

Motivasjonen for Edvard Munchs håndkolorerte grafikk

*Kreativ originalitet eller snedig
forretningsplan?*

Ole Dag Rustad



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

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2017

Veileder: Øivind Storm Bjerke

Forord

Med denne oppgaven settes det et i hvert fall foreløpig punktum for mine studier i kunsthistorie. De som skal takkes for at jeg i det hele tatt startet, er avdelingsdirektør for Sparebankstiftelsens kunstsamling Anders Bjørnsen, og Munch-samler Nelson Blitz, som begge med entusiasme fortalte om hvordan kunsthistoriske studier i voksen alder hadde beriket tilværelsen. Og jeg visste heller ikke på forhånd hvor interessant det skulle bli å lære om greske skulpturer og gotiske katedraler, bare for å nevne noe.

Når emnet for masteroppgaven skulle velges, var det naturlig å ta utgangspunkt i min langvarige interesse for Munch-grafikk. Om Munch-grafikk generelt foreligger det mye litteratur, men det er ikke skrevet noe spesifikt om de håndkolorerte trykkene, slik at det var mulig å gå inn på veier hvor ikke altfor mange hadde gått før meg.

Takk først og fremst til veileder Øivind Storm Bjerke. Vi har ikke hatt veldig mange møter, men til gjengjeld har de vi har hatt vært meget berikende og viktige for oppgavens utforming og fremdrift. Jeg vil også rette en takk til staben ved Munchmuseet, særlig Gerd Woll, Magne Bruteig og Ute Kühleman Falck, for å ha vist stor interesse for prosjektet, og alltid vært villig til å svare på spørsmål.

I grafikkavdelingen ved Van Gogh museet ble jeg tatt godt imot av Fleur Roos Rosa de Carvalho. Interessante og nyttige samtaler har jeg også hatt glede av å ha hatt med Patricia Berman, Jay Clarke, Elizabeth Prelinger og Reinhold Heller. Takk til alle.

For hjelp til å finne frem til kildemateriale vil jeg takke Inger Engan og Lasse Jacobsen ved Munchmuseets bibliotek, og journalist i *Kapital*, Kari Nestaas.

Til slutt en spesiell takk til min gode venn Morten Zondag for utallige samtaler om kunst, grafikk, trykkplater, papirtyper, fargevarianter og opplag, bare for å nevne noe av det som opptar grafikknerder. Takk også til min kjære Benedicte som har vist stor forståelse for tiden jeg har måttet bruke på dette i stedet for felles aktiviteter, og til henne og Elisabeth for korrekturlesing.

Oslo, mai 2017

Ole Dag Rustad

© Ole Dag Rustad

2017

Motivasjonen for Edvard Munchs håndkolorerte grafikk
Kreativ originalitet eller snedig forretningsplan?

Ole Dag Rustad

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

Trykk: Allkopi

Innholdsfortegnelse

1 Innledning.....	1
1.1 Problemformulering.....	1
1.2 Om Munch som grafiker.....	3
1.3 Teori og metode.....	4
1.4 Tradisjoner/avgrensninger/definisjoner.....	8
1.5 Kartlegging av materialet.....	11
1.6 Tidlig litteratur om Munchs grafikk.....	12
1.7 Håndkolorert materiale ved tidlige utstillinger.....	16
2 Munch som markedsfører og canny businessman.....	18
2.1 Myten om Munch som forretningsmann.....	18
2.2 Kommersielle årsaker for håndkolorering.....	26
2.3 Edvard Munchs inntekter og økonomiske stilling.....	32
3 Den eksperimentelle kunstner.....	35
3.1 De grafiske teknikkens fornyelse i årene 1860-1900.....	35
3.3 Den eksperimentelle Munch.....	43
3.4 Munch og farger.....	52
3.5 Litografiet <i>Madonna</i> – fra håndkolorert til fargelitografi.....	54
3.6 Hyppig håndkolorerte ensfargede trykk som aldri ble fargetrykk.....	62
3.7 To mulig kommersielle og to eksperimentelle.....	65
4 Kommersialisme eller eksperimentering?.....	67
4.1 Stigende interesse for håndkolorerte trykk.....	67
4.2 Trender i den kommersielle verdien av håndkolorerte trykk.....	71
Konklusjon.....	74
Litteraturliste:.....	77
Billedliste.....	81
Liste over vedlegg.....	83
Illustrasjoner.....	84
Vedlegg.....	96

1 Innledning

Edvard Munch (1863-1944) regnes som en av de mest betydningsfulle grafiske kunstnere gjennom tidene. Både fordi han evnet å gjenskape sine kjente motiver fra maleriene i en forenklet form i de grafiske bladene, men også fordi han var en viktig innovatør når det gjelder grafikk som kunstart. Det eksisterer sannsynligvis cirka 20.000-25.000 grafiske blad av Munch, hvorav over 17.000 befinner seg på Munchmuseet. Verkene er fordelt på 748 forskjellige motiver innen de tre tradisjonelle grafiske teknikker han benyttet, av disse er 203 raderinger, 398 litografier og 147 tresnitt.¹ En kvantitativ liten, men likevel interessant del av hans grafiske produksjon er de håndkolorerte trykkene. Av de totalt 748 motivene finnes det håndkolorerte versjoner av minst 123 motiver. Det kan virke som interessen for disse er høyere nå enn på Munchs egen tid. Jeg vil undersøke om dette er riktig, og om hvilken motivasjon Munch kan ha hatt for å håndkolorere. Er håndkoloreringen en del av et avantgardistisk prosjekt som må sees i sammenheng med nye estetiske ideer, og den utvikling som de grafiske teknikkene gjennomgikk i den tid Munch tok opp grafikken? Eller fant han i håndkoloreringen en enkel måte å øke verdien av sine grafiske blad på, noe som ville passe for den *canny businessman*, som enkelte amerikanske Munch-forskere har valgt å kalle han? Det å søke å få klarhet i årsakssammenhengene som beveget Munch til å håndkolorere vil være oppgavens forskningsmessige vinkling og hovedtema. Som en konsekvens av Munchs posisjon er det skrevet nokså omfattende om hans grafiske produksjon, og fortsatt skrives det og holdes det utstillinger løpende hvert eneste år, men det er få eller ingen som har tatt for seg det håndkolorerte materialet spesielt.

1.1 Problemformulering

Munchs motivasjon for å håndkolorere kan etter min mening deles inn i to hovedkategorier, at han gjorde det av eksperimentelle årsaker, eller at han gjorde det av kommersielle årsaker. Disse to begrunnelser kan igjen deles inn i undergrupper. De kommersielle årsaker vil være at kunstneren ønsket å gjøre et trykk unikt, og dermed gi det en høyere verdi før salg, videre kan det ha vært utført på mer eller mindre direkte oppfordring fra andre som ønsket seg et unikt

¹Jeg forutsetter at leseren er kjent med de tre grafiske hovedteknikker radering, herunder etsning, akvatint og mezzotint, hvor det benyttes en metallplate, og litografier og tresnitt, hvor det benyttes henholdsvis en litografisk stein og en treplate. En nærmere beskrivelse av teknikkene gis derfor ikke her, men teknikkene er noe beskrevet i kapittel 3.1. Antallene av hver er fra: Gerd Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 1. utg., (Oslo: Orfeus, 2012), 8.

verk. Generelt sett er det også alminnelig antatt at ønsket om å sikre seg inntekter var en stor del av årsaken til at Munch i det hele tatt begynte med grafikk, selv om den erfarne Munchforskeren Magne Bruteig har ment at man ikke skal overvurdere de finansielle motivene.² Man må likevel kunne anta at for eksempel Meier-Graefe mappen, som utkom i 1895 og besto av åtte raderinger, var tenkt å være noe som skulle gi både Munch og utgiveren Julius Meier-Graefe (1867-1935) gode inntekter.³ Siden Munchs salg av malerier på denne tiden fortsatt var dårlig, og billettinntektene fra utstillinger høyst varierende, var det naturlig å forsøke å få inntekter fra salg av alle slags grafiske arbeider. Det skulle imidlertid ta tid før grafikken solgte jevnt. I kapittel 2.3 vil jeg forsøke å gå nærmere inn på Munchs finansielle stilling, og se om det er mulig å få klarhet i hvordan han kunne ende opp som en velstående mann.

Når det gjelder det jeg har sammenfattet i eksperimentelle årsaker, så kan man forsøksvis stille følgende hypoteser:

- Ønsket han å se fargevirkninger før han fremstilte fargetrykk?
- Ønsket han å benytte grafiske blad som skisser for malerier?
- Så han håndkolorering som en del av generell eksperimentering med teknikker?
- Så han håndkolorering som en del av eksperimenteringen med farger?

For å kunne besvare spørsmålene kommer jeg til å undersøke hva slags status de håndkolorerte trykkene hadde i Munchs levetid. Metoden vil være å se nærmere på innholdet av håndkolorert materiale i de tidlige samlingene av Munch-grafikk, hvordan materialet er behandlet i den tidlige Munch-litteraturen, og hvorvidt det ble gjort noe poeng av håndkolorering ved tidlige utstillinger. For å vurdere det kommersielle aspektet kommer jeg til å analysere forestillingen om Munch som forretningsmann, og også trekke frem forhold og enkeltverk som kan tolkes i retning av kommersiell motivasjon. Videre kommer jeg til å se på Munchs eksperimentering med grafiske teknikker, i kontekst av grafisk kunsts fornyelse på slutten av 1800-tallet, strømninger i tiden, og andre kunstneres bruk av håndkolorering. Med en antagelse om at fremstilling av fargetrykk var en naturlig utvikling i Munchs grafiske produksjon, vil jeg videre gjennomgå en rekke av de verk som finnes som håndkolorert, og med et spesielt fokus på litografiet *Madonna*. For de håndkolorerte utgavene av *Madonna* er også proveniensforskning et tema. Endelig vil jeg, før jeg konkluderer, se på interessen for

² Magne Bruteig "Visual Poetry: An account of Munch's Prints 1894-1930" i Peter Black et al., *Edvard Munch Prints*, (London, New York: Philip Wilson 2009), 28.

³ Opplaget var opprinnelig 10 signerte og nummererte eksemplarer på japanpapir, trykket fra en uforstået plate, og 55 usignerte eksemplarer trykket på engelsk kobbertrykkspapir etter at platen var forstået. Utgiverne hadde tatt forbehold om å kunne øke opplaget, noe som tydet på forventinger om godt salg, men dette skjedde aldri.

Munchs håndkolorerte trykk i kunstmarkedet, og i noen av dagens store samlinger, for å kunne vurdere om denne interessen har endret seg gjennom tidene.

1.2 Om Munch som grafiker

I fortegnelsen over Munchs malerier er de første malerier man har funnet verdt å katalogisere fra 1880, altså fra da Munch var 16 år gammel.⁴ Aktiv som grafiker ble ikke Munch før han som 30-åring i Berlin fremstilte sine første raderinger. Han var da en moden kunstner og hadde store deler av gruppen malerier som har blitt kjent som *Livsfrisen* bak seg. Senere, i 1895, kom de første litografiene, og i 1896, mens han oppholdt seg i Paris, skar han sine første tresnitt. Det har ikke vært mulig å påvise at Munch mottok noen form for undervisning i de grafiske teknikkene, selv om det har vært diskutert om han kan ha fått noe veiledning av den tyske professoren i grafikk, Karl Köpping (1848-1914) under Berlin-tiden. Noe har han sannsynligvis lært av trykkere han kom i kontakt med, eller andre kunstnere som arbeidet med grafikk, men det faktum at det ikke finnes eksempler på svake nybegynnerarbeider tyder på at Munch må ha hatt et nærmest instinktivt grep om forståelsen for grafikk, og for selve det håndverksmessige. Allerede etter to år som grafiker hadde han derfor fremstilt noen av sine mest kjente grafiske verk, slike som *Kyss* (Woll 23), *Selvportrett med knokkelarm* (Woll 37), *Skrik* (Woll 38), *Madonna* (Woll 39) og *Vampyr* (Woll 40). Siden denne oppgaven skal handle om grafikk og farger er det verdt å peke på at det er i Paris i 1896 at Munch begynner å fremstille sine første fargetrykk. Som Gerd Woll har pekt på kunne det være mye å lære av trykkerne i Berlin, men det var et langt mer aktivt miljø i Paris, ikke minst når det gjaldt fargelitografiet, som også begynte å bli anerkjent som et akseptert kunstnerisk uttrykk, og ikke bare en reproduksjonsteknikk. For å oppnå fargevirkning brukte han de tidlige ensfargede trykkene som underlag for håndkolorering, han eksperimenterte med farget papir, og han benyttet forskjellige trykkfarger til enkelte ensfargede trykk. De første fargetrykkene kom i en teknikk med sinkplater ferdig preparerte med akvatint, og hvor man skrapte fram motivet som på samme måte som i mezzotint. Fargene ble satt på med tamponger direkte på platen. Denne teknikken forlot han imidlertid raskt, og i samarbeid med trykkeren Auguste Clot (1858-1936) lagde han fra 1896 fargeversjoner av litografier, blant annet *Det syke barn* (Woll 72), et trykk som regnes som hans hovedverk innen litografiet.⁵

⁴ Gerd Woll et al., *Edvard Munch. Samlede malerier, catalogue raisonné*, 4 vol., (Oslo: Cappelen Damm, 2008), 47.

⁵ Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 25.

I tresnittet fant han en teknikk som gjorde at det var relativt enkelt å eksperimentere med fargede trykk, spesielt etter at han tok i bruk den såkalte puslespillteknikken, hvor treplaten deles opp i biter med løvsag, og hvor bitene kan settes inn med hver sin farge, for siden å settes sammen igjen og trykkes i en operasjon. Det faktum at han relativt raskt forkastet den kompliserte aquatintteknikken, og at han lagde relativt få komplekse fargelitografier, men mange fargetresnitt, tyder på at Munch var mest komfortabel med å mestre teknikken selv, uten å være altfor avhengig av profesjonelle trykkere.

Alle som vil forske på Munchs grafiske produksjon støter på spesielle utfordringer. For mange grafiske kunstnere, for eksempel Pablo Picasso (1881-1973), er det betydelig enklere å få oversikt over materialet. Den for ettertiden ideelle grafiker har trykket et bestemt opplag, for eksempel 50 på en type papir og 10 på en annen type papir, og alt har blitt nummerert og signert. Etter at opplaget er trykket har trykkplaten blitt destruert. Slik er det ikke med Edvard Munch. Han opererte ikke med faste opplag, han brukte alle mulige papirtyper ut fra hva som var tilgjengelig, noen ganger signerte han arbeidene, andre ganger ikke, og han kunne trykke nye opplag lenge etter at trykkplaten var fremstilt. Resultatet er at han etterlot seg et materiale han ikke engang selv hadde oversikt over.⁶ Dette gjør det utfordrende å forske i materialet, men også mer spennende.

1.3 Teori og metode

Det teoretiske bakteppet for en oppgave som skal handle om grafikk blir lett en refleksjon over begreper som originaler, reproduksjoner og kopier, og hvordan disse finner sin plass i det som Jan af Burén har kalt sirkulasjonssystemet. Innenfor dette systemet dannes det en oppfatning om hvordan et verk, eller en kunstner, skal plasseres i det kunstneriske hierarkiet.⁷ Helt fra Leonardo da Vincis tid har kunstnere kjempet for å heve kunstens, og kunstnerens sosiale status. Den gang ved at man ønsket å få kunstnerne ansett som utøvere av de såkalte frie kunster, som fra antikken hadde bestått av grammatikk, retorikk, dialektikk, musikk, aritmetikk, geometri og astronomi. Tidligere hadde kunstnerne blitt sett på mer som håndverkere. Så snart de visuelle kunster generelt ble ansett for å tilhøre de frie kunster startet diskusjonen om hvilken kunststart som var den edleste og frieste. For eksempel var Leonardo

⁶ Hele avsnittet bygger på *ibid.*, 8-34. og Edvard Munch, Gerd Woll, og Munch-museet, *Edv. Munch. Grafikk fra 1896*, (Oslo: Munch-museet, 1996), 9-16.

⁷ Jan af Burén, *Det mångfaldigade originalet. Studier i originalgrafikens begrepps utkomst, teori och användning*, (Stockholm: Carlssons, 1992), 144-47.

en sterk forkjemper for å forsvare malerkunsten mot holdningene fra skulptørene.⁸ Hvilke maleriske motiver som var de mest høyverdige var det også en diskusjon om. Ved slutten av 1600-tallet var man ved akademiene i Italia og i Paris kommet frem til et nokså etablert hierarki for de forskjellige motivkretser. Dette hadde historiemaleriet på topp. Som historiemotiver ble regnet, foruten skildring av historiske hendelser, også religiøse og allegoriske motiver. Deretter kom portrettmaleriet, sjangerbildet, landskapet, og aller nederst, stillebenet. Idégrunlaget bak denne rangeringen var at de to sistnevnte motivkretser var de som krevde minst intellektuelle evner hos kunstneren.⁹

Kopier av kunstverk har alltid forekommet. Som Walter Benjamin skrev, et kunstverk som er laget av mennesker vil alltid kunne kopieres av mennesker. Videre skrev Benjamin at det virkelige skiftet kommer ved oppfinnelsen av litografiet. Akkurat som med fotoet har vi å gjøre med et reprodusert kunstverk som er laget for å bli reprodusert. Fra en litografisk stein, eller en fotografisk plate, kan det trykkes et hvilket som helst antall eksemplarer, og det blir meningsløst å snakke om hva som er originalen.¹⁰ Som under renessansen blir det derfor både for grafikk og fotokunst de felles konvensjoner som avgjør hvor i hierarkiet et verk skal plasseres. I Buréns sirkulasjonssystem er det beskrevet hva som gjør at ett verk kan være akseptabelt, men et annet ikke, selv om det ikke kan lages absolutte regler. Naturlige spørsmål er hvor stort opplag som kan aksepteres, og hvor viktig signaturen er for kunstverkets autentisitet. Dersom verket godkjennes innenfor de kretser som har definisjonsmakt, kan verket bevege seg over fra å inneha autentisitetkapital til også å kunne bli byttet mot økonomisk kapital. I det økonomiske systemet vil normalt et grafisk blad som har et opplag på 15, ha en høyere verdi enn et som har et opplag på 250. Men er det et mer autentisk arbeid av den grunn? Originaler, reproduksjoner og kopier kan være kompliserte begreper. Diskusjonen kan gjerne havne i det samme spor som i en diskusjon hvor temaet er *Hva er kunst?* Burén beskrev tre prinsipper i godkjenningsmetodikken. Det første er *aksjonsprinsippet*, som kretser rundt den kunstneriske handlingen og har som hovedkrav at kunstneren selv må ha vært aktiv i skapelsesprosessen. Puristene innen grafikk er svært opptatt av dette. Den engelske kunstkritikeren John Ruskin (1819-1900) mente at kunstneren egenhendig måtte ha strevd fysisk over platene hvis det skulle være tale om originalgrafikk. Enkelte hadde derfor problemer med å akseptere litografiet overhodet, blant annet fordi

⁸ Anthony Blunt, *Artistic theory in Italy, 1450-1600*, (Oxford; New York: Oxford University Press, 1994), 53.

⁹ Gillian Perry og Colin Cunningham, *Academies, museums, and canons of art*, Art and its histories, (New Haven: Yale University Press in association with the Open University, 1999), 93.

¹⁰ Walter Benjamin: "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" i: Donald Preziosi, *The art of art history. A critical anthology*, Ny utg., Oxford history of art, (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2009), 435-42.

kunstneren ga fra seg for mye originalitet til fordel for trykkeren. Det andre prinsippet i Buréns resonnement er *intensjonsprinsippet*, at kunstneren har hatt som intensjon å lage et kunstverk. For at ikke kunstneren skal ha en ensidig rett til å autentisere sitt verk bringes *forhandlingsprinsippet* inn. Disse forhandlingene er naturligvis ikke formelle forhandlinger som sådan. Systemteoretikeren Niklas Luhman beskrev systemer av kommunikasjon hvor flyktige hendelser produseres, reproduseres og knyttes sammen, og dermed blir et verktøy for å opprettholde en flyt av kommunikasjon innenfor det sosiale systemet for et bestemt spørsmål.¹¹ Pierre Bourdieus feltteorier kan benyttes for å beskrive dynamikken i dette. Et felt kan defineres som et relativt autonomt sosialt mikrokosmos hvor en spesifikk menneskelig aktivitet eller praksis finner sted. Feltets struktur vil være influert av motsetningen mellom det autonome, hvor feltets praksis dyrkes etter sin egen logikk, og det hetronome hvor eksterne krefter som lovgivning, økonomi, politikk og religion også får øve innflytelse. Feltet er et nettverk av posisjoner, og nettopp disse forskjellige posisjoner er en forutsetning for dets eksistens. For å kunne anerkjennes som deltaker i feltet må man ha et minimum av den spesifikke kulturelle kapitalen som kreves innen feltet. Noe det må være enighet om innenfor feltet er at feltets praksis er så vidt viktig at det er verdt å være uenige om. Bourdieu kalte denne felles plattformen for *illusio*.¹² Hvem er det som kan tenkes å bli anerkjent som innehaver av tilstrekkelig kulturell kapital til å kunne bli deltaker i et felt som tar for seg kunstgrafikk? Naturligvis de som selv arbeider med grafikk, men en kunstner som arbeider med grafikk etter de gamle teknikker, og i tillegg trykker selv, vil sannsynligvis oppnå mer anerkjennelse enn en kunstner som lar eksterne trykkere masseprodusere grafiske blader. En trykker som har dybdekunnskap om de forskjellige fremstillingsmåter vil være en naturlig deltaker, likedan en kritiker eller en kunsthistoriker med god oversikt over grafikkens historie. Økonomi vil ha en plass i de fleste felt, en seriøs gallerist vil derfor kunne ha en stemme. Galleristens anerkjennelse vil kunne bli redusert dersom han selv har økonomisk egeninteresse i spørsmålet som diskuteres. I det moderne samfunn kan også popularitet, synlighet og evne til å opptre i media være en form for kulturell kapital i seg selv. Mye av diskusjonen vil dreie seg om være hvem som kan være deltaker innen feltet, og med hvilken anerkjennelse feltdeltakeren opptre. Diskusjonen om kunstgrafikk kontra reprodusert grafikk har gått, og går frem til våre dager, og er desto mer aktuell etter at silketrykket, fotografiske- og ikke minst digitale teknikker har blitt vanlig. Det sosiale systemet som feltet representerer vil

¹¹ Poul Lübcke og Stig Alstrup, *Politikens filosofi leksikon*, 2. bogklubudgave. utg., (København: Gyldendals Bogklubber, 2010), 443-44.

¹² Annick Prieur et al., *Pierre Bourdieu. En introduktion*, 1. udgave. utg., (København: Hans Reitzel, 2006), 157-84.

løpende bevege oppfatningene om hva som regnes som et originalt kunstverk, om akseptabelt opplag og så videre.¹³ Jeg vil i sammenhengen påstå at håndkolorerte trykk for tiden har høy status som kunstgrafikk.

Metoden jeg har benyttet i forskningsarbeidet har en empirisk og kanskje til og med positivistisk tilnærming. Begrepet positivistisk kunsthistorie har hos noen en dårlig klang, Anne D'Alleva har kalt det en anti-teoretisk posisjon som begrenser seg til å beskrive verket, formale kvaliteter, historie om dets tilblivelse, biografiske opplysninger og øvrige fakta.¹⁴ Rent faktisk er vel min kartlegging av det håndkolorerte materialet, innsamlingen av fakta om tidlige utstillinger og samlinger, og sammenligningen av priser for håndkolorerte kontra ordinære trykk noe som kommer inn under en slik positivistisk betegnelse.

