

# Andy Warhol og Erró approprierer Edvard Munch

May-Linn Ski Rasmussen



Masteroppgave i kunsthistorie ved det humanistiske fakultet,

IFIKK

UNIVERSITETET I OSLO

Veileder Susanne Østby Sæther

Innlevering våren 2013

## Sammendrag

Tema i masteravhandlingen er appropriasjon, og mer bestemt i forhold til amerikanske Andy Warhols og islandske Errós (Guðmundur Guðmundsson) appropriering av verk av Edvard Munch. I appropriasjonskunst låner eller tar kunstnere elementer fra blant annet andre kunstverk, massemedia (slik som reklame, magasiner, aviser med mer), allerede eksisterende materiale og hverdagsobjekter, som de inkorporer i sitt eget verk. De kan låne alt fra et tema, tittel på maleri, malemåte, farger etc. Patisj, parafrase, parodi, sitering og allegori er noen begreper som ofte sidestilles appropriasjonspraksisen, og disse begrepene knyttes ofte sammen. Appropriasjon karakteriseres ofte som postmodernismens særegne kjennetegn. Etter at Roland Barthes introduserte opphavsmannens død i ”Forfatterens død” (1967), var ikke lenger autentisitet og originalitet viktig i kunsten. Kunstnere som klassifiseres som postmodernister mente derfor at det ikke fantes noe som var originalt. Det var derfor ikke noe i veien for å “stjele” fra andre kunstnere og presentere det som sitt eget. Appropriasjon har derfor blitt ansett som postmodernismens sentrale kjennetegn.

Warhol og Erró kan sies å tilhøre popkunstretningen (pop art). Popkunstnerne kan sies å representere overgangen fra modernismen til postmodernismen. Mine utvalgte kunstnere tilhører to ulike retninger innenfor retningen: amerikansk- og europeisk popkunst. I min arbeidshypotese undersøker jeg om Erró som europeisk popkunstner hadde større vanskeligheter for å løsrive seg fra den klassiske kunsttradisjon, enn Warhol hadde. Og om dette kommer til uttrykk i hans kunst, ved at han mer politisk, viser større samfunnskritikk, samt om han har tydeligere subjektive trekk. Hypotesen fungerer som et redskap for å se hvordan Warhol og Erró approprierer Munchs verk, som er min hovedproblemstilling. Jeg sammenligner Warhols *Self-portrait with Skeleton Arm (After Munch)* med tilsvarende bilder av Munch for å undersøke hvordan Warhol har appropriert Munchs bilde. Hos Erró sammenligner jeg *The Second Scream*, med Munchs Skrik. Helt til slutt i avhandlingen ser jeg på likheter og ulikheter mellom Warhol og Errós appropriering av Munch.

## Forord

Gjennom emnet *Edvard Munch: Kunst og kontekst*, som jeg tok i min Bachelorgrad ved Universitet i Oslo, fikk jeg en økt interesse for Munch og hans kunst. Andy Warhols *Self-portrait with Skeleton Arm (After Munch)* ble først introdusert til meg gjennom utstillingen *Andy Warhol by Andy Warhol* ved Astrup Feranley museet for moderne kunst i 2008. Det var dette som gjorde at jeg fikk en økt interesse for appropriasjonspraksisen. Errós appropriering av Munch oppdaget jeg ved en tilfeldighet når jeg leste utstillingskatalogen *Skrigets Ekko*. Med Warhols appropriering av Munch i bakhodet, ble jeg straks fascinert av Errós bilde, og hans måte å appropriere Munch på. Det fremsto tydelig for meg at disse kunstnerene approprierte Munch svært ulikt.

Jeg vil takke min veileder Susanne Østby Sæther for gode innspill, tilbakemeldinger og oppmuntringer underveis i masterprosessen. Ellers vil jeg takke medstudent Silje Holm Runningshaugen for gode råd, oppmuntring og korrekturlesing til min oppgave.

May-Linn Ski Rasmussen

Oslo, Mai 2013

## Innholdsfortegnelse

<b>Sammendrag .....</b>	<b>2</b>
<b>Forord.....</b>	<b>3</b>
<b>Kapittel 1: Innledning.....</b>	<b>6</b>
Presentasjon av tema/masteravhandlingen.....	6
Problemstilling.....	7
Utvalgskriterier.....	8
Spenningen mellom modernismen og postmodernismen.....	10
Popkunstnerne som forbilder for "Pictures Generation" .....	13
Begrepsavklaring .....	15
<i>Parafrase</i> .....	15
<i>Parodi</i> .....	15
<i>Pastisj</i> .....	16
<i>Collage</i> .....	16
Litteratur og eksisterende forskning.....	17
Fremgangsmåte .....	21
<b>Kapittel 2: Modernisme, postmodernisme og appropriasjon.....</b>	<b>23</b>
Modernismen: Originalitet og autentisitet.....	24
Edvard Munch .....	25
Munch og hans grafiske teknikk.....	31
Appropriasjon: En postmodernistisk tilnærming .....	34
Kulturell appropriasjon.....	38
Amerikansk popkunst versus europeisk popkunst.....	39
Oppsummering .....	42
<b>Kapittel 3: Andy Warhol.....</b>	<b>43</b>
Introduksjon til Andy Warhol .....	44
Andy Warhols møte med Edvard Munch.....	45
Teknikk: Silketrykk .....	47
<i>Self-portrait with Skeleton Arm and Madonna (After Munch)</i> .....	48
Analyse av <i>Self-portrait with Skeleton Arm and Madonna (After Munch)</i> .....	50
Referensielle og Simulakrale lesninger.....	53
Oppsummering .....	56
<b>Kapittel 4: Erró.....</b>	<b>58</b>
Om Erró .....	58
Errós teknikk .....	59
<i>The Second Scream</i> .....	60
Analyse av bildet.....	62
Oppsummering .....	65
<b>Kapittel 5: Avslutning.....</b>	<b>67</b>
Oppsummering: Sammenligning av Warhol og Erró.....	67

<b>Bibliografi .....</b>	<b>70</b>
Internettadresser.....	73
<b>Bildeopplysninger .....</b>	<b>75</b>

# Kapittel 1: Innledning

## Presentasjon av tema/masteravhandlingen

I dette kapittelet vil jeg legge frem rammene for masteravhandlingen. Avhandlingens oppbygning vil redegjøres og jeg vil tydeliggjøre hvilket formål den har og hvilke spørsmål den gir svar på. Jeg vil foreta en begrepsforklaring for de gjennomgående begrepene i oppgaven, og vil til slutt nevne tidligere forskning på området, slik som utstillinger, litteratur og andre masteravhandlinger som beveger seg innenfor dette tema.

Tema i masteravhandlingen er appropriasjon, og mer bestemt i forhold til Andy Warhols (1928-1987) og Errós (Guðmundur Guðmundsson) (f.1932) appropriering av verk av Edvard Munch. I appropriasjonskunst låner eller tar kunstnere elementer fra blant annet andre kunstverk, massemedia (slik som reklame, magasiner, aviser med mer), allerede eksisterende materiale og hverdagsobjekter, som de inkorporer i sitt eget verk. De kan låne alt fra et tema, tittel på maleri, malemåte, farger etc. Pasticj, parafraze, parodi, sitering og allegori er noen begreper som ofte sidestilles appropriasjonspraksisen, og disse begrepene knyttes ofte sammen. Oxford dictionaries definerer appropriasjon slik: "The deliberate reworking of images and styles from earlier, well-known works of art: *the hallmark of postmodernism has turned out to be appropriation.*"<sup>1</sup> Å appropriere vil si å: "take (something) for one's own use."<sup>2</sup> Kunstnere som klassifiseres som postmodernister mente at det ikke fantes noe som var originalt. Det var derfor ikke noe i veien for å "stjele" fra andre kunstnere. Appropriasjon er en viktig historisk praksis i kunsthistorien, hvor kunstnere bruker allerede eksisterende bildelementer fra andre kunstnere på en ny måte. Sluttresultatet virker kjent, men er allikevel et nytt verk.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Oxford Dictionaries, *Appropriation*, <http://oxforddictionaries.com/definition/appropriation> (Oppsøkt 15.09.2011).

<sup>2</sup> Oxford Dictionaries, *Appropriate*, <http://oxforddictionaries.com/definition/appropriate> (Oppsøkt 15.09.2011).

<sup>3</sup> Artsconnected. *Artist and Appropriation*, <http://www.artsconnected.org/collection/120598/artists-and-appropriation?print=true> (Oppsøkt 15.09.2011).

Kunstkritiker Craig Owens skriver i “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” at den allegoriske impulsen var postmodernismens mest fremtredende kjennetegn, men han bruker allegoribegrepet som en ramme for å si noe om appropriasjon. Ifølge Owens er allegoriske bilder approprierte bilder. Kunstneren som approprierer tillegger bildet en ny betydning.<sup>4</sup>

Kunstkritiker Isabelle Graw ser ikke appropriasjon som kun et postmodernistisk fenomen. I ”Dedication replacing appropriation: Fascination. Subversion, and dispossession in appropriation art”, skriver Graw om appropriasjon før modernismen, i modernismen og i postmodernismen. Det har vært en viktig praksis i kunsthistorien, hvor unge kunstnere/håndverkere har brukt appropriasjon som en del av en læringsprosess for å tilegne seg tekniske ferdigheter og kunstneriske standarder. Synet på appropriasjon har endret seg gjennom tidene. I renessansen var det en akseptert praksis og viktig del av lærer-praktikantforholdet. I modernismen ble appropriasjon brukt som en forstudie til det originale verket. Man kunne aldri presentere dette verket for offentligheten, da autentisitet og originalitet var svært viktige faktorer i modernismen. I postmodernismen skjer det en endring i synet på appropriasjon. Nå satte man spørsmålsteget ved opphavsmannen, den kreative kunstneren, og muligheten til originalitet. Det var derfor ikke noe i veien for ”å ta” eller låne bilder fra andre kunstnere.<sup>5</sup>

## Problemstilling

Jeg har utarbeidet følgende problemstilling:

Hovedproblemstilling: Hvordan approprierer popkunstnerne Andy Warhol og Erró Edvard Munchs bilder?

Underproblemstilling:

---

<sup>4</sup> Craig Owens, ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, i *Art After Modernism: Tethinking Representation* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), 205.

<sup>5</sup> Isabelle Graw, ”Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion, and dispossession in appropriation art”, i *Louise Lawler and Others* (Ostfildern-Ruit: KunstmuseumBasel, Museum für Gegenwartskunst ; Hatje Cantz, 2004), 45.

- a) Appropriierer de formale (teknikk, stilart, materiale) og/eller ikonografiske (tema, innhold) aspekter?
- b) Kan også deres kunstverk sies å være parafraser, pastisjer eller parodier?
- c) Hva gjør deres appropriasjon med bildet? Skjer det en betydningsendring i det nye bildet?

I denne forbindelse vil jeg sammenligne et bilde fra hver kunstner, med tilsvarende bilde av Munch. Avslutningsvis vil jeg se på forskjeller og likheter mellom Warhol og Erró i deres appropriasjon av Munch.

### Utvalgsriterier

Interessen for Edvard Munch og den store påvirkningen han har hatt på andre kunstnere, ikke bare i Norge, men også i internasjonal sammenheng var en av grunnene til at jeg valgte appropriasjonskunst i forhold til han. Gjennom emnet *Edvard Munch: Kunst og kontekst*,<sup>6</sup> fikk jeg et større innsyn i Munchs kunst og liv. Munch arbeidet med maleri og grafikk, jeg har derfor valgt kunstnere som jobbet med samme medium. Det finnes et stort antall norske kunstnere som har appropriert Munch, men mitt fokus ligger på internasjonale kunstnere. Valget falt på Andy Warhol og Erró. De var/er begge aktive innen popkunstretningen, men arbeidet tilsynelatende svært forskjellig og har ulike kunstneriske uttrykk. Dette gjør dem enklere å sammenligne med hverandre. Jeg har valgt popkunstretningen fordi det var kunstnerne i denne retningen som på alvor var først ute med å praktisere appropriasjon åpenlyst. De har på lik linje som Munch, vært en stor inspirasjon for ettertiden, og da særlig for kunstnerne i den såkalte "Pictures Generation", som vil utdypes nærmere senere i kapitlet.

Med utgangspunkt i utstillingene Erró: *Political Paintings* (2000) og *Europop: A Dialouge with the US* (1999), vil jeg tørre påstå at Warhol og Erró representerer to ulike retninger innenfor popkunstretningen. De representerer Europeisk og

---

<sup>6</sup> Som jeg tok i min Bachelorgrad ved Universitetet i Oslo.



amerikansk popkunst. Gunnar B. Kvaran, kurator for utstillingen *Erró: Political Paintings* ved Bergen kunstmuseum, påpeker at europeiske kunstnere innenfor popkunst viser større ansvar i forhold til historie og kultur enn de amerikanske gjør. De amerikanske popkunstnerne nøyer seg med å reflektere over forbrukersamfunnet, uten å velge side. De europeiske er mer politiske, kritiske og mer bevisst på sin rolle i samfunnet.<sup>7</sup> Utstillingen *Europop: A Dialouge with the US* ønsker å spore en forskjell mellom amerikansk- og europeisk popkunst. Utstillingen tydeliggjør de europeiske popkunstnerne som mer samfunnskritiske og med tydeligere subjektive trekk enn de amerikanske. De tar gjerne stilling til aktuelle temaer i samfunnet og kommenterer dette. Slik sett kan deres kunst bli sett på som misjonerende. De ønsket å forandre samfunnet gjennom deres kunst. De hadde større vanskeligheter for å løsrive seg fra den klassiske kunsttradisjon, som så på kunsten som noe opphøyet og meningsbærende, enn det de amerikanske hadde. De amerikanske popkunstnerne nøyer seg med å konstatere den aktuelle tilstand uten å ta stilling til den. Det blir nå opp til betrakteren å ta stilling. Om de overhode er samfunnskritiske, så skjer det på en mer indirekte måte som ikke er så lett å lese.<sup>8</sup> Kunsthistoriker og kritiker Thomas Crow hevder derimot i ”Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol”, at Warhol faktisk var samfunnskritisk, og at dette kom tydeligst fram i hans billedserie *Death and Disasters*.<sup>9</sup> De bildene av Warhol som jeg har valgt er i en senere periode, og det er kunstverk han har appropriert, ikke fotografier som er tilfellet i *Death and Disaster*-serien. Men jeg ønsker likevel å undersøke om man kan spore en samfunnskritikk i hans bilder. Påstandene om at europeisk popkunst er mer samfunnskritisk, og at disse kunstnerne hadde tydeligere subjektive trekk, er en interessant påstand som vil fungere som en arbeidshypotese for meg. Er virkelig Erró, som representant for den europeiske popkunst, mer politisk, kritisk og subjektiv enn Warhol? Hva er det i så fall med den europeiske popkunst, som gjør de fremstår mer samfunnsbevisste og subjektive enn de amerikanske popkunstnerne? Hypotesen vil fungere som et rammeverk for å gi en bedre forståelse av min problemstilling, som

---

<sup>7</sup> Gunnar B. Kvaran, Grete Årbu, Erró, *Political Paintings* (Bergen: Bergen kunstmuseum, 2000), 10.

<sup>8</sup> Christian Gether, Holger Reenberg, Dorthe Aagesen, *Europop: A Dialouge with the US* (Ishøj: Arken museum for moderne kunst, 1999), 7-9, 12, 70.

<sup>9</sup> Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), 128-129.

innebærer hvordan Warhol og Erró har appropriert Munch. Jeg vil diskutere hypotesen mer inngående i kapitlene om Warhol og Erró.

Warhol har i alt appropriert fire verk av Munch: *The Brooch/Eva Mudocci*, *The Scream*, *Self-portrait with Skeleton Arm*, *Madonna*, og laget mange versjoner av hvert verk. Mitt valg har falt på Warhols *Self-portrait with Skeleton Arm (After Munch)* (1984) som befinner seg i samlingen til Astrup Fearnley museet for moderne kunst. Her har Warhol sammensmeltet Munchs *Madonna* (1895) og *Selvportrett med knokkelarm* (1895) til et bilde. Munchs *Selvportrett med knokkelarm* og *Madonna* befinner seg på Munch museet. Jeg fikk kjennskap til Warhols bilde gjennom utstillingen *Andy Warhol by Andy Warhol* ved Astrup Fearnley museet for moderne kunst i 2008. Det var dette verket som førte til en økt interesse for appropriasjonspraksisen. Det at bildet var lett tilgjengelig, var også en viktig årsak til at jeg valgte akkurat dette verket.

Erró har kun to verk hvor han approprierer Munch, så her var det ikke mye materiale å velge mellom. Det verkene han har appropriert er *The Second Scream* (1967), og *Ding Dong* (1979), som begge er basert på Munchs *Skrik*. Det at det ikke har blitt skrevet mye om Erró i forhold til Munch, gjorde meg nysgjerrig og var en viktig årsak til at jeg valgte nettopp han. Hans måte å appropriere Munch på fremstår svært ulik Warhols. Jeg har valgt Errós *The Second Scream* fra Cueco samlingen i Paris (privat samling).<sup>10</sup> Munchs *Skrik* befinner seg i nasjonalmuseets eie.

## Spenningen mellom modernismen og postmodernismen

Spenningen mellom modernismen og postmodernismen er et svært kompleks tema, som faller utenfor denne avhandlingen å gjengi i sin helhet. Like fullt er det viktig å gjengi noen hovedtrekk, som kan bidra til analysen. Edvard Munch er en viktig representant for modernismen, mens Warhol og Erró var begge aktive innenfor retningen popkunst, som kan ses på som en overgangsfase fra modernismen til postmodernismen. Jeg vil hevde at de står med et ben på hver sin side av

---

<sup>10</sup> Jeg har dessverre ikke sett dette bildet i ekte liv, men jeg har et godt bilde av det.

modernismen og postmodernismen. De både viderefører en del av modernismens prinsipper, samtidig som de bryter med en del. Tilsynelatende er Pop Art den totale motsetning til Munchs ekspressive kunst. Det går fra en førstepersons- til en tredjepersonkunst. Munch var subjektiv og opptatt av å skildre sitt indre sjeleliv på lerretet, mens Warhol og Erró, som popkunstnere, er tilsynelatende mer objektive i sin kunst. Gunnar B. Kvaran skriver i utstillingskatalogen *Surrounding Bacon & Warhol* at Warhol flyttet åstedet for kunstnerisk skapelse fra første til tredjeperson, med den hensikt å fjerne alt som kunne ligne på personlig uttrykk, og for å gjøre kunsten til en nøytral måte å kommunisere på.<sup>11</sup> Popkunsten blir gjerne karakterisert som objektiv kunst. Den oppsto mot slutten av 1950- og begynnelsen av 60-tallet, etter en lang periode dominert av abstrakt kunst. Popkunstnerne skapte ikke lenger rene former og figurer. Isteden malte og kopierte de referanser til hverdagen. De var spesielt opptatt av forbrukersamfunnets ikoner og skapte tilsynelatende upersonlige bilder, med bevisst avstand og uten psykologi.<sup>12</sup>

Mine utvalgte Pop-kunstnere representerer som nevnt ovenfor europeisk og amerikansk popkunst og arbeider svært forskjellig. Warhol er særlig kjent for sine silketrykk. I et intervju med Henriette Dedichen hevder Tim Hunt at Warhol eliminerte kunstnerens hånd når han trykket sine fotografiske bilder på lerreter og at dette gjorde han til en svært radikal kunstner. Påstanden kan diskuteres; fjernet han virkelig kunstnerens hånd, eller åpnet han for en ny måte å arbeide på? Han fjernet penselen, men den trenger ikke nødvendigvis å være et synonymt med kunstnerens hånd. Det approprierte motivet til Warhol er som oftest uendret, men han eksperimenterer med fargebruken og setter derfor sitt eget preg på det. Han henter som oftest motiver fra hverdagen. Det er snakk om motiver som betrakteren vil gjenkjenne ved første øyekast. Warhols bilder er enkle i utarbeidelsen.<sup>13</sup> Da han ikke gjør stort annet enn å velge et bilde, forstørre det på et lerret og eventuelt påføre det farge. Errós bilder kan ved første øyekast virke mer komplekse. Bildene er store

---

<sup>11</sup> Gunnar B. Kvaran, Grete Årbu, *Surrounding Bacon & Warhol* (Oslo: Astrup Fearnley museet for moderne Kunst, 2011), 77.

<sup>12</sup> Kvaran, Årbu, Erró, *Erró: Political Paintings*, 3.

<sup>13</sup> Michael Juul Holm, Henriette Dedichen *Warhol after Munch* (Humblebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2010), 72, 88.

collager med mange elementer og historier. Han hentet gjerne inspirasjon fra steder han besøkte på sine reiser.<sup>14</sup>

I *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art* skriver David W. Galenson at det vesentlige kjennetegnet til modernismen er "the need for innovation to be conspicuous", trangen etter å nyskape i sin kunstproduksjon. I modernismen måtte man hele tiden streve for å komme opp med ulike uttrykksformer. Galenson sier at det finnes to typer innovatører i modernismen. De skilles ved deres oppfattelse av kunst, målene de har med sine verk, og deres metode. Munch og mine popkunstnere representerer hver sin type. Den første typen kaller han eksperimentelle innovatører/nyskaperne. Deres mål er å presentere visuelle persepsjoner eller mentale sinnbilder og få dette ned på lerretet. De er usikre på hvordan de skal gjøre dette, så de gjør det forsøksvis og trinnvis. Det er sjeldent at de føler de lykkes og deres karriere er dominert av en søken etter det enkelte mål. De returnerer ofte til samme motiv, hvor de gradvis endrer behandlingen av det i en eksperimentell prosess med prøving og feiling. De arbeider ofte med samme problem hele sin karriere. De lager sjeldent grundige skisser og andre planer. Selve produksjonen av maleriet ser de på som en undersøkelsesprosess hvor de ønsker å oppdage bildet mens de arbeider. Hvert verk leder til det neste.<sup>15</sup> Galenson plasserer Munch i denne gruppen. Han produserte mange varianter av et bilde og følte seg sjeldent ferdig med et tema.

