estetikk er en særlig kvalitet i forhold til å kommunisere med både sentrum og periferi ved å bryte grensene som ligger i de kulturelle mønstre.³³ Evnen til å beholde og utvikle sin særegenhet i forhold til de ulike impulser er spesiell for Edvard Munch.

1.1. Naturalismen og impresjonismen

Munch vektlegger sin kunsts opprinnelse med Kristianias bohem- miljø, men ble påvirket av både Tyskland og Frankrikes kunstoppfatning gjennom klassisk skoling og reiser og opphold i begge land. Idealet under Munchs tidlige læretid var at kunstnerindividet skulle dannes, ikke utdannes. Likevel gikk Munch på flere skoler der han ble skolert i være seg tegning som i maling, som ung middelskoleelev og senere som så mange andre av sin generasjon på Bergslis malerskole. Klassisk skoling fikk han under Julius Middelthun, og i kunstnerfellesskapet ”Pultosten” instruerte Christian Krogh (1852-1925), de yngre kunstnerne. I flere anekdoter gir Munch uttrykk for at han ikke likte å bli korrigert.³⁴ Han deltok også i friluftsmaleri på Modum med Thaulow som instruktør. Dette er en nøkkel til opplevelsen av naturen og til den direkte formidling av den gjennom kunstverket. Hovedanliggendet er å være tro mot det man ser og gjengi det nettopp slik det fremstår. ”Naturalismen” kan like gjerne være rene landskapsmalerier uten hverken skjebner eller arbeidere. Det handler mer om en sann tilnærming til motivet.³⁵ Generasjonen før Munch forlot det klassiske maleri til fordel for denne retningen.³⁶ Penselens spor i fargen og det som før ble ansett å være skisser og studier, ble etter hvert idealet. Det nære og nærmest tilfeldige ble fremelsket. Impresjonismen hadde stor innflytelse og Erik Werenskiold formulerer datidens forståelse av impresjonismen slik: ” *Den søker at gjengi indtrykket- l’impression-, det*

³¹ To utstillingskataloger fra den senere tid, en av Øivind Storm Bjerke fra Roma 2005, og en av Dieter Buchhard 2007, setter Munch i den modernistiske tradisjon. Gerd Woll, *Munchs malte verk.*, 22 Fotnote 33,

³² Øivind Storm Bjerke, *Edvard Munch, Harald Sohlberg: landscapes of the mind.* translated by Francesca M. Nichols and Pat Shaw 1995, 83

³³ *ibid*, 83

³⁴ ”Tosken, nå har han ødelagt alt sammen for meg!” Munch blir ”Munch”, Mørstad, 41

³⁵ ”Naturalistiske diktere var opptatt av å fremstille skyggesidene i samfunnet. Hovedforskjellen på realistene og naturalistene er deres skjebnesyn. Der realistene mente at mennesket selv var ansvarlig for sine handlinger og slik kunne forandre sin skjebne, fulgte naturalistene Charles Darwins tanker om at mennesket er preget av sin arv og sitt miljø”. <http://no.wikipedia.org/wiki/Naturalismen>

³⁶ Alle de nevnte malerne tok sin tidlige kunstutdannelse i München.

umiddelbare, momentane indtryk naturen gjør på os; med andre ord ikke saaledes som vi ved at det er, men saaledes som de ser ut.”³⁷ Slik han ser det, er impresjonismen en utvidet naturalisme og en utviklet naturoppfatning. Emile Zolas innflytelse var synlig gjennom at kunstneren skulle gjengi naturen sett gjennom sitt temperament, som førte til at bildene like mye ble et bilde på kunstneren selv.³⁸ Impresjonismens innvirkning er særlig synlig særlig i 80 årene i en forkjærlighet for å male de atmosfæriske forstyrrelser og vannets bevegelser seg utfra hvordan lyset faller. Den er særlig velegnet til å male vann fordi det er en måte å fange øyeblikket på, som er nødvendig for å ”fange vannet” som jo hele tiden endrer form. Jeg vil i gjennomgangen av maleriene peke på hva som kjennetegner malemåten i forhold til disse.

1.2 Symbolismen og Munch

*”Enhver der kan oppfatte farver kan blive maler, det kommer blot an på om han har følt noget og om han har mod til at sige det han har følt.”*³⁹

Symbolismen var særlig sterk i perioden rundt slutten av 1890 årene, og er forbundet med den åpne romantiske estetikk mens allegorien er forbundet med en lukket og klassisk estetikk. Allegoriens faste formler og tegn tolkes likt ut fra en konsensus om hva de betyr.⁴⁰ I den romantiske tradisjonen er det i Tyskland kontrastert med det som kalles ”Gedankenmalerei,” som også i likhet med symbolismen søker å gi form til den usynlige psykes verden. Representanter for disse i Tyskland er Arnold Böcklin, og i Norge; Theodor Kittelsen. Munch er ikke tilhenger av å bli plassert i denne tradisjonen. Han maler fra sin egen erfaring og levde liv.⁴¹ Robert Rosenblum viser til en alternativ forståelse av modernismens historie, der Friedrich og Rothko og står i motsats til David og Picasso. Kjernen i denne tradisjonen er jakten på den sublime naturopplevelse. Panteismen ligger som en overhengende ide i romantikken.⁴² Fremmedgjøringen og sekulariseringen av samfunnet finner sin løsning

³⁷ Erik Werenskiold, *Nyt Tidsskrift* 1882, 65 og 66

³⁸ Sixten Ringbom *Nordisk 80-tal: Verkelighet, luft och ljus. 1880årene i Nordisk maleri* © NMK 1985, 65

³⁹ Tøyner 141 (N176)

⁴⁰ Storm Bjerke peker på at symbolet i symbolismen er utenkelig uten den subjektive fortolker og viser til den antitetiske oppfatning mellom den lukket klassiske og den åpne romantiske, i Arnold Hausers utlegning I 1951 ; ”Sammenlignet med symbolet, virker allegorien virker som en enkel alminnelig, til dels overflødig transkripsjon av en ide som ikke tilføres noe ved å bli oversatt fra en sfære til en annen. Allegorien er en form for rebus som har en opplagt løsning, mens symbolet kun kan tolkes, men aldri bli løst.” Øivind Lorenz Storm Bjerke *Symbol og fantasi møtes i Maleriet, Tradisjon og Fornylse. Norge rundt århundreskiftet* © Nasjonalgalleriet, 1994, 94

⁴¹ ”Jeg værdsetter den gode tyske kunst, men jeg vil ikke ha noe med den slette tyske ”Gedankenmalerei” at gjøre-” Brev til Hr. dr Ragnar Hoppe N 213 MM

⁴² Gud er i alt og alt er gud.

gjennom naturopplevelsen.⁴³ Søken etter noe åndelig finner man imidlertid i alle de ulike impulser som her beskrives.

Forskjellen mellom fransk og tysk symbolisme finner man gjennom den franske vektlegging på det klassiske, mot det personlige, tyske følelserprojiserende maleri.⁴⁴ Malemåten er influert av den franske syntetismen, skapt av Paul Gauguin og Pont-Aven skolen, der forenkling, stilisering av linjen, form og farge søker en syntese for å forsterke uttrykket. Tiltross for gjenkjennelige stilistiske trekk, er det riktigere å betegne ”symbolismen” som en holdning til det å se bak det åpenbare på, åpen for individuell fortolkning, fremfor en malerstil. Storm Bjerke trekker parallellen til modernismens tvetydighet, der kunstnerens representasjon hele tiden blir stilt spørsmål ved.⁴⁵

Munchs symbolisme er basert i hans private ikonografi der tegn oppstår som gjentas i mange ulike motiver. Eksempler på slike i vann er månesøylen, strandlinjen, og bølgelinjer. Munch bodde i Berlin i lange perioder på 1890 tallet og hans historie som symbolistisk maler begynner der. Han var en del av miljøet i vinstuen Zum Swartzen Werkel, som ble et samlingssted for skandinaviske kunstnere med August Strindberg(1849-1912), som naturlig midtpunkt. Vektleggingen på Strindberg baserer seg på vennskapet mellom dem. Jens Thiis bekrefter at de hadde en ”ikke liten ideutvikling allerede fra denne første Berlinertid.” Munch skrev hjem til sin søster Inger der han beretter om at de to stadig er sammen.⁴⁶ Strindberg har beskrevet dette miljøet i mange tekster, blant annet i Romanen *Klosteret*.⁴⁷ Han var opptatt var naturfilosofi, og fortolket og bearbeidet Ernst Haeckels *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft*. Strindberg drev med kjemiske eksperimenter, alkymi, som innebar en leting etter ”uremnet”, et urstoff som skulle være basis for alle andre stoffer. Levende ting med samme lukt, utseende eller vesen bar en felles korrespondanse. Eksperimentene innebar en grunnleggende esoterisk livsanskuelse. I *Jardin des Plantes*, utvikler han en rekke hypoteser om naturhistorie gjennom analogier. I forordet het det; ”Se her er mitt Unversum, sådan har jag skapat det.”⁴⁸ Jeg går nøyere inn på August Strindberg i underkapittelet; Fantom-malemåten, en ”spiritistisk metode.”

Naturens deformerte ofte uforståelige former i Munchs symbolistiske malerier skiller seg ut fra naturalistisk fremstilling. Øystein Loge hevder at denne deformasjonen er en nedbrytning ut fra at den er en negasjon av det formdannende apollinsk rasjonelt ordnende

⁴³ Storm Bjerke, *Symbol og fantasi*, 96

⁴⁴ Storm Bjerke, 96

⁴⁵ Storm Bjerke, *Edvard Munch and Harald Sohlberg*, 96

⁴⁶ Söderström, 199

⁴⁷ Göran Söderström *Strindberg och bildkonsten*, Forum Bohusläningen AB Udevalla 1972, 193

⁴⁸ Francisco Calvo Serraller, *Den sjunka klockan*, 55

prinsippet, som projiseres gjennom kunstnerens blikk. Denne kan tolkes som et uttrykk for et ønske om å portrettere naturen som uharmonisk, truende og ugjestmild. Loge viser blant annet til *Utsikt fra Nordstrand* 1900-01,⁴⁹ der speilingen av øya i vannet danner en munn. Han viser til den kunsthistoriske tradisjonen fra renessansen, hvor det forutsettes at naturens orden er den samme som i vår rasjonalitet.⁵⁰ Det formløse og deformerte kan sees som en måte å se bak det rasjonelle på. Naturen er en annethet, en motpol til tilværelsen. Det appollinsk rasjonelle er kontrastert mot det dionysiske, om en skal følge definisjonen basert på *Tragediens fødsel*⁵¹. Disse to sjelekraftene slåss og kjemper om makt.⁵² Storm Bjerke peker på at deformasjonen i bildene stilistisk er en bevisst transformasjon av naturmotivet som forlater punktet av det fortsatt gjenkjennelige der kunsten er åpen for feiltolkninger og insinuasjoner, for å kunne styrke og utvide presentasjonen av personlige følelser.⁵³ Verket blir en aktivator mellom kunstneren og persipienten.

Sigmund Freud (1856-1939) og Carl Gustav Jung (1875-1961) og etableringen av den moderne psykologi vektlegger betydningen av det underbevisste.⁵⁴ Det er her kunstneren henter sine motiver. Munch mest kjente sitat er ”*Jeg maler ikke det jeg ser, men det jeg så.*” Kunstneren skulle ”søke sin idé i sine erindringer”.⁵⁵ Dette kan sees i sammenheng med ”erindringens kunst” som er en tradisjon fra romantikken.⁵⁶ Hos Munch er dette både en visuell og en følelsemessig erindring. Han maler jo sine erfaringer like mye som han maler ting han har sett, og kan gjengi dem uten å måtte ha folk eller natur foran seg.⁵⁷ Munchs erindringer bearbeides både gjennom følelser og glemselens slør.

⁴⁹ 472, Olje på lerret 72,5 x 100,4 cm, Kunsthalle Mannheim

⁵⁰ Øystein Loge, *Deformasjon, Nedbrytningen av det klassiske naturbildet i norsk landskapskunst*, 12 og 13

⁵¹ Friedrich Nietzsche *Tragediens fødsel*, (1886),

⁵² Loge, 21

⁵³ Øivind Storm Bjerke *Symbol og fantasi møtes i Maleriet, Tradisjon og Fornyelse. Norge rundt århundreskiftet* © Nasjonalgalleriet 1994, 95

⁵⁴ Carl Gustav Jung (1875-1961) *Det Kollektivt underbevisste og arketypene*. Bruddet mellom Freud og Jung, begrunnes i synet på om det finnes et felles underbevisst kollektivt nivå, der alle mennesker har felles referanser, uansett hvor i verden de kommer fra. Jungs forestillinger om det kollektivt underbevisste harmonerer med tanken om *Verdensaltet*, som omtales under

⁵⁵ Bjerke, Øivind Storm: *Edvard Munch, Harald Sohlberg: landscapes of the mind*, s 86 (s 102 kopisamling Edvard Munch Kunst og kontekst)

⁵⁶ På den tiden var det jo ikke vanlig å male annet enn studier ute i naturen, og det var når man kom tilbake i studio at det virkelige arbeidet startet. Utgangspunktet var de tegnede skissene, oljestudiene og kunstneres egen erindringskapasitet. Det ble på 1880tallet utvidet til å gi uttrykk for den subjektive opplevelsen av et motiv.

⁵⁷ ”*Jeg malte billedet efter de intryk jeg i bevægede øieblikke havde fået i mit øje- malte de linjer og farver jeg havde siddede på mit indre øje, på nethinden. Jeg malte da blot bare det jeg erindret uten at føie noget til- uten enkeltheter jeg ikke længer så. Deraf enkeltheten ved billederne – den tilsynelatende tomhed. Jeg malte intryk fra barnetiden- de utvaskede farver fra den tid.- Ved at male de farver og former jeg i i en bevæget steming havde set- vilde jeg atter som i en fonograf få den bevægede stemning til atter at dirre frem. Slik opstod billederne i livsfrisen.*” Poul Erik Tøyner, *Munch med egne ord*, Forlaget press © 2002, 64

Stanislaw Przybyszewski (1868- 1927), berører kunstnerens rolle som et medium for noe utenfor ham selv, og hevder at Munchs underbevissthet virker inn i hans sansning gjennom en ”søvnjengeraktig transcendental bevissthet”; ”Individualiteten”.⁵⁸ Den er å forstå som en slags felles underbevissthet alla Jungs forståelse av det kollektivt underbevisste, som virker inn som en *bølge*; ”Som stadig stiger, en kim som forplanter seg til nye ”metempsykoser”.⁵⁹ Den er et evige i mennesket som har finere sansorganer, fordi den er så mye eldre. Den er knutepunktet der alle inntrykk flyter sammen, alt oppfattes med samme ”følelsetone”. Farge blir linje, duft blir tone gjennom ”synestesi” eller ”samsansning.” Det er evnen til å oppfatte farger som utløser andre sanseintrykk. Willy Pastor (1867-1933) peker også på det synestetiske i bildene, der en farge blir beskrevet som ” forråtnelsens giftige grønnblå ” Han forteller hvordan man ”i dag” (1894), bruker fargen for å bane seg vei i stemningen, heller enn som før, å finne fargen *ut fra* den.⁶⁰

Kunstens og kunstnerens oppgave som medium for formidlingen av noe nærmest hellig, kommer også frem i Bo Hakon Jørgensens, *Symbolismen eller jegets orfiske forklaring*, der han gjør rede for blant annet Maximillian Dauthenday (1867-1918) og Gustaf Uddegren (1865-1927), *Verdensaltet suggesjonens estetikk*, (1893).⁶¹ Med bakgrunn i myten om Orfeus og Eurydike, bearbeides teorien om hvorvidt maleren har en slags transcendental makt til å gi liv til noe som er dødt.⁶² Undertittelen ”suggesjonens poetikk” henspiller på at det gjennom impulser fra fargeinntrykk eller ord, vil oppstå assosiasjoner i persipient som virker inn og utvider dennes erkjennelse og sansesapparat. Uddegren og Dauthenday, beskriver møtet med Munchs kunst slik:” ”Munch maler Dæmrtingslys blødt som Mudder. Som et brunt Skind, haaret, irisfarvet, med fad Lugt. Det staar dampende tykt for ens Øine. Man føler lukten av Sovekammerlukt...”⁶³ ”Den intime kunst” er transportør for de fem hovedsanser, tone, lys, lukt, smak og følelse/ fornemmelse, rangeres fra den dypeste smerte, til den høyeste glede. Inntrykket fra en sans tilsvarer inntrykket i en annen sans med samme styrke. Gjennom

⁵⁸ Stanislaw Przybyszewski og Willy Pastor, m.fl.: *Das Werk des Edvard Munch*, (1894) Christian Heyerdahls oversettelse

⁵⁹ Gjenfødelse

⁶⁰ *Das Werk des Edvard Munch*, 67

⁶¹ Maximillian Dauthenday og Gustaf Uddegren *Verdensaltet* 1893, beskrevet i *Symbolismen eller jegets orfiske forklaring*, Bo Håkon Jørgensen Odense Universitetsforlag 1993

⁶² Orfismen benyttes som et bilde på det som skjules under det bevisste. Det refererer seg til myten om Orfeus og Eurydike. Det elskende paret blir adskilt i det Eurydike dør og havner i underverdenen. Orfeus, inngår så en avtale om at han kan få hente henne opp fra underverdenen. Betingelsen er at han ikke skal snu seg. Orfeus klarer ikke å dy seg, og snur seg. I det overflathinnen brytes, mister Eurydike livet for evig. Overflathinnen blir et bilde på grensen mellom det bevisste og det underbevisste, og på det å kunne gi liv til noe dødt.

⁶³ Bo Hakon Jørgensen *Symbolismen eller jegets orfiske forståelse*, 71

diktningen skal persipient fremsuggereres følelsesinntrykk gjennom punktsuggesjon.⁶⁴

”Verdensaltet” avbilder vellyst og smerteidealer, uten selv å forske i dem. Verdensaltet kan sees i sammenheng med verdensånden. Språk og fenomener forholder seg til hverandre og lar seg gjensidig uttrykke. Gjennom at kunstneren avleirer sine følelser i verket kan det gjenskapes i betrakter, slik også Willy Pastor kommer inn på. Felles for disse forståelsene er at en utenforliggende kraft virker inn i menneskene. Kunstneren er altså ikke bare et verktøy i formidlingen av egne menneskelige erfaringer, men blir styrt av noe utenfor ham selv. Munch hadde en tro på at kunstneren var ”fonografapparater” som hadde den smertefulle oppgave å ta opp i seg de stråler som samfunnet sender ut, ”og gi tilbake en fortettet ekstrakt.”⁶⁵ Kunsten var ”krystallisasjon”. Han var selv meget bevisst oppgaven som ”medium”. Ideen om at kunstneren skulle være et verktøy for noe utover seg selv var ikke ny. Hos Christian Krogh heter det: ”Du skal male slik at du griper, rører forarger og gleder den store hop, netopp ved det samme som har grepet, rørt eller forarget deg selv.”⁶⁶ Forskjellen er imidlertid at det ikke lenger er urettferdige samfunnsforhold som skal gripe og beta, men naturen og formidlingen av den personlige opplevde virkelighet.

Troen på det underbevisstes funksjon og kunstneren som medium videreføres i ekspresjonismen, der vi og finner ”tilfeldighet i maleriet” og en idé om at følelsene i kunstneren skulle angi innholdet. Ekspresjonismen tok av etter symbolismen, og Munch oppholdt seg midt i hjertet av også denne impulsen.

1.3 Ekspresjonismen og Munch

Det er ikke uvanlig å regne Munch som ekspresjonist fordi han ofte maler på en ekspresjonistisk måte. I ekspresjonismen er representasjonen av motivet ikke lik det som fremstilles, men formildet gjennom kunstnerens sinn. Fargene stemmer ikke overens med ”virkeligheten”, og det er derfor naturlig og muligens til dels riktig å sette ham i denne kategorien. Det er likevel ting som tyder på at en kategorisering av Munch som ”ekspresjonist” ikke stemmer. Dette baserer seg på det faktum at Munch malte ekspresjonistisk lenge før det var noe som het ”ekspresjonister”. Marit Werenskiold legger vekt på at Munch ikke kan kalles ekspresjonist fordi han ikke var med i noen grupper. Hun peker på at Munch

⁶⁴: ”De ere ikke belærende og bringe os ikke Livsvisdom, ikke saakaldte Tanker. De give os, hva et Aftenlandskap, en Nattergal, en rose give os. Længsel, glædefyldt eller smærtelig, Glæde eller Smærtetys. En mild Vel og Ve-Nydlese, ligesom en Blomsts duft, en Fugls Sang.” *ibid*,70

⁶⁵ Tøyner s 139 (N-170)

⁶⁶ *Det ene fornødne i kunsten, Kampen om tilværelsen*, utdrag Koefod, Holger& Thue, Oscar 1989 © A-gruppen bok og papir, 36

var en perifer figur i den skandinaviske debatt rundt ekspresjonismen i perioden 1911- 23 og begrunner det blant annet med at han ikke ble nevnt i diverse artikler om tema.

De dominerende ekspresjonistiske kunstgrupper i Tyskland var ”die Brücke” (1905- 13) og ”der blaue reiter”(1911-14). Kunstgruppen ”die Brücke” bruker broen som symbol, der deres mål var å lage en bro mellom tradisjonelt tysk nyromantisk og moderne ekspresjonistisk maleri. Symbolet ble hentet fra Friedrich Nietzsches (1844-1900) *Also Sprach Zarathustra*, der broen er et symbol både på mennesket selv, men og som et bindelegg mellom den nye og den gamle tid.⁶⁷ Ekspresjonismens fremvekst virket likevel sikkert inn på Munch. Henry Matisse (1869-1954), var en viktig figur i Europa fordi han sto i spissen for den retningen av ekspresjonismen som vokste frem i Frakrike, ”fauvismen, Les Fauves”.⁶⁸ I 1905 var det en utstilling i Paris med Les Fauves, som Munch kan ha sett. Han ble flere ganger presentert sammen med ekspresjonistister, for eksempel hos Blomquist 1909, der han gjorde stor inntrykk. Henry Matisse hadde store likhetsrekke med Munch og de stilte ut sammen i 1906 i Solon des Indépendants, så det er også mulig at de også kjente hverandre personlig.⁶⁹ Likheter mellom Matisse og Munchs kunst ble kommentert under Matisses første separatutstilling i Berlin 1909. Christian Krogh mener at det er Matisse som er blitt inspirert av Munch, ikke omvendt.⁷⁰

Fargene og synestesien fikk et åndelig perspektiv gjennom: *Om det Åndelige i kunsten* (1912), av Wassily Kandinsky (1866-1944). Maleriene var sjelstilstander forkledd som naturformer. Målet var at kunsten skulle by på åndelig næring, og beskueren skulle finne ”samklang med sin sjel.”⁷¹ Munch har skrevet om hvordan fargene har ulik betydning, der håpet er lysegrønt, brunt er standhaftighet, gult er falskhet, gleden himmelblå og ”graven

⁶⁷ Arnt N. Fredheim og Karen E. Lerheim, red, *Ekspresjon! 1905- 1935, Edvard Munch- tysk og norsk kunst i tre tiår*. Munch- museet © 2005, Arne Eggum *Norsk kunst og tysk, posisjoner- paralleller – paradokser*, 51

⁶⁸ **Fauvisme** ([fransk](#): "Les Fauves", ville dyr) er en strømning innen malerkunsten der fargen ble ansett for å være kunstverkets viktigste bestanddel. Fauvistene var en gruppe tidlige [modernistiske](#) kunstnere. Kunstkritikeren [Louis Vauxcelles](#) beskrev et rom på *Salon d'Automne* («Høstsalongen») i [Paris 1905](#), der en italiensk renessanseskulptur var omgitt av malerier av [Henri Matisse](#) og andre som «*Donatello parmi les fauves*» («[Donatello](#) blant villdyrene»). Vauxcelles oppfattet kunstnerne som ville i sitt uttrykk, og gav dem betegnelsen *les fauves*. Under parolen «fargens frigjørelse» understreket fauvistene fargenes egenverdi og brukte ofte fargene rene, rett fra tuben. Fauvismen var aldri noen egentlig skole, siden kunstnerne aldri formulerte noen felles programerklæring. Fauvismen ble avløst av [kubismen](#). Fauvistene forenklet linjene, gjorde maleriets tema enkelt å forstå og overdrev perspektivene. Fauvismen som en bevegelse hadde ingen uttrykte teorier og varte bare en kort periode - de hadde bare tre utstillinger. De "viktigste" kunstnerne innen fauvismen var [Henri Matisse](#) og [André Derain](#). Matisse ble sett på som lederen. Han uttalte at han ville lage kunst som begeistret; kunst som dekorasjon var hans hovedmål. <http://no.wikipedia.org/wiki/Fauvisme>

⁶⁹ Marit Werenskiold, *The concept of expressionism*, 133 fotnote 149

⁷⁰ *ibid*, 133

⁷¹ Wassily Kandinsky, *Om det åndelige i kunsten*, 1912, Pax Forlag A/S Oslo 2001, 14, Kandinsky var lederen for Der Blaue Reiter.

*alltid sort,*⁷² Johan Langaard forteller at Munch maler grønt skjegg på den gamle mannen i *Historien*(1916), og klaget over at alle maler det de tror de ser, ikke det de ser. Han malte kirsebærblomster som endret farge med gjenskinnet fra det grønne gresset og en rød sky.⁷³ Fargene er både opplevet og formidlet gjennom inntrykket, slik det er med impresjonistene og uttrykt, slik det fødes i øyeblikket.

Viktige aspekter ved ekspresjonismen dreier seg om kunstnerens formidling av naturen som noe åndelig. Georg Simmel (1858-1918) pekte på at en indre selvmotsigelse ville opptre idet livet utviklet seg fra det dyriske til det åndelige og ånden utviklet seg til det kulturelle nivå. Hele den menneskelige kultur er en måte å løse dette på der livet uttrykker seg i forskjellige former kulturen, og hver gang en kulturell form ble skapt, ville den med en gang begynne å endres slik at den neste tar over. Kunsten beveger seg hele tiden mellom liv, død og gjenoppstandelse.⁷⁴ Han kalte en ny overhengende idé ”livets konsept.” Ulike oppfattelser av virkeligheten ble forent med metafysiske, psykologiske, moralske og estetiske verdier. Livet i seg selv er formløst, men skaper kontinuerlig nye *former* for liv. I en aristotelisk betydning kan man si at livet trenger det formgivende fra menneskene og det kulturbærende for å åpenbares. Dette skjer med *nødvendighet*, og blir manifestasjoner av livet selv. Simmel så konflikten i det moderne samfunns fremvekst av ”objektive former”, som følger sin egen løsrevete logikk. I motsetning til Hegel, som trodde at utviklingen ville føre til forening mellom den ”subjektive” og den ”objektive ånd”, så ble fremmedgjøringen et hinder for at dette kunne skje. Mennesket ble bærer av en mening som lå inkarnert i de objektive kulturformene.⁷⁵

Simmel så positivt på de nye kunstreningene og i særdeleshet ekspresjonismen, der penselens umiddelbare bevegelser på lerretet, følger åndens egen bevegelse og dynamikk uten motstand.⁷⁶ Bildet representerer en umiddelbar avleiring av indre liv, som ikke tillater noe fremmed eller uvedkommende til å virke inn.⁷⁷ Ekspresjonismen hadde derfor lite til felles med impresjonismen som han karakteriserte som en representerende estetisk formel som virket negativt inn på den kreative prosess. Det er ikke nødvendigvis så tydelige motsetninger mellom de to retningene, for i resepsjonen av inntrykket forutsettes en våkenhet og en evne til å persipere som ikke virker negativt på den kunstneriske prosessen. Det å fortape seg i ytre fenomener vil uansett virker aktiverende både på betraktningen av det, og gjengivelsen på

⁷² Tøyner, 139 (N-41)

⁷³ Langaard, 138 og 198

⁷⁴ Georg Simmel *The conflict in Modern culture and other essays*, New York 1968, 12

⁷⁵ Willy Guneriussen, å forstå det moderne, Tano Aschehoug Oslo 1999, 207

⁷⁶ Erik Mørstad *The improvisations of Munch*, *Kunst og Kultur* 3 2007, 147

⁷⁷ Simmel, 16

lerretet. Det er likevel interessant å se forskjellen mellom de to retningene i forhold til en betraktning over det ytre, og det indre der impresjonismens mål er å formidle de ytre inntrykk og ekspresjonismens å formidle kunstnerens følelser og opplevelse av dem. Å male i følelsemessig opprørt tilstand uten tid for refleksjon, førte til de mange "uferdige" bildene. Refleksjonen ville føre sinnets fokus til realiteter og dermed innvirke på den kreative prosessen. Både det følelsemessige og det observerende er forutsetninger for Munchs kunst, som kan sees som en slags syntese av de to, uten at det forringer uttrykk eller innhold. Gjennom malemediet presenterer Munch sin opplevelse av verden farget gjennom hans følelser. Dette er det ekspresjonistiske elementet.

Emil Nolde som ofte har gitt uttrykk for sin beundring for Munch, omtaler sin malemåte i et brev: *"Derfor vil jeg så gjerne at mitt verk skal vokse frem fra materialet, akkurat slik planten vokser frem av jordbunnen som passer dens karakter"*.⁷⁸ Nolde hadde en måte å arbeide på, som lignet Munchs, idet han sier: *"Malerkunsten er ikke noe tankearbeide, den er sansevirkosomhet. Den går fra øye til øye."*⁷⁹ Munch forteller om da han under Sonderbund-utstillingen i 1912 møtte August Macke (1887-1914), som skal ha sagt til den eldre Munch: *"Vi bærer dem på vort skiold"*.⁸⁰ Under Sonderbund-utstillingen ble Munch gjentagne ganger i avis-kritikker satt i sammenheng med "der Blaue Reiter", og Wilhelm Schaefer skriver: *"Søker man etter forbilder for "Blaue Reiter", så byr den store salen til nordmannen Munch på en merkverdig overraskelse. Den bringer for mye og enkelte bilder slår hverandre i hjel; men at Munch i større grad enn Van Gogh er opphavet til slik kunst; det springer en overbevisende i øynene."*⁸¹ I maleriene fra etter 1916, kan man også se likheter med Franz Marc som tilhørte kunstgruppen Der Blaue Reiter, noe Arne Eggum legger vekt på.⁸² Ofte føres formelementer sammen til en helhet gjennom analoge linjer. Dette kan man se i linjene i de mange versjonene av *Aften og Skrik* (1893), der bølgelinjene forsterker og gir en fortettet stemning.

Ekspresjonismens esoteriske innhold finner man også paralleller til i den vitalistiske impuls, der svært mange av motivene er av vann, sjø og badende mennesker.

⁷⁸ Arne Eggum *Die Brücke- Edvard Munch* Munch museet 16. oktober- 26 november 1978, 13

⁷⁹ *ibid*, 14

⁸⁰ Tøyner, 171(T-2749)

⁸¹ Eggum, *Die Brücke-*, 36

⁸² Eggum, *Malerier, skisser og studier*, 249

1.4 Vitalismens impuls ca 1900-1930

Vitalismen viderefører naturens esoterisk- åndelige betydning i kunsten og kan sees som en reaksjon på 1890-årenes dekadanse. Vitalismen har likheter med Simmeles dystopiske syn på modernismens fremmedgjøring, og kan sees som en reaksjon på den. Denne impulsen varte langt inn i det tyvende århundre og det er vanskelig å se noe konkret skille der Munch forlot troen på at naturen hadde nærmest magiske krefter, særlig med henblikk på aulamaleriene og *Krigen* og *Freden*, ca (1916) som alle er store symbolske verker der nærheten til naturen er signifikant. Natur, naturdyrking og nærheten til og bading i vannet er viktige komponenter i vitalismen. Vitalistisk kunst visualiserer hvordan mennesket etablerer kontakt med livskraften, lever i harmoni med naturen; leker i den, bader, rider på hester og fremstilling av kropper med styrke og eleganse. Vitalismen opptrer på ulike felt; En tidlig naturalistisk vitalisme som innebærer et naturfilosofisk grunnbegrep, ”formende livskraft.”⁸³ Halse viser til biologen Hans Drieschs (1867-1941) postulering av en ”immateriell livskraft”, uavhengig av materiens kjemiske sammensetning og prosesser. Dette kan sees i sammenheng med Simmels begrep, ”livets konsept”, og Strindbergs ”urement.” De er alle uttrykk for at det ligger en indre basal kraft i alt som lever. Halse ønsket oppheving av skillet mellom fysikk og metafysikk, ånd og materie og en felles idé som dreier seg om en forening av filosofi, livskraft og innhold i livet. Livskraften er til stede i materien, og den manifesteres i natur og levende vesener. Menneskets kropp er et sentrum for livets vesen. Vitalismens syn på sunnhet og naturdyrking handlet om en rent praktisk tilnærming til fysisk fostring, samtidig som den var preget av den filosofiske tilnærmingen sett gjennom Nietzsches skrifter. Dette medførte en gjennomgripende kulturstrømning; ”Nietzscheanismen.”⁸⁴ Grunnlaget var sivilisasjonskritikken, som problematiserte det menneskelige samfunns opprinnelse og natur kontra kulturtilstanden. *Moralens genealogi* hadde betydning for denne og ”Det falske kulturideal” fikk slik sin filosofiske begrunnelse. Mørstad viser til *Moralenes genealogi* der det heter; ”*Fri utfoldelse av kroppens fysiske kraft og drifter, danner grunnlaget for utøvelse av en naturlig moral.*”⁸⁵ Vannet ble formidlet som et element man kunne bade, trene og fritt bevege seg i. Det anså til ”inspirasjon og kraftige muskelbevegelser.”⁸⁶ Vannet kan ses som det mest gjennomgående tema for vitalistisk maleri, både som et sted man oppholdt seg ved, og som noe man ble rensset og fikk krefter av. Kroppsdisiplin og kroppsbeherskelse fikk

⁸³ Erik Mørstad, *Badende menn, kroppspolitikk, kroppsteknikk og kroppspleie*, Karren E. Ierheim og Yngborg Ydstie, red *Livskraft, Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930* Munch-museet © , 72

⁸⁴ *ibid*, 73

⁸⁵ *ibid*, 74

⁸⁶ Blant annet fant ”*Femte internasjonale kongress om terapeutisk sjøbad*” i 1911, og *Den internasjonale hygieneutstilling* trakk fulle hus i Dresden. *Ibid*, 53

stadig større plass, og svømming blomstret i ulike former som aldri før. Elementene, sol, vann og luft som er viktige innen vitalismen, fikk symbolske betydninger.