Jeg har også gått igjennom store mengder generell Munch-litteratur, men mye av Munch-litteraturen som er utgitt tar sikte på å plassere Munch i et kunsthistorisk landskap bestående av symbolisme, ekspresjonisme og modernisme, og det ville ha hatt begrenset praktisk nytte å gå dypt inn i dette i forbindelse med denne oppgaven. Biografiske opplysninger om Munch har naturligvis betydning, særlig i hans tidlige år som grafiker, men de ofte gjentatte omstendigheter som trekkes frem i vurderingen av hans utvikling som kunstner, slik som forholdet til de to kvinnene Milly Thaulow (1860-1937) og Tulla Larsen (1869-1972), og brytningen mellom den sterkt religiøse faren på den ene siden og Kristiania-bohemen og Hans Jæger på den andre siden, har jeg ikke funnet relevante i sammenheng med denne oppgaven. I sum er oppgaven preget av søken etter kausalitet, herunder samspill mellom årsaker, og basert på empiri og fakta. Dette uten at det estetiske aspektet skal komme helt i bakgrunnen.

Jeg finner det også riktig og nødvendig å opplyse at en viktig bakgrunn for valg av tema til oppgaven er at jeg har hatt en mer enn 25-årig interesse for Munch-grafikk, og derfor har et sterkt engasjement i tematikken, samt kjennskap til mange av aktørene innenfor feltet. Connoisseurship er et litt stort ord å bruke, men kanskje er det lov å peke på likevel, at betraktningene i oppgaven kan bygge på en viss grad av nettopp dette. Det er da snakk om den formen for connoisseurship som Karl Fredrik von Rumohr (1785-1843) beskriver, hvor det handler om å se et tilstrekkelig antall verk av en bestemt kunstner, eller verk innen det temaet man ønsker å studere, til at man får en følelse av stil, maner, individualitet, kunstnerisk uttrykk og karakteren i verkene. Rumohr skrellet vekk det anekdotiske, og avfeide for

¹³ Burén, *Det mångfaldigade originalet. Studier i originalgrafikens begrepps oppkomst, teori och användning*, 171-79.

¹⁴ Anne D'Alleva, *Methods & theories of art history*, (London: Laurence King, 2005), 10.

eksempel mye av det Giorgio Vasari (1511-1574) skrev i *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* som rene anekdoter.

Rumohrs metode gir en annen, og bredere tilnærming, enn den italienske Giovanni Morelli (1816-1891) benyttet. Morellis fokus var på detaljer i bildene, slik som ører, hender og fingernebler. Ut fra hvordan disse var malt mente han å kunne skille de forskjellige renessansekunstnerne fra hverandre. Hans metoder ble videreført av Bernard Berenson (1865-1950) og han utviklet det som har blitt kjent som den Morellianske test. Men for så vel Rumohr som for Morelli og Berenson ble det til syvende og sist en skjønnsmessig vurdering av helheten i et verk som avgjør den endelige dommen.¹⁵ Før og under arbeidet med oppgaven har jeg hatt glede av å ha sett mange grafiske blad av Munch, og dette har synliggjort for meg at et interessant håndkolorert verk er noe mer enn bare et verk hvor det er påført farge etter at arket er ferdig trykket. Jeg har forholdt meg til at det er andre elementer av betydning enn en ren teknisk definisjon. Et slags connoisseurship ligger også til grunn for at jeg i kapittel 3.5 har valgt å gå så nøye inn i de forskjellige håndkolorerte versjonene av *Madonna*. Gitt oppgavens problemformulering kan denne inngående behandlingen av dette bestemte verket kanskje fremstå som unødvendig, men for meg har det vært en fin måte å komme på innsiden av materialet.

1.4 Tradisjoner/avgrensninger/definisjoner

Det er rike tradisjoner for håndkolorerte trykk i vestlig kunsthistorie. Det var naturlig å håndkolorere grafikk på samme måte som man tidligere hadde håndkolorert manuskripter. Håndkolorering har således eksistert lenger enn de grafiske teknikkene. Etter at trykk kom i masseproduksjon på 1500-tallet vokste det frem verksteder som sto for kolorering av trykkene.¹⁶ Dette var imidlertid en annen type håndkolorering enn det som vil være tema for denne oppgaven da det først og fremst skulle tjene et illustrativt formål i religiøse eller sekulære skrifter. Ettersom grafikerne ble dyktigere og dyktigere gikk håndkolorering av moten. Kunsthistorikeren Erwin Panofsky (1892-1968) skrev for eksempel i sitt verk *The life and art of Albrecht Dürer* at tresnittene etterhvert ble så dyktig og raffinert utført at det verken var nødvendig eller ønskelig med håndkolorering.¹⁷ Chiaroscuro-effekten, altså motsetningen og samspillet mellom lys og skygge, var nok i seg selv. Samlere og kritikere har

¹⁵ Michael Hatt og Charlotte Klonk, *Art history. A critical introduction to its methods*, (Manchester: Manchester University Press, 2006), 40-63.

¹⁶ Susan Dackerman, *Painted prints. The revelation of color in Northern Renaissance & Baroque engravings, etchings & woodcuts*, (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2002), 9 ff.

¹⁷ *Ibid.*, 14.

alltid hatt et ønske om å skape en distinksjon mellom de høyere og lavere kunstformer. Siden det var de illustrative tresnittene som ofte ble håndkolorert, ble derfor håndkoloreringen assosiert med den minst sofistikerte delen av grafikkproduksjon. Radering og etsning ble ansett for mer høyverdige teknikker. Utover på 1600- og 1700 tallet ble håndkolorering mindre og mindre brukt, i hvert fall innen det som skulle regnes som kunstgrafikk.

I sammenheng med Munchs grafikk vil min definisjon av håndkolorert være at det må være utført av han selv direkte på et ferdig trykk, med akvarellmaling, kritt, oljemaling eller annet. Et viktig kriterium er også at det må være gjort for å endre det kunstneriske uttrykket som verket hadde før koloreringen. Jeg har tatt med to eksempler som viser dette, henholdsvis sort/hvit og fargeversjon av *Gammel fisker* (Woll 116) og *Skrik* (ill. nr. 1-4). Verkene fremstår svært forskjellige i sort/hvit versjon kontra i farger. Motsatt vil for eksempel en utbedring av et svakt trykket parti i et fargetrykk ikke være nok til at jeg vil regne det som håndkolorert, selv om farge er påført for hånd. Et eksempel på dette er tresnittet *To kvinner på stranden*, (Woll 133, ill. nr. 5), hvor den lille odden som er til høyre for den stående kvinnes hode ofte har brukket av fra treplaten. Ved trykking ville dette partiet altså bli hvitt, da det ikke er noe underlag til å feste trykkfarge på. Munch løste problemet ved å utbedre dette partiet for hånd etter trykking. Dette er godt synlig selv på den lille illustrasjonen på side 85, ved at den grønne fargen på odden får en annen struktur enn det som er trykket. Ut fra at dette ikke endrer kunstverkets uttrykk, kun utbedrer en teknisk svakhet, regner jeg altså ikke dette som et håndkolorert trykk. Et annet eksempel vises i litografiet *Synden*, (Woll 198, ill. nr. 6). Noen regner dette trykket som håndkolorert i og med at øynene er satt inn med farge for hånd, og dermed får et mer taktilt preg enn de trykkede partiene. Ifølge Woll er imidlertid dette utført ved at trykkeren tok farge på fingeren og plasserte dette på steinen før trykking.¹⁸ En slik fremgangsmåte faller utenfor min definisjon av håndkolorering.

Et potensielt problem kunne være forfalskninger dersom dette hadde stort nok omfang. Enkelte, slik som tidligere direktør ved Metropolitan Museum of Art, Thomas Hoving (1931-2009) mente omfanget av dette er et betydelig problem, og han hevdet i 1996 nokså oppsiktsvekkende at omtrent 40 prosent av all kunst i museer er enten *fakes or forgeries*.¹⁹ Så at det også finnes håndkolorerte Munch-trykk hvor det er meget tvilsomt hvorvidt det er kunstneren selv som har utført håndkoloreringen, selv om det ønskes fremstilt slik, må man regne med. Munchmuseet ble i 1970-årene fremvist et signert eksemplar av trykket *Norsk*

¹⁸ Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 194.

¹⁹ Anthony M. Amore, *The art of the con. The most notorious fakes, frauds, and forgeries in the art world*, First edition. utg., (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 9.

Landskap (Woll 298, ill. nr. 7), som var håndkolorert, men hvor håndkoloreringen og signaturen ble underkjent. Trykket var ekte nok, da dette var et eksemplar som var fjernet fra boken *Die Kunst des Radierens* av Herman Struck (1876-1944), som kom i første opplag i 1908 og som inneholdt originalraderingen. Ikke bare hadde det formodningen mot seg at Munch skulle ha revet et trykk ut av en bok for så å håndkolorere og signere dette, men det var også stilistiske og tekniske omstendigheter rundt håndkoloreringen som gjorde at verket ble underkjent som håndkolorert og signert av Munch. Jeg tar med dette eksempelet mest som en kuriositet, og anser ikke forfalskninger å ha et omfang som gjør at diskusjonen i denne oppgaven blir irrelevant.

Når det gjelder japanske tresnitt, er det kanskje nettopp gjennom disse at mange kunstnere fikk sitt første møte med fargetresnitt. Jeg vil imidlertid her foreta ytterligere en avgrensning og holde disse utenfor oppgaven, blant annet med støtte i masteroppgaven av Trine Nordkvelle som omhandlet temaet Munch og japanske tresnitt. Ifølge henne er det lite sannsynlig at Munch var særlig influert av disse når det gjelder den tekniske fremgangsmåten. Som hun påpekte: "Det er klar forskjell mellom raffinerte japanske metoder og Munchs enkle, men uttrykksfulle, løsninger."²⁰ Nordkvelle støttet seg delvis på kunsthistoriker og tidligere konservator ved Nasjonalmuseets kobberstikksamling Eli Greve (1896-1949), som skrev dette om Munch og japanske tresnitt:

Sikkert har de japanske tresnitt her gitt ham impulser, (...) Men teknisk har Munch ikke kunnet bygge stort på dem. Deres høyt drevne teknikk med overtrykk av en rekke fargeplater som krevde en overordentlig nitid utførelse og ble foretatt av spesielle, høyt kvalifiserte trykkere, lå Munchs gemytt fjernt. Men det å kunne trykke med farge og oppnå særlige koloristiske virkninger, må ha slått ham som verdifullt og tent hans fantasi ved sine uprøvde muligheter. (...) Av japanernes raffinerte trykkmetoder er der ikke meget igjen. Munch bruker sin egen enkle oppfinnelse.²¹

Denne påpekning av forskjeller mellom japanske trykk og Munchs grafikk er etter min mening like, om ikke enda mer relevant, når det gjelder de håndkolorerte trykkene, siden disse ofte kan være nokså primitivt utført. Imidlertid er det viktig å huske på at de japanske tresnittene bidro til å øke den generelle interessen for grafikk i stor grad. Munch så helt opplagt japanske trykk hos kunsthandler Siegfried Samuel Bing (1838-1905) i Paris i 1896, og for eksempel skal Paul Gauguin (1848-1903) ha hatt sine studioer dekorert med japanske

²⁰ Trine Nordkvelle, "Fra Japan til Munch. En studie av det japanske tresnittets innflytelse på Edvard Munchs kunst i 1890-årene," ed. Universitetet i Oslo. Det humanistiske fakultet (Oslo 2010), 86,

²¹ Eli Greve, *Edvard Munch. Liv og verk i lys av tresnittene*, (Oslo: Cappelen, 1963), 64,65.

trykk. Det er også mulig å påvise japansk innflytelse på formale trekk ved enkelte av Munchs grafiske blad, i måten han bruker linjer, flater og rom.²²

Noe vi kan kalle en mellomstasjon mellom et håndkolorert trykk og et trykk som lages i et opplag, er monotypiet. Monotypiet, som angivelig ble funnet opp av italieneren Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664) på 1600-tallet, fremstilles ved at man maler på trykkplaten før trykkeprosessen. Siden hvert eksemplar må farges inn på ny vil hvert eksemplar bli unikt, og spesielt dersom man benytter forskjellige farger. Internasjonale kunstnere som hyppig har benyttet denne teknikken er Gauguin, Edgar Degas (1834-1917) og Jim Dine (1935-).²³ Det var også en teknikk som var mye benyttet av Nicolai Astrup (1880-1928). Som et ledd i Munchs kontinuerlige eksperimentering finnes det også en del monotypier, men siden teknikken er en annen enn ved håndkolorering vil det kun bli enkelte sideblikk over mot monotypiene, og de vil ikke bli behandlet som en del av hovedtemaet i denne oppgaven.

1.5 Kartlegging av materialet

Det er naturligvis ikke mulig å få oversikt over hvert eneste grafiske blad Munch har håndkolorert. Min metode for kartlegging har vært å bruke Gerd Wolls oeuvrekatalog over grafikken for å se hvor mange av Munchs 748 grafiske motiver hun har registrert håndkolorerte eksemplarer av. Antallet jeg kom frem til er naturligvis et minimumsantall, da det ikke kan utelukkes at det finnes håndkolorerte utgaver av enkelte motiver som ikke var kjent for forfatteren ved utarbeidelse av katalogen, for eksempel versjoner i privat eie. Det er viktig i denne sammenhengen å understreke at hennes katalogisering ikke kun tar utgangspunkt i hva som finnes på Munchmuseet, men også inkluderer det som finnes i museer og i større private samlinger i resten av verden. Mye av det som finnes i det private markedet har også en eller annen gang i tiden vært forevist Munchmuseet og blitt registrert der. Det er derfor relativt sjelden at det dukker opp helt ukjente viktige eksemplarer, og katalogen kan derfor anses å være nokså fullstendig.

Jeg har systematisert materialet, og fordelt antallet på raderinger, litografi og tresnitt. Jeg har også registrert produksjonsåret for trykket i henhold til Wolls katalog selv om dette året må brukes med varsomhet i de videre analyser. For den håndkolorerte grafikken kan det nemlig være opptil fire mulige varianter for datering. Det er fullt mulig å tenke seg en dato for

²² Jill Lloyd i "Van Gogh and Munch: A Question of style" i: Maite van Dijk et al., *Van Gogh + Munch*, (Brussel: Mercatorfonds, 2015), 125.

²³ Donald Saff og Deli Sacilotto, *Printmaking. History and process*, (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1978), 348,49.

fremstilling av platen/steinen, en for trykking, en for håndkolorering og i tillegg eventuell datering i forbindelse med dedisering eller salg. Til sammen har jeg funnet at det foreligger håndkolorerte eksemplarer av 123 av de 748 motivene. Oversikten over hvilke motiver dette gjelder følger som vedlegg 1. Fordelt på de grafiske hovedteknikkene viser det seg at av i alt 203 raderinger er det håndkolorerte versjoner av 22. Av tresnittene har han håndkolorert 46 motiver av 147 mulige, og av 398 litografier har han håndkolorert 55. Når det gjelder kronologien, så er cirka halvparten av motivene fra før 1900, og halvparten etter 1900. Dette gir en overproporsjonal del av håndkolorerte trykk fra den tidlige perioden, noe som i seg selv kan styrke teorien om at vi har med eksperimentering å gjøre, ved at de håndkolorerte trykkene sees på som et steg på veien mot fargetrykkene. Et argument man imidlertid kan bli møtt med mot dette synspunktet er det faktum at mange av motivene beviselig er håndkolorert mange år etter at arket er trykket. Det finnes for eksempel eksemplarer av raderingene *Det syke barn* (Woll 7) og *Dagen derpå* (Woll 10), begge fra 1894, med inskripsjon "Handkolorert 1935".²⁴ Det finnes et håndkolorert eksemplar av *Alma Mater* (Woll 487) også datert 1935, hvilket er 21 år etter at trykkplaten ble laget. Årsaken til at en større del av de tidlige trykkene enn de sene er håndkolorert, kan simpelthen også være at mange av motivene var bedre egnet for det. Mange av de sene overføringslitografiene, for eksempel i form av karikaturer og portretter, har mindre å vinne på å bli håndkolorert enn når man for eksempel gjør kjolen rød og mannens ansikt grønt i litografiet *Sjalusi I* (Woll 68, ill.nr. 8.). Med unntak av *Madonna* har jeg ikke hatt som ambisjon å finne frem til hvor mange håndkolorerte eksemplarer det kan finnes av hvert motiv. Det ville vært en meget stor oppgave, og med usikker nytteverdi. Det blir ren gjetning å forsøke å estimere hvor mange håndkolorerte trykk av Munch som totalt kan eksistere, men med utgangspunkt i at mange av de 123 motivene finnes bare i ett eksemplar er det vanskelig å tenke seg at det kan være flere enn 300-400.

1.6 Tidlig litteratur om Munchs grafikk

Viktige verktøy for alle som skal arbeide med Munchs kunst i dag er oeuvrekatalogene for henholdsvis malerier og grafikk. Disse er i midlertid av nyere dato ettersom grafikkatalogen kom i 2001, og malerikatalogen kom i 2008. Katalogen over tegningene har vært under utarbeidelse en tid, men er fortsatt ikke publisert. Den tidlige litteraturen om Munch kan ifølge Øivind Storm Bjerke hovedsakelig deles inn i fire grupper. I den første gruppen finner vi publikasjoner fra Munchmuseet, som er preget av en vilje til å legge frem fakta basert på

²⁴ Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 42,44.

det kildematerialet museet hadde. Den andre gruppen, som ikke er så stor, er publikasjoner som tok for seg Munchs formspråk. Den tredje gruppen er verk som tar for seg sammenhengen mellom Munchs ikonografi og kunstnerens psyke. Endelig har vi den fjerde gruppen som er av typen "vennene forteller", altså personer som kjente Munch godt og som gjerne ville gi sitt bidrag, og gjerne da i nokså rosende vendinger.²⁵ Ved siden av dette har det også blitt utgitt en del litteratur om grafikken spesielt, og jeg har gått gjennom toneangivende deler av denne, for å kunne vurdere hvordan det håndkolorerte materialet er behandlet der.

Gustav Schiefler (1857-1935) var den første som forsøkte å lage en grundig oversikt over Munchs grafikk. Hans to-binds utgave kom ut i henholdsvis 1907 og 1927 og omfattet cirka 500 trykk. Altså er det cirka 250 trykk som ikke er med i hans katalog, mange naturligvis fordi de ble fremstilt etter at katalogen hadde kommet ut. I sitt forord gikk ikke Schiefler inn på de håndkolorerte trykkene spesielt, men han har naturligvis under katalogiseringen pekt på at det finnes håndkolorerte eksemplarer.²⁶

Tidligere direktør ved Nasjonalgalleriet Sigurd Willoch (1903-1991) deltok i gjennomgangen av materialet som Munch hadde testamentert bort på sin eiendom Ekely, og dette resulterte i at han i 1950 utga en katalog over raderingene. Det kan være mange grunner til at raderingene var den delen av Munchs grafikk som først ble katalogisert, en grunn er naturligvis at hans tidlige verk stort sett var raderinger. Men ved å lese Willochs forord får man en følelse av at, i likhet med hos Schiefler, radering er den grafikkformen som lå hans hjerte nærmest.²⁷ Gjennom formuleringer som "raderingens intime format", og "men nettopp i raderingens spinkle teknikk kan kunstneren få inn en vibrerende følsomhet, en nesten ugripelig stemning som ikke maleriet kan gi", fornemmer man forfatterens kjærlighet til teknikken. Han skrev om fargeraderinger at: "Fargeraderingen ble et forbigående fenomen hos Munch. De koloristiske mulighetene var større og selvfølgeligere i maleriets og i fargetresnittets enkle, kraftige teknikk. Også litografiet bøyd på muligheter som på sitt vis lå nærmere opp mot maleriet".²⁸ Om håndkolorerte trykk nevner han ingenting, utover at det i gjennomgangen av alle de 198 raderingene er kommentert at det finnes enkelte håndkolorerte eksemplarer.

²⁵ Øivind Storm Bjerke: "Munchs kinesiske eske. Etableringen av Munch som en verdenskunstner 1945-63" i Edvard Munch et al., *Edvard Munch 1863-1944*, (Milano: Skira Nasjonalmuseet Munchmuseet, 2013), 337-40.

²⁶ Gustav Schiefler, *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs*, (Oslo: Cappelen, 1974).

²⁷ Schiefler skrev til Munch 17.07.1929: "Meine besondere Liebe gilt doch immer noch der Technik der Radierung". "Jeg har som alltid hatt en spesiell forkjærlighet for raderingsteknikken" Min oversettelse. Edvard Munch et al., *Briefwechsel*, (Hamburg/Oslo: Verlag Verein für Hamburgische Geschichte in Zusammenarbeit mit Oslo kommunes kunstsamlinger, Munch-museet, 1987), 208.

²⁸ Sigurd Willoch, *Edvard Munchs raderinger*, Munch-museets skrifter, (Oslo1950), 7-14.

Eli Greves *Edvard Munch. Liv og verk i lys av tresnittene*, var ferdig til den store tresnittutstillingen i Nasjonalgalleriet i 1946, men utkom først i 1963, sammenfallende med Munchmuseets åpning. Som det fremgår av tittelen er det tresnittene som her ble studert. Man kan ikke si hun gjorde noe poeng ut av at Munch har håndkolorert enkelte trykk. Derimot hadde hun et eget kapittel med tittelen "Farge", hvor hun tok for seg Munchs eksperimentering med farger, spesielt i årene 1915-1917, da han gjenopptok trykking av eldre motiver, men i nye fargekombinasjoner. To eksempler på dette er *De ensomme* (Woll 157) og tidligere nevnte *To kvinner på stranden*, som på 1946-utstillingen ble vist i henholdsvis 18 og 12 fargekombinasjoner.²⁹ Utstillingshistorikk for håndkolorerte trykk ved de tidlige utstillingene blir for øvrig behandlet i kapittel 1.7.

Også en annen tidligere direktør ved Nasjonalgalleriet, Jens Thiis (1870-1942), skrev om Munch. I hans store Munch-monolog fra 1933 er ett kapittel viet grafikken. Det har fått tittelen "På kobber, stein og tre". Thiis var en varm talsmann for Munch og ikke overraskende er omtalen av Munch som grafiker nærmest panegyriske. Jeg tar med dette sitatet som et eksempel: "Alle disse teknikkene satte Munch seg efter hånden eksperimentelt inn i, og han ble en mester i dem alle. I radering, litografi, og ikke minst i tresnittet blev han sin tids største mester, en nyskaper og oppfinner."³⁰ Det er interessant at Thiis her understreket den eksperimentelle siden ved Munchs grafikk. De håndkolorerte trykkene nevner han ikke.

Et relativt grundig verk om Munchs grafikk er Ole Sarvigs (1921-1981) *Edvard Munchs grafikk*, som utkom i første utgave i 1948. Stoffet i denne er ordnet tematisk med kapitler for "Mannsportretter", "Kvinneportretter", "Stranden", "I Husene" og så videre, men Sarvig ga også i forordet en kort omtale om det tekniske rundt grafikken. Sitat: "Dessuden kolorerer han i denne periode tidligere grafiske tryk av enhver art, (...)" Med "denne perioden" refererte han til 1920-tallet. Som et eksempel nevnte han trykket *Huset ved kysten* fra 1915 (Woll 538, Ill. nr. 9). Sarvig trakk frem dette trykket som:

et av de bedste eksempler på Munchs evne til at lokke alle de virkninger frem, som slumrer i trestokken. Himlen, der fremtræder i træets vandrette årer, er som mættet med sne, og den grove skrabning av pladen i de mørke partier gir huset og fjeldpartiet en fuldendt stoflighed. I de senere år kolorerede Munch, som omtalt i innledningskapitlet, ofte de grafiske blade, han havde hos seg, således figurerne i dette træsnit, hvilket gir en meget fin rumvirkning. Dette gjorde han blant annet for å kunne sælge bladene som unique eksemplarer, i det han hadde lovet kunsthandlerne Cassirer, som hadde aftaget en stor mængde grafik, at lade være med at opptrykke de respektive blade.³¹

²⁹ Greve, *Edvard Munch. Liv og verk i lys av tresnittene*, 110-20.