Den andre gruppen kaller Galenson konseptuelle innovatører. Målet for deres verk kan ofte bli angitt presist på forhånd. De planlegger ofte verkene nøye med detaljerte skisser. Utarbeidelsen er derfor ofte systematisk. De lager et bilde som de allerede vet hvordan skal være. Det er ideen som er det ekte bidraget i deres verk. Deres verk kan ofte sjokkere fordi de er øyenfallende og overskridende. Mange av verkene har fått et rykte på seg for å være smakløse. Konseptuelle innovatører føler ofte at de når sine mål. De ser problemet løst og går løs på nye mål, i motsetning til de eksperimentelle

---

<sup>14</sup> Erró. *Erró: Kunsthistorie, politik, science fiction* (København: Charlottenborg, 1993), 7.

<sup>15</sup> David W. Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 1-3,10-11

innovatørene.<sup>16</sup> Konseptkunstnere Galenson nevner, er blant annet Marcel Duchamp, Picasso og Warhol. Han nevner ikke Erró, men jeg mener han også kan karakteriseres som en konseptuell innovatør, sammen med de fleste popkunstnere generelt.

Warhol lagde så detaljerte planer og skisser over sine verk, så han kunne få andre til å utføre dem for han.<sup>17</sup> Skisseprosessen var svært viktig for både Warhol og Erró. Errós skisseprosess besto av å samle bilder og materiale for å utføre collager. Deretter påførte han collagen på lerretet og begynte arbeidet med maleriet. Slik sett er det skisseprosessen og collagen som blir det viktigste delen i utførelsen av verket. Collagen blir originalen.<sup>18</sup>

### Popkunstnerne som forbilder for ”Pictures Generation”

Der behovet for innovasjon er det store kjennetegnet til modernismen, så er som nevnt tidligere appropriasjon det sentrale kjennetegnet til postmodernismen.<sup>19</sup>

Popkunstnerne vil jeg hevde var en av de som var tidligst ute med å praktisere appropriasjon eksplisitt som egen kunstnerisk strategi. Hvor appropriasjon, ifølge Graw, tidligere gjerne ble brukt som en del av en læringsprosess for å tilegne seg tekniske ferdigheter og kunstneriske standard, ble det nå akseptert å praktisere åpenlyst.

”Pictures Generation” er kunstnergruppen som utmerket seg innenfor appropriasjonskunst på 1970- og 80 tallet i New York. De er viktige å nevne for kunne forklare appropriasjonsbegrepet mer detaljert. De tok appropriasjonspraksisen hakket videre enn det popkunstnerne hadde gjort før de. De er kanskje den kunstnergruppen de fleste forbinder mest med postmodernismen. De fikk navnet etter utstillingen ”Pictures” som ble organisert av Douglas Crimp ved Artist Space i New York, 1977. Der ble det utstilt verk av Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo og Philip Smith. De skapte verk hvor det var bildet i seg selv

---

<sup>16</sup> Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, 11.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 198.

<sup>18</sup> Erró, *Erró: Kunsthistorie, politik, science fiction*, 3.

<sup>19</sup> Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, 1,3. Oxford Dictionaries, *Appropriation* <http://oxforddictionaries.com/definition/appropriation>

som var tema. Det ble fokusert på hvordan alle slags bilder ikke bare skildret, men også formet virkeligheten. Gjennom blant annet fotografi, maleri, skulptur, film, video, grafisk kunst, instillasjon og lyd, var kunstnerne opptatt av å formidle hvordan bilder oppnådde deres retoriske, psykologiske og sosiale makt.<sup>20</sup>

Franske tenkere som Michel Foucault, Roland Barthes og Julia Kristeva ble i denne tiden oversatt til engelsk og fikk en stor påvirkningskraft på disse kunstnerne. Og de adopterte den postrukturalistiske kalde, kritiske holdning mot media-kulturen. Sentrale ideer hos de franske tenkerne var at identitet ikke var organisk eller noe man var født med, det var noe som ble produsert og lært gjennom sosiale konstruksjoner som kjønn, rase og seksualitet. Disse konstruksjonene var innebygd i samfunnets institusjoner og oppnådde sin effekt gjennom massemedias utallige uttrykk. Barthes utvidet dette konseptet ved å sette spørsmålstegn ved originalitetens og autentisitetens mulighet.<sup>21</sup> I ”Forfatterens død” (1967) introduserte han ideen om opphavsmannens død og leserens fødsel. Kunstnergeniet er en moderne person skapt av vårt samfunn. Det er leseren/betrakteren som er viktig og som skaper teksten/verket. Her er det snakk om et menneske uten historie, biografi og psykologi. Han påpekte at enhver tekst/verk i stedet for å ha en fast mening uttrykt av en enkeltstemme, var kun et vev av sitater, som selv var referanser til en annen tekst/verk. Leserens fødsel må betales med forfatterens død.<sup>22</sup> Etter Barthes essay var ikke lenger autentisitet viktig i kunsten. Nå trengte man nye narrative teknikker i kunsten og popkunstnerne var noen av de første som kunne tilby dette.<sup>23</sup> Derfor ble de også en stor inspirasjon for kunstnere i postmodernismen. Popkunstnerne kan sies å befinne seg i overgangsfasen mellom modernismen og postmodernismen.

---

<sup>20</sup> Douglas Eklund, *The Pictures Generation: 1974-1984* (New York; New Haven CT: Metropolitan Museum of Modern Art, Yale University Press, 2009), 6, 17.

<sup>21</sup> Ibid., 6, 17.

<sup>22</sup> Roland Barthes, ”Forfatterens død” i *Forfatterens død og andre essays* (København: Gyldendal, 2004), 174-183. Eklund, *The Pictures Generation: 1974-1984*, 17.

<sup>23</sup> Gunnar B Kvaran, *Andy Warhol. Andy Warhol by Andy Warhol* (Oslo: Astrup Fearnley museum for moderne kunst, 2008), 9. Barthes. ”Forfatterens død” 174-183.

## Begrepsavklaring

Tidligere i oppgaven har jeg gitt en grundig forklaring på begrepet appropriasjon og hva det vil si å appropriere. Nå vil jeg belyse flere begreper som er sidestilte appropriasjonsbegreper, men også andre begreper som vil gå igjen i masteravhandlingen.

## Parafrase

Begrepet parafrase blir som oftest brukt i litteraturen, men kan også overføres til kunsten. I følge Erling Magnar Jørgensen er *Parafrase* omarbeidelse av et gitt verk. Det kan være en malerisk fortolkning og bearbeiding av et eldre kunstverk.<sup>24</sup>

En parafrase kan også være parodi.

## Parodi

Parodi i kunst vil ofte innebære å etterligne et kunstverk på en latterliggjørende måte.<sup>25</sup> Den skiller seg fra de andre begreper jeg nevner ved at det ikke er så seriøst. For å forstå en parodi er det viktig at betrakteren kjenner til det opprinnelige kunstverket som blir parodisert. I "Postmodernism and consumer society" skriver Fredric Jameson at Parodiens generelle mål er å latterliggjøre.<sup>26</sup> Men parodi i kunsten kommer i store variasjoner. Linda Hutcheon skriver i boken *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* at parodi ikke nødvendigvis trenger å være latterliggjørende som Jameson hevder. Den kan også være respektfull, lekende, kritisk eller alle delene samtidig. Hun definerer parodi som en form for repetisjon med en ironisk kritisk distanse, som markerer "difference rather than similarity" (ulikhet i stedet for likhet). Det er nødvendig at betrakteren forstår parodien, ellers vil en viktig del av bildets form og innhold gå tapt.<sup>27</sup> Det er i hovedsak litteraturen hun skriver om, men hun nevner også parodi i kunsten.

---

<sup>24</sup> Erling Magnar Jørgensen. *Jørgensens lille kunstordbok*. (Oslo: Forsythia, 1999).

<sup>25</sup> Store norske leksikon, *Parodi*, <http://snl.no/parodi>. (Oppsøkt 15.01.2012).

<sup>26</sup> Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", i *Postmodern Culture* (London: Pluto Press, 1985), 113.

<sup>27</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2000), xii, 34.

## Pastisj

Richard Dyer har skrevet bok om Pastisj. Her belyser han ordets opprinnelse. Det stammer fra det italienske ordet pasticcio som betyr en blandet rett (det omhandlet i første omgang matlaging). Når man overfører det til kunsten er det snakk om verk der kunstneren bruker en annen kunstners motiver og presenterer det som sin egen.

Richard Dyer skriver at Pastisj er en type imitasjon som betraktes som ment til å vite er en imitasjon. Denne imitasjonen blir en referanse til et annet kunstverk.<sup>28</sup> Jameson diskuterer forskjellen mellom pastisj og parodi og hevder pastisj "is blank parody". Det han mener med dette er at pastisj er som en parodi som har mistet sin humor. Felles for både pastisj og parodi er at de begge involverer imitasjon eller etterlikning av andre stilarter. Pastisj og parodi approprierer i hovedsak stilen til en kunstner.<sup>29</sup>

## Collage

Collage er bilder med påklistret materiale. Det er et hele som er satt sammen av mange ulike stykker.<sup>30</sup> Collageteknikken er hovedsaklig todimensjonal eller i lavt relieff. Når kunstneren benytter seg av tredimensjonale gjenstander kalles teknikken assemblage.<sup>31</sup> Assemblage er mer relatert til skulptur framfor maleri.<sup>32</sup> Collage ble flittig brukt av kubistene, men også dadaistene og surrealistene og da ofte i absurde konstallasjoner.<sup>33</sup> Det var kubistene Pablo Picasso og George Braque som var først ute med å gjøre teknikken til en systematisk viktig del i produksjonen av sine verk.<sup>34</sup> Erró tok i bruk collageteknikken i sine verk. Men i hans endelige verk brukte han ikke påklistret materiale. Det brukte han i selve skisseprosessen hvor han komponerte de sammensetningene han ville ha. Når denne skissen var ferdig, brukte han prosjektor for å overføre det til lerretet. Erró er svært kjent for sine collager som ofte består av

---

<sup>28</sup> Richard Dyer, *Pastiche* (London: Routledge, 2007), 1-2, 8, 21.

<sup>29</sup> Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", 113.

<sup>30</sup> Bjarne Berulfsen, Dag Gundersen, *Fremmedordboken*. 16 utg. (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2003).

<sup>31</sup> Store norske leksikon, *Collage*, <http://snl.no/collage> (Oppsøkt 15.01.2012).

<sup>32</sup> Ralph Mayer, *A Dictionary of Art Terms and Techniques* (New York: Thomas Y. Crowell, 1969), 83.

<sup>33</sup> Store norske leksikon, *Collage*, <http://snl.no/collage>.

<sup>34</sup> Ian Chilvers, John Graves-Smith. *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*, 2. Utg. (Oxford: Oxford University Press, 2009), 144.



absurde sammensetninger.<sup>35</sup> Errós bruk av collageteknikken vil utdypes nærmere i kapittel 4.

### Litteratur og eksisterende forskning

Det finnes et enormt materiale om Edvard Munch og hans kunst, men det er ikke det som er oppgavens hovedområde. Det er appropriasjonspraksisen som er viktig og da i forhold til Warhol og Errós appropriering av Munch. Det finnes rikelig med litteratur om Warhol og en god del om Munchs påvirkning på Warhol. *Skrikets ekko* er den eneste boken/utstillingskatalog jeg har funnet som tar opp Erró i forhold til Munch. Utstillingen sammenligner Munchs verk med kunstverk fra norske og internasjonale kunstnere i perioden 1945 til 1995. Felles for de utstilte kunstnerne er at de har referert til eller har latt seg inspirere av Munchs kunst. Utstillingen ble først vist på Arken Museum for moderne kunst i København, men har også blitt vist ved Munch museet i Oslo.<sup>36</sup>

Det finnes bred litteratur om appropriasjon, men ikke alle er i forhold til billedkunst. Det skrives mye om appropriasjon i forhold til litteratur, musikk, film og kultur. Utstillingskataloger blir en viktig kilde i min avhandling. Det har blitt produsert utstillingskataloger til alle de følgende utstillingene som nå nevnes.

Det laget flere utstillinger i Norge hvor Edvard Munch har blitt satt i sammenheng med andre kunstnere. Den første utstillingen var Bjørn Ransves *Tegninger til et tema* (1976) ved Munchmuseet. Her prøvde de sette Ransve i sammenheng med Munch. Det var ikke før i 2001 at museet igjen prøvde å sette samtidskunst i forbindelse med Munch. Resultatet var *Skrikets ekko* som jeg nevnte ovenfor.

Startskuddet for utstillinger om Munch og hans påvirkning på andre kunstnere kan sies å være *Munch and after Munch, or the Obstinacy of Painters (Munch en na Munch : of de hardnekkigheid van schilders )* ved Stedlijk Museum i Amsterdam i

---

<sup>35</sup> Erró, *Erró: Kunsthistorie, politik, Science fiction*. 3.

<sup>36</sup> Christian Gether, Holger Reenberg, *Skrikets ekko*. Overs. av René Lauritsen (København: Arken museum for moderne kunst, 2001).

1996. Her fokuserte de på betydningen av Munchs senere verk og innflytelsen de hadde på samtidskunstnere. Hans verk blir presentert sidestilt med tolv samtidskunstneres verk; Karel Appel, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Domenico Bianchi, Günther Förg, Per Kirkeby, Jannis Kounellis, Markus Lüpertz, Ernst Wilhelm Nay, Arnulf Rainer, Gerhard Richter og Jakob Weidemann. R. H. Fuchs direktør ved Stedelijk Museum og P. Bj. Boym direktør ved Munch-museet, skriver i utstillingskatalogen at de håpet utstillingen ville utdype bildet av Munchs æuvre. I følge dem er han en av århundrets store, moderne klassikere, Et faktum mange bare er delvis klar over.<sup>37</sup>

*Munch revisited: Edvard munch and the Art of Today* ved Museum am Ostwall i Dortmund, 2005. Viser 23 malerier, en tegning og 32 trykk av Munch sidestilt med 50 verk av til sammen 36 samtidskunstnere som deler slektskap med Munch i deres valg av temaer. Disse kunstnerene er representert med malerier, grafikk, tegninger, fotografi, skulpturer installasjoner, DVD projeksjoner etc. Rosemarie E. Phalke skriver at tittelen på utstillingen er ment til å bli forstått bokstavelig. Utstillingen utforsker Munchs innovative potensial fra samtidig perspektiv. Utstillingen ønsker å belyse spørsmål om hvordan og i hvilken form Munchs æuvre influerer dagens kunst, og hvordan denne påvirkningen manifesterer seg.<sup>38</sup>

Utstillingen i Dortmund danner grunnlaget for utstillingen *Møter med Munch* som ble vist på Henie Onstad kunstsenter det samme året. Kurator ved denne utstillingen, Per Hovdenakk, var også medarbeider på utstillingen i Dortmund. En rekke av bildene er de samme i begge utstillingene, men her stiller de også med et annet utvalg av Munchs arbeider og det er lagt større vekt på norsk kunst. Utstillingen gir eksempler på Munchs innflytelse på kunstnere innenfor amerikansk popkunst på 1950- og 60-tallet, europeisk ny-ekspresjonisme og samtidskunstnere som har latt seg påvirke av

---

<sup>37</sup> Edvard Munch, Maarten Bertheux, Rudi Fuchs, *Munch og and etter after Munch: eller maleres standhaftighet: or the Obstinance of Painters* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1996).

<sup>38</sup> Rosemarie E. Pahlke, *Munch revisited: Edvard munch and the Art of Today* (Dortmund: Museum am Ostwall, 2005), 8, 10.

Munch. Munch er representert med 13 malerier og 11 papirarbeider fra perioden 1891-1925. Verkene belyser en rekke av de sentrale temaene som opptok kunstneren. Samtidig vises arbeid av 33 andre kunstnere, hvorav 12 er norske.<sup>39</sup> Både Warhol og Erró er representert i denne utstillingen.<sup>40</sup>

I utstillingen *Munch by Warhol* ved Haugar kunstmuseum og Lillehammer kunstmuseum (2010-2011), vises Warhols reproduksjoner av Munch. Kurator ved Haugar kunstmuseum, Ida Sannes Hansen, påpeker likhetene mellom Munch og Warhol. De har ofte blitt sett på som totale motsetninger, men Hansen argumenterer for at det er mer likheter mellom de to enn vi tidligere har trodd. Hovedtemaer hos Munch var liv og død, dette er også veldig til stede i Warhols kunst. De har også mange biografiske fellestrekk.<sup>41</sup>

I utstillingen *Warhol after Munch* (2010) ved Louisiana Museum of Modern Art, blir Warhol og Munch satt opp mot hverandre. Det er et møte som viser deres enorme styrke og hvor de setter hverandre i et annet perspektiv. I en beskrivelse av utstillingen på museets hjemmeside skrives det at Warhol ofte blir karakterisert som en overflatens mester og Munch som periskopet for sjelens dyp. Med denne utstillingen ønsket de å vise at Warhol og Munch har et sterkt kunstnerisk felleskap og en felles forståelse for kunstens kommuniserende kraft. Begge slår gjennom med en nesten reklame-estetisk styrke, samtidig som at dette ikke utelukker innhold i bildene. Warhol er mindre overfladisk enn det vanligvis gis uttrykk for og Munch er tilsvarende mer overfladisk. Utstillingen viser fire grafiske hovedverk av Munch, og 30 silketrykk av Warhol med store fargerike versjoner av Munchs verk (i tillegg vises

---

<sup>39</sup> Mikkel Mc Alinden, Arvid Andreassen, Francis Bacon, Per Inge Bjørlo, Niels Bonde, Louise Bourgeois, Enzo Cucchi, Jørgen Dobloug, AK Dolven, Marlene Dumas, Tracey Emin, Erró, Wilhelm Freddie, Nan Goldin, Anthony Gormley, Jasper Johns, Asger Jorn, Zoltan Kemeny, Steffen Kverneland, Maria Lassnig, Fang Lijun, Ole Lislud, Lotte Konow Lund, Bjarne Melgaard, Yoko Ono, Carl-Henning Pedersen, Kaare Rafoss, Sarkis, Mari Slaattelid, Håvard Vikhagen, Andy Warhol, Jakob Weidemann, Svend Wiig Hansen.

<sup>40</sup> Edvard Munch, Per Hovdenakk. *Møter med Munch: revisited* (Høvikodden: Henie Onstad kunstsenter, 2005).

<sup>41</sup> Jan Åke Petterson, Vincent Fremont, Dieter Buchhart, Ida Sannes Hansen m.fl., *Munch by Warhol: Works by Andy Warhol and Edvard Munch* (Tønsberg/Lillehammer: Haugar Art Museum, Lillehammer Art Museum, 2010).

37 fotografier med selvportretter av Warhol).<sup>42</sup> I denne utstillingen forsøker de å komplisere den vanlige karakteristikken av disse kunstnerne. Det er ikke nødvendigvis så enkelt som at Munch er dyp og Warhol er overfladisk. Det går begge veier.

Utstillingen *Europop: A dialouge with the US* (1999) ved Arken museum for moderne kunst, forsøker å spore en forskjell på den amerikanske og europeiske kunst. En forskjell som Christian Gether hevder er betinget av de geografiske områders sosiale og kulturelle forskjeller. Denne utstillingskatalogen blir viktig for min avhandling når jeg undersøker min hypotese om at den europeiske popkunst innebærer mer subjektive trekk og er mer samfunnskritisk enn den amerikanske. Utstillingen fokuserer ikke på Warhol og Erró (selv om Warhol nevnes), men de karakteristikkenene de beskriver kan like fullt anvendes i min undersøkelse. Gether skriver at den amerikanske popkunst primært formulerte sin tilværelsestolkning ved å forholde seg til overflaten, mens den europeiske popkunst formulerer sin eksistenstolkning ved å forholde seg til vesensform. Jeg vil vende tilbake til denne utstillingen i kapittel 2.<sup>43</sup>

Det er i hovedsak to masteravhandlinger som tar opp appropriasjon i forhold til Munchs kunst. Marianne Olsen Javnes avhandling *Munch sitater: Metakunst, appropriasjon og visuelle sitater*, tar for seg appropriasjon i forhold til Munchs kunst. Hun ser på fem norske samtidskunstneres (Bjørn Ransve, Bjørn Carlsen, Hanne Nielsen, Unni Askeland, Frans Widerberg) appropriasjon av Munch og kaller det for visuelle sitater. Av internasjonale kunstnere nevner hun kort amerikanske Andy Warhol og danske Asger Jorn. Javnes hevder kunstnerens visuelle sitering av Munch er kunst innenfor sin egen kontekst, og kan derfor kalles metakunst. I modernismen begynte kunsten å problematisere seg selv. I følge Javnes omhandler den seg selv og stiller spørsmål om kunstens relasjon til virkeligheten på ulike måter som fører til at vi kan snakke om brudd og kontraster i kunsthistorien. Kort sagt er metakunst kunst

---

<sup>42</sup> Louisiana Museum of Modern Art, *Warhol After Munch*, <http://www.louisiana.dk/uk/Menu/Exhibitions/Past+exhibitions/Warhol+After+Munch> (Oppsøkt 18.03.2012).