Kunsteren J.A.G. Acke (1859- 1924) var lederen for vitalistbevegelsen i Sverige og utviklet en stil som skulle uttrykke naturens livgivende krefter, gjennom en malemåte med buktende linjer. Ifølge Patricia G. Berman er denne behandlingen av figurer i både i Munchs *Badende menn*, og hos Willumsens unge atletiske menn som bader i sol og hav en måte å reflektere naturens dynamiske fysiske prinsipper på.⁸⁷ Bølgelinjer er et gjennomgående motiv i Munch symbolistiske verker og kommer frem også i bilder uten vann. Det er stilistiske og ikonografiske likhetstrekk mellom Munch og andre kunstnere, som J.F. Willumsen, Eugène Jansson, J.A.G. Acke, Oscar Matthiesen og Max Beckmann. Munchs stil skiller seg likevel fra disse, idet hans malerier har større grad av abstrahering og de udefinerte felter som Wolfgang Kemp kaller ”blanks”. ”Blanks” ligger åpnet for fortolkning av betrakter. *“Literary theory refers to the blank and the aesthetics indeterminacy, both conceptualizations meaning that works of art are unfinished in themselves in order to be finished by the beholder.”*⁸⁸

Enhetslærens begrep om formende livskraft og Nietzsches kritikk av kulturtilstanden, kommer til syne i Munchs tematikk i flere av arbeidene fra 1890-årene. Man finner det i *Stoffveksling* (1887) og gjennom krystallisasjonsteorien. Munch trodde på at alt, både uorganisk og organisk henger sammen og kommer fra et felles utgangspunkt. formulert som ”materiens formvilje”⁸⁹. Det er en idemessig likhet her med ”immateriell livskraft”, ”livets konsept”, og ”ureement”. Vitalismen skiller lag med den moderne kulturen på ett felt, idet fornuften blir erstattet med instinkter og intuisjon. Modernismen kjennetegnes jo blant annet med det frie individ, fremskritt og fornuft. Dette gir vitalismeimpulsen en interessant dualitet. Denne kan forstås i sammenheng med at modernismen både kan oppfattes som objektivisering av samfunnet gjennom maskinene og den påfølgende fremmedgjøring, og som et symptom på den, i form av reaksjonen som vitalismen er en del av.

⁸⁷ Patricia Gray Berman, Ph.D, *Monumentality and historicism in Edvard Munch`s Univeristy of Oslo Festival Hall paintings*. New York University, 1989 ”The sinuous linear technique he employed, similar to Willumsens and to Munchs treatment of the figurs of the Bading men, were intended to reflect nature`s dynmic physical principles.”, 151

⁸⁸ Innen litteraturen kan man tenke seg at Jon Fosses store popularitet nettopp betinges av at han skriver så enkelt og med så ord, at de lades med en betydning av den som hører på eller leser hans tekster. En ”mellom -linjene - skrivemåte.” Wolfgang Kemp: *The work of art and its beholder. The Methodology and the Aetestic of Reception*, i (Red) Cheetham, M.A et al *The subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge University Press 1998 Ibid ,188

⁸⁹ *ibid*,188

Erik Mørstad hevder at Munch ikke kan være en moderne maler når han maler *Badende menn* og auladekorasjonene, hvis Munchs ikonografi og formspråk innebærer troen på formende livskraft og Nietzsches kritikk av kulturtilstandens degenererende virkning på kroppen.⁹⁰ Dette innebærer imidlertid at man tar utgangspunkt i bare den ene siden av modernismen. Modernismen er ikke bare en forherligelse av maskiner, dynamikk og rasjonalitet. Modernismen kan også leses som uttrykk for eller *reaksjoner* på frembruddet av den naturlige orden. Modernismen består av et diversement i uttrykk, ubundet av tidligere konvensjoner, og nyskapende både i form og innhold. Den åpner for abstraksjon i ulike former, som hos fauvistene, de tyske ekspresjonister og de abstrakte ekspresjonister, som Marc Rothko og Jackson Polloch. Edvard Munch foregriper innen flere felter som abstraksjon, deformasjon, og bruk av farger som følelsesladede virkemidler og kan sees som en avantgardist. Hans mange malereksperimenter er også begrunnelser for Munchs plassering innen modernismen.

1.5. Den kreative prosessen, malereksperimenter og tilfeldigheter.

*”Jeg maler forat utvikle mig i min kunst- Mine billeder derude er væsentlig eksperimenter og studier- Jeg ved sandelig enda ikke hvilke der er ferdige og hvilke jeg vil overmale.”*⁹¹

*”Men, var är det?- Det er just denna inledande fråga, som skänker den första njutningen. Man måsta söka, erövra; och det finns ingenting angenämare än när fantasin sätts i rörelse.”*⁹²

1.5.1 Fantom-malemåten, en ”spiritistisk metode”

Sitatene ovenfor henspiller på to viktige aspekter, eksperimenteringens nødvendighet, og aktivering av fantasien. Munch legger vekt på at eksperimenteringer er en nødvendighet for å utvikle seg for å nå høyden, der alle de ulike kunstreningene var nødvendige steg på veien for å finne hans eget uttrykk⁹³ August Strindberg har hatt innflytelse også her. Han skrev et

⁹⁰ *ibid*, 74

⁹¹ *Catalogue Raisonné* (N-708), 11

⁹² August Strindberg, *Nya konstriktningar! Eller Slumpen i den konstnäliga skapandet*, August Strindberg som målare och kritiker, *Et urval*, Cecilia Engelau-Gullander, kommissarie, Nasjonalmuseum Stockholm 1994, 15

⁹³ Tøyner, 143 (N39)

essay om de nye kunster og tilfeldigheter i den kunstneriske produksjon.⁹⁴ Strindberg malte på en måte som ga selve *malerprosessen* en viktig funksjon. Han kalte måten å male på for; ”*fantommalemåten*”. Dette indikerer at det ikke bare var ren tilfeldighet, men ”en spritistisk måte” å male på. Han oppfant en retning han kalte for ”Skogsnufovismens”, der han maler etter fantasien. Han forteller i et brev til Richard Bergh at han lar slumpen bestemme. Som forklaring på denne, forteller han om gutten som på en tur i skogen synes å treffe på en hulder, men som ved nærmere gransking er et tre. Strindberg trekker analogien til et nonfigurativt moderinstisk maleri, som ved første øyekast ikke forestiller noe, men som etterhvert utvikler seg til å bli noe; ”*I ett slag fixerar sig en punkt som kärnan i en cell, den växer, färgerna grupperer sig omkring, samlar sig, det bildas strålar, det skjuter ut grenar, kvistar som som iskristallarna gör på fönsterruterna...och bilden framträder för betraktaren, som medverkat vid tavlans skapelsesakt...*”⁹⁵ Han setter her fokus på et helt essensielt aspekt ved den moderne kunstens spesifikke trekk; det nonfiguratives behov for å ha en medskaper i betrakter.⁹⁶ Bilder som ble skapt ut av en fantasilek, basert på slump, hadde en dypere betydning og bar et budskap fra de usynlige makter eller tidligere eksistenser.⁹⁷ Strindberg vektla også de optiske fenomener, og beskrev en vandring han hadde i skogen der et objekt endret form ut fra hvordan han stadig kom nærmere motivet. Poenget var ikke bare det at noe visuelt endres i det man ser det fra ulike steder og perspektiv, men også at sinnstilstanden til betrakter er annerledes og dermed persepsjonen.⁹⁸

Gombrich har flere eksempler på hvordan tilfeldige flekker på lerret kan oppfattes avhengig av individuell persepsjon. Kunstneren Sung Ti fra 1200 tallet, oppfordret en kollega til å søke form og mening i et stoff som ble hengt opp.⁹⁹ Både Richard Wollheim og Francisco Calvo Serraller viser til Leonardo da Vincis råd til en gutt der studeringen av en

⁹⁴ *Revue des Revues* 15 november 1894, *August Strindberg, Nya Konstriktningar! Eller Slumpen i det konstnärliga skapandet*,

⁹⁵ Göran Söderström *Strindberg och bildkonsten*, Borås 1990, 175

⁹⁶ Oversatt og redigert i *Naturens speil*: ”I fritiden maler jeg. For å beherske materialet velger jeg et middels stort lerret eller en treplate som gjør det mulig å bli ferdig på en to tre timer, så lenge inspirasjonen varer. Et ubestemt motiv griper meg: jeg forestiller meg at jeg inni i en skyggefull skog med utsikt mot havet og solnedgangen. Og så: med den pallettkniven jeg bruker til dette- (jeg eier ikke pensler), fordeler jeg fargene utover platene, og så blander jeg dem til jeg får en skisse som ligner... En lett berøring med fingeren her og der blander de uregjerlige fargene, smelter dem sammen Og fordriver alle harde skygger, tynner det ut, løser det opp, og da er maleriet! Fremtidens kunst (som vil forsvinne lik alt annet!) Lag en tilnærmet avbildning av naturen, imiter naturens egen måte å skape på!” *Naturens speil*, Narayana press København 2006, „Statens museum for kunst, kbn, Athenum Kunstmuseum Helsinki, Nasjonalmuseum Stockholm, Statens museum for kunst Oslo, The Minneapolis museum of arts Minneapolis”¹⁷² fotnote 2: ”*Nya konstriktningar ! Eller slumpen i den konstnärliga skapandet*” Björn Springfelt & Göran Söderström (red) *August Strindeberg Underlandet* 1989, 51-53, Strindberg, nya konstriktningar, 18 og 19

⁹⁸ *Mørstad*, 150, fotnote 80

⁹⁹ E.H.Gombich, *Art and illution*, Princeton univeristy press 1969, 188

murvegg skulle utvide persepsjonen, slik at han så både muren selv og former og bildet på flaten.¹⁰⁰ Erik Mørstad viser til Wollheims beskrivelse i forklaringen av fenomenet det betrakters respons tilsvarer ”Rorschach testen” der pasienten skal fortelle hva tilfeldige blekkflekker forestiller.¹⁰¹ Ved å overlate den kunstneriske prosessen til tilfeldigheter gir man samtidig makten til noe annet, som om penslene blir styrt av noe utenfra. Skjeler man til Platon, så stemmer det ganske godt overens med at kunstneren er styrt av en slags genius. Genitanken blir på denne måten videreført.

Göran Söderström vektlegger at det først og fremst er en tilblivelsesprosess og at det symbolske eller surrealistiske innholdet først kommer med betrakterens fantasi. Strindberg skrev også til Leopold Littmansson i 1894, der han beskrev sin teori om at bildet har to nivåer. Ett utvendig som alle kunne observere og forstå, og et esoterisk nivå som kun var tilgjengelig for ham og noen få andre utvalgte. I åpningssekvensen av essayet presenterte han Munch som en esoterisk maler, der han inkluderte Munch i sin kunstteori. Han skilte mellom det eksterne og det esoteriske da han tolket Munchs bilder.¹⁰² Strindberg la vekt på at Munchs kunst hadde en musikalitet som ga en synestetisk erfaring, det var ”*poem på prosa*”. *Nogon har sagt at man borde göra musikk till Munchs tavlor för at rätt forklara dem*”.¹⁰³

Slektskapet mellom det eksperimenterende og forbindelsen til naturen, formuleres av Strindberg; ”*Alkemist, du gör inte guld blott genom at betrakta det; skynda til din retort, urinet kokar, observere, ge noga akt på blyet. Detta är ditt uppgift! Och du målare, med dina färgfläckar och penseldrag, se til din palett og dina trasor, däri ligger nycklarna till det du söker.*”¹⁰⁴

Selv om Munchs kunst er basert på planlegging, kan man også se at tilfeldigheter spiller inn vist ved en bevisst holding. Disse to elementer kan muligens sammen være en forutsetning for den tilsynelatende spontanitet og trygghet i komposisjon man finner hos Munch. Tilfeldigheter i maleriet og troen på naturkreftenes medvirking er også viktig i ”Hestekuren”.

¹⁰⁰Richard Wollheim, *Painting as an art*, Thames and Hudson, London 1987, 46 og Francisco Calvo Serraller, *Den sjunka klockan*, 51

¹⁰¹ *Rorschachtesten* er en test som psykologer eller psykiatere kan bruke for å undersøke hva som blir assosiert av tilfeldige blekkflekker. Utfra hva pasienten ser i flekken, tolker man hva vedkommende er opptatt av.

¹⁰² Erik Mørstad, *Chance (hazard)- Perception, the improvisations of Edvard Munch Kunst og kultur 3*, 2007, 149, fotnote 85,

¹⁰³ *ibid*, 57

¹⁰⁴ Serraller, 68

1.5.2. Eksperimenteringer og ”hestekuren”

”Et godt bilde med dårlig undergrund er bedre enn 10 dårlige bilder med god undergrund.”

Munch brukte eksperimentelle metoder som var uvanlige for samtiden, og med forskjellige typer lerret, bomull, lin og jute i tillegg til plater av ulikt salg. Den store vekten på malerioverflatens materialitet er et moderne trekk. De ubehandlede partier er en aktiv del av bildenes uttrykk. Konservator på Munch- museet Biljana Topalova- Casadiego peker på at den varierte bruk av medier er karakteristisk for Munch.¹⁰⁵ Han har også en gjennomgående rask måte å jobbe på, der han ofte tegner og maler rett opp på bunnmaterialet uten grundering. Ofte påfører Munch maling i felter spredd utover lerret først, som etablerer en fordeling av form i overflaten, forut for selve oppbyggingen av bildet.¹⁰⁶ Man kan tenke seg at dette gir de nødvendige rammer for komposisjonen i forhold til videre utvikling av spontanitet. Et fellestrekk er at bearbeidelsen av overflaten gir tekstur der grundering og underliggende strukturer spiller med. Munchs eksperimenteringer med å skrape og å legge maling på rett fra tuben i en kombinasjon med penslebruk, gir kontraster og relieffvirkinger. Dette finner man allerede i malerier fra 1880.¹⁰⁷ Det mest kjente eksempelet på et maleri der han bruker skrapeteknikk i et ferdig maleri, er *Det syke barn* (1885-86). “ *I det syke barn brød jeg mig nye veie – det var et gjennombrud i min kunst – Det meste af hva jeg senere har gjort fik sin fødsel i dette bilde.*”¹⁰⁸ Mer om dette i omtalen av verket, i avsnittet der bølgelinjer blir særlig behandlet. Munch utviklet mange andre forsøk også; sprøyteteknikk og maling direkte fra tuben.¹⁰⁹

”Hestekuren” ble antatt tatt i bruk første gang i Berlin i 1893, da malerier med flekker og hull første gang oppsto. Munch lot gjentagne ganger bildene sette ut i vær og vind.¹¹⁰ Spørsmålet er om den ”skjødesløse” behandling Munch utsatte sine malerier for er tilfeldig og et resultat av en ”gal manns ideer” eller en fornuftig gjennomtenkt strategi for å få frem det som er viktig. Han sa selv at ”et godt bilde forsvinner aldrig, en genial tanke dør ikke.”¹¹¹ Muligens kan Munch ha vært inspirert av Whistler, som ble omtalt og intervjuet i magasinet *The World* 22. mai 1878; ”Whistler hengte sine malerier i hagen for at de skulle preges av

¹⁰⁵ Biljana Topalova- Casadiego: *Tekniske aspekter ved Edvard Munchs malerier*, Catalogue Raisonné, 439

¹⁰⁶ *ibid* s 440

¹⁰⁷ Jan Thurmann Moe, *Hestekuren*, 7

¹⁰⁸ N-76

¹⁰⁹ *ibid*, 43

¹¹⁰ Jahn Thurmann Moe, Utstillingskatalogen *Edvard Munchs ”Hestekur”. Eksperimenter med teknikk og materialer*, Munch-museet © 1995, 25

¹¹¹ (N 82)

vind, sol og regn, for å fjerne – med hans egne ord – ”den ubehagelige glans som får en til å tenke på en smertelig ny hatt”. Han hadde vissnok selv referert til denne metoden som en måte å gi dem en dempet tone på.¹¹² Den fete oljeglansen misliktes av Munch, og også Erik Werenskiold kommenterte den i omtalen av Munchs yngre kollega Gustav Wentzel.¹¹³ Disse to malerne står som ytterpunkter i hver sin malerstil. Thurmann Moe beskriver hvordan i 1913 ” *Snesmelting i Elgersburg*” ble skadet under en forsendelse til Gustav Schiefer. Munch avviser at dette gjør noe fordi; ” Forøvrig er alle mine malerier gjennomhullede- det er egentlig nødvendig for at de skal være ekte `Munch`.”¹¹⁴ Curt Glaser beskrev en opplevelse hos Munch på Ekely. Maleriene sto stablet opp ute i sneen. Sneen drysset over maleriene og Munch feiet den bort med en feiekost mens de vandret langs den uortodokse kunstfremvisingen. Da Glaser utrykte bekymring for at maleriene kunne ble skadet, beroliget Munch med at de var så vant til behandlingen.¹¹⁵ Også Carl Georg Heisse, Hamburgers Kunsthalles første direktør, har også i sine erindringer berettet hvordan Munch tilsynelatende behandlet maleriene skjodesløst. ”*Det avgjørende er ikke det ferdige verket og dets tilstand, forklarte han meg; det eneste som teller er at noe, muligens etter flere forsøk, har vunnet kunstnerisk fullendt form. Først da forbindes det med ”Weltstoff” og kan ikke tenkes ugjort igjen. Det lever ikke i denne verden, men i sfæren hvor ånden lever evig...*”¹¹⁶ Slik gjengir Munch de filosofiske begreper, Weltstoff, materiens formvilje, livets konsept, immateriell livskraft”, og uremnet. Filosofisk sett kan disse ideer settes i sammenheng både med Aristoteles` form og stoff, og Platons ideer og genitanke. Hestekuren er altså en måte som kunstens esoteriske innhold forbindes med uttrykket på.

Munch skal ha påvirket Nolde til å bruke lignende metoder. De traff hverandre i Berlin i 1907, og ikke lenge etter begynte Nolde selv å henge maleriene sine ut for at de skulle ”*Samarbeide med naturen.*”¹¹⁷ Munch brukte metoden hyppig da han levde på Ekely, og på Hvitsten der han rådga Henriette Olsen at hun burde sette ut maleriene med jevne mellomrom til soling.¹¹⁸ Maleriet *Bølgen* (1919) har en gjennomgående matt overflate, som kan være resultat av soling og værbehandling, dog uten at man kan se rifter eller sår i overflaten. Rolf

¹¹² Thurmann Moe, *Hestekuren*, 23, fotnote 14: Linda Merrill: *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*. Washington 1992, 102.

¹¹³ ”*Ja så havde Wentzel en auktion her. Mange billeder på et Bret; dyktig og energisk, det er vist; men det smager noget ubehageligt av oliefarve, som gjør at man ikke rigtig glæder sig over det, om man end må respektere det*”. Ibid, 13 ; fotnote 4

¹¹⁴ ibid, 21 ny tittel er *Vinterlandskap, Elgersburg*.

¹¹⁵ ibid, 21

¹¹⁶ ibid, 21

¹¹⁷ Jahn Thurmann Moe, *Edvard Munchs ”Hestekur”*. *Eksperimenter med teknikk og materialer*, Munch-museet 1995, 23

¹¹⁸ ibid, 22

Stenersen (1899-1978) beskriver Munchs bruk av eksperimentelle teknikker og ”Hestekuren” i sin biografi om Munch. Munch truer sine bilder med sprøyten hvis de ikke lykkes og enda verre, ”Hestekuren” både inspirerte ham til videre inspirasjon og ga dem en sårt tiltrengt berøring av moder natur; ”Det er som om de trenger litt sol og skitt og regn.”¹¹⁹ Munchs bruk av ”Hestekuren” ble akseptert og verdsett av hans venner. Munch selv var sterkt i mot fernisering, og anså det å være en metode som ødela den effekten man fikk ved å la ubehandlet lerret utsettes for værbehandling.¹²⁰ Da Nasjonalgalleriet ble gjenåpnet i 1909 med en rikholdig samling av Munchs malerier, hadde det fernissert bl.a. *Aske, Dagen derpå* og *Høst*. Christian Krog kom med skarp kritikk av dette og mente at bildene var blitt; ”aldeles blanke og tunge”. Også Jappe Nilssen (1870-1931), journalist og Munchs gode venn, kalte det ”hærverk”, og skrev en artikkel der han fremhever at fernisering er mot Munchs ønske og i strid med den effekt maleriene skulle ha. Fernissen stengte ut forholdet mellom luft og maleri, og konservator Brun var en barbar.¹²¹

Munchs eksperimentelle metoder reflekterer ulike kunstneriske tilnærminger, men han bygget heller på sin gamle lærdom enn å fravike den. Han utvidet repertoaret fremfor å la en måte å male på ta over for en annen, og det vitner om en høy grad av bevissthet.

1.5.3. Formler og billedskjema

Formler i form av symboler som går igjen har jeg omtalt tidligere. Man kan identifisere Munchs formler ved de forskjellige sammenhenger som går igjen i komposisjonene. Likheter som går igjen er den høye horisontlinjen, og de diagonale linjene som føres mot betrakter. Disse kan være en bro, som i *Skrik*, et veiløp eller en buet strandline. Standardrepertoarer av formler kan ses som en malerisk strategi som åpner for å synliggjøre kunstverket som en konstruksjon.¹²² De grunnleggende dimensjonene, høyde, bredde og dybde satt sammen hensiktsmessig, fører til et harmonisk helhetlig uttrykk. Munch fortegner perspektivet i flere arbeider, slik at avstanden mellom forgrunn og bakgrunn blir større. Langaard viser til Dr. Nordenfalk, som peker på at Munchs figurstil har en stor grad av frontalitet, det vil si, en person som står i forgrunnen i bildet og ser mot betrakter, som et fokaliseringspunkt. Han hevder videre at det er gjennom Munchs ”formhiearki” at han kan tillate seg å være spontan,

¹¹⁹ Rolf Stenersen *Nærbilde av et geni*, Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1956, 65

¹²⁰ Jahn Thurmann Moe, Da dr Linde hadde fernissert et portrett Munch hadde malt, fortalte Munch Ludvig Ravensberg (1871-1940), at bildet var blitt ødelagt av dette, 65

¹²¹ Jahn Thurmann Moe, 46

¹²² Øivind Storm Bjerke: *Munch blir Munch, Stil og teknikk som strategiske virkemidler innenfor mellomgenerasjonen* 1882-86, © Munch-museet 2008 Labyrinth press, 52

og at formel har med intellekt å gjøre.¹²³ Munchs evne til å oppfatte virkeligheten ”visjonært avklart,” er grunnen til at han kan samle formlene og beherske dem etter forgodtbefinnende. De formale likheter gir Munch den nødvendige frihet til å improvisere. Dette er interessante poenger i forhold til bruk av formler og billedskjema sett i forhold til spontanitet. Fordelen ved å bygge opp faste scenarier for å gi rom for variasjon av stemning og handling trekkes også frem av Gerd Woll.¹²⁴ Erik Mørstad fremhever slagskygger som en formel som går igjen. Det er mulig at også Munchs bruk av speiling kan ses som en slik formel, og at den har noe av den samme funksjonen i bildet som slagskygger. Dette drøftes under omtalen av *Pikene på Broen*. Mørstad viser til at Peter W. Guenther bruker Clive Bells begrep, ”signifikant form” i forhold til at det formale er bærer av menneskelige erfaringer.¹²⁵ Han viser til at formlene kan ha symbolsk innhold i seg selv. Oppadgående diagonal i form av gateløp eller strandlinje hos Munch, er en slik signifikant form. Også Erik Mørstad har omtalt formler, og viser til at symmetri og forkortning åpner for et bredt forgrunnsplan der menneskelige samhandlinger utspilles, lik en teaterscene.”¹²⁶ Den frontaltstilte personen som skuer inn i mot betrakter og der bakgrunnen danner et bilde i bilde illustrerer personens tanker og stemning. Dette perspektivet kan altså ses som et symbolsk billedrom. I forhold til strand og sjømotivene er det interessant at Munch også her bruker dette perspektivet. Det er ikke bare de sjelemessige hendelser, men også hele den ytre verden vi beskuer som publikummere. Også Arne Eggum peker på at Munch bruker formler, og viser til hvordan månesøylene forbinder motivet til billedflaten ved at ”vårt blikk stanses og ikke fortaper seg i et uspesifisert billedrom.”¹²⁷ Bruk av linjer blir også beskrevet hos Munch der han skriver: ”Der gives i Naturen to faste givne Linier- to Hovedlinier- Den horisontale- Hvilelinien og lodrette- Tyngdelinien- Om disse beveger sig de levende Linier – de sprængende Linier, Livet.”¹²⁸ Forenkling av former og rytmifisering er gjentakende virkemidler Munch benytter

¹²³ ”I skapelseøyeblikkets ekstase, eller når det gjelder for maleren å bringe en nye stor visjon velberget i havn, kan det ikke nytte å vente med bergingen til stormen i ens sinn har lagt seg. Skal visjonen ikke forlise, må man ha rednings-midlene for hånden og kunne gripe til dem så å si i blinde. Munch unnlot verken å øve seg i bruken av sine, eller å sørge for –det viser seg blandt annet i hans modellstudium- at han til enhver tid hadde et passe antall redningsplaner i beredskap. Det forklarer hvorfor formelen ikke var fremmed for hans form og sier en dessuten noe om hvorfor han kunne improvisere så fritt under selve utførelsen uten at billed- virkningen ble tilfeldig og uferdig”. Langaard, 53 og s 55

¹²⁴ Gerd Woll: *Bruk og gjenbruk i Munchs tidligste malerier, Munch blir Munch*, 91

¹²⁵ Et tegn har én innholdsside, signifikat, og én uttrykksside, signifikant. Relasjonen mellom signifikant og signifikat er det som gir tegnet mening, som knytter innholdet til uttrykket. Dette kan sees i sammenheng med Sauserres begreper, ”langue” og ”parole”, der langue refererer til det skrevne språk, mens parole referer seg til det talte. Som omtalt under kapittelet om symbolismen, er tegnene der åpne.

¹²⁶ Slike frontalstilte personer som ved sitt blikk henvender seg til betrakter, er verktøy for identifikasjon og representanter for det personlige perspektiv og kalles ”fokaliseringer.”.

¹²⁷ Eggum, 122

¹²⁸ Nielsen, 25, Munchs egne nedtegnelser *Om Stil*, 111

seg av. Det er en konsentrasjon om det vesentlige som har et slektskap med andre malerretninger man ellers ikke vanligvis setter Munch i forbindelse med, som funksjonalismen og Van de Velde. Munch nevner ham i et udatert notat i Munchmuseets samling av etterlatte skrifter, der han peker på sammenhengen mellom funksjonalismens ide og sin egen bruk av forenkling for å få frem det vesentlige.¹²⁹ Munch forteller i et meget brukt sitat at de grunnleggende ideer ikke blir borte: *”Et godt bilde forsvinner aldri. En genial tanke dør ikke. En kulstreg på en murvæg kan være mer verdifull kunst end mangt et stort bilde i kostbar ramme.(...) Leonardo da Vincis fleste bilder er ødelagte- men lever aligevel- en genial tanke dør ikke.*¹³⁰ Kanskje har Munch lest Leonardos anvisninger til den unge gutten.

6. Oppsummering og konklusjon

Det esoteriske aspektet går igjen som en rød tråd gjennom alle de ulike kunstretninger og impulser som virker inn i Munchs liv. Idemessige fellestrekk er troen på Weltstoff, materiens formvilje, livets konsept, immateriell livskraft, og uremnet som avleires i kunsten. Dette kan sees som en esoterisk felles holding man også finner i romantikkens panteistiske verdensbilde. I symbolismen maler Munch sine sjelemessige erfaringer og deformasjon gjennom naturskildringer. Naturen er et uttrykk for noe som ikke kan sies direkte. Gjennom synestetiske erfaringer aktiveres betrakters persepsjon. Kunstneren er et medium både for egne følelser, verdensaltet og livets ulike tilsynekomster som avleires i maleriet. Eksperimenteringer åpner for tilfeldigheter, men også de er basert på en tro på at noe både inne i kunstneren selv og noe utenfor ham virker inn i kunsten. Naturen skal være medskaper på like fot som kunstneren. Tegn og formler er både symboler som går igjen og komposisjonelle likheter som kan åpne for en friere malemåte.

Kapittel 2. Munchs strand, vann og bølgelinjer i de symbolistiske malerier

I dette kapittelet skal jeg ta for symbolistiske verker og se på hvordan Munch utnytter vannets potensial. Jeg vil se på måten han behandler vannet formalt, hva slags perspektiv han bruker, og hvilken betydning det kan ha symbolsk. Fargebruken i maleriene skal også vurderes, sett i sammenheng med synestesi. Billedskjema, tegn og formler skal identifiseres, slik at jeg i de

¹²⁹ Woll, Catalogue Raisonné: ”Jeg søgte forenkling- hva jeg forresten til alle tider har gjort.”, 32 (N43)

¹³⁰ Woll, *Munch blir Munch*, 101, Udatert notat, MM N-38

senere undersøkelser kan finne ut om de gjentar seg. I forhold til brukene av billedskjema eller formler skal jeg hvorvidt plasseringen av et tyngdepunkt kan være i overensstemmelse med det gyldne snitt. Det er et gammelt prinsipp som ble benyttet i antikken også senere hos Leonardo da Vinci. Det gyldne snitt vil si deling av en linje eller en flate i to deler slik at den minste delen forholder seg til den største som denne til hele linjen eller flaten. Den minste delen forholder seg til den største som den største forholder seg til hele linjestykket, og forholdstallet vil alltid være 1,6180. Først skal jeg gjøre rede for *Livsfrisen*, fordi den har stor betydning i Munchs oeuvre og er signifikant i forståelsen av Munchs kunst.

2.1 Livsfrisen og vannets betydning i symbolistiske verker

*”En frise mener jeg kan godt ha virkningen av en symfoni. Den kan hæve sig i lyset og sænke sig i dybden. Den kan stige og falde i styrke. Likeledes kan dens toner lyde og gjenlyde igjennem dem, skingrende toner og trommelydene kan falde spredt ind. Likefuldt kan der være rytme. Selv nu hos Blomquist har livsfrisen virkning av en symfoni, av rytme.”*¹³¹

Munchs prosjekt *Livsfrisen* går som en rød tråd gjennom Munchs liv. Den har blitt brukt som modell og gitt referanser i også de andre dekorasjonene han beskjeftiget seg med som bar titteler *friser*. Flesteparten av maleriene som omtales under er en del av denne. Det er motiver med mennesker som oppholder seg i et landskap med strandlinje, sjø eller vann og der landskapet understreker en sjeletemning eller tilstand. Strandlinjen har to hovedformer; den buede linjen som refererer seg til Åsgårdstrands strandlinje, og den rette som ofte har furutrær. Denne kan gjenkjennes som stranden ved Borre.¹³² Den 15. oktober 1918, i Blomquist kunsthandel i Oslo ble *Livsfrisen* for første gang stilt ut under dette navnet. Munch skrev i den anledning en tekst som ble offentliggjort i *Tidens Tegn* åpningsdagen og trykt i katalogen. Han gjør rede for historien og konteksten til *Livsfrisen* der han viser til at han ønsket at hele hans produksjon skulle sees i sammenheng. Bildene ble delt inn i ulike tema, ”Kjærlighe”t, ”Angst”, ”Død” og ”Det grønne værelset.”¹³³ Han la vekt at folk skulle kjenne igjen sine egne liv. ”Frisen er tenkt som et digt om livet, om kjærligheten og døden”.¹³⁴ Utstillingen i Berlin i 1902 kan ses som utgangspunktet for sammensetningen, men denne varierer, og det er uenighet blant forskere hvilke bilder som hører til og om det er en eksakt

¹³¹Ekely 1929, katalogen til Blomquist utstilling 1918,

¹³² *Catalogue Raisonné*, 24

¹³³ *Det grønne værelset* begrenser seg til noen malerier fra 1907-08, der *Marats død* er hovedverket.

¹³⁴ Petra Pettersen, red Arne Eggum: *Et innblikk i Munchs utstillingsvirksomhet og hans anseelse i Ekelyperioden*; Munch og Ekely 1998 © 1998 Munchmuseet og Labyrinth Press, 127,

sammensetning.¹³⁵ Det viktigste i denne sammenheng er imidlertid ikke eksakt hvilke malerer som til enhver til var med, men å trekke ut helheten og vise noen eksempler på hvordan Munch bruker vannet.

Munch fikk muligheter til å bearbeide motivkretsen gjennom utsmykningsoppdragene han fikk der motivene også var satt sammen i friser. **Lindefrisen (1904)** 608-614, skulle smykke ut barneværelset til dr. Max Lindes barn i Lübeck. Av de ti dekorasjonene, hadde seks av dem vann og sjø som delmotiv.

Strandlinjen er også gjennomgående i **Reinhardfrisen** (1906-07), 725- 736. Max Reinhardt ønsket dekorasjoner til sin nye teatersal i Berlin.¹³⁶ Hovedmotivene var igjen gjenbruk av tidligere motiver, særlig dem med vann og sjømotiv. Hovedvekten lå på flere varianter av dansende mennesker på stranden, en utvikling av motivet *Livets dans*. Alle arbeidene har integrert vann og strand som hoved eller delmotiv, viktige motiver i livsfrisen¹³⁷. Malemåten er preget av store løse strøk og flater. Det er få linjer og han bruker ikke mye divergerende strøk, men løse omrisslinjer og lite detaljer. Reinhardfrisen er også interessant fordi den ble malt samtidig som han beskjefteget seg med å male bølger og badende menn i Warnemünde, som jeg kommer tilbake til. Vannets symbolske betydning vektlegges forskjellig i samme periode. I *Reinhardfrisen* er det hendelser ved vann som er tema, mens det i *Badene menn*(1908) er hendelser i vann. *Reinhardfrisen* er Munchs første monumentale arbeide. **Freiafrisen** (1922) 1414-1425 ble laget etter oppdrag av Johan Throne Holst i 1922 da Freia Chokoladefabrikk skulle få dekorasjoner til spisesalen. Motivene er variasjoner over de tidligere dansende mennesker på stranden og dem i Reinhardtfrisen og av 12 motiver, er 11 av dem med vann og sjø som delmotiv. Munch laget også utkast til en arbeiderfrise. Dette viser at betydningen av strandlinjen som en sammenhengende tegn er stor.