³⁰ Jens Thiis, *Edvard Munch og hans samtid. Slekten, livet og kunsten, geniet*, (Oslo: Gyldendal, 1933), 235.

³¹ Ole Sarvig, *Edvard Munchs grafikk*, 2. udgave. utg., (Gyldendal, 1964), 55, 255.

Denne begrunnelsen, hvis den er riktig, er interessant og et eksempel på at håndkolorering har vært økonomisk motivert. Det høres jo ut i Sarvigs versjon som at Munch her fortok en manøver for å komme rundt bestemmelser i kontrakten han hadde med kunsthandleren Bruno Cassirer (1872-1941) i Hamburg. Imidlertid er ikke dette nødvendigvis helt riktig. Det er ikke kjent at det foreligger noen endelig og underskrevet kontrakt mellom Munch og Cassirer, men det er i boken med brevvekslingen mellom Munch og Schiefler gjengitt tre utkast. I følge disse utkastene hadde Munch anledning til å holde tilbake 10 eksemplarer av alle trykk, men med noen begrensninger i forhold til salgspris.³² En av Sarvigs illustrasjoner er for øvrig en håndkolorert versjon av tresnittet *Hode ved hode*, (Woll 268) fra 1905. Woll har ikke dette trykket registrert i håndkolorerte versjoner, hvilket må bety at enten har Sarvig sett et trykk som Woll ikke har hatt tilgang til, eller så har Sarvig tatt feil. Det er nemlig ikke alltid like lett å avgjøre om noe er håndkolorert eller om det er trykket i farger. Siden illustrasjonen i boken bare er i sort/hvitt gir det liten mening å forsøke å gi et fasitsvar, men jeg har valgt å ikke ta trykket med i min oversikt over håndkolorerte verk.³³

En som omtalte de håndkolorerte trykkene, men tydeligvis ikke regnet dem som noe spesielt verdifulle, verken kunstnerisk eller kommersielt, var Pola Gauguin (1883-1961), sønn av den franske mesteren. I sin bok *Grafikeren Edvard Munch* omtalte han de håndkolorerte trykkene i lite flatterende vendinger: "De håndkolorerte trykkene, som også Munch har gjort, tror jeg ikke får noen lang levetid under synsvinkelen tresnitt." Gauguin gikk relativt dypt inn i diskusjoner rundt teknikker, motivasjoner, fargebruk, og også priser, og han understreket de uendelig mange fargemuligheter Munch hadde til rådighet etter at han startet med puslespillteknikken innen tresnittene.³⁴ Som et forklarende element til Gauguins negative holdning kan det nevnes at det jo er usikkert hvilket materiale Gauguin har hatt tilgang til. Mange av de håndkolorerte arbeidene som er datert i 1930-årene kan virke relativt uinspirerte i forhold til tidligere arbeider. Men det forblir et tankekors at Gauguin var såpass negativ i og med at boken, som ble påbegynt tidlig i 1930-årene, ble til i forståelse, og delvis samarbeid med Munch selv, noe som er dokumentert blant annet med flere brev fra Munch.³⁵ Dersom Munch var særlig opptatt av sin håndkolorerte grafikk er det merkelig at ikke dette på noen måte kommer frem i boken, og at det eneste som har blitt stående er Gauguins negative kommentar.

³² Munch et al., *Briefwechsel*, Bind I, 485-87.

³³ Sarvig, *Edvard Munchs grafikk*, 23.

³⁴ Pola Gauguin, *Grafikeren Edvard Munch. Litografier, tresnitt og raderinger*, (Trondheim: F. Brun, 1946), del 2, 23.

³⁵ Brev i det digitale Munch-arkivet: <http://www.emunch.no/> for eksempel MM N 137, MM N 1694, MM N 1697.

Det er samlet sett lite i den tidlige Munch-litteraturen som tyder på at de håndkolorerte trykkene ble holdt som spesielt høyverdige. Dette kan indikere at synet på disse trykkene som spesielt interessante verk har kommet senere.

1.7 Håndkolorert materiale ved tidlige utstillinger

En annen mulig indikasjon på det håndkolorerte trykkets status i de forskjellige perioder kan være å studere resepsjonshistorien. Dette er mulig ved å gå igjennom kataloger fra de tidlige utstillingene som inneholdt mye grafikk, og ikke bare malerier. Dersom håndkolorerte trykk ble ansett å stå høyere i det kunstneriske hierarki enn et vanlig trykk i sort/hvitt eller i farger, skulle man tro at det var viktig å vise frem flest mulig av disse, og å poengtere det i de tilfellene de faktisk ble vist. Enkelte av utstillingskatalogene er ikke detaljerte nok til at studier av dem gir noen holdepunkter, mens andre har så vidt gode beskrivelser at de kan gi verdifull informasjon. For eksempel har katalogen fra tresnittutstillingen i Nasjonalgalleriet i 1946 som jeg omtalte tidligere, gode beskrivelser av de forskjellige varianter som ble vist. Det virker som man ved denne anledningen søkte å vise den fulle bredden i Munchs tresnitt, og derfor er det også en del håndkolorerte eksemplarer av trykkene. Av de 148 motivene Munch lagde som tresnitt ble det vist 140.³⁶ Siden det ble vist flere utgaver av noen trykk lå det totale antallet utstilte verk på cirka 200. Av disse var cirka 26 håndkolorerte. Antallet kunne vært høyere, siden han håndkolorerte i alt 46 tresnitt, men det virker likevel som det har vært et poeng å vise disse eksemplarene sammen med de øvrige trykte eksemplarene. Var dette tegn på en gryende interesse? Det er vanskelig å ta dette som et vendepunkt ettersom det 17 år senere, ved åpningsutstillingen til Munchmuseet i 1963, som hadde 342 katalognumre med malerier, grafikk, tegninger, samt to skulpturer ikke engang ble opplyst om noen av de 110 utstilte grafiske bladene var håndkolorert. I katalogen har ingen av trykkene en slik betegnelse. Det er mulig det skyldes at man ikke gikk så langt i detaljbeskrivelser, men det er i seg selv interessant at man ikke ville gjøre et poeng ut av at trykkene var håndkolorerte hvis de faktisk var det. Man støter på det samme problemet ved de riktige tidlige katalogene, det er ofte svake beskrivelser. Typisk for de tidlige katalogene, slike som den fra Dioramalokalet i mars 1910, Helsinki 1909, Thannhauser i München i 1912, Galerie Commeter i Hamburg i 1913 eller i Tivolilokalet i mai-juni 1914, er ellers at de oftest kun er sortert etter teknikkene radering, litografi eller tresnitt, eller i høyden får betegnelse som *Træsnit i Farver*.

³⁶ Munchmuseet mangler noen av de 148 motivene så det ville ikke vært mulig å vise alle.

Ved *The Armory Show* i 1913 fikk Munch for første gang en mulighet til å vise sin kunst i USA. På dette tidspunkt var han veletablert i Norge og deler av Europa. Munch viste her i alt åtte trykk, og det er ikke noe som tyder på at noen av disse var håndkolorerte, dersom vi skal stole på kilden <http://armory.nyhistory.org/category/artworks/>.³⁷ For eksempel er Madonna listet opp som 1895-1902-versjonen, mens det er de tidlige 1895-trykkene som forekommer som håndkolorerte. Utstillingen *San Francisco Panama Pacific 1915* er spesielt interessant da kunsthistorikeren Bessie Rainsford "Tina" Yarborough (1949-2016), som jeg kommer tilbake til i neste kapittel, viet nettopp denne utstillingen spesiell interesse. Hun skrev at museumsdirektør Jens Thiis selv tok kontakt med Munch for å forsikre seg om at utvalget skulle bli godt, og på denne måten vise nasjonens kulturelle utvikling. Thiis skal ha skrevet: "Kort sagt, jeg venter at du denne gang ikke skuffer mig, men gjør hvad du kan for din egen og Norges repræsentasjon i S. Francisco." Videre skrev Yarborough at Munch, med Thiis sine ord i minne, brukte tid i Hvitsten på å håndkolorere litografier og tresnitt.³⁸ Katalogen sier ikke noe om at noen deler av det utstilte materialet skulle være håndkolorert. Munch hadde med 57 grafiske blad på utstillingen, og mange av trykkene som ble vist finnes ikke engang som håndkolorerte trykk. Jeg har heller ikke kunnet finne noen annen dokumentasjon på det Yarborough her foreslo. Hele utstillingen i San Fransisco ble kjøpt av en Carl Nielsen fra Kristiania, som viste samlingen igjen på Bourgois Gallery i New York i 1919. Alle verkene er listet opp i katalogen, som har et forord av kritikeren Christian Brinton (1870-1942). Brinton kjente Munch personlig, og besøkte han blant annet i Hvitsten.³⁹ Verkene er i katalogen listet opp etter teknikk, og det er ingen betegnelser som indikerer håndkolorert materiale. Det samme gjelder for øvrig ved en senere utstilling på Brooklyn Museum i 1942, hvor det ble vist 34 trykk. Det er ikke spor etter håndkolorert materiale.⁴⁰

For balansens skyld skal jeg ta med at det finnes unntak fra tidlige fortegnelser hvor håndkolorert materiale er nevnt. Dette gjelder blant annet enkelte tyske auksjoner i årene fra 1915 til 1919. Her er materialet godt beskrevet. Det er ikke oppført vurderingspriser i katalogen, da dette nok er et fenomen av nyere dato. Interessant er også katalogen fra Libre

³⁷ <http://armory.nyhistory.org/category/artworks/> søk 12.02.2017. De åtte trykkene var: *Vampyr*, *Måneskinn*, *Kysset* (tresnittet), *De to ensomme*, *Madonna*, *Synden*, *Sjalusi* og *Portrett av ekteparet Leistikow*.

³⁸ Bessie Rainsford (Tina) Yarborough, "Exhibition Strategies and wartime politics in the art and career of Edvard Munch 1914-1921" (University of Chicago, 1995), 83-84.

³⁹ Michael Parke-Taylor "The Scarlet Trail of the Serpent. The Reception of Edvard Munch in America" i Elizabeth Prelinger et al., *The symbolist prints of Edvard Munch: the Vivian and David Campbell collection*, (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1996), 36,37.

⁴⁰ Kataloger i Munchmuseets bibliotek.

Esthetique i Brussel 1897.⁴¹ Her deltok Munch med flere håndkolorerte trykk, og katalogen har til og med priser. Det dyreste trykket var det håndkolorerte litografiet *L'Amour* som kostet 65 franc. Sannsynligvis var det trykket vi i dag kjenner som *Madonna*. På det tidspunkt var da også fargeversjonene av dette motivet håndkolorert. Trykkede versjoner i farger kom ikke før i 1902. En håndkolorert versjon av *Vampyr* derimot, kostet kun 45 franc, hvilket var mindre enn fargelitografiet *Det syke barn* som kostet 55 franc, det samme som *Portrettet av Strindberg* (Woll 66). Altså ikke noe bevis for at det håndkolorerte materialet var spesielt attraktivt i forhold til annet materiale rent økonomisk. Hvordan Munch selv vurderte sine grafikkpriser kan vi også få et inntrykk av. I Munchmuseets bibliotek finnes en prisliste fra 1912 hvor Munch har påført priser på over 100 trykk.⁴² Ut fra denne prislisten kan det se ut som om Munch med få unntak har basert prisene på hva det har kostet å fremstille de forskjellige trykkene. For eksempel er det store litografiet *Portrett av ekteparet Leistikow* (Woll 196), med målene 522 x 868 mm, priset til kroner 200, mens *Møte i verdensrommet*, (Woll 136), tresnitt i tre farger med målene 180 x 190 mm, er priset til kroner 100. Det sistnevnte hadde han mulighet til å trykke selv. Det dyreste trykket i listen er *Det syke barn* i fire farger, som det hadde kostet dyrt å trykke i Paris. Prisen på dette var kroner 300.

2 Munch som markedsfører og canny businessman

2.1 Myten om Munch som forretningsmann

Det ser ut som det særlig hos amerikanske Munch-forskere de siste tjue årene har festet seg et inntrykk av Munch som en smart forretningsmann. At artikler om dette kom nettopp på 1990-tallet var kanskje ikke en ren tilfeldighet, men kan sees i sammenheng med at det på samme tid kom bøker som mer generelt analyserte modernismens kommersielle suksess. Eksempel på et slikt verk er Robert Jensens *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, som utkom i 1994. Her er det beskrevet hvordan systemet med den franske offisielle *Salon* særlig under Den Tredje Republik fikk mindre og mindre betydning. Det samme kan sies om den offisielle kunsthøgskolen *École des Beaux-Arts*.⁴³ Utviklingen ga større plass for kommersielle

⁴¹ For eksempel auksjon 25.10.1915 hos F.A.C. Prestel, Frankfurt. Munchmuseet MM.20.327. Libre Esthetique katalogen er i Munchmuseets bibliotek.

⁴² MM N 3001.

⁴³ Robert Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994), 31,155.

gallerier og foretaksomme handlere slike som Paul Durand-Ruel (1831-1922) og Georges Petit (1856-1920) i Paris og Paul Cassirer (1871-1926) i Berlin. Disse visste å promotere kunstnere gjennom skrifter og separatutstillinger, og kunne på denne måten gå over til å selge karrierer i stedet for å selge enkeltbilder.

Tilsvarende viktig, og mer spredt geografisk var fremveksten av de såkalte Secesjoner som oppsto blant annet i Paris, München, Berlin og Wien. Secesjonene var på mange måter uavhengige selv om de klart var knyttet opp mot kunstnerisk, sosial og økonomisk elite. Videre var de klart økonomisk motiverte selv om de ofte var ledsaget av manifeste som poengterte at det viktige med dem var å vise kunst av høy kvalitet. I noen tilfeller, slik som i Wien, var de tverrfaglige, slik at innslagene av arkitekter og designere var stort. På sitt beste fungerte secesjonene som en arena hvor innflytelsen fra kunstnere, handlere og omverdenen var godt balansert. I Berlin-secesjonen var Paul Cassirer en viktig aktør, og under secesjonen i 1902 og 1903 var det rikelige innslag med Edvard Munch.⁴⁴

De nye omsetningsformene for kunst åpnet mulighetene også for kunstnere som ville gjøre ting på sin måte. James McNeill Whistler (1834-1903), som hadde en fot i det franske kunstmiljøet og en i det engelske aristokratiet, var instrumentell i det å fornye utstillingskonseptene. Utstillingen skulle ikke bare være et sted å vise bilder, men et kunstverk i seg selv. Han konstruerte således sin kunstneriske identitet gjennom flere dyktig kuraterte kommersielle utstillinger. På denne tiden var dette uvanlig.⁴⁵

Med bakgrunn i det som er beskrevet i Jensens bok, og som en reaksjon på det bildet som var tegnet av Munch i tidligere litteratur, nemlig myten om det mentalt og fysisk ustabile individet, revet mellom sin borgerlige bakgrunn og bohemenes livsførsel, og ytterligere kvernet i ulykkelige forhold til kvinner, kort sagt det fremmedgjorte, ensomme geniet, var tiden moden for en antitese. Professor Patricia G. Berman gjorde rede for de forskjellige vendingene i Munch-litteraturen i sin artikkel "(Re-) Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature" fra 1994.

As myth, the events of Munch's life have been absorbed into a totalizing drama of alienation. The framing of this drama has varied over time as the successive generational world views of scholars have shaped its terms: Munch was depicted as a pessimistic misogynist in the 1890s, an isolated Nordic genius in early twentieth-century writings, an existentialist hero in the literature of the 1950s, and in the years after 1968, he was reconfigured as an urban bohemian shaped by his cafe milieu.⁴⁶

⁴⁴ Ibid., 167.

⁴⁵ Ibid., 42-43.

⁴⁶ Patricia G. Berman, "(Re-) Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature," *Scandinavian Studies* 66, nr. 1 (1994): 45-67.

Året etter Bermans artikkel kom avhandlingen til Tina Yarborough, *Exhibition Strategies and wartime politics in the art and career of Edvard Munch 1914-1921* (University of Chicago, 1995). Det er hun som sterkt poengterte Munchs evner som forretningsmann, og som ofte har vært kilden når senere forskere har behandlet temaet. De amerikanske Munch-forskerne fortjener mye honnør for nye innfallsvinkler til Munchs kunstnerskap, og har generelt bidratt sterkt til å løfte nivået på forskningen, ikke minst når det gjelder å se Munch i en internasjonal kontekst. Imidlertid har forestillingen om *The Businessman* etter min mening fått litt for godt feste. For å nevne noen eksempler, Professor Elizabeth Prelinger skrev i 2010 i "The Graphic artist " i *Edvard Munch Master Prints* følgende omkring tilblivelsen av Meier-Graefe mappen, som kom ut i 1895: "Munch, a *canny businessman*, understood that prints were cheaper than single paintings, and thus easier to sell." For dette brukte hun Yarborough som kilde.⁴⁷ At den 32 år gamle Munch skulle være en beregnende forretningsmann tror jeg det skal være vanskelig å bevise, og det kan uansett ikke finne begrunnelse i Yarboroughs avhandling som omhandler perioden 1914-1921. Jay A. Clarke sin katalog fra utstillingen i Chicago i 2009 hadde en undertone om Munch som en markedsfører som var bevisst sin rolle. Hun brukte uttrykk som a *savvy marketer*, og innledet kapittelet om grafikken med å si at "central to our discussion will be the question of how Munch carefully and strategically anticipated market trends (...)". Videre indikerte hun at Munch bygget myter om seg selv da hun skrev: "We can understand the oft-quoted phrase with which we started this chapter – 'Sickness, insanity and death were the black angels that guarded my cradle' – not only as a biographical statement, but also an attempt to give buyers and critics what they wanted." Mot slutten av katalogen åpnet dog Clarke for et annet syn på forretningsmannen Munch, da hun skrev "Although the artist may have initially begun printmaking as a way to earn money, through his exploration of the various technical possibilities of each matrix, it became much more an index of his larger approach to creativity".⁴⁸

Yarborough selv gjentok også sine konklusjoner fra 1995-avhandlingen i sin artikkel i katalogen til utstillingen *Edvard Munch The Modern life of the Soul*, på Museum of Modern Art i New York i 2006. Her het det blant annet at "Munch had *carefully negotiated art markets* in a state of flux while maintaining his creative idealism", og videre at han var "becoming a *market-savvy* individualist". Hun fremstilte det som Munch var den store

⁴⁷Elizabeth Prelinger et al., *Edvard Munch master prints*, (Washington D.C. Munich; New York: National Gallery of Art ; DelMonico Books-Prestel, 2010), 12.

⁴⁸Jay A. Clarke, *Becoming Edvard Munch. Influence, anxiety, and myth*, 1st utg., (Chicago, Ill. New Haven, Conn.: Art Institute of Chicago, 2009), 184,13,08,52.

strategien som satt på Ekely og planla nye fremstøt.⁴⁹ Påstanden er kanskje ikke helt uten rot i virkeligheten, men jeg mener dette er overdrevet og fortegnet, og jeg er derfor nødt til å gå nærmere inn på det syn Yarborough forfeftet i sin avhandling. Avhandlingen er svært grundig, og forfatteren har trukket inn en rekke samfunnsmessige forhold, samt aspekter i Munchs utstillingsstrategi og markedsføring, men hun etter min mening kommet til feil konklusjoner. Det er dessuten grunn til å stille spørsmål om hvorvidt man kan vurdere Munchs forretningssans kun ved å vurdere årene 1914-1921. Likedan virker en del premisser å være tatt ut av luften. For eksempel er etter min mening ikke påstanden om at Munchs tidligere kontakt med Tyskland skulle være belastende i det franskdominerte norske kunstmarkedet godt nok dokumentert.⁵⁰ Norges forbindelser med Tyskland før 1914 var svært gode, og det var heller ikke noe generelt tyskerhat gjennom krigsårene. Norges utenriksminister gjennom alle krigsårene, Nils Claus Ihlen (1855-1925) hadde gjennom sin forretningsvirksomhet Strømmens Værksted AS hatt tette forbindelser med Tyskland, og snakket ikke engang engelsk.⁵¹ Det virker usannsynlig at det skulle være vanskeligere å være kunstner enn utenriksminister. Jeg siterer også fra en kronikk i Aftenposten den 30.03.2015 av professor Hans Fredrik Dahl:

At så mange som 55.000 ble NS-medlemmer under 2. verdenskrig, skyldtes ikke bare partiet og slett ikke bare føreren selv. Både han og partiet var jo nykommere i politikken. Det lå dypere og eldre trekk under partiets overraskende brede tilslutning. Til disse hører især den tradisjon for oppslutning om Tyskland og Tysklands sak, som NS kunne dra fordeler av. Under 1. verdenskrig hadde det vist seg at det fantes en slik tyskvennlig opinion i Norge – og den spilte selvfølgelig inn nå.⁵²

Dette harmonerer lite med hva Yarborough skrev. Jeg har for øvrig heller aldri sett argumentet om at Munchs forhold til Tyskland skulle være en ulempe for han fremført noe annet sted.

Yarborough har brukt mye plass på å beskrive de samfunnsmessige endringer i det norske samfunnet i perioden hun analyserte, og mente å påvise at Norge beveget seg i retning av nasjonalisme og statskapitalisme.⁵³ Definisjonen av denne statskapitalismen blir det for langt å gå inn på, men litt senere fortsatte hun om hvilke konsekvenser dette hadde for Norge.

⁴⁹ Yarborough, Tina: "Public Confrontation and Shifting Allegiances: Edvard Munch and the Art of Exhibition" i Edvard Munch et al., *Edvard Munch. The modern life of the soul*, (New York: Museum of Modern Art, 2006), 75.

⁵⁰ Yarborough, "Exhibition Strategies and wartime politics in the art and career of Edvard Munch 1914-1921," 3.

⁵¹ Roy Andersen, *1914. Inn i katastrofen*, (Oslo: Aschehoug, 2014), 215.

⁵² Hans Fredrik Dahl "Hvorfor strømmet 55 000 nordmenn til NS, med Quisling som fører? De ønsket innflytelse.," *Aftenposten*, 30.03.15.

⁵³ Yarborough, "Exhibition Strategies and wartime politics in the art and career of Edvard Munch 1914-1921," 23-24.

Among the countries of Europe during the era of nineteenth century liberal capitalism, Norway was still a colony of Sweden. With independence from Sweden in the early twentieth century, Norway began to (re)assert itself as a new nation-state with a neo-national program. Even though opposition to central authority had been a fundamental theme in Norwegian politics, the crisis of World War I made a stronger state necessary, especially by 1916, after a period of unrestricted business prosperity without state interference. T. K. Derry has shown in his *History of Modern Norway* that after two years of the war state control of the economy increased as the state intervened to control profiteering in house rents and to purchase coal boats and flour mills in order to control provisions.⁵⁴

Foruten at begrepet *koloni* om personalunionen Norge–Sverige neppe var særlig treffende er relevansen av å trekke frem denne statskapitalismen uklar. Det som imidlertid er riktig er at Staten, siden Norge var sterkt i klem mellom to stormakter som ønsket blokader og handelshindringer, måtte innføre flere og flere reguleringer av nærings- og arbeidsliv, men at sammenhengen mellom denne form for statskontroll og strukturelle skift i Norge skulle ha noen som helst påvirkning på Munchs mulighet til å selge og markedsføre sine verk er vanskelig å få øye på. Rent konjunkturmessig regner fagøkonomene hele perioden 1900-1920 som en oppgangskonjunktur, og med en topp i 1916. Spekulasjonen i aksjer, kjent som jobbetiden, holdt seg enda noe lenger, og det samlede emisjonsbeløpet for aksjer, altså det som ble tatt inn på nytegning av aksjer, nådde sin topp i 1918.⁵⁵ Senere i oppgaven beskrev da også Yarborough det blomstrende markedet for kunst som var i krigsårene og motsa etter min mening derved seg selv.⁵⁶ Under henvisningen til at det tyske markedet var lukket på grunn av krigen skrev hun følgende: "Munch had already made a conscious business decision to compete more directly within the Norwegian art market."⁵⁷ Man kan jo da spørre seg, hva skulle han ellers ha gjort? Hva var alternativene? Yarborough fikk det til å høres ut som en slu forretningsmessig beslutning, mens det like godt kan sees som en dyd av nødvendighet, og en løsning som alle ville falt ned på, da det ganske enkelt eksisterte få andre reelle muligheter. Atle Næss beskrev også i sin Munch-biografi at de nyrike under første verdenskrig elsket "biler og yachter og kunst og Champagne", og at Munch således solgte utmerket. Næss regnet også Munchs utstilling som åpnet i Blomqvist lokaler i Oslo i mars 1909 som hans definitive gjennombrudd i Norge.⁵⁸ Hvis man går ut fra at dette er riktig, hadde altså Munch allerede et marked i Norge da krigen brøt ut i juli 1914. Reinhold Heller beskrev også at Munchs suksess

⁵⁴ Ibid., 28.