<sup>43</sup> Christian Gether, Holger Reenberg, Dorthe Aagesen, *Europop: A Dialouge with the US* (Ishøj: Arken museum for moderne kunst, 1999), 7.

om kunst. Javnes påpeker at nyskaping og kunstnerpersonlighet er viktige stikkord i denne forbindelsen.<sup>44</sup>

Den neste masteravhandlingen er Oda Wildhagen Gjessings *Asger Jorns bilde: En undersøkelse av Edvard Munchs betydning for Asger Jorns billedmessige uttrykk 1944-53*.<sup>45</sup> Her ser vi hvordan den danske kunstneren Asger Jorn har appropriert Munch. Gjessing har forsøkt å kartlegge forbindelsen og slektskapet mellom Jorn og Munch. Hun ser på Munchs betydning for utviklingen av Jorns billedmessige uttrykk. Videre har hun undersøkt om Jorns oppfatning av Munch også kan belyse og konkretisere noen av de vesentlige forskjellene vi finner mellom norsk og dansk maleri i årene 1944-53. Hun argumenterer for at Jorn har åpnet for en ny og mer moderne innfallsvinkel i Munchs kunst. Han var mest opptatt av den sene Munchs stadig friere, mer spontane og improvisatoriske utforskning av maleriets stofflighet og bildenes maleriske innhold. Det var dette som fikk stor betydning for hans kunstneriske utvikling. Hun påpeker også at Munchs maleriske radikalitet ikke fikk gjennomslag blant norske kunstnere, og at han aldri fikk noen norske arvtakere, men at Jorn og hans spontan-abstrakte maleri tok innover seg og transformerte arven etter Munch.<sup>46</sup>

## Fremgangsmåte

Avhandlingen vil dreie seg om billedkunst og vil i hovedsak bestå av fem kapitler. Min fremgangsmåte blir som nevnt tidligere, sammenligning. Jeg har valgt å se på Warhols og Errós appropriasjon av Edvard Munch. Jeg har valgt ut et verk fra hver kunstner og jeg vil gjennomføre en sammenligning med tilsvarende bilde fra Munch (de originale bildene de har appropriert). Jeg vil se nærmere på hvordan mine utvalgte kunstnere har appropriert Munch, forskjeller og likheter. Jeg vil se på formale og ikonografiske/ikonologiske aspekter. Hva henter mine utvalgte kunstnere fra Munch

---

<sup>44</sup> Marianne Olsen Javnes. *Munch sitater: Metakunst, appropriasjon og visuelle sitater*. Masteravhandling (Universitetet i Oslo, 2010).

<sup>45</sup> Masteravhandlingen er klausulert, og jeg har ikke lyktes i å komme i kontakt med forfatter. Men jeg har lest sammendrag av avhandlingen.

<sup>46</sup> Oda Wildhagen Gjessing. *Asger Jorns bilde: En undersøkelse av Edvard Munchs betydning for Asger Jorns billedmessige uttrykk 1944-53*. Masteravhandling (Universitetet i Oslo, 2005).

(stilart, materiale, teknikk, tema/motiv, fargebruk etc)? Hva viser bildene? Hva handler de om (handler det egentlig om noe)? Finnes det felles trekk ved deres kunstnerskap? Deretter vil jeg sammenligne Warhol og Erró i forhold til deres appropriasjon av Munch. Med utgangspunkt i Hal Foster og Thomas Crow vil jeg i hovedsak utføre en referensiell lesning av deres bilder. En introduksjon til referensiell lesning vil jeg foreta i Kapittel 3.

I forhold til Warhol vil jeg se særlig på den tradisjonelle oppfatning av Warhol som en objektiv kunstner, hvor jeg vil påstå det motsatte. Jeg mener man skimte subjektive trekk i hans kunstnerskap. I forhold til Erró vil jeg se særlig på om røttene til den klassiske tradisjon, har vært med på å prege hans kunstnerskap og appropriering. Har han som en europeisk kunster, tydeligere subjektive trekk enn Warhol? Hvis dette er tilfellet hvordan kommer dette til uttrykk i hans appropriering av Munch?

I innledningskapitlet har jeg gjort rede for oppgavens formål, problemstilling, tidligere forskning, valg av litteratur og jeg har foretatt en begrepsavklaring. I kapittel 2 vil jeg gi en introduksjon til Edvard Munchs kunstnerskap og utdype appropriasjonsbegrepet. I kapittel tre vil jeg introdusere Andy Warhol og hans virke og sammenligne hans bilde *Self-portrait with Skeleton Arm (After Munch)* med Munchs *Selvportrett med knokkelarm* og *Madonna*. I kapittel fire vil jeg med samme fremgangsmåte undersøke Errós *The Second Scream* i forhold til Munchs *Skrik*. I kapittel fem vil jeg sammenligne Warhol og Erró i forhold til deres måte å appropriere Munch på og sammenfatte svar på problemstillingene, samt min hypotese.

## Kapittel 2: Modernisme, postmodernisme og appropriasjon

Dette kapitlet vil fungere som en bakgrunn for de kapitlene som følger. Kapitlets oppbygning består i hovedsak av to deler, modernismen og appropriasjon.

Jeg vil gi en introduksjon til Edvard Munch og hans kunstnerskap. Han klassifiseres gjerne som modernist. Jeg skriver om Munchs bakgrunn for å tydeliggjøre forskjellen på Munch som modernist og postmodernismen hvor Warhol og Erró kan sies å tilhøre, eller hvertfall være en forløper for.

Videre i kapitlet vil jeg undersøke appropriasjonspraksisen nærmere og da særlig i forhold Isabelle Graws artikkel ”Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion, and dispossession in appropriation art”. Her diskuterer hun historien rundt appropriasjon og Marcel Duchamps readymade, samt forholdet mellom de to strategiene. Hun tar opp appropriasjon før modernismen, i modernismen og etter modernismen. For henne er appropriasjon noe mer enn et postmodernistisk fenomen. Hun hevder det strekker deg helt tilbake til renessansen.

Jeg vil også belyse hva kulturell appropriasjon innebærer for kunstfeltet og da har jeg tatt utgangspunkt i James Youngs bok *Cultural Appropriation and the Arts*. Young utforsker kulturell appropriasjons negative og positive sider. Kulturell appropriasjon overført til kunstfeltet er når et kunstverk har blitt overført fra en kultur til en annen. Dette hevder Young hovedsakelig kan deles inn i fem forskjellige typer for appropriasjon: Objekt-, Innholds-, stil-, motiv- og tematiskappropriasjon. Disse inndelingene vil utdypes senere i kapitlet. I kapitlene om Warhol og Erró vil jeg knytte deres appropriasjon opp mot Youngs inndeling. Warhol og Errós appropriering av Munch, er ikke kulturell appropriasjon, men jeg mener Youngs inndeling kan overføres til deres appropriasjon, og kan være et gunstig verktøy for å si noe om hvordan de approprierer Munchs bilder.

Helt til slutt vil jeg introdusere utstillingen *Europop: A Dialogue with the US*, da den senere bli svært viktig når jeg undersøker forskjeller mellom amerikanske og europeiske popkunstnere, men særlig vekt på Warhol og Erró.

## Modernismen: Originalitet og autentisitet

Europeisk kultur var preget av en livskrise mot slutten av det 19 århundre. Det var et århundre som var preget av store oppdagelser og forandringer.

Den engelske naturforskeren Charles Darwin (1809-1882) fikk en stor innvirkning dette århundre for å ha grunnlagt den moderne evolusjonsteori. I boken *On the Origin of the Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for life* (1859), fremsatte han sin teori om artenes opprinnelse gjennom naturlig utvelgelse. Dette satte den kristne tro i kritisk lys. Universet var ikke lenger skapt på 6 dager, men var et resultat av en utvikling pågående gjennom millioner av år. Friedrich Nietzsche erklærte i 1872 i boken *Also Sprach Zarathustra* at Gud var død. Christian Gether skriver i *Skrigets Ekko* at disse bøkene hadde en stor innvirkning på individet som nå satt igjen med en ”skrikende” fornemmelse av angst og usikkerhet, fordi de klassiske forestillingene om liv, død og identitet var gått i oppløsning. Det er denne angsten som kommer til uttrykk i Munchs *Skrik*. Gether skriver at *Skrik* karakteriserer tilstanden i sin egen tid, samtidig som den hever seg over tid og representerer noe generelt med mennesket. Å stå ovenfor *Skrik*, hevder han, er som å stå ovenfor en verdslig albertavle som uttrykker menneskets tilstand i det 20 århundre. Det står for en avslutning av en tilværelsestolkning som var basert på håp, og det innvarsler det 20 århundres tilværelsestolkning, som er basert på angst. Derfor uttrykker *Skrik* kaos. Det er forbundet med overgangen fra troen på guddommelig styring i et harmonisk univers, til en ny erkjennelse av ”menneskets ubodelige ensomhet” i en verden uten struktur og uten mening.<sup>47</sup>

Datering av modernitet og modernisme varierer fra teoretiker til teoretiker. Marshall Berman hevder i *All That is Solid Melts into Air: The experience of Modernity* at modernismen oppstod i midten av det 19 århundre med blant annet Karl Marx,

---

<sup>47</sup> Gether, Reenberg, *Skrigets Ekko*, 11.



Charles Baudelaire som nøkkelfigurer. Baudelaire's utgivelse av *Les Fleurs du mal* i 1857 var en viktig hendelse.<sup>48</sup>

Jeff Wallace har en senere datering av modernismen i *Beginning Modernism*, nemlig 1880. Han hevder Modernismen startet med impresjonismen. Han ser ikke realismen som en retning innen modernismen, men som en slags forløper. Den var med på å endre kunsten radikalt. I boken tar Wallis for seg skillene mellom modernisme, modernitet og postmodernisme. Modernismen referer til en revolusjonær bevegelse i kunst og tanke, og da særlig tidlig i det 20 århundre. Men det er viktig å ha i tankene at det er et retrospektivt begrep som ikke på alvor ble tatt bruk før i 1950-årene i Amerika. Wallis nevner at det er viktig å skille modernisme og modernitet, selv om disse begrepene er relatert. Der modernismen referer til et kulturelt fenomen i en spesifikk periode, refererer modernitet til en bredere historisk prosess av forandringer. Tidlig moderne tid strekker seg så langt tilbake som til det 16 århundre. Modernismen er kun en episode som fant sted i denne prosessen.<sup>49</sup> Jeg støtter meg på Bermans datering av modernismen og dens oppstart med realismen.

### Edvard Munch

De bildene av Munch som Warhol og Erró approprierer er alle fra 1890-tallet og det som karakteriseres som ”tidlig Munch”. I denne fasen var Munch svært radikal, nyskapende, og mange vil også hevde grenseoverskridende. Munch har i alt malt fem versjoner *Madonna* som Warhol approprierer, samt en del litografier. Bildet viser en naken kvinne i en klassisk positur liggende på ryggen. Den ene hånden er plassert bak hodet, mens den andre er plassert lengre ned bak på ryggen. Hodet er lent tilbake og øynene lukket. Kvinnen har et rødt bånd på hodet som kan minne om en glorie. Bakgrunnen har duse farger med linjer som følger kvinnens kontur og rammer inn kroppen. Dette er felles for alle maleriene, men Munch har variert fargebruken. Han produserte flere trykte versjoner av bildet. Det bildet Warhol har appropriert er et litografi hvor Munch har tilført bildet en ramme. Nederst på venstre side er en

---

<sup>48</sup> Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air: The experience of Modernity* (London: Verso, 2010), 15-20, 36.

<sup>49</sup> Jeff Wallace, *Beginning Modernism*, (Manchester: Manchester University Press, 2011),14-16.

fosterlignende skikkelse og i selve rammen vises spermier ”svømmende” i samme retning. Bildet finnes både i sort/hvitt og i farger. I dette tilfellet har Warhol valgt det i sort/hvitt. *Madonna* har også blitt kalt den elskende kvinne. Ut ifra denne tittelen blir bildet gjerne tolket som kvinnen i befruktningsøyeblikket. Spermiene og fosteret i rammen underbygger denne tolkningen.<sup>50</sup> Tatt dette i betraktning er det trolig en kvinne i elskovsakten. Rammen i litografiet understreker dette faktum.

*Selvportrett med knokkelarm* er kanskje Munchs mest kjente grafiske selvportrett. Iris Müller-Westermann skriver i *Munch Själ* at den hvite krage sammen med Munchs alvorlige ansiktsuttrykk får han til å ligne på en prest eller munk. Det er et bilde uten livsglede. Den kommunikasjonen som kunne oppstått med betrakter når hans ansikt er frontalt, forsvinner fordi han virker oppslukt i sine egne tanker. Det hvite ansiktet ser også ut til å sveve i den mørke bakgrunnen. Øverst i billedflaten ser vi en tynn hvit flate som strekker seg horisontalt gjennom bildet som en ramme. Her kan vi lese navnet Edvard Munch og verkets årstall. Nederst i bildet ligger en knokkelarm horisontalt som på tilsvarende måte strekker seg gjennom bildet. Müller-Westermann skriver at bildet minner om en minnetavle over en som er død. Hun skriver at knokkelarmen viser til livets forfengelighet og på at døden, mens Munchs svevende hode blir en metafor for de udødelige tanker som manifesterer seg i kunstverket. Det er det som holder i liv i kunstneren når han er død.<sup>51</sup>

I likhet med *Madonna*-motivet har Munch malt flere versjoner av *Skrik*. Bildet finnes også i flere trykte versjoner. Men siden Errós approprierte bilde er et maleri, er det også maleriet *Skrik* jeg fokuserer på her.<sup>52</sup> Dette er Munchs mest berømte bilde og det har blitt et ikonisk verk verden over. Bildet viser en forvrent figur i forgrunnen med oppsperrede øyne og åpen munn. Hendene er ført opp til ansiktet og rammer inn ansiktet. Figuren står på en gangvei med et rekkverk som skjærer diagonalt innover i bildet mot to vandrende figurer. Naturen er skildret med bølgende linjer og sterke farger. Særlig himmelen har en sterk rødoransje farge som er karakteristisk for den

---

<sup>50</sup> Iris Müller-Westermann, *Munch Själ*, (Stockholm: Moderna Museet, 2005), 51.

<sup>51</sup> Müller-Westermann, *Munch Själ*, 36.

<sup>52</sup> Nasjonalmuseets versjon fra 1893.

nordiske solnedgangen. Det forenklede landskapet er gjenkjennelig, og viser Kristianiafjorden sett fra Ekeberg, med utsikt over fjorden, byen og åsene bak den.<sup>53</sup>

David W. Galenson skriver at *Skrik* med den forvrengte figur med skrekkinnslagene trekk, har blitt sett på som et av de tidligste psykologiske uttrykk for angst i det moderne mennesket.<sup>54</sup> I sin dagbok beskrev Munch angstfølelsen som resulterte i *Skrik*:

Jeg gikk bortover veien med to venner – og solen gikk ned – Himmelen blev pludselig blod – og jeg følte som et pust av vemod – Jeg standsset – lænet mig til gjæret træ til døden – Over den blåsvarte fjor og by lå skyer af dryppende rygende blod – Mine venner gikk videre og jeg stod igjen i angst med et åpent sår i mit bryst. et stort skrik gikk gjennom naturen.<sup>55</sup>

Om vi tar utgangspunkt i dette sitatet er *Skrik* et selvportrett. Han er ikke så opptatt av skildre omgivelsene naturalistisk, men han ønsker å få fram den sterke angstfølelsen han følte.

Munch blir gjerne klassifisert innenfor ekspresjonismen og symbolismen. I *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, skriver Gunnar Danbolt at 1890-årene i Norge var en tid preget av fremskritt og teknologiske triumfer. Kunstscenen var særlig preget av to retninger. På den ene siden var nyromantikkerne som gikk tilbake til romantikken og fant sin inspirasjon i fortellingene om natur og nasjon, og på den andre siden var de som ikke følte seg hjemme i den nye tiden og gikk derfor inn i sin egen fremmedfølelse og forsøkte å klargjøre den. Danbolt skriver videre at de fleste kunstnerne følte seg hjemme i sin tilværelse og tilhørte derfor nyromantikken, men Edvard Munch var et av de store unntak. Danbolt hevder at Munchs kunst mellom 1890 og 1908 forteller om et menneske som ønsker å finne ut av sin tilværelse, men som ikke lykkes særlig godt. Om *Skrik* skriver Danbolt at det

---

<sup>53</sup> Nasjonalgalleriet, *Skrik*, 1893.

[http://www.nasjonalmuseet.no/no/samlinger\\_og\\_forskning/kunst/edvard\\_munch\\_i\\_nasjonalmuseet/skrik/](http://www.nasjonalmuseet.no/no/samlinger_og_forskning/kunst/edvard_munch_i_nasjonalmuseet/skrik/) (Oppsøkt 25.10.2012).

<sup>54</sup> Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, 234, 235.

<sup>55</sup> Edvard Munch, *Edvard Munchs tekster. Digitalt arkiv*, publisert av Munch-museet, <http://www.emunch.no/> (20.02.2013) MM N 644. Ikke datert. Notat.

uttrykker en følelse av at ikke bare den menneskeskapte kulturen, men også den vakre og sublime naturen hadde mistet all sin mening og var blitt kald og fremmed.

Musikken var ikke lenger folkemusikkens glade rytmer, men et tomt, angstfullt og skremmende skrik. Samme hva Munch ville formidle, gjorde han det på en ny måte som malerisk sett var både ny og original, men som likevel hadde fellestrekk med nyromantikkenes formspråk. Men han var mer konsentrert, brukte linjene mer bevisst. Hans bilder lar seg ikke skille mellom innhold og form. Fargene og formen griper tak i oss, men bare for å presentere oss for et motiv som vi ikke så lett blir ferdige med, ”Det moderne sjelelivet”.<sup>56</sup>

Munch blir ofte klassifisert som ekspresjonist, men hva vil det egentlig si å være en ekspresjonist? Maly og Dietfried Gerhardus prøver å belyse dette i sin bok *Expressionism: From Artistic Commitment to the Beginning of a New Era*, og gir en god forklaring som jeg støtter meg på. De hevder at ekspresjonismen ikke bare kan bety at kunstneren viser ekspressivitet, for det finnes kunstnere langt tilbake i tid som var ekspressive uten at de på noen måte kan si å tilhøre retningen ekspresjonisme.<sup>57</sup> Kunstretningen ekspresjonismen beskriver et stilistisk fenomen på begynnelsen av det 20 århundre (oppstarten kan vi allerede se 1890-årene med blant annet Munch som en av de første). Maly og Dietfried Gerhardus beskriver ordet *expression* som måten vi uttrykker oss på. Mennesket uttrykker seg konstant gjennom direkte kontakt med objekter i hverdagen, altså når vi ser og tar på noe. Vi kan også gjøre det på et lerret ved hjelp av linjer, form, farger og symboler. Vi kan ikke unngå å uttrykke oss, men vi kan skille mellom objektiv og subjektiv uttrykkelse. Realistisk og impresjonistisk kunst klassifiseres gjerne som objektiv. Den franske positivistiske filosofen Hippolyte Taine har gitt en god beskrivelse på impresjonistenes mål: De ønsket å reprodusere objekter slik de var, eller slik de ville vært selv om kunstneren ikke eksisterte. Claude Monets bildeserie av Notre Dame beskrives som objektiv. Her maler han samme motiv i forskjellige tider på døgnet, noe som resulterer i forskjellige lyssettinger og viser forskjellige atmosfærer. Skillet mellom impresjonistisk og ekspresjonistisk kunst

---

<sup>56</sup> Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, overs. av Ole Jan Borgund. 2. Utg. (Oslo: Samlaget, 2001), 227.

<sup>57</sup> Gode eksempler på dette er blant annet El Greco og Goya.

har å gjøre med kunstnerisk stil og på hvilken måte kunstneren har tilnærmet seg og tolket motivet på. Når subjektiv uttrykk blir tatt til det ekstreme, og blir behandlet som den eneste mulige måten for ekspressivitet, kan vi kalle det ekspresjonisme. Det er viktig å vite at ekspresjonistisk maleri ikke er en generell konseptuell definisjon, men at det spesifiserer en stil som er begrenset til en historisk periode. Den vanlige karakteristikken av ekspresjonistisk stil i maleri går gjerne under begrepet ekspresjonistisk og representerer da en unik bevegelse. Kunstnere slik som produserer verk i denne stilen, kan da sies å tilhøre ekspresjonismen. Maly og Dietfried Gerhardus plasserer Munch som en av de viktigste forløperne til ekspresjonismen. Ifølge dem oppnår han en syntese av elementer fra symbolismen og art nouveau, som han gjennomsyrrer med ekspresjonistisk kraft, og det er dette som gjør han til en så viktig forløper for ekspresjonismen.<sup>58</sup>

David W. Galenson skriver i *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art* at Munch følte hans kunst kunne hjelpe andre til å klargjøre deres søken etter sannhet. Han trodde at hans opplevelser og erfaringer kunne være av verdi for andre. Han strevde derfor med å utvikle et vokabular av tegn og symboler som kunne kommuniseres intensiteten av hans følelser til betrakteren.<sup>59</sup> *Skrik* er et godt eksempel på dette.