Melankoli (1892)¹³⁸ regnes som Munchs første symbolistiske verk.

Maleriet viser en strand med en høy horisontlinje. Perspektivet er slik at betrakter ser rett på den sittende mann med hodet i hånden. Måten penselen er ført på ser ut som om han er

¹³⁵ Erik Mørstad, Edvard Munchs Livsfrise: struktur, kontekst og kritikk, Kunst og Kultur 3/ 04, 5

¹³⁶ Gerd Voll, *Catalogue Raisonné*, *Edvard Munch samlede verker* 2008 Munch-museet. Kaare Berntsen. Farauscou Cappelen Damm, 718

¹³⁷, kat nr. 725, *Måneskinn*, 726 *To unge kvinner i rødt*, 727 *Trær ved sjøen*, 728 *Sommernatt*, 729 *Begjær*, 730 *Dans på stranden*, 731 *Kyss på stranden*, 732 *Kvinner som plukker frukt*, 733 *Solsikke*, 734 *Unge kvinner på stranden*, 736 *To mennesker* og 736 *Melankoli* er alle tidligere brukte motiver.

¹³⁸ 284 Olje på lerret 64x 96 cm. Dette motivet har Munch også malt en annen, muligens tidligere variant av; nr 241, der mannes hode er vendt mot venstre. Dateringene er usikre, men varianten 284 er mer bearbeidet og himmelens bølgelinjer er ikke tilstede i 241. Andre variasjoner av motivet forekommer også; *Melankoli* 316(1893), *Melankoli* 359 og 360 (1894). To andre bilder med samme tittel viser søsteren Laura.

”tegnet med farge”. Den syntesistiske malemåten med streken og de store felter med jevn fargepåføring gir en kontrast. I de ulike varianter sitter han henholdsvis vendt inn mot land og ut mot vannet. I horisonten ser man en rund busk, og til høyre for denne et hus med spiss gavl. Trekker man en linje treffer den enden på mannens arm. Dette ligger i det gylne snitt. Bakgrunnen blir et bakteppe, eller bilde på hans tanker, der den strekker seg langt bakover i rommet og skaper stor dybde. Knut Berg peker på at denne perspektiviske virkningen kan være lært av Krogh, men at virkemidlene er laget for å gi bildet symbolinnhold.¹³⁹ Det interessante i forhold til denne bruken av perspektivet, er at Munch her bruker det for å skape en illusjon av dybde og avstand, mens i andre malerier kan perspektivet være fortegnet andre veien, slik det er med badebildene vi skal se senere. Et element som er påfallende er at hele komposisjonen kan minne om en teaterscene der mannen er fokuspunkt og stranden er forgrunnskullisse, mens bakgrunnen er scenegulvet som strekker seg innover. Betrakter er publikum på første rad. Poenget med at Munch bruker perspektiv som en teaterscene gjelder altså også for utemotiver. Vi skal i undersøkelsen av andre malerier se på perspektivet med dette for øye.

Himmelen er delt opp i felter av svakt diagonale linjer i vekselvis blått og guloransje, og kan minne om frontale bølger. Stranden dannes av en kraftig bue mot venstre som repeteres flere ganger i ulik størrelse mot venstre nedre halvdel av bildet. Dette er blant de første verkene der strandlinjen legges inn slik. Bildet har vært mye analysert og det er gode indikasjoner på at det ligger en stor grad av selvbiografi i det.¹⁴⁰ Symbolismens utgangspunkt i de private opplevelser passer svært godt for Munch, og han uttrykte i brev til Goldstein en intensjon om at den var redningen til kunsten.¹⁴¹ Dette brevet ble skrevet like etter farens død, da Munch befant seg i Frankrike. Muligens kan sorgen over faren og den påfølgende depresjon, ha utløst en trang og en evne til å bearbeide opplevelsen i symbolistisk maleri. Maleriet blir omtalt av Christian Krogh i panegyriske formuleringer blant annet grunnet Munchs bruk av gult på båten. I Kroghs anmeldelse,¹⁴² skriver han følgende: *”Det siste slagord er nu ”klang” i farven. Har noen hørt slik klang i farven som i dette bildet...Det kan nok hende at dette nærmest grenser til musikk. Munch burde hatt komponistgasje.”*¹⁴³ Krogh

¹³⁹ Knut Berg, 477

¹⁴⁰ Se blant annet Knut Berg, *Naturalisme og nyromantikk 1870- 1900 Norges malerkunst 2*, 2000, 477 og Nergaard, *Deaspair, Edvard Munch, symbols and images 1978* © National Gallery og Art, Washington

¹⁴¹ ”Inspiration is thought, Naturalism is craft, salvation shall come from Symbolism”.(1891) Trygve Nergaard; *Symbols and Images 1978* © National Gallery of Art, Washington, 131

¹⁴² Dagbladet 27.november 1891, fotnote, *Kunst som Krystallisasjon* Paul Nome 2002

¹⁴³ *Edvard Munch og Christian Krogh*, Oscar Thue, Kunst og Kultur 1973 : ”Ude i det stille Vand, en Baad- en gul Baad parallell med Horizonten- en mesterlig gjentagelse af Linjen i baggrunden. Munch skal ha tak for at baaden er gul.”, 244

beskrivelse av synestesen er typisk for tiden. I dag regner man synestesi evnen til å oppfatte farger i sammenheng med bokstaver, eller navn, men måten sansepersepsjonen fungerer på, kan like mye være avhengig av åpenhet i forhold til fenomenet. Krohg skryter av Munch som våger å innordne naturen innunder stemningen, og forandre den for å oppnå mer.¹⁴⁴

Dauthenday og Uddegren skriver i *Verdensaltet* at ”Kunstneren overfører gjennom sit Værk sin hjernes Ve og Vel- fornæmmelse paa vor Hjerne. Kunstverket er middelet”.¹⁴⁵ ”Den intime kunst”, som aktiverer sansingen i mennesket, er det ”sublimes nye form”. Den intime kunst angår det private i hvert menneske, formulert gjennom diktning, musikk og maleri. Det er grunnstemningen i maleriet som skal formildles, toner og farger er verdensaltets følelsesspråk.¹⁴⁶ Grunnstemningen er et uttrykk for kunstnerens egne følelser, ikke uttrykk for hans sanseopplevelser.

Dette maleriet legger på mange måter an tonen idet stranden som var der hendelsen faktisk skjedde, også får en symbolsk betydning. Naturen og strandlinjen blir et bilde på en sjeletilstand. Det er det første motivet i en lang rekke andre som ligner i komposisjon, og som skal utvikle seg til en formel.¹⁴⁷ Det har også vist at det kan virke på betraktere som uttrykker begeistring over ”klangen” i bildet. Man kan her si at Munch har lyktes med å bruke fargen til å bane seg vei inn i stemningen, slik Willy Pastor snakker om.

Speiling av månesøylen finner vi og i *Sommernattsdrøm, stemmen* (1893)¹⁴⁸, der månen speiler seg i vannet og danner en lang månesøyle som møter sanden. En båt med to personer skimtes mellom trærne og gir dybde i bildet. Formen på denne månesigden er jevn og kan minne om et reagensrør. Stanislaw Przybyszewski peker på denne likheten.¹⁴⁹ Muligens kan denne sammenligningen også brukes mellom reagensrøret i *Kjemi*,¹⁵⁰ og gi en større forståelse for ikonografien i de mange maleriene der månen eller solen speiler seg i vannet og danner en søyle. Dette maleriet omtales senere. Den falliske formen blir et tegn også på den kjemiske prosess som unnfangelsen er. Vannet er i dette bildet uten bevegelse og egen dynamikk. Grenene på trærne minner om skyer, noe som gjør at vannet også kan oppfattes som himmel, og med en horisont der man kan se langt vekk. Grenenes deformasjon åpner for andre

¹⁴⁴ ” Munch er den eneste der vender seg til Idealismen, som vover at bøye Naturen Modellen osv. innunder Stemningen og forandrer dem for at opnaa mer” (*Verdens Gang* 27.nov 1891) *ibid*, 249

¹⁴⁵ *ibid*, 69

¹⁴⁶ *ibid*, 72

¹⁴⁷ Felles er den høye horisontlinjen, strandens buktning og konsentrasjonen av form nedre i høyre hjørne. Den runde busken ca midt på bildet i horisonten er påfallende lik både i plassering og form blant annet den i *Bølgen* (1919), som jeg kommer tilbake til med en utførlig analyse av i neste kapittel.

¹⁴⁸ 319 Olje på lerret 88x 108 cm Museum of fine arts, Boston Ernest Wadsworth Longfellow Fund

¹⁴⁹ Stanislaw Przybyszewski *Des Werk des Edvard Munch* 1894, 1, Christian Heyerdahls oversettelse

¹⁵⁰ Dekorasjonene I Universitets aula, omtales senere.

opplevelser av hva det fremstiller, og avslører det som er skjult, forstått gjennom Lyotards forståelse av det sublime.

Strandlinjen og bruk av buede linjer går igjen i *Løsrivelse* (1894)¹⁵¹ Dette maleriet er sterkt preget av ”Hestekuren” og er datert som det første av en rekke bilder med lignende motiv. Strandlinjen er svært lik den i *Melankoli*, og huset i bakgrunnen er på samme sted. Også her er horisontlinjen høy, og perspektivet er det samme. To personer befinner seg på stranden, en kvinne i hvitt med langt rødt hår, vendt mot sjøen og en mann i mørke klær frontalt med en rød blomst foran seg. Kvinnens hår strekker seg mot stranden og føyer seg langs den over mot mannen. Håret ligner på bølgeformer, og måten håret forbindes med stranden på, gjør at stranden kan se ut som et stort slør som slynger seg bak og rundt henne som i et vindkast. Hun kan være hans brud, som i løsrivelsen mister sin brudgom. ”Hestekuren” har gitt bildet har fått en oppløst karakter og deler av tegningen er borte. Det har store felter med avskallet maling og vannet som har ligget på bildet, har ført til at deformerte former har oppstått. Naturen har vært med på å forme det, og gitt det et annet uttrykk enn om det hadde vært beholdt urørt. Maleriet har to kunstnere; Munch og naturen, og gjennom vår betraktning så fullføres verket. Den buede strandlinjen og bølgende linjer er både en reel beskrivelse av stranden, samtidig som de er symbolske linjer som binder sammen to personer med strandlinjen og himmelen. Man kan tenke seg at videreutviklingen av motiver og den underliggende symbolikk kan ha blitt inspirert ved den visuelle likhet med stranden, hennes hår og ”brudesløret” har.

*Livets dans*¹⁵² (1899- 1900) er et av de viktigste i livsfrisen og har også en bakgrunn der strandlinjen og speiling spiller en viktig rolle. Også her speiler månen seg i sjøen og danner en lang søyle som løses opp i hvite flekker nær land slik det er i de andre maleriene med speiling av månesøylen. I *Livets dans* fra 1925¹⁵³, er det bølgelinjer rundt de ulike personene som gir dem en ”auraaktig form” som følger kroppenes konturer. Vannet er uten bølger eller strømninger. Det er flatemaleri og det er linjene som gir dynamikken. Sandstranden skimtes mellom og bak parene. Auralinjene kan sees som en måte å formidle livets krefter på.

Speilingen er spesielt interessant i *Pikene på broen* (1901).¹⁵⁴ Munch har malt mange malerier med lignende motiver med kvinner i ulike positurer og med ulikt antall kvinner stående på broen.¹⁵⁵ Dette maleriet viser et kystmotiv der betrakter ser innover mot land ulikt alle de andre maleriene, der man enten ser stranden fra siden eller rett

¹⁵¹ 344 Olje på lerret og eksperimentell blandingsteknikk 115x 150 cm Munch- museet

¹⁵² 464, Olje på lerret 129.5x 191 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

¹⁵³ I 563 *Livets dans* 1925 Olje på lerret 143 x 208 cm Munch- museet

¹⁵⁴ 483 Olje på lerret 136 x 125 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

¹⁵⁵ Gerd Voll, *Catalogue Raisonné*, *Edvard Munch samlede verker* 2008 Munch-museet. Kaare Berntsen. Farauscou Cappelen Damm, kat nr 484, 539, 540, 639, 1639 og 1715.

mot sjøen. Dette skyldes at Munch har stått på bryggen ved båthavnen i Åsgårdstrand og sett mot land. Tre piker står side om side på venstre side av broen, og skuer ned i vannet. Ansiktene er ikke synlige. Fargene på pikenes kjoler kan forstås som symbol på uskyld, lidenskap/ kjærlighet og sykdom.¹⁵⁶ Diagonalen som broen danner skjærer gjennom bildet og skaper spenning, og er noe som går igjen i mange andre bilder og som omtales som en formel. Vannet er stille og mørkt og speilingen i vannet er ikke lik det som er over vannflaten. Busken er mørk og stor, mye større enn treet som speiles. Dette er ikke så underlig fordi det kan ha virket større tatt i betraktning vannets evne til å fordreie former, men likevel påtagelig, fordi også speilingen av huset er annerledes. Det er ikke likt det som er over. Det har tre vinduer, ingen pipe og gavlen stemmer ikke. Det som er mest påfallende er likevel at solen mangler. Det gir en foruroligende stemning. Hvorfor har Munch gjort speilingen annerledes enn det som speiles? Kan det være den ukjente fremtiden de skuer ned i? Det minner om Munchs bruk av slagskygger.

Erik Mørstad drøfter Munchs bruk av slagskygger i en artikkel, der han trekker frem disse som en formel som går igjen i bildene. Slagskyggene har også det man kan kalle en narrativ funksjon. De forteller om noe mer enn det som er synlig. Munch velger å fremstille slagskyggene der han ønsker å uttrykke noe spesielt. Skyggen er fravær av lys og kan oppleves som truende. I *Pubertet* (1895), kan slagskyggen ses på som angsten for den kommende seksualiteten som våkner i piken, og Mørstad peker på at Obstfelder ser på skyggen som et varsel om fremtiden.¹⁵⁷ Munch og Obstfelder var nære venner og Munch skulle i sin tid egentlig også illustrere Obstfelders første diktsamling. ”Munch var vel den gang den som forsto ham best,” har Thiis siden senere uttalt til Anders Stilloff.¹⁵⁸ I *Mordet på Marat*, (1907) står slagskyggen som en truende skygge bak kvinnen og utpeker henne som den skyldige. Slagskyggene forteller om forholdet mellom mennesker, den individuelle angst og synd. Jeg tror at Munch har lignende hensikter med å benytte speilinger. At husene er annerledes, at busken er så mye større og mørkere og fraværet av solen, kan peke både ned mot en natt og en drøm, men også gi et blick inn i en fremtid de ikke kjenner.

Det kan også være en svak mulighet for at mangel på sol og endring av husene som speiles, skyldes Munchs søken etter forenkling, eller mangel på interesse for å male detaljer.

¹⁵⁶ Grønt er en farge Munch bruker mye i sine malerier som omhandler sykdom og død. I *Det syke barn*, (1885-86) *Døden i sykeværelset*, (1891) serien *Det grønne værelset* (1907) og *Selvportrett med spanskesyken* (1919) er alle malerier der grønnfargen er dominerende. Det er derfor mulig at grønnfargen blir brukt symbolsk for å uttrykke sykdom.

¹⁵⁷ Mørstad, 89

¹⁵⁸ Ingrid Linbäck Langård: Edvard Munch: Modningsår: *en studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme*- Oslo: Gyldendal, 1950, 91

Det kommer frem i Langaards fortelling om Freiadekorasjonene at Munch ble pålagt å male på piper og dører på husene. Han hadde gått med på dette, men brøt avtalen da bilen som skulle stå parat en dag ikke var tilgjengelig. Munch ble da irritert og kastet penslene på bordet til sjefen med kommentaren; ”*Resten kan de ødelegge selv.*”¹⁵⁹ Jeg nevner dette som en svak eventualitet, ikke fordi jeg tror Munch var ubevisst slike detaljer. Valget av hva som skal med og ikke, betinges av innholdet i bildene. I Freia- dekorasjonene har dørene og pipene ingen viktig symbolsk funksjon. Det har speilingen i *Pikene på broen*.

Speiling og mytisk symbolikk er fremtredende i *Sommernatt, Havfrue*(1893)¹⁶⁰. Munch bruker vannet og menneskets forening og fremstiller det symbolsk. Motivet er malt i to kjente varianter¹⁶¹. Maleriet viser en kvinne som sitter i vannet frontalt med halve kroppen under vann. Ved hennes side, månesøylen som har tre ovale flekker som ender ved siden av henne. Et par badende piker er føyet til senere. Havfruer er skapninger som er meget sensuelle og som tiltross for at deres kjønnsorganer er skult i en fiskeham, ses som en av Afrodites skikkelser. Afrodite ble født av havets skum.¹⁶² Havfruene blir oppfattet som en legemliggjøring av kvinnens seksualitet. I den prekolombianske inkakulturen, kalles havmoren Mama Coca, og er en kvinnerfigur som råder over coca planten, og holder månen i sin hånd. Fortellinger om havfruer kan spores tilbake fra Assyria, Babylon og Hellas, der hun blant annet kunne drepe sjøfolk som ikke sverget troskap til Aleksander den store. I Frankrike blir ofte en ”date” uten ”seksuelt napp” betegnet som at «det endte med en fiskehale».¹⁶³ I forhold til Munchs dualistiske forhold til kvinner, kan det jo i seg selv være verd et studium.

Den mest kjente ikonografiske betydning havfruen er eventyret om den lille havfrue skrevet av H. C Andersen, helt sikkert også kjent av Munch. Havfruen mister sitt liv i ulykkelig kjærlighet.¹⁶⁴ Et annet aspekt ved havfruer er at troen på vannånder, undiner ligger til grunn. Undiner er en form for naturånd eller elementarvesen som lever i vannet.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Johan Langaard, 139

¹⁶⁰ *Sommernatt, Havfrue* 318 Olje på lerret 93x 117 cm Munch- museet

¹⁶¹ 390 *Havfruen* 1896 Olje på lerret 100 x 315 cm Philadelphia Museum of art, har en annen utforming, Maleriet er avlangt og kvinnen er mere synlig mer utmalt og alene. Månesøylen i dette maleriet føres videre og over i kvinnens ”hale”. Til venstre i dette bildet, står en furustamme. Bildet er beskåret, og har tidligere vært en del av en utsmykning i trappehallenes gavlparti i Axel Heibergs villa. Det er Munchs første veggdekorasjon. S 380 Catalogue Raisonné

¹⁶² <http://no.wikipedia.org/wiki/Havfruer>

¹⁶³ http://www.nrk.no/programmer/radio/studio_sokrates/1.6615097

¹⁶⁴ [http://no.wikipedia.org/wiki/Den_lille_havfrue_\(eventyr\)](http://no.wikipedia.org/wiki/Den_lille_havfrue_(eventyr))

¹⁶⁵ *ibid.* Grunnlaget for historien stammer fra forestillingene om [undinene](#), kvinnelige bølgeånder i [middelalderens](#) folketro. Ifølge den sveitsiske naturlegen [Paracelsus](#) (1493-1541) kunne en undine få en udødelig sjel hvis hun giftet seg med et menneske. Dette ble seinere motiv i mange fortellinger, blant annet i den tyske dikteren [Friedrich Heinrich Karl Fouqués](#) eventyr *Undine* fra [1811](#). Troen på undiner lever i dag videre i den antroposofiske bevegelse, og er nøye gjort rede for i Rudolf Steiners *Nature Spirits*, Rudolf Steiner press 1995

Symbolismen rundt troen på havfruer og undiner er interessant og gir vannsymbolikken en ytterligere dybde.

Et eksempel på speiling og deformasjon av former, finner man i *Strandmystikk* (1892)¹⁶⁶. Munch beskriver noe en kan anta er opplevelsen som var foranledningen for maleriet; ”*I de lyse netter har formerne fantastiske former/ ved stranden ligger stene som trolde- de beveger seg- det er reflex av det vuggende hav*”¹⁶⁷ Ikonografisk gir det mening til vannet som en arena for underlige opplevelser. Vannet i dette bildet, er som antydning i Munchs tekst, en understreking av formene på stranden. Strandlinjen er her svakt buet, men ikke i så stor grad som i *Melankoli*. En rød månesøyle speiles i vannet, og runde flekker av rødt føres ned mot en stubbe i forgrunnen. Vannet rundt steinene i vannet er i bevegelse, definert ved linjer som følger deres form. Stubben på stranden har form som minner om en blekksprut og steinen til høyre på stranden er påført menneskelige ansiktsrekk. Øystein Loge omtaler dette bildet i sin artikkel om deformasjon, der han setter Munchs malerier i sammenheng med Balke, Hertervig og Astrup.¹⁶⁸ Han viser til et sitat av Ragna Stang fra Aftenposten 1992, hvor hun sammenligner de deformerte formene med ”opphugde hvaler, gamle ridesaler og store blekkspruter og hvordan ”*månens speilinger ser ut som en kjede av gullmynter*.”¹⁶⁹ Sjøen bekreftes som et mytisk merkelig sted der rare vesener lever. Kritikken mot deformasjonen var hissig og negativ og uttrykk som ”febersyke hallusinasjoner” ble brukt. Stanislaw Przybyszewski berører det formløses effekt på betrakter i omtalen av *Vårstemning*, der han peker på hvordan pubertetens lengsel blir født, og svulmer og vokser, og formløst flyter utover. Formløsheten som fremkommer, ”roper etter former og gestalt”.¹⁷⁰ I deformasjonen ligger altså en lengsel etter å bli fullført. Dette kan sees i sammenheng med Immanuel Kant, og hans oppfatning av det sublime, og Lyotards videreføring i forhold til moderne kunst. Det formløse utfordrer og utvider menneskenes fantasi, og bildets innhold blir større ved deltagelsen i medskapningen av verket. Et sitat av Celio Calganini (d1541), berører den samme virkningen som møtet med det deformerte har på menneskene; ”*Der finnes det som er vakkert nettopp fordi det er deformert, og slik gjennom ubehaget behager*.”¹⁷¹ Bildet er ikke ferdig definert fra kunstnerens hånd, men utfordrer vår fantasi som ferdigstiller det. Munchs

¹⁶⁶ 281 Olje på lerret 86.5 x 124.5. Det finnes en variant til, (1892) 281

¹⁶⁷ OKK N 59

¹⁶⁸ Øystein Loge, *Deformasjon, Nedbrytingen av det klassiske naturbildet i norsk Landskapkunst*. 1991, Bergen Billedgalleri, Dreyer, 37

¹⁶⁹ Loge, 37

¹⁷⁰ Stanislaw Przybyszewski og Willy Pastor, *Das Werk des Edvard Munch*, (1894)

s 1, Christian Heyerdahls oversettelse

¹⁷¹ Loge, 8

posisjon som medium for det underbevisste, eller verdensaltet, aktiveres gjennom fargene, symbolene og valg av motiv, som uttrykk for en sjelestemning.

*”Og livet er (mig) som denne
stille flade- den speiler luftens lyse (farver)
-rene farver –(og der nede i dybet)
-den skjuler dybet-(med) sit Slim- sinde
kryb som døden”*¹⁷²

Et bilde som godt beskriver overflatehinnen som en flate, som både speiler og selv har substans er *Øya*, (1900-01)¹⁷³. Maleriet fremstiller en utsikt der man skuer ned mot en øy som ligger mørk i motlyset av solnedgangens siste stråler. Vi er høyt over det som betraktes, og i forgrunnen ser man stranden der vannet har skylt inn og dannet buede linjer. En furu befinner seg til venstre i bildet der buete former illuderer grenene som åpner seg mot øyas ende og nesten ser ut som en munn som skal ”spise” den ene enden. Deformasjonen åpner for merkelige assosiasjoner. Øya speiles i vannet under, som er malt i korte horisontale lett buede strøk som følger vannets bevegelser. Malerstrøkene følger konsekvent vannets form og danner en jevn flate. Det er svært livaktig fremstilt og gir tanker om hva som kan skjule seg under denne. Man kan her se overflatehinnen som en metafor på grensen mellom det bevisste og det underbevisste, drøm og våken tilstand. Storm Bjerke peker på ulike holdinger i forhold til hinnen; noe å projisere ideer på, noe å trenge gjennom, og noe som dekker til. Han viser til at overflatehinnen blir en fordobling som gir en symbolverdi i seg selv, som ”havoverflate”.¹⁷⁴

Hva skjer da når hinnen brytes?

I *Visjon* (1892)¹⁷⁵, er hinnen brutt, og maleriet er en marerittaktig fremstilling av mennesket under vann. Betrakter er selv plassert i vannet, noe som gir en akvarieaktig klaustrofobisk stemning. Man ser et hode midt i vannet sett frontalt. Øynene er igjen og langt mørkt hår fortsetter ned i vannet. Over hodet er en svane som også speiles. Hvite flekker på hver side minner også om svaner. Det er antydning av årringer rundt hans hode, men det ligger en tvetydighet i hvorvidt han faktisk befinner seg under eller over vannet. Bildet er et av de

¹⁷² N-613

¹⁷³ 471, olje på lerret, 99 x 108 cm Privat eie

¹⁷⁴ Øivind Storm Bjerke *Symbol og fantasi møtes i maleriet, Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet* © 1994, 105

¹⁷⁵ 288 Olje på lerret 72x 45 cm Munch- museet.

viktigste bildene i livsfrisen.¹⁷⁶ En pennetegning med samme tittel viser en mannsperson nede i vannet under en høy horisontlinje. Rundt mannen svømmer fisker, og under ham gjenkjennes det samme ansiktet som vises i den hvite steinen i *Strandmystikk*.¹⁷⁷ Her videreføres motivet, og perspektivet i det man ikke lenger oppholder seg ved vannet, men er i det marerittaktige miljøet som bare ble antydning tidligere. Ingrid Langaard plasserer bildet biografisk i forbindelse med Christiania – kritikken, som en reaksjon på at han ble overkjørt og fornedt.¹⁷⁸ Også Reinhold Heller har også klassifisert bildet som selvportrett.¹⁷⁹ Nergaard viser at Munch skriver om hvordan han selv dykker ned i vannet som er ”grumsete og skiddent”, kommer opp og svanen er tilsmusset på brystet og svømmer vekk i redsel da et ”forfærdelig skrig” høres og svanen svømmer bort.¹⁸⁰ Munch har også laget en tegning av fem menn i vannet der det ser ut til at flere er i ferd med å drukne.¹⁸¹ En sitter på land og hjelper en annen opp, én er under vannet med ansiktet vendt mot betrakter med et skjelende blikk og en annen vifter med den ene armen. Til venstre ser man hodet på en mann, som ligner veldig på hodet til en av mennene i Halvdan Egdius’; *Seidemennene på Skrattekjær* (1899) fra Snorre. Hodet ligner også på *Visjon*. Det er mulig at Munch har latt seg inspirere av dette dystre bildet.

Nergaard viser til Uddgren og Dauthendeys *Verdensaltet*, som hevder at naturen er nødvendig for å skape sublim kunstverker.¹⁸² Særlig relevant er dette her, idet Munch maler mennesker i vann og vannet lukker mennesket inne i et klaustrofobisk rom. Nergaard trekker frem Ibsens *Kejser* og *Galielæer* der et avsnitt for ham kaster lys over Munchs *Visjon* idet han bruker det klassiske bildet på angsten, svimmelheten overfor det avgrunnsdype. Redselen for det avgrunnsdype kan like meget forstås som et bilde på den sublim angst.

Munch skriver flere symbolistiske tekster, der han forteller om at han bodde der nede i dypet blant ”blåsvart kryp- gulgrøndt slim og alskens fæle dyr- mindes en tid da jeg endnu holdt mig oppe på fladerene ...” Frank Høyfødt peker på havets mange symbolske betydninger, der det både er et bilde på lengsel og dunkle drifter, samtidig som det er kjærlighetens og dødens

¹⁷⁶ Trygve Nergaard *Edvard Munchs visjon. Et bidrag til Livsfrisens historie*. Kunst og Kultur 50 1967, 69- 92

¹⁷⁷ Nergaard, 77, skissebok nr 31

¹⁷⁸ ibid, 74 og 75

¹⁷⁹ ibid, 74

¹⁸⁰ ibid, 79

¹⁸¹ T- 201-53

¹⁸² De beskriver hvordan den nye sublim kunst kan speile de menneskelige følelser i naturen ;”Længselens kval: Et havdyp. Det stormede ildfulde bølgeblaa kæmper mod Dypets truende dystert violette. Elektrisk hvidt Skum koger i ophidset grøn Fosforglød omkring sorte Koraller og længes mod Lyset i skær Straalen. Gennem de blaa Vandflammer skimtes Solskiven i hulkende Elfenbensglans. Det hede, havblaa kæmper sig frem mod Høyden i evig Længsel efter Solen”. Ibid, 84

element.¹⁸³ Vannet er farlig og kan drukne mennesker og blir et bilde på de ukjente kreftene som omgir oss, som kan true, sluke og forstumme mennesket. Muligens kan dette hjelpe til å belyse at bruken av vannmotiver hos Munch er særlig egnet til å uttrykke nettopp dette.

Også *Sumpen* (1903)¹⁸⁴ er et eksempel på et bilde der mennesker er nedsunket i vannelementet. Tittelen hentyder at de ikke ligger i friskt vann, men i et miljø der ubehagelige ting foregår, noe som gir dystre assosiasjoner. Det fremstiller en kvinne frontalt med bar overkropp og armer som ligger ut til siden malt med gult øverst. De kan minne om fuglevinger. Hun har runde bryster som ser ut til å flyte i vannet. Ansiktet er maskelignende, uttrykksløst med kraftig røde lepper. Hun opptar omtrent halve billedflaten. Over henne ligger mennesker horisontalt i vannet antydningvis malt med bølgende linjer. Munch har også laget en karikatur av samme motiv.¹⁸⁵ Her har han karikert sine tidligere bohemvenner, der de alle ser ut til å trives godt i muddret. Her smiler kvinnen i midten, som ligner på fremstillingene av Gunnar Heiberg. Over henne ligger de andre figurene sidelengs oppover og kroppene deres danner selv bølgeformer. De er blitt ett med bølgene og muddret.

2.3. Malerier der bølgelinjer er brukt symbolsk, uten at vannet i seg selv er med i motivkretsen. (1886- 1894)

Bruk av bølgelinjer som forbinder mennesker med strandlinjen som i *Løsrivelse* samt auralignende linjer for å formidle livskraft, er også noe Munch bruker i de symbolistiske verkene uten vann. Strindbergs innflytelse virket inn også i dette feltet, og Munch uttalte i en sammenheng at han trodde det måtte være noe i det Strindberg sa om at bølger virket inn og påvirket. Han funderte om man kunne ha en slags mottager i hjernen.¹⁸⁶ I en annen sammenheng, forteller han om at han moret seg med å la to prester snakke i munnen på hverandre i radioen ved å stille den inn mellom to stasjoner. *"Det er merkelig med alle disse bølgene og røstene som luften er full av. Jeg kan ikke slå det bort med å si: Det er bare noen bølger."*¹⁸⁷ Bølgelinjer og symbolske bølger har en forbindelse og jeg vil derfor her ta for meg noen viktige symbolistiske arbeider der disse er pregnante.

Om *Det syke barn* (1886)¹⁸⁸, sier Munch at de andre bildene fikk sin fødsel i det. Det er et resultat av en iherdig utprøving av teknikk, noe som gir et utflytende uttrykk som understreker

¹⁸³ Frank Høyfødt, Munch og skriket fra Marsayas, Agora, Aschehoug © 1995, 63

¹⁸⁴ 553 Gouache og blyant på ugrundert papp 62.5 cm x 77 cm

¹⁸⁵ Fra katalogen over Munchs grafiske arbeider; 237 *Sumpen* karikatur (1903) Litografi 269- 274x 480x 492 Munch- museet

¹⁸⁶ Rolf Stenersen, *Nærbilde av et Geni*, Gyldendal norsk forlag 1945, 40

¹⁸⁷ Stenersen, 191

¹⁸⁸ 130 Olje på lerret 120 x 118,5 cm Nasjonalmuseet for kunst arkitektur og design

stemningen i bildet. Munch forteller om hvordan han kjempet med å male og søkte tilbake det første inntrykk. Dette var en vanlig foretredelse, også i andre malerier, og han kaller perioden: ”i realismens og impressionismens tid.” Hans kamp med lerret medførte at noen bølgelinjer oppstod over pikens hode som skyldes han egne øyenhår, og bølgelinjene ble noe han siden ofte brukte.¹⁸⁹ Bølgelinjene kan sees på puten over pikens hode, og den gjentas i alle variantene. Munch fremhever her fem viktige aspekter ved sin kunst:

1) Perioden dette viktige verket ble skapt i, 2) hvordan den psykiske tilstand spiller inn på tilbivelsesprosessen, 3) det å søke ideen i erindringen, og 4) det å arbeide fysisk med lerretet for å oppnå nye effekter og la tilstanden av oppløsthet spille inn, og endelig, 5) bruken av bølgelinjer som et gjentakende fenomen. Bildet blir regnet som Munchs brudd med realismen i sin eksperimentering med teknikker og uttrykk.

Strandlinjen er også med i bakgrunnen i *Skrik* (1893)¹⁹⁰, men dette er ikke et sjømotiv i vanlig forstand. Fargene er essensielle for opplevelsen av ”skriket”. Munchs beskrivelse av synestesi er når han omtaler opplevelsen som førte til *Skrik* og hvordan fargene skrek.¹⁹¹ Przybyszewski forteller hvordan han opplevde maleriet; ”jeg ble grepet av en eiendommelig følelse, merkelig blandet sammen av angst, gru, opphisselse, en følelse av intenst ubehag...Hjernen hadde sett og hørt ting som ”jeg” hverken hadde sett eller hørt”. Skyene ble fremstilt som ”spektroskopiske fargeansamlinger”, og hentyder at Munch ønsket å gjengi en psykologisk naken hendelse gjennom sanselige metaforer.¹⁹² Det følelsesmessige i maleriprosessen ble omtalt av Sigbjørn Obstfelder, der han forklarte at Munch valgte motiver der sterke følelser var involvert.¹⁹³ Munch bruker maleriene som egenerapi ved å formidle sine egne følelsesmessige erfaringer og gir dem allmenn verdi. Det er hans mediale funksjon.