⁵⁵ Fritz Hodne og Ola Honningdal Grytten, *Norsk økonomi 1900-1990*, (Oslo: Tano, 1992), 94,92.

⁵⁶ Yarborough, "Exhibition Strategies and wartime politics in the art and career of Edvard Munch 1914-1921," 152 ff.

⁵⁷ Ibid., 87.

⁵⁸ Atle Næss, Arne Sundland, og Edvard Munch, *Munch. En biografi*, (Oslo: Gyldendal, 2004), 434 og 371.

kom gradvis i kriseårene 1900-1914.⁵⁹ Dette gjør etter min mening at det kan stilles spørsmål ved Yarboroughs forestilling om den bevisste forretningsmessige strategi, og hele hennes resonnement blir etter min mening en svak begrunnelse for å påvise noen forretningsans hos Munch.

Den andre nærmest anekdotiske begrunnelsen for å vise at Munch hadde blitt en forretningsmann må nevnes. I avslutningen i Yarboroughs avhandling sies Munch å ha blitt en *L'homme de Commerce*. Det heter: "Munch's own words might best describe the reason behind his career choices and the perceived shift in his art during these years: 'Voila L'homme de commerce.' Munch had become as he noted, a businessman." Munch skrev dette til sin venn Sigurd Høst (1866-1939) på sin femtiårsdag.⁶⁰ Her tror jeg imidlertid forfatteren har underkjent Munchs ironiske evner, og det er nesten tragisk dersom det er dette som har bidratt til å skape inntrykket av Munch som forretningsmann. Når det gjelder Høst, så var det virkelig en person som Munch kunne spøke og le sammen med, noe som blant annet er beskrevet i boken som Høsts stedatter Inger Alver Gløersen (1892-1982) utga, med tittelen *Den Munch jeg møtte*.⁶¹ Gløersen fortalte også følgende historie som indikerer at Munch var skeptisk til så vel kjøpere som spekulanter og forretningsfolk, og som er med på å gjøre det usannsynlig at han ville titulere seg selv som en *L'homme de commerce* med noen særlig grad av alvor.

Under den første store krig var der til stadighet utlendinger hos Munch for å kjøpe hans trykk og malerier av ham. En dag kom han innom oss og bad oss komme med ham. Han hadde lovet å møte noen utlendinger på Theatercafeen. Dagen før hadde de vært hos ham og forsøkt å prute på noen gravyrer som han hadde satt en voldsomt høy pris på. Da vi hadde spist og hatt det hyggelig og morsomt kom kjøperne forsiktig inn på kjøpesummen. Uten å nøle nevnte Munch en sum som var meget større enn den summen han hadde sagt dagen før. "Men", ropte kjøperne i kor. "i går hadde de en pris som var bare det halve av denne!" "Beklager", sa Munch med et charmerende smil, "fra i går til i dag er de steget." Dette var på en tid da mange mennesker jobbet- og fra bordene omkring kunne hørtes stadig ordet steget.

For å bevege meg bort fra det anekdotiske, Munch skal ikke fratras at han hadde en evne til å promotere og skape blest om sin kunst. Han hadde opplagt en strategi når det gjaldt hva han ville bli, og hvordan han ville bli oppfattet. I denne forbindelse var han bevisst på hva som ble sagt og skrevet om han. I Munchmuseets arkiver ligger det kvitteringer for abonnementstjenester for avisutklipp fra både Norge, Danmark og Tyskland fra årene 1915-

⁵⁹ Se sitat side 27.

⁶⁰ Yarborough, "Exhibition Strategies and wartime politics in the art and career of Edvard Munch 1914-1921," 51, 463.

⁶¹ Inger Alver Gløersen, *Den Munch jeg møtte*, 2. utg. utg., Fakkelpøkene, (Oslo: Gyldendal, 1962), se f.eks. sidene 59-60.

1918.⁶² Måten han arbeidet med å posisjonere seg i forhold til striden om Auladekorasjonene var også strategisk og talentfull, dette er beskrevet av blant andre Berman.⁶³

Men det faktum at han ofte arrangerte sine egne utstillinger mener jeg ikke kan tas som et tegn på at han var opptatt av det forretningsmessige. Når man ser på Munchs markedsstrategi, og hans tendens til, særlig i de tidlige årene, å gjøre alt selv bare med hjelp fra venner som Gustav Schiefler og Max Linde (1862-1940) i Tyskland og Jappe Nielsen (1870-1931) i Norge, må man også stille seg spørsmålet om han hadde noen forståelse for kunsthandlerens rolle, og om han så noen verdi i hva de gjorde. I april 1905 inngikk han en avtale med det tyske galleriet Commeter som skulle representere han i Tyskland og Østerrike for malerienes del. I flere brev til Schiefler beklaget Munch seg over Commeter, og han klarte til slutt, med Schieflers hjelp å komme seg ut av avtalen, etter to år.⁶⁴ Munch skrev i et brev til Schiefler, udatert men sannsynligvis fra rundt april 1907, at Commeter ikke må ha noe å gjøre med Reinhard-frisen, "det har ikke vært noe salg og ingen bestilling", Munch ville likevel ha 5.000 mark for at Rheinhard kunne henge den i teateret.⁶⁵ Det høres her ut som at Munch viste liten forståelse for kunsthandel og for kontraktspartnerens interesser. Commeter på sin side beklaget seg til Schiefler at Munch var den som hadde begynt å sende ubehagelige brev.⁶⁶ Også med handleren Bruno Cassirer, som skulle representere Munch med grafikken ble det kontroverser, og Schiefler skrev i sin dagbok at han måtte fortelle en rasende Munch at Cassirer faktisk hadde rett til å holde igjen penger etter noen salg.⁶⁷ Så vel Commeter som Cassirer var gallerister i stjerneklassen så Munch kunne neppe ha noe å utsette på profesjonaliteten. Hos Cassirer kunne Munchs bilder henge i selskap med verk av Gustave Courbet (1819-1877), Paul Cézanne (1838-1906), Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet(1840-1926) og Vincent van Gogh (1853-1890).⁶⁸

Hjemme i Norge, i 1899, kom Munch i hissig krangel med Ludwig Wang som hadde tatt over ansvaret for Dioramalokalet i Oslo. Krangelen endte med at Munch stengte sin utstilling. Ifølge Woll beklaget han seg også i brev til sin kunstnervenn Ludvig Ravensberg (1871-1958) om at Wasteson, eieren av Blomqvist, tok for høy provisjon fra salgene.⁶⁹ Hans

⁶² Norske "Argus" 1915, danske "Avisudklip" 1918, "Klose und Seidel" Berlin 1915.

⁶³ Edvard Munch, Peder Anker, og Patricia G. Berman, *Edvard Munchs aulamalerier. Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt*, (Oslo: Messel forlag, 2011).

⁶⁴ Edvard Munch, and Gustav Schiefler, *Briefwechsel. Band 1. 1902-1914. Bearbeitet von Arne Eggum*. (Hamburg: Verlag Verein für Hamburgische Geschichte. 1987), 242.

⁶⁵ Munch and Schiefler, *Briefwechsel*, 237.

⁶⁶ Munch and Schiefler, *Briefwechsel*, Schieflers dagbok 25.03.1907, 234.

⁶⁷ Munch and Schiefler, *Briefwechsel*, Schieflers dagbok 26.10.1907, 258.

⁶⁸ Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, 76.

⁶⁹ Gerd Woll, "Munch og Blomqvist," ed. Blomqvist kunsthandel (Oslo: Blomqvist kunsthandel, 2013), 35,

tendens til å komme på kant med omgivelsene varte også inn i de senere år. Petra Pettersen omtalte i sitt essay "Ekely: Ringen sluttet" at Munch kom i flerårige konflikter med naboer, og at han følte seg forfulgt av skattemyndighetene.⁷⁰ Konfliktene med skattemyndighetene er blitt legendariske, men faktisk skrev hans venn Kristian Emil Schreiner (1874-1957) at skattemyndighetene "behandlet ham meget hensynsfullt".⁷¹ Også med sin trykker Hagen & Kornemann, som han benyttet fra cirka 1902, havnet han i konflikt.⁷² Jeg nevner disse kontroverser med kunsthandlere og andre så man kan vurdere hvorvidt han faktisk planla sin markedsføring utfra strategiske hensyn, eller om det bare endte opp slik fordi han ikke kunne forholde seg til og samarbeide med andre. Jeg heller mye mot det sistnevnte.

Det har også blitt fremhevet av noen at Munch var svært frempå til å skaffe seg billettinntekter fra utstillinger. Gerd Woll nevnte dette blant annet i forbindelse med en utstilling hos Blomqvist i 1895, hvor Munch sikret seg kroner 500 av billettinntektene.⁷³ Imidlertid var ikke dette så uvanlig. C.W. Blomqvist annonserte i *Adressebog for Kristiania* med utstilling og "Entre 10 øre" allerede i 1884,⁷⁴ og da Christian Skredsvig (1854-1924) hadde malt ferdig sitt 3,2 x 4,5 meter store *Menneskens Søn* i 1891 og først hatt det rundt på utstillinger i Paris, Kristiania og København, stilte han det ut i Fritzners Pavillion sammen med enkelte skisser og studier. Inngangsbilletten var 1 krone for voksne og inntekten skal ha ligget på minst 100 kroner dagen.⁷⁵ Med tanke på at en industriarbeiders lønn i 1880-årene lå på 800-900 kroner i året var et slikt billettsalg å regne for en svært god inntekt.⁷⁶ Denne inntektskilden, som Munch benyttet seg av, var han altså på langt nær alene om, og aktiviteten kan ikke brukes som noen form for bevis på at han skulle ha hatt noen spesiell forretningsans. Det er etter min mening vanskelig å hevde at Munch generelt var opptatt av å samle seg skatter på jorden, utover sine egne bilder. For eksempel må hans iherdige arbeid med Aula-dekorasjonene ha vært motivert av helt andre ting enn penger. Men strategisk kunne han som nevnt være, og han må sannsynligvis tidlig ha hatt tanker om et eget museum

⁷⁰ Petra Pettersen: "Ekely: Ringen sluttet" i Magne Bruteig, og Ute Kuhleman Falck et al, *Munch på Papir*, (Oslo/Brüssel: Munchmuseet/Mercatorfonds, 2013), 272-73.

⁷¹ K.E. Schreiner: "Minner fra Ekely": i Edvard Munch, *Edvard Munch som vi kjente ham*, (Oslo: Dreyer, 1946), 31.

⁷² Brev MM N 349. "Jeg er bleven uvenner med min Trykker lithograf Hagen & Kornemann (...) Han nægter oftere at trykke for mig (...) Sagen er at han påstår jeg været overopphidset og uforskammet (...)"

⁷³ Woll, "Munch og Blomqvist," 7.

⁷⁴ Nina Sørli, "Kunsten møter Publikum. De private kunstformidlere og det moderne kunstmarkedets fremvekst i Kristiania 1870-1914" (Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1998), 59.

⁷⁵ Ingrid Reed Thomsen, *Chr. Skredsvig*, (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1995), 107-09.

⁷⁶ Sørli, "Kunsten møter Publikum. De private kunstformidlere og det moderne kunstmarkedets fremvekst i Kristiania 1870-1914," 20.

for sin kunst. At hele 1.006 malerier av i alt 1.789 var med i hans testamentariske gave kan sees som et tegn på det, og likedan at han tok seg råd til å bevare så mange av litosteinene.

2.2 Kommersielle årsaker for håndkolorering

Som det fremgår av det foregående kapittel er jeg ingen tilhenger av teorien om at Munch var en smart og strategisk forretningsmann. Likevel er det et faktum at han som alle andre trengte inntekter. Den åpenbare grunnen til at en grafiker som Munch har håndkolorert et grafisk blad kan derfor synes å være at han ønsker å øke verdien av dette bestemte eksemplaret. Når jeg sier "åpenbar", og "synes å være", baserer utsagnet seg på at så vel på 1500-tallet som i dag var og er den kommersielle verdien av et håndkolorert trykk høyere enn et tilsvarende eksemplar som kun er trykket. Gjennomgang av arkiver i Antwerpen viser at trykkhandlere forlangte fra det dobbelte og opp til det fire-fem dobbelte for håndkolorerte trykk, sammenlignet med trykte eksemplarer.⁷⁷ En naturlig årsak til at arbeidene var dyrere er naturligvis at det var mer arbeidskrevende å fremstille et håndkolorert trykk. Disse prisforskjellene som er referert fra Dackerman er så signifikante at jeg ikke har funnet grunn til å gå nærmere inn i annet materiale for å verifisere at det var slik på 1500-tallet. Når det gjelder dagens situasjon, så vil sannsynligvis enhver kunsthandler som arbeider med denne typen materiale kunne bekrefte at et håndkolorert trykk ville være mer verdt enn det samme motivet som et ordinært farge- eller sort/hvitt trykk. For å kunne belegge dette statistisk har jeg gått til den amerikanske databasen *Gordons Print Price Annual*, som oppdaterer prisstatistikk fra auksjonshus verden over. Databasen dekker perioden fra 1985 til i dag. Det er også flere prisseksempler i kapittel 4.2. Jeg har i denne omgang tatt for meg tre motiver for hvilke det finnes auksjonsnoteringer for både håndkolorerte og ikke håndkolorerte eksemplarer. Prisene er oppgitt i amerikanske dollar. Det ene er litografiet *Madonna*. Her har jeg valgt ut seks salgsnoteringer fra tiden 2005-2010. Gjennomsnittsprisen for de to håndkolorerte var 1,327 mill. For de fire ikke håndkolorerte, men fine eksemplarer trykket i farger og i fullformat, var gjennomsnittsprisen 0,741 mill.⁷⁸ Tilsvarende forskjeller finner man for *Gammel fisker*. Her er det tre noteringer hvor de to håndkolorerte eksemplarene har noteringer på henholdsvis 39.000 og 75.000, mens det ene eksemplaret trykket i sort ble solgt for 15.000. For litografiet *Tiltrekning I* (Woll 75), viser et tilfeldig utvalg av fire salg en

⁷⁷ Dackerman, *Painted prints. The revelation of color in Northern Renaissance & Baroque engravings, etchings & woodcuts*, 28.

⁷⁸ Med oppdatert statistikk pr. april 2017 ville tallene blitt annerledes, men med samme konklusjon. Hhv. 1,128 mill mot 1,045 mill.

gjennomsnittlig pris på 79.000, men et håndkolorert eksemplar ble solgt for 1,14 mill. Det er mange forhold som avgjør hva det internasjonale samlermarkedet er villig til å betale for et Munch-trykk, ikke minst spiller eventuelle tekniske mangler som bretter, rifter, misfarging etter lyseksposering, syreflekker og lignende en stor rolle. God proveniens, for eksempel hvis det kan dokumenteres at trykket kommer direkte fra en person eller familie som sto Munch nær, vil være en positiv faktor. Noen samlere legger vekt på at verket bør være signert av kunstneren, andre ikke. Det er ikke til å legge skjul på at også rene tilfeldigheter kan spille en rolle, da det tross alt ikke er veldig mange aktører eller transaksjoner. Selv om det hadde vært ønskelig at det var et større marked med flere transaksjoner å gå igjennom, dokumenterer de ovenfor nevnte eksempler etter min mening at også i dag er et håndkolorert grafisk blad av Munch mer kommersielt verdifullt enn et eksemplar som kun er trykket.⁷⁹ Hva mangler nå for å kunne si med rimelig stor sikkerhet at Munch ville hatt stor økonomisk fordel av å håndkolorere grafikk, og dermed at dette også var motivet hans for å gjøre det? At Munch er blitt fremstilt som en forretningsmann, som diskutert i forrige kapittel, skulle ytterligere styrke en slik teori. Når hans økonomiske suksess inntraff, vil bli diskutert nærmere i kapittel 2.3, men grovt sett er det nok riktig som beskrevet av professor Reinhold Heller, at suksessen paradoksalt nok kom i kriseårene:

During the decade and a half from 1900 to 1914, Munch's life, his habits and his art radically altered. The main cause of this was Tulla Larsen. The impact she had on the middle-aged artist exceeded even the effect of Milly Thaulow on the young Munch. The physical and psychological turmoil of his life continued to determine both the content and the style of his art. In ironic contrast to the course that led from one sanatorium to another, to alcoholic hallucinations and nervous breakdown, and ultimately to self-imposed reclusive isolation, Munch's reputation critical success and financial prosperity progressively improved. The years of crisis were capped by success.⁸⁰

Når jeg likevel ikke vil konkludere med at det økonomiske motivet for å håndkolorere var det fremste hos Munch, er det fordi det finnes så få spor av en slik tankegang i hans samtid. I den rikholdige korrespondansen med hans tyske venner, Gustav Schiefler og Dr. Max Linde, er ordet håndkolorert knapt nevnt. Dette til tross for at brevene er fulle av verksorienterte, praktiske og økonomiske forhold omkring katalogisering, utstillinger, mulige salg, forsendelser etc. Et annet moment som er verdt å studere er om ikke de tidlige samlerne ville være ute etter å skaffe seg håndkolorerte eksemplarer av grafikken. I utstillingskatalogen for utstillingen *Edvard Munch A Genius of Printmaking* fra 2013, skrev Gerd Woll om de tidlige tyske storsamlere av Munch, slike som Gustav Schiefler, Max Linde og Heinrich Carl

⁷⁹ Utskriftene fra Gordon's Print Price Annual er tatt med som vedlegg.

⁸⁰ Reinhold Heller, *Munch. His life and work*, (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 174.

Hudtwalcker (1880-1952) og deres samlinger.⁸¹ ⁸² De fleste av disse samlingene er solgt unna på tidlige tidspunkt, så det er ikke lett å fastslå hva de kan ha inneholdt av håndkolorert materiale, men det er få indikasjoner på at innslaget var stort. Også i Bergen og Stockholm ble det tidlig bygget opp store samlinger av Munch-arbeider, og begge disse er fremdeles intakte. Rasmus Meyer (1858-1916) tilhørte en gammel bergensk kjøpmannsslekt og tjente seg rik på mølledrift. Sammen med det som tidligere var i Bergen Billedgalleri, danner hans kunstsamling grunnstammen i det vi i dag kjenner som Bergen Kunstmuseum. Meyer hadde rikelig med penger og god forståelse for at han måtte bruke rådgivere for å plukke ut de beste verkene. Samlingen har derfor en meget høy kvalitet, og inneholder blant annet flere hovedverk i olje av Edvard Munch, blant annet *Aften på Karl Johan*, *Sjalusi* og *Sommernatt*. Samlingen inneholder også hele 101 grafiske blad av Munch, ervervet fra 1909 og utover. Av disse er kun ett eneste håndkolorert, og dette er anskaffet i 1932, altså lenge etter Meyers død.⁸³ Kanskje enda mer sofistisert, og også mer internasjonalt orientert som samlere, var svenske Ernest Thiel (1859-1947). Viljen og evnen til å kjøpe kunst var stor og samlingen inneholder verk av internasjonale størrelser som Manet og Auguste Rodin (1840-1917). Thiel var en stor kunde og oppdragsgiver for Munch, og kunne kjøpe det han ville. I samlingen, som i dag er i Thielska galleriet i Stockholm, finnes 97 grafiske arbeider av Munch. Ikke ett av disse er håndkolorert.⁸⁴ Man kunne gjøre samme poeng ut av det faktum at store innkjøp som Jens Thiis gjorde for Nasjonalgalleriet etter at han tiltrådte i 1908 også inneholdt lite håndkolorert materiale. Imidlertid har ikke Nasjonalmuseet i dag full oversikt over hva som ble kjøpt av Thiis, og hva som har kommet til siden.

Et annet moment som kan trekkes frem når det gjelder å avskrive kommersielle motiver er det faktum at mye av det tidlige håndkolorerte materialet er å finne på Munchmuseet, altså at det faktisk ikke har blitt solgt. Et eksemplar som Munchmuseet har av tresnittet *Angst* (Woll 93) fra 1896, og et eksemplar av tresnittet *Mot skogen* (Woll 112) fra 1897 er til og med merket med "Unverkauflich", altså at han hadde påtegnet at de ikke skulle selges.⁸⁵ Dertil kommer at mange av datidens samlere var purister som så på håndkolorering som et fremmedelement. Denne holdningen har holdt seg hos noen samlere langt opp til vår tid. Christian Herchenröder skrev i boken *Meistergraphik Graphikmarkt*, utgitt 1983, at

⁸¹ Gerd Woll et al., *Edvard Munch. A Genius of Printmaking*, (Kunsthau Zürich Hatje Cantz, 2013), 13-44.

⁸² En stor privat samling Munch-grafikk ble vist anonymt først i Zurich i oktober 2013 til januar 2014, og så i Wien i november 2015-januar 2016. Samlerens identitet, Ole Andreas Halvorsen, ble senere avslørt av journalist Kari Nestaas i *Kapital* nummer 19/2015. Verk fra denne samling refererer jeg til som samling Halvorsen.

⁸³ Aslaug Blytt, og Askeland Jan, *Rasmus Meyers Samlinger*, 2 utg., (Bergen: Bergen Kommunale kunstsamlinger, 1978), 87-94.

⁸⁴ Ulf Linde, *Thielska galleriet, Stockholm*, 1. uppl. utg., (Stockholm: Thielska galleriet, 1979), 87-90.

⁸⁵ Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 126, 37.

"håndkolorerte eksemplarer av Munchs litografi *Madonna* blir av grafikkpurister mindre verdsatt enn de rene fargestrykk".⁸⁶ Som vi skal se var dette en noe forenklet påstand også på det tidspunktet, men stikkordet her er *purister*, en type grafikksamlere som det nok ikke er så mange av lenger. I de aller siste årene er det tegn på at nye generasjoner samlere tenker annerledes, og ønsker trykk som på en eller annen måte er unike, for eksempel ved håndkolorering. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 4.1.