Kurator ved utstillingen *Munch Revisited* Rosemarie E. Pahlke skriver at Munch introduserte eksistensiell angst inn i kunsten, noe som fortsatt er veldig aktuell i dagens kunst. Med utstillingen ønsket Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund å belyse hvorfor Munchs kunst er så aktuell i dag. Er det på grunn av moderniteten i hans verk? Hvis ja, hva er det som former det grunnleggende i hans modernitet? Det som forsetter å fenge folk med Munchs kunst er hans temaer og teknikk, fasinasjon over hans biografiske kontekst og splittet personlighet. I sin kunst søkte Munch å uttrykke sine opplevelser og samtidig løfte dem til et annet nivå.

---

<sup>58</sup> Maly and Dietfried Gerhardus, *Expressionism: From Artistic Commitment to the Beginning of a New Era* (Oxford: Phaidon, 1979), 19-20, 41.

<sup>59</sup> Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, 234, 235.

Hans bilder har blitt sentrale bilder i modernismen og blir betraktet som klassikere.<sup>60</sup>

Rudi Fuch hevder i utstillingskatalogen *Munch and after Munch: or the Obstinance of Painters* at Munch oppga modernismen etter 1916 når han begynte med aulamaleriene. Fuch motsier egentlig seg selv når han senere skriver at Munch egentlig aldri tilhørte modernismen. Dette går i mot de vanlige klassifiseringene av Munch som en fremragende kunstner innenfor modernismen. Fuch hevder i stedet at han utviklet sin symbolisme parallelt med modernismens begynnelse. Men etter 1916 holdt Munch seg til sin egen inspirasjon, og var ikke interessert i noe annet. I modernistisk perspektiv var dette et syndig avvik, og han ble betraktet som en eksentriker. Jo mer han ble sett på slik, jo mer eksentrisk ble han, skriver Fuch.<sup>61</sup>

Kunsthistoriker og kurator Dieter Buchhart er uenig med Fuch om at Munch ikke tilhørte modernismen. Munchs malerier var alltid figurative og det at han nektet å ta steget til abstraksjon, har i følge Buchhart blitt feiltolket som en bevisst motstand til modernismen. I utstillingskatalogen *Signs of Modern Art Edvard Munch* og særlig i teksten *Edvard Munch: Signs of Modern Art The Duality of a Modern Material-based Modernity*, tegner Dieter Buchhart et bilde av Edvard Munch som svært unik kunstner som var både grenseoverskridende og forut for sin tid. Han overskredet tradisjonelle grenser når det kom til maleri- og grafikkjangeren. Hans ukonvensjonelle behandling av motiver og materialer åpnet opp nye perspektiver som hadde en langt virkende effekt for modernismen ut i det 20 århundre. Han fokuserte på den eksistensielle krisen, forfengelighet og individets bortgang i den industrielle tidsalder. Han maler dype følelser og fundamentale erfaringer. Universale temaer som utvikling og forfall, ødeleggelse og kreativitet ble utprøvd i en eksperimentell prosess hvor det foregikk oppløsning og sammensmeltning av figurer mot bakgrunnen, ukonvensjonell beskæring av bildet, eller fjerning av elementer i bildet ved hjelp av skraping i overflaten. Det Buchhart ser på som Munchs ganske mest radikale trekk var hans ”Kill-or-cure treatment” som Munch selv kalte hestekur. Hestekur var en røff

---

<sup>60</sup> Pahlke, *Munch revisited*, 10, 11.

<sup>61</sup> Munch, Bertheux, Fuchs. *Munch and after Munch: eller maleres standhaftighet: or the Obstinance of Painters* (Utstillingskatalogen har ikke sidetall).

behandling hvor Munch fysisk angriper bildet, eller setter det ut i naturen hvor han lot vær og vind fremskynde aldringsprosessen. Når han brukte naturen hadde han ikke direkte kontroll, men kan kunne avbryte denne prosessen om han ønsket. Buchhart hevder at ingen annen kunstner utsatte sine verk så systematisk for natur, vær og vind slik Munch gjorde. Ved å bruke naturen, imiterte han ikke bare naturens måte å gjøre ting på, men fikk faktisk naturen til å gjøre jobben. Han inkorporerte tilfeldighet i sine verk. Ved å bruke hestekur risikerte han å ødelegge hele verket, selv om målet var å forbedre det estetisk og innholdsmessig. Buchhart nevner at Munch opererte med en slags dialektikk av skapelse og ødeleggelse, hvor han lot spor av arbeidsprosessen, slik som penselstrøk, spatelmerker, fargeblandinger og skraping for å skape en tilstedeværelse av haptiske elementer i bildet. Når han skrapte, fjernet han en del av et sitt eget håndverk, samtidig som han påførte sitt fysiske selv til maleriet.<sup>62</sup>

Munch eksperimenterte som nevnt tidligere også med materialer og da særlig i hans fargeblandinger. Han begynte tidlig med kasein i sine blandinger, og mangelen på eller tynn hjemmelaget grundering, gjorde at de forskjellige lagene av maling flasket i hans malerier. Bruken av kasein laget sprekker og var etter alt å dømme med vilje, siden han kontinuerlig brukte det. Munch ønsket en tørr overflate. Han brukte også pastellkritt for oppnå den tørre, matte overflaten. Han ville ikke fennissere bildene sine for å gi fargene dybde og for å jevne ut overflaten.<sup>63</sup>

### **Munch og hans grafiske teknikk**

Kunsthistoriker og Munch-ekspert Gerd Woll skriver at Munchs grafiske produksjon, som spenner seg over et tidsrom på 50 år, står i en særstilling både når det kommer til kvalitet og kvantitet. Han var nyskapende på flere områder når det kom til grafikk, og han eksperimenterte og forenklet metoder. Munchs grafiske metoder var radering, litografi, tresnitt. Han arbeidet stort sett sammen med profesjonelle trykkere og foretok ikke større opptrykk på egenhånd.<sup>64</sup> En typisk side ved Munchs grafikk var at han ikke nummererte trykkene eller oppga opplagets størrelse. Han gjorde heller ikke

---

<sup>62</sup> Dieter Buchhart, *Edvard Munch : signs of modern art* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2007), 9, 11-13.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>64</sup> Men det finnes eksperimentelle trykk som viser at han også behersket denne prosessen.

som de fleste andre og ødela platene etter opptrykket. Han bevarte platene slik at han senere kunne foreta nye opptrykk. Det er derfor det kan gå flere år fra det tidspunkt Munch utførte platen til det siste trykket fra den. Dette har ifølge Woll ført til store kvalitetsforskjeller på trykkene fra samme plate.<sup>65</sup>

De grafiske metoder han Munch brukte kan inndeles i tre hovedgrupper: dyptrykk, høytrykk og flattrykk. Til dyptrykk anvendes som oftest en metallplate som er forarbeidet slik at trykksverten legger seg nede i fordypninger i platen og ikke på selve platen. Et mykt, fuktig papir kjøres gjennom pressen sammen med platen og papiret presses ned i fordypningene og opptar svarte. Metallplatene kan risses, prikkes eller skrapes direkte på. Man kan også legge en etsegrunn av for eksempel voks over platen og tegningen kan risses inn i dette laget. Deretter blir platen lagt i et syrebadd, og syren etses seg ned i metallet der det ikke er beskyttet av etsegrunnen. Munch brukte betegnelsen radering om alle former for dyptrykk.<sup>66</sup>

Ved høytrykk er det de opphøyde partiene i platen som tar trykksverte og gir avtrykk. Det er altså snakk om det motsatte av dyptrykk. Denne metoden forbindes med tresnitt. På 1800-tallet ble tresnittene vanligvis skåret ut i den harde korte enden av trestykket. Munch var en av de første moderne kunstnerne som skal i langveden, noe som gjorde det mulig med tresnitt i store formater. Munch brukte de fleste tresorter og som redskap brukte han huljern av forskjellige tykkelser, spisse, runde og brede skavjern for fjerning av større partier. Han kunne i tillegg bruke løvsag for å dele opp platene i fargetrykk.<sup>67</sup>

Flattrykk knyttes gjerne til steintrykket eller litografiet. Her er det snakk om en trykkplate av tykk, porøs kalkstein, som er slipt glatt og jevnt på overflaten. På platen kan det tegnes direkte med en litografisk stift eller tusj. Deretter prepareres steinen slik at tegningen festes til steinens overflate. Før innsvertingen fuktes steinen, slik at vannet gjennomvæter steinen, unntatt der overflaten er vannavstøtende på grunn av

---

<sup>65</sup> Gerd Woll. *Edvard Munch som grafiker* [http://old.munch-museet.no/grafikk/essay\\_no.htm](http://old.munch-museet.no/grafikk/essay_no.htm) (opp søkt 10.10.2012).

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Woll. *Edvard Munch som grafiker* [http://old.munch-museet.no/grafikk/essay\\_no.htm](http://old.munch-museet.no/grafikk/essay_no.htm)



tegningen. Så tilsettes trykksverte som ikke biter på de stedene der steinen er full av vann. De litografiske steinene var kostbare, skjøre og vanskelig å håndtere.<sup>68</sup> Munch har lagd raderinger av *Skrik* og *Madonna*. De tidligste raderingene er utført med kaldnål på kopperplate. Med en skarp radernål risset han linjene direkte på platen. På siden av linjen blir metallet skavet opp i noe som kalles grad. Sverten setter seg ikke bare nede i linjen, men også i graden, slik at trykkene får en ullen linje som kan flyte sammen til en tett stofflig svart flate. Graden slites fort ned under trykking, og kvaliteten på trykkene blir redusert ganske fort. En løsning på dette kommer i slutten av det 19 århundre hvor man fant ut at ved å legge platen i elektrolysebad kunne man forstå den, slik at en hard stållinje la seg over hele platen. Dette muliggjorde opptrykk i store antall. Munch benyttet seg av dette og alle hans kaldnålraderinger er forstået.

Munch tok gjerne flere prøvetrykk etter den første utarbeidelsen av motivet i sine raderinger. Deretter fortsatte han å arbeide med platen og fortsatte denne prosessen helt til han var fornøyd og trykte et opplag. Det samme gjorde han med enkelte litografier og tresnitt. Woll skriver at Munch i hovedsak var selvlært grafiker og det han trengte av tekniske ferdigheter lærte han av trykkerne. Han hadde også trolig fått impulser fra andre store kunstnere i Europa. Munch tok opp grafikken i 1894. Woll skriver videre at hans tegneferdighet og sikre hånd gjorde at han lyktes så bra med grafiske metoder.<sup>69</sup>

Jeg har nå gitt et lite innsyn til grafikerer Munch. Dette er et stort område som ville ta stor plass hvis jeg skulle gå grundigere til verks. Jeg har skrevet om hans grafiske metoder da de blir relevante i sammenligningen min med Warhol, som også arbeidet med grafikk. Jeg har også skrevet om Munchs maleteknikk da det er mer relevant i min sammenligning med Erró, hvis verk er maleri. Munchs grafiske uttrykk og teknikk var ikke mindre radikalt og nyskapende enn hans maleriske teknikk. Jeg

---

<sup>68</sup> Preparerte sinkplater ble en rimeligere erstatning til steintrykket. Disse trykkene blir kalt sinkografier og Munch har benyttet seg av denne teknikken også.

<sup>69</sup> Woll. *Edvard Munch som grafiker*. [http://old.munch-museet.no/grafikk/essay\\_no.htm](http://old.munch-museet.no/grafikk/essay_no.htm)

valgte å skrive om hans teknikker for å vise til moderniteten i hans verk og for å vise til hvorfor han tilhører modernismen.

### **Appropriasjon: En postmodernistisk tilnærming**

Postmodernismen er, som de fleste er klar over, en senere periode enn modernismen. Oppstarten kan man så vidt merke tidlig i 1960-årene. Hva betyr ordet ”post” og hva gjør det med ordet ”modernisme”. Betyr det at modernismen har blitt erstattet av noe eller har det blitt utvidet? Man kan finne teoretikere som hevder at postmodernismen er et klart brudd med modernismen, men så finnes det de som mener at det ikke er et soleklart brudd, men heller en slags videreføring eller utvikling. Samtidig som den bryter med visse modernistiske prinsipper

I *Postmodern Fiction* identifiserte kritiker Brian McHale modernismen som spesielt opptatt av epistemologisk problematikk, altså det ”å vite”. Postmodernismen på den andre siden var opptatt av ontologi, altså om det ”å være”. Hvor modernister spør: ”Hva er denne verden? Hvordan kjenner jeg den?”, spør postmodernister: ”Hvilken verden er dette? Hva kan man gjøre i denne verden? Og hvilket av mine selv skal gjøre det?”<sup>70</sup> Postmodernismen har akseptert den eksistensielle krisen, som modernismen var totalt opphengt i å finne et botemiddel på. De har akseptert at mennesker ganske enkelt har forskjellige kunnskap- og språkverdener. Modernismen derimot har på en heroisk og kanskje absurd måte prøvd å løse krisen.<sup>71</sup>

Hugh J. Silverman skriver i *Postmodernism: Philosophy and the Arts* at postmodernismen bringer modernismens hegemoni til en slutt. Men på lik linje som postimpresjonismen ikke var et angrep eller brudd med impresjonismen, er ikke postmodernismen en fornektelse av modernismens prinsipper og perspektiv. I stedet er det en forlengelse av den, samtidig som det bringer det til en slutt en del av modernismens synspunkt. Dette gjør at en markering mellom modernisme og postmodernisme ikke er veldefinert og klar. Å være moderne, hevder Silverman, vil si

---

<sup>70</sup> Brian McHale, *postmodernist fiction* (New York, 1987), 10.

<sup>71</sup> Jeff Wallace, *Beginning Modernism* (Manchester: Manchester University Press, 2011), 23.

å bryte med tradisjoner. De gjentar ikke lenger klassiske temaer og myter. De er nyskapende og tar del i den tiden de lever i og er samtidig kritisk til sin egen kultur og samfunn. De ønsket å representere virkeligheten – ikke en objektiv skildring – men slik den blir oppfattet subjektivt av kunstneren selv. Dette gjør de med en transendental eller kritisk bevissthet. Å være moderne vil si å bryte med fortiden og å søke etter nye selvbevisste ekspressive former. Om disse formene er abstrakte som hos Vasilij Kandinskij og Jackson Pollock, geometrisk som hos Piet Mondrian, eller fremmedgjort som det er hos Munch – gir de en form til et modernistisk konsept for kunst. Modernistiske kunstnere hevder å ha et privilegert syn på det samfunnet de tilhører. Det moderne mennesket er plaget med bekymringer, usikkerheter, fortvilelse, byråkratisering, mekanisering i det industrielle samfunnet de lever i, og de vet ikke hvordan de skal håndtere dette. Den moderne kunstner har en indre selvbevissthet som gjør at han/hun, bedre enn noen annen, kan uttrykke disse realitetene. Derfor blir den modernistiske kunstner priset av kritikere og kunsthistorikere for deres evne til å uttrykke seg, og de ser til kunstneren for veiledning til å kunne artikulere den moderne situasjonen. Den postmoderne kunstner har ikke denne privilegerte status. Hos den postmoderne kunstner er det selve verket som er viktig, ikke kunstneren selv. Verkene oppnår deres betydning og verdi i deres intertekstuelle relasjoner til andre verk.<sup>72</sup>

I artikkelen ”Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion, and dispossession in appropriation art”, skriver Isabelle Graw om appropriasjon før modernismen, i modernismen og etter modernismen (postmodernismen). Hun definerer appropriasjon som ”the process of making something one’s own property”. Det innebærer å ta noe til sitt eget bruk. Appropriasjon er som nevnt tidligere en viktig historisk praksis i kunsthistorien. Graw påpeker hvordan renessansekunstnerne viet mye tid til å appropriere tekniske ferdigheter og kunstneriske standarder. Målet var å overgå disse standarder og teknikker mens man assimilerte dem. Majoriteten av disse kunstnerne fikk instruksjoner fra læremestere. Appropriasjon var en viktig del av lærer-praktikant forholdet. Graw skriver videre at

---

<sup>72</sup> Hugh J. Silverman, *Postmodernism: Philosophy and the Arts* (New York: Routledge, 1990), 1-3.

den klassiske akademiske kunsten kan bli sett på som er lærdom i appropriasjonspraksisen, med tanke på hvor mye tid som blir brukt på å kopiere andre verk. Å kopiere et verk betyr å appropriere det ved å reprodusere det. I modernismen ble denne formen for appropriasjon brukt som en forstudie for det originale verket. Picasso gjorde dette som ung mann før han fant sitt originale visuelle uttrykk. I følge Graw kan et verk som kun approprierer, uten å bli tillagt noe eget, ikke oppnå status som original. Og som vi vet var originalitet og autentisitet svært viktig i modernismen. Dette endret seg radikalt med postmodernismen hvor man satte spørsmålstegn ved opphavsmannen og muligheten til originalitet i det hele tatt. Dette blir et viktig poeng i denne avhandlingen.<sup>73</sup>

Synet på kunstneren undergikk også store forandringer i postmodernismen. De ble ikke lenger sett på som fremragende individer som skapte noe nytt ved å bruke sine egne ressurser. Nå brukte kunstneren kulturelle symboler og var på mange måter avhengige av disse.<sup>74</sup>

Graw plasserer Marcel Duchamp og hans readymades som forløper til appropriasjon. Hun definerer readymades som industrielt produserte objekter som flyttes fra deres funksjonelle kontekst ved at kunstnere erklærer det som kunst. Dette er en form for kunstnerisk appropriasjon med en spesiell rolle. Denne type kunstnerisk appropriasjon innebærer å velge og å ta noe i besittelse, eller å erklære et objekt som sitt eget verk. Utvalg og appropriasjon går hånd i hånd og enhver readymade er legemliggjørelsen av dette approprierende utvalget. Readymades står i gjeld til kunstnerens gest. Kunstneren har ikke valgt et tilfeldig objekt, men et spesifikt. I Duchamps tilfelle valgte han blant annet et urinal. Objektet blir deretter manipulert slik at det reflekterer ”artistic sensibility”. Når det kommer til readymade blir noe lagt til, for eksempel en tittel. Graw skriver om kunsthistorikeren Thierry de Duve, som sammenligner tittelen Duchamp gav til sin readymade, med effekten farger gir et verk. Readymades farges ved hjelp av tittelen, og kunstnerisk uttrykk overlever i tittelen. Historisk sett markerer Duchamps readymade forlengelsen av appropriasjons-sonen, fordi den

---

<sup>73</sup> Graw, ”Dedication replacing appropriation”, 45.

<sup>74</sup> Ibid., 45.

utvidet mulighetene til hva som kunne bli appropriert. Thierry de Duve ser readymade som begynnelsen på konseptkunst. Graw skriver videre at postmodernister langt inn på 1990-tallet antok at Duchamps readymade signaliserte opphavsmannens død. Graw er uenig i dette. Det er for mange indikasjoner på at det er en kreativ opphavsmann som står bak disse verkene. Men hans readymade signaliserer allikevel et brudd med ideen om kunstneren som uttrykker seg gjennom sitt kunstverk. Kunstneren uttrykker seg ikke direkte med denne type appropriasjon.<sup>75</sup>

Den store forskjellen mellom readymade og appropriasjon ligger i det faktum at med readymades har det faktiske objekt en ny kontekst, men det er fortsatt det samme objektet. Appropriasjon derimot kopierer, og det er ikke snakk om det samme objektet. Slik sett er det en vesensforskjell mellom readymade og appropriasjon.

Graw ser som nevnt ikke appropriasjon som kun et postmodernistisk fenomen, men noe som strekker seg tilbake til renessansen. Men det er også de teoretikerne som mener det tilhører spesifikt postmodernismen. En av disse er Craig Owens. Han skriver i hovedsak om allegori, men knytter allegori og appropriasjon sammen. Han bruker allegori som en ramme for å si noe om appropriasjon. I følge Owens er den allegoriske impulsen det sentrale kjennetegnet til postmodernismen, fordi allegoriske bilder er også approprierte bilder. *Allergori* oppstår når en tekst eller verk blir doblet av en annen. I ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” er Owens interessert i hva som skjer når allegori tar plass i kunstverdenen og vi bruker begrepet for å forklare kunst. Den postmoderne kunstneren oppfinner ikke bilder, men konfiskerer dem. Det vil si at han tar bilder som allerede eksisterer og presenterer det som sitt eget verk. Kunstneren gjenoppretter ikke en opprinnelig mening som kanskje har gått tapt for allegori er ikke hermeneutisk. I stedet legger kunstneren til en annen betydning i bildet. Har gjør verket til sitt eget.<sup>76</sup> Når kritikere ikke forstår den allegoriske impulsen som er så karakteristisk for postmodernismen, er det fordi de ser

---

<sup>75</sup> Graw, ”Dedication replacing appropriation”, 46, 48.

<sup>76</sup> Owens, ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, 205.

allegori som en estetisk feil. I de siste to århundre har den blitt fordømt. Dette må ifølge Owens overkommes om vi skal forstå den postmoderne kunsten.<sup>77</sup>

## Kulturell appropriasjon

I *Cultural Appropriation and the Arts* utforsker James O. Young det han omtaler som kulturell appropriasjons negative og positive sider. Kulturell appropriasjon oppstår når en kultur approprierer eller tar noe fra en annen kultur. Det kan være snakk om ideer eller å fysisk ta objekter. Kunstnere fra forskjellige kulturer bruker konstant appropriasjon. Kunstverk er bare én av en vid rekke av ting som kan bli appropriert. Arkeologiske funn, antropologisk data, vitenskapelig kunnskap, genetisk materiale, land og religion, har alle har vært et tema for kulturell appropriasjon..