¹⁸⁹ Om Livsfrisens tilblivelse 1929, Edvard Munch, *Det syke barn, Historien om et mesterverk*, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design 2009 Øystein Ustvedt og Trond Aslaksby, 59

¹⁹⁰ 333 Tempera og fargestift på ugrundert papp 91x 73 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. ”Jeg gikk en aften utover en vei- paa den ene siden lå fjorden og byen under mig. Jeg var trø og syk. –jeg stod og saa utover fjorden- solen gikk ned – skyene farvedes røde- som blod- Jeg følte som et skrik gjennom naturen- Jeg syntes at høre et skrik- jeg malte dette billedet- malte skyene som virkelig blod- Farverne skrek- Det ble billedet skrik i livsfrisen.” Magne Bruteig ref, selvbiografisk opptegnelse fra 1892, 88

¹⁹² *ibid*, 5 **Spektroskopi** er en fellesbetegnelse på målemetoder som baserer seg på at **atomer** kan ta opp og sende fra seg elektromagnetisk **energi**. **Grunnstoffer** kan identifiseres fordi hvert grunnstoff har sin egen karakteristikk over hvilke bølgelengder av **elektromagnetisk stråling** stoffet kan ta opp eller sende fra seg. Ved spektroskopi ser observatøren lysets spektrum, altså et bilde av lysets spektrallinjer. Hvis dette bildet registreres på f.eks. **film** eller **bildebrikke**, betegnes prosessen som **spektrografi**, og det blir mulig å registrere ikke bare synlig lys, men også **ultrafiolett** og **infrarødt** lys. Også bølgelengder utenfor lysets - fra **gammastråling** til **radiobølger** - kan spektralanalyseres med **spektrografer**. <http://no.wikipedia.org/wiki/Spektroskopi> 8.5.09

¹⁹³ Sigbjørn Obstfelder, *Et forsøg* (1896), 142

Den frontaltstilte ”personen” i forgrunnen konfronterer oss, mens bakgrunnen skues langt vekk og nedenfor. Det er også her en stor dybde i komposisjonen. Vi er betraktere både av en redselslagen person, og skuende ned i et landskap lang borte, lik sittende på ”balkong” i teateret. Bølgelinjer er både rundt mannens kropp og hode og er også tydelige i himmelen bak. De buede linjene i hans kropp er analoge med linjene i bakgrunnen, noe som gir en fortettet og lukket stemning. Bølgelinjene er helt sentrale i bildet og de er lik dem i *Fortvilelse* og *Angst*¹⁹⁴. Vi ser igjen den kraftige fallende diagonalen som broen danner. Ulf Linde omtaler maleriet *Fortvilelse* (1892) som og har den kraftige fallende diagonalen, og viser til at den forsterker stemningen i bildet, og til Munchs fascinasjon for Seurat og hans teori om at den fallende diagonal. Fra venstre mot høyre ga den et vemodig inntrykk, mens en stigende skulle gi en opprømt følelse.¹⁹⁵ Seurat har beskrevet hvordan han bruker buede og rette linjer og vinkler for å gi betrakter en følelse av glede.¹⁹⁶ Denne diskusjonen om bruk av diagonaler og buede linjer for å oppnå og forsterke følelser og stemning, er noe som ble hyppig diskutert i 1890 årenes Paris. Munch var flere ganger i Paris på studiereise, og det kan derfor sees som mulig at Munch videre i sin karriere bruker linjer for å understreke stemning og oppnå følelser i betrakter. I så fall ligger det også en optimistisk stemning i *Pikene på broen*, der diagonalen er stigende. Interessant i så henseende er bildet *Damene på broen* (1903), der en gruppe kvinner står på en midtstilt bro, de hvitkledde i midten og mot venstre på broen, mens tre sortkledde kvinner lener seg ned mot vannet på broens høyre side. Også her mangler solen i speilingen.¹⁹⁷ Det er såpass mange variasjoner over dette motivet med kvinner i ulike klesdrakter og positur, så her kan man ikke konkludere noe sikkert med hensyn til fallende og stigende diagonal. Reinhold Heller hevder at den sterkt fallende diagonalen er et narrativt grep som Munch benytter for å antyde døden.¹⁹⁸ Sett i sammenheng med Munchs Nietzsche portrett, er det interessant på grunn av at vinklingen her er stigende. Hos Zaratustra heter det at mennesket en bro mellom dyret og overmennesket: ”*Og det skal kalles til middag, når mennesket står i sin skjebnetimes midte, midt mellom dyret og overmennesket og farer sin ferd mot aftenrøden som sitt høyeste håp- som veiviser til en ny morgenrøde*”.¹⁹⁹ Kanskje er det derfor Munch har malt dette portrettet med en stigende diagonal.

¹⁹⁴ 362 *Angst* (1894) Olje på lerret 94 x 94 cm Munch- museet, og , 264 *Syk Stemning ved solnedgang* ,Olje på lerret 92 x 67 cm, og 363 *Fortvilelse* (1894) Olje på lerret 92 x 72,5 cm Munch- museet Det finnes også flere andre varianter av disse motivene.

¹⁹⁵Ulf Linde, *Edvard Munch og Thielske galleriet* © Thielska Galleriet, Bokforlaget Atlantis, Labyrinth Press © Munchmuseet / Munch Ellingsen gruppen /BONO 2007, 28

¹⁹⁶ <http://www.fortunecity.com/victorian/parkwood/249/sevena.html>

¹⁹⁷ 567 Olje på lerret 203 x 230 cm, Thielska galleriet Stockholm

¹⁹⁸ Reinhold Heller, *Edvard Munch, The scream*, New York, 1972

¹⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *Slik talte Zaratustra*, Gyldendal Norsk forlag 1972, 50

I *Madonna*²⁰⁰ (1894- 85) føyer det seg bølgende linjer rundt henne som danner en oval form, som kan minne om en madorla. Mandorla er en hellig form, som symboliserer foreningen av det jordiske og det guddommelige. Bølgelinjene kan indikere livslinjer og livskraft, som et bilde på livets konsept og en slags løsrevethet fra materien.

Dette går igjen i litografiene *På kjærlighetens bølger* (1896)²⁰¹. Bølgelinjene føres rundt dem, men er også en del av henne, de forbinder de to, og skaper bevegelse og dynamikk i bildet. I *Vampyr* (1895)²⁰² føyer det lange røde håret seg etter hennes og hans kropp i forening med en bølgelignende effekt. Det faller over ham og dekker delvis hans hår. Bak og over dem befinner seg en stor mørk slagskygge som repeterer silhuetten. Bak denne ser man bølgende linjer i gult og oransje.

2.4. Oppsummering og konklusjon:

Munchs bruk av vann i de symbolistiske verkene har stor betydning. Han bruker vann og bølgelinjer på flere måter. Strandlinjen er signifikant i livsfrisen som gjennomgående tegn, lik en livslinje. Den er et bakteppe for viktige opplevelser i menneskenes liv, som utspiller seg på grensen mellom vann og land. Deformasjonen sees som en stubbe som minner om et troll i *Strandmystikk*, eller i *Øya*, (1900-01),²⁰³ der forgrunnen antar merkelige former dannet av vannets duving mot land, og furutreets grener danner en abstrahert bølget form. De er en forsterking av former som er i motivet. Perspektivet kan gi opplevelsen av å betrakte verden lik en teaterscene sett fra ulike plasser i salen, på første rad i *Melankoli*, og på balkong i *Skrik*. Man kan og se det frontalt som i *Visjon*. I vannet speiles månesøylen på ulike måter der den kan være et symbol på en fallisk form der dråpene nederst kan angi flekker av sæd. Den kan og minne om et reagensrør. Speilingen forekommer i rolig vann, og den kan angi et blikk inn i en annen virkelighet som i *Pikene på broen*. Den kan fortelle om det som ikke er synlig med det blotte øye, om fremtiden eller angsten forbundet med den. Speilingen kan ha en narrativ funksjon. Vannet er et sted der man kan synke under i en form for sublim angst. Det er gjennomskinnelig, men kan være kvelende. Mytiske skikkelser kan true eller være seksuelt opphissende. Strandlinjen er brukt i noen bilder som i *Løsrivelse* og *Kvinnen Sfinks* også i en forlengelse av den, der bølgelinjer holder menneskene sammen eller som tegn på at de er i ferd med å rives fra hverandre. I noen symbolske verker er bølgelinjer brukt rundt mennesker

²⁰⁰ 366 Olje på lerret 90, 5 x 70,6 cm Nasjonalmuseet for kunst arkitektur og design

²⁰¹ *På kjærlighetens bølger* 216-220 x 287-290 MM g 32 Radering Polert akvatint og kaldnål og *På kjærlighetens bølger* I,IV-V: 310 x 416-419, II-III: 360-397 x 502-530 MM G 213 Begge 1896

²⁰² 377 Olje på lerret 91 x 109 cm Munch- museet

²⁰³ 471 olje på lerret, 99 x 108 cm Privat eie

lik auralignende linjer som kan åpne for fortolkning i forhold som ”livslinjer” som i *Madonna*, eller for å understreke angsten, som i *Skrik*. Bølgene forbinder, de vibrerer rundt, og understreker stemninger, sansefenomener og følelser. Disse livslinjene kan ses som et direkte uttrykk for ”livets konsept”. Blant litografier og tresnitt har jeg også funnet mange andre eksempler på bilder der bølgelinjer er særlig tydelige. Av plasshensyn er de ikke med i oppgavens hoveddel, men titler med omtale finnes i appendiks. Munch bruker synestesi og i de symbolistiske verkene kan man si at synestesen fungerer som en aktivator for å hente frem stemninger og følelser i persipient.

Kapittel 3. Malerier av kyst, strender og bølger

”Bølgerne kommer innover indover- Langt ifra kommer

De en efter en-

(Helt ifra) Rider de indover- brister brydes mod Stener- dør for at glide tilbage – i Havet og leve pånyt-

De suser og bruser de brister og dør- og lever på ny

Langveis fra kommer helt fra den blå Horisont-

(og bagom kommer enda flere og længre fra bagom)

De mumler de snakker en Sang den evige Sang- så er det urokkelig- sånn har det været fra evig Tid-

Det rasler mot Stenerene – Stenerne rasler ...

”sånn har vi og ligget og raslet

- i Tusind år-

Grønt Siv-gul Tang

Friske Lig- skyves op –

Vannet det risler og rasler-

- stene rasler og slides

og gnides (og) funklende Støvvand

dirrer i Luften mens Havet

(glider tilbake til Havet for

at begynde pånyt)

langsomt glider tilbake til

I dette kapittelet skal jeg se på hvordan Munch maler sjø og strender når det ikke involveres mennesker og han ikke har et sjelemessig sår som skal bearbeides gjennom kunsten. Jeg vil undersøke hvordan han maler vann, kyst og bølger om hvordan han fremstiller han vannet og hva slags perspektiv brukes i de ulike bildene. I forhold til den dialektiske utviklingen vil jeg se etter trekk fra impresjonismen og ekspresjonismen og se disse to impulser danner en syntese. I forhold til hypotesen om at billedskjema og formler gir frihet til å være mer spontan, skal jeg se etter dette, og abstrahering og deformasjon.

3.2. Malerier 1888- 90 Norge

Strand (1888) ²⁰⁵ er det første maleriet i Catalogue Raisonné med strandmotiv. Maleriet fremstiller en strand med svaberg, store runde steiner og en høy horisont dannet av en hakkete åskam. I midtre felt av bildet er en stor stein som danner en bue mot høyre. Formen kan minne om et dyr, med en form som ligner et lukket øye, plassert i ca to tredjedel av bildets bredde. Fargene er kalde blå, oker og rød og brent jord. Malerstrøkene er vertikale på fjell og steiner i forgrunnen. I det neste sjikt er det runde mer beskrivende strøk, mens vertikale linjer i vannet markerer bølger. Munch eksperimenter tydelig her med retningen på penselen i forhold til hva som skal fremstilles og karakteren det har. Maleriet har interessante maleriske problemstillinger, der det tenderer til oppløsning og deformasjon. Dette kjennertegner vanligvis i særlig grad Munchs senere periode. Måten forgrunnen fremtrer uklart på gjør at den virker disig, slik man kan se en varm sommerdag der varmen lager bølger i luften. Dette kan vise inspirasjon fra impresjonismen. I *Tønsbergfjorden* (1888) ²⁰⁶ ser vi en vik og en buet strandlinje, der store mangefargede steiner dominerer i nedre billedkant. Maleriet er malt i sterke farger, og noen steder kraftig rødt. Hvis dateringen er korrekt, så er dette en tidlig bruk av ekspresjonistisk malemåte, idet representeringen mest sannsynlig ikke stemmer overens med motivet. Stranden innover i bildet danner en bue som tilsvarer den i *Strand*, og i samme plassering i bildet som ”øyet til dyret” er, ligger en sten med en mørk skygge. Dette er et interessant trekk i forhold til likheten i komposisjon og formler. Linjene kan ses om negative former, som motsvarer hverandre. Fraværet av form er også en form i en komposisjon. Her er det er ikke brukt divergerende malerstrøk. Sjøens bølger er formidlet i horisontale blå striper.

²⁰⁴ T2782, del 2, notisbok. Det i parentes er overstrøket av Munch.

²⁰⁵ 155 Olje på lerret 38 x 47 cm Munch- museet.

²⁰⁶ 156, 38.4x49 cm. Privat eie

Forskjellen mellom disse to maleriene ligger i fremstilling av vannets karakter og fargemessig representering. Det interessante i forhold til perioden er fargebruken og formene som er deformerte. Det kan tyde på at sjø og kyst gir en frihet til å forbinde det umiddelbare føle, heller enn det representerende.

Flere malerier som males i Åsgårdstrand fremstiller rullesteiner og sjø med bølger som slår mot dem, fire av fem har høy horisont. Forgrunnen danner ca en tredje del av bildets høyde, som skaper en kontrastert mot bakgrunnen. **Strand, Strandlandskap og Strandbredd** alle 1889,²⁰⁷ er lyse og klare i koloritten. Vannet malt i lette raske strøk med en urolig penselføring. Den gir en skimrende effekt, lik solens glimmer på vannet en sommerdag. At de også er malt hurtig, bekreftes av påskriften på baksiden av *Fra Åsgårdstrand*, der det står: ”Edv Munch saa dette billedet her 17 aug 1912 og fortalte at han hadde malet det paa en halv time i Aasgaardstrand for mange år siden.”²⁰⁸ Det er sannsynlig at i hvert fall også de andre som er malt på treplate er utendørs studier. Sollysets bevegelse forsterkes gjennom vannet krusninger. Den høye horisonten er gjennomgående, og det er her ikke fortegning av perspektiv.

I **Strandlandskap fra Åsgårdstrand** trer rullesteinene frem som tunge runde former som kontrasteres mot den jevne flaten vannet representerer. Den nærmeste bølgen åpnes mot land og det dannes en mørk stripe. Man kan se antydning til bølgekammer, og vannet begynner her å danne egen bølgeform. Koloritten er merkbart mørkere enn de andre, og det minner mer om et stemningsmaleri enn et impresjonistisk maleri. Den samme malemåten går igjen i **Sommernatt, Inger på Stranden**(1889),²⁰⁹ der en tydelig bølge slår rolig mot land. Kombinasjonen i hennes urørlighet og innadvendte blikk minner om stemningsmaleriet. Bildet er uten horisont, noe som gjør fokus på kvinnen og de store rullesteinene større. Takket være en stigende diagonalgående rekke med stolper i vannet og noe som kan se ut som båter ligger bak dem, får man avstands perspektiv og dybde i bildet.

I bølgestudien **Strand** (1890),²¹⁰ er bølgene sett mer fra siden, noe som gjør at bølgeformene kommer tydeligere frem. Dette maleriet har heller ingen horisont, da betrakter

²⁰⁷ 177 Strandlandskap fra Åsgårdstrand (1889) Olje på lerret 63 x 78 cm. Privat eie

178 *Strand* 1889 55x75,5 cm Privat eie,

179 *Fra Åsgårdstrand* 1889 Olje på ugrunderet treplate 25x35,5 cm lokalisering ukjent

180 *Strandlandskap* 1889 Olje på ugrunderet treplate 25x35 cm Wallraf –Richartz –Museum . Fondation Corboud

181 *Strandbredd* 1889 Olje på ugrunderet treplate 35,5x25 cm privat eie

²⁰⁸ *Catalogue Raisonné*, 186

²⁰⁹ 182, Olje på lerret 126 x 161,5 cm Bergen kunstmuseum

²¹⁰ 208, Olje på lerret 52,5x 147,5 cm privat eie, 177 Strandlandskap fra Åsgårdstrand (1889) Olje på lerret 63 x 78 cm. Privat eie, Bermuda

ser ned på vannet og det rektangulære formatet ikke ”har plass” til noe avgrensede over dem. Det er holdt i den samme koloritten som *Inger på stranden*, og *Strandlandskap fra Åsgårdstrand*. Man ser fire bølger som slås mot noen store steiner til høyre i bildet. De går i hele bildets høyde. Formene i bølgene er ”modellert” og gir god formbeskrivelse. Man kan se hvordan de buer og hever seg. Lyset faller på vannet slik at det som eventuelt er under vannoverflaten er skjult. Speilingen i disse maleriene er så sterkt, at den dominerer vannets gjennomskinnelighet. Disse bildene har jeg bare sett i foto, og er skeptisk til den store forskjellen i farger. Det er derfor mulig at det ikke er koloritten som er mørk, men fotografiet, eventuelt at bildene er skitne og urenset. Forskjellen i koloritt må derfor sees på med skepsis, men penselføringen er ulik. Det ser ut til at Munch veksler mellom å male med lette frie strøk i perioden og mer dekkende og jevne avhengig av tema. Vannets flate er både en jevn hinne, og urolig skimrende. En dialektisk utvikling kan man altså ikke se med utgangspunkt i bare disse bildene. For å kunne spore utviklingen trengs flere bilder over lengre perioder. Dialektikk innebærer ikke en jevn utvikling, men at det også er små hopp frem og tilbake.²¹¹

3.2 Malerier fra Rivieraen 1892

I tre malerier fra Rivieraen har Munch stått med større avstand fra vannet og med det også fått med den buede strandlinjen, men her er den mye åpnere, Betrakter står på nedsiden av stranden, og skuer opp men komposisjonen er åpen. *Fra Rivieraen* (1892)²¹² har en høy horisont, en buet strandlinje og bølger som slår mot stranden. Stranden er på venstre side av vannet. Vannet er gjennomskinnelig, og man ser sanden gjennom vannet nærmest land, mens det lenger ut varierer i ulike valører i blått og fiolett. En sandfarget mur eller klippe strekker seg langs horisonten og en rad busker samt et hus sees over. Dette speiles i vannet og måten vannet endres fra å være et speil, til å bli gjennomskinnelig formidler to aspekter av vannet. Vannet i middelhavet er jo klarere enn i Oslofjorden, men det skyldes nok også hvor Munch har vært plassert i forhold til motivet.

I *Månenatt ved middelhavet* (1892)²¹³ har Munch stått på toppen av en ås og sett ned mot en lang strand med en by i viken til høyre. I forgrunnen er det busker og trær, og ca to tredjedeler fra venstre står et tre som ligner en sypress. Plasseringen er i det gylne snitt, og på tilsvarende sted der mannen er plassert i *Melankoli*. Den er fokaliseringen som bringer betrakter inn i bildet. Sypressen er mørk mot det lysere vannet, den er utflytende i formen, og

²¹¹ Et eksempel på det er *Det syke barn* (1885-86) og *Vår* (1888-89)

²¹² 272 Olje på lerret 46.5 x 69 cm Munch- museet

²¹³ 274 Olje på lerret 46 x 55 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (NMK)

kan minne om slagskyggenes dysterhet. Dette skyldes omrisset som er lysere og at den glir over i omgivelsene rundt, lik sfumato. Fargene er mørkere, naturlig nok, det er jo snakk om natten og vannet er derfor ikke gjennomskinnelig, men en urolig flate som speiler en mørk turkis himmel. At Munch har stått ute om natten kan bekreftes av de litt røffe strøkene på vannet og himmelen. Det mørke i forgrunnen føres rundt stranden og gjentas i horisonten på andre siden, gir et noe mer lukket inntrykk. *En pinje* (1892)²¹⁴, er enda ett motiv med en buet strandlinje fra samme tid og sted, med høy horisont, lys lett koloritt, og gjennomskinnelig hav. Foran mot stranden ser man store former med grønt som kan være sjøgress. Pinjen i forgrunnen dominerer bildet, og forenklingen av grenene er deformasjon, slik de ofte er i de symbolistiske maleriene. Måten vannet og pinjen kontrasteres, gir en spennende dualitet til motivet. Det rare deformerte treet med urolige bølgende strøk i bildets nedre del, mot de rolige strøkene med friske rene fargene i vannet. Munch har tydelig vært oppatt av ”maleriets hud”, der overflaten både er ru og urolig, og myk og fin.

Disse tidlige bildene av vann og bølger viser at Munch både er oppatt av å formidle vannets karakter og dynamikk, overflatehinnen, og vise å det gjennomskinnelige. Det impresjonistiske elementet er påtagelig, der lyset er med på å forme og definere vannets egenskaper. Flere av motivene jeg nå har nevnt har en komposisjon som ligner hverandre har og en felles plassering av et komposisjonelt tyngdepunkt, som kan indikere bruk av formler eller billedskjema.

3.2. Malerier av bølger fra Warnemünde 1907- 08

Munchs opphold i Warnemünde førte til et pentatyket, *De fem livsaldre*, og disse vil bli behandlet i neste kapittel over badende mennesker. Jeg vil her derfor kun se de på rene bølgemaleriene derfra, og vise til hvordan sjøen og bølgene males.

Dateringen er satt til 1808, men Munch var i Warnemünde også i 1807, og det er ingenting som tilsier at bølgemaleriene er malt senere. De kan like meget være forarbeidet, som en videreutvikling av tema. Etter min oppfating er det mer sannsynlig at de er en del av forstudiene som han senere satte de badende mennene inn i. Sett fra kunstnerens perspektiv, er det alltid lettest å gå inn en formstudie, før man plasserer figurerer inn i dem.

De viser formeksperimentering, som både minner om de tidligere malerier med impresjonistisk tilsnitt, og er samtidig noe helt annet. *Sjøbilde fra Warnemünde*,²¹⁵ og

²¹⁴ 275 Olje på lerret 46x55 cm privat eie

²¹⁵ 805 Olje på lerret 80 x 71 cm Munch- museet

806 1908 Olje på lerret 115.5 x 97 cm Munch- museet

Bølger, er alle i høydeformat, noe som er uvanlig. I *Sjøbilde fra Warnemünde* er det en varm gul sandstrand i forgrunnen, der bølgene slår mot land. Den hvitrosa bølgen som treffer sandstranden, danner en avrundet form. Lenger ut males bølgene i korte horisontale strøk, i vekslende lys blått, grønt og mørkeblått mot en høy horisont. Endringen i malemåten, skjer i *Bølger*. I begge maleriene er det tydelige horisontale felter i grønt og blått, med hvite striper mellom. Det er vanskelig å se om det skal være en horisont der, men mest sannsynlig er det en høy horisontlinje, særlig tydelig i *Bølger* 806. Malerstrøkene er korte og vertikale, noe som på en måte motsier det som skal formidles. Samtidig gir det en urolig fornemmelse som minner om vannets skimring. Bølgene kommer frontalt mot betrakter, og de er selve hovedmotivet. Det viktige er deres bevegelser og forholdet dem imellom, ikke i relasjon til mennesker, svaberg eller avrundede strandlinjer. De er mest sannsynlig malt på stranden, slik flesteparten av de andre bildene derfra var.²¹⁶ Denne malemåten er typisk for perioden, og Munch kaller den selv ”prekubistisk”, men dette er sett i etterklokskapens lys.²¹⁷ Mest sannsynlig er de rene formeksperimenter og denne måten å male bølger på finnes bare i denne perioden. At bølgekammen vises var ikke så vanlig tidligere, tydeligst i *Strand* (1890). Sett i sammenheng med de andre bølgestudiene, er disse mer abstraherte former som kan sees både som bølger, men også som rare nonfigurative horisontale mønstre. Det er en videreføring og videreutvikling av det impresjonstiske elementet. Mer om dette kommer i omtalen av badebildene i Warnemünde.

3.4. Bølge og strandmotiver fra Norge 1911- 31

Da Munch kom hjem til Norge hadde han hadde en enorm produksjon av bilder, svært mange natur og sjømotiver. Malemåten ble drastisk endret med større grad av abstraksjon og friskere farger. Han begynte samtidig på de første utkast til det som skulle bli dekorasjonene i universitets aula. Både Rabben i Kragerø og Nedre ramme på Hvitsten er gjenkjennelige i hovedmotivene. Disse arbeidet han med i flere år, og de sto ferdigstilt i 1916. De behandles alle under ett senere. Jeg vil nå vise til noen andre motiver av bølger og kyst, for å se hvordan den endrede malemåten gir seg utslag.

I *Bølger mot strand* (1911-12)²¹⁸ som er stedfestet til Nedre Ramme, finner vi igjen strandlinjen i *Fra Rivieraen* og *Månenatt ved middelhavet*, men den er mindre buet, og

807 1908 Olje på lerret 108 x 95 cm Munch- museet

²¹⁶ Det er blant annet funnet sand i malinglaget i 808 og 809, *Ung mann på stranden*. (1908)

²¹⁷ Eggum, *Munch og Warnemunde*, 52

²¹⁸ 988 Olje på lerret 98x 132,5 cm Munch- museet

perspektivet er mer likt det i *Melankoli*. Det er en høy horisont, og bølger som slår mot stranden er sett fra siden. En rund gul busk omtrent midt i bildet, minner om den i *Melankoli*, både i plassering og form. Over den ser man gule linjer som illuderer solstråler. En rosa strandlinje møter bølgene som i hovedsak er lyseblå og fiolette. I midten av bølgene ser man store flekker av gult og oransje. Det er solens speiling, som vitner om en synkende sol. Rundt flekkene er vannet skildret i lysere fager, og de danner abstraherte former, noe som gir et godt bilde på hvordan lyset treffer vannflaten. Skyggen av halvøya er mørk grønn og gir en mørkere stemning til hele bildet. Vannets speilende kvalitet, skaper interessante former, ikke som før i de symbolistiske maleriene som faste formler, men heller nye deformerte former, som inviterer til medskapning. Dette er et skille fra tidligere. Til høyre for den runde busken og solen er trær, malt summarisk og upresist. Maleriet er friskt og fargesterkt og vitner om en malerisk tilhørighet i slekt med ekspresjonismen.²¹⁹

Strandstudie (1911-12),²²⁰ ser ut til være malt syd for Nedre Ramme. Det ligger en lang slak sandstrand der, og siden halvøya synes i bakgrunnen er dette en sannsynlig stedfestelse. Det kan også være fra Reierstranden på Jeløya, like ved Grimsrud, da dette landskapet også ligner. Begge maleriene er malt med bred pensel og friske farger, som rosa, gult, lyseblått og lys grønt. Her er det altså likhet i komposisjonen, høy horisont, buet strandlinje, og de noe pussige tærne som ligner grantrær i form.

Et interessant bølgemaleri, der både abstrakte figurer og bølgenes form kommer frem er *Bølgeslag mot svaberg* (1916- 19).²²¹ Det er i høydeformat, og hele høyre delen av motivet er svaberg malt i gylle farger, med en buet form i forgrunnen. Horisonten er høy, og bølgen slår mot svaberget med åpningen mot betrakter, der svaberget har fått en dempende funksjon mot bølgen. Det dannes en sirkel, hvor fjellet ser ut til å ”omfavne vannet”. Den understreker vannets avrundende karakter. Bølgekammen er tydelig og hvit, og bølgeflaten er satt sammen av tverrgående, svakt buede diagonale strøk som danner plan, og bølgene oppleves som konkave. Utfra formasjon på svaberg og åsen i bakgrunnen, kan det være mot nordre del av eiendommen på Nedre Ramme. Formene i fjell og vann er også her abstraherte, blant dannes er en blå halvmåne på fjellet i midten. Strøkene her er også store og formende, ikke divergerende som i bølgestudiene fra Warnemünde.

²¹⁹ Maleriet var med på utstillingen; *Ekspresjon 1905-1935* på Munch – museet i 2005.

²²⁰ 989, Olje på lerret 68 x 164 cm.

²²¹ 1188 Olje på lerret 99 x 72 cm Munch- museet

Et maleri som skiller seg ut er *Landskap fra Hvitsten* (1918- 19).²²² Mest sannsynlig er også det fra Rammebukten med det kjente neset i bakgrunnen. Det er tynn gjennomskinnelig maling der undermalingen kommer tydelig frem. Bølgene slår her mot stranden i bukten, og helt i forgrunnen er det malt mange sirkler som antas å være steiner på grunna. Fargene er lyse og lette og sirkler av gult, brunt, turkis og blått fremstiller steinene på stranden. Det ser mest ut som absurde flekker uten annen formdannelse enn omrisset. Midtfeltet i vannet er lyst og det som sannsynligvis er aftensolen skinner med varmt lys i vannet. Gult og hvitt er gjennomgående i alle bølgene. En fiolett stripe er malt rundt fjellet på andre siden av fjorden og over åsen tre lyseblå skyer. En turkis, eller lys prøyssisk blå linje vises på himmelen og fargen går igjen i forgrunnen også. Også her er det vannet, åsene og bølgene i seg selv som er motivet, uten mennesker eller dyr. Bruk av komplementære farger gir spenning og ”klang” i maleriet. Bølgen nærmest betrakter, har en tydelig ”halvmåneform”. Alle disse bildene har tydelig utvikling i bruk av farge som fjerner seg fra det impresjonistiske mot det ekspresjonistiske, idet farger som ikke finnes i naturen er representert. Bruk av farger er også avhengig av hvilke malingtuber Munch til enhver tid hadde tilgjengelig. I andre bilder malt samtidig, ser man særlig den turkise fargen som går igjen, også i klær og stoffer. I *Kystlandskap* (1918)²²³, er det særlig en konsentrasjon om svaberget og variasjon av farger i dette. Fargebruken peker mot en subjektiv holdning til inntrykk og fargebruk som inngir synestetiske assosiasjoner. Det som skiller den synestetiske opplevelsen fra de tidlige symbolistiske maleriene, er at det her er sansingen av naturen og dens krefter som blir forsterket, ikke er et sjelelig stemningsleie.

3. 4.1. Formal analyse og sammenligning av Bølgen (1919) og (1931)²²⁴

For å gå nærmere inn på formutvikling og bruk av formler vil jeg her gi en mer detaljert formal beskrivelse og analyse av to malerier, hvorav det ene var det som først fengte min nysgjerrighet, *Bølgen* (1919). Edvard Munch maler ofte flere varianter over det samme motivet. Noen ganger fordi han skal selge det ene og nødvendig vil gi slipp på det, men det kan også være fordi han ved å gjenta motivet kan få frem flere aspekter av opplevelsen, som i *Det syke barn* 1885-86, der han fremhever at det at han malte flere varianter, førte til at de ga

²²² 1282, Olje på lerret 90 x 60 cm Munch- museet

²²³ 1281 *Kystlandskap* 1918 Olje på lerret 121 x 160.5 cm Kunstmuseum Basel

²²⁴ *Bølgen, Bølge*, (1919) 1305, Olje på lerret 110 x 130 cm Privat eie
110x130cm og *Bølgen, Bølger* (1931)²²⁴1690 Olje på lerret 100 x 120 cm Munch – museet.

hvert sitt bidrag til å få frem det han følte.²²⁵ Kanskje kan det være en mulig medvirkende årsak til at det finnes to varianter av dette maleriet også. Det kan være at han solgte det første og dermed ville ha et til, slik at han slapp å skille seg av med det. Ved en nøyere analyse vil det fremkomme om formlene har gitt en større frihet i forhold til abstraksjon, slik Langaard hevder, og som er en del av min hypotese. Det er også interessant i forhold til synestesi.

Bølgen (1919) er i svakt breddeformat, og i en svært vanlig størrelse for hovedverkene.²²⁶ Det viser en kyst med åser med trær, himmel, en strand og vann med fem bølger, med tydelige bølgekammer. Åsene og himmelen er ca en tredjedel og vannet to tredjedeler av bildets høyde. Strøkene er store og løse med mye hvitt. Overflaten er helt matt over det hele. Det er en åpen buet vik der bølgene sees skrått fra siden, med åpningen mot betrakter, slik *Bølger mot strand*. Den har den samme åpenhet som de to maleriene fra Rivieraen. Selv om denne bukten skal være Rammebukten, er denne mye åpnere enn slik den faktisk er ut.²²⁷ Dette har jeg undersøkt da jeg var dere nede. Grunnen til at han malte den så åpen kan være at han da fikk en mer harmonisk komposisjon mer i takt med de formale skjema som inngir større frihet i malerprosessen.

Bølgene er smalest mot høyre og til venstre, og videst i bølge nr to fra høyre. Videre avrundes buene mer mot venstre, slik at den til lengst venstre møter billedkanten høyt oppe mot horisontlinjen, og kan tenkes å forsvinne nesten parallelt med denne. Åpenheten i bølgen gir et sug inn i bildet. Til venstre i maleriet er en avrundet ås med linjer som viser hvordan fjellet er formet. Det er flere felter i grønt og blågrønt på åsen, og på toppen mot høyre, er det et lite felt med grønt som kan være busker. Til høyre for denne er en tredelt busk eller trær, med to små på en side og en stor i midten. Bak de tre trærne og buskene ligger en ås formet av en slak bue. Fargen er kjølig blå. Over åsene er himmelen delt opp i avrundede fargefelt i lyseblått, noe fiolett og med hvit undermaling som skinner igjennom og danner grense mellom det som kan være skyer. Over de tredelte buskene er en sky som ligner disse i form. Buskene fortsetter bak seks store trær, buet mot høyre, som av kraftig vind. De går over i hverandre, men teller man tuppene er det seks. Over disse trærne er en fiolett sky. Det er noe fiolett også i skyformasjonene ved siden av. Helt til høyre er en ås til med en liten tupp på toppen, som en sukkertopp eller brystvorte. Denne kan være enten busker eller trær lenger bak, ”sukkertoppfjellet” i det følgende. Over dette er en linje som følger dennes form.