Et faktum jeg må forholde meg til er at det finnes enkelte fantastiske håndkolorerte arbeider i privat eie, og at disse ergo må ha blitt solgt eller på annen måte avhendet. Min teori om dette er at han solgte eller ga bort en del av disse verkene til personer som sto han nær. Dette begrunner jeg med at det ser ut til å være overhyppighet av dedikasjoner og hilsener på de håndkolorerte, eller på andre måter spesielle verkene, og at proveniensen i mange tilfeller kan spores til hans nære kretser. Jeg kan nevne noen eksempler fra katalogen til den tidligere nevnte utstillingen *Edvard Munch A Genius of Printmaking*. Her finner vi en håndkolorert versjon av litografiet *På broen* (Woll 416), og betegnet "Handfarvet 1934". Dette har tilhørt Einar Trumpy (1892-1989), som var Munchs øyelege. Videre en håndkolorert versjon av *Aften. Melankoli I* (Woll 91) som har tilhørt Ottevaer, rammemakeren til Meier- Graefe,⁸⁷ en håndkolorert versjon av *Par i granskog* (Woll 540) som har tilhørt kunsthistorikeren Harry Fett (1875-1962), og et håndkolorert *Måneskinn ved havet* (Woll 419), samt flere eksperimentelle, dog ikke håndkolorerte tresnitt som har tilhørt samleren Hudtwalcker fra Hamburg.⁸⁸ I samlingen til den norske eiendomsinvestoren Pål Gundersen, utstilt og katalogisert i 2010, finnes det eneste håndkolorerte eksemplaret av *Skrik* i privat eie. Eksemplarets første eier var Dr. Georg Arentz. Han var ifølge Ina Johannesen, som har skrevet katalogen om samlingen, den første utenfor Munchs vennekrets som ervervet et maleri av han. Det skjedde i 1890, og kanskje ble han derfor på et senere tidspunkt tilgodesett med den unike versjonen av et kjent trykk.⁸⁹

Det kanskje mest spektakulære tilfellet, men som det riktignok kan stilles spørsmålet vedrørende dokumentasjonen omkring, er proveniensen på mappen *Speilet*. Dette verket er fyldig omtalt av Bente Torjussen i katalogen som ble laget i forbindelse med utstillingen *Edvard Munch Symbols and Images* på National Gallery of Art i Washington i 1978. Mappen er også omtalt av Ute K. Falck i katalogen til *Munch på papir* som kom ut i forbindelse med

⁸⁶ Christian Herchenröder, *Meistergraphik Graphikmarkt. Sammeln-Preise-Geschmack*, (München: Verlag Kunst und Antiquitäten, 1983).214.

⁸⁷ Brev MMK2945 fra Meier-Graefe til Munch, udatert.

⁸⁸ Woll et al., *Edvard Munch. A Genius of Printmaking*, 194-205.

⁸⁹ Ina Johannesen, John Irons, og Collection Gundersen, *Edvard Munch. 50 grafiske arbeider fra Gundersen Collection*, (Oslo: Aschehoug, 2010), 51.

150 års utstillingen i 2013. *Speilet*, som kan betegnes som en "livsfrise på papir" var en planlagt grafikkmappe som etter de rekonstruksjoner som har blitt foretatt skulle inneholde 25 trykk. Den ble laget i en prøveversjon, hvor ni av trykkene var håndkolorerte. Disse ble utstilt på Dioramalokalet i Kristiania høsten 1897. I 1973 dukket 12 trykk, som åpenbart tilhørte en mappe, opp hos kunsthändler Kaare Berntsen i Oslo. Det er svært sannsynlig at disse trykkene har tilhørt mappen *Speilet*, selv om det kan ha eksistert både en *Speilet I* og *II*. Av de 12 trykkene, ni litografier og tre tresnitt, var fem håndkolorerte. Faren til den norske samleren som kom til Kaare Berntsen skal angivelig ha kjøpt verkene av en kunsthändler i Berlin på 1930-tallet. Etter å ha kjøpt dem skal han ha vist dem til Munch som igjen angivelig skal ha sagt at disse trykkene tilhørte *Speilet*, at han hadde utstilt dem for lenge siden, og at han så hadde gitt dem til en elskerinne i Normandie. Torjussen har bare disse muntlige kildene på dette, så det er jo opp til enhver om man velger å tro på historien.⁹⁰

Den tyske samleren Heinrich Stinnes (1867-1932) fra Köln er verdt å omtale over et par linjer. Så vel mappen *Speilet* som et rikt håndkolorert eksemplar av tresnittet *Angst* har proveniens fra han.⁹¹ Det er ikke sjelden at det også i dag dukker opp Munch-trykk med hans stempel. Er det så mulig i lys av temaet i denne oppgaven å finne ut om Stinnes var en samler av håndkolorert materiale? Bente Torjussen skrev noe som kan indikere dette. Med kilde Frits Lugt (1884-1970), som katalogiserte alle de kjente samlerstemplene i verket *Les Marques de collections de dessins & d'estampes* utgitt i 1921 og 1956, skrev hun at Stinnes kun satte samlerstempelet sitt på de verkene han så på som de beste i samlingen. Hun fortsatte med at Stinnes hadde spesielt fokus på å erverve trykk som var unike, slike som de første prøvetrykkene og trykk i de forskjellige stadiene frem til den endelige versjonen, og videre at samlingen besto av cirka 200.000 trykk.⁹² Det er godt mulig at Stinnes bare stemplet sine beste trykk, og at Torjussen derfor har sine ord i behold, men basert på antall verk i samlingen er det etter min mening mest riktig å betegne Stinnes som en såkalt universalsamler, som i tillegg til å kjøpe kunstgrafikk kjøpte alt som ble gitt ut på papir i Tyskland av bøker og annet. Samleraktiviteten kan betegnes som nær manisk.⁹³ Da hans arvinger bestemte seg for å selge ut samlingen, tok det flere år å få dette effektuert. Det ble holdt Stinnes-auksjoner i Berlin, Leipzig, Stuttgart og Bern over en periode på nesten 20 år.⁹⁴

⁹⁰ Bente Torjussen "The Mirror" i: Edvard Munch, Arne Eggum, og National Gallery of Art (U.S.), *Edvard Munch symbols & images*, (Washington: National Gallery of Art, 1978), 185-227.

⁹¹ Eksemplaret av *Angst* er i Gundersens samling.

⁹² Munch, Eggum, og National Gallery of Art (U.S.), *Edvard Munch symbols & images*, 188.

⁹³ Opplyst i samtale med Herr Nolte i auksjonshuset Hauswedell & Nolte i Hamburg under samtale 02.10.2014

⁹⁴ <http://www.zeit.de/1950/01/bildnis-eines-sammlers> Internett 14.08.16

Noen av katalogene finnes i Munchmuseets bibliotek, og det er lite som tyder på at samlingen var spesielt fokusert.

Et annet eksempel på et unikt verk som har proveniens fra Munchs nære kretser er en serie på seks trykk av tresnittet *To kvinner på stranden*. National Gallery of Art i Washington ble eier av serien i 1978 og har gjort omfattende studier av trykkene. Andrew Robison har skrevet om dette, og gitt uttrykk for at dette er det eneste kjente tilfellet hvor Munch fremstilte en rekke variasjoner av det samme trykk, trykket på forskjellige tidspunkt, men med en spesifikk tanke om det de skulle henges opp sammen.⁹⁵ Jeg er ikke overbevist om at dette er tilfelle, og støtter heller ikke forslaget fra samme forfatter om at den kolorerte himmelen på det ene eksemplaret kan tolkes som en fremstilling av nordlyset, men interessant i sammenheng med denne oppgaven er at den første eieren av trykkene var Christian Gierløff (1879-1962), en av Munchs mangeårige venner som han også portretterte. Av dedikasjoner kan jeg nevne at det finnes en håndkolorert *Madonna*, med dedikasjon "Til Jappe fra Munch", og en annen *Madonna* med inskripsjonen "To my friend Stachu". Det er rimelig å anta at det her dreier seg om Jappe Nilsen og Stanislaw Przybyszewski som begge tilhørte Munchs aller nærmeste krets. Håndkolorerte versjoner av *Madonna* blir for øvrig viet hele kapittel 3.5, hvor det fremkommer at relativt mange av disse har interessant proveniens. Videre finnes det et håndkolorert eksemplar av *Vampyr I* (Woll 40) med dedikasjon til "Herr Liebmann". Liebmann var en av hans første trykkere i Berlin, og den som blant annet trykket litografiet *Skrik*. I Lynn og Phil Straus sin samling, som blir omtalt i kapittel 4.1, finnes et rikt håndkolorert eksemplar av tresnittet *Fruktbarhet* (Woll 160) fra 1900. Dette har følgende inskripsjon: "Til professor Schreiner med hjertelig dank [sic.] for god hjelp i min sykdom juli 1943 Edvard Munch." Schreiner har også fått et håndkolorert eksemplar av *De To Ensomme* med inskripsjonen "Til Professor Schreiner/venligst/30-8-1920".⁹⁶ Endelig tyder også et håndkolorert eksemplar av *Smertens Blomst* (Woll 130) med inskripsjon "Glædelig jul" på at dette også har gått til en nærstående.⁹⁷ Elizabeth Prelinger, som for øvrig ved noen anledninger har trukket frem Munchs kommersielle motivasjon, har også kommet til samme konklusjon når det gjelder disse arbeidene. Prelinger har vist til at "heldige besøkende til Ekely mottok trykk som var håndkolorert spesielt til dem, noen ganger også med inskripsjoner, en praksis han fortsatte med hele sin levetid".⁹⁸

⁹⁵ Andrew Robison i "Two women on the shore" i Prelinger et al., *Edvard Munch master prints*, 118-21.

⁹⁶ Woll et al., *Edvard Munch. A Genius of Printmaking*, 201.

⁹⁷ Alle eksemplere hentet fra Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*.

⁹⁸ Prelinger et al., *Edvard Munch master prints*, 22.

Det er vanskelig å finne sikre eksempler på at Munch virkelig håndkolorerte trykk for å øke verdien før salg, men når det gjelder å håndkolorere på oppfordring fra andre finnes det et godt eksempel. I katalogen for *Stenersens Munch*, en utstilling på Stenersenmuseet fra 25.04.03-18.01.04, og med tekster av Gerd Woll og Øystein Ustvedt, er det omtalt hvordan Munch håndkolorerte på direkte oppfordring fra samleren Rolf Stenersen (1899-1978).⁹⁹ Det er god grunn til å anta at den unge samleren og forretningsmannen Stenersen ønsket å gjøre sine trykk unike, og hadde forventning om at dette kunne øke verdien. Han skrev i sin bok *Aksjer, kunst og kunstnere* at han nok hadde hatt "en av verdens best lønnede, ulønnede visergutt-jobber", basert på de 500-600 arbeider han enten hadde fått som gave, eller fått til medhjelperpris. Han gjorde seg videre følgende betraktninger om kunstmarkedet:

I de harde trettiåra var det få som kjøpte bilder her i Norge. Tidene var dårlige og det var ikke mange som hadde noe å kjøpe kunst for. Den svimlende oppgangen i kunstprisene, og da særlig i prisen på arbeider av Edvard Munch hadde enda ikke tatt til. Først i slutten av 1940-åra skjønte mange at den kunst som museer og rikfolk gjerne ville ha, var det lurt å kjøpe. Det ble en lønnsom mote å sette penger i bilder. Gode bilder har nå steget i tjuge år uten et eneste år å falle i pris. Til og med trykk som det fins flere hundre av, kan bli verd ett hundretusen kroner.¹⁰⁰

Selv om han endte med å gi bort hele sin samling, er det ikke urimelig å anta at en person som formulerte seg slik hadde kommersielle aspekter i tankene da han oppsøkte den over 70 år gamle Munch og ba han håndkolorere trykk. Vi står altså høyst sannsynlig overfor noe som er kommersielt motivert, selv om det i dette tilfellet ikke kom kunstneren til gode.

Ut fra den samlede drøftingen ovenfor mener jeg at det kan påvises at selv om det ikke kan utelukkes helt at kommersielle hensyn har spilt en rolle for Munchs håndkolorering, er det vanskelig å se at dette har vært den dominerende motivasjonen. Riktignok vil jeg i kapittel 3.7. nevne et par eksempler som kan, hvis man velger å se det slik, tolkes som et kommersielt motivert arbeid, men de fleste spor peker i retning av at det er helt andre årsaker som har vært dominerende. Kapittel 3 vil derfor handle om håndkolorering som en del av Munchs modernistiske prosjekt.

2.3 Edvard Munchs inntekter og økonomiske stilling

I lys av temaet i denne oppgaven kan det være interessant å se på hvilke inntekter Munch kan ha hatt av sitt kunstneriske virke i de forskjellige perioder? Eller sagt på en annen måte, i

⁹⁹ Gerd Woll og Øystein Ustvedt, *Stenersens Munch : Edvard Munch i Stenersenmuseet*, Stenersenmuseet katalog, (Oslo: Museet, 2003), 10-11.

¹⁰⁰ Rolf Stenersen, *Aksjer, kunst, kunstnere*, (Oslo: Gyldendal, 1969), 12, 25.

hvilke perioder ville han hatt størst nytte av å håndkolorere trykk dersom dette var en enkel vei å skaffe seg inntekter på? Det er generelt lite konkret kunnskap om Munchs økonomiske forhold i hans tidlige år som kunstner. Det mangler dog ikke indikasjoner på at økonomien var dårlig, for eksempel slik som at han klager sin nød i et brev fra Paris i 1896 til VG-journalist Hammer. Her utelukkes ikke muligheten for "at sulte i hjel".¹⁰¹ Brevene mellom han og Tulla Larsen, som han hadde et forhold til frem til cirka 1902, og mellom han og tante Karen inneholder også ofte noe om penger. Når det gjaldt familien, gikk overførslene begge veier, tante Karen sendte han penger når det var noe å ta av, og Munch sendte tilbake når han hadde anledning. I et brev fra Berlin av 08.03.1902 skrev Munch: "Jeg har i dag solgt et Billede så jeg kan sende en 100 kroner-det ser ud som jeg endelig vil kunne komme over den pekuniære Kneik." Mens det med familien går i 50- og 100-lapper, så er Munch mindre beskjeden i korrespondansen med Tulla Larsen. I et brevutkast fra 1900 skrev han: "Min kjære ven. Jeg må i dag bede Dig sende 1.000 kr. Du kan gjerne sende mig dem i to afdelinger."¹⁰² To sannsynlige konklusjoner ut fra dette sitatet er, at Munch fortsatt hadde dårlig råd, og at han ikke gikk av veien for å utnytte at Tulla Larsen kom fra en velstående familie.

Like sikkert som at økonomien var dårlig i tiden rundt 1900 er det at han hadde svært god råd fra 1911 og utover. Det er vanskelig å peke på nøyaktig når skiftet fra å ha en dårlig til en god økonomi inntreffer. Han hadde nok fortsatt pengeproblemer da Gustav Schiefler 07.03.1905 skrev i sin dagbok "da han (Munch) har dårlig med penger gir jeg han 100 Mark, noe som han dog bare vil motta som lån."¹⁰³ I et brev til Ravensberg av 24.06.1906 spurte han om det ikke er mulig "ad skaffe nogle hundre Kroner for en 10 Lithografier eller Raderinger."¹⁰⁴ I forhold til 50- og 100-lappene kunne også de før nevnte inngangspengene fra utstillinger være relativt betydelige. Jappe Nilsen skrev i et brev fra 1908 at Eilif Petersen året før hadde tatt inn 3.500 kroner i entrépenger. I samme brev skrev han at bildet av "den unge piken som sitter og trekker på sig strømper" og som Frits Thaulow (1847-1906) eide, ble solgt for 5.000 kroner etter at Thaulow døde.¹⁰⁵ Så vel 3.500 som 5.000 var store penger sammenlignet med salg av grafikk. Munch skrev til Jappe Nilsen fra København 23.01.1909 og fortalte at han fikk mellom 60-100 kroner for grafikken sin i Tyskland. I samme brev skrev han også at han holder bildet av *Franskmannen* for å være verdt 10.000 kroner, og at han

¹⁰¹ Et lengre sitat er gjengitt i kapittel 3.3.

¹⁰² Brev MM N 2998 og MM N 1873.

¹⁰³ Munch et al., *Briefwechsel*, 111.

¹⁰⁴ Munchmuseet MM N 2842.

¹⁰⁵ Bildet det er snakk om er *Morgen*, (Woll 110), Edvard Munch og Erna Holmboe Bang, *Edvard Munchs kriseår belyst i brever*, Brev, (Oslo: Gyldendal, 1963), 22.

hadde fått bud på 2.000. Slik pruting var et vanlig fenomen på den tiden, og bidrar ytterligere til det uoversiktlige bildet av de økonomiske forholdene. På samme vis instruerte Munch Jappe Nilsen i brev av 01.03.1909 at de skal ta fra 40 til 100 kroner ved salg på en planlagt utstilling,¹⁰⁶ og da han i januar 1910 igjen skrev til Jappe, så hadde han solgt et eksemplar av *Det syke barn*. "Kjære Ludvig Jeg solgte i går "den syge Pige" på grafisk Udstilling for 300 Kroner-Dette bør meddeles Bladene Det er jo mærkeligt for en Gravur."¹⁰⁷ Denne "rekordsummen" blekner imidlertid beløpsmessig sammenlignet med hva som skjedde noen måneder senere. 02.04.1910 skrev museumsdirektør Thies til Munch og forteller om at Olaf Schou hadde tilbudt å kjøpe *Døden i sykeværelset*, *Livets dans* og *Skrik* for til sammen kroner 6.000, for å gi disse til Nasjonalgalleriet.¹⁰⁸ Han må altså selge mye grafikk for å veie opp for et gjennomsnittlig maleri. Det ser ut til at det alltid har vært salg av malerier som har gitt de relativt store pengene, selv om enkelte storsalg av grafikk, slik som 97 trykk til Ernest Thiel må ha monnet godt. Munch skrev selv til Harald Nørregaard engang i 1907-08 at: "Jeg sender nu 100 Kroner hvilke er at dele mellom deg og Hammer- Jeg fik av Thiel nu blot 1000 Mrks så jeg ikke har kunnet betale al min Gjæld – jeg får i Juli de resterende 4000 så du får vente indtil da Din hengivne Edv Munch".

Som nevnt i kapittel 1.7 satte Munch i 1912 opp en omfattende prisliste for grafikken med priser fra kroner 40 og opp til kroner 300.¹⁰⁹ Samlet sett lave summer i forhold til maleriene, og det er ingen grunn til å tro at enkelte håndkolorerte trykk skulle ha endret noe på dette. Det er for øvrig ingen trykk i prislisten med betegnelsen håndkolorert. Atle Næss mente som tidligere nevnt at Munchs gjennombrudd i Norge kom på Blomqvist-utstillingen i mars 1909. Det kan harmonere godt med hva som etter hvert blir synlig i hans finanser. Men uryddig økonomi hadde han også etter at han fikk noe mer penger. Selv etter at han fikk svært god råd, slik som i årene 1915-1918, mottok han en rekke purringer og inkassokrav på småbeløp.¹¹⁰ Dette fortsatte også utover på 1930-tallet.

En annen viktig grunn til at det ikke er så enkelt å skaffe seg konkret kunnskap om Munchs finansielle stilling i årene før 1910-1915, er at det ikke ble samlet sentrale opplysninger om innbyggernes inntekt- og formuesforhold. Kristiania fikk sitt første ligningskontor i 1882 og ansettelse av inntekt og formue ble stort sett fastsatt ved skjønn basert på lokalkunnskap. For en ikke så etablert kunstner som i tillegg oppholdt seg mye

¹⁰⁶ Ibid., 39, 56.

¹⁰⁷ Munchmuseet MM N 2881.

¹⁰⁸ Munchmuseet MM K 1446.

¹⁰⁹ Munchmuseet MM N 3001.

¹¹⁰ I Munchmuseets arkiver. For eksempel purring fra Johan Griegs Bokhandel 24.04.15 på kroner 18,50 og fra Dampskipsekspeditor Holger Fisher 19.11.18, på kroner 84,54.

utenlands må dette skjønnet ha vært vanskelig å utøve. Først i den nye skatteloven av 1911 kom det bestemmelser om tvungen selvangivelse, med virkning fra inntektsåret 1913.¹¹¹ Da blir også Munchs økonomiske suksess synlig i ligningsprotokollene. Moss Herreds ligningsnemnd fastsatte hans inntekter til henholdsvis kroner 35.725 og kroner 60.000 for årene 1913 og 1914. For inntektsåret 1919 var hans inntekt kroner 93.500 og formuen kroner 524.000.¹¹² Dette var store summer, og til sammenligning hadde Kristiania i ligningsåret 1917/18 ikke flere enn 54 skatteyttere med en formue på mer enn en million, og kun én med en formue på mer enn 10 millioner¹¹³ (Se vedlegg 3). I Munchmuseets arkiver ligger det innskuddskvitteringer fra Kristiania Bank og Kreditkasse på til sammen kroner 25.735 bare for perioden april til desember 1917. Munch hadde også konti i amerikanske og tyske banker. Han fikk tilsynelatende uten problemer kroner 10.000 og 12.000 for malerier fra 1915-1917.¹¹⁴ Som en kuriositet nevner jeg også at den bedrede finansielle stillingen ser ut til å ha gitt han endrede vaner. I følge en nota som ligger i Munchmuseets arkiver fikk han 28.12.1911 levert fra vinhandler H. Poulsen & Co to flasker Chateau Palmer 1896 til en pris av kroner fire pr. flaske. Da som nå var tredjecruvinen Palmer å anse som luksus.¹¹⁵ Dette var noe annet enn da han i bohemtiden på Grand kunne nyte en seidel øl for 25 øre, en dram for 10 øre og en biff for 50 øre.¹¹⁶

3 Den eksperimentelle kunstner

3.1 De grafiske teknikkens fornyelse i årene 1860-1900

Grafikk som kunstart har hatt sine glansperioder og mindre gode perioder til dels uavhengig av hva som har vært tilfelle for maleriet. For eksempel er den italienske renessansen en glansperiode vi forbinder med malerier og arkitektur, men med et lite unntak for Andrea Mantegna (1431-1506) var grafisk kunst noe man i liten grad beskjeftiget seg med. Når det gjelder renessansen nord for Alpene, derimot, spilte grafikken en stor rolle. Albrecht Dürer (1471-1528) var en fremragende maler, men det er hans grafikk som har gjort han til en

¹¹¹ Arne Haugen, *På ære og samvittighet. Skatteetatens historie etter 1892*, (Bergen: Vigmostad & Bjørke, 2005), 51, 84-85.

¹¹² I Munchmuseets arkiver.

¹¹³ Børre Haugstad, *Krig, kunst og kollaps. Del 1: Reder-kapitalen og Nasjonalgalleriet*, vol. Del 1, (Oslo: Schreibtsch, 2015), 108.

¹¹⁴ Telegram fra Georg Kleis, København 12.11.17. I Munchmuseets arkiver.

¹¹⁵ Chateau Palmer var en dyr vin da slik som den er i dag. Vinmonopolet har i april 2017 fire forskjellige årganger, med priser fra kroner 2160 til 3310 pr. flaske.