Young fokuserer på to aktiviteter når det kommer til å appropriere. Den første er individer som approprierer kunstnerisk innhold. Det omfatter kunstnere som er en del av produksjon av et verk som er verdig en estetisk opplevelse. Det kan dreie som komplette verk (musikere spiller en komposisjon fra en annen kultur) eller kunstneriske elementer som stil, plot, tema, motiv, genre med mer. Det er denne aktiviteten som er relevant for min avhandling. Den andre aktiviteten omhandler individer som approprierer ting de ser på som kunstverk, slik som Lord Elgin gjorde med Parthenonfrisen og flere museer har gjort gjennom tider. Young gjør det klart at ikke all appropriasjon av kunstnere er kulturell appropriasjon. Nesten alle kunstnere er en del av en type appropriasjon ved at de låner ideer, motiv, form, teknikk og liknende fra andre kunstnere.<sup>78</sup> Det jeg finner relevant for min avhandling er Youngs inndeling av kulturell appropriasjon i fem typer. Den første kaller han ”objektappropriasjon”.<sup>79</sup> Det er når et kunstverk blir overført fra et medlem fra en kultur til et medlem fra en annen kultur. Slik som Lord Elgin, eller mindre dramatisk: kjøpe en lokalprodusert suvenir i New Guinea. I ”Innholdsappropriasjon”<sup>80</sup> gjenbraker kunstnere en idé som først ble uttrykt av kunstner i en annen kultur.

---

<sup>77</sup> Ibid., 203, 209.

<sup>78</sup> James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts* (Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2008), 1-4.

<sup>79</sup> Objekt appropriation

<sup>80</sup> Content appropriation

”Stilappropriasjon”<sup>81</sup> er når kunstnere produserer verk med stilistiske elementer fra en annen kultur. Her er det ikke snakk om å reprodusere verk fra en annen kultur. ”Motivappropriasjon”<sup>82</sup> er relatert til ”stilappropriasjon”, men det er bare motiver som er appropriert. Dette skjer når en kunstner er influert av kunsten til en annen kultur uten å skape verk i samme stil. Picassos *Les demoiselles d’Avignon*(1907), er et godt eksempel på dette. Han approprierte ideene fra afrikansk utskjæring, masker, men hans maleri er ikke i afrikansk stil. Den siste aktiviteten kaller Young ”Tematiskappropriasjon”<sup>83</sup> Her er det snakk om ”outsiders”/utenforstående som i deres verk representerer individer eller institusjoner fra andre kulturer. Et eksempel på dette er forfatteren Joseph Conrad som ofte skrev om andre kulturer enn sin egen.<sup>84</sup>

Jeg vil i de følgende analysekapitlene ta i bruk Youngs fem-inndeling av kulturell appropriasjon og se hvilken inndeling Warhol og Errós appropriasjon av Munchs bilder kan falle inn under. Det er strengt tatt ikke kulturell appropriasjon Warhol og Erró arbeider med, men det kan likevel være en produktiv inndeling som kan overføres til deres kunst, og som kan presisere deres måte å appropriere på.

### **Amerikansk popkunst versus europeisk popkunst**

En viktig del i min avhandling (selv om det ikke direkte inngår i problemstillingen) er forskjellen mellom amerikanske og europeiske popkunstnere når det gjelder politiske og samfunnskritiske temaer i deres bilder, samt om man kan spore subjektive trekk i deres bilder. Til denne anledningen er utstillingen *Europop: A Dialogue with the US* ved Arken museum for moderne kunst svært relevant. Utstillingen ønsker å spore en forskjell i amerikansk- og europeisk popkunst. Amerikanske popkunstnere interesserte seg for hverdagslige liv i massemediene og supermarkedets forbrukerkultur. De tok utgangspunkt i massekulturens bilder og påsto at også disse bildene var et uttrykk for følelsesaktivitet. Christian Gether skriver at det var lettere for disse kunstnerne å skille seg fra den klassiske kunsts avhengighet av høye idealer

---

<sup>81</sup> Style appropriation

<sup>82</sup> Motif appropriation

<sup>83</sup> Subject appropriation

<sup>84</sup> Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, 5-8.

og direkte bruke kvalitetene i den aktuelle kulturs "utvendighet" enn det var for europeeren. I Amerika ble denne utvendigheten akseptert som et kulturelt vilkår, mens det i Europa ble ansett som noe negativt. Felles for begge parter er at de er alle opptatt av det hverdagslige, men i Europa ble det satt inn i en mer klassisk kunstkontekst. Dermed ble det alminnelige opphøyet til noe ualminnelig, altså kunst i klassisk forstand. I Amerika var det masseproduserte varer og massemedienes bilder det som kunne betegnes som "ekte" vare, og ikke symboler på en eller annen høyere orden. Varen ble en kultgjenstand i seg selv. Gether skriver at amerikanske popkunstnere ser ut til å ha lettere for å avmytologisere kunstverket enn det de europeiske har. Europeiske popkunstnere ser ut til å fortsatt være tilhengere av den romantiske håndverkstradisjon, hvor det er kunstnerens berøring som gir verket liv og ånd. Disse kunstnerne ser fortsatt ut til å oppfatte kunst som noe opphøyet, slik som den også ble oppfattet i romantikkens og store deler av modernismens kunst. De viderefører den klassiske kunstoppfattelse i den nye popstilen og med nye utgangspunkt, altså dagliglivet i massekommunikasjons- og masseproduksjonssamfunnet. I forhold til europeiske popkunstnere går da de amerikanske mer radikalt til verks. Det ser ut til at det var lettere for dem å bryte med den klassiske kunsttradisjon, og det hverdagslige ser ut til å være godt nok i seg selv for den amerikanske popkunstner. Den europeiske popkunstner derimot bruker det hverdagslige for å antyde noe mer. Gether skriver at i det forbrukersamfunnet vi lever i, er det viktig for den europeiske popkunstner at man holder fast på de grunnleggende moralske estetiske verdier, ellers er alt håp ute for en humanistisk samfunn. Slik sett kan det sies at den europeiske popkunstner har et mer misjonerende budskap enn den amerikanske. Den amerikanske popkunstner nøyer seg med å konstatere den aktuelle tilstand, og det er opp til betrakteren å ta stilling til den. Hvis de i det hele tatt er samfunnskritiske, så er det mer indirekte, og ikke så lett å lese. Det er en større tradisjon i Europa og være samfunnskritisk. Den amerikanske popkunstner mente at kunsten ikke kunne levere noe som ikke allerede fantes i hverdagen. Kunsten hadde ikke noe å gjøre med metafysikk. Dette står i kontrast til den europeiske tradisjon for eksistensialisme som stammer helt tilbake til Aristoteles. Det har integrert definisjonen av et kunstverk, nemlig at kunstverket er et konsentrert uttrykk for en problemstilling i sin tid. Og kunstneren oppfattes som særlig utvalgt til denne



oppgaven. I Amerika derimot oppfattes kunstneren langt mer som en produsent. Warhol hadde et ønske om å være en maskin og han kalte sitt atelier for The Factory, noe som insinuerer arbeidere som står langs et rullebånd. Den europeiske kunstneren kunne aldri tilslutte seg dette, for forestillingen om det unike, betydningsfulle kunstverk som kan forandre samfunnet, står fortsatt veldig sterkt i Europa.<sup>85</sup>

I ”Positioner i den europæiske pop” fra *Europop: A Dialouge with the US*, skriver Dorthe Aagesen om særlige europeiske kjennetegn i popkunsten. Det var vanlig for den europeiske popkunstner å holde fast på det maleriske medium. De vegret seg for å gi avkall på det fysiske arbeidet. I Amerika var det større tradisjon for bruk av foto og masseproduserte trykk. Synet på subjektivitet er et annet kjennetegn for den europeiske popkunstneren. Selv om de prøvde avvikle verkets subjektive dimensjon, eller problematisere den, i tråd med den amerikanske popkunst, er det likevel tydelige subjektive trekk. Dette kommer til uttrykk i personlige tolkninger av motivet eller den fysiske omgangen med mediet. Sist, men ikke minst, var de opptatt av kunstens innhold. De var ikke tilfreds med kun overflatens formelle kvalitet, slik som var tilfelle i den amerikanske popkunst. Denne fokuseringen på innhold framfor form har røtter langt tilbake i kunsthistorien, hvor det ofte var religiøse og andre symbolske betydninger som gav kunsten sin mening. Dette er et konsept de europeiske popkunstnerne har problemer med å forlate.<sup>86</sup>

I Erró-kapitlet vil jeg knytte disse karakteristikken til Erró og undersøke om også han kan falle inn under disse, eller om han skiller seg ut. Aagesen trekker konklusjonen at Europeisk popkunst baserte seg ,ulikt den amerikanske, på en kunsthistorisk arv. Men hun mener ikke at dette nødvendigvis gjør den regressiv. Det er heller snakk om en kunst som viderefører en lang historisk tradisjon, men samtidig forholder seg til en moderne virkelighet.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Gether, Reenberg, Aagesen, *Europop: A Dialouge with the US*, 7-12.

<sup>86</sup> Dorthe Aagesen, ”Positioner i den europæiske pop”, i *Europop: A Dialouge with the US*, 69, 70, 71.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 71.

## Oppsummering

Jeg har i dette kapitlet gitt en introduksjon til modernismen og da særlig i forhold til Edvard Munch og hans kunst. Jeg har også gått dypere inn på appropriasjonspraksisen med særlig fokus på ready-made og kulturell appropriasjon for å vise de mange aspektene som rommer appropriasjonspraksisen. Dette har jeg gjort for å gi en grundigere forståelse av hvordan Andy Warhol og Erró approprierer Munch.

Der originalitet var det store kjennetegnet til kunstnerne i modernismen, var det appropriasjon som ble postmodernistenes kjennetegn. Dette betyr derimot ikke at appropriasjon ikke fant sted i modernismen. En viktig del av unge kunstners trening besto i å appropriere andre verk for å lære, men disse verkene fikk ingen stor kunstnerisk betydning for de manglet originalitet og autentisitet.

Hvordan kunsthistorikere, kuratorer og teoretikere plasserer Munch kunsthistorisk varierer fra person til person. Rudi Fuch klassifiserer Munch som en symbolist. Maly og Dietfried Gerhardus plasserer han også der, men sier også at han bærer preg av art nouveau. De mener at han er en forløper for ekspresjonismen som kom tidlig i det 20 århundre og at han spesielt var et forbilde for den tyske ekspresjonismen. Jeg vil klassifisere Munch som en ekspresjonist. Selv om han ikke tilhørte en spesiell ekspresjonistisk gruppe som Die Brücke eller Der Blaue Reiter, vil jeg tørre å påstå at han var forut for sin tid. Jeg er også enig med de ovenfor at hans kunst også har symbolistiske kvaliteter. Men måten han prøver å skildre sitt sjeleliv og det formspråket han bruker, gjør at hans kunst kan klassifiseres som ekspresjonistisk.

### Kapittel 3: Andy Warhol

Dette kapitlet vil i hovedsak omhandle Andy Warhols appropriering av Edvard Munch. Warhol har laget en bildeserie kalt *After Munch* hvor han approprierer Munch-bilder. Det er *Self-Portrait with Skeleton Arm and Madonna (after Munch)*, som jeg fokuserer på i denne oppgaven. Her har han appropriert Munchs *Madonna* og *Selvportrett i knokkelarm*. Han har komprimert disse to selvstendige verkene til ett verk. Hvordan er det Warhol har appropriert Munch? Har han appropriert Munchs formale trekk, teknikk eller motiv? Og hva gjør hans appropriasjon med bildet? Endrer bildets meningsinnhold seg (både historisk og kunstnerisk kontekst)? Jeg vil i første omgang gi en liten introduksjon til Andy Warhol, hvor jeg kort redegjør for hans bakgrunn, kunstneriske karriere og teknikk som i hovedsak var silketrykk. Jeg setter også spørsmålsteget ved Warhols objektivitet. Han ønsket å fremstå som en maskin og hevdet at det ikke lå noen ekspressivitet i det skjulte. Om seg selv sa han: "If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it."<sup>88</sup>

Utstillingene *Munch by Warhol* og *Andy Warhol by Andy Warhol* ønsker å bryte ned de klare skillene mellom de typiske etablerte forestillingene om ekspressive Munch og overfladiske Warhol. I Likhets med Kuratorene for disse utstillingene vil jeg først og fremst foreta en såkalt referensiell tilnærming når jeg leser Warhols bilder, men også bevege meg inn på simulakrale lesninger av bildet. Jeg tar her utgangspunkt i Hal Fosters inndeling av referensiell- og simulakral tilnærming når man leser Warhols bilder. Referensiell lesning av Warhols kunst spiller på hans subjektivitet. Hans valg av bilder og utførelsen av de, viser at han kunne vise ekspressivitet. Alle de valgene han tok under produksjonen av et verk, slik som valg av motiv, fargebruk og liknende, var alle subjektive valg. Simulakrale lesninger underbygger Warhols objektivitet. Det fantes ikke noen dypere mening bak hans bilder. Kunstneren er aldri noe mer enn sitt bildets overflate.<sup>89</sup> Jeg vil gi mer omfattende eksempler på referensielle- og simulakrale lesninger av Warhols bilder senere i avhandlingen.

---

<sup>88</sup> Gretchen Berg, *Andy : My True Story* (LA: Los Angeles Free Press, 1967), 3.

<sup>89</sup> Foster, *Return of the Real*, 128-129.

## Introduksjon til Andy Warhol

Få kunstnere har oppnådd like stor kjendisstatus som Andy Warhol gjorde i sin levetid. Som sønn av romersk-katolske immigranter fra Tsjekkia bosatt i Pittsburgh, vokste Warhol med en følelse at han var annerledes og han slet med å finne sin plass. Han ønsket å være en annen person. Han ønsket å være en del av det glamorøse Amerika som ble portrettert i filmer, på radio, i magasiner og aviser. Kynaston McShine i skriver *Andy Warhol: Retrospective* at Warhol ønsket mest av alt rikdom, skjønnhet og berømmhet, egenskaper han ikke var født med. Etter endt utdanning fra Carnegie Tech i 1949, flyttet Warhol til New York hvor han fikk jobb som reklameillustratør. Oppdragene han fikk innenfor reklamebransjen gav ham en smakebit av det glamorøse livet han higet så intenst etter. I slutten av 1950-årene fikk Warhol en økt interesse for kunstnerene Jasper Johns og Robert Rauschenberg, og han utviklet selv kunstneriske ambisjoner. McShine skriver at Warhol så på kunstnerens aura som noe helt spesielt som kunne forvandle hverdagslige ting til noe helt spesielt. Og det var nettopp dette Warhol gjorde i sin kunstnerkarriere. Han tok hverdagslige motiver som vi alle er omgitt av og ofte ser hver dag, uten å tenke noe nærmere på deres estetiske verdi, og gjorde det til kunstverk og flyttet det inn på gallerier og museer.<sup>90</sup> Ved å gjøre dette opphøyet han objektene.

Warhol ønsket å bli en kjendiskunstner, men for at dette skulle skje, måtte han bli akseptert som kunstner og dette innebar at hans kunst kunne bli vist i gallerier, samt å selge sin egen kunst. Warhol arbeidet ofte med billedserier. På 1960-tallet vil jeg påstå det var *Death and Disaster* som er hans mest omtalte billedserie. Motivene var i hovedsak nyhetsbilder fra aviser. Tema var alt i fra portretter av tragiske skjebner, som Marilyn Manroe, Elisabeth Taylor og Jackie Kennedy, bilder fra bilulykker, fatal matforgiftning), men også bilder av den elektriske stol (som blir en egen serie innenfor en disaster serien). McShine hevder at Warhol repeterer bildene for å vise hvor opphengt vi blir i tragedier. Dette er fordi disse bildene blir avbildet tusenvis av ganger i media. De ukjente ofrene får et glimt av berømmhet i sin tragiske død. I 1970-årene preget portretter Warhols kunstnerskap. Han produserte mangfoldige portretter

---

<sup>90</sup> Kynaston McShine, *Andy Warhol: Retrospective*, (München, Prestel-Verlag, 1989), 14-16.

av seg, men det mest kjente portrettet var nok av Mao Zedong. Portrettet tok Warhol fra Maos *Lille røde*, som er et svært verdenskjent bilde som svært mange kjenner igjen. Svært mange berømteter ønsket også å få produsert et portrett av seg selv i Warhols velkjente stil. Hans portretter av Marilyn Manroe, Elizabeth Taylor og Jackie Kennedy var blitt ikoniske verk, og mange fantaserte om samme status.<sup>19</sup> Warhol arbeidet også flittig med portrettsjangeren på 1980-tallet, men nå begynte han også på alvor å appropriere store kunsthistoriske verk fra blant annet Giorgio de Chirico, Sandro Botticelli, Rafael, og ikke minst Edvard Munch.<sup>91</sup>

### Andy Warhols møte med Edvard Munch

Andy Warhol og Edvard Munch har ofte blitt ansett som rake motsetninger. Som nevnt ovenfor var fleste utstillinger som knytter Munch og Warhol sammen opptatt av å bryte ned de klare skille mellom overfladiske Warhol og ekspressive Munch. De er ikke nødvendigvis så totalt ulike som de har blitt skildret hittil i kunsthistorien. Dette blir et interessant aspekt i min oppgave. Jeg ønsker å undersøke om Warhols valg av Munchs motiver, kan sies å være et ekspressivt valg. Valgte han disse bildene fordi han ønsket å ta opp de samme temaene som Munch gjorde? Dette er ikke et lett spørsmål å besvare, da Warhol svært sjeldent snakket om og forklarte sin kunst.

I *Munch by Warhol* setter kurator ved Haugar kunstmuseum, Ida Sannes Hansen, spørsmålstegn ved den tradisjonelle oppfatningen av Munch og Warhol som totale motsetninger. Hun hevder de to har flere likheter enn det man vanligvis tror.<sup>92</sup> Dette gjør også Gunnar B. Kvaran med utstillingen *Andy Warhol by Andy Warhol*. Her ønsker de involverte bak utstillingen å undersøke om Warhols kunst uttrykker en personlig subjektivitet gjennom estetikken han utviklet og motivene han valgte. Var Warhol mer subjektiv enn det man ved første øyekast tror? Warhols bilder var basert på mekanisk overføring av bilder til lerret gjennom trykk, og bildets motiv var ”readymade images”. Disse bildene krevde at en rekke avgjørelser ble tatt. Han måtte avgjøre hvilken type teknikk han ville benytte seg av og han måtte velge ut bildet han

---

<sup>91</sup> McShine. *Andy Warhol a Retrospective*, 16, 19, 22.

<sup>92</sup> Petterson, Hansen, Fremont, Buchhart, Warhol, Munch, *Munch by Warhol*. 99-102.

vil bruke. Deretter måtte han bestemme hvordan bildet skulle komponeres: hvordan skulle bildet plasseres på lerretet? Hvilke farger skulle brukes? Alle disse elementene hevder Kvaran utgjør en type subjektivitet.<sup>93</sup> Kvaran kommer med et godt poeng. Selv om hans bilder virker nøytrale ved første øyekast og selvfølgelig ikke kan betegnes som ekspressiv kunst, kan man argumentere for at det rommer en subjektivitet. Utstillingen *Andy Warhol by Andy Warhol* ønsket å undersøke Warhols personlige forhold til temaene som kunsten hans berører. De ønsket også undersøke om hans valg av teknikk, bilder og motiver viste et personlig engasjement fra hans side. Hvilken innvirkning har hans subjektivitet på valg av tematikk og bilder? Hvordan ble arbeidet hans farget av hans personlighet? Dette er spørsmål som er relevante i forhold til min arbeidshypotese som omhandler forskjellen mellom europeiske og amerikanske popkunstnere når det gjelder politiske, samfunnskritiske, samt subjektive trekk, i deres verk.<sup>94</sup> Er Erró virkelig mer samfunnsengasjert enn Warhol? Dette spørsmålet vender jeg tilbake til i siste i kapittel.

Kvaran hevder at Warhol ikke var så objektiv som han ved første øyekast kan gi inntrykk av. Diskursen om Warhol og hans kunst har blitt utvidet igjennom årenes løp, ettersom flere av hans hemmeligheter har blitt avslørt. Han hevdet at Warhol var mer samfunnsengasjert enn det han selv ga uttrykk for til media. Han var også dypt religiøs. Han var drevet av et dypt personlig engasjement og ønsket å vise hvordan mediene influerte dagliglivet, og dikterte hva folk skulle tenke og føle.<sup>95</sup>

Galleri Bellman i New York hadde i 1982 en utstilling som viste 126 malerier og trykk av Edvard Munch. Warhol som allerede hadde et forhold til Munchs kunst etter et Norgesbesøk i 1973, fikk nå en fornyet interesse for hans kunst. Han valgte ut fire trykk som han approprierte for å hylle den norske kunstneren. En kort stund etter ble disse verkene vist på det samme galleriet.<sup>96</sup> Verkene Warhol approprierte var *Brosjen*, *Eva Mudocci*, *Skrik*, *Selvportrett med knokkelarm* og *Madonna*.<sup>97</sup> Han produserte

---

<sup>93</sup> Kvaran, Ueland, Årbu, Warhol, *Andy Warhol by Andy Warhol*, 139.

<sup>94</sup> Kvaran, Ueland, Årbu, Warhol, *Andy Warhol by Andy Warhol*, 139-141.

<sup>95</sup> Ibid. 139-141.

<sup>96</sup> Petterson, Hansen, Fremont, Buchhart, Warhol, Munch, *Munch by Warhol*. 7.