²²⁵ ”Jeg tok det atter op to år senere- da fik jeg noe av den sterke farve jeg havde villet gi det. Jeg malte tre forskjellige. Disse er alle forskjellige og gir hvert sit bidrag til at få frem det jeg følte ved det første indtryk.” Poul Erik Tøyner. *Munch med egne ord*. Forlaget Press © 2000s 64(N70)

²²⁶ Størrelsen er vanlig i mange av Munchs hovedverker, 428 Catalogue raisonné

²²⁷ Den har form som et rektangel med smaleste siden mot land. Han skal ha stått på en bryggen på sydsiden da han malte bildene. Bjørn Linnestad *Vestby sett med kunstnerøyne Vestby Historielag* 1987, 22

Stranden til høyre har en brun stripe og under trærne skimtes noe brunt, og det lysfiolette repeteres under ”sukkertoppfjellet” til høyre i bakgrunnen. En varm grønn farge begynner under de buete trærne og blir langsomt lysere gul mot høyre. Mellom det grønne og gule feltet, er stranden i blått og lilla. En brun linje som kan være tidevannslinjen markerer overgang mellom vann og land. Et hvitt felt mot stranden kan være kammen av den femte bølgen. Vannets farger er grønt, fiolett, og lys kjølig blå, prøyssisk blå og ultramarin. Det er de samme fargene som på himmelen.

Bølgene er satt sammen av avlange flater som står motsatt hverandre langs hver bølge. I de to midterste bølgene, kan de sees som konkave og konvekse former, eller triangler som møter hverandre motsatt, spiss mot ende.²²⁸ Feltene i bølgene kan minne om hvordan futuristene brukte linjer for å vise fart og dynamikk.²²⁹ Helt foran mot nedre billedkant i bølgen nr to fra høyre, endres feltene til å bli mer abstraherte med flekker og buer. Fargefeltene er større dess nærmere betrakter en kommer, og flatene er tydelige i de to midterste bølgene. I dem er det brune flekker med noe sort i. De er ovale i form og delvis overlappende.

De kan være speilinger av noe på stranden, kanskje trær. De forplanter seg bakover i billedrommet som en rytmifiserende form. Det skaper forbindelse mellom forgrunnen og bakgrunnen og understreker dybden i bildet. Det rytmifiserende går igjen i bølgenes buede linjer og trærne i bakgrunnen. Dette gir en spenning og en følelse av dynamikk og bevegelse.

Et felt i krappplakk møter et grønt felt mot venstre hjørne i bildet. Mot bildets nedre kant kan man se en figural form som ligger horisontalt i vannet. Den har to spisser mot venstre over to grå- lilla ringer rundt to runde brune flekker. Et felt i blått og en buet linje i sort understreker formen, som fortsetter i vertikal retning. Buen ligger helt i høyre kant av bølgen og spissene går delvis over bølgekammen til bølgen til venstre for den. Særlig venstre del er bearbeidet, resten er raskt gjort og synes tilfeldig. Jeg vil i det følgende kalle denne figurale formen for ”figuren”. Det er vanskelig å se om det er noe som er under vann, en del av vannet eller oppå det. Jeg fikk tilgang til å studere dette som ellers ligger pakket ned bildet nøye, og så at høyre halvdel av ”figuren” er malt i ett raskt gjennomskinnelig strøk. Dette tyder på spontanitet.

²²⁸ Arne Eggum mener at bruken av konkave og konvekse former minner om Franz Marcs måte å male på, noe som vitner om en gjensidig malerisk inspirasjon. Arne Eggum *Malerier Skisser og Studier* J.M. Stenersens forlag A/S 1984, 2003, 251

²²⁹ Futuristene virket i tiden fra ca 1907 og formulert av den italienske forfatteren Tommaso Marinetti i 1909. De var opptatt av fart og dynamikk. De hadde en dystopisk holding til kunsten og samfunnet generelt, som ble fremelsket av Fascistene. Maleriet *Nude Descending a Staircase No.2*, (1912) av Marcel Duchamp er et eksempel på hvordan også andre kunstnere lot seg inspirere av bevegelsens dynamikk.

Feltet midt på er merkelig mye bearbeidet, og det former som minner om ansikter i midten. ”Figurens” abstraherende og deformerende form minner om *Høysommer*, som omtales sener sammen med badebildene, der streker under kvinnens ben plasserer seg på det samme stedet i komposisjonen som ”figuren” gjør i *Bølgen* (1919). Det ser ut til at perspektivet er fortegnet noe, slik at man ser mer av vannet enn det som er naturlig og blikket vårt rettes mer rett ned i selve vannet enn på overflaten, som om vannflaten er ”brettet opp” mot oss. Dette skyldes at bølgene er svært åpne i forgrunnen, mens de blir veldig mye smalere inn mot horisonten. Denne måten å bruke perspektivet på kan man se i Munchs *Det syke barn* (1885-86) og *Døden i sykeværelset*. (1894-95) Som omtalt over, gir dette et slags scenerom, der det utbrettede planet som vannet danner, er scenen. Fokaliseringpunktet som går igjen i form av figurer, er her representert ved ”figuren”.

I varianten fra 1931, ligger fargeholdningen mer i det varme. Åsen til venstre er oransje og sinober og det er mer fiolett i åsen som strekker seg bak de tredelte buskene. Også åsen som ”sukkertoppfjellet” ligger på er varmere grønn. ”Sukkertoppfjellet” er her tydeligere og også over dette ligger en linje buet. Horisontlinjen er noe lavere sammenlignet med 1919 varianten. Fargemøtet mellom det grønne og det oransje er mer komplementær, noe som skaper spenning. Skyene over åsene er mer i grønt og rosa og over den tredelte busken, er en rosa sky som har den samme formen som buskene. Skyene som i 1919 varianten var fiolette er her mer rosa. Trærne som bøyer seg er tydeligere markert i lys og skygge og formene er enda mer abstraherte og generelt mer forenklet. Stranden som i varianten fra 1919 er gul og grønn, er i denne, oransje, sinober og brent sienna. De vertikale fargefeltene som repeteres oppover bølgene er her sinober og brune. Tydeligst er forskjellen i ”figuren” i forgrunnen. I varianten fra 1919, er det tydelig tegnet rundt de brune prikkene under spissene. ”figuren” i 1931 varianten er mer utflytende og fargene er brent sienna, sinober, sort og litt fiolett. Man kan lettere tenke seg at det er steiner sett gjennom vannet, enn vannet selv eller noe på flaten. Ryggen på bølgene er beholdt hvite og lyseblå i begge varianter. I 1931 varianten er det brunt på siden av kanten mot bølgen lengst til høyre. Det synes som det som er enten speilet eller kommer til syne under vannoverflaten og som fremtrer som ”figuren”, fortsetter på siden av den. I 1919 -varianten stopper bølgen noe før, slik at vi får se mindre utover grensen av bølgen mot høyre, men en mørk flekk som skygge mot bølgens kam kan indikere at det er noe under vannet også her. Fargene på feltene som danner vannets bevegelser, er rosa, flaskegrønt og litt fiolett.

Et aspekt som er verdifullt å se på i sammenligningen av de to variantene, er om endringen av format, mellom 110x130 og 100x 120 gir forskjeller i perspektiv og ”sug”.

Det ser ut til at det at horisontlinjen i *Bølgen* fra 1931 er lavere, kompenserer for den tilsynelatende mer sammenpressede komposisjon. På høyre side mot stranden er linjen som avslutter denne trukket ned mot nedre halvdel av formatet. Slik får de buede trærne i bakgrunnen i 1931 varianten en mere fremtredende rolle. Trærne blir høyere og vi kommer noe nærmere motivet. Det som kan tilsi at varianten er malt delvis basert på den første varianten, er at formen på himmelen over fjellet til venstre repeterer fjellets form i begge varianter. Dette kan anses å være en ren formrepetisjon av estetiske hensyn, og ikke basert på en sky som ligger over fjellet. Dette kan underbygge teorien om at han maler basert på både indre erindringsbilder og ved å se på tidligere arbeider, ikke så mye ved å stille seg fysisk ved et motiv flere ganger. En annen indikator for at han har malt den andre varianten ved å se på den første, er at motivet trekkes nærmere betrakter. Dette kan man se i *Livets dans*, der motivet i de senere variantene er trukket noe nærmere betrakter.²³⁰ Et bilde på hvordan Munch arbeidet etter erindringen finner vi i Rolf Stenersens epistel om Munch som portretter noen barn. Han skryter av hvor flinke de har vært til å stå, tiltross for at de hadde lekt lenge ute, mens han var dypt engasjert i maleriet uten å kaste et blikk på dem. Han hadde sett dem og behøvde ikke å la blikket flakke mellom motiv og maleri.²³¹ Han beskriver også hvordan Munchs forhold til standmotiver og strandlinjen er en innebygget del av Munchs motivkrets og billedskjema. Det belyser også til en viss grad tilfeldighetestetikkens rare formasjoner. *”Det letteste som finnes er å male strandlinjer. Det er bare å la hånden gli bortover. Hvis jeg ikke vet hva jeg skal male, maler jeg strandlandskap.” Ubevisste påhitt er det fullt av i bildene hans. Rare flekker og merkelige linjer finnes særlig i bildenes ytterkanter. Spurte en ham hvorfor de var der, svarte han: ”Jeg følte jeg måtte sette noe der.”*²³²

Den kjøligere fargeholdingen med turkis og fiolett i 1919 -varianten kan gi melankolske assosiasjoner. Bruk av varmere farger som flaskegrønn, sinober og brent jord, gir ett annet uttrykk og varmere stemning til 1931varianten. Formene inngir til assosiasjoner, hvor for eksempel åsen til venstre har busker og linjer som kan minne om et ansikt. I *Bølgen* fra 1931 er dette mindre tydelig. Trærne som buer seg mot høyre kan minne om ”hender hvor fingrene er holdt sammen” og de to til høyre, en ”gjøende hund”.

²³⁰ 464, 1404, 1563, det er den første og den siste som er likest i motiv.

²³¹ Stenersen Rolv Møte med et Geni Gyldendal Norsk Forlag 1945, 62

²³² *ibid*, 67

Arne Eggum legger vekt på de maleriske likhetene mellom Edvard Munch og Franz Marc og at dette kan peke mot en inspirasjon fra ”der Blaue Reiter.” Han viser til at bildene ”*gjernes komponeres ved et intrikat spill av konkave og konvekse formfragmenter.*”²³³ Et fellestrekk er måten Munch integrerer dyr, mennesker og natur på, ved analoge linjer og former som understreker og forsterker motivet, slik at linjer og former i havet, går opp i linjer og former i menneskeskikkelsene. Eggum viser til eksempler i *Vårpløyning* (1916), *Badende menn* (1919) *Bølgeslag mot svaberg* (1919), og de to versjonene av *Bølgen* (1919, 31). Han peker at den faste billedoppbygningen har en parallell i Marcs maleri der segmenter legges oppå segmenter for å oppnå en nærhet til naturen.²³⁴ Denne måten å føre sammen elementer til en helhet, kan man se i *Freiafrisens* versjon av *Aften*. Eggum viser til den forsterkede bruk av slike elementer og virkemidler også i *Badende gutter* (1904), *Vinterlandskap i Elgersburg* (1906) og *Badende menn* (1907). Eggum peker på at det sjelelige i Marcs og i Munchs kunst ble karakterisert analogt, og mener at Munch har tatt Marcs kunst på alvor.²³⁵ Jeg har ikke funnet noen dokumentasjon på at de kjente hverandre personlig, eller noe direkte utsagn fra Munch om dette. Den formale likheten, samt det at de er kjent med hverandres kunst er de sterkeste indiser på en forbindelse. Munch har med stor sannsynlighet sett utstillingen av ”der Blaue Reiter” som ble vist på Blomquist, desember 1913. Katalogen er å finne i hans bøker fra det etterlatte biblioteket i Ekely. Den ekspresjonistiske inspirasjonen kan altså ha gått begge veier.

Hva kan det være som ”figuren” fremstiller? Det kan være en speiling av noe på stranden. Speiling har Munch brukt mange ganger for å formilde noe foruroligende, som i *Pikene på broen* eller et fallossymbol, som månesøylen. De brune flekkene som følger oppover langs de midtre bølgene, kan være trær som står langs bredden av stranden. ”Figuren” kan være speilingen av et tre som står nærmere, eller steiner som synes gjennom vannet, eller røtter eller lignende. Den kan også minne om en menneskefigur, i hvert fall i 1919-varianten, hvis de to spissene er ben. I så fall er den avrundede formen mot høyre, hodet. Setter man den på høykant, kan den minne om den humanoide formen i *Skrik* (1893). Ser man på den andre veien, kan de to spissene minne om horn, og de to flekkene ses på som øyne. Munch har laget en pennetegning med en demon, der motivet er en variasjon over *Kvinnen i tre stadier*. Demonen befinner seg til venstre for kvinnen til høyre og er en abstrahert mannsperson med

²³³ Arne Eggum, *Malerier, skisser og studier*, 249

²³⁴ *ibid*, 39

²³⁵ Arne Eggum, *Edvard Munch og Die Brücke*, 36

dress, skjegg og to horn på hodet.²³⁶ Munch har jo malt mange varianter av *Skrik*, og den formen er noe han kjenner og som med letthet kan males raskt. ”Figuren” kan og være et resultat av penselens bevegelser over lerretet som følge av fargefeltene som danner bølgenes indre plan. De konkave og konvekse formene som kommer mot betrakter fører uunngåelig til en rytme. Denne rytmen kan utløse en form, hvis den abstraheres.²³⁷

Det rytmifiserende elementet gir ett inntrykk av dynamikk og spenning. Måten planene er satt opp mot hverandre i begge variantene gir ett inntrykk av bevegelse som speiler vannets og bølgenes dynamikk. Munchs bruk av virkemidler for å få frem dynamikk og bevegelse er også blitt omtalt av Arne Eggum, Patricia Berman og Gerd Woll. Arne Eggum beskriver det i omtalen av *Slåttekar*, et maleri som nå har tittelen *Kornhøst* (1917) kat nr 1244. ”*I Slåttekar går mannens svingende bevegelser med ljåen igjen i markens runding og skyldes skyenes og trærnes sirkelrunde former. Maleriet blir selve bildet på bevegelse.*”²³⁸ Eggum viser til at Munch i likhet med futuristene utprøvde mulighetene for å skape bevegelse i maleriet gjennom flere av hovedverkene fra 1910- 14, og nevner *Arbeidere på hjemvei* (1913- 14) som eksempel der; ”*både perspektiv, dobbelkonturer og gjennomskinnelige former gir inntrykk av at tilskueren (betrakteren) befinner seg midt blant arbeiderne som presser seg fremover.*”²³⁹ Også *Den gule tømmerstokken* (1912) nevnes som eksempel på hvordan Munch har tilført motivet bevegelsesdynamikk, ved å benytte filmens språk. Ved å passere bildet på avstand og i bevegelse så opprettholdes illusjonen av et forandelig perspektiv, idet blikket uavlatelig suges inn mot den gule tømmerstokken. Eggum nevner også *Mann og Kvinne* (1912- 15) som eksempler på dybdeperspektiv med en lignende dynamikk.²⁴⁰ Patricia Berman peker på hvordan Munch bruker kraftige farger og agiterte penselstrøk for å vise en skinnende het sommerdag, for å uttrykke en indre dynamikk som signaliserer bevegelse.²⁴¹ Hun peker på hvordan Munchs bruk av fotografi og dobbelteksponeringer gir inntrykket av bevegelse, og referer til Munch kommentar at ”*en drink eller to kan hjelpe på at endre synsinntrykket slik at bevegelse kan synes.*”²⁴² Også Gerd Voll trekker frem futurismen i forhold til bildene av

²³⁶ Skissebok 76 i Munch- museet, 23 x 30, 7 cm

²³⁷ Jeg har selv gjort et tegneeksperiment ved å tegne en kopi av maleriet, og en form som ligner ”figuren” oppsto. Dette kan også forklare hvorfor formen ikke oppsto da han skulle male den andre varianten, da det første er preget av en større frihet og bevegelse, og han da den andre skulle males så mer på den første uten helt å huske hva som skjedde første gangen.

²³⁸ Arne Eggum, Gerd Voll og Petra Pettersen *Munch og Ekely 1916-1944* Munch –Museum Labyrinth Press 1998, 61

²³⁹ *Munch og Ekely*, 97

²⁴⁰ Arne Eggum *Munch og fotografi* Gyldendal norsk forlag A/S 1987 Oslo, 157

²⁴¹ *Monumentality and historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall paintings*. Berman, Patricia Gray, Ph.D New York University, 1989, 35

²⁴² *Ibid*, 35 fotnote 36

Arbeidere på hjemvei, og siterer futurismens tekniske manifest fra 1910²⁴³; ”Konstruksjonen av bilder har hittil vært tåpelig tradisjonell. Malerne har vist oss objekter og mennesker plassert foran oss. Vi skal heller plassere tilskueren i bildet.”

Det at ”figuren” kan ligne på figuren i skrik, eller et hornet vesen, er å forstå som ”parallellisme.” Men kan oppleve malerstrøkene eller innholdet, men ikke de to samtidig.²⁴⁴ Wittgenstein kaller denne overføringen mellom disse to; ”sees som”. Gombrich hevder at det ikke er mulig å se verket skilt fra sin fortolking.²⁴⁵ Richard Wollheim introduserer en alternativ forklaring. Ideen som former og innholdet er to simultane aspekter av den samme opplevelsen. Dette kaller han ”å se i”. Gombrich og Wollheims forklaringer skiller ved at den ene mener at man bare kan se én ting av gangen, den andre at man kan se begge deler samtidig. Det er opp til betrakter å velge ut hva hun skal se på og dermed oppfatte av de bildene som da oppstår. Dette er en typisk menneskelig egenskap hevder Wollheim. Det er en urgammel evne i mennesket. At noe ”ser ut som” noe spesielt, som kan fortolkes individuelt, kan forstås gjennom mange perspektiver. Det kan være vurdert som et optisk fenomen, der den visuelle erindring og inntrykk ”fører kunstnerens hånd” og derigjennom skaper deformasjoner eller ”blanks” eller det kan være tilfeldigheter som ikke har annen funksjon enn det rent formale, som skal skape balanse i bildet.

Siden bølgemaleriene er rektangulære og plasseringen av ”figuren” ligger på noe som ser ut til å være i det gyldne snitt har jeg målt. Bildets lengde er, 130 cm: $1.6180 = 80.34$. Det blir midt i ”figuren.” Det er en meget harmonisk komposisjon. Dette referer seg til en akademisk tradisjon, som heller har sin tilhørighet i Frankrike enn i Tyskland. Maleriet har altså en streng kompositorisk form som er gjennomgående i mange andre malerier, samtidig som det er abstraherte former som kan være et resultat av en spontan intuitiv handling som har skjedd i selve malerprosessen. Dette kan styrke hypotesen om at formelen i komposisjonen har lettet muligheten for eksperimentering og spontanitet i bildet.

Det kan være interessant å vurdere hvordan det erindringsmessige har virket inn i Munchs bestemmelser av hvordan bildene skal se ut. Bakgrunnen for hans kunstneriske utdannelse var klassisk og erindringens kunst var en godt innarbeidet tradisjon tilbake fra romantikken, som sammen med dekorativ kunst hadde stor innflytelse. Målet med kunsten var å først møte den direkte natur gjennom landskapsstudiene for derved i studio; gi plass til det i kunsten som

²⁴³ Gerd Woll, *Mon ikke kunsten*, 27

²⁴⁴ Mørstad *Fact and Fable in Psychology*, fotnote 97, 156

²⁴⁵ Mørstad, 165

kommer innenfra, bearbeidet gjennom menneskelig subjektivitet.²⁴⁶ I Munchs tilfelle har vi sitatet ”jeg maler ikke det jeg ser, men det jeg så,” som understøtter at han brukte sin erindring som hjelpemiddel. Han hadde også klassisk skolering som var med på å utvikle dette. Von Hannos lærebok som hadde stor innflytelse på kunstnerutdannelsen, vektla at øyet skulle øves i sin dømmekraft, uten hjelpemidler og hånden i å gjengi gjenstanden.²⁴⁷ Elevene skulle også oppøves i å skille mellom indre og ytre rom, det vi kan kalle ”negativ” eller ”positiv form.” Da Munch gikk i andre middelskoleklasse øvet de i å lage geometriske figurer på frihånd. En øvelse som Munch deltok i var ”brikketegning”, der elevene i fellelag skulle tegne opp etter tavlen geometriske figurer som siden ble satt sammen. Ser man på den nærmest geometriske måten som bølgene er bygget opp på, kan det ha vært en hjelp med disse øvelsene. ”Hukommelsestegning”, skulle utvikle den visuelle hukommelse. Elevene skulle memorere en tegning som læreren tegnet for så i viske ut. Oppgaven besto i å rekonstruere denne.²⁴⁸ Munch krediterte senere læreren Nielsen ved at han lærte seg å konsentrere seg om de store trekk, ikke viske ut, men bruke tykke streker og kun fem farger, og gjennom det lære seg det grunnleggende for å bli en god tegner og maler.²⁴⁹ Jeg tror at denne opplæringen i komposisjon og disse øvelsene har vært grunnleggende medvirkende årsaker til Munchs gode komposisjonelle egenskaper og visuelle hukommelse, og styrket Munchs bruk av formler og billeskjema.

Ett bilde som er interessant i forhold til bølgene som slår mot stranden og de kompositoriske likheter med *Bølgen* (1919- 31), er *Aften* (1888).²⁵⁰ Der sitter en kvinne til venstre i bildet, og skuer utover et åkerlandskap. Åkerfurene er nærmest identiske med bølgene som slår mot stranden i *Bølgen* (1919- 31). Det er en høy horisont, og hun sitter plassert på tilsvarende sted i maleriet som ”figuren”, men speilvendt. Bildet er underlig fordi det virker som om det først har vært et sjømotiv, men som etterpå her blitt endret og bølgene er malt grønne og det er påført dyr for å gi illusjonen av åker og dybde. En viss formal liket med komposisjoner i andre bilder kan man og finne i *Mannen i kålåkeren*,²⁵¹ (1916) og *Slåttekår*(1917).²⁵² Begge bildene er åkermotiver hvor kraftige diagonale linjer i form av åkerfurer føres mot betrakter. Begge har høy horisontlinje, lik den i *Bølgen* (1919,31). I *Slåttekår*, er det en buet linje til høyre, mens det *Mannen i kålåkeren* er rette. I *Slåttekår* slår

²⁴⁶ Magne Malmanger, *Fra ”erindringens kunst” til ”det dekorative”*, *Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel*, Kunst og Kultur 1985, 8, 9 og 10

²⁴⁷ Erik Mørstad: Munchs første skoleår: Lærer og lærebøker i tegning, Munch blir Munch, 23

²⁴⁸ Mørstad, 35

²⁴⁹ Mørstad, 27

²⁵⁰ *Aften* 160, Olje på lerret 37 x 74 cm Privat eie

²⁵¹ 1195, 136 x 180 cm, Olje på lerret, NMK

²⁵² 1196, Olje på lerret 136 x 180 cm NMK, og 1247 Olje på lerret 130 x 50 cm Munch- museet

mannen låen rett i det punktet som tilsvarer ”figurens” plassering i *Bølgen*, der liggende høy tilsvarer retningen til ”figuren.” I *Mannen i kålåkeren*, står han plantet i jorden, nesten som han vokser ut av den selv. En lignende måte der natur og menneske forenes i elementet, vil vi se i bilder av badene menn, som behandles i kapittelet om badende mennesker.

Den formale likheten bekrefter hvordan Munchs komposisjoner har likhet med formler og billedskjema. De diagonale linjer og bruk av perspektiv som trekker betrakter inn i scenene, er noe Munch også benyttet seg av da han oppholdt seg i Frankrike på 1890-tallet, og som man kan se i *Rue Lafayette* (1891), som sannsynligvis er inspirert av Gustav Calibottes *Un balcon*, (1880). Patricia Berman viser til Martin Jays begrep om historiserte skopiske regimer, som konstitueres forskjellig i hver generasjon.²⁵³ Hun peker på at Munchs blikk i *Rue Lafayette*, smelter sammen med gatens dynamikk. Selv om Bermans artikkel handler om storbyens sublime angst og bruk av perspektiv for å understreke dette, er det etter min mening ingenting i veien for å overføre det på også landskapsmalerier der sjø og bølger er fremstilt, fordi prinsippene for hvordan perspektivet virker inn er de samme. I forhold til *Bølgen* (1919- 31), synes det også som en adekvat betegnelse på hvordan komposisjonen og dynamikken i vannets bevegelige plan blir formidlet gjennom inntrykket han fikk. Det er en forvrengning av perspektivet, slik man også kan finne i romantiske landskapsmalerier der perspektivene i bildet er forskjellig fra hvor i bildet man ser noe som gir et forvirrende inntrykk. De kan oppfattes symbolsk idet det sublime overblikk åpner for mer enn det som er mulig å observere fra ett fast punkt, selv om man alltid har et fast holdepunkt med en forgrunn som er malt detaljert, lik en teaterkulisser, ikke ulikt noen av Munchs landskapsbilder. Panofsky vektlegger sentralperspektivet som ordnende kartlegging av virkeligheten.²⁵⁴ Hos Munch, blir perspektivet forskjøvet, noe som gir en opplevelse av forskyving og et sublimt lite sjokk. I forhold til den personlige fremstilling av et motiv med valg av perspektiv som uttrykk for enten noe ordnende, noe som drar ned eller noe som forvirrer kan alle sies å ha en symbolsk mening. Man oppholder seg på et sted som til tross for at det fremstiller et landskap som er gjenkjennelig og vakkert, likevel opplever et lite ubehag ved at perspektivet ikke helt stemmer med den observerte virkelighet. Berman viser til den østersiske fysikeren Ernst Mach, som hevder at perspektiv handler om kroppsliggjøring, og beskrev det som subjektivisme, der fysikk og biologi forenes. Slik sett kan en sublim opplevelse nettopp oppleves som svimlende, og gi fysiske reaksjoner, og igjen føre til ”inbildingskraftens utvidelse av seg selv.”

²⁵³ Patricia Berman, *Den sublime storbyen og dannelsen av den moderne kunster, Munch blir Munch*, 139

²⁵⁴ Holly, 133

Et lite avsnitt i Rolf Stenersens biografi, kan gi indikasjoner om at *Bølgen* var viktige for Munch. Kanskje var de tenkt som en del av livsfrisen. Munchs kortidshukommelse ble stadig dårligere mot slutten noe som er beskrevet godt i denne biografien. Munchs distré personlighet, ser ut til å ha blitt forsterket da han ble eldre, i den grad at han glemmer om han har spist, avtalt møter eller hvordan en innløser en sjekk. Den aldrende Munch leter etter malerier han har enten gitt bort, forlagt eller solgt, og det ser ut til at han omtaler nettopp et av bølgemaleriene, mest sannsynlig det siste, siden det første mest sannsynlig er solgt. Han ringer til Stenersen med følgende bekymring: *"Det er Munch. Nå er det noe galt her. Ett av de beste bildene mine er stjålet. Et av hovedbildene i frisen. Bølgene som skyller inn over stranden. Kan de huske det? Nesten en meter gange en meter og litt avlangt. Grønt, blått, grønt- Jasså De husker det? Kan De huske hvor det sto? Kan De ikke ta en bil hit? Jeg trenger det til noe jeg holder på med."*²⁵⁵ Det er ikke så mange bilder som passer til den beskrivelsen. Få, om noen andre motiver kan sies å passe. Det kan i altså sies å være en mulighet for at *Bølgen* (1919, 31), har hatt større betydning for Munch enn det som tidligere har vært antatt.

3.5. Oppsummering og konklusjon

I de rene sjø og strandmotivene er det det ytre, rent formale som skal formildes. Man ser innflytelsen fra impresjonismen i de tidlige bildene der atmosfæriske forstyrrelser blir definert av små urolige strøk. Perspektivet i noen bilder fra Nice har en stort oversyn, strandlinjen er åpen og komposisjonen har fokalisering i form av trær. I 1907- 08 endres bølgene til å bli rene formstudier, der abstraksjonen gjør at de ser mer ut som mønstre enn vann. I de senere bildene resulterer det i eksperimenteringer som resulterer i udefinerte rare former i bildet som åpner for individuell fortolking og utfordrer vår fantasi. Forskyving av perspektiv kan oppfattes som en måte å forstyrre betrakter til å oppnå en opplevelse av noe sublimt som igjen utfordrer vår fantasi. Maleriene kan derfor sies å ha en dobbel sublim funksjon, en i form av former som oppleves som udefinerte og rare og som ved det utfordrer fantasien, og ved bruk av perspektiv som også setter i gang en prosess i betrakter. Munch maler andre bilder som ligner i komposisjonen, og dette kan være et resultat av en utviklet visuell hukommelse. Man kan se en dialektisk utvikling, der impresjonismen etterfølges av bilder der farger og former kan se ekspresjonistiske ut. Bølgenes plan, kan minne om futurismen i dynamikken. Abstraksjonen kan sees som en ny stil. Munch fortsetter med å male synestetisk, men det fungerer nå i

²⁵⁵ Rolf Stenersen Rolf, *Edvard Munch Nærbilde av et geni* Gyldendal forlag 1945, 187

forhold til sanseresepsjon, ikke sjelstemninger eller følelser. De formale likheter med mange andre malerier er tydelige både i form av billedmessig komposisjon, og strandlinjen.

I det neste kapitlet vil jeg undersøke en del bademotiver og se på hvordan vannelementet og mennesket forenes, bruk av perspektiv for å plassere betrakter i samme element som det som er avbildet, og hvordan bølgeformene går igjen i menneskets naturlige miljø.

Kapittel 4. Badende mennesker

Badende mennesker var noe Munch beskjeftiget seg med gjennom hele livet, men måten han fremstilte dem på er svært forskjellig.²⁵⁶ I dette kapitlet skal jeg se på hva slags forhold de badende har til vannet. Jeg vil vurdere perspektivet og se om det er forskjellig fra tidligere. Hvis Munch bruker formler her, vil jeg undersøke om det er de samme som tidligere, eller om nye oppstår. Abstraheringen som jeg fant i bølge og sjømotivene kan tenkes å finnes også i disse. Vannets ontologi er fortsatt tema for undersøkelse. Tilslutt vil jeg kort ta for meg noen få bilder av solbadere. Jeg vil også vurdere disse bildene i lys av vitalismen. Malerstilens utvikling i forhold til dialektikk skal vurderes.

4.1. Badende mennesker 1894- 1904

I *Badende gutter* (1894)²⁵⁷ er det lek og foreningen med vannelementet som er i fokus. En ryggvendt ung gutt i forgrunnen, står ved en brygge som skyter ut diagonalt og danner en pyramidal form. Rett under ham ser man gjennom vannet en svømmende gutt der hodet, som er malt i sterkere varme farger, bryter overflatehinnen mens kroppen ellers går dypere ned med føttene nederst i vannet. Graderingen av hvithet og det blå i vannet er meget raffinert, og gir en god dybdeopplevelse. På de andre tre guttene i vannet, hvorav to med bøyde ben og en til som er utstrakt, ser man også tydelig der overflatehinnen møter guttenes kropp, og hvordan kroppene endrer farge og form i møtet med vannelementet. Måten de avlange barna skyter ut i ulike retninger, gir spenning i komposisjonen. Den stående gutten gir en vertikalitet til bildet, som er nødvendig for å gi komposisjonen harmoni. Munch uttalelser om linjer og viktigheten av deres sammenheng i forhold til tyngdelinje, hvilelinje og diagonaler, gir god mening når man betrakter dette bildet. I høyre hjørne, ser man en speiling av tre vertikale brune linjer, som antyder brygge eller lignende. Steiner i varme farger i forgrunnen repeterer

²⁵⁶ Motiver av badende mennesker i og over vann, maler Munch også i diverse badehus, som *Badende kvinner* (1896- 97) 396, olje på lerret 99 x 145 cm.

²⁵⁷ 358 Olje på lerret 92 x 150 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

fargen, og gir harmoni til fargens komposisjon. Det er her ingen horisont, men bildet slutter der man kan anta at vannet møter land, noe som gir en opplevelse av på se ned på vannet. Uten horisontlinje blir det også mindre dybdeperspektiv i bildet, bare vannet som både er gjennomskinnelig, og speilende på samme tid. Man er plassert i samme medium som kunstneren, og blir selv en del av opplevelsen. Malingen er gjennomsiktig, og ”ser våt ut”, noe som også gir en opplevelse av vannets karakter.

I samme plassering i bildet som i det foregående, står en gutt i **Badende gutter** (1897- 98)²⁵⁸. Dette bildet er likevel svært ulikt. To gutter til koser seg i vannet og her gir de virkelig et komisk inntrykk, i det den ene gutten som er plassert mot bildets øvre kant, har armer og ben ut som en X, men den andre har armene rett ut til siden, mens beina er ført mot hverandre på vei inn i den kjente ”froskeposituren”. Det gjør at man kan få et inntrykk av en slags tegnserieaktig bevegelse, der den ene er forut den andre. Under disse spjettende gutter ser man sjøbunnen, malt i varm oker og brent jord. De oppholder seg altså hovedsakelig på grunna, og sånn sett skulle det være et trygt habitat, men underlige former kanskje av tang og steiner gir en foruroligende følelse. De vrir og vender på seg, og nede i høyre hjørne er en hvit rund stein, som skiller seg ut fra de resterende, og kan minne om en hodeskalle.²⁵⁹ Den stående gutten har også en interessant funksjon i bildet, idet han speiles i det som kan antas å være dypere vann i en slags renne, og denne føres ut i de dypere laget og binder vannlagene sammen mot den øverste gutten som er på vei ut i dypet og ut av maleriet og den øvre horisont. Dette bildet er svært interessant, fordi det tilsynelatende er enda et bademaleri med glade unger i fri lek, mens det ved nærmere undersøkelse også kan ha symbolske betydninger. Ved første øyekast er det humoristisk, men under ligger noe urovekkende.