¹¹⁶ Helle Christine Ravn, *Jappe Nilssen. Munchs venn og våpendrager*, (Oslo: Orfeus Publishing AS, 2016); *ibid.*62.

kunstner av universell betydning. Slutten av 1800-tallet ble også en brytningstid for grafikken. Under den såkalte akademismen, karakterisert av Erik Mørstad som noe som "hadde en korrekt figurfremstilling, men som manglet naturlighet og preg etter direkte naturobservasjon"¹¹⁷ hadde grafikken liten mulighet til å gå utenfor det rent reproduserende. Gjennom store deler av 1800-tallet var det derfor gjennom grafikken som reproduserende og illustrerende medium at publikum møtte grafiske arbeider. De mer moderne kunstretninger, som jeg velger å la Manet utgjøre startpunktet for¹¹⁸, og som utviklet seg utover i andre halvdel av 1800-tallet, ga mer spillerom for grafikk som en selvstendig kunstnerisk uttrykksform. En annen faktor som spilte inn var at fotografiet ble mer og mer tilgjengelig og dermed tok over rollen som det dominerende reproduserende medium.¹¹⁹ Flere forhold bidro altså til at på den tiden Munch begynte med grafikk var interessen for denne kunstformen sterkt økende. Dette førte igjen til at alle de tre grafiske hovedteknikker ble gjenstand for enorm fornyelse, og Munch var selv en av de viktige fornyerne. Som nevnt i kapittel 1.1 fremstilte Munch sine første grafiske blad i Berlin i 1894. Det dreide seg da om kaldnålsraderinger, forskjellige typer etsninger og litografier. Jeg er enig med den amerikanske kuratoren William S. Lieberman (1924-2005), som hevder at etsningene og raderingene forblir de mest tradisjonelle av hans trykk.¹²⁰ Og selv om interessen for grafikk i Berlin var noe helt annet enn den var i Norge, hvor den var ikke-eksisterende, så var det, også som nevnt i kapittel 1.1, Paris som var selve senteret for grafisk kunst. Etter at Munch reiste til Paris i februar 1896 skjedde det en fornyelse i hans grafiske produksjon, og det er ingen tilfeldighet at Munchmuseet sommeren 1996 arrangerte en egen utstilling med tittelen *Grafikk fra 1896*. Et eksempel på grafikkens popularitet i datidens Paris kan være mappene *L'Estampe Originale*. I perioden fra mars 1893 til mars 1895 ble det kvartalsvis utgitt en mappe med grafikk, til sammen over ni kvartaler i alt 95 grafiske blad. Av disse var litografiet, og særlig det nye fargelitografiet de mest tallrike. Utgivelsen av mappene er blitt kalt en slags kollektiv proklamasjon av gjenoppdagelsen av det grafiske blad som en høyverdig kunststart. Mappene ble svært populære og hele opplaget på 100 ble utsolgt.¹²¹

¹¹⁷ Erik Mørstad, *Malerileksikon. Motivtyper, teorier og teknikker*, Ny utg., (Oslo: Unipub, 2007), 14.

¹¹⁸ Dette er selvsagt en forenklet påstand, men for eksempel kunsthistorikeren Françoise Cachin holdt Manets *Musikk i Tuileriehagen* som det første eksempel på et moderne bilde, både i form og innhold. Stephen F. Eisenman og Thomas Crow, *Nineteenth century art. A critical history*, 3rd ed. utg., (London: Thames & Hudson, 2007), 333.

¹¹⁹ Linda C. Hulst, *The print in the western world. An introductory history*, (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1996), 11-14 og 430-32.

¹²⁰ William S Lieberman, *Edvard Munch Lithographs Etchings Woodcuts*, (Los Angeles: Los Angeles county Museum of art, 1969), XI.

¹²¹ D.M Stein og D.H. Karshan, "L'Estampe Originale. A catalogue Raisonné," ed. New York. 1970 The Museum of Graphic Art (London: Gjengitt i Christies auksjonskatalog Prints and Multiples, 16.09.2015), 18,

Jeg vil se nærmere på utviklingen av de tre grafiske teknikkene på slutten av 1800-tallet, og starter med etsningsteknikken, hvor jeg vil støtte meg på Linda C. Hults' gjennomgang i *The Print in the Western World*. De store mestere innen etsningen hadde vært Rembrandt van Rijn (1606-1669) og Francisco de Goya (1746-1828). Deretter hadde etsningskunsten mistet tilhengere. Likevel var det, som Hults påpeker, aldri risiko for at etsningskunsten skulle dø helt ut. For eksempel lagde Eugène Delacroix (1798-1863) etsninger, senere også Édouard Manet (1832-1883). Begge disse kombinerte ofte etsningene med akvatint. Friluftskunstnerne i Barbizon, som ofte regnes som forløperne til impresjonistene, benyttet også etsningen som grafikkmedium. Akkurat som malerne hadde fått utstyr som de kunne frakte med seg for å male direkte i friluft, kunne etserne ta med seg ferdig grunderte plater til å skrape i *in situ*. På denne måten fikk de utført første del av prosessen på stedet, og de kunne fokusere på det frie, spontane og umiddelbare. Jules Dupré (1811-1889), Charles Francois Daubigny (1817-1878) og Charles Jacque (1813-1894) er eksempler på slike kunstnere. Fremstillingene var influert av hollandsk og engelsk landskapstradisjon. I Daubignys *Tre med kråker* fra 1867, og Jean-Baptiste Camille Corots (1796-1875) *Italiensk landskap* fra 1865, er det lett å dra paralleller tilbake til Rembrandt, for eksempel hans kjente *Tre trær* (ill. nr. 10-12).

Det er med stiftingen av *Société de la Aquafortistes* i 1862 for kunstnere som ønsket å fremme grafikken som et kunstnerisk medium at den såkalte etsningsrenessansen starter. I spissen for foreningen sto forleggeren og ildsjelen Alfred Cadart (1828-1875), og medlemmer var kunstnere som Manet, James McNeill Whistler (1834-1903) og Félix Braquemond (1833-1914). Denne foreningen ga ut månedlige mapper med originalgrafikk, de ga ut håndbøker, og var generelt opptatt av å distansere originalgrafikk fra reproduserende grafikk. Forfatteren og kritikeren Charles Baudelaire (1821-1867) var positiv til den fornyede interessen for etsningen, og skrev begeistret om at grafikere også måtte delta i den fornyelse av kunsten som Courbet, Alphonse Legros (1837-1911) og Manet sto for når det gjaldt maleriet.¹²² Av *Société de la Aquafortistes* medlemmer er Braquemond verdt å nevne spesielt. Han var svært produktiv og lagde over 900 trykk, og han inspirerte store kunstnere som Manet og Edgar Degas til å lage trykk. Også ellers i Europa steg interessen for etsningen. Whistlers svoger var engelske Francis Seymour Haden (1818-1910). Haden var selv kunstner og forfatter og viktig for *The Etching Revival* i England og Amerika.¹²³

¹²² Burén, *Det mangfaldigade originalet. Studier i originalgrafikensbegreppets oppkomst, teori och användning*, 34.

¹²³ Hults, *The print in the western world. An introductory history*, 521-59.

Av de store navn innen fransk kunst på slutten av 1800-tallet ser vi at de i grafikken både klarte å trekke linjer bakover i tid og samtidig forholde seg til aktuelle trender. For eksempel har Degas sitt *Selvportrett* fra 1857 klare referanser til et av Rembrandts selvportrett fra 1648 (ill.nr. 13-14). Som Rembrandt var Degas også opptatt av å forsøke seg frem i mange forskjellige tilstander av trykkene, og hans portrett av malerkollega *Mary Cassatt at the Louvre*, fra 1879-80 finnes i hele ti tilstander.¹²⁴ For impresjonistene ble det imidlertid fargelitografiet som ble det foretrukne mediet, det kunstneriske uttrykket tok nye retninger, og etsningsrenessansen i Frankrike gikk mot slutten.¹²⁵

Litografiet ble funnet opp av tyskeren Alois Senefelder (1771-1834) i 1798. I motsetning til tresnitt, som er et høytrykk, og raderinger/etsninger som er dypprykksteknikker, så er litografiet et flattrykk som baserer seg på det faktum at fett avviser vann. Det er avhengig av en del bruk av kjemikalier og er noe mer komplisert å trykke enn for eksempel et tresnitt. Utgangsmaterialet for litografiet er en stein som det tegnes på, eventuelt kan man tegne på et papir og så overføre tegningen til steinen. På den måten løser man også problemet at et trykk blir speilvendt i forhold til originalplaten slik som tilfelle er med de andre teknikkene. Den litografiske steinen er svært reseptiv til det verktøy man tegner med, slik at det er relativt enkelt å få frem effekter som gråtoner, skygger og overganger fra mørke til lyse toner. Selv om det var i Frankrike at litografiet nådde sitt toppunkt popularitetsmessig, var det i England at litografiet først fikk innpass. Philipp André publiserte den første mappen med kunstillitografier allerede i 1803. Det var også i England at Théodore Géricault (1791-1824) ble kjent med litografiet. Han var en av de første av de store franske kunstnerne som arbeidet med denne teknikken. Interessant er det også at den aldrende Goya som hadde forlatt Spania til fordel for Frankrike også tok opp litografiet. Kjent med raderings- og etsningsteknikkene forsto han tidlig litografiets variasjonsmuligheter som for eksempel å legge på et tykt lag med farge som så blir skrapet av i striper, en teknikk som Munch benyttet seg av blant annet i sitt *Selvportrett med knokkelarm*.

Manet brukte litografiet for å lage reproduksjoner av en del av sine kjente malerier, men han produserte også noen mer frittstående motiver, for eksempel *Borgerkrig* fra 1871, (ill. nr. 15). Her ser vi at han har brukt alt fra den flate enden av krittet til å lage store grå flater i barrikadene, men også finere linjer, punkter og helt mørke partier. Manet var også tidlig ute med det kreative samarbeidet som kan utvikle seg mellom en god trykker og

¹²⁴ Ibid., 550-51.

¹²⁵ Fleur Roos Rosa de Carvalho et al., *Printmaking in Paris. The rage for prints at the fin de siècle*, (Amsterdam: Van Gogh Museum Publications, 2012), 11-13.

kunstneren. De mer mekaniske og kjemiske sidene ved litografiet gjør at kunstneren kan trenge bistand. Av impresjonistene var det kun Camille Pissarro (1830-1903) og Edgar Degas som var noe særlig interessert i litografiet. Videre frem mot århundreskiftet var Odilon Redon (1840-1916) og Paul Gauguin opptatt av litografiets muligheter, og da litografier som er frigjort fra det å reprodusere malerier.

De første fargelitografier utkom allerede i 1830-årene, men det var først fra 1866, da Jules Chéret (1836-1932) satte i system å trykke fra tre steiner, at utviklingen tok fart. Det endte med at gatene i Paris i 1890-årene var fulle av plakater av den typen som, i form av reproduksjoner, i perioder også har vært å se i norske hjem eller i franskinspirerte interiører i det offentlige rom. Cherets system, hvis det kan kalles det, var å bruke en stein med sort trykk for å etablere det tegnede motivet, så en stein nummer to med en sterk farge, gjerne en lys rød, og så en tredje stein for å lage en bakgrunn som er gradert fra kalde farger i bakgrunnen og varmere i forgrunnen. Plakatene var først og fremst laget for å informere om begivenheter og arrangementer, altså en tidlig form for massekommunikasjon, men de ble også så populære at man snakket om "Postermania". Det ble også arrangert egne plakatutstillinger, den første i Paris i 1884. Likevel var det ikke før i 1899 at fargelitografiet fikk innpass på grafikkavdelingen på *Salongen*. Plakatene, som i starten av de konservative ble ansett som smakløst masseprodusert skrot, fikk etter hvert anerkjennelse som kunst. Skillet mellom håndverk og kunst, og høy og lav kunst ble utvisket. Selv om Chéret lagde over 1.400 plakater og Théophile Steinlen (1859-1923) huskes for den ikoniske *Chat Noir* plakaten fra 1896, så er det store navnet innen denne plakatkunsten Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Da 3.000 kopier av plakaten med reklame for *Moulin Rouge* ble satt opp over hele Paris i desember 1891, ble han berømt over natten. Men litografiet i slutten av 1890-årene ble ikke bare benyttet til plakater. I tråd med tradisjonene fra tidligere mestere som Albrecht Dürer ble det laget suiter med sammenhengene temaer. Som Dürer fremstilte *Apokalypsen* gjennom 15 tresnitt fremstilte Toulouse-Lautrec sin *Elles serie* livet som prostituert i Paris i en serie på 10 fargelitografier og ett tittelblad. Mappen med serien solgte dårlig, men en mappe ble faktisk solgt til Edvard Munch.¹²⁶ Kanskje var det en suite av denne type Munch hadde i tankene da han arbeidet med sine trykk til *Speilet*, som er omtalt på side 29.

Tresnittet, det eldste av de grafiske teknikkene, gjennomgikk også en stor forvandling gjennom 1800-tallet. Egentlig kan tresnitt deles inn i to hovedgrupper. Tresnittet slik vi kjenner det fra Munch, hvor det skjæres i langveden, og trestykket, også kalt xylografiet, hvor

¹²⁶ Ibid., 104.

det skjæres i endeveden. For å få til større motiver kunne man bolte sammen flere stykker endeved til større plater. Denne teknikken ble særlig brukt i reproduserende sammenhenger, og de ferdige trykkene er ofte vanskelig å skille fra enkelte typer raderinger. Ut over i annen halvdel av århundret klarte man å overføre fotografier over på slike treblokker og trestykket ble rett og slett en enkel og relativt rimelig trykketeknikk. Dette holdt seg frem til midten av 1880-årene da forskjellige typer fotomekanisk fremstilte plater ble et enda rimeligere medium.

De tre som virkelig revolusjonerte tresnittet ved slutten av århundret var Felix Valotton (1865-1925), Gauguin, og Munch. Valottons trykk kan i uttrykket minne om linoleumssnitt, og hans fornyelse av tresnittet ligger først og fremst i hans bruk av store flater og forenklingen av motivene. Han tar ikke i bruk treets strukturer slik som de to andre fornyerne. Gauguin begynte med grafikk i 1889. Han arbeidet med både raderinger, litografier og tresnitt men hadde ingen stor produksjon. Oeuvrekatalogen over hans grafikk inneholder kun 77 verk. Til gjengjeld var han svært eksperimentell og arbeidet i langved, endeved og med alle typer verktøy, innfarginger og trykkemetoder. Han foretok ofte etterarbeider på trykkplatene og arbeidet alltid i små opplag. Håndkolorering var også en del av hans kunstneriske repertoar. Med mange fargevariasjoner i tillegg er resultatet at man ofte kan snakke om monotypier, altså at to eksemplarer aldri er helt like.¹²⁷ Gauguins viktigste tresnitt er de to suitene *Noa-Noa* og *Vollard*. Den førstnevnte består av 10 motiver som er skåret i endeved. Den ble til i Paris vinteren 1893/94 mens Gauguin var hjemme mellom sine to opphold på Tahiti. Noen utgaver er håndtrykket av kunstneren selv, andre er trykket av Louis Roy på til dels avansert vis med en nøkkelplate og en fargeplate, og med sjablonger for å maskere ut enkelte områder. Altså en meget eksperimentell bruk av mediet. *Vollardsuiten*, som har sitt navn etter kunsthandleren og forleggeren Ambroise Vollard (1866-1939), er også tresnitt på sitt mest eksperimentelle. De ble til på Tahiti hvor Gauguin ikke hadde noen presse og således var henvist til håndtrykking. De irregulære platene de er skåret på er av diverse typer tropisk tre som han hadde tilgang til der. Motivene er slike vi kjenner fra hans malerier fra Tahiti med tilsynelatende hverdagslige scener, men som alle er spekket med symbolikk og mystikk. Motivasjonen for å sende i alt 475 trykk til Vollard var nok for å forsøke å forbedre Gauguins alltid elendige økonomi, men salget gikk dårlig. I et brev fra august 1901 skrev han til samleren og hjelperen Daniel de Monfreid at "jeg er sikker på at engang i fremtiden vil

¹²⁷ Hults, *The print in the western world. An introductory history*, 560-64 og 83-87.

mine tresnitt, som er så spesielle i forhold til all annen grafisk kunst, få en verdi".¹²⁸ Gauguin fikk rett i dette til slutt, og han blir sammen med Munch stående som den som på mest spektakulært vis tok i bruk tresnittets mange muligheter. De klarte begge å bryte med tradisjonelle oppfatninger og uskrevne regler om hvordan grafikk skulle fremstilles. Richard S. Field har kommentert og sammenlignet Munchs og Gauguins tresnitt. Noe han fremhevet hos dem begge er at de mer enn noen andre klarte å ta med seg tresnittets primitive opprinnelse inn i det moderne uttrykket. Han fremholdt at Munch var den av de to som best evnet å benytte trestrukturen i seg selv som en vesentlig del av motivet, slik det for eksempel kan sees i tresnittet *Kyss* (Woll 124). I diskusjonen som har foregått blant kunsthistorikere om hvorvidt det var Munch eller Gauguin som først tok i bruk den såkalte puslespillteknikken, som jeg har omtalt på side 4, ga han imidlertid all ære til Gauguin, og pekte på at Louis Roy sine utgaver av *Noa-Noa* fra 1894 benyttet denne teknikken. Dette var to år før Munch begynte med tresnitt. Det er mulig at Munch kan ha sett slike trykk allerede under sitt sommerbesøk i Paris i 1895. Teoretisk kan han da også ha møtt Gauguin, men det finnes ingen opptegnelser om at et slikt møte skal ha funnet sted. Field forfektet altså at det var Gauguin som var først ut med så vel oppdeling av platen som det å benytte sjablonger,¹²⁹ og at Munch deretter har sett disse hos trykkere i Paris. En annen og kanskje mer sannsynlig inspirasjonskilde for puslespillteknikken, som blant andre kunsthistorikeren Jay Clarke har lansert, er Jens Ferdinand Willumsens (1863-1958) trykk *Valgdag*, som ble vist på en utstilling i Kristiania i 1892. I følge utstillingskatalogen er dette trykket "Trykt med sort og farger på en gang ved hjelp av en ituskåren kobberplate, som igjen settes sammen". Det er all grunn til å tro at Munch så denne utstillingen, og fremgangsmåten er jo til og med beskrevet i katalogen.¹³⁰

Samlet har jeg ved å beskrive situasjonen for grafisk kunst på slutten av 1890-tallet forsøkt å fortelle om den verden som åpnet seg for Edvard Munch i hans kanskje mest intense periode som grafiker. Ved siden av de tekniske nyvinningene var også det idémessige bakteppet gunstig for grafisk kunst. Grafisk kunst representerte en demokratisering av kunsten og gjorde den tilgjengelig for flere enn de som hadde anledning til å anskaffe et maleri. Som et bilde på det Paris Munch møtte har jeg tatt med en illustrasjon av hvordan gatene i Paris så ut på 1890-tallet, Louis Carrier-Belleuse *Blikkenslageren* 1882 (ill.nr. 16).

¹²⁸ Elizabeth Prelinger in Tobia Bezzola et al., *Paul Gauguin. The prints*, (München: Prestel, 2012), 59-85, 103-29 og 35.

¹²⁹ Jacquelynn Baas, Richard S. Field, og The University of Michigan Museum of Art, *The artistic revival of the woodcut in France 1850-1900*, (Ann Arbor, Mich.1984), 140-44.

¹³⁰ Clarke, *Becoming Edvard Munch. Influence, anxiety, and myth*, 146.

3.2 Andre kunstnere, strømninger i tiden

Munch var ikke alene om å interessere seg for håndkolorering. Det er også viktig å huske på at håndkolorering var en helt normal metode for fargelegging av forskjellige billedmedier inkludert foto og levende film, før fargefilmen ble utviklet på 1930-tallet.¹³¹ Følgelig er det ikke noe som alltid skal forbindes med aktiviteter høyt oppe i kunsthierarkiet. Når det gjelder håndkolorering av kunstgrafikk, har jeg allerede nevnt Gauguin, selv om han ikke hadde noen stor håndkolorert produksjon. En annen kunstner som også kan trekkes frem, og som heller ikke er helt fjern fra Munch stilistisk sett, er hans samtidige belgiske James Ensor (1860-1949). Ensor håndkolorerte en god del grafikk i tiden sannsynligvis fra 1886 til ut i 1930-årene. Han hadde også det til felles med Munch at han brukte alle mulige papirtyper til sine trykk, også farget papir. Akkurat som Munch lagde Ensor ofte trykk etter sine malerier, eller han kunne noen ganger også gjøre omvendt. Etsningen til *Kristi inntreden i Brüssel i 1889*, et enormt maleri på 253 x 431 fra 1888, i dag i Getty Museum, ble til cirka 10 år etter maleriet. Dette er en typisk måte også Munch arbeidet på. Men at han benyttet nettopp etsninger som underlag er en differensiering mot hva Munch håndkolorerte. Munch håndkolorerte som nevnt bare 22 av i alt 203 raderinger/etsninger, som er færre enn i de andre teknikkene. Raderingen/etsningen må da også være den teknikken som etter manges mening egner seg minst til håndkolorering, med fine linjer og chiaroscuro-effekter som ikke fremkommer på samme måte i et tresnitt eller et litografi, hvor fargeflatene ofte er større. Det ble utgitt en katalog i 2002 i forbindelse med en utstilling av Ensors håndkolorerte grafikk, og det er interessant at forfatterne er inne på de samme beveggrunner for å håndkolorere som det som diskuteres i denne oppgaven. Eksperimenter, den økonomiske faktoren, og på oppfordring fra andre, uten at man finner hele forklaringen.¹³²

De tyske ekspresjonistene, som for eksempel Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Emil Nolde (1867-1956), Karl Schmitt-Rotluff (1884-1976) og Herman Max Pechstein (1881-1955) nevnes ofte som beslektet med Munch, og de fremstilte alle grafikk som stilistisk og teknisk kan sammenlignes med Munchs verk. Monotypier og håndkolorering var også en del

¹³¹ Eksempler på håndkolorerte fotos finnes for eksempel på Norsk teknisk museum, et eksempel er Severin Worm Petersens håndkolorerte foto av *Skredebandet i Søndfjord*, utført i tiden 1890-1910, Inventar nummer NTM UWP 10884. Eksempel på håndkolorerte filmer finnes for eksempel på Nasjonalbiblioteket, som høsten 2015 fant noen utenlandske hånd- og stensilkolorerte filmruller fra tidlige 1900 tallet. Disse inneholdt alt fra reklame til ekstatisk dans på månen. Søk 24.04.2016: <http://www.nb.no/Hva-skjer/Arrangementer/Kalender/Fargekunst-paa-film-Haandkolorerte-filmer-fra-tidlig-1900>

¹³² Eric Gillis et al., *James Ensor. A collection of prints. Presented for sale by Artemis Fine Arts & C G Boerner*, (New York, NY: C G Boerner, 2002), upaginert.

av deres kunstneriske repertoar. Professor Reinhold Heller er en av de som ofte har behandlet sammenhengen mellom Munch og ekspresjonistene, senest i forbindelse med utstillingen *Munch and Expressionism* på Neue Galerie i New York i februar til juni 2016. Han har gått så langt som å si at "uten Edvard Munch ville ikke tysk ekspresjonisme ha eksistert, den ville vært totalt annerledes", men en mulig påvirkning andre veien, altså tilbake til Munch har han ikke funnet bevis for.¹³³

3.3 Den eksperimentelle Munch

Når jeg snakker om Munch som eksperimentell, så har dette minst to dimensjoner, en estetisk og en teknisk. For begge dimensjonene var Munch absolutt til stede i tiden da store kunstneriske brudd fant sted. Jeg har i kapittel 3.1 gjort rede for utviklingen innen de grafiske teknikkene, og pekt på at da Munch reiste til Paris i 1890-årene kom han midt i en tid da nye stilepoker og kunstretninger ble formet. Det må sies å ha vært en av de viktigste brytningstider i hele den vestlige kunsthistorien. Det viktig å huske på hvor og hva Munch kom fra, og hva han kom til. Høsten 1895 hadde Munch hatt en omfangsrik separatutstilling hos Blomqvist. Denne ble ikke godt mottatt, tvert imot ble den møtt med karikaturer og slaktende omtale. Etter en slik opplevelse må det ha vært stimulerende for Munch å komme til Paris. Antall innbyggere i Kristiania i år 1900 var ifølge Statistisk Sentralbyrå 227.600. I Berlin og i Paris var det tilsvarende antallet tre millioner, og byene var i kraftig vekst. En slik vekst fører naturligvis til endringer på godt og vondt både økonomisk, sosialt og kulturelt. I kunstlivet skapte brytningen mellom det gamle kunstaristokratiet, representert ved *Salongen* og *Académie des Beaux-Arts*, og de nye strømningene en enorm dynamikk.