<sup>97</sup> *The Brooch/Eva Mudocci, The Scream, Self-portrait with Skeleton Arm, Madonna*.

flere versjoner av hvert verk. Mitt valg har som nevnt falt på Warhols *Self-portrait with Skeleton Arm and Madonna (After Munch)* (1984) som befinner seg i Astrup Fearnley museet for moderne kunst. Disse bildene skiller seg fra Warhols tidligere anvendelse av eksisterende bilder fra massekulturen. Nå er billedkunst han approprierer.

### **Teknikk: Silketrykk**

I likhet med Munch jobber også Warhol med grafikk. De bildene Warhol har appropriert er litografi mens han selv arbeider med silketrykk, også kalt seriegrafi. Dette var en produksjonsteknikk som ble hans signatur. Seriegrafi er en trykkemetode som ble utviklet på 1700-tallet i Japan, men det var først på 1900-tallet at metoden ble utbredt og brukt til blant annet reklameplakater. På 1930-tallet begynte kunstnere å ta det i bruk, men det er særlig gjennom Warhol at det virkelig fikk sin oppblomstring. Teknikken er basert på sjablonger eller stensiler. En finmasket tekstilduk blir oppspennet på en blindramme. Duken prepareres på ulike måter for å regulere hvor mye farge som slipper gjennom duken. Dette og åpne partier i duken legger grunnlaget for motivet. Fargestoffet påføres duken og presses gjennom de åpne partiene. Når bildet består av flere farger, noe som oftest var tilfellet med Warhols bilder, måtte man benytte ny ramme for hver farge.<sup>98</sup>

Munch lagde sine trykkeplater selv, men fikk som oftest profesjonelle til å utføre større opplag. Han utførte ofte testtrykk selv, så han behersket også denne delen av prosessen.<sup>99</sup> Warhol utførte en grundig plan for sine verk, og lot andre utføre verket for han. Han kalte sitt studio The Factory og i likhet med en fabrikk hadde han ”arbeidere” som utførte forskjellige oppgaver.<sup>100</sup> Ordet fabrikk gir assosiasjoner til masseproduksjon, noe Warhol ønsket. Han masseproduserte sine verk og var ikke opptatt av å skape et selvstendig autentisk verk. Det skal være sagt at Munch også til

---

<sup>98</sup> Galleri Briskeby. *Silketrykk – Seriegrafi* [http://www.galleribriskeby.no/grafikk/silketrykk\\_seriegrafi](http://www.galleribriskeby.no/grafikk/silketrykk_seriegrafi) (Oppsøkt 25.10.2012).

<sup>99</sup> Woll. *Edvard Munch som grafiker* [http://old.munch-museet.no/grafikk/essay\\_no.htm](http://old.munch-museet.no/grafikk/essay_no.htm)

<sup>100</sup> Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, 198.

en viss grad masseproduserte sine trykk, men autentisitet, originalitet og innovasjon var fortsatt viktig for Munch med hvert verk han produserte.

### *Self-portrait with Skeleton Arm and Madonna (After Munch)*

*Self-portrait with Skeleton Arm and Madonna (After Munch)* (1984) er et diptyk. Det vil si et todelt bilde eller to bilder som henger sammen. Det er også et dobbeltportrett. På venstre side er *Madonna* avbildet og på høyre side *Selvportrett med knokkelarm*. Bildene er viet like stor plass (*Selvportrett med knokkelarm* er hakket større vertikalt). Originalt var Munchs litografi av *Madonna* større enn selvporetet. Warhol har forstørret litografiene en god del og til lik størrelse. Størrelsen på Warhols bilde er 129 x 180 cm. Teknikken Warhol har benyttet seg av er som nevnt ovenfor, silketrykk. Bildene er frontale portretter og de er i hovedsak i sort/hvitt og gråtoner, men det finnes også innslag av farger. På venstre side finner vi Munchs *Madonna*. Her er det avbildet en kvinne med hendene strekt bak hodet. Hodet er lent litt mot høyre side. Dette sammen med kvinnens lukkede øyne gir en illusjon av at kvinnen er svært avslappet. Kvinnen vises i halvfigur fra livet og opp. Hun er naken og med utslått hår. Bølgende linjer rammer inn kvinnens konturer. De bølgende linjene, samt bakgrunnens sorte intensitet, gjør at kvinnen blir fremtredende i billedflaten. Hun blir et naturlig fokuspunkt. En gråhvit ramme omringer kvinnen. Nederst i venstre hjørne finnes et deformert fosterlignende vesen. Over dette vesenets hode begynner rammen som strekker seg rundt kvinnen og avsluttes i nedre høyre hjørne. Rammen inneholder bølgende spermier. Den hvite rammen går ikke rundt hele bildet. En vertikal sort konturlinje nederst i bildet knytter rammen sammen. Rammen er nøytral og stjeler ikke oppmerksomhet fra kvinnen, som blir bildets hovedfokus. Ulikt Munchs bilde har Warhol også brukt oransje og røde farger i bildet. Fargene er med på å ramme inn kvinnens ansikt og kontur i bølgende linjer. *Madonna*-litografiet Warhol har appropriert er sort/hvitt. Munch begynte ikke å trykke fargeversjoner av *Madonna* før i 1902 (Gustav Schiefler, mannen som skrev den første ”catalogue raisonné” av Munchs grafiske verk fra 1907-1927, nevner dette).<sup>101</sup> Hvor Munchs bilde har mer

---

<sup>101</sup> Ingebjørg Ydstie, Edvard Munch, *Madonna: Munch museum* (Bergen: Vigmostad & Bjørke, 2008), 68.



myke lys/mørk kontraster, har Warhol gjort disse kontrastene mer intense. Sortfargen dominerer mer nå enn på bildet til Munch og den er hardere. De hvite innslagene har mer lys i seg og trer svært godt frem fra den sorte bakgrunnen. Munchs linjer er mykere og mer organisk enn hos Warhol hvor de er mer markante og står frem som selvstendige linjer i komposisjonen. Skyggeleggingen består i hovedsak av skravering i sorte, hvite, oransje og røde farger. Det er grovere skravering enn hos Munch. Dette gjør at bildet virker flatere enn det gjør hos Munch. Men skraveringen er allikevel med på å gi en tredimensjonal effekt. Det er kvinnen som er i fokus i bildet og det er et grunt billedrom. Man ser ikke noe i bakgrunnen bortsett fra sortfargen og de bølgende linjene. Og det er det som er de romskapende virkemidlene i bildet. Det er linjene som dominerer i dette bildet, ikke flatene.

På høyre side er Munchs *Selvportrett med knokkelarm* avbildet. Her avbildes et halvportrett av en mann. I dette bildet er det sortfargen som dominerer. Mannens hode ser ut til å sveve i et mørke da hans kropp er like sort som bakgrunnen. Det er umulig å se hva slags klær denne mannen har på seg da det er helt mørkt. Ansiktet har en intens hvitfarge som trer frem fra mørket. Mannen har et alvorlig uttrykk. Nederst i bildet går en knokkelarm på tvers horisontalt gjennom bildet. Øverst i bildet går det en ujevn hvit kant på tvers av bildet, som skaper symmetri med knokkelarmen. Knokkelarmen hos Munch er mer detaljert enn den er hos Warhol. Den er svært forenklet og det kunne vært vanskelig å identifisere hva det er, hadde det ikke vært for kjennskap til det originale bildet, samt Warhols tittel på bildet. Vi vet at det er Munch som er avbildet. Ikke kun på grunn av bildets tittel, men også Munchs karakteristiske trekk; hans melankolske, litt trøtte øyne, hans bart og hår, samt ansiktsform. Ansiktet har skraveringer som skaper volum, men bildet er mer stilisert enn det er hos Munch. Munchs skyggelegging er mer detaljert, som igjen skaper et ansikt som har mer detaljer enn det har Warhols bilde. Warhols bilde virker derfor flatere enn det gjør hos Munch. Ulikt bildet av Madonna hvor det er linjer og form som dominerer bildet, er det her den sorte flaten som dominerer. Warhol har også påført farger i dette bildet, men ikke så mye som i det første. Han har brukt de analoge fargene blå og grønt som han har påført i linjer. Noen av linjene følger ansiktets konturer, ellers virker de mer

tilfeldig påført i de sorte flatene. De følger ikke konturene i så stor grad som de gjør i *Madonna*.

Hittil har jeg sett på bildet som to individuelle verk. Det er jo slik de opprinnelig var hos Munch. Men Warhol har som sagt komprimert disse to verkene sammen til ett selvstendig verk. Ved å gjøre dette skaper han et nytt meningsinnhold (som vil diskuteres nærmere i analysedelen. Men først vil jeg se nærmere på hvordan disse bildene fungerer sammen komposisjonelt som ett verk. Bildets motiv blir et dobbeltportrett. Sort, hvitt og gråtoner går igjen i begge bildene og dette sammen med de hvite rammene, og sterke kontrastene mellom lys og mørk, er med på å forene de to bildene. Bildet er også preget av komplementærkontraster. Madonna med sine oransje og røde linjer, samt Selvportrettets grønne og blå linjer forsterker hverandre, og får fargene til å tre godt frem. Det blir også kontraster mellom Madonnas varme og Selvportrettets kalde farger. Det oppstår en spenning mellom formale elementer i disse bildene. Madonna fremstår mer kaotisk da det er mye som skjer i bildet. Bildet er preget av mye konturer og linjer og komposisjonelle elementer. De bølgende linjene gir illusjon av bevegelse i bildet. Selvportrettet er enklere i utførelsen. Det blir derfor kontraster mellom det kaotisk *Madonna* og rolige selvportrettet.

Begge Munchs bilder er sort/hvitt med grånyanser. Det Warhol kort sagt gjorde med bildene var å forstørre de, deretter komprimere dem til ett verk, for deretter å påføre farge og nye linjer. Samt det å stilisere og forenkle formen og skyggeleggingen, slik at bildene ikke lenger er like detaljert som de opprinnelig var hos Munch. Han har brukt samme teknikk som Munch, nemlig grafikk, men ulik trykkemetode - Silketrykk. Silketrykket gir bildene en blankere mekanisk overflate enn de opprinnelig har hos Munch.

### **Analyse av Self-portrait with Skeleton Arm and Madonna (After Munch)**

Når jeg utfører en referensiell analyse av *Self-portrait with Skeleton Arm and Madonna (After Munch)* er det umulig for meg å ikke lete etter Warhols subjektivitet i bildet. Det blir også naturlig å undersøke Warhols forhold til virkeligheten: Kan man

ane en samfunnskritikk i bildet? Hele bildets prosess: Warhols valg av motiv, teknikk og utførelse, sier noe om hans subjektivitet. Det blir derfor naturlig for meg å spørre om det var tilfeldig at kvinnen i silketrykket har fått de varme fargene og mannen de kalde? Ligger det en ladet symbolikk bak dette valget? Jeg tror det er en mulighet at Warhol spiller på stereotypier om den ”varme”, følsomme og moderlige kvinnen versus den ”kalde” distanserte mannen. Kanskje han selv identifiserer seg med denne stereotypien av mannen. Det at han ønsket å fremstå som en maskin, og at han hevdet at det ikke lå noe bak hans overflate, gav trolig et inntrykk av han som distansert og muligens kald. Kan dette være en av grunnene til at Warhol valgte og sidestille akkurat disse to bildene? Dette er det eneste bildene han approprierte av Munch hvor han sidestilte to individuelle verk. Ved å gjøre dette vil jeg hevde han etablerer en ny kontekst for bildene og redefinerer innholdet i de to bildene. Han relaterer muligens bildene til seg selv.

Kvinnen i *Self-portrait with Skeleton Arm and Madonna (After Munch)* fremstår sterk, bekymringsløs og seksuell. Mannen fremstår alvorlig, svak og nedbrutt. Han fremstår svakere enn kvinnen. Arne Kristian Eggum drar også denne koblingen i ”Edvard Munch: kvinnens gåte og de gåtefulle kvinnene”.<sup>102</sup> Som nevnt tidligere er bildet et diptyk. Diptyket er gjerne forbunnet med albertavler, som tradisjonelt har blitt brukt til dyrkelse av helgener. Det er allmenn viten at Warhol dyrket berømteter i sin kunst. Kan da bildet, ut ifra denne kunnskapen, ses på som en albertavle? Er det en dyrkelse av Munch han bedriver? Warhol uttalte selv at hans utstilling ved Galleri Bellman var en hyllest til Munch.<sup>103</sup>

Knokkelarmen i bildet er med på å fullføre rammen rundt *Madonna*. *Madonna* kan symbolisere livet, med den elskende kvinnen i fokus, og spermier og et foster i rammen. Knokkelarmen i det andre bildet kan være et symbol på døden. Livet har døden i seg. Kontraster går igjen i bildet: mannen versus kvinnen, varm versus kald, liv versus død. Disse kontrasteringene er gjensidig avhengig av hverandre. Ingen av

---

<sup>102</sup> Arne Kristian Eggum, ”Edvard Munch: kvinnens gåte og de gåtefulle kvinnene”, i *Munch og Kvinnen: 09.11.2001 – 27.01.2002* (Bergen: Bergen kunstmuseum, 2001), 13.

<sup>103</sup> Petterson, Hansen, Fremont, Buchhart, Warhol, Munch, *Munch by Warhol*. 7.

de kan eksistere uten den andre. I tillegg er det rikelig med formale kontraster. Ønsket Warhol å ta opp eksistensielle temaer?

Det er neppe tilfeldig at ”sene” Warhol har valgt å appropriere bilder fra det som kan klassifiseres som ”tidlig Munch” (1890-årene). Det er fra denne perioden Munch produserte sine mest berømte verk. Her tar også Munch opp sentrale temaer i livet som angst, forelskelse, kjærlighet, liv og død med mer. Warhol og Munch hadde flere selvbiografiske trekk. At Warhol valgte akkurat disse bildene kan bety at han selv ønsket å ta opp disse temaene. En annen viktig grunn er selvfølgelig at dette er verdenskjente verk som folk kjenner til.

Munch hadde et ambivalent forhold til kvinnen. På den ene siden kunne hun være en vampyr eller et seksuelt vesen som sugde livskraften ut av mannen, en femme fatale. På den andre siden kunne hun være både skaper av liv og inspirasjon. Bergen kunstmuseum hadde i 2001 en utstilling kalt *Munch og kvinnen*. Her rettes søkelyset mot kvinnen og kunsten i Munchs billedverden. De tar utgangspunkt i at Munchs kvinneskikkelser i aller høyeste grad er subjektivt oppfattet. Per Burvik, professor i allmenn litteraturvitenskap i Bergen, skriver i ”Munch og kvinnen” at Munch ikke var eksepsjonell når det kom til hans avbildning av kvinnen som både madonna og sjøge. Det var et flittig tema i kunsten ved århundreskiftet og i dekadentkunsten, som Munch også kan sies å tilhøre.<sup>104</sup>

Warhol hadde en annen seksuell legning enn Munch, men han hadde i aller høyeste grad komplisert forhold til kvinnen han også. Begge opplevde angivelig å bli skutt av en kvinne. Når det gjelder Munchs skuddepisode i 1902, finnes det uenigheter i litteraturen om hva som hendte og hvem det faktisk var som skjøt. Det finnes i hovedsak to teorier, begge med ulike vinklinger. Pola Gauguins representerer den første teorien. Hun hevder i sin Munch-biografi at Munch ble skutt i fingeren av sin kjærlighetsinteresse Mathilde ”Tulla” Larsen, da han prøvde å avverge hennes

---

<sup>104</sup> Per Burvik, Edvard Munch, *Munch og Kvinnen: 09.11.2001 – 27.01.2002*, overs. av Arlyne Moi, Håvard Relten (Bergen: Bergen kunstmuseum, 2001), 7, 9.

selvmord.<sup>105</sup> Christian Gierløff, en nær venn av Munch, hevder derimot at skuddet var et uhell utført av Munch selv.<sup>106</sup> Det kan kanskje virke trivielt å bli skutt i fingeren, men for Munch, var det dypt traumatisk da hånden var det viktigste redskap for han som kunstner. Skuddet mot Warhol i 1968, var derimot mer traumatisk da han var døden nær. Warhol beskriver Valerie Solanis som en sinnforvirret kvinne med dårlig forhold til menn. Hun var grunnlegger av S.C.U.M (Society for Cutting Up Men). Warhol kjente henne ikke særlig godt da hun en dag skjød han ned på the Factory.<sup>107</sup> Solanis hevdet hun måtte skyte Warhol fordi han hadde: ”(...) too much control over my life”<sup>108</sup> Det skjedde en forandring i Warhol etter skuddepisoden. Før hadde han bevisst omgitt seg med det han selv kalte, gale mennesker, for de gav han inspirasjon. Nå ble han paranoid og redd. Samtidig var han redd for å miste sin kreativitet hvis han sluttet å omgå disse menneskene.<sup>109</sup>

### Referensielle og Simulakrale lesninger

Det finnes flere ulike tilnærminger når man leser Warhols kunst. Den mest vanlige, og også slik Warhol ønsket å fremstå, var han selv som en objektiv maskin som kun reproduserte bilder uten noe dypere mening bak. I *Return of the Real* skriver Hal Foster om referensielle og simulakrale lesninger av Warhols bilder. Det referensielle omhandler bilder som er knyttet til en referent, til ikonografiske temaer og til virkeligheten. Det simulakrale derimot omhandler bilder som representerer andre bilder. Han skriver i hovedsak om Warhols verk fra begynnelsen av 1960-tallet, og det som klassifiseres som ”tidlig” Warhol. Jeg mener disse lesningene kan brukes om hans senere verk også. I boken nevner Foster Roland Barthes og Thomas Crow som representanter for hver av disse tilnærmingene. Roland Barthes skriver at Popkunst ønsker desymbolisere objektet. Det han mener med dette er en frigjøring av objektet fra en ”dypere” skjult mening til en simulakral overflate. I denne prosessen blir også kunstneren frigjort. Han hevder at Popkunstneren ikke står *bak* sitt verk. Kunstneren

---

<sup>105</sup> Pola Gauguin, *Edvard Munch* (Oslo: Aschehoug, 1933), 176, 177.

<sup>106</sup> Christian Gierløff, *Edvard Munch selv* (Oslo: Gyldendal, 1953), 123.

<sup>107</sup> Andy Warhol, Pat Hackett, *POPism: The Warhol Sixties* (London: Penguin Books, 2007), 341-345.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 349.

<sup>109</sup> *Ibid.*, 359.

har heller ingen dybde. Han er kun sitt bildes overflate, det er ikke noe som er signifiert, og det finnes ingen intensjon bak bildet.<sup>110</sup> En simulakral lesning av *Self-portrait with Skeleton Arm and Madonna (After Munch)* blir en objektiv formanalyse. Teknikk og formale trekk blir beskrevet, men man tillegger ikke elementene i bildet noen ”dypere” mening.

Thomas Crow representerer den referensielle lesning av Warhol. Det er også en slik lesning kuratorene Sannes Hansen og Kvaran har foretatt i de utstillingene jeg nevnte tidligere. I ”Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol”, hevder Crow i motsetning til Barthes, at Warhol er mer enn sitt bildets overflate. Med utgangspunkt i Warhols bilder av Marilyn Manroe, Jackie Kennedy og Liz Taylor, hevder Crow at man i bildene kan lese tragediene i deres liv. Warhol var i følge Crow ekspressiv og opptatt av Amerikas samfunn. Noe som igjen resulterte i et politisk engasjement.<sup>111</sup> Crow skriver i hovedsak om Warhols tidlige karriere (begynnelsen av 1960-tallet). Han hevder at Warhol opererte med tre forskjellige personligheter utad. Den første og den mest fremtredende, var den han skapte selv. Den var et produkt av hans berømte uttalelser og hans representasjoner av sitt liv og miljøet rundt han. Få kunstnere har så suksessfullt vært med på å kontrollere tolkninger av sin egen kunst som Warhol. Det det var han selv som uttalte at bildene ikke hadde noe poeng eller mening. Den andre personligheten omhandler hans interesser, synspunkter, evner, ambisjoner og lidenskaper som ble figurert i hans kunst. Den tredje personligheten var Warhols persona/personlighet hvor han sanksjonerte eksperimenter i ikke-eliten langt utover kunstverdenen. Av disse tre personlighetene hevder Crow at det er de to siste som er mest interessante, men at de ofte havner i skyggen av den første personligheten. Den andre personligheten knyttes ofte til den første, og den tredje har lenge blitt oversett av historikere og kunstkritikere. Crows essay omhandler i hovedsak de to første personlighetene.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Foster, *The Return of the Real*, 128-129.

<sup>111</sup> *Ibid.*, 128-129.

<sup>112</sup> Thomas Crow, ”Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol” i *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), 311.