Munch har malt veldig mange flere bilder av badende gutter enn piker. Ett maleri av piker, viser en måte å der de leker i vannet på som skiller seg fra guttebildene. **Badende piker** (1897-99) To piker står og spruter i vannet i lek og vannet formes som en ”skål” de står i. Sprutingen og plaskingen endrer måten vannet fremstilles på, og det er hvitt og lyseblått. Her brytes vannets flate i møtet med barna, og kroppene står skrått mot hverandre og danner en pyramidal form. Heller ikke dette bildet har horisont, og man betrakter barna noe nedenfra. Denne sprutingen med vannet viser han også i **Badende barn** (1897-99), der en pike spruter med beina slik at de danner en gjennomgående dynamisk bevegelse, ikke ulikt *Tingeltangel*

²⁵⁸ 492, Olje på lerret 83, 5 x 100 cm Munch- museet

²⁵⁹ En stein som ligner en hodeskalle finner man også i *Aske* (1895) 378, Olje på lerret, 120,5 x 141 cm, NMK

(1895).²⁶⁰ Sett i sammenheng med livets konsept som noe dynamisk, kan man se at denne form for eksperimentering finner sted både i vannet selv, og i menneskets møte med det.

I *Badende unge menn* (1904)²⁶¹ maler han for første gang badende menn i den samme positur han skulle gjenta mange ganger, i Warnemünde og senere i Hvitsten. Det viser en strand og vann, og 12 unge menn, to stående frontalt mot betrakter. Denne måten å stå på, ble av Langaard presentert som en formel.²⁶² Heller ikke her er det horisontlinje, men perspektivet er noe forvirrende, fordi forgrunnen er frontal, mens selve vannet er skuet ovenfra. Denne måten å forvrenge og endre perspektivet har vi sett flere ganger, trolig ut fra stemningen Munch vil oppnå. Det er mange forskjellige grupperinger av barn, hvor noen vandrer ut i vannet, mens to er svømmende utstrakt og andre med de samme froskeformene som i de tidligere. Strandlinjen danner en U form, og tenker man den forlenget vil den danne en stor O. Det er et interessant kompositorisk poeng, som ikke er tydelig i andre strandmotiver. I bildene av disse badende menneskene, er perspektivet slik at man ikke kan se noen horisontlinje og det gir et lukket preg. Vannet er ikke fremstilt med dynamikk eller med speiling, men som noe menneskene oppholder seg i, som et naturlig habitat.

4.2. Pentatyket *Badende menn, Warnemünde* (1907- 08)

”Kunst og natur

Kunst er det motsatte av natur. Et kunstverk kommer blot fra Menneskets indre.

-Kunst er bildets form tilblitt gjennom menneskets indre nerver- hjerte- hjerne- øye.

Naturen er det evig store hvorfra kunsten tar sin næring.-

Naturen er ikke alene det for øyet synlige-

den er også sjelens indre bilder- bilder på øyets bakside.-”

Edvard Munch, *Warnemünde* 1907

Badebyen Warnemünde var et flittig besøkt ferieparadis for både tyskere og utlendinger der det ligger vad Warnow- elvens utløp i Østersjøen. Munch tilbrakte tid der, samtidig som han pendlet til Berlin hvor han fullførte *Reinhardtfrisen*. Han malte her en serie med malerier av

²⁶⁰ 411, *Badene piker*, olje på lerret 68, 5 x 91 cm, 412 *Olje på lerret*, 45,7 x 54,8 cm begge Munch- muset, Tingeltangel,(1895), Litografi, MM G 198 418 x630 mm

²⁶¹ 589 *Olje på lerret* 194- 290 cm Munch- museet,

²⁶² Langaard, 53

badende menn, der formspråket endret seg og han innførte en symbolikk som i tillegg til å handle om dyrking av sjø og vann, også innebar en betraktning over menneskets fem livsaldere. I *Badende menn* (1907)²⁶³ ser man 15 menn på en strand. Det er høy horisontlinje og stranden er ca en tredjedel av bildets høyde. Tre menn danner hovedmotivet, hvorav to av dem står frontalt. Den ene i et lite skritt, den andre i større skritt. Dette er den samme posituren som i *Badende unge menn* (1804) og er et eksempel på formelbruk.

Til høyre er en gruppe menn som står sidelengs som kan ses som et bimotoiv, og bak dem en gruppe badende menn som ser ut til å leke i vannet. Ansiktstrekkene er ikke definert og sees som mørke felter. Til venstre i bildet er torsoen av en mann sett bakfra som ser ut til å være påført senere. Fargeholdningen er i klare lyse farger og i vannet påført med vertikale strøk. Disse skiller seg fra selve komposisjonen, som er strengt vertikal og horisontal. Trine Otte Bak Nielsen peker på hvordan den strenge vertikaliteten i de fremste mennenes posisjon binder komposisjonen sammen med de vertikale linjene i vannet.²⁶⁴ Det er de samme frontale bølgene her som jeg har beskrevet i kapittelet om bølger, men mot mennenes oppreisthet danner de en tydelig kontrast. De urolige strøkene gir et flimrende inntrykk, lik solen en sommerdag. Det er tydelig at dette er formeksperimenter som bidrar til en ny måte å male samspillet menneske / natur på. Det blå vannet kontrasterer mot de gule mennene, gir en komplementær kontrast som gir spenning og uro.²⁶⁵

Denne type malereksperimenter har Munchs også gjort i *Blåkledd dame mot blått vann*. (1891)²⁶⁶. Maleriet viser en frontalt oppstilt kvinne i blå kjole, stående mot en bakgrunn av blått vann. Forgrunnen er grønn, malt i vertikale tydelige strøk, med noe som ligner en busk til høyre for damen. I forgrunnen nede i høyre hjørne er en rektangulær form hvis hjørne peker mot damen, med skyggevirksomheter i blått. Bak kvinnen er en liten slagskygge i samme farge som formen i forgrunnen. Damen har en rød hatt på hodet, noe som gjør at hun står ut fra den blå bakgrunnen. Vannet er malt i korte urolige vertikale strøk, som går igjen i kjolen, som har en noe lysere koloritt. Bevegelsene i malerstrøkene er såpass parallelle at det oppleves som om kjolen og vannet går over i hverandre, hun sublimeres av vannet, og blir en del av det. Den lille skyggen peker mot at lyset kommer fra en høy posisjon på himmelen, og de vertikale strøkene i forgrunnen gir ett inntrykk av at betrakter står under motivet, og det er

²⁶³ 766 Olje på lerret 206 x 227 cm Ateneumin Taidemuseo, Helsinki,

²⁶⁴ Nielsen, 25

²⁶⁵ Ikke alle de forskjellige maleriene av badende gutter og menn er malt med slike skrå strøk, flere av de som er datert 1908, er preget av friere strøk som heller underbygger formen enn avviker fra den. Fellestrekk er likevel en friskhet i farge og strøk som peker hen mot en abstrahering av form. Se f.eks nr 809 og 809, begge malt på utendørs på stranden, bekreftet ved at det er funnet sand i malingen. *Catalogue Raissonne* s 793 bind II.

²⁶⁶ 242 Olje på lerret 99 x 64 cm Privat eie

en høy horisont. Bildet er interessant i forhold til badebildene fra Warnemünde, fordi det også tydelig er eksperimenter med vann og menneske i forening, men kun som et malerisk fenomen, ikke som en kroppsliggjøring og forening av menneske og vann slik det er tilfelle her.

I sidefeltet *Ungdom*²⁶⁷, er bølgene er malt på samme måte som i hovedfeltet med diagonale penselstrøk. Fargene er rene og flere steder også her påført direkte fra tuben. Maleriet *Alderdøm* (1908)²⁶⁸ som viser en gammel mann med begge armene bøyet opp mot halsen krysset foran brystet, er ikke preget av de kryssende diagonale linjer, men mer svungne i vannet, slik at vannet danner konturer rundt mannen. Denne varianten bærer preg av å være mer ”uferdig”. Vannet i bakgrunnen er her en blå flate, men også den har en horisontal linje som markerer bølgen som slår frontalt mot stranden. Malingen bærer preg av å ha vært våt i øvre del. Bildet er mest sannsynlig malt ute. *Barndøm* (1908)²⁶⁹ er mer ”klattete” malt, og sandstranden bærer fargen til lerretet, og er påført hvite flekker med maling, som kan illudere solskinn. Det er stor forskjell mellom disse og hovedmotivets skrå strøk. Vannet er bare som en blåfiolett bakgrunn uten særlig liv, men også den har de horisontale linjer for å markere bølger.

*Olding*²⁷⁰, bærer i enda større grad enn de andre av å være malt hurtig og med tynn maling som har rent nedover fra nedre del av mannens kropp. Sjøen høyt over hans hode danner en svakt stigende diagonal, og hans ustrakte kropp repeterer denne. Han holder den ene hånden opp mot hodet, mens den andre ligger bøyet foran kroppen. Vertikaliteten i mannens armer fungerer også som en lukker av komposisjonen og den endelige avslutning av pentatyket. De fem bildende henger således sammen både tematisk og komposisjonelt, mens malemåten varierer. Dette skyldes at Munch malte mange variasjoner av motivene over en lang periode og malemåten endret seg mye i dette året. Mange av bildene bærer preg av å være malt utendørs, da de inneholder spor av sand.²⁷¹ Dette viser at det er i direkte observasjon og tilstedeværelse i naturen at malemåten blir friskest og en god formilder av opplevelsen og erfaringen til kunstneren. I variantene som er malt etterpå i studio, mangler den vibrerende fargebruk og friskhet. Ser man på kunstnerens evne til å formilde inntrykk som et medium, så er altså det direkte møtet med naturen viktig for å lykkes. En repetisjon i studio fungerer ikke like godt.

²⁶⁷ 811, Olje på lerret 206 x 100 cm Bergen kunstmuseum

²⁶⁸ 812 Olje på lerret 200 x 97 cm Munch- museet,

²⁶⁹ 814 Olje på lerret 105 x 94 cm Munch- museet,

²⁷⁰ 815 Olje på lerret 97 x 107 cm Munch- museet

²⁷¹ Nielsen, 33

Nielsen viser til beskrivelsen ”lysmaleri”, i det den gjennomgående lyse og varme koloritten vitner om solens tilstedeværelse.²⁷² Også slagskyggene er annerledes her enn tidligere, og fungerer både komposisjonelt til å binde sammen figurene, men også som en symbolsk funksjon i det de to mennene i forgrunnen har felles slagskygge.²⁷³

Fargebruken i *Badende menn* er påfallende frisk og klar. Nielsen viser til et usignert innlegg i Aftenposten som var negativt til utstillingen der fargebruken ble beskrevet som problematisk på nært hold fordi fargene flimret, men at de fungerte når man så dem på riktig avstand. Jens Thies holdt i forbindelse med monteringen av *Badende menn* som ble solgt til Finland et foredrag som handlet om Munch, som vektla forskjellen mellom postimpresjonismen og impresjonismen og pekte på de biografisk- psykologiske forhold som virket inn på Munchs motivvalg.²⁷⁴ Han var særlig fokusert på hvordan de formale egenskapene ved bildet virket inn på betrakter.²⁷⁵ Dette peker mot hvordan det formale kan oppfattes som en symbolsk form og at også dette virker inn på betrakter, uavhengig av hva det fremstiller.

Dette er et modernistisk trekk, som kan identifiseres som signifikant form. E.J Vehmas definerte stilen som ”impresjonistisk ekspresjonisme”, noe som viser til at stilen nå er en syntese mellom det observerte og det opplevde. Det bekrefter at Munchs stil nå er i en dialektisk endring mot noe annet.²⁷⁶ Diskusjonene rundt kunstnerens rolle som formideer av inntrykk versus ”det objektive” ble diskutert med utgangspunkt i disse maleriene. Maleriene fikk kritikk over uferdighet, og at tegningen var dårlig. Andre ga uttrykk for nettopp at helheten og det monumentale vitnet om et grundig forarbeid og at det fungerte godt. Kunstneren Anton Lijefors formulerte at hensikten med kunsten var å vise det mest spontane og illusjonen av kunstnerens tanker, følelser og syner.²⁷⁷ Sett i sammenheng med for eksempel Dauthenday og Uddegren som fremhever kunstverket som et middel for kunstneren til å overføre sine ”ve og vel følelser” til verket er det interessant å se hvordan disse bildene nådde sitt publikum, som reagerte i møte med friskheten og friheten i fremstillingsmåten. Den Antellska delegasjonen i Ateneum i Helsinki som kjøpte bildet, fremhevet den ”syngende fargeglede” i et frigjort maleri. Frigjøringen må i dette tilfelle bety at fargene ikke er representerende men ekspresjonistiske i sitt uttrykk.

²⁷² ibid, 22

²⁷³ Slagskygger blir ofte brukt for å angi at noe er urovekkende, som i *Pubertet*. (1885), nr 156

²⁷⁴ ”Postimpresjonisme” var ett uttrykk for det vi i dag betegner som kaller ekspresjonisme.

²⁷⁵ Timo Huusko, *Munch og Warnemünde*, 110

²⁷⁶ ibid, 113

²⁷⁷ ibid, 111

Den ”strekete malemåten” som kan ses på som ny også benyttet i *Det grønne værelset* (1907), som ble malte samtidig, ble av Munch om talt som ”prekubistisk”.²⁷⁸ Dette ble skrevet mange år senere og i etterklokskapens lys, men gir likevel et interessant bilde på stilen. Bruddet med flaten som var noe som også Cezanne bestrebet seg på, fungerer godt i bildet, der strekene bryter med dybdeillusjonen samtidig som linjene innbyrdes forhold gir harmoni. Cezanne er kunstneren som inspirerte kubistene til nettopp å bryte flaten og ta skrittet helt ut i det projiserende maleri.

Nielsen peker på at Johan Langaard mener at badebildene fra Warnemünde gjenoppretter balansen mellom dybde høyde og bredde, og at komposisjonen dermed blir svært harmonisk og uttrykksfull.²⁷⁹ Perspektivets harmoni gir en positiv opplevelse av sjøen og mennene som kommer opp av det. Komposisjonens bruk av høy horisontlinje og menn som kommer opp av vannet kan også ses gjennom en Nietzscheansk tilnærming. Den høye horisontlinjen er en grenselinje der alt som lever og er ett med jorden befinner seg på dens underside. Horisontlinjen blir en symbolsk skillelinje som viser at alle mennesker er en del av jorden.²⁸⁰ Nielsen viser til Margaretha Rossholms tolking av Munchs senere bademotiver der de badene mennene blir sett som sublime overmennesker som vender opp fra havet.²⁸¹ At naturen symboliserer en helbredende kraft ligger i tidens idéverden noe Berman legger vekt på i sin omtale av Aulamaleriene, som jeg kommer tilbake til.²⁸² Arne Eggum setter badebildene fra Warnemünde i sammenheng med både *Livsfrisen*, og *Reinhardfrisen* som males i samme periode.²⁸³ Malerstilen er drastisk annerledes enn tidligere og kan ses som et skille, men samtidig ser det ut til at Munch endrer malemåte ut fra *hva* han skal fremstille. Dialektikken ser altså ikke ut ikke å være gjennomgående, men avhengig av motiv.

De synestetiske assosiasjonene er orientert mot opplevelsen av å være i elementenes makt, heller enn å kjenne på sjelestemninger og følelser som kunstneren kan ha kjent. *Livsfrisens* betydning blir videreført gjennom både disse og senere malerier med lignende motiver. Formler i form av blant annet frontalitet hos mennene og komposisjon kan ha vært den i komposisjonen som har hjulpet Munch til å frigjøre seg og eksperimentere mer med det malemessige. Det harmoniske perspektivet gir også en positiv følelse som forsterker det symbolske innholdet.

²⁷⁸ Arne Eggum, *Munch og Warnemünde ” En rekke Billeder malte jeg...med utprægede brede ofte meteren lange Linier eller strøg der gikk vertikalt, horisontalt og diagonalt- Fladen blev brudt og en vis præ- kubisme ytrede sig.”*, 52

²⁷⁹ Nielsen 21 og 22

²⁸⁰ *ibid*, 13

²⁸¹ *ibid*, 13

²⁸² Timo Huusko, *Munch og Warnemünde*, 114

²⁸³ Eggum, 76

Det er en mulighet for at Munchs psykiske tilstand har spilt inn i forhold til endring av malemåte og perspektiv. Munch strevet meget i perioden og en real fyllekule førte til det endelige sammenbrudd, der han til slutt 3.10.08 ble innlagt hos Dr. Jacobson. i København hvor han ble behandlet med hvile, avgiftning, massasje, varme bad og elektrobehandling.²⁸⁴ Han beskrev siden opplevelsen av dette i en notatbok og at han opplevde seg som spaltet og oppløst, men oppholdet helbredet ham.²⁸⁵ *Badende menn* er malt og at det har ført til en endring som utvikler seg videre. Under oppholdet hos Dr. Jacobson, fullførte Munch den satiriske litografiske serien *Alfa Omega*. Strandlinjen ble viktig her, idet det handler om de to mennesker, som havner på en øde øy. Det er en slags parafrase over livsfrisen. Siden det dreier seg om litografi, blir linjen viktig og han benytter hyppig vibrerende bølgelinjer i disse bildene. Det hele ender tragisk, idet Alfa ender med å ta livet av Omega, og blir selv drept av "avkommet og øens dyr... Den nye slekt skal opfylle øyen"²⁸⁶ Sånn sett er Alfa -Omega også et bilde på døden og livet og livets syklus, som han berører i så mange andre bilder. Den kunstneriske prosessen kan ha fungert som en hjelp til å få orden i det indre kaos, og førte til en følelsesmessig utløsning av oppladet energi, katarsis, renselse. I flere andre av hans malerier finner man karikaturlignende trekk som *Golgata*, og *Livets dans*.²⁸⁷ Man kan også se sammenbruddet og fornyelse fra et filosofisk synspunkt, med utgangspunkt i *Tragediens fødsel* av Friedrich Nietzsche. Han beskriver hvordan de to sjelskreftene som defineres gjennom det dionysiske og det appolinske virker inn forskjellig. Det dionysiske virker oppløsende, og det appolinske samlende. Dionysos virker gjennom rusen, som gir en utvidelse av sanseapparatet. Gjennom motsatsen, drømmen, virker de appolinske kreftene inn, som ordnende og strukturerende.²⁸⁸ Sett fra dette perspektivet, måtte det et sammenbrudd til for at noe nytt skulle kunne bli skapt. Som nevnt hadde han også en kraftig sorgreaksjon og en form for sammenbrudd, før han oppdaget symbolismen som redningen for kunsten.

4.3 Badende menn 1913- 30

I 1913 maler han igjen flere badende menn med de samme komposisjoner som i 1907-08. Han gjentar motivene samvittighetsfullt, også malemåten med de diagonale malerstrøkene er her

²⁸⁴ Det var en stor tro på elektrisiteten mange muligheter og man trodde at psykisk ubalanse skyldes ubalanse i det elektriske i hodet.

²⁸⁵ "Alkoholens indflytelse bragte Sindets eller Sjælens Spalting til det yderste – indtil de to Tilstande som to sammenbundne Fugle seld til hver sin Kant og truede Opløsning eller Kjedens Sønderrivelse. ", 43 ibid , fotnote 20, notatbok T-2789

²⁸⁶ *Omegas død og Alfes død*. Fra litografiserien stilt ut på Munch- museet våren 2009.

²⁸⁷ *I Livets dans* er det en dansende mann som grafser på en kvinne fremstilt med grønt ansikt som ligner Gunnar Heiberg.

²⁸⁸ Friedrich Nietzsche, *Tragedien fødsel*, Pax Forlag A/S 1993 Utkommet første gang 1872.

på plass i bølgene. Også stranden er malt med urolige strøk, mens malerstrøkene på mennene følger kroppenes buktninger.²⁸⁹

Siden Munch beskjeftiget seg med badene menn i mange år også etter oppholdet i Warnemünde er det interessant å se på den videre utviklingen av motiv, og å vurdere utviklingen av det formmessige og det kompositoriske sett i forhold til de senere badebildene og *Bølgen* (1919, 31). De frontale oppstilte mennene med badende menn i bakgrunnen og perspektiv og formal oppbygging av landskapet kan være formler som videreføres.

I 1915 malte Munch mange motiver av badende mennesker fra Hvitsten, for eksempel *Badende menn* (1915)²⁹⁰, der mennene nå har fått en bakgrunn av svaberg og åser. De er uten ansiktstrekk og det er brukt store strøk med mye hvitt i malingen. Guldfargen på mennene som kontrasteres mot den blå sjøen i bakgrunnen er stadig fremtredende. Her har sjøen en jevn rolig flate som bare brytes av årringer rundt en stående mann i sjøen. Dette er så vidt jeg kan se det eneste bilde der han maler tydelige årringer rundt en person i vann. Det er tydeligvis fortsatt interessant å formidle bruddet med overflatehinnen.

To svært like bilder. *Badende menn og Badende mann*, (1918),²⁹¹ har den samme lyse koloritten, men vannet har flere felter i grønt, som i *Bølgen* (1919). De er tydeligvis malt på Rammebukten på Hvitsten.²⁹² De er såpass like at jeg behandler dem under ett. *Badende menn* har et tydelig breddeformat. Horisontlinjen er høyere enn de to bølgemaleriene, ca en femtedel av høyden, men dette kompenseres med at neset som følger under kommer noe lavere ned. Bølgene følger her den samme retning som i bølgemaleriene, med den åpne bølgen mot betrakter i nedre billedkant. I forhold til malemåten av vannet, er det større grad av fargefelte i disse enn i de fra Warnemünde, men i mindre grad enn *Bølgen* (1919, 31). To andre mennesker bader i bølger under enden av neset, mens mannen som har gitt tittelen til bildet, står oppreist med armene ut fra siden som i skritt omtrent på samme stedet der den ene enden av ”figuren” er i bølgemaleriene, altså i det gyldne snitt. Kroppen danner en vertikal som deler maleriets bredde i to, hvor hans kropp og høyre siden danner ca en tredjedel. Kroppen er så nærme og blir dermed så stor, at hodet når opp til samme sted i maleriet som trærne er i *Bølgen* 1919, 31. Armene henger ut skrått fra kroppen, slik at det dannes en pyramidal form,

²⁸⁹ 1089 *Ungdom* 1913- 14 Olje på lerret 201 x 97 cm Munch- museet og
1090 *Badende menn* 1913- 15 Olje på lerret 200 x 206 cm Munch- museet

²⁹⁰ 1151, Olje på lerret 100 x 134,5 cm Munch- Museet

²⁹¹ 1283 Olje på lerret 137. 5 x 199 cm Munch- museet

og 1284 Olje på lerret 110 x 160 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

²⁹² Dette stemmer med at man ser mot nord sett fra moloen som antas å være stedet hvor Munch har stått da han malte *Bølgen* (1919 og 31). Formene på neset i bakgrunnen stemmer også bra med Nedre Ramme og bølgenes krumning stemmer godt overens med den noe avlange og smale Rammebukten.

noe som innen ikonografien blir sett på en hellig form.²⁹³ Denne posituren gjentas i mange senere malerier. Dette gjør at det i forhold til *Badende menn* i Warnemünde er mindre frontalitet. Mannen er malt i varme farger, gult, sinober, oker og brent sienna, og med skygger i grønt, blått og fiolett. Ansiktet er vendt nedover som om han ser ned i vannet for å se hvor han trår. Det er ikke definert, men består av rundinger og flater som på en nesten kubistisk måte beskriver formen, men ikke trekkene. Bena står i vannet og man kan se overflatehinnen på vannet tegnet som en grønn linje under mannens knær. Et brunt malerstrøk forbinder de to bena. Helt i forgrunnen er definerte steiner, malt i den varme sinoberfargen vi kjenner fra bølgemaleriene, særlig *Bølgen* (1931). Det er ingen strand eller land i forgrunnen, bare vann og steiner. Bena som går ned i vannet og treffer overflatehinnen, speiles slik at det nesten ser ut som han står på krykker. Guldfargen går igjen i steinene på grunna og gjør at han forenes og ser nesten ut til å vokse opp av vannet, slik *Mannen i Kålåkeren* (1916), gjør. Posituren er også ganske lik, begge menn holder hendene ut fra siden, mens plasseringen ikke er tilsvarende, da mannen her står til høyre i billedrommet. Malemåten skiller seg fra den i badende menn i 1907 og 08 og i 1911, 12 og 13 ved at det er mykere, større, friere penselstrøk og ytterligere abstrahert fremstilling

Bølgens krumning viser også bølger på en annen måte. I *Badende menn* (1907-08), understreker bølgenes frontalitet mennenes monumenteltet og maskulinitet, de kommer frontalt mot oss slik mennene gjør. I *Badende menn* og *Badende mann*, er mannen i vannet, og han er en del av det i større grad. De badende mennene i vannet bakgrunnen, er å regne som bakgrunnsfigurer som skaper dybde og liv maleriene. Malemåten "flekete karakter" i disse badebildene peker mot en ytterligere abstrahering. Innholdsmessig er det interessant å sammenligne, også fordi man perspektivisk står noe under mannen. Jeg har hatt rikelig anledning til å studere *Badende mann* mye, fordi jeg jobber i museet der det henger, og tillater meg å føye til en observasjon som flere grupper med barn har kommet med, nemlig at det kan se ut som om han står *oppå* vannet. Ser en på føttene, kan det faktisk også se slik ut. Av fare for å overfortolke dette, er det interessant å se endringen av motiv og dermed en mulig endret symbolsk betydning.

Et ganske interessant maleri av badende menn er *Badende menn* (1918)²⁹⁴. To ryggvendte menn er i ferd med å stige ut i vannet, som er definert med horisontale striper i

²⁹³ Pyramidale former går igjen i pyramidene, og i ikoner og mosaikker fra middelalderen. Den henspiller også på treenigheten, Gud fader, Sønnen og Den hellige ånd. I fremstillinger fra middelalderen danner ofte Maria med Kristus på fanget en pyramidal form. Ofte kan slike fremstillinger bli preget av en mangel på anatomisk korrekthet, fordi det viktigste er å opprettholde formen, ikke om kroppen er "riktig" fremstilt.

²⁹⁴ 1285 Olje på lerret 117 x 46 Munch- museet

blått, grønt og fiolett. De står i vannet og speilingen, eller kanskje bena som synes gjennom vannet er mørke. Positurene er stive og litt ”dukkeaktige”, og strøkene er sannsynligvis påført hurtig. Halvøya som gjenkjennes som den fra Nedre Ramme speiler seg i vannet og underlige former oppstår. Fargefelter av brunt, fiolett og blått ligner et lappeteppe som i midten får avrundende former som kan minne om to hull. Det som er under vannflaten er ikke en gjentakelse av det som er over vannflaten. Det kan være fordi vannet er gjennomskinnelig og det som synes under fremstilles, eller at det har vært viktigere å male fine former og farger enn å gjengi ”virkeligheten”. Disse mennene kjenner man også igjen i blant annet to senere bademotiver **Badende menn**, (1926-30)²⁹⁵. Det ene er satt sammen tre lerreter, muligens satt sammen med tanke på en fremtidig større utsmykning. Munch uttalte i 1933 at han maler på et større utkast av badebildet og at han ofte maler opptil 30 år på sine bilder. Dette tyder på at dette var et motiv han aldri så seg ferdig med.²⁹⁶ I dette maleriet er speilingen under halvøya mer ellipseformet, noe som gir antydninger av et øye. En fullføring av formen fremkommer i *Badende menn* (1926-30), der formen er malt som et ”øye” med en hvit ”kule” i midten og mørk grønt rundt, uten noen sannsynlig referanse i det observerte. Dette tyder på en lek og eksperimentering med abstrakte former som et resultat av at han maler et motiv han kjenner svært godt. Speilingen og vannets gjennomskinnelighet er viktige forutsetninger. Bølgene fremstilles på den samme måten som i *Bølgen* (1919- 31) med de konkave og konvekse felter som gir dynamikk og bevegelse. Det som var nytt i 1919 kan nå se ut som en ny formel.

4. 4. Solbadere

Også solbading er en form for bading, og i flere av disse er det også en form for abstrahering og symbiose mellom menneske og natur. Jeg har derfor tatt for meg noe få, for å peke på dette fenomenet. I 1914- 15 oppstår en interessant endring av malemåten i formidlingen av svaberg, strand, sjø og badene mennesker. Fargene blir mer og mer fauvistiske, og ikke representerende, og former og kropper glir over i underlaget og sublimeres inn i fjellet og vannets form og farge. Det er også fremstillinger av kvinner som befinner seg i og ved sjøen assimilert av naturen selv. I *Liggende akt på svaberg* (1914-15), blir den liggende kvinnes kropp en del av selve svaberget.²⁹⁷ De forskjellige variantene av **Solbad**²⁹⁸ er gode eksempler på hvordan abstrahering fører til udefinerte former, men her er det svaberget og

²⁹⁵ 1577, Olje på lerret 159 x 261 cm og 1578, (1926-30) Olje på lerret, 81 x 100 cm

²⁹⁶ *Catalogue Raisonné* s 1434

²⁹⁷ 1120, Olje på lerret 68. 5 x 90 cm Munch- museet

²⁹⁸ *Solbad* I og II, 1123 1914- 15 Olje på lerret 89.5 x 120 cm Munch- museet og 1124 1914- 15 Olje på lerret 72 x 100 cm Munch- museet.

ikke i vannet former oppstår. Bildene ligner mye på hverandre i motiv og utførelse. Felles er en liten buet strandlinje og mennesker som stiger opp av vannet. Malerstrøkene er anbragt i flekker og strøk der rare figurer og former oppstår. Det er nok et motiv fra Hvitsten, malt mot nord, med Elleodden i bakgrunnen.²⁹⁹ Vi ser et bademotiv med svaberg og en kvinne, og i de andre variantene flere, som befinner seg i vannet på vei opp. En kvinne ligger strukket ut i forgrunnen med bena mot betrakter, med armene hevet over hodet. Hun er ikke formet som en kropp med volum, men som form og farge som går i ett med sine omgivelser. Denne posituren går igjen i mange andre bilder, blant annet i *Regnbuen*, som jeg kommer tilbake til. Den kan altså regnes som en formel. Grønt, rosa og oransje dominerer berget mens himmelen og vannet er blått og mer flateorientert malt. I de tre variantene endres formene, både i form og farge. Spesielt tydelig er det i det som kan være et svaberg men som i varianten 1124, mest ser ut som en hare sett fra siden.

Fargebruken og malermåten er påfallende i *Høysommer*,³⁰⁰ (1915) Flere kvinner står og sitter på svaberg, og de er malt i klare gule farger. Strøkene følger hovedformen i kroppene, uten å modellere dem. Det er solens møte med kroppene, ikke den taktile hud som males. Foran mot billedplanet, er det noen underlige former, dannet av streker med mørke blå fargefelt, i blått, lyseblått og rosa i flater, linjert med brune streker. Berget i bakgrunnen er skinnende rosa og kvinnen som sitter der er gul, som solen. Det males flere kystmotiver fra Hvitsten med vann og bølger, men i dem skiller ikke malemåten seg i særlig grad fra de før nevnte.³⁰¹

4.5 Oppsummering og konklusjon

Maleriene er vitalistiske, men uten å være erotiske, slik mange av hans samtidiges malerier var i denne perioden.³⁰² På 90-tallet har kroppene mykere former, og i vannet deformeres de til froskelignende vesener. Vannet får en nesten magisk funksjon. Formler han har brukt før, går igjen og måten han maler bølger på, gir en opplevelse av bevegelse i bølgen, som formidler selve bølgens former. Både de badendes positurer og bølgenes formfremstilling ligner mye på tidligere malerier. Fargebruken er frisk, lys og klar

²⁹⁹ Bjørn Linnestad, 21, Elleodden er syd ved Drøbak, slik at når men står man på svabergene ved Ramme og ser mot nord, er det den odden som synes lengst vekk.

³⁰⁰ 1157. Olje på lerret 95 x 119. 5 cm Munch- museet

³⁰² Vitalistiske malerier og sammenligning mellom Munch og andre skandinaviske malerier kommer senere i oppgaven.

og gir synestetiske assosiasjoner til varme sommerdager og sjøens dufter. Speilingen i vannet utvikles til abstrakte former uten direkte referanse i det observerte.

Endringen fra de tidlige symbolske maleriene ført til at menneskene nå er i vannet og i landskapet rundt, ikke bare har det som bakteppe for de mange hendelser i livet.

Den oppløste malemåten og abstraheringen gir temaet menneske / natur en dypere betydning, fordi menneskene er blitt en assimilert fysisk del av naturen. Nye formler har oppstått, i form av positurer, ”øye” i en speiling, og bølgenes plan.

I de senere vitalistiske maleriene er det sanseopplevelser som formildes synestetisk heller enn følelser og stemning som i den symbolistiske perioden.

Kapittel 5. Monumentalmalerier med motiver med nærhet til sjøen.

5.1. Maleriene i Universitetets aula i Oslo, ferdigstilt 1916

”Alt er bevegelse- alt lever i sten- i krystal- i luft- i mennesket.”³⁰³

I dette kapittelet vil jeg vurdere likhet og ulikhet utførelse i forhold til de tidligere sjømotivene, og undersøke hvordan symbolikken bygger på og utvikles.

I monumentalmalerier gis en mulighet til å uttrykke de store tanker, og i stort format, vil malermessige styrker og svakheter bli avslørt.