På kunstscenen i Norge var naturalistiske gjengivelser av motivene fortsatt det toneangivende, og interessen for grafikk var nesten ikke-eksisterende. Det som har blitt kjent som *Fleskumsommeren* 1886 hadde introdusert friluftsmaleriet i Norge, men motivkretsen var fortsatt tradisjonell. Som Trygve Nergaard formulerte det: "Generasjonen fra 1880-tallet hadde befridd paletten fra tysk akademisk innflytelse og bragt maleriet hjem i direkte øyekontakt med norsk virkelighet."¹³⁴ Nye motiver ble introdusert ved at naturalismen i den sosialrealistiske betydning av ordet, gjorde seg gjeldene innen både malerkunst og litteratur.

¹³³ Reinhold Heller: "Edvard Munch, Germany and Expressionism" i Ronald Lauder et al., *Munch and Expressionism*, (New York: Neue Galerie, 2016), 35-53.

¹³⁴ Trygve Neergård: "Modernismens vilkår i Norge 1910-20" i Carl Tomas Edam et al., *Modernismens genombrott. Nordiskt måleri 1910-1920. Göteborgs konstmuseum, 12 augusti-8 oktober 1989*, (Stockholm: Nordiska ministerrådet, 1989), 49.

Christian Krohg (1852-1925) var aktiv i begge disipliner med romanen *Albertine*, som kom i 1886, og som ble ledsaget av diverse malerier fra samme motivkrets.

Helt frie for impulser fra utlandet var man ikke i Norge eller i Norden. Impresjonistiske verk kjente man til ved at Monet stilte ut på *Statens Høstutstilling* i Oslo allerede i 1890, og Nasjonalmuseet ble det første offentlige museet utenfor Frankrike som ervervet et verk av han.¹³⁵ I København arrangerte man *Den frie utstilling* i 1893 med hele 51 verk av Paul Gauguin og 28 verk av Van Gogh. Etter at München-generasjonen hadde kommet hjem var det fransk kunst man var opptatt av, og Paris var alternativet for de kunstnerne som ønsket å få en formell kunstutdannelse. Statens Kunstakademi ble ikke etablert før i 1909, og da med den noe satte Christian Krohg som direktør.

Symbolismen innen malerkunst og litteratur hadde utviklet seg fra 1860-årene og utover. Selve begrepet ble mer kjent etter at Jean Moréas (1856-1910) fikk sitt Symbolist manifest utgitt i tidsskriftet *Figaro Littéraire* 18.09.1886. Symbolismen beskrives om en kunstart som oppsto i en tid da det hersket mye usikkerhet og strukturelle spenninger i Europa. Stilen var personlig og innadventd, nesten bekjennende, og den var antihistorisk på den måten at den markerte slutten på en firehundre år lang tradisjon av gjengivelse, altså den klassiske *mimesis*. Symbolismen ble en retning med stor kunstnerisk frihet både når det gjaldt form og innhold. Å uttrykke ideer eller sterke følelser gjennom sine verk var det vesentlige.¹³⁶ Ut på 1890-tallet gjorde symbolismen seg gjeldende også i kunstmiljøet i Norge, men fikk en egen nordisk variant, stemningslandskapet, som ved slutten av 1880-tallet og ut på 1890-tallet tok over som det dominerende i nordisk kunst. Harald Sohlbergs (1869-1935) bilde *Natteglød*, fra 1893, hadde vakt oppsikt, og var det bildet de unge kunstnerne målte seg mot.¹³⁷

At Munch ble påvirket av de impulsene han fikk i utlandet er det liten tvil om, og påvirkningen i stil og form er synlig i blant annet noen verk fra et tidligere Frankrike-opphold. Malerier som *Vårdag på Karl Johan* fra 1890 og *Rue Lafayette* fra 1891 er begge holdt i en neoimpresjonistisk, pointillistisk stil, åpenbart inspirert av kunstnere som Georges Seurat (1859-1891) og Paul Signac (1863-1935).

Før Munch ankom Paris i slutten av februar 1896 hadde hans venn Julius Meier-Graefe forberedt hans ankomst hos sine forbindelser i kunstverdenen i Paris. Meier-Graefe

¹³⁵ Karin Hellandsjø i "Monet og Norge" i Torsten Gunnarsson, *Impressionismen og Norden. Fransk avantgarde i det sene 1800-tal og kunsten i Norden 1870-1920*. Nationalmuseum, Stockholm, og Statens museum for kunst, København, (København: Statens Museum for Kunst, 2003), 245-48.

¹³⁶ Eisenman og Crow, *Nineteenth century art. A critical history*, 406-09.

¹³⁷ Øivind Storm Bjerke i: Svein Olav Hoff og kunstmuseum Lillehammer, *Vågå-sommeren 1894: Lillehammer kunstmuseum, Innlandsmuseet for visuell kunst 30.6.-20.8. 1994*, (Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum, 1994), 32.

bodde og arbeidet i Paris som kunsthandler og -kritiker, og var en av de store protagonister for den moderne kunsten. Munch fikk derfor raskt møte blant andre Samuel Bing som med sitt nye galleri *Salon L'Art Nouveau* hadde store ambisjoner om å bli et viktig galleri for samtidskunst. Munch stilte ut der, etter først å ha fått 10 bilder utstilt på *Salon des Indépendants* i april. Hos Bing viste han tolv malerier, fem-seks tegninger og 41 grafiske blad, blant annet håndkolorerte versjoner av *Madonna* og *Vampyr*. Som vi vet forelå disse ennå ikke som fargetrykk. Meier-Graefe satte også Munch i forbindelse med forleggeren Ambroise Vollard, som inkluderte den litografie utgaven av *Angst* (Woll 63) i mappen *Album des Peintres Graveurs*.enne utkommererte eksemplarer.

Hans tyske venn Paul Herrmann (1864-1940), som selv var grafiker, tok han med rundt til de kjente trykkerne og han kan også ha inspirert Munch til å eksperimentere med kombinasjonstrykk. Denne teknikken brukte Munch for *Madonna*, *Vampyr* og *Pikene på broen* (Woll 628), hvor hovedmotivet er trykket som henholdsvis litografi for de to førstnevnte, og tresnitt for det sistnevnte, og hvor fargene er trykket fra andre stener, eller fra sjablonger i tre eller metall. I 1896 lagde nemlig Herrmann kombinasjonstrykket *Undine-Leken Havfrue* av fire treplater i farger over et litografi trykket i blått. Det er også kjent at han hadde benyttet denne metoden allerede i 1895. Teknikken med mezzotint på en forbehandlet zinkplate, som Munch blant annet brukte i fremstillingen av fargetrykket *Ung kvinne på stranden* (Woll 49), er også noe Herrmann kjente til og benyttet, og muligens også introduserte Munch for. Om ikke det er mulig å påvise et klart og brått stilistisk skifte i Munchs grafikk i årene i Paris i forhold til årene i Berlin, så virker det likevel klart at tiden i Paris virket stimulerende. Munch var meget produktiv, og lagde i løpet av oppholdet ca. et dusin tresnitt, like mange raderinger og hele 55 litografier. Dette til tross for at livet var til dels vanskelig og økonomien elendig. Det er mange eksempler på at han også håndkolorerte trykk under oppholdet i Paris.¹³⁸

Rent teknisk var Munch eksperimentell i alt sitt kunstneriske virke. Med maleriene kunne han modellere malingen i masser, eller han kunne tynne malingen ut med terpentin så lerretet så nærmest ubehandlet ut. Han kunne klemme ut maling i tykke lag rett fra tuben for så å skrape i den med skarpe redskaper, eller han kunne sprute malingen på lerretet og la den renne nedover. Hvordan han satte maleriene ut for å eksponere dem for vind og vær er også velkjent. Alt dette var en del av den umiddelbare og direkte skapelsesprosessen som ikke var så vanlig i Munchs samtid, men som vi kjenner fra moderne fenomen som Jackson Pollocks

¹³⁸ Gerd Woll: "Grafikeren" i: Sissel Bjørnstad et al., *Munch og Frankrike. Paris, Musée d'Orsay 24 september 1991-5 januar 1992, Oslo, Munch-museet 3 februar-21 april 1992*, (Oslo: Munch-museet, 1991), 240-73.

(1912-1956) *drip paintings* eller Gerhard Richters (1932-) abstrakte skrapebilder. Når det gjelder grafikken kom hans praktiske håndlag til nytte ved at han tok i bruk en rekke teknikker, slik som radering, etsning, litografi, tresnitt, aquatint, mezzotint samt hektografi. I denne kontekst er det naturlig å begrense seg til å se på det eksperimentelle rent eksplisitt for grafikken. Det kan være flere innfallsvinkler for å studere det eksperimentelle med Munchs grafikk, og det må ikke nødvendigvis være basert på store kunstteoretiske ideer. Noe kan ha svært prosaiske forklaringer, slik som at det lå i tiden at man var vant til å gjøre ting med hendene, i mye større grad enn hva som er vanlig i dag. Kvelder ble brukt til håndarbeid, og i tilfelle med hans tante Karen Bjølstad (1839-1931), som han vokste opp med, til å fremstille ting for salg. Hun var flink med søm og dekorasjon, og hun fremstilte materialbilder i en slags collageteknikk. Bark, mose og annet naturmateriale ble til romantiske motiver slik som for eksempel stavkirker.¹³⁹ Sløyd var et fag på skolen selv om det ikke er nevnt eksplisitt i de timeplaner som er referert fra Munchs skolegang.¹⁴⁰ Men redskapet løvsag, som var det Munch brukte for å dele opp treplatene til den såkalte puslespillteknikken som jeg allerede har omtalt, var et svært vanlig redskap, og sannsynligvis noe alle gutter kjente til bruken av. Woll har nevnt at han kan ha lært bruken av løvsag av en snekker i nabolaget. Fra og med 1915 hadde Munch, ifølge Frank Høifødt, til og med skaffet seg en elektrisk sag til dette formålet.¹⁴¹

Gerd Woll har i sin artikkel "Edvard Munchs grafikk gjennom 50 år" i oevrekatalogen over grafikken gitt en oversiktlig gjennomgang av Munchs utvikling som grafiker. Woll har beskrevet hvordan Munch først i Berlin begynte med kaldnålraderinger, deretter etsninger og litografier, og så under det tidligere nevnte viktige Paris-oppholdet i det drøye året fra februar 1896 til mai 1897 var innom en rekke teknikker, hvorav noen, slike som mezzotint og sinkografier er teknikker han forlot etter kort tid, sannsynligvis på grunn av kompleksiteten ved å lage fargetrykk i disse teknikkene. Woll har også nevnt håndkolorering som en del av hans eksperimentering fra denne perioden. Når det gjelder tresnittene, finnes det en del etterlatte plater som viser at Munch benyttet enhver tenkelig tresort, tunge klumpete stykker av gran eller furu sammensatt til større plater, kryssfiner, maleplater i mahogni, harde plater i løvtre og i det hele tatt alt han kunne få tak i. For enkelte trykk benyttet han også sjablonger i forskjellige materialer, for eksempel den karakteristiske månesøylen som vi

¹³⁹ Næss, Sundland, og Munch, *Munch. En biografi*, 28-29.

¹⁴⁰ Erik Mørstad, "Edvard Munch: Dannelse og utdanning," *Kunst og Kultur* 2008, nr. 1 (2008): 19-31.

¹⁴¹ Frank Høifødt, Edvard Munch, og Ø Punkt, *Fruktbar jord. Munch i Moss 1913-1916*, (Moss: Punkt Ø, 2016), 52.

finner i noen eksemplarer av trykket *De to ensomme*,¹⁴² som ble et av hans mest vellykkede tresnitt. For andre motiver, slik som *Badende kvinne* (Woll 113), finnes det en rekke forskjellige treplater og utskårne biter, men få vellykkede trykk, hvilket vel må sies å være en del av det å eksperimentere, men at eksperimentene i dette tilfellet ikke falt ut som ønsket.¹⁴³

Også når det gjelder papirtyper er det en bred variasjon av typer som viser at Munch ikke var låst til å benytte bestemte kvaliteter. Han benyttet europeisk papir av forskjellige typer og også de tynne asiatiske papirtypene. Trykk på farget papir er det også eksempler på, blant annet et meget særpreget eksemplar av *Skrik* på rødfiolett papir som befinner seg i Staatsgalerie Stuttgart. Noe av årsaken til de mange forskjellige typene papir kan naturligvis også være at han arbeidet på mange forskjellige steder og derfor også var henvist til å bruke det som lot seg fremskaffe, eller hva økonomien til enhver tid tillot.

Det er fremhevet av flere at det eksperimentelle aspektet var en viktig bestanddel i Munchs grafiske produksjon. For eksempel har den østerrikske kunsthistorikeren Dieter Buchhart beskrevet hvordan Munch fortsatte sine eksperimenter med farge, form, kombinasjoner gjennom forskjellige innfarginger, forskjellige papirtyper, papirsjablonger, linoleumsplater, kombinasjoner med forskjellige trykketeknikker *samt ved håndkolorering*.¹⁴⁴ Helt fra Munch-forskningens spede begynnelse har forskerne understreket Munchs evne til å viderebearbeide platene for stadig å frembringe nye variasjoner av de samme trykkene, eller fremstille trykk som senere kunne overtrykkes eller håndkoloreres. Det het for eksempel i katalogen til *Farger på Trykk* som Munchmuseet arrangerte i 1968 at:

I enkelte tilfelle har Munch håndkolorert fargetresnitt på papiret med tanke på å få en rikere virkning. DE ENSOMME er et nytrykk fra første verdenskrig, og håndkoloreringen er her utført med tanke på å prøve virkningene før nye trykk ble tatt. Overarbeidelsen av ANGST synes å ha hatt en selvstendig verdi for Munch, og med tresnittet DEN GOTISKE PIKEN som underlag har Munch malt et portrett av modellen, Birgit Prestøe.¹⁴⁵

Her er det altså gitt tre mulige begrunnelser for Munchs håndkolorering som også jeg har berørt i teksten.

Det er kanskje ikke helt tilfeldig at det var i tresnittet Munch best kunne utfolde sine eksperimenter. Et tresnitt kan trykkes med helt enkle hjelpemidler, og også for hånd, i motsetning til et litografi. To gode eksempler på trykk som Munch tok frem gang etter gang

¹⁴² Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 8-19.

¹⁴³ Gerd Woll: "Grafikeren" i Bjørnstad et al., *Munch og Frankrike. Paris, Musée d'Orsay 24 september 1991-5 januar 1992, Oslo, Munch-museet 3 februar-21 april 1992*, 266.

¹⁴⁴ Dr. Dr. Dieter Buchhart, med bidrag av Prof. Dr. Dr. Presler, Gerd, og Prof. Bjerke, Øivind Storm, *Edvard Munch Ernst Ludwig Kirchner*, (München: Galerie Thomas, 2013), 31.

¹⁴⁵ Ragna Stang, *Farge på trykk*, vol. 5, Katalog/Munch-museet, (Oslo: Munch-museet, 1968), 3.

og endret og eksperimenterte med, er *Vampyr II* (Woll 41) fra 1895/1902, og *Mot skogen I* fra 1897 (Woll 112) og *Mot skogen II* fra 1915 (Woll 541). Alle disse tre motivene finnes også i håndkolorerte eksemplarer, selv om det ikke er det vesentligste her. Det vesentligste er de utallige kombinasjonsmulighetene som Munch har utnyttet, og som det er mulig å studere på Munchmuseet, siden de har mer enn 70 eksemplarer av *Vampyr*, og nærmere 50 av *Mot skogen I* og *II*. Når det gjelder *Vampyr*, så har Munchmuseet to litografiske steiner, fire treplater og en sjablong. Den ene steinen utgjør selve nøkkelmotivet, den andre kvinnens hår. De fire treplatene er for å gi farge på forskjellige deler av motivet. Med så mange komponenter sier det seg selv at antall kombinasjoner er svært mange. Woll har delt inn trykket i 10 forskjellige hovedgrupper som det igjen finnes variasjoner av.¹⁴⁶ Noe av det samme antallet variasjoner finner vi i *Mot skogen*, selv om utgangspunktet her er to treplater, en nøkkelplate og en fargeplate. Den platen som ble benyttet som nøkkelplate i 1897-versjonen ble benyttet som fargeplate i 1915-versjonen. Av de 12 trykkene fra 1915-versjonen finnes det knapt to like. Ved utstillingen *Munch på Papir* ble det vist 19 forskjellige trykk av *Mot skogen*, og Magne Bruteig skrev i katalogen:

Til sammen sier alle disse forskjellige utgavene av *Mot skogen* noe vesentlig om Munchs holdning til grafikk; Det er ikke i første rekke et medium for mangfoldiggjøring av et visst antall like eksemplarer (selv om han bruker grafikk på denne måten også), men et medium som appellerer til hans kunstneriske kreativitet, som har sine særegne virkemidler og muligheter, og som gjør at han kan eksperimentere på en helt annen måte enn han kan som maler.¹⁴⁷

Sitatet oppsummerer på en god måte basisen for Munchs eksperimentelle uttrykk, og den håndkolorerte grafikken var en naturlig og viktig del i denne delen av Munchs oeuvre.

Det er nødvendig å utdype noe mer om fargelitografiene og fremstillingen av disse. Linda Hults har beskrevet hvordan trykkeren Auguste Clot samarbeidet med kunstnere om fargetrykk på den måten at det ble laget noen få prøvetrykk i sort som kunstneren deretter håndkolorerte. Disse eksemplarene fungerte da som en mal for hvordan Clot skulle lage fargetrykket.¹⁴⁸ Vi kan se at denne arbeidsformen var relativt vanlig hos en del kunstnere. For først å vise eksempler på hvordan fargelitografier ble fremstilt, har jeg tatt med bildeeksempler av prøvetrykk av Maurice Denis (1870-1943) sitt *Le reflet dans la fontaine* fra mappen *L'Album d'estampes originales de la*

¹⁴⁶ Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 70,71.

¹⁴⁷ Bruteig, *Munch på Papir*, 154.

¹⁴⁸ Hults, *The print in the western world. An introductory history*, 505.

Galerie Vollard fra 1897. Disse prøvetrykkene tilhører Van Gogh Museet i Amsterdam. Vi ser at det først forelå et sort/hvitt trykk og deretter ble fargene lagt på ved hjelp av forskjellige fargestein (ill.nr. 17). I det avanserte franske samlermiljøet var disse prøvetrykkene ettertraktet, og ble derfor ofte signert og lagt ut for salg. Dette står i motsetning til hva jeg mener var forholdet med Munchs eksperimentelle trykk. Enda mer interessante enn Denis' prøvetrykk for oppgavens tema, er to prøvetrykk av henholdsvis Paul Signac og Pierre Bonnard (1867-1947) som er i samme samling. Signactrykket har tittelen *Le Port du Volendam* og er fra 1897-98 (ill.nr.18) og Bonnard-trykket er *Coin de Rue vue d'en haut* fra *Quelques Aspects de la vie de Paris*, 1896-1899 (ill.nr.19). Begge trykkene er håndkolorert, og det er gitt instruks i marginen om hvilke farger og fargetoner som skulle trykkes på de forskjellige delene av det ferdige trykket. Altså en helt klar dokumentasjon på fremgangsmåten som jeg siterer Linda Hults beskrivelse av. Jeg har funnet et trykk hvor også Munch har gitt instruks til trykkeren. Det gjelder tresnittet *To kvinner på stranden*. På det aktuelle eksemplaret har Munch skrevet "Probedruck. Mond weglassen, Mond weglassen auch spiegelung weglassen, Mond und Spiegelung wegnehmen", altså en trippel beskjed om å fjerne månen og månesøylen som finnes på eksemplaret for hånden (ill.nr.20). Trykkeren av de første eksemplarene av dette trykket var Lassally, og i de senere år Nielsen. Det er uklart hvem beskjeden i dette tilfelle var rettet til. Selv om den er på tysk, kan det ikke tas for gitt at beskjeden var til Lassally. Det kan se ut som Munch raskt vekslet om til tysk når det var snakk om grafikk. Det kan ha vært fordi han hadde et stort marked der, eller en slags etterlevning fra læreårene i Berlin. Som eksempel har han på et trykk fra 1930, *Jernbyrden II*, (Woll 721), en lengre påtegning på tysk,¹⁴⁹ selv om han da for mange år siden hadde forlatt Tyskland. Selvfølgelig er det en mulighet at trykket var til en tysk kunde, men det er like fullt en liten pussighet.

Hvordan forholdt Munch seg til Lemercier, Clot og de andre trykkerne? Disse store litografiske virksomhetene må ha virket relativt industrielle. Gilmour har beskrevet at da Clot begynte i lære hos Lemercier, som for øvrig også har trykket for Munch, hadde firmaet over 130 presser og 300 ansatte.¹⁵⁰ Ingerid Lindbäck hadde også en interessant betraktning om møtet med trykkerne i sin bok om Munch:

¹⁴⁹ Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 444.

¹⁵⁰ Pat Gilmour, *Lasting impressions. Lithography as art*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988), 129-31.

På den tid da Munch kom til Clot holdt denne på med fargereproduksjoner etter pasteller for både Degas, Renoir og Cézanne. I disse mesterlige gjengivelser har han med sin fullkomne tekniske dyktighet tatt opp konkurransen med kunstneren selv. Hvor stor innflytelse Clot kan ha hatt på Munch som litograf er vanskelig å vite. Man kan vel gå ut fra at Munch, med sin medfødte sans for alle tekniske virkemidler og mottagelighet for alle nyvinninger som kunne gi han impulser til egne eksperimenter, må ha hatt stor nytte av samarbeidet. På den annen side hørte jo Munch nettopp til dem "som hadde en utpreget og viljestærk personlighet", og som ikke akkurat var så lett å lede.

Dette siste ser vi mange eksempler på at var en riktig observasjon. I tillegg hadde Munch konstant dårlig råd, og særlig høsten 1896 ser ut til å ha vært en vanskelig tid. Han skrev da følgende til VG-journalist K.V. Hammer, som hadde vært en støttespiller for han:

jeg må have penger til mitt arbeide, som jeg tror kan blive af betydning- I hvertfald som begynnelse til en kunstart der ikke kjendt her hjemme nemlig den reproductive- Jeg kan ikke nægte for at jeg i disse dager bander og sværter fordi lumpne 500 kroner skal ødelægge de to måneder jeg havde tænkt at å fuldført så meget (...) Nå er min stilling følgende, et stort atelier har jeg fuldt opp av arbeider - lithografier og raderinger og har ikke en skilling – Har udsigt til at ikke få noenting ferdig da jeg reiser herfra om to måneder – Jeg trues envidere med at mine kobberplater og malerier tages fra meg – Jeg vil ikke snakke om det ubehagelige, den udsigt at sulte i hjel- for her lar man folk udenvidere sulte i hjel, hvis man ikke har penger (.....) Her er bitterlig koldt og surt og nordmænd fryser sig halvt ihjæl – Jeg vilde i grunnen helst reise til Tyskland med lune værelser og bierhaller men jeg må nok blive her en stund for at gjøre færdig en del lithografier- Jeg sender muligens hjem til Blomqvist nogle Strindberg-lithografier – som De kanskje ved litt agitation kan bidrage til at sælge – Det er nemlig forfærdelig dyrt at lithografere- det sluger masse af pænger- Forhåpentlig får jeg gjort noget morsomt. ¹⁵¹

Ut fra sitatet må man kunne si at her har, som så ofte ellers, økonomien hatt sterkt påvirkning på kunsthistorien. Hadde det vært mer penger tilgjengelig hadde det trolig blitt flere fargelitografier. *Speilet*, som er omtalt under kapittel 2.2, kunne nok også blitt en realitet dersom økonomien hadde vært en annen. Interessant i sammenheng med hoveddiskusjonen i denne oppgaven er det for øvrig å merke seg at når det gjelder å skaffe penger så nevner han ikke håndkolorerte trykk, men foreslår derimot å selge litografiet av Strindberg. Dette er trykket i relativt stort opplag og finnes i dag i mer enn 100 eksemplarer i forskjellige museer, samt at det relativt hyppig bys frem i det private markedet.