Debatten rundt Warhol har ofte dreid seg om hvorvidt hans kunst fostrer kritikk eller undergraver en engstelse mot massekulturen og bildenes makt som en handelsvare. Innenfor denne kategorien faller portrettene av Marilyn Manroe, Elizabeth Taylor og Jackie Kennedy. Warhol begynte å arbeide med Marilyn-portrettene kun noen få uker etter hennes død. Crow skriver at hennes død var noe Warhol trengte å bearbeide. Hans portretter av henne representerer hans sørgeprosess, men mye av motivasjonen bak dette er vanskelig for oss å forstå. Bildene reiser spørsmål som involverer oss alle; Hvordan håndterer man en berømt død? Det er vanskelig å lese en dypere mening bak Warhols bilder for hans myte står i veien. Samtidig ser hans bilder ut til å akseptere en redusisjon av Marylins identitet til en handelsvare. Crow nevner også *Tunafish Disaster*, hvor Warhol tilsynelatende nøytralt avbilder tre? kvinner som forgiftes av tunfiskboks og dør. Bildene har Warhol hentet fra avisene og han avbilder sammen med mordvåpenet, nemlig tunfiskboksen. Crow spør: avbilder virkelig Warhol denne katastrofen nøytralt? Crow mener det er umulig å ikke ta det innover seg og føle angst. Disse kvinnene har kjøpt et produkt på supermarkedet. Et produkt som de aller fleste vil anse som trygt, også dør de. Warhols kunst fra 1961-64 var på mange måter politisk. Han var opptatt av Amerikas åpne sår, men fra og med 1965 var den perioden i Warhols kunst over.<sup>113</sup>

Jeg heller mer mot Crow sin tilnærming i denne oppgaven. Jeg mener det er mer bak overflaten i Warhols bilder. Men hva kan i så fall sies å være referenten i Warhols bilde? Han har tatt i bruk et selvportrett av Edvard Munch. Under selve portrettet ser vi en knokkelarm som er et symbol på død. Munch opplevde mye tragisk i sitt liv. Han mistet sin mor og søster i ung alder. Han var mye plaget av sykdom og han opplevde til og med å bli skutt. Referenten i selvportrettet kan være døden og Munchs tragiske liv. *Madonna* med spermier og foster i rammen og kvinnen under elskovsakten i sentrum, referer trolig til livets begynnelse. I bildet som helhet vil jeg si at referenten er at livet har døden i seg. De to er unektelig knyttet sammen. Det er to nivåer i bildet, nemlig Munchs bilde som bilde, og Munchs tema.

---

<sup>113</sup> Crow. "Saturday Disasters: Trace and reference in Early Warhol", 313, 315, 320, 324.

## Oppsummering

Det er ikke tvil om at Warhol ønsket å fremstille seg selv som en objektiv kunstner. Warhols kunst forvandlet vår forståelse av hva det innebar å lage kunst og skapte en hittil ukjent distanse mellom kunstner og betrakter. Warhol har ofte blitt kalt en ”kunstner i tredjeperson”. Han som person ble et eget varemerke, på linje med kunsten sin. Utstillingen *Andy Warhol by Andy Warhol* ønsker å få publikum til å reflektere over Warhols personlige engasjement i forhold til sin egen kunst og motivkrets. De ønsker å fokusere på kunstneren ikke bare som et ikon og en ”kunstner i tredjeperson”, men som et menneske som var svært engasjert i sin samtid og at dette kunne komme til uttrykk i hans kunst.<sup>114</sup> Tilsynelatende er Pop Art den totale motsetning til Munchs ekspressive kunst. Det går fra en førstepersons- til en tredjepersonkunst. Munch var subjektiv og opptatt av å skildre sitt indre sjeleliv på lerretet. Warhol var mer objektiv og nøytral i sin kunst. Motivet til Warhol er som oftest uendret, men han eksperimenterer med fargebruken og setter derfor sitt eget preg på det.<sup>115</sup> Jeg er enig med som Kvaran hevder at alle de valgene Warhol tar er subjektive valg. Så selv om hans bilder virker nøytral ved første øyekast og kanskje ikke kan betegnes som ekspressiv kunst, finnes det en subjektivitet i det skjulte.

Med sin bildeserie *After Munch* låner Warhol motiver fra Munchs kunstnerskap. Med andre ord så approprierer han Munchs bilder og motiver. Han har også appropriert Munchs tittel, men nå på engelsk.<sup>116</sup> Jeg forstår appropriasjon som en praksis eller teknikk hvor Warhol låner eller tar fra Munchs kunstnerskap. Med sin appropriasjon skaper han et nytt meningsinnhold i forhold til Munchs originale verk. Warhols verk kan også kalles et sitat. Det jeg legger i sitering er en mer direkte overføring av Munchs bilder. Når man siterer et kunstverk er det ofte for å si deg enig med det. Det er det Warhol gjør først med Munchs bilder, men når han påfører egne linjer og farger så bearbeider han bildet og påfører noe eget (og seg selv). Derfor vil jeg ikke påstå at det er en ren appropriasjon. I *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art* hevder forfatterne bak, at ren appropriasjon er en myte på lik linje som total

---

<sup>114</sup> Kvaran, Ueland, Årbu, Warhol, *Andy Warhol by Andy Warhol*, 143.

<sup>115</sup> Holm, Dedichen, *Warhol after Munch*, 72, 88.

<sup>116</sup> Han legger også til (*after Munch*) i tittelen.



originalitet. Hvis et verk skulle være en ren appropriasjon, kunne det ikke være mulig for noen andre å vite det, utenom kunstneren selv.<sup>117</sup>

Hans bilder kan også kalles pastisj fordi han etterligner Munchs stil, teknikk og motiv. Han påfører bildet egne linjer, men det bygger på Munchs stil. Det er snakk om direkte overføringer av Munchs former. Han er tilsynelatende ikke så opptatt av tema og innhold. Men det er kanskje ikke så tilfeldig at han har valgt å appropriere bilder fra det som kan kalles "tidlig Munch" (1890-årene). Her tar Munch opp sentrale temaer i livet som angst, kjærlighet, død og liknende. Warhol og Munch hadde flere selvbiografiske trekk. At Warhol valgte akkurat disse bildene kan bety at han selv ønsket å ta opp disse temaene. I forhold til Youngs inndeling av kulturell appropriasjon er det da en "tematisk appropriasjon". Det kan også klassifiseres som "motivappropriasjon" og "stilappropriasjon". Det er Munchs motiv og stil Warhol har appropriert. Young skriver at "Motivappropriasjon" er relatert til "Stilappropriasjon" og det skjer når en kunstner er influert av kunsten til en annen kultur uten å skape verk i samme stil.<sup>118</sup> Dette er selvfølgelig ikke tilfellet med Warhol, for han har appropriert akkurat det samme bildet til Munch og derfor også det samme motivet og i samme stil (grafikk). Warhol har riktig nok brukt en annen trykkes teknikk enn Munch (litografi), nemlig silketrykk. Warhols tilføyelse av farge gjør også bildet til hans eget.

---

<sup>117</sup> Chilvers, Graves-Smith, *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*, 27, 28.

<sup>118</sup> Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, 5-8.

## Kapittel 4: Erró

I dette kapitlet vil jeg analysere kunstneren Errós appropriering av Edvard Munch. Erró har appropriert Munchs *Skrik* og kaller sitt eget bilde *The Second Scream*. I likhet med analysen av Warhol, vil jeg undersøke om det er formale trekk, teknikk eller motiv, Erró har appropriert. I første omgang vil jeg introdusere kunstneren. Videre vil jeg skrive mer om hans kunstnerskap og teknikk. Gunnar B. Kvaran hevder Erró har distinkte narrative teknikker han bruker i sine bilder. Jeg vil undersøke hvilken teknikk Errós approprierte bilde av Munch kan sies å falle inn under. Jeg vil også redegjøre for hans arbeidsmetoder. Som jeg tidligere har gjort med Warhols bilde, vil jeg også foreta en referensiell lesning av Errós *The Second Scream*. Hva skjer med bildet det originale verket (Munchs verk) når tegneseriekomponentene blir lagt til? Skjer det en endring i bildets innhold? Hva er referenten i bildet?

Med særlig vektlegging på utstillingen *Europop: A Dialogue with the US*, og Dorthe Aagesen tekst ”Positioner i den eropæiske pop”, vil jeg undersøke om Erró kan falle inn under deres karakteristikk av europeisk popkunst.

### Om Erró

Den islandske kunstneren Erró, eller Guðmundur Guðmundsson (1932) som han egentlig heter, er i likhet med Warhol en Pop Art-kunstner. Han er en svært bereist kunstner. Dette avspeiles i hans malerier, hvor forskjellige kulturers tradisjoner ofte møtes i billedserier. Hans malerier har fortellinger i seg som er verdt å studere omhyggelig for å få med alle detaljene. Hans bilder er ofte store collager med mange elementer og historier. Fra 1952-1954 studerte Erró Statens kunstakademi i Norge. Det var trolig da han fikk bedre innsikt i Munchs kunst, som senere skulle resultere i hans appropriering av Munch. Senere studerte han tre år i Italia hvor han fikk kallenavnet Ferró. Ferró ble til Erró etter en konflikt med en fransk maler kalt Ferro. Det er selvfølgelig under navnet Erró han har oppnådd internasjonal berømmelse. Etter 1958 ble Paris hans tilholdssted og han blir ofte å regnet som en representant for

Parisskolen.<sup>119</sup> Men de mangfoldige historiene hans bilder inneholder har trolig røtter fra hans hjemland Island. Island har alltid hatt en stor interesse for historieskrivning. Det beste eksemplet på dette er Snorre Sturlassons *Heimskringla*. Kunsthallsjef i Lund kunsthall Marianne Nanne-Bråhammar, knytter Errós malerier til denne tradisjonen. Hun skriver at Erró med sine billedserier beskriver sin egen tids historie, kapittel for kapittel. Temaer i hans kunst er alt fra kultur, politikk og teknikk. Hans billedspråk forener popkunstens tydelighet og illustrative farger med collagens irrasjonelle brytninger.<sup>120</sup>

### Errós teknikk

Vi er alle omringet av bilder og inntrykk. Erró hevder at det er umulig å unnvike disse. Det er derfor naturlig at kunstnere bruker dette materialet i sine verk. Erró ser på seg selv som en kronikør som har samlet alt som finnes av bilder i verden, hvor det blir hans oppgave å gjøre en syntese av dem. Han samler en stor mengde materiale som har med et bestemt tema å gjøre, deretter kan han begynne å jobbe med en serie (han jobbet som oftest i serier). Prosessen består deretter i å velge ut bilder og sette det sammen i til en collage og deretter utføre malerier. Utførelsen av collagene er ifølge han selv det mest spennende arbeidet. Det er her har han mest frihet, og det blir nesten som en automatskrift. Det er i denne fasen man finner formelle løsninger til utfylling av flaten. Slik sett blir collagen både originalen og modellen. Deretter begynner arbeidet med maleriet. Han bruker prosjektor for å overføre collagen til lerretet. Verket kommer til å avvike fra originalen, altså collagen, både når det gjelder farger, størrelse og detaljer. Erró mener kunstneren skal tolke sin egen tid og avbilde den mer eller mindre virkelighetstro. I mange av hans bildeserier har han prøvd å fortelle om viktige begivenheter. Erró fremstiller bilder i stor skala fulle av historier og informasjon. Det er snakk om bilder som krever mer enn kun ett lite blikk. Alle elementene og historiene i bildene hans er i følge han selv en del av én historie og må derfor ses i relasjon til hverandre.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Erró, *Erró: Kunsthistorie, politik, science fiction*, 7. Bragi Ásgeirsson, Matthías Johannessen. *Erró: An Icelandic Artist* (Reykjavik: Iceland Review, 1978), 3.

<sup>120</sup> Erró, *Erró* (Lund: Kunstforeningen, 1981).

<sup>121</sup> Kvaran, Árbu, Erró, *Erró: Political Paintings*, 23-24.

Med sine bilder skaper Erró dialoger som referer til samfunnet, politikken, kulturen og kunsthistorien. Han tar allerede eksisterende bilder ut av sin opprinnelige kontekst og manipulerer og rekonstruerer forskjellige narrative strukturer på lerret. Gunnar B. Kvaran hevder Erró har fire separate narrative teknikker han anvender i sin kunst. I den første narrative teknikken plasserer Erró flere bilder side om side for å unngå dybdevirkning. Men siden hvert bilde har en iboende fortolkningsperspektiv, veksler øyet fram og tilbake mellom den helhetlige billedflaten og rommet i det enkle bildet. Det er betrakteren som utformer historien ved å knytte bildene sammen. I den andre teknikken er billedflaten delt inn i to til tre deler. Her leder kunstneren fortellingen og betrakterens oppfatning av bildet blir ledet bort fra bildets overflate inn i den perspektiviske dybden til hvert enkeltbilde. I den tredje teknikken er én fortelling i et enkeltstående rom. Her møtes et antall objekter og bilder og de tilpasser seg hverandre i det rommet de deler. Her hevder Kvaran at Erró demonstrerer en verden av motsetninger, hvor han også leker med to- og tredimensjonale former. Han sammenstiller visuelle objekter som refererer til forskjellige steder og tider. Dette påkaller en særlesning for betrakterens del. Neste narrative teknikk som består av bilder som kunne tilhørt alle de teknikken jeg har nevnt ovenfor. Her innebærer det en transformasjon av ett eller to bilder, som kunstneren enten bytter eller snur om. Bak denne fordreiningen hevder Kvaran det ikke bare er Errós humoristiske sans som kommer frem, men også hans fornektelse av konvensjonell illusjon og narrasjon i maleriet.<sup>122</sup> I analysendelen vil jeg undersøke hvilken narrativ teknikk *The Second Scream* kan sies å falle inn under.

### *The Second Scream*

Errós *The Second Scream* (1967) størrelse er 75 x 85 cm. Bildet er horisontalt enn det enn det er vertikalt. Bildet får et kvadratisk format, mens hos Munch er bildet lengre vertikalt og får et rektangulært format. Errós medium er akryl på lerret. Bildet viser i likhet med Munch et stilisert spøkelseslignende vesen med hendene på hver sin side av ansiktet i forgrunnen. Øynene er oppsperrret og munnen formet som i et skrik. Ulikt

---

<sup>122</sup> Kvaran, Århu, Erró, *Erró: Political Paintings*, 9.

Munch har Erró plassert en figur bak denne figuren, med hånden ført opp til munnen og det ser også ut som han roper eller skriker. Genseren på dette mennesket er gulgrønn og har identisk farge som ansiktet til spøkelsesfiguren. Han er også påført en oransje pilotlignende lue. Hans ansiktstrekk er mer detaljert enn spøkelsesfiguren. Begge figurene står på en gangvei som fører blikket diagonalt innover i bildet hvor vi ser konturer av to mennesker. Hos Munch vises begge disse figurene i helfigur, mens Erró beskjerer figuren helt til venstre så mye at det nesten ikke oppfattes som et menneske, men heller som en sort flate. Disse menneskene befinner seg i bildets mellomplan. Til høyre for disse figurene finner vi noe som ligner på en gul fjord, hvor man kan ane silhuetten av to små båter. Omgivelsene i bildet er dominert av bølgende organiske linjer. Det kan være vanskelig å skille ut hva omgivelsene forestiller, da bildets bølgende linjer skaper abstrakte/nonfigurative former.

Erró har brukt sterke farger i bildet. Grønn gul farge dominerer forgrunnen, sammen med broens brune jordtoner. Bildets bakgrunn og øverste parti består av en sterk rødoransje farge med små innslag av gult og grønt. I bildets forgrunn er et propellfly som strekker seg fra venstre hjørnet til høyere del av bildet. Flyet trer godt frem og blir et fokuspunkt. Og da spesielt flyets røde propellhode. Omgivelsenens farger i grønt og rødt går igjen i flyet. Flyet forsterker også broens diagonale føringer inn i bildet. Grønt og rødt er komplementærpar og forsterker hverandre. Det gjør at bildet virker svært intenst i fargebruken. Det oppstår også kontraster mellom broen og flyets harde linjer, og menneskene og omgivelsenens myke og bølgende linjer.

Gangveien og flyets vinge har samme forsvinningspunkt som befinner seg utenfor bildet på venstre side. Forminskningen av menneskene i bakgrunnen samt perspektiv som peker innover i bildet, gir bildet en dybdevirkning.

Det Erró har gjort med bildet til Munch er å endre formatet fra en rektangulær til en mer kvadratisk format. Han har også valgt å beskjer det. Han bygger på videre på komposisjonen og fargebruken til Munch, men hans farger er sterkere og mer intense. Han har også tilført bildet nye komponenter, nemlig propellflyet og mennesket. Det er mer kontraster mellom fargenyansene og mer lys/mørk kontraster. De nye

komponentene gjør bildet mer lekent. De gir assosiasjoner til krigstegneseriestriper. Dette kan gi bildet en humoristisk undertone samtidig som jeg vil hevde at bildet har en alvorlighet over seg. Dette vil jeg belyse nærmere i analyseavsnittet.

## Analyse av bildet

Jeg gikk en aften udover en vei – på den ene side lå byen og fjorden under mig - Jeg var træt og syk – jeg stod og så utover fjorden - Solen gikk ned – skyerne farvedes røde – som blod - Jeg følte som et skrik gjennom naturen – jeg syntes at høre et skrik - Jeg malte dette billede – malte skyerne som virkeli blod – Farverne skreg. Det blev billedet skrik i livsfrisen.<sup>123</sup>

Dette er en av Munchs mange sitater angående bildet *Skrik*. Sitatet vitner om at det er et selvportrett. Det er basert på Munchs egne opplevelser. Skrik-figuren representerer trolig han selv. Det skriket Munch syntes å høre, spiller Erró videre på. Nå er det ikke lenger naturen som skriker og gir fra seg lyd, det er noe konkret, nemlig mannen som står å roper, samt propellflyet som flyr alt for lavt. Det at Munch snakket om å høre et skrik og at Erró nå plasserer en mann som skriker rett inn i øret til Skrik-figuren, resulterer i at bildet får en humoristisk undertone. Errós tittel på bildet, *The Second Scream*, spiller også videre på dette nye skriket.

Ved å arrangere Munchs følelsesladde bilde som har blitt sett på som selve ikonet for menneskets angst, sammen med tegneserieelementer som oftest blitt ansett som overfladisk, vil jeg si Erró skaper et bilde fullt av kontraster. Kontrastene vises i formspråket, hvor Erró på den ene siden har etterlignet Munchs teknikk og stil samt hans motiv. På den andre siden har han etterlignet tegneseriens stil,<sup>124</sup> som på dette bildet er mer detaljert og realistisk gjengitt. Det er også ikonografiske kontraster i bildet med Munchs ekspressive- og tegneseriens overfladiske innhold. Munch-elementene er ekspresjonistiske og skildrer trolig Munchs indre følelser, men ved å appropriere dette kan det kanskje sies å representere Errós følelser også. Ved å

---

<sup>123</sup> Edvard Munch. *Edvard Munchs tekster. Digitalt arkiv*, publisert av Munch-museet. <http://www.emunch.no/> (20.02.2013) MM N 72. Datert 1928-1921.

<sup>124</sup> Jeg har ikke lyktes å finne ut hvor Erró har tatt sitt tegneseriemotiv fra. Det er ikke uvanlig at den opprinnelige tegneseriemakeren ikke blir kreditert i popkunstnerens verk.

inkorporere tegneseriens formspråk skaper han en ny bildekontekst. Det finnes ingen fasitsvar på hva den nye konteksten innebærer, men en mulighet er ”skriket” etter 2. Verdenskrig, Vietnamkrigen og den kalde krigen. Angsten som resultat av konkrete omstendigheter, altså krig, som har påvirket Erró.

Tegneserien har som oftest blitt ansett som flat og billig underholdning med kort levetid fordi det er et industrielt masseprodukt. Erró og andre popkunstnere begynte å interessere seg for det og anså det som en egen virkelighet, som på lik linje med andre kulturelle ting kunne fortolkes. I *Erró: Kunsthistorie, Politik, Science fiction* skriver kunstner og formann for utstillingsbygningen ved Charlottenborg, Henning Damgård-Sørensen, at Erró anvendelse av tegneseriens ikonografi ble en metode for å fjerne seg fra ”personlig penselføring”. Denne påstanden kan diskuteres, for i *The Second Scream* prøver Erró etter beste evne å etterligne Munchs penselføring. Det er ikke Errós egen personlige penselføring, men det er like fullt en personlig penselføring, nemlig Munchs. Damgård-Sørensen skriver at Errós bruk av tegneserie- og andre kopier i sine bilder, avspeiler automatisk et tap av originalitet. Ved å anvende tegneserien som en inspirasjonskilde kan han også gi sine bilder en humoristisk vri ved å flytte på innfallsvinkler og betydninger. Han skriver også at det som tilsynelatende kan virke som en hyllest til underholdningsindustrien, kan også være en kritikk av den.<sup>125</sup> Jeg mener man kan ane en mediekritikk til tegneseriens overfladiske skildring av noe så forferdelig som krig.

*Skrik* med sine intense farger og omgivelsene som har blitt oppløst i bølgende linjer, gir en kaotisk atmosfære. Det ser ut som en verden som er på vei til å gå i oppløsning. Slik kjente trolig også Munch det når han malte *Skrik*. Han malte det i en tid med store forandringer. Det var etter *Skrik* at det kom to store verdenskriger, Vietnamkrigen, Koreakrigen og den kalde krigen. Erró opplevde de tre siste krigene og følte kanskje selv at verden var i ferd med å gå i oppløsning når han malte *The Second Scream*. Dette kommer til uttrykk når han plasserer propellflyet som trolig er et krigsfly, i bildet. Christian Gether beskriver det godt i utstillingskatalogen til

---

<sup>125</sup> Erró, *Erró: Kunsthistorie, Politik, Science fiction*, 3.

*Skrigets ekko*, at å betrakte *Skrik* er som å befinne seg på et kultsted, hvor man kan speile sin egen angst og usikkerhet over en tilværelse, som er vanskelig å finne seg til rette i.<sup>126</sup> Erró gjør mer enn å bare betrakte dette bildet. Han approprierer det for så å legge til nye elementer som speiler hans egen angst over hva som skjer i verden. Munchs *Skrik* har oppnådd ikonisk status og blitt et symbol på angst og fremmedgjørelse. Erró viderefører dette temaet. Jeg vil påstå at referenten i *The Second Scream* er angsten krig påfører individet.