Dekorasjonene i Universitetets aula ble utført på Ekely ved Skøyen, Rabben i Kragerø, og Nedre Ramme på Hvitsten. Universitetets festsal stod ferdig i 1909 og det var et mål at veggene skulle være ferdig dekorert til Universitetets 100-årsjubileum i 1911. Munchs veggdekorasjoner kom ikke på plass før i 1916, etter en lang drakamp.³⁰⁴ At Munch endelig fikk lov til å arbeide i monumentalformat ga ham en anledning til å lage et monument over sin kunst som i større grad enn *Livsfrisen* kunne være tilgjengelig for ”folk flest”. Munch hadde

³⁰³ Tøyner, 111 (T- 2748)

³⁰⁴ Det ble utlyst en konkurranse om dekoreringen og naturlig nok håpet Munch å bli bedt om å få oppdraget. Det er kjent at Munch allerede 13. mai 1909 melde seg på konkurransen.³⁰⁴ Både Emmanuel Vigeland, Gerhard Munthe og Munch ble forkastet, men da nedslående resultatet ble kjent, ble det våren 1912 dannet en privat komité, ”Munch – komiteen”, som samlet inn midler til innkjøp av det ferdige bildet av *Historien* og til finansieringen av Munchs gjenstående arbeide med dekorasjonene. I juni 1914 vedtok det vitenskapelige kollegium med tre mot to stemmer å ta imot Munchs dekorasjoner, og sommeren 1914 og 1915 fikk han utføre forberedende arbeider i selve salen. Sommeren 1916 la han siste hånd på samtlige felt på stedet.

ett uttalt ønske om at kunsten skulle være folkets eie og ikke henge rundt i privat hjem, skjult for offentligheten. Han peker selv på den selvmotsigelsen dette er i forhold til hans eget arbeide.³⁰⁵ Maleriene består av Fondbildet *Solen*, sidemotivene *Historien* og *Alma mater* og de to side panelene *Genier i lysflommen*, *Våkne menn i lysflommen*, *Kvinner vendt mot solen*, *Menn vendt mot solen*, *Nye stråler*, *Kilden*, *Kjemi* og *Høstende kvinner*.³⁰⁶ *Solen* som ble fond - bildet og *Historien* ble ferdig først, mens *Alma Mater* (Nærende mor) måtte omarbeides og ble ferdig noe senere. På grunn av omfanget vil jeg ikke gå inn på en utfyllende beskrivelse av alle her, men kort beskrive hovedmotivene, og to sidemotiver for å vise malerstil, fargebruk og symbolikk.

Historien, fremstiller gammel mann som sitter under en stort knudrete tre, og forteller til en liten gutt. Under treets røtter er det felter med blått som kan se ut som vann. Det er som om treet suger næring og kraft av omgivelsene. I bakgrunnen ser man sjø og svaberg. Trær er med unntak av vann og sjø, de mest gjennomgående motiver av alle Munchs bilder. *Livet under trærne* var også en opprinnelig tittel til *Livsfrisen*. I *Solen*, ser man en kystlinje med sjø med flate steiner og svaberg i forgrunnen som danner en bue i midten, der solen stiger opp. Kaskader av lys slynges ut i lyse avrundede felter, hvorav et ganske dominerende mot høyre lik en åre, slik solen ser ut om man myser mot den. Inntrykket av solen gir en direkte kilde til opplevelsen av å møte morgensolen som stiger opp. Nede i solskiven speiles en solsøyle med enda en liten runding i seg. Denne speilingen er spesiell, fordi den gjentar hovedformen i det som speiles, som en gjentakelse, og ikke nødvendigvis en observert form. Røde, gule, blå og oransje ståler slynges ut og gir en illusjon av flammende lys. Koloritten er strålende klar. Berget i forgrunnen har felter av rosa, grønt oransje og med blått mot sidene. Det er mange forarbeider til disse dekorasjonene, hvor solen er fremstilt med ulik grad av abstraksjon. Med tanke på Munchs kristne bakgrunn, er det også mulig at det ligger en skapelsessymbolikk her.³⁰⁷

Det andre store sidefeltet fremstiller den nærende mor, *Alma Mater*. I tidligere varianter av bildet som ble kalt *Forskerne*, var det med flere barn som lekte og undersøkte strandkanten

³⁰⁵ Arne Eggum, *Munch og Ekely*, 94, Munchs sitat: (N79) "jeg maler staffelibilder og vægbilder- der er en viss strid mellom dem!...Mon ikke atter vægmaleriet kan komme opp som i renæssansens tid – Kunsten blir da atter folkets eie- vi alle eier kunstværket- En malers verk behøver ikke at forsvinde som en lap i et hjem hvor blot et par mennesker der det"

³⁰⁶ 970 *Solen* 1911 Olje på lerret 455 x 780 cm Universitetet i Oslo, Aulaen, 1220 *Alma mater* 1916 Olje på lerret 455 x 1160 cm ,1221 *Genier i lysflommen* 1914- 16 Olje på lerret 450 cm x 305 cm ,1222 *Våkne menn i lysflommen* 1914- 16 Olje på lerret 455 x 305 cm,1223 *Kvinner vendt mot solen* 1914- 16 Olje på lerret 455 x 165 cm 1224, *Menn vendt mot solen* 1914- 16 Olje på lerret 455 x 165 cm ,1125 *Nye stråler* 1914- 16, Olje på lerret 455 x 224 cm ,1126 *Kilden* 1914- 16 Olje på lerret 455 x 225 cm ,1227 *Kjemi* 1914- 16 Olje på lerret 450 x 225 cm ,1228 *Høstende kvinner* 1915- 16 Olje på lerret 455 x 225 cm

³⁰⁷ *Og Gud skaper verden 3 "Gud sa, bli lys og det ble lys, " Første Mosebok 3.*

og naturen rundt. Man ser en kystlinje med svaberg og sjø. Bildet er malt på Nedre Ramme i Hvitsten. I bakgrunnen er slake åser, og en himmel med hvite runde skyer, og blå striper mellom lagene, som speiles i sjøen. Også grønne busker speiles i sjøen og danner rare runde formasjoner. Disse minner om de rundingene som dannet et ”øye” i variantene av *Badende menn*, (1918), og (1926-30), omtalt i kapittelet om badende mennesker. Speilingen er brukt som et finurlig lite dekorativt poeng, i et ellers høytidelig symbolsk maleri. Abstraksjoner og deformasjoner er altså ikke forbeholdt de spontane malerier, men er også en bestanddel av dette nøye planlagte maleriet som han jobbet med over mange år. En vik følger, lik den strandlinjen som er fremstilt så ofte, og til høyre for denne sitter *Alma Mater* frontalt og nesten helt midtstilt. Hun holder en baby til brystet og ved hennes side er tre lekende barn. Bildets høyre del er dominert av trær, som gir vertikalitet til bildet og slik opprettholder balansen og harmonien. *Kjemi*³⁰⁸ fremstiller to personer som i felleskap blander en væske. Mannen holder et reagensrør, og kvinnen en skål. Foran dem er to kolber, en med blått innhold, og en med grønt. På hver side av den er to høye reagensrør med rødt og blått innhold. Ut av disse og av blandingen som fremkommer oser det skylignende former som blir til små babyer opp i rommet, som kan minne om puttier, fordi de svever. Lerretet ser ubehandlet ut, og strøkene er store og gjennomskinnelige. Bildet har et uferdig preg, lerret synes og malingen er påført i flekker.³⁰⁹ Ved en nærstudie av et monumentalbilde, ser en betydningen av hvert strøk, og at det som kan se tilfeldig og slurvet ut, fungerer godt på lang avstand som de jo er laget for. Det forteller at Munch hadde et meget godt blikk for å se betydningen av helheten og strekens dynamikk. Ser man på ikonografien, så kan man kan tenke seg at symbolikken er at mannens reagensrør, som minner om månesøylen vi har sett så mange ganger i speilinger, tilsvarer en fallisk form, det mannelige, og kvinnens skål, det kvinnelige kjønnsorgan. ”Puttiene” er babyer som blir til gjennom foreningen av disse. *Kjemien* er slik et bilde både på en kjemisk prosess og vitenskap, og et symbolt på skapelsen og begynnelsen på et nytt liv.

I sidemotivet *Kilden* er vannet viktig. En halvt sittende kvinne og en stående mann drikker av en foss. Vannet samler seg ved deres føtter, der det danner årringer. Dette motivet var opprinnelig tenkt som et av hovedmotivene, der mange mennesker står ved flere fosser og

³⁰⁸ Dette sidefeltet har vært tilgjengelig for meg å studere fordi den var en del av utstillingen av universitets samling våren 2009 på Henie Onstad kunstsenter hvor jeg jobber. Monumentalmalerier som henger høyt oppe på en vegg er ellers ikke tilgjengelig for nærstudium over tid.

³⁰⁹ Flere av disse sidefeltene er preget at en raskhet i utførelsen, og ganske dårlig anatomi i tegningen. Det ser ut til at Munch la ned mest arbeid i hovedmotivene og at sidemotivene ble føyet til etterpå i raskere utførelse.

elver som strømmer utover.³¹⁰ Vannet har her en annen betydning enn i sjøbildene, men interessant sett i sammenheng med vannet som symbol på livets kilde.

Reinhold Heller fremhever at disse senere arbeidene av Munch innebærer en endring av symbolisme til en slags form for neonaturalisme, som dreier seg om en hyllest til både de synlige og de usynlige krefter i naturen, og at Munch har denne orienteringen helt frem til sin død.³¹¹ *Solen* symboliserer morgenen og den nye tid. *Alma Mater* er den evige livgivende moder, og *Historien* er fortelleren som forbinder fortid og nåtid. Munch setter dem i sammenheng med *Livsfrisen*, der *Livsfrisen* ”er det enkelte menneskers sorger og glæder set på nært hold- Universitetsdekorationerne er de store evige kræfter”³¹²

Sigbjørn Obstfelder beskriver i diktet *Hymne* (1903), en panteistisk tro på en gjennomtrengende levende ånd i alt som er.³¹³ Diktet illustrerer godt de felles idemessige møtepunktene i romantikken og vitalismen, og gir et godt bilde på det mytiske bakteppe for auladekorasjonene. Fortsatt er ideen om ”livets konsept” er levende. *Solens* plassering som fondbilde er viktig fordi de andre maleriene kretser rundt den som symbol, og sidemotivene viser mennesker som strekker seg mot den. Solens betydning i livets kretsløp var viktig å formidle, et tema Munch har berørt flere ganger. Eggum peker på at Munch har latt seg inspirere av både teosofi og Hodler og hevder at Munch var opptatt av ”urlyset”.³¹⁴ Patricia Berman viser til at aulamaleriene med solen og de soltilbedende barn fungerte som symboler for på fornyelse, like forbundet med en ”høystemt filosofi som med oppdragende gymnastikk”.³¹⁵ Det henger idemessig sammen med badebildene *Badende menn* (1907). Gjenbruk av strandlinjen påpekes av Gösta Svenæus, men han mener at landskapet ikke er hentet fra Hvitsten, men et resultat av Munchs visuelle minne og at strandlinjen fra

³¹⁰ *Catalogue Raisonné*, 930

³¹¹ xix “*Monumentality and historicism in Edvard Munch’s University of Oslo Festival Hall paintings*. Berman, Patricia Gray, Ph.D New York University, 1989” ref Reinhold Heller, *Edvard Munch : Symbols and Images , exhibition catalogue* (Washington, DC.: National Gallery. 1978), 111 f75
” ...it should also be emphasized that after ca. 1900 his major concerns shift from the symbolist orientation and stylistic characteristics the 1890s to what can best be described as neonaturalism, a concern with a celebration of the visual and hidden forces of nature, which found its greatest expression in the central image in Munch’s paintings for the Oslo University Aula, *The Sun*”

³¹² *Livsfrisen*, Edvard Munch Blomquists kunstutstilling 1918, 3

³¹³ ”O menneskehed! Se deg dog om! Ser du det ei?

Det blusser, det tindrer, det stråler.

Verdensfanfaren klinger jo end.

Solen synger jo, Stjernene danser,

Dagen lever jo, - intet er dødt!”

(utdrag) *Efterladte arbejder i udvalg* ved Viggo Stuckenberg, København , Gyldendahl, 1903

³¹⁴ <http://www.munch.museum.no/content.aspx?id=77&mid=76> 23.05.09

³¹⁵ *Mens sana in corpore sano, Munchs vitale kropp, livskraft, Vitalismen om kunstnerisk impuls 1900-30*, Pat Berman, 57

Åsgårdstrand er inkorporert i et maleri fra Hvitsten.³¹⁶ Ser man på bakgrunnen i de to maleriene, så stemmer det at strandlinjen kan ha *større* likheter med den i Åsgårdstrand fordi de er åpnere, men jeg har selv sett at det er buede strandlinjer i Nedre Ramme. Det viktige er at Munch erindrer og gjenbraker strandlinjen som en formel som forankrer *Livsfrisen*, badebildene og auladekorasjonene i et felles ikonografisk univers. Svenæus peker på at denne perioden er svært viktig for Munch også for hans senere oeuvre, og legger vekt på Schopenhauer og Nietzsches innflytelse. Vannsymbolikk kommer til syne gjennom Heraklits utsagn om at man aldri kan stige ned i den samme flod to ganger, for Svenæus også utvidet til et bilde på verden som en bølge hvor alt flyter! ”*Wie eine Woge.*”³¹⁷ Havet blir også et symbol på de evige sykluser, livets død og fødsel. Verden er for Schopenhauer et sted for lidelse i det mennesket hele tiden kjemper en evig kamp for liv, viljen driver oss videre i en selvdestruktivitet. Reminisenser fra en Augustinsk tro på arvesynden, gir mennesket annet håp enn en langsom ferd mot selvdestruksjon.³¹⁸ Bare gjennom kunstneren kan menneskene bli fri. Kunstneren blir en ”Messias”, en frelserskikkelse som er det eneste håp.³¹⁹ Munch maler seg selv som offer i *Marats død* fra 1907, og berører temaet i *Det tomme kors* (1899-91) og i *Golgata* (1900).³²⁰ I forhold til kunstnerens oppgave eller rolle som et medium kan bildet som Svenæus gir på kunstneren som en Messias, gi ytterligere et bidrag til forståelsen av dette. Man kan også se det moderinstiskes reaksjon på fremmedgjøringen i tilbedelsen av naturkreftene. Kunstneren blir det verktøy for åpenbaringen av naturens krefter, mens Svenæus er den intellektuelle som fortolker og forstår, slik Lyotard viser til.

Gustav Svenæus refererer også til Platon når han omtaler Aulamaleriene, uten å legge til grunn noen form for tvil i forhold til hvorvidt Munch hadde lest filosofen.³²¹ Han bruker Platons hulelignelse som metafor for mennesket som i strekker seg mot lyset, lenkene er brutt og mennesket strekker seg mot lyset.³²² Den platonske holdning ligger til grunn for det romantiske kunstnerideal som Munch også var en representant for. Kunstneren får sin

³¹⁶ Gösta Svenæus, *Ide ock innhåll I Edvard Munchs konst*, Gyldendal Norsk forlag Oslo 1953, 87 og 89

³¹⁷ Svenæus, 15 og 16

³¹⁸ Augustin hevder at mennesket fordi det lar seg styre av begjæret heller enn å lytte til intellektet og benytte seg av viljen, ender med å synde. Synden er medfødt, fordi Adam (og Eva) syndet, korpulerte og skaffet barn. Arven føres videre gjennom hver synd hvert menneske er et resultat av.

³¹⁹ Arthur Schopenhauer (1788-1860), *Verden som vilje og forestilling* (1819) forteller menneskenes drift mot selvdestruksjon og at det er kunstneren som kan redde verden gjennom sin kunst. Verket ble først populært mange år etter utgivelsen, og viljesbegrepet ble tatt opp av Nietzsche og omdefinert til ”vilje til makt”.

³²⁰ Munch maler ofte seg selv med hår som er som en hjelm, der håret ikke mer malt som hår, men i en jevn flat farge og med den samme frisyren hver gang. Man kan se det i *Aske, Døden i sykeværelset* og *Livets dans*.

³²¹ Gösta Svenæus, *Ide ock innhåll I Edvard Munchs konst*, Gyldendal Norsk forlag Oslo 1953, 94

³²² Erik Mørstad, *Kjærlighetens forvandlinger, Edvard Munchs Livsfrise en rekonstruksjon av utstillingen hos Blomquist 1918*. Munchmuseet og Labyrinth press. 2002©, 85

inspirasjon fra en slags ånd som fører den inn i mennesket. Dette er kunstviljen som virker inn i kunstneren.

Den filosofiske symbolske forståelsen fra Svenæus behøver ikke å være dekkende for innholdet i auladekorasjonene. Det er ikke sikkert at Munch har lest Platons hulelignelse eller kjenner til hans idélære. Likevel er det ting som tyder på at Munch har en filosofisk forståelse for den, idet at han sier at de evige ideer ikke dør.³²³ Likhet både i malerstil og motivvalget som betinger en nærhet til sjøen, bekrefter slektskapet med både *Livfrisen*, badebildene og de rene sjøbildene. Uten de mange malerier av strand, speiling og sjø, ville han ikke kunnet fullføre disse, med slik bravur.

5.2. Krigen, Freden og Regnbuen (1918-19)³²⁴

Munch arbeidet i 1918-19, samtidig med auladekorasjonene, med malerier der tema var krig og fred. Disse maleriene var tydeligvis også tenkt som monumentalmalere, og innholdsmessig er de symbolske bilder på menneskenes kamp i krig og velsignelsen over dem når freden inntreffer. Flokker med nakne mennesker i havgapet, nedtrykket men i samarbeid preger de to bildene av *Krigen*, man finner også den utstrakte skikkelsen man og finner i *Solbad* nederst i høyre hjørne, som kan være nok et eksempel på formler som går igjen. I *Freden og Regnbuen*, sitter og ligger menneskene på en høyde der utsikten velsignes av en stor regnbue og under den menneskelignende skikkelser som ser nesten ut som krystallinske former. Igjen i forgrunnen finner man utstrakte skikkelser lik den fra *Solbad* og som også ligner den utstrakte mannen i *Mordet på Marat*, men disse figurene har det ene benet bøyet. *Regnbuen* er mer skisseaktig utført, og bærer preg av å være et forarbeid for freden og regnbuen. Regnbuen er tradisjonelt et symbol på det guddommelige, men kan også tyde på den freden som opptrer etter et regnvær når roen senker seg over jorden. I overført betydning kan det være roen etter krigen som er over.³²⁵ *Menneskeberget* (1927-29) kat nr 1459 var tenkt å være midtmotivet slik at disse tre til sammen skulle ble et triptyk med

³²³ Tøyner s 144, (N-38)

³²⁴ 1291 *Krigen* 1918-19 Olje på lerret 109 x 234 cm Munch- museet

1292 *Krigen* 1918-19 Olje på lerret 72 x 197 cm Munch- museet

1293 *Freden og regnbuen* 1918-19 Olje på lerret 119 x 227 cm Munch- museet

1294 *Regnbuen* 1918-19 Olje på lerret 60 x 90 cm Munch - museet

³²⁵ Posituren finner man også i 1774, *St. Hanskveld*, (tidl 1938-39) som fremstiller en by sett fra en ås med mennesker samlet i høyre del av bildet. I forgrunnen i høyre hjørne ligger en utstrakt skikkelse som blir holdt av en gruppe mennesker. Tittelen er merkelig sett i forhold til motivet som minner meget om *Freden og Regnbuen*. Det har fått ny datering 1942, basert på at Arne Eggum gjenkjenner den liggende skikkelsen fra 1942, noe som skulle betinge en senere tidfesting. Som jeg har vist er dette en positur som går igjen i tidligere malerier også som en formel, og dateringen kan derfor like gjerne være den opprinnelige. Catalogue Raisonné, 1578

monumentalformat. Dette ble ikke fullført, og Munch arbeidet ikke med disse etter 1930, muligens fordi han ble angrepet av en øyensykdom, og det dermed ville bli et for omfattende arbeid med de begrensninger som lå i hans tilstand. Triptyket var tenkt å ha tittelen; *Altertavlen til livet*.³²⁶ Det er jo en vidunderlig avslutning på en lang rekke verker med symbolsk innhold som utvikler seg fra den private ikonografi, til livsbejaende naturdyrkelse og tilbedelse og hyllest til livets evige krefter.

5.3 Oppsummering og Konklusjon:

Malemåten er noen steder skisseaktig og fragmentarisk, og kan minne i uttrykk i de senere bade og sjømotiver. I *Alma Mater* bruker han speiling som gir rare abstraherte former, som minner om speilinger i *Badende menn*. Aulamaleriene viderefører og utvider retorikken og symbolene fra *Livsfrisen* og badebildene, både de fra Warnemünde, men også de senere fra Hvitsten. Munch fremstiller mennesker i direkte apoteose med naturen, og de store universelle krefter avspeiles i motivene. De kan også ha en betydning som refererer seg til skapelsen. Strandlinjen og sjølivet er bakteppe for livets syklus som en gjennomgående livslinje. Dette bekrefter igjen strandlinjen og sjøens betydning. Munch arbeidet også med ett monumentalarbeid til *Krigen, Freden og Regnbuen*, som, som også har sin ramme fra kysten, med en symbolikk som viderefører den i Aulamaleriene. I disse finner vi skikkelser som gjentas fra tidligere malere som en formel.

Avslutning

Jeg har i denne masteroppgaven tatt for meg sjø og bademotiver hos Edvard Munch. Gjennom en systematisk gjennomgang i tema og kronologi, har jeg undersøkt hvordan vannet er benyttet, både formalt og symbolsk. Jeg har vist hvordan Munch utforsker alle vannets muligheter, gjennom speiling og tilstedeværelse via strandlinjen, og viktigheten av denne for *Livsfrisen*. Den kan oppfattes som en symbolsk livslinje som binder hendelser sammen. I speilingene opptrer symboler og tegn for bakenforliggende ting. Månesøylen kan sees som et reagensrør og en fallisk form, der tilblivelse og nytt liv også er et innhold, sett i *Kjemi*. I *Pikene på broen* har jeg vist at speilingen er brukt på en narrativ måte for å fortelle om noe urovekkende og ukjent. Dette finner sin parallell i Munchs bruk av slagskygger. Jeg har pekt

³²⁶ Petra Pettersen, *Munchs Auladeorasjoner, Catalogue Raisonné*, 851 Arne Eggum kaller triptyket fra Warnemünde for "En altertavle for livet". *Munch og Warnemünde*. Kapittel 5, 97,

på at de vibrerende linjer Munch benytter, kan være et formidlingen av livslinjer, ett uttrykk for "livets konsept" og "Weltstoff." Gjennom å gjøre grundig rede for Munchs ikonologiske bakgrunn og verdensanskuelse, har jeg vist sammenhenger og likheter i de ulike ideer. Jeg har påpekt Munchs rolle som medium både av sine egne erfaringer som allmenngjøres, og for de store krefter som vises gjennom sjømotivene og monumentalverkene.

I de symbolistiske verkene har jeg pekt på at synestesien refererer til stemninger og følelser i kunstneren som aktiveres i betrakter, i motsetning til den senere perioden, der den refererer til sanseerfaringer. Dette er signifikant.

Jeg har analysert symbolistiske malerier med deformerte og ubestemte former i Munchs bilder og vist at de er en ferdigstilling eller forsterking av en form som allerede *er* i motivet. Dette skiller seg fra den senere perioden, der former oppstår som et resultat av "tilfeldig" bruk av penselen, noe som er en endring. Malereksperimentene Munch foretok inkluderte en tro på at naturen skulle være medskaper. Disse er en medvirkende del av Munchs holding til å male, og en forutsetning for friheten i prosessen.

Perspektivet benyttes hos Munch på en symbolsk måte, der det både lukker og plasserer betrakter inn i vannelementet, og som noe en skuer på og ned i. De ulike måtene perspektivet benyttes på i samme bilde, kan gi en opplevelse av noe sublimt som aktiverer fantasien. Teatermetaforen som er brukt også av andre, kan benyttes i forhold til disse bildene, der uterommet blir en teaterscene. Ulik bruk av perspektiv gir også harmoni, slik som i badebildene i 1907-08, noe som igjen endres senere.

Jeg har identifisert bruk av formler både i forhold til komposisjon, og til tegn og menneskefigurer. Jeg har også vist at speilingen i noen bilder utvikler seg til deformasjon av ubestemmelige figurer uten sannsynlig referanse til noe observert, sett i badebilder fra 1918, og 1926, 30. En lignende form opptrer i *Alma Mater*.

Jeg har videre pekt på at måten Munch maler bølger på, utvikler seg fra impresjonistiske studier, til abstraksjon. Jeg har pekt på at i *Bølgen* (1919 og 31), formildes bølgene i plan som gjør dynamikken synlig, og at dette utvikles til en ny formel for bølger. "Figuren" som fremtrer i disse bildene kan ses som et abstrakt av bølgenes bevegelser og at de er et resultat av både spontanitet og formel. Bruk av formler gir Munch en særlig frihet til å være spontan, fordi slike figurer og deformasjoner opptrer særlig der man også finner kjente formler og billedskjema.

Jeg har tatt for meg den dialektiske utviklingen der en stil tar over etter en annen og danner en syntese, samtidig som det er hopp og avvik, der malerstilen er ulik avhengig av

type maleri. Jeg har pekt på den modernistiske holding Munch har gjennom malereksperimenter og innhold i sin kunst.

Symbolinnholdet i Munchs kunst er basert i nærhet og tilknytning til vann. Den utvikles fra å være basert i den private ikonografi, til å bli allmenn og altomfattende. Munch malte symbolsk, selv etter at han forlot symbolismen.

Jeg har i denne oppgaven tatt for meg rene sjø og bademotiver og med det vist aspekter av Munchs kunst som ikke er gjort tidligere.

Tematisk litteraturliste

Litteratur om Munch som landskapsmaler og symbolist

Bjerke, Øivind Storm: *Edvard Munch, Harald Sohlberg: Landscapes of the mind.* translated by Francesca M. Nichols and Pat Shaw 1995

Bjerke, Øivind Storm Bjerke: *Symbol og fantasi møtes i maleriet, Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet* © 1994

Eggum, Arne: *Edvard Munch: symbols & images.* Washington, D.C.: National Gallery of Art © 1978

Jørgensen, Bo Håkon: *Symbolismen eller jegets orfiske forklaring,* Odense Universitetsforlag 1993, Naranja press, Gylling © 1993

Loge, Øystein: *Deformasjon: nedbrytingen av det klassiske naturbildet i norsk landskapskunst: Peder Balke, Lars Hertervig, Edvard Munch, Nikolai Astrup* Bergen billedgalleri; Oslo: Dreyer © 1991

Nasjonalgalleriet: *Edvard Munch i Nasjonalgalleriet: Munch og symbolismen.*

Nome, Paul: *Kunst som "krystallisasjon": En studie i Edvard Munchs notater om hans tro, livssyn og kunstforståelse, relatert til hans bilder.* Doktorgradsavhandling 2000

Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern romantic, Tradition Friedrich to Rothko.* Thames and Hudson London 1994

Generell litteratur om Munch

Ahlstrand Jan Torstein, Eggum Arne, Högtestätt, *Edvard Munch Malmö konsthall, 22.3 – 25.5 1975 katalog,* Trykkerigruppen Malmö 1975

A/S Freia: *Kunsten på Freia,* Aske trykkeri A/S 1988

Bjørnstad Sissel, red, *Munch og Warnemünde* Munch -Museet Labyrinth press 1999s

Berman, Patricia Gray, Ph.D, *Monumentality and historicism in Edvard Munch`s Univeristy of Oslo Festival Hall paintings.* New York University, 1989

Eggum, Arne: *Malerier, skisser og studier* J.M. Stenersens forlag A/S 1984, 2003

Eggum, Arne *Munch og fotografi* Gyldendal norsk forlag A/S 1987 Oslo

Eggum, Arne, Gerd Voll og Petra Pettersen *Munch og Ekely 1916-1944* Munch – Museet 2006

Eggum, Arne, *Munch og fotografi,* Munch – Museet 2003

Eggum, Arne *Die Brücke- Edvard Munch* Munch museet 16. oktober- 26 november 1978

Eggum, Arne: *Katalog over maleriene fra Moss og Hvitsten*

- Høyfødt Frank Kvinnen, *Edvard Munchs Livsfrise. En rekonstruksjon av utstillingen hos Blomquist i 1918*. Labyrinth press 2002 ©
- Guneriusen, Willy *Å forstå det moderne*, Tano Aschehoug Oslo 1999
- Høyfødt, Frank *Smertens blomst, et supplement* Kunst og Kultur Universitetsforlaget © 1972
- Høyfødt, Frank, *Livets dans* Kunst og kultur Universitetsforlaget © 1973
- Langaard, Ingrid Linbäck: *Edvard Munch: Modningsår: en studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme-* Oslo: Gyldendal, 1950.
- Langaard, Johan *Edvard Munchs former, Et lite forsøk på formanalyse*. Samtiden tidsskrift for politikk, litteratur og samfundsspørsmål 1949 s 50-56 Aschehoug & co Oslo
- Karen E. Lerheim og Yngborg Ydstie, red; *Livskraft, Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930* Munch-museet Labyrinth Press © 2006
- Linde, Ulf, Eggum Arne, Petersen Kjell; *Edvard Munch og Thielska Galleriet*, © Thielska Galleriet, Bokforlaget Atlantis, Labyrinth Press, Arne Eggum, Kjell Petersen *Edvard Munch og Thielska Galleriet*, © Thielska Galleriet, Bokforlaget Atlantis, Labyrinth Press
- Linnestad, Bjørn, *Vestby sett med kunstnerøyne*, Vestby Historielag 1987
- Loge, Øystein, *Deformasjon, Nedbrytingen av det klassiske naturbildet i norsk Landskapskunst*. 1991, Bergen Billedgalleri, Dreyer
- Mørstad, Erik, *The improvisations of Munch*, 3 Kunst og Kultur 2007 s 139- 159
- Monsen, Leif, Handout om ikonologien, KUN 4050
- Mørstad, Erik, *Kjærlighetens forvandlinger, Edvard Munchs Livsfrise en rekonstruksjon av utstillingen hos Blomquist 1918*. Munchmuseet og Labyrinth press. 2002©
- Mørstad, *Edvard Munchs bruk av slagskygger*, Kunst og Kultur Universitetsforlaget 1986
- Otte bak Nielsen, Trine *Edvard Munch- De tre livsaldre 1907-1908* Hovedfagoppgave i kunsthistorie 2006
- Næss, Atle: *Munch, En biografi*, Gyldendal norsk forlag Nørhaven book AS, Viborg 2004,
- Nergaard, Trygve ; *Symbols and Images* © National Gallery of Art, Washington 1978
- Nergaard, Trygve, *Edvard Munchs visjon. Et bidrag til Livsfrisens historie*. Kunst og Kultur 50 1967
- Pettersen, Petra, red Arne Eggum: *Et innblikk i Munchs utstillingsvirksomhet og hans anseelse i Ekelyperioden; Munch og Ekely* 1998 © 1998 Munchmuseet og Labyrinth Press
- Pryzbyszewski, Stanislaw, Dr Frank Servaes, Willy Pastor og Julius Meyer – Greafe S. Fischer, *Das Werk des Edvard Munch*, Verlag Berlin 1894
- (Oversetter og språkvasker Christian Heyerdahl har velvilligst oversatt denne for meg. Dette har forhindrer mulige misforståelser. Tusen takk til ham!)
- Stenersen, Rolf, *Nærbilde av et geni*, Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1945Svenæus Gösta, *Ide och innehåll i Edvard Munchs konst, en analys av aulamålningarna*, Gyldendal Norsk forlag Oslo 1953Tøyner, Poul Erik: *Munch med egne ord*, Press 2000
- Thurmann Moe, Jahn, *Markens grøde, Edvard Munchs malerier fra Nordre Ålerud gård og Nedre Ramme* Årbok 2004 Follominne Follo Historielag red Sten Lindbad
- Thurmann Moe, Jahn, *Utstillingskatalogen Edvard Munchs "Hestekur". Eksperimenter med*
- Ustvedt Øystein og Aslaksby Trond, *Om Livsfrisens tilblivelse* 1929, *Edvard Munch, Det syke barn, Historien om et mesterverk*, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design 2009
- Ydstie Ingeborg og Guleng Mai Britt, red, *Munch blir Munch, Kunstneriske strategier 1880-1892*, Munchmuseet 10 oktober 2008- 11 januar 2009
- Woll, Gerd, red, *Catalogue Raissonne, Edvard Munch samlede verker* 2008 Munch-museet.
- Kaare Berntsen. Farauscou Cappelen Damm

Woll, Gerd, *Munchs utstillingsstrategi "for å få sagt noe med sine bilder,"* (red) Lerheim, K& Sørensen, Edvard Munchs livsfrise, *En rekonstruksjon av Utstillingen hos Blomquist, 1918*, © 2002 Munch- museet og Labyrinth press

Woll, Gerd *The Complete Graphic Works Harry N. Arahms, INC., Publishers –Munch- museet 2001* ©

Woll, Gerd, *Mon ikke kunsten bli alles eie*, Edvard Munch, Arbeidets sjel, Arbeidermotiver © Norsk industriarbeidermuseum 1996

Litteratur om ekspresjonisme og Munch

Behr Shulamith, Fanning David, Jarman Douglas editors, *Expressionism reassessed*, Manchester University press 1993

Eggum, Arne og Bjørnstad, Sissel, *Die Brücke - Edvard Munch: Munch-museet : 16. oktober-26. november 1978.*; biografiene er utarbeidet av Brücke-Museum, Berlin

Fredheim, Arnt Normann og Lerheim Karen E, *Ekspresjon! 1905- 1935, Edvard Munch- tysk og norsk kunst i tre tiår.* Munch- museet © 2005

Levin, Frederick S., *The apocalyptic vision: an analysis of the art of Franz Marc within the context of German expressionism.* 1978

Werenskiold, Marit, *The concept of Expressionism and Scandinavia, origin and metamorphosis.* Universitetsforlaget 1984

Litteratur om Munch og Strindberg

Langaard, Johan H.: Om Edvard Munchs bekjentskap med August Strindberg / Vinduet, okt 1948 nr 8 s 595-601

Lathe, Carla, *Munch's Dramatic Images 1892-1909* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes

Söderström, Göran, *Strindberg och bildkonsten*, Forum Bohuslänningen AB Udevalla 1972

Narayana press København 2006, *Naturens speil*, Statens museum for kunst, kbn, Athenum Kunstmuseum Helsinki, Nasjonalmuseum Stockholm, Statens museum for kunst Oslo, The Minneapolis museum of arts Minneapolis

Kunstfilosofisk litteratur;

Bourdieu Pierre, *Distinksjonen, en sosiologisk kritik av dømmekraften*, © Pax forlag 1995

Breton, André "*Første surrealistiske manifest*," overs. Solveig Schult Ulriksen, i: Red.