I *The Second Scream* kan man se hvordan Erró på lik linje med andre europeiske popkunstnere hadde vanskeligheter med å bryte med den klassiske kunsttradisjon, hvor man så på kunstverket som noe unikt og betydningsfullt som kunne forandre samfunnet. Erró tar i bruk hverdagslige elementer (tegniserien), som kjennetegnet popkunsten. Men så inkorporerer han disse hverdagslige elementene sammen med hva som kan kalles et mesterverk i kunsthistorien, nemlig Munchs *Skrik*. Ved å tillegge de hverdagslige elementene i bildet, sier han noe mer. De aller fleste vet at Munchs *Skrik* har blitt selve symbolet på eksistensiell angst, tegneserieelementene underbygger angsten, og særlig den angsten som oppstår gjennom krig i Errós egen tid. Vi kan derfor ane en samfunnskritikk i Errós bilde.<sup>127</sup> Dorthe Aagesen skriver om særegne europeiske kjennetegn i popkunsten i ”Positioner i den europæiske pop”. Hun skriver ikke om Erró spesifikt, men disse karakteristikkenene kan også tilegnes Erró. Hun skriver at den europeiske popkunstner hadde vanskeligheter for å løsrive seg fra det maleriske medium. Selv om Erró først utførte collager, endte han alltid til slutt med å utføre malerier. Det andre kjennetegnet Aagesen nevner er subjektive trekk som kommer til uttrykk i deres bilder. Errós appropriering av *Skrik* blir en er en personlig tolkning når han tillegger det noe nytt. Fokus på innhold framfor form er også noe Erró har vanskelig å bryte med. Errós bilder var fulle av historier.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Gether, Reenberg, *Skrigets Ekko*, 11.

<sup>127</sup> Gether, Reenberg, Aagesen, *Europop: A Dialouge with the US*, 7-12.

<sup>128</sup> Aagesen, ”Positioner i europæisk pop”, 61.



## Oppsummering

Det Erró har gjort med bildet til Munch er å blant annet å beskjære det. Han bygger videre på komposisjonen og fargebruken til Munch, men hans farger er sterkere og mer intense. Hans bilde var opprinnelig et collage satt sammen av flere påklistrede elementer. Det ferdige maleriet bærer fortsatt preg av collageteknikken komposisjonelt. De nye elementer han tilfører bildet (flyet og mennesket), gir også bildet en ny kontekst. Han påfører bildet sitt egen tid ved å bruke tegneseriens formspråk. Dette er også med på å gjøre bildet mer lekent. Bildets assosiasjoner til krigstegneseriestriper, gir det en humoristisk undertone samtidig som det er mulig å lese alvorlige temaer i bildet.

Erró approprierer både Munchs formale trekk og motiv. Han bygger videre på Munchs former og motiv. Men han endrer også disse til en viss grad. Han har beholdt Munchs motiv, men også endret det ved å påfører nye elementer. Selv om han også etterlikner Munchs malestil er hans penselstrøk tydeligere og fargene er mer intense, noe som resulterer i større kontraster. Det skjer en endring i mediet. Munch har brukt tempera og fettstift på papp, mens Errós bilde akryl på lerret.

Bildet kan også sies å være pastisj fordi han etterligner Munchs stil, teknikk og motiv. Store deler av bildet er en slags direkte overføring av Munchs bilde, hvor han prøver etter beste evne å etterligne Munchs penselføring, farger, motiv og teknikk. Det er dette som blir hans appropriasjon av Munch. Han siterer også Munch. Han tar opp det samme temaet som Munch, nemlig angst. Det er en universell følelse som er like relevant i dag som det var på Munchs tid. Det er nok enda riktigere å kalle bildet en parodi. Tegneserieelementene gir en leken og humoristisk tone. Det er også med på å endre bildets meningsinnhold. Parodi blir ofte ansett som en latterliggjørende etterligning. Jeg støtter meg på Linda Hutcheons definisjon av parodi: Errós parodi er både respektfull, lekende og kritisk, uten at den er latterliggjørende.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Hutcheon, A Theory of Parody, xii, 34.

*The Second Scream* faller under den tredje teknikken Gunnar B. Kvaran nevner når det gjelder Errós narrative teknikker. Det er én fortelling som foregår i ett rom. Han har videreført Munchs former og stil og ikke minst hans tid, men så har han tilført komponenter fra sin egen tid. Propellflyet og det ekstra mennesket er utført i en annen stil og bringer med seg assosiasjoner til tegneseriensformspråk. De er likevel mer realistisk fremstilt med skyggelegging og mer detaljert. De nye komponentene er med på å skape kontraster mellom de to- og tredimensjonale formene. Bildet kan også falle inn under en annen narrative teknikk som består av bilder som kunne tilhørt alle de teknikkene Kvaran nevner. Her innebærer det en transformasjon av ett eller to bilder, som kunstneren enten bytter eller snur om. Ved å tilføre nye komponenter i *The Second Scream*, så skjer det noe med innholdet i bildet. En ny fortelling oppstår. Errós tittel på bildet er også med på å understreke den nye fortellingen.

I forhold til James O. Youngs inndeling av kulturell appropriasjon, kan Errós bilde sies å være både innholds-, stil-, motiv- og tematiskappropriasjon. Det er ”innholdsappropriasjon” fordi han gjenbruker en idé opprinnelig skapt av Munch. Det er ”stilappropriasjon” fordi approprierer Munchs malestil. Det kan også kalles ”motivappropriasjon” fordi store deler av bildet er appropriasjon av Munchs motiv. Han har ikke gjort store endringer i Munchs opprinnelige motiv og han har omhyggelig prøvd å reprodusere det. Den store endringen i Errós bilde blir som nevnt tidligere tegneserieelementene.

Videre approprierer Erró formale aspekter med Munch. Han arbeider i samme stilart og prøver etterligne Munchs teknikk, penselføring og motiv, men han har brukt et enderledes medium. Jeg vil også si han approprierer ikonografiske aspekter. Han tar opp de samme temaene som Munch, men i en ny kontekst. Han tilføyer også noe eget som gjør at bildet får en ny betydning. Dette er i tråd med Owens beskrivelse av kunstnerene i postmodernismens bruk av allegori.

I neste kapittel vil jeg sammenligne Warhol og Errós appropriering av Munch, samt fremlegge en endelig konklusjon av min problemstilling og hypotese.

## Kapittel 5: Avslutning

### Oppsummering: Sammenligning av Warhol og Erró

Både Warhol og Erró var/er popkunstnere, men representerte som nevnt innledningsvis, amerikansk og europeisk popkunst. De arbeidet i forskjellige medium, men begge verk er i det samme mediet som de bildene av Munch som de har appropriert. Warhol arbeidet med grafikk/silketrykk og Erró utførte collager og maleri. Deres måte å appropriere Munch på er ulik på flere måter. Warhols bilde er en mer direkte overføring av Munchs bilde. Han har kopiert bildet, men tillagt det noe eget: farger, nye linjer og han har forstørret bildene. Han gir det også en ny kontekst ved å sidestille Munchs to bilder. Erró eksperimenterer mer i sitt bilde. Det er ikke så mye en direkte overføring. Han bygger på Munchs former og farger og plassering i bildet, men han har også lagt til nye elementer i bildet, nemlig et ekstra menneske og et propellfly. I likhet med Warhol gir han også bildet en ny kontekst med de nye elementene - angsten han selv og andre sitter igjen med etter de kriger og konfliktene de har vært vitne til i sin egen tid. Både Warhol og Erró har delvis appropriert Munchs tittel på bildene også. Warhols tittel er igjen en mer direkte appropriasjon, hvor han legger til (*after Munch*), mens Erró endrer betydning i tittelen ved å kalle det *The Second Scream*. Ved å gjøre dette viser han også til handlingen i bildet, det er to figurer som skriker.

Min hypotese var at Erró som representant for europeisk popkunst var mer politisk og samfunnskritisk enn Warhol. Samt at han viste tydeligere subjektive trekk. Det er kanskje et tynt grunnlag å påstå dette, når jeg kun har analysert ett verk av hver kunstner. Men ut ifra analysen av disse bildene, kan det tyde på at det er Erró som er mest kritisk og subjektiv, altså at hypotesen er sann. Jeg støtter meg på Christian Gether og hans teori om at den europeiske popkunstner slet med å løsrive seg fra den klassiske kunstkontekst. Disse kunstnerne så fortsatt kunsten som noe opphøyet og meningsbærende. De hadde fortsatt et syn på kunsten som misjonerende, og noe som kunne forandre samfunnet. Dette kommer til uttrykk i Errós bilde ved videreføringen av Munchs angst. I likhet med Gether mener jeg den amerikanske popkunstner hadde lettere for å løsrive seg fra den klassiske kunsttradisjon. Det var mer akseptert i

Amerika å være ”overfladisk” og objektiv. Det betyr ikke at Warhol som en amerikansk popkunstner, ikke var samfunnskritisk, men at det foregikk på en mer indirekte måte. Det var opp til betrakteren av verket å gjøre seg opp en egen mening. Det var ikke et påtrengende budskap i bildet. Budskapet er ikke like åpenbart som det er med Erró, som påfører bildet nye elementer og derfor en ny betydning. Warhol påfører også bildet noe eget, nemlig farger. Men det er ikke like tydelig hva dette betyr for bildet. Warhols *Disaster*-serie har nok en tydeligere samfunnskritikk enn det hans approprierte bilde av Munch var.

Begge vil jeg påstå er subjektive på hver sin måte. Warhol har en mer skjult subjektivitet som ikke er like lett å dokumentere og det kan kanskje sies å kun være spekulasjoner. Men litteraturen om Warhol har endret seg i årene etter hans død. Det har blitt satt spørsmålsteget ved hans objektivitet. Warhols subjektivitet vil jeg hevde, ligger mest i hans valg av Munchs bilder og ikke selve utførelsen. Jeg tror han ønsket å ta opp viktige temaer som Munch også tok opp. Ved å appropriere Munchs bilder approprierte han også innhold. Sidestillingen av *Selvportrett med knokkelarm og Madonna*, gjorde at han tok opp temaer som liv og død. Ekspressiviteten i Errós verk er mer tydelig for det blotte øyet. Om man kjenner til Munchs bilde og den symbolske status *Skrik* har fått for angst og fremmedgjøring, kan man lettere ”lese” bildet som subjektivt og ekspressivt. Man kan kanskje gå i den fellen at man tror Errós lek med bildet er med på å trivialisere denne angsten, men jeg tror heller det er hans måte å formidle den på en fornyet måte, med det formspråket som var så karakteristisk for hans tid, nemlig tegneserien.

De bildene av Munch som Warhol og Erró har appropriert kan sies å inneha dobbelthet. På den ene siden er det Munchs bilder hvor originalitet og autenticitet står sterkt, og på andre siden kan de også sies å være masseproduserte verk. Særlig *Madonna* og *Skrik* har fått ikonisk status, og har derfor blitt masseprodusert på postkort, plakater, suvenirer og i bøker. De har blitt en handelsvare. Vi kan derfor spørre oss selv om det er Munchs originale verk de har appropriert, eller om det er de reproduerte bildene av hans motiv. De eneste som har det svaret er kunstnerne selv.

Litteraturen om Warhol er stor, så det var derfor en utfordring å begrense litteraturen i denne avhandlingen. Litteraturen om Erró, og da særlig forhold til Munch, var på den andre siden minimal. Jeg har derfor prøvd å knytte en del kilder til avhandlingens tema. Opprinnelig var det bare utstillingskatalogen *Skrigets ekko*, som skrev om Errós appropriering av Munch og her var det kun skrevet et par setninger.

## Bibliografi

- Aagesen, Dorthe. "Positioner i den europæiske pop". I *Europop: A Dialouge with the US*. Ishøj: Arken museum for modrrne kunst, 1999.
- Ásgeirsson, Bragi, Johannessen, Matthías. *Erró: An Icelandic Artist*. Reykjavik: Iceland Review, 1978.
- Barthes, Roland. "Forfatterens død". I *Forfatterens død og andre essays*. København: Gyldendal, 2004.
- Berg, Gretchen *Andy : My True Story*. LA: Los Angeles Free Press, 1967.
- Berg, Knut. *Norges kunsthistorie*. Bind 5. Oslo: Gyldendal, 1981.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts into Air: The experience of Modernity*. London: Verso, 2010.
- Berulfsen, Bjarne, Gundersen, Dag. *Fremmedordboken*. 16. utg. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2003.
- Buchhart, Dieter. *Edvard Munch: Signs of Modern Art*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.
- Burvik, Per, Munch, Edvard. *Munch og Kvinnen: 09.11.2001 – 27.01.2002*. Oversatt av Arlyne Moi, Håvard Relten. Bergen: Bergen kunstmuseum, 2001.
- Chilvers, Ian, Glaves-Smith, John. *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*. 2. utg. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Crow, Thomas. "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol". I *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oversatt av Ole Jan Borgund. 2. utg. Oslo: Samlaget, 2001.
- Dryer, Richard. *Pastiche*. London: Routledge, 2007.
- Eggum, Arne Kristian. "Edvard Munch: kvinnens gåte og de gåtefulle kvinnene". I *Munch og Kvinnen: 09.11.2001 – 27.01.2002*. Bergen: Bergen kunstmuseum, 2001.
- Eisenman, Stephen F., Crow, Thomas. *Nineteenth Century Art: A Critical History*. 3rd ed. (London: Thames & Hudson, 2007
- Eklund, Douglas. *The Pictures Generation: 1974-1984*. New York: New Haven CT:

- Metropolitan Museum of Modern Art, Yale University Press, 2009.
- Erró, *Erró: Kunsthistorie, Politik, Science fiction*. København: Charlottenborg, 1993.
- Erró. *Erró*. Lund: Kunstforeningen, 1981.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*.  
Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- Gauguin, Pola. *Edvard Munch*. Oslo: Aschehoug, 1933.
- Gerhardus, Maly, Gerhardus Dietfried. *Expressionism: From Artistic Commitment to  
the Beginning of a New Era*. Oxford: Phaidon, 1979.
- Galenson, David W. *Conceptual Revolutions in Twentieth-century Art*. Cambridge:  
Cambridge University Press, 2009.
- Gether, Christian, Reenberg, Holger. *Skrikets ekko*. Oversatt av René Lauritsen.  
København: Arken museum for moderne kunst, 2001.
- Gether Christian, Reenberg, Holger, Aagesen, Dorthe. *Europop: A Dialouge with the  
US*. Ishøj: Arken museum for modrrne kunst, 1999.
- Gierløff, Christian. *Edvard Munch selv*. Oslo: Gyldendal, 1953.
- Gjessing, Oda Wildhagen. *Asger Jorns billede: En undersøkelse av Edvard Munchs  
betydning for Asger Jorns billedmessige uttrykk 1944-53*. Masteravhandling.  
Universitetet i Oslo, 2005.
- Graw, Isabelle, ”Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion, and  
dispossession in appropriation art”. I *Louise Lawler, George Baker, Philipp  
Kaiser, Louise Lawler and Others*. Ostfildern-Ruit: Kunstmuseum Basel,  
Museum für Gegenwartskunst ; Hatje Cantz, 2004.
- Holm, Michael Juul, Dedichen, Henriette. *Warhol after Munch*. Humlebæk: Louisiana  
Museum of Modern Art, 2010.
- Hornby, A.S, Cowie, A.P. *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. 4  
utg. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art  
Forms*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2000.
- Jameson, Fredric. ”Postmodernism and Consumer Society” i *Postmodern Culture*.  
London: Pluto Press, 1985.
- Javnes. Marianne Olsen. *Munch sitater: Metakunst, appropriasjon og visuelle  
sitater*. Masteravhandling. Universitetet i Oslo, 2010.

- Jørgensen, Erling Magnar. *Jørgensens lille kunstordbok*. (Oslo: Forsythia, 1999).
- Kvaran, Gunnar B., Ueland, Hanne Beate, Årbu, Grete. Warhol, Andy. *Andy Warhol by Andy Warhol*. Oslo: Astrup Fearnley Museum for moderne kunst, 2008.
- Kvaran, Gunnar B., Årbu, Grete. *Surrounding Bacon & Warhol*. Oslo: Astrup Fearnley Museum for moderne kunst, 2011.
- Kvaran, Gunnar B., Årbu, Grete, Erró. *Erró: Political Paintings*. Bergen: Bergen kunstmuseum, 2000.
- Mayer, Ralph. *A Dictionary of Art Terms and Techniques*. New York: Thomas Y. Crowell, 1969.
- McShine, Kynaston. *Andy Warhol: Retrospective*. München: Prestel-Verlag, 1989.
- McHale, Brian. *postmodernist fiction*, New York: Methuen, 1987.
- Müller-Westermann, Iris. *Munch själv*. Stockholm: Moderna museet, 2005.
- Munch, Edvard, Bertheux, Maarten, Fuchs. Rudi. *Munch og and etter after Munch: eller maleres standhaftighet: or the Obstinacy of Painters*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1996.
- Munch, Edvard, Per Hovdenakk. *Møter med Munch: Revisited*. Høvikodden: Henie Onstad kunstsenter, 2005.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". I *Art after Modernism: Rethinking representation*,. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.
- Pahlke, Rosemarie E. *Munch revisited: Edvard munch and the Art of Today*. Dortmund: Museum am Ostwall, 2005.
- Petterson, Jan Åke, Fremont Vincent, Buchhart, Dieter, Hansen, Ida Sannes, Warhol, Andy, Munch, Edvard. *Munch by Warhol: Works by Andy Warhol and Edvard Munch*. Tønsberg/Lillehammer: Haugar kunstmuseum, Lillehammer kunstmuseum, 2010.
- Serge, Guilbaut. *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- Silverman, Hugh J. *Postmodernism: Philosophy and the Arts*. New York: Routledge, 1990.
- Thurmann-Moe, Jan. *Edvard Munchs "Hestekur": Eksperimenter med teknikk og materialer*. Oslo: Munchmuseet, 1995.



- Wallace, Jeff. *Beginning Modernism*. Manchester: Manchester University Press: 2011.
- Warhol, Andy, Hackett, Pat. *POPism: The Warhol Sixties*. London: Penguin Books, 2007.
- Ydstie, Ingebjørg, Munch, Edvard. *Madonna: Munch museum*. Bergen: Vigmostad & Bjørke, 2008.
- Young, James O. *Cultural Appropriation and the Arts*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2008.

### Internettadresser

Artsconnected. *Artist and Appropriation*.

<http://www.artsconnected.org/collection/120598/artists-and-appropriation?print=true> (Oppsøkt 15.09.2011).

Galleri Briskeby. *Silketrykk – Seriegrafi*.

[http://www.galleribriskeby.no/grafikk/silketrykk\\_seriegrafi](http://www.galleribriskeby.no/grafikk/silketrykk_seriegrafi) (Oppsøkt 25.10.2012).

Louisiana Museum of Modern Art. *Warhol After Munch*.

<http://www.louisiana.dk/uk/Menu/Exhibitions/Past+exhibitions/Warhol+After+Munch> (Oppsøkt 18.03.2012).

Munch, Edvard. *Edvard Munchs tekster*. Digitalt arkiv, publisert av Munch-museet.

<http://www.emunch.no/> (20.02.2013) MM N 72. Datert 1928-1921.

Edvard Munch. *Edvard Munchs tekster*. Digitalt arkiv, publisert av Munch-museet.

<http://www.emunch.no/> (20.02.2013) MM N 644. Ikke datert.

Nasjonalgalleriet. *Skrik, 1893*.

[http://www.nasjonalmuseet.no/no/samlinger\\_og\\_forskning/kunst/edvard\\_munch\\_i\\_nasjonalmuseet/skrik/](http://www.nasjonalmuseet.no/no/samlinger_og_forskning/kunst/edvard_munch_i_nasjonalmuseet/skrik/) (Oppsøkt 25.10.2012).

Oxford Dictionaries. *Appropriation*.

<http://oxforddictionaries.com/definition/appropriation> (Oppsøkt 15.09.2011)

Oxford Dictionaries. *Appropriate*

<http://oxforddictionaries.com/definition/appropriate> (Oppsøkt 15.09.2011).

Store norske leksikon. *Parodi*. <http://snl.no/parodi>. (Oppsøkt 15.01.2012).

Store norske leksikon. *Collage*. <http://snl.no/collage>. (Oppsøkt 15.01.2012).

Woll, Gerd. *Edvard Munch som grafiker*.

[http://old.munch-museet.no/grafikk/essay\\_no.htm](http://old.munch-museet.no/grafikk/essay_no.htm) (oppsøkt 10.10.2012).

## Bildeopplysninger

Andy Warhol. *Self-Portrait with Skeleton Arm and Madonna(after Munch)*, 1984.  
Silketrykk på lerret. 129 x 180 cm. Oslo: Astrup Fearnley museet for moderne kunst.

Edvard Munch. *Madonna*, 1895. Litografi, sort og hvitt. 600 x 440 mm.  
Munchmuseet.

Edvard Munch. *Selvportrett med knokkelarm*, 1895. 455 x 315 mm. Litografi, Sort og hvitt. Munchmuseet.

Erró. *The Second Scream* 1967, 75 x 85 cm. Akryl på lerret. Cueco, Paris.

Edvard Munch. *Skrik*, 1893. Tempera og fettstift på papp, 91 x 73,5 cm.  
Nasjonalgalleriet.