Kjartan Fløgstad, Karin Gundersen, Kjell Heggelund og Sissel Lie, *Surrealisme – En antologi* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980),

Gamboni, Dario *Potential images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaction books 2002, 79 Farrington Road, London EC1M, UK

Nicolaisen, Rune Fritz, Syse Henrik, Tollefsen Torstein: *Tenkere og ideer, Filosofiens historie fra antikken til vår egen tid*, Gyldendal akademisk, Gyldendal Norsk Forlag AS 2002

Nietzsche, Friedrich, (1886), *Tragediens fødsel*, norsk oversettelse av Håland Arild, 1993

Nietzsche, Friedrich, *Slik talte Zarathustra 1883-1892* Utkommet i Gyldendals Fakkel-bøker 1962 Centraltrykkeriet Oslo, Oversatt av Amund Hønningstad

Kandinsky Wassily: *Om det åndelige i kunsten*, oversatt og med etterord av Mikkel B. Tin Pax Forlag A/S Oslo 2001

Kant, Immanuel, *Kritikk av dømmekraften* (i utvalg) oversatt av Espen Hammer, Pax forlag A/S 1995, opr *Kritik der Urteilkraft* 1790

Schopenhauer Arthur (1788-1860), *Verden som vilje og forestilling* (1819)

Simmel, Georg, *The conflict in Modern culture and other essays*, New York 1968

Wollheim, Richard *Painting as an art*, Thames and Hudson, London 1987, 46 og Francisco Calvo Serraller, *Den sjunka klockan*, Gombich, E.H, *Art and illution*, Princeton univeristy press 1969,

Annen bakgrunns litteratur;

Stevens Anthony, *Jung A very short introduction*, Oxford University press 1994
Willis, Roy red, *Mytologi, myter fra hele verden*, Aschehoug 1996
Werenskiold, Erik, *Nyt Tidsskrift* 1882 s 65 og 66
Ringbom, Sixten *Nordisk 80-tal: Verkelighet, luft och ljus. 1880årene i Nordisk maleri* © NMK 1985,

Litteratur i metode

Hans Belting: *The Unwelcome Heritage of modernism: Style and History*, s. 26 – 36; *Methods and Games of an Academic Discipline*, s. 137 – 147: *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, 2003.

Gotfredsen Lise, *Bildets formspråk* © Universitetsforlaget AS 1987

Holly Michael Ann, *Panofsky and the foundations of art history*, Cornell University Press, Ithaca and London 1984,

Panofsky, Erwin, *The concept of Artistic Volation*, Translated by Kenneth J. Northcott and Joel Snyder The University of Chicago © 1981

Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, London 1955.

Kemp, Wolfgang, *The work of art and its beholder. The Methodology og the Aesthetic of Reception*, (Red) Cheetham, M.A et al, *The subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives* Cambridge University Press 1998

Wallensten, Sven- Olov Bildestrider, *Föreläsningar om estetisk teori*, Afabeta, Stockholm 2008

Nettsteder:

http://www.snl.no/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel

<http://www.munch.museum.no/content.aspx?id=77&mid=76>

<http://no.wikipedia.org/wiki/Havfruer>

[http://no.wikipedia.org/wiki/Den_lille_havfrue_\(eventyr\)](http://no.wikipedia.org/wiki/Den_lille_havfrue_(eventyr))

<http://no.wikipedia.org/wiki/Spektroskopi>

[http://no.wikipedia.org/wiki/Formalisme_\(kunst\)](http://no.wikipedia.org/wiki/Formalisme_(kunst))

Appendiks

Oversikt over Edvard Munchs vann, sjø, bølge, og badebilder i utvalg

Over 400 av 1789³²⁷ malerier viser vann på en eller annen måte, og jeg har derfor måttet foreta et utvalg. Utvalget består også av malerier med symbolistisk innhold der vannet spiller en viktig rolle. Videre er en del arbeider der bølgelinjene spiller en symbolsk rolle, uten av motivet inneholder vann. Utvalget er basert på at motivene er vann i bevegelse mot kyst og strand og mennesker som oppholder seg ved stranden, soler seg og bader.

Utvalget inkluderer ikke motiver med elver, innsjøer, eller kanaler. Mange portretter er malt med vann i bakgrunnen. Disse er ikke inkludert.

I den senere perioden kommer elementer med et symbolsk innhold inn i maleriene fra Universitetets aula og malerier malt i samme periode. Symbolikken handler om de store krefter i livet og ikke lenger den private ikonografi som dominerer symbolismen i 1890 tallet

³²⁷ Det totale antallet maleriet er definert i Catalogue Raissonne. I tillegg kommer opptegninger og fragmenter, tegninger, og grafiske arbeider. Også mange av disse har vann og bølger inkludert.

En utfordring her er at alle bilder kan leses symbolsk, og kan tenkes å ha en betydning utover det rent observerte. Jeg vil likevel ha denne inndelingen, siden motivene ikke i noen litteratur er kategorisert som symbolistiske. Symbolsimen som er ikke det samme som at bildene har symbolsk innhold. Der jeg er i tvil, har jeg latt perioden det er malt i spille inn slik at malerier fra 1890 årene har større sjanser for å bli klassifisert som symbolistiske.

Oversikten er kronologisk, og jeg benytter kun nummereringen fra Catalogue Raisonné, ikke de tidligere M-nummer

Av hensyn til mengden malerier, vil jeg ikke nevne flere varianter av samme motiv, men forholde meg hovedsakelig til første variant med mindre den senere varianten har en større utvikling av motivet i forhold til vannets struktur, eller at motiver er ferdig bearbeidet, som i Aulamaleriene.

Videre følger en oversikt over landskaps malerier der det er billedskjema eller formler, ut fra komposisjon. Denne oversikten er ikke begrenset av at det er vannmotiv. Disse formale likhetene i komposisjon finner man mellom for eksempel ellers ulike motiver som *Bølgen* (1919), *Snølandskap Thüringen* (1906), *Melankoli* (1891) og *Mannen i Kållåkeren* (1916).³²⁸

Symbolistiske malerier av vann, strand, bølger og malerier med bølgelinjer.

- 182 *Sommernatt, Inger på stranden* 1889 Olje på lerret 12,5x 161,5 cm Kunstmuseene i Bergen, Bergen kunstmuseum (Rasmus Meyers samlinger)
- 241 *Aften. Melankoli* 1891 Olje, blyant og fargestift på lerret 71x 101 cm Munch- museet
- 280 *Måneskinn på stranden* Olje på lerret 62x 96 cm Kunstmuseene i Bergen, Bergen kunstmuseum (Rasmus Meyers samlinger)
- 281 *Strandmystikk* 1892 Olje på lerret 86.5 x 124.5 cm Privat eie
- 284 *Melankoli* 1892 Olje på lerret 64x 96 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design Motivet er ”Jappe på stranden”.
- Denne varianten har tydelige bølgende linjer også i himmelen.
- 288 *Visjon* 1892 Olje på lerret 72x 45 cm Munch- museet
- 289 *Vannliljene* 1892-93 Gouache på papir 28.5x 44 cm privat eie
- 317 *Døden ved roret* 1893 Olje på lerret 100 x 120 cm Munchmuseet
- 318 *Sommernatt, Havfrue* 1893 Olje på lerret 93x 117 cm Munch- museet
- 319 *Sommernattsdrøm, stemmen* 1893 Olje på lerret 88x 108 cm Museum of fine arts, Boston Ernest Wadsworth Longfellow Fund
- 320 *Stjernenatt* 1893 Olje på lerret 135.5 x 140 cm The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
- 380 *Strandbredd i Åsgårdstrand* 1895 Olje på lerret 57.5 x 83.5 Privat eie
- 381 *Måneskinn* 1895 Olje på lerret 93x 110 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- 390 *Havfruen* 1896 Olje på lerret 100 x 315 cm Philadelphia Museum of art
- 436 *Regnbuen* 1898 Olje på lerret 65.5 x 78 cm Munch- museet
- 460 *Dans på stranden* 1899- 1900 Olje på lerret 99x 96 cm Nádorni Galerie Praha
- 463 *Rødt og hvitt* Olje på lerret 93.5 x 129.5 cm Munch- museet
- 464 *Livets dans* 1899- 1900 Olje på lerret 129.5x 191 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- 467 *Melankoli* 1900- 1901 Olje på lerret 110 x 126 cm Munch- museet Motivet er søsteren Laura ved bordet med fjorden i bakgrunnen.
- 471 *Øya* 1900- 1901 Olje på lerret 99 x 108 cm privat eie
- 472 *Utsikt fra Nordstrand* 1900- 01 Olje på lerret 71 x 100.4 Kunsthalle Mannheim
- 473 *Vinter ved Nordstrand* 1899- 01 Olje på ugrundert papp 64.5 x 80 cm privat eie
- 483 *Piken på broen* 1901 Olje på lerret 136 x 125 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- 536 *Sommernatt ved stranden* 1902- 03 Olje på lerret 103 x 120 cm privat eie
- 553 *Sumpen* Gouache og blyant på ugrundert papp 62.5 cm x 77 cm
- 581 *Det druknende barn* 1904? 70 x 92 cm Olje på lerret Munch- museet
- 595 *Venus* 1904- 05 Olje på lerret 40 x 79 cm Stenersenmuseet Rolf A. Stenersens gave til Oslo by
- 635 og 636 *Strandlandskap med trær og båter* 1905- 06 89 x 139 cm Olje på lerret.
- Likhet med strandlinjen fra Stemmen, 317.
- 772 *Cupido* 1907 Blyant og olje på ugrundert papp 65 x 91 cm Munch- museet
- 789 *Mann og kvinne på stranden* 1907 Olje på lerret 81 x 101 cm Munch- museet
- 1405 *Kyss på stranden* 1921 Olje på lerret 89 x 101.5 cm Sarah Blaffer Foundation Houston
- 1406 *Møte* 1921 Olje på lerret 85 x 105 cm Privat eie

- 1407 *Møte* 1921 Olje på lerret 72 x 100 cm Munch- museet
 1408 *Nakent par på stranden* 1921- 30 Olje på lerret 120x 90 cm Munch- museet
 1411 *Dans på stranden* 1921- 22 Olje på lerret 20 x 310 cm Munch- museet
 1412 *Møte på stranden* 1921-25 Olje på lerret 129 x 303. 5 cm Munch- museet

Malerier der bølgelinjer er brukt symbolsk

- 333 *Skrik* 1893 Tempera og fargestift på ugrundert papp 91x 73 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
 344 *Løsrivelse* 1894 Olje på lerret og eksperimentell blandingsteknikk 115x 150 cm Munch- museet
 361 *Kvinnen: Sfinx* 1894 Olje på lerret 72 x 100 cm Munch- museet Dette maleriet er en av flere som er videreutvikling av motivet i *Løsrivelse* nr 344
 366 *Madonna* 1894- 85 Olje på lerret 90, 5 x 70,6 cm Nasjonalmuseet for kunst arkitektur og design
 377 *Vampyr* 1895 Olje på lerret 91 x 109 cm Munch- museet. I denne varianten har håret til kvinnen en bølgelignende effekt

Malerier av bølger, strand og badende mennesker.

- 155 *Strand* 1888 Olje på lerret 38 x 47 cm Munch- museet
 156 *Tønsbergfjorden* 1888 Olje på lerret 38,5x 49 cm Privat eie.
 177 *Strandlandskap fra Åsgårdstrand (1889)* Olje på lerret 63 x 78 cm. Privat eie, Bermuda
 178 *Strand* 1889 55x75,5 cm Privat eie
 179 *Fra Åsgårdstrand* 1889 Olje på ugrundert treplate 25x35.5 cm lokalisering ukjent
 180 *Strandlandskap* 1889 Olje på ugrundert treplate 25x35 cm Wallraf –Richartz –Museum . Fondation Corboud
 181 *Strandbredd* 1889 Olje på ugrundert treplate 35.5x25 cm privat eie
 208 *Strand* 1890 Olje på lerret 52.5x 147.5 cm privat eie
 272 *Fra Rivieraen* 1892 Olje på lerret 46.5.x 69 cm Munch- museet
 274 *Månenatt ved middelhavet* Olje på lerret 46 x 55 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (NMK)
 275 *En pinje* 1892 Olje på lerret 46x55 cm privat eie
 276 *Trær ved middelhavet* 1892 Olje på lerret 61x 51 cm Galerie výtvarného umění Ostravě, Tsjekkia
 277 *Fra rivieraen* 1892 Olje på lerret 63 x 48 cm Privat eie
 356 *Badende kvinner* 1894 Pastell på lerret 79.5 x 81.5 cm privat eie
 358 *Badende gutter* 1894 Olje på lerret 92 x 150 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
 396 *Badende kvinner* 1896- 97 Olje på lerret 99 x 145 cm Munch- museet
 409 *Badende gutter* 1897- 98 Olje på lerret 83.5 x 100 cm Munch- museet
 410 *Badende gutter* 1897- 98 Olje på lerret 75 x 120 cm privat eie
 411 *Badende piker* 1897- 98 Olje på lerret 68.5 x 91 cm Munch- museet
 412 *Badende barn* 1897- 99 Olje på lerret 45.7 x 54.8 cm Munch- museet
 413 *Badende gutter* 1897- 99 Olje på lerret 71 x 58 cm privat eie
 435 *Strand* 1898 Akvarell og olje på ugrundert papir 52.6 x 77 cm Rogaland kunstmuseum
 437 *Kvinne ved fjorden i Åsgårdstrand* 1898 Olje på lerret 55 x 81 cm Privat eie
 468, 469, 470, 475, 476 og 477 er alle vintermotiver fra Nordstrand, med fjorden i snø i ulike variasjoner.
 582 *Røde knauser ved Åsgårdstrand* 1904 Olje på lerret 70.5 x 105 Munch- museet
 583 *Strand med steiner* 1904- 1905 Olje på lerret 41 x 98 cm Munch- museet
 584 *Strand* 1904 Olje på lerret 69 x 109 cm
 582 *Røde knauser ved Åsgårdstrand* Olje på lerret 70.5 x 100.5 Munch- museet
 583 *Strand med steiner* 1904- 05 Olje på lerret 41 x 98 cm Munch- museet
 584 *Strand* 1904 Olje på lerret 69 x 109 cm Munch- museet
 585 *Strand* 1904 Olje på lerret 72 x 100 cm Wadsworth Atheneum Museum of art, the Ella Gallup Sumner and Mary Caltin Sumner Collection Fund
 586 *Måneskinn over sjøen* 1904 Olje på lerret 90 x 65 cm Munch- Museet
 587 *Strand med to sittende kvinner* 1904 Olje på lerret 40 x60 cm Kunstmuseene i Bergen, Bergen kunstmuseum (Rasmus Meyers samlinger) Dette motiver er gjentatt i mange senere variasjoner i Lindefrisen, Reinhardt – frisen og Freia- frisen.
 588 *Robåt på sjøen* 1904 Olje på lerret 50 x 43.7 cm privat eie
 589 *Badende unge menn* 1904 Olje på lerret 194- 290 cm Munch- museet
 592 *Badende gutter* 1904- 05 Olje på lerret 57.5 x 68. 5 cm privat eie

593 *Badende gutter* 1904- 05 Olje på lerret 70 x 91 cm Kunstmuseene i Bergen, Bergen kunstmuseum (Rasmus Meyers samlinger)

594 *Badescene fra Åsgårdstrand* 1904- 06 Olje på lerret 69 x 100 cm privat eie

596 *Hus i Borre* 1904- 05 Olje på lerret 63 x 78 cm privat eie

599 *Hagen i Åsgårdstrand* 1904- 05 Olje på lerret 68 x 90 cm privat eie

608 – 614, *Linde- frisen*, 1904, alle Munch- museet med unntak av 613 *Omfavnelse på stranden* som er privat eie. 5 av åtte har strand og sjø som delmotiv.

627 *Vårlandskap* 1905 Olje på lerret 78 x 98 cm privat eie

628 *Strandlandskap* 1905 Olje på lerret 69. 5 x 100 cm privat eie

720 til 736 er forarbeider og ferdig utkast til *Reinhardt- frisen*, 1906-07. Alle motivene er med sjø og strandmotiver inkludert med gjenbruk av tidligere motiver som Melankoli og Kyss på stranden (Kyss 267), det finnes 12 variasjoner av dette motivet).

763 *Badende menn* 1907 Olje på lerret 78 x 56 cm Muncmuseet

764 *Badende menn* 1907 Olje på lerret 100 x 120 cm Ösertrechsische Galerie, Belvedere, Wien

765 *Badende menn* 1907 Olje på lerret 69 x 118 cm Munch- museet

766 *Badende menn* 1907 Olje på lerret 206 x 227 cm Ateneumin Taidemuseo, Helsinki

805 *Sjøbilde fra Warnemünde* 1908 Olje på lerret 80 x 71 cm Munch- museet

806 *Bølger* 1908 Olje på lerret 115.5 x 97 cm Munch- museet

807 *Bølger* 1908 Olje på lerret 108 x 95 cm Munch- museet

808 *Ung mann på stranden* Olje på lerret 78 x 59 cm Munch- museet

809 *Ung mann på stranden* Olje på lerret 79.5 x 79 cm Munch- museet

810 *Ung mann på stranden* Olje på lerret 76 x 56 cm Munch- museet

811 *Ungdom* Olje på lerret 206 x 100 cm Kunstmuseene i Bergen, Bergen kunstmuseum (Rasmus Meyers samlinger)

812 *Alderdom* 1908 Olje på lerret 200 x 97 cm Munch- museet

813 *Barndom* 1908 Olje på treplate 33 x 43.5 cm Munch- museet

814 *Barndom* 1908 Olje på lerret 105 x 94 cm Munch- museet

815 *Olding* 1908 Olje på lerret 97 x 107 cm Munch- museet

816 *Olding* 1908- 11 Olje, fargestift og kull på lerret 195 x 90.5 cm Munch- museet

817 *Badende* 1908- 11 Olje og fargestift på lerret 101 x 94 cm Munch- museet

908 *Nakent par på stranden* 1910- 15 Olje på lerret 134 x 91 cm Munch- museet

988 *Bølger mot strand* 1911-12 Olje på lerret 98x 132,5 cm Munch- museet

1089 *Ungdom* 1913- 14 Olje på lerret 201 x 97 cm Munch- museet

1090 *Badende menn* 1913- 15 Olje på lerret 200 x 206 cm Munch- museet

1116 *Vår ved kysten* 1914 Olje på lerret 68 x 91 cm Fram Trust, USA

1120 *Liggende akt på svaberg* 1914- 15 Olje på lerret 68. 5 x 90 cm Munch- museet

1121 *Badende kvinner og barn* 1914- 15 Olje på lerret 55 x 64 cm Munch- museet

1122 *Badende kvinner ved rødt svaberg* Olje på lerret 68 x 90 cm Munch- museet

1123 *Solbad* 1914- 15 Olje på lerret 89.5 x 120 cm Munch- museet

1124 *Solbad* 1914- 15 Olje på lerret 72 x 100 cm Munch- museet

1147 *Badende menn på svaberg* 1915 Olje på lerret 158 x 177 cm Munch- museet

1148 *Badende menn på svaberg* 1915 Olje på lerret 75 x 100 cm Munch- museet

1149 *Naken mann på svaberg* 1915 Olje på lerret 60. 6 x 90 cm Munch- museet

1150 *Badende kvinner på svaberg* 1915 Olje på lerret 100 x 130 cm Munch museet

1151 *Badende menn* 1915 Olje på lerret 100 x 134.5 cm Munch- museet

1152 *Badende på svaberg* 1915 Olje på lerret 108 x 148 cm Munch- museet

1153 *Badende kvinner på svaberg* 1915 Olje på lerret 75 x 100 cm Munch- museet

1154 *Badende mann på svaberg* 1915 Olje på lerret 130 x 100 cm Munch- museet

1155 *Rødt svaberg* 1915 Olje på lerret 79 x 86 cm Munch- museet

1156 *Rødt svaberg* 1915 Olje på lerret 95 x 120 cm Munch- museet

1157 *Høysommer* 1915 Olje på lerret 95 x 119. 5 cm Munch- museet

1158 *Høysommer* 1915 Olje på lerret 150 x 151 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

1160 *Solbadere på svaberg* 1915 Olje på lerret 62 x 74 cm Munch- museet

1161 *Badende på svaberg* 1915 Olje på lerret 63.5 x 87 cm nåværende lokalisering ukjent

1162 *Solbad* 1915 Olje på lerret 63 x 74.5 nåværende lokalisering ukjent

1186 *Kystlandskap fra Hvitsten* 1916- 17 Olje på lerret 66 x 100.5 cm Privat eie

1187 *Kystlandskap fra Hvitsten* 1916- 17 Olje på lerret 74 x 101 cm Privat eie

1188 *Bølgeslag mot svaberg* 1916- 19 Olje på lerret 99 x 72 cm Munch- museet

1190 *Christian Gierløff i Åsgårdstrand* 1916 Olje på lerret 107 x 136 cm Privat eie

968 *Historien* 1911-1914-16 Olje på lerret 455 x 1160 cm Universitetet i Oslo, Aulaen

- 970 *Solen* 1911 Olje på lerret 455 x 780 cm Universitetet i Oslo, Aulaen
 1120 *Alma mater* 1916 Olje på lerret 455 x 1160 cm Universitetet i Oslo, Aulaen
 1221 *Genier i lysflommen* 1914- 16 Olje på lerret 450 cm x 305 cm Universitetet i Oslo, Aulaen
 1222 *Våkende menn i lysflommen* 1914- 16 Olje på lerret 455 x 305 cm Universitetet i Oslo, Aulaen
 1223 *Kvinner vendt mot solen* 1914- 16 Olje på lerret 455 x 165 cm Universitetet i Oslo, Aulaen
 1224 *Menn vendt mot solen* 1914- 16 Olje på lerret 455 x 165 cm Universitetet i Oslo, Aulaen
 1225 *Nye stråler* 1914- 16 Olje på lerret 455 x 224 cm Universitetet i Oslo, Aulaen
 1226 *Kilden* 1914- 16 Olje på lerret 455 x 225 cm Universitetet i Oslo, Aulaen
 1227 *Kjemi* 1914- 16 Olje på lerret 450 x 225 cm Universitetet i Oslo, Aulaen
 1228 *Høstende kvinner* 1915- 16 Olje på lerret 455 x 225 cm Universitetet i Oslo, Aulaen
 1281 *Kystlandskap* 1918 Olje på lerret 121 x 160.5 cm Kunstmuseum Basel
 1282 *Landskap fra Hvitsten* 1918- 19 Olje på lerret 90 x 60 cm Munch- museet
 1283 *Badende mann* 1918 Olje på lerret 137. 5 x 199 cm Munch- museet
 1284 *Badende mann* 1918 Olje på lerret 160 x 110 cm Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
 1285 *Badende menn* 1918 Olje på lerret 117 x 146 cm Munch. museet
 1291 *Krigen* 1918-19 Olje på lerret 109 x 234 cm Munch- museet
 1292 *Krigen* 1918-19 Olje på lerret 72 x 197 cm Munch- museet
 1293 *Freden og regnbuen* 1918-19 Olje på lerret 119 x 227 cm Munch- museet
 1294 *Regnbuen* 1918-19 Olje på lerret 60 x 90 cm Munch - museet
 1305 *Bølge , Bølgen* 1919 Olje på lerret 110 x 130 cm Privat eie
 1379 *Solbad* 1920- 25 Olje på lerret 100 x 120. 5 cm Munch- museet
 1380 *Klesvask ved sjøen* 1920- 30 Olje på lerret 75 x 99 cm Privat eie
 1381 *Måneskinn ved fjorden* 1920 Olje på lerret 80. 5 x 60 cm Nåværende lokalisering ukjent
 1414 *Dans på Stranden (Freia frisen) I* 1922 Olje på lerret 134 x 387 cm Freia Sjokoladefabrikk, Krafts Foods
 1415 *Menn og kvinner på stranden (Freia- frisen II)* 1922 Olje på lerret 134 x 391 cm
 1416 *Farvel (Freia - Frisen III)* 1922 Olje på lerret 134 x 346 cm
 1417 *Piker som vanner blomster (Freia – frisen IV)* 1922 Olje på lerret 134 x 197 cm, ikke sjømotiv
 1418 *Treet høstes (Freia – frisen V)* 1922 Olje på lerret 134 x 247 cm
 1419 *Piker som plukker frukt (Freia – frisen VI)* 1922 Olje på lerret 134 x 306 cm
 1420 *På vei til båten (Freia – Frisen VII)* (merket feil som I i katalogen) 1922 Olje på lerret 134 x 310 cm
 1421 *Fruktbarhet (Freia – frisen VIII)* 1922 Olje på lerret 134 x 307 cm
 1422 *Fire piker i Åsgårdstrand (Freia – frisen IX)* 1922 Olje på lerret 134 x 247 cm
 1423 *Eventyrskogen (Freia - frisen X)* 1922 Olje på lerret 134 x 236 cm
 1424 *Ut på sjøen (Freia – frisen XI)* 1922 Olje på lerret 134 x 239 cm
 1425 *Unge mennesker på stranden (Freia – Frisen XII)* 1922 Olje på lerret 134 x 280 cm
 1430 *Kystlandskap fra Hvitsten* 1922 Olje på lerret 73. 5 x 101 cm Privat eie
 1488 *Nakne menn i landskap* 1923 – 30 Olje på lerret 73 x 101cm Munch – museet
 1489 *Nakne menn i landskap* 1923 – 25 Olje på lerret 100 67 cm Munch – museet
 1490 *Nakne menn i landskap* 1923 – 25 Olje på lerret 146 x 131 cm Munch – museet
 1658 *Badende menn* 1929 Olje på lerret 100. 5 x 121 cm Munch – museet
 1515 *Nakne figurer og sol* 1924 – 25 Olje på lerret 100 x 139 cm Munch – museet
 1681 *Badende kvinner og barn* 1930 – 35 Olje på lerret 93 x 107 cm Gjenbruk av motivet *Havfrue ved stranden*
 nr 1251
 1690 *Bølgen (Bølger)* 1931 Olje på lerret 100 x 120 cm Munch – museet
 1714 *Badende gutter* 1932 – 33 Olje på lerret 68 x 90 cm Munch – museet
 1754 *Solbadere ved en bukt* 1940 – 42 Olje på treplate 48.5 x 60 cm Munch – museet
 1755 *Nakne menn mellom bjørkestammer* 1940 – 42 Olje på treplate 48. 5 x 60. 5 cm Munch- museet.
 1756 *Badestrand* 1940 -43 Olje på treplate 46 x 55 cm Munch – museet
 1757 *Solbadere* 1940 – 42 Olje på treplate 48 x 60. 5 Munch – museet
 1758 *Badestrand* 1940 – 43 Olje på lerret 80 x 170 cm Munch – museet
 1759 *Strandmotiv* 1940 – 43 Olje på lerret 60 x 122 cm Munch – museet
 1760 *Strandmotiv* 1940 – 43 Olje på papir 30 x 66 cm Munch – museet
 1761 *Strandmotiv* 1940- 43 Olje på lerret 37 x 72 cm Privat eie
 1762 *Badende på stranden* 1940- 42 Olje på lerret 30.5 x 76 cm Munch – museet

Grafiske arbeider der bølger og bølgelinjer er sentrale.

Gjenbruk av motiv.

Som kjent benytter Munch de samme formler og deler av motiver i mange bilder. De grafiske arbeidene er i hovedvekt varianter over motiver som først har vært malt. Det er likevel noen arbeider der bruk av bølgelinjer og bølger fungerer sterkere i de grafiske arbeidene enn i maleriene. Jeg har derfor gått igjennom de grafiske arbeidene og trekker her noen sentrale eksempler.³²⁹

22 *Kvinnen 2*, Sfinx, kvinnen i tre stadier (1895) etsning, 282- 300 x 330- 347 mm

Munch- museet. Over selve hovedmotivet fremstilles tre kvinnehoder i grønt, rødt og gult, der håret er formet som bølger som forbinder dem. Bak dem førers bølgelinjene videre og danner horisont (er).

39 *Madonna* 1895/ 1902 litografi 606 x 442- 447 mm Munch- museet Bildet viderfører maleriets motiv, og har et foster plassert i venstre hjørne. Sædcellene som er malt inn i rammen, i selve motivet, er avlange og kan minne om bølger. Håret hennes fortsetter også forbi fosteret og ut i rammen

50 *På kjærlighetens bølger* 1896 216- 220 x 287- 290 cm etsning / koldnål plate Munch- museet Motivet fremstiller en kvinne og en mann i bølger, kvinnen er over mannen med ansiktet og betrakter og øynene igjen ^Mannen er vendt bort og under og innunder hennes hår, som gjemt i hennes favn. Over bølgene, ser man et sol eller måne, og noe som antyder betydningen til en til. De er forent i bølgelinjene.

66 *I August Strindberg* 1896 litografi 606- 610 x 460 mm Munch- museet

Portrettet er rammet inn av bølgelinjer som endres fra å være hakkete til å bli myke og forme en kvinneskikkelse på høyre side av bildet. Hårets bølger gjentas i bølgene i høyre hjørne av rammen.

73 *Det syke barn* 1896 litografi 430-x 575 mm Munch- museet Motivet viser hodet til det syke barnet vendt mot høyre, som i maleriet. Bølgelinjer føres videre fra håret over puten og ut av bildet. Også partiet på pannen det lyser hvitt, er malt i flere bølgende linjer.

75 *Tiltrekning* 1896 litografi og tusj 472 x 355 mm

Motivet viser hodene til to personer, en kvinne og en mann mot et landskap med en strandlinje som bukker seg og en stor busk som gjenkjennes som den samme som står foran Kiøstergården. Håret hennes føres videre som konturlinjer rundt ham og videre oppover som en egen sti mot treet og sjøen. Sterkere enn i maleriet vektlegges bølgelinjen som forbindende element mellom menneskene og naturen.

77 *Løsrivelse* 1896 litografi 410- 415 x 625- 630 mm Munch- museet

Her brukes bølgelinjene nærmest som slør som forbinder de to, og som gjentakelse av formen i landskapet. Bølgelinjene kommer ut fra hans hjerte over i hennes hår som går over i vannet.

81 *På kjærlighetens bølger* 1896 litografi 310 x 416 mm Munch. museet

Vi ser en kvinne med langt hår med øynene igjen, til venstre for henne er en mann med ansiktet vendt mot henne. Man kan bare så vidt se hans ansikt i bortvendt profil. Håret hennes strømmer og beveger seg, som i vann og bølgelinjene føres videre i vannet. Over dem er en stolpe med stjerner.

110 *I mannens hjerne* 1897 Tresnitt 373 x 567 mm Munch- museet.

Bildet viser et mannsansikt med en kvinneskikkelse over hans hode, liggende. Hodet hans er maskelignende. Han har øynene igjen. Fra nedre del av hans ansikt og rundt og over hans hode føres bølgelinjer som både omkranser dem begge og blir en del av dem. Motivet er trykket i både rødt og sort.

136 *Møte i verdensrommet* 1898- 99 tresnitt 180-190 x 250- 252 mm Munch- museet

Motivet viser en mannskikkelse og en kvinneskikkelse som ligger mot hverandre. Kvinnen er øverst i blått, mannen nederst i blått. Resten er sort, med unntak av sædcellingende former i hvitt som svever rundt dem. Hennes hår danner en avlang form mot venstre som i form kan minne om strandlinjens bue. Hun har armen bøyet bak hodet. Mannen holder hånden og armen mot ansiktet og hans kropp er rettet ned mot nedre billedkant.

232 *Pikene på broen* 1903 179- 190 x 251-265 mm etsning på kobberplate Et poeng med dette grafisk arbeidet, er at som så mange av Munchs grafiske arbeider, så blir motivet speilvendt, fordi han ikke speilvender når han bearbejder flaten. Dette gjør at den stigende diagonalen man finner i maleriet, nummer, blir fallende i litografiet. Stemningen blir også mer dystert, da den hvitkledde piken står vendt mot betrakter med et forskrekket, redd uttrykk i ansiktet. Det er ikke sol eller hus over vannet, så speilingen inneholder bare busken.

³²⁹ Woll Gerd The Complete Graphic Works Harry N. Arahms, INC., Publishers –Munch- museet 2001 ©

237 *Sumpen* karikatur (1903) Litografi 269- 274x 480x 492 mm Munch- museet

Bildet viser en skikkelse med runde bryster med utstrakte armer, og en rundt smilende fjes. Over henne ligger menneskeskikkelser vertikalt i lag og deres kroppskonturer føres videre i bølgelignende liner rundt og ut på siden av dem. Det midtre partiet på bildet er mørkt, mens det på sidene er lyst med få linjer som forlenger linjene i deres kropper.

357 *Alfas død* 387 x 502 mm litografi Munch- museet Mannen står naken på stranden med hendene opp i ”skrikpositur” i enden av en buet strand. Både mannen, stranden, vannet og himmelen er fremstilt av bølgelinjer.

462 II *Fjordlandskap* litografi 355 x 530 cm, finnes i farger 462 III

Bølger som slår mot svaberg. Bølgen en formet slik at den sees som plan som skyves mot fjellet.

536 *Solbad I* (1915) Tresnitt. 345- 364 x 548-580 mm Munch- museet Finnes i 9 varianter med forskjellige farger.

Det fremstilles en liggende kvinne med hendene over hodet, bena møter vannet og svaberget holdes i samme farger som kvinnen. Treplatens egne årringer er brukt som forsterkning av de bølgenes linjer.

På kjærlighetens bølger 216-220 x 287-290 MM g 32 Radering Polert akvatint og kaldnål

På kjærlighetens bølger I,IV-V: 310 x 416-419, II-III: 360-397 x 502-530 MM G 213 Begge 1896 Igjen ser vi bruk av bølger som symbol for forbindelse mellom mennesker, livet, og kjærligheten.

Synestesi skjema

Følelse + stemning. Munter, oppstemt, (også opphisset)	Temperatur varm	syn gult, orange lysfyllt, rød	hørsel raskt, høyt evt, skarpt	vekt lett
Nøytral, avslappet	lunken	grønn, grå	mellomleie	
Trist, melankolsk ”mørk til sinns”	kald	blå, fiolett Svart, mørke- brun	dype toner (adagio, elegi, largo)	tung

¹Gombrichs skjema, Lise Gotfredsen, *Bildets formspråk* ©Universitetsforlaget AS 1