Dårlig økonomi kan også ha vært årsaken til at steinen med litografiet *Det syke barn* fra 1896 ble slipt ned. Munch omtalte jo selv dette trykket som sitt viktigste,¹⁵² og han klarte å bevare mange av de øvrige steinene fra samme periode. Gerd Woll berørte dette i sitt essay "Grafikeren" i utstillingen *Munch og Frankrike*, som ble vist i Musée d'Orsay i Paris, Munchmuseet i Oslo og Schirn Kunsthalle i Frankfurt fra september 1991 til august 1992.

¹⁵¹ Gerd Woll:"Grafikeren" i Bjørnstad et al., *Munch og Frankrike. Paris, Musée d'Orsay 24 sptember 1991-5 januar 1992, Oslo, Munch-museet 3 februar-21 april 1992*, 243.

¹⁵² Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 15.

Blant annet inngikk Munch en forhåndsavtale med Clot før han forlot Paris høsten 1897 om å enten kjøpe samtlige 23 litosteiner av han for 197 franc, eller tre måneder senere å betale en månedsleie på 25 franc. Det finnes kvitteringer på at han betalte til og med mars 1898, men med fasit i form av de steinene som er bevart, ser det ikke ut til at han klarte å innløse alle.

Skiller vi på teknikkene innen Munchs fargetrykk ser vi en interessant forskjell, nemlig at det er en høyere andel tresnitt i farger enn det er litografier. Antallene er cirka 20 fargelitografier mot hele 52 fargetresnitt. Det kan være flere grunner til dette. En av dem kunne være Munchs som nevnt alltid dårlige økonomi, siden trykking av fargelitografier er relativt dyrt. Eller som jeg har vært inne på at den kompliserte arbeidsformen, og avhengigheten av en profesjonell trykker, ikke passet Munch. Han likte jo også å eie steinene, og et trykk som *Det syke barn* ble i fargeversjon trykket fra opptil fem steiner. Hvordan skulle han kunne håndtere det? I forlengelsen av denne diskusjonen kommer jo også aspektet som berører definisjonen av originalitet og kontroll over prosess og materiale som jeg har berørt i kapittel 1.3. Pat Gilmour bekreftet i boken *Lasting Impressions* om Clot, at konseptet med originalitet innen grafisk kunst sto svært sentralt på slutten av 1800-tallet, at kunstneren selv måtte ha kontroll over hele prosessen, og at trykkeren måtte holde en lav profil. Det ironiske ved dette er at jo mer komplisert trykket var, jo mer økte sannsynligheten for at kunstneren måtte ha bistand, og desto viktigere var det at dette ikke ble kjent. Av denne grunn forsvant også i stor grad tradisjonen med at trykkeren kunne sette sin signatur eller buemerke på arket. I følge disse konvensjonene for originalitet som omtalt i kapittel 1.3 ville sannsynligvis et håndkolorert trykk inneha enda større originalitet enn et rent trykk. Det er likevel tvilsomt om dette har vært en selvstendig motivasjon for Munchs håndkolorering. Hvis så var tilfelle ville han sannsynligvis også vært mer nøye med de andre konvensjonene som begynte å gjøre seg gjeldende, slike som nummering og begrensede opplag. Selv om det ifølge Saff og Sacilotto først på 1930-tallet ble standard prosedyre å nummere trykk,¹⁵³ hadde praksisen vært benyttet helt fra 1890-tallet.¹⁵⁴ Munch kjente jo også til praksisen gjennom de nummererte utgavene av Meier-Graefe mappen og litografiet *Angst*. At Munch skaffet seg en egen presse kan også ha hatt sin bakgrunn i at han ikke helt trivdes i trykkernes verksteder, og ikke likte å være avhengig av dem. Av samme årsaker som tidligere nevnt ble tresnittet Munchs foretrukne teknikk når det gjaldt mangefargede trykk. I likhet med Bruteig har også Høifødt fremhevet at for Munch var ikke tresnittet kun et medium for

¹⁵³ Saff og Sacilotto, *Printmaking. History and process*, 396.

¹⁵⁴ Theodore B. Donson, *Prints and the print market. A handbook for buyers, collectors, and connoisseurs*, (New York: Crowell, 1977), 69-72.

mangfoldiggjøring, "men et selvstendig kunstnerisk uttrykk, velegnet til eksperimentering og unik nyansering".¹⁵⁵

3.4 Munch og farger

Munchs gode venn, den norske dikteren Sigbjørn Obstfelder (1866-1900), uttalte om Munchs bruk av farger: "Munch er poet i farven. Han har lært seg til å se hva farven kan brukes til i kunst... Han er fremfor alt lyriker i farver. Han føler farver, og han føler i farver. Han ser dem ikke bare. Han ser sorg og skrik og grublen og visnen. Han ser ikke gult og rødt og blått og fiolett."¹⁵⁶ Det er ingen tvil om at farger var viktig i Munchs kunstnerskap, også i grafikken. Dette følger nærmest som en selvfølgelighet etter den interessen og diskusjon det var omkring farger og fargebruk som følge av de moderne strømningene innen malerkunsten. For første gang i kunsthistorien kunne fargen avvike fra det som var den vanlige oppfatningen av et objekts farge og heller brukes til å uttrykke en stemning eller en følelse. Jill Lloyd har beskrevet hvordan bruk av farger var en essensiell del av den moderniseringen av kunstuttrykket som Munch sto for. Hun mente Munch må ha hatt kjennskap til Charles Henrys fargeteori da han malte *Natt i St-Cloud* i 1890 (ill. nr. 21). Munch hadde nettopp fått høre om sin fars bortgang, og verket er holdt i farger som stemmer overens med Henrys beskrivelse av farger for å uttrykke sorg, depresjon og melankoli. Fargene uttrykker noe i seg selv.¹⁵⁷

Ikke bare teoretikere, men også kunstnere selv skrev om farger. Et eksempel er Gauguins "Notes on Colour" fra *Oviri. Ecrits d'un sauvage*, som han skrev på Tahiti mellom 1886 og januar 1898. Gauguin selv hadde en dristig bruk av farger, særlig fra de sene 1880-årene og utover. Gauguin gikk bakover i historien og pekte på forholdet mellom linjen og formene, og hvordan eminente kolorister som Eugène Delacroix (1798-1863) brukte fargene som en metode til å tegne. Han skrev begeistret om impresjonistenes evne til å se naturen i farger og deres harmoniske komposisjoner, men mente de ikke hadde noe mål for videre utvikling, og at deres innledende triumfer derfor førte til forfengelighet og stagnasjon. Videre var impresjonistenes motiver begrenset til det de kunne se i naturen. Fargefotoet kan fortelle oss en slags sannhet om fargene i naturen, men som Gauguin spurte: "Hva er fargen til en kentaur, en minotaur, en kimær eller til Venus eller Jupiter?" Gauguins spørsmål får en umiddelbart til å tenke på Munchs velkjente og ofte siterte analyse av fotoapparatet,

¹⁵⁵ Høifødt, Munch, og Punkt, *Fruktbar jord. Munch i Moss 1913-1916*, 52.

¹⁵⁶ Johannesen, Irons, og Gundersen, *Edvard Munch. 50 grafiske arbeider fra Gundersen Collection*, 51.

¹⁵⁷ Jill Lloyd i : Dijk et al., *Van Gogh + Munch*, 125-30.

"fotografiapparatet kan ikke konkurrere med pensel og palett så lenge det ikke kan benyttes i himmel og helvete". Gauguins videre resonnement var også i tråd med hva Munch kunne ha sagt eller skrevet:

La oss se hva den skeptiske arbeideren ville si. Himmelen er blå, sjøen er blå, trærne er grønne, stammene er grå, marka de vokser på lett udefinerbar. Alt dette er som vi vet lokal farge, men lyset kommer og endrer synet på enhver farge akkurat som det vil. Og sjøen som vi kjenner som blå, som er den rene sannhet, blir gul i en nyanse som man ellers bare finner hos tøyfargerne.

Som Gauguin oppsummerte, "Hele haugen med akkurate farger er livløse, frosne, stupide, uforskammede og forteller løgner". Han ville heller at fargene skal tale til oss følelsesmessig, og som han sa "farge alene er språket for det lyttende øye". Han avsluttet for øvrig med å hylle Turner, som han omtalte som et geni som var altfor tidlig ute, og som derfor ble erklært gal.¹⁵⁸

En annen som skrev om farger og fargebruk var Van Gogh. 05.06.1890 skrev han til sin søster blant annet følgende:

Det som fascinerer meg mest i min profesjon, mye mer enn noe annet, er portrettet, det moderne portrettet. Jeg søker etter å oppnå det med farger og jeg er sannelig ikke den eneste som gjør ting på den måten. Jeg ville like forstå du – og jeg sier ikke at jeg vil klare det, men likevel – jeg prøver – jeg skulle like å kunne lage portretter som skal fortone seg som åpenbaringer for mennesker som lever et hundreår fra nå. Derfor søker jeg ikke å oppnå dette gjennom fotografiske likhet, men gjennom lidenskapelige uttrykk ved å bruke kunnskap og *vår moderne bruk av farger* som et middel for å uttrykke og intensivere den portrettertes karakter.¹⁵⁹

Dette er jo omtrent noe Munch kunne ha sagt om sine egne portretter og selvportretter. Hos Munch blir det kanskje mest synlig i de litt senere portrettene. Munch skrev også selv om farger. I dagboken sin fra Nice 02.01.1891 skrev han:

Jeg skal gi dere et eksempel på dette uforståelige med farger – et billiardbord – Gå inn i en billiardhall- Etter at du har stirret en stund på den intense grønne duken, se opp. Se hvor merkelig rødt alt er rundt deg. De herrene som for et øyeblikk siden var kledd i sort bærer nå dresser i purpurrødt, og rommet er rødlig, dets tak og vegger. Etter en stund blir dressene sorte igjen. Hvis man vil male en slik atmosfære – med et billiardbord- så antar jeg at man må male disse tingene purpurrøde. Hvis man skal male det umiddelbare inntrykket av et øyeblikk, atmosfæren, den som er menneskelig – da er dette det man må gjøre.¹⁶⁰

Som hos Gauguin og Van Gogh ser vi av dette sitatet at også Munch søkte seg bort fra det som var naturalismens deskriptive fargebruk, og så bruken av farger som et svært viktig

¹⁵⁸ Paul Wood, Jason Gaiger, og Charles Harrison, *Art in theory 1815-1900. An anthology of changing ideas*, (Oxford: Blackwell, 1998), 992-98.

¹⁵⁹ Ibid., 947.

¹⁶⁰ Ibid., 1043.

element i å modernisere kunsten. Kunsthistorikeren Norma Steinberg mener til og med at grafikk er det ideelle mediet for å studere Munchs farge teorier. Steinberg peker også på hvordan Munch etter å ha studert farge teoriene til Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832) og Michel Eugène Chevreul (1786-1889) utviklet et fargespråk tilpasset symbolismen, og som var inspirert av det som kan kalles datidens pseudovitenskaper, slik som mystisisme, okkultisme, spiritisme, syntesisme, psykologi og mesmerisme. Dette siste, som handler om hvordan mennesker er påvirket av magnetstråler i naturen var noe Munch var uvanlig opptatt av. Han skrev ofte om stråler både fra over oss og under oss og mente at "hvis vi hadde andre typer øyne kunne vi se skjelettene, akkurat som i en røntgen, og med andre typer igjen kunne vi se den ytre ring av flammer som omgir oss".¹⁶¹ Det er flere eksempler på at hans verk inneholder fargeauraer, slik som for eksempel litografiet *Madonna*, som blir omtalt i neste avsnitt, eller et unikt eksemplar av tresnittet *Kyss* (Woll 115 II, ill. nr. 22), med en kraftig blå aura rundt det kyssende paret. Det er heller ingen tvil om at Munch ser paralleller mellom farger og følelser. Den røde himmelen som vi kjenner fra *Skrik* og mange andre kjente motiver bærer uro og lidelse med seg. I litografiet *Sjalusi I* er kvinnens røde kjole symbol på seksualitet, mens mannspersonen bokstavelig talt er grønn av sjalusi. Munch brukte også kontrasterende farger for å understreke polarisering, slik som i tresnittet *Møte i verdensrommet* fra 1899 (Woll 136, ill. nr. 23), hvor kvinnekroppen er blå eller blågrønn i kontrast mot mannens rødfarge. For å uttrykke følelser og stemning ble fargen for Munch vel så viktig som linjen. I tillegg til det han hadde tilegnet seg om farger ved å studere andre og ved å lese om farge teori lærte han mye av sine egne eksperimenter.¹⁶²

3.5 Litografiet *Madonna* – fra håndkolorert til fargelitografi

Munchs kjente motiv *Madonna* eksisterer i fem versjoner som oljemaleri, disse er malt i perioden 1894-97 og finnes i dag i Munchmuseet, Nasjonalmuseet, Hamburger Kunsthalle, og i to amerikanske privatsamlinger.¹⁶³ Som grafisk blad eksisterer det i en etsning fra 1894 (Woll 11), men det mest kjente grafiske bladet er litografiet fra 1895/1902 (Woll 39). Trykkene fra 1895 er ensfargede, og fargeplatene ble, ifølge Schiefler, laget i 1902. Steinen finnes på Munchmuseet, men fargeplatene har gått tapt. Munch klarte å kombinere litosteinen med to eller tre fargeplater, sannsynligvis i sink og/eller tre, og lagde det som da kan kalles

¹⁶¹ Norma S. Steinberg, Edvard Munch, og Arthur M. Sackler Museum., *Munch in color: 11 May-30 July 1995*, Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums bulletin, (Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums, 1995), 13 (min oversettelse).

¹⁶² Ibid., 11-46.

¹⁶³ Henholdsvis i Steven Cohen og Nelson Blitz/Catherine Woodard sine samlinger.

kombinasjonstrykk, slik som nevnt i kapittel 3.3. Om det er brukt en treplate er ifølge Woll usikkert. Det er mulig at Munch har tegnet blåfargen på papir men med en treplate som underlag, slik at noe av trestrukturen har blitt beholdt. Det er flere forhold som gjør verket spesielt interessant å analysere i sammenheng med denne oppgave. For det første finnes det såpass mange håndkolorerte eksemplarer som er datert og stedsbestemt at den vanlige usikkerheten med hensyn til om når trykket er håndkolorert i stor grad kan elimineres. Håndkoloreringen har, i hvert fall på noen eksemplarer, funnet sted i Paris, så Munch må ha tatt med seg, eller fått oversendt disse fra Berlin. Interessant er det også at det for flere av eksemplarene er mulig å få en viss oversikt over proveniensen. Sist, men ikke minst, er det et motiv hvor det kan fastslås at de håndkolorerte trykkene ble etterfulgt av et fargetrykk.

Madonna finnes i mangfoldige varianter, Woll har beskrevet sju tilstander, samt noen undergrupper, og fire forskjellige formater. For eksempel er borden med spermier og foster rundt hovedmotivet maskert bort på en del eksemplarer. Alle eksemplarene er trykket hos M.W. Lassally i Berlin, en trykker Munch brukte helt frem til første verdenskrig. Selv om *Madonna* regnes som et av Munchs aller mest kostbare og etterspurte trykk, er det langt fra det mest sjeldne. Tvert imot er det trykket i et relativt stort opplag. Munchmuseet alene har 116 trykk, og cirka 30 eksemplarer er i museer i utlandet. Det finnes også et ikke ubetydelig antall ute i det private markedet, og Munchmuseet ved Magne Bruteig antok i 2008 at det totalt kunne eksistere mellom 250 og 300 eksemplarer. Bruteig skrev videre at cirka 10 håndkolorerte eksemplarer er kjent.¹⁶⁴ Jeg har klart å finne frem til enda noen slik at jeg skal omtale totalt 16 eksemplarer. Disse vil jeg beskrive relativt nøye, både med hensyn til karakteristika, likheter og forskjeller i forhold til andre eksemplarer, og også med proveniens og opplysninger om enkelte salg.

Først vil jeg beskrive de viktigste forskjellene i formater og tilstander. Slik vi kjenner *Madonna* i fullt format, ser vi kvinnens overkropp, hodet som er omgitt av noe som minner om en glorie, og bølgende linjer mellom hodet og utover mot borden. Borden omkranser hovedmotivet på tre sider, til høyre, til venstre og i overkant. I borden er det tegnet inn noen sædceller, og dens mest markante trekk er fosteret nede til venstre. Fullformatet er i Wolls katalog kalt A, og måler 605 x 442-447 mm. Cirka 2/3 av alle kjente eksemplarer har dette formatet. I formatvariant B er kvinnens overkropp kuttet rett under brystene, og målet blir derfor cirka 440 x 445 mm. Variant C og D er som A og B, men uten bord slik at målene blir henholdsvis 560 x 350 og 395 x 350 mm. Se illustrasjon nr. 24 til 27 for de forskjellige

¹⁶⁴ Magne Bruteig "Diversity and Unity. Munch's Lithograph Madonna" in Edvard Munch et al., *Madonna. Munch Museum*, (Bergen: Vigmostad & Bjørke, 2008), 61, 64.

formatene. Når det gjelder tilstandsforskjeller nevner jeg ikke alle disse, men peker på to vesentlige forhold. På de aller tidligste eksemplarene er fosterets hode bredere enn på de senere eksemplarer. Det er relativt små forskjeller, og ikke alltid lett å se. En lett synlig forskjell er at i 1913 ble steinen videre bearbeidet slik at lange hårlokker ligger inn mot magen ovenfor hoftene (ill. nr. 28).

Bruteig har antydnet at det er mulig at de håndkolorerte utgavene av *Madonna* ble laget som en direkte forberedelse til de første fargetrykkene, selv om det da kanskje kunne ha vært ventet en noe større variasjon i fargene. Han har også påpekt noe som styrker et av de sentrale argumentene i denne oppgaven, nemlig at et flertall av eksemplarene ble solgt eller gitt bort til nærstående, slik at det også var et ønske om å gi noe ekstra, uten at det kan sies å ha vært pengemotivert.

De forskjellige håndkolorerte eksemplarene kan listes opp slik (Ill. nr. 29 til 44):¹⁶⁵

1. **Stachu-madonnaen.** Dette eksemplaret tilhører Munchmuseet og bærer inskripsjonen "To my friend Stachu", altså hans venn fra Berlin-tiden Stanislaw Przybyszewski. Det er på hvitt papir, og opplimt på grålig papp. Det er ikke sjelden å se at Munch har gjort det på en del av den tidlige grafikken. Dette eksemplaret er spesielt ved at det har en ekstra bord rundt hele motivet, utenfor den normale borden. Eksemplaret er signert både i steinen og på papiret, i tillegg til nevnte inskripsjon. Håndkoloreringen er holdt i en lys og en mørkere blåfarge, gull, grått, og forskjellige sjatteringer i rødt. Den ytre borden som er unik for dette eksemplaret er holdt i en rødere farge enn den indre vanlige borden. Leppene har fått en liten stripe med rødt, ellers er ansiktet ubemalt. Fosteret er ubemalt. En blå stripe kommer inn fra venstre, og legger seg over nedre del av kvinnens kropp.
2. **Chicago-madonnaen.** Trykket er på gråblått papir som med tiden har fått et grønnskjær. Håndkoloreringen er i rødt, grønt og gult. Det spesielle ved dette eksemplaret er at det røde er så vidt avdempet, og det grønne så vidt fremtredende. Fargen på arket bidrar også til å gi inntrykk av at det grønne får dominere. Den vanligvis røde glorien over hodet er til stede, men svakt, og blir underordnet en grønn og tykkere glorie et nivå ovenfor. Munnen har en stripe av rødt, ellers er ansiktet ubemalt. Det er mulig fosteret har nyanser av gult, det er vanskelig å bedømme ut fra foto, og det faktum at underlaget har fått det grønne skjæret. Gult fremtrer i bølgene

¹⁶⁵ Betegnelsene på de forskjellige eksemplarene er mine egne, for å kunne holde dem fra hverandre, og er altså ikke billedtitler som sådan.

over hennes hode og i venstre hjørnet på innsiden av margen. Innkjøpt til Art Institute of Chicago i 1945.

3. **Nr. 3 madonnaen.** På grålig kartong. Signert "Edvard Munch 1896 No.3". Den grå kartongen gjør at eksemplaret fremstår som noe mindre prangende rødt enn enkelte av de andre. Dette gjelder blant annet i glorien over hennes hode. Håndkoloreringen er holdt i rødt, blått og sannsynligvis en gulfarge. På den grå kartongen får den gule fargen, som blant annet er benyttet i fosterets ansikt, et anstrøk av grønt. Eksemplaret er karakteristisk ved at munnen, som er malt rød, har fått en ekstra fargeklatt i venstre munnvik. Eksemplaret skal angivelig ha tilhørt Tulla Larsen. Omsatt hos Sotheby's i London, og deretter rett etterpå av den tyske kunsthandleren Wittrock cirka 1980. Omsatt igjen hos Galleri Kaare Berntsen i 2006 og er sannsynligvis i privat eie i Norge. Utstilt i Fondation Beyeler i Basel i 2007, katalog nr. 52.¹⁶⁶
4. **Nr. 4 madonnaen.** På grålig kartong. Signert E. Munch og datert 1896. Et fargesterkt eksemplar med en klar blå farge i bølgene over hodet, en sterkt rød glorie og røde lepper. To andre nyanser i blått henholdsvis til venstre og til høyre i bølgene som omslutter kvinnen. En blå flekk på høyre bryst er det tvilsomt om er tilsiktet. Omsatt hos Hauswedell og Nolte i Hamburg 07.06.1991. Tilhører Fram Trust, USA. Utstilt i Neue Galerie, New York, 2016.¹⁶⁷
5. **Jappe-madonnaen.** Dette eksemplaret har betegnelsen "Til Jappe fra Munch" skrevet inne i motivet over magen. Moderat håndkolorert i forhold til enkelte andre. Bølgene over hodet er i lyseblått og ellers sort fra det underliggende trykket. Ikke noe håndkolorering i kvinnens ansikt eller på fosteret. Illustrert i salgskatalog fra Galleri Kaare Berntsen sommeren 1969. Omsatt hos Sotheby's i New York 13.05.87. Befinner seg i samlingen til Straus i USA.
6. **Epstein-madonnaen.** Fra 1895-96. Eksemplar på grålig kartong. Proveniens Stinnes. Signert og datert Paris 1896. Håndkoloreringen er i rødt, lyseblått og gult, som enkelte steder, for eksempel i sædcellenes hoder fremstår nesten sennepsgult. Det gule er også å se oppe i bølgene sammen med en lysere blå, og det er på deler av fosterets ansikt og kropp. Videre er munnen farget rød, noe mer enn på for eksempel nr. 1. Proveniens etter Stinnes er delvis kjent, det ble solgt i Stuttgart i 1950 og solgt igjen i 1964 av den svenske samleren Gøran Bergengren. Kjøper da var Clarence Franklin med eiertid 1964 -1973, deretter Galleri Kaare Berntsen fra 1973-1979, hvorefter i

¹⁶⁶ Dieter Buchhart, *Edvard Munch. Signs of modern art*, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2007), 99.

¹⁶⁷ I katalogen fra Neue Galerie er avbildet Stachumadonnaen, sannsynligvis som følge av en feil.

Epsteins samling i Washington. Utstilt i National Gallery i Washington i 1978-1979.¹⁶⁸

7. **Bonham-madonnaen.** Signert og datert 1895. Også signatur i steinen. Dette eksemplaret ble solgt hos auksjonsfirmaet Bonhams i oktober 2010. Det har en meget rik og spesiell håndkolorering ifølge katalogen i rødt, gult, blått, oransje, grønt og hvitt. Uvanlige er de gule partiene som dekker store deler av hennes kropp samt fosteret. Gjennomgående fremstår eksemplaret som lyst i fargene, og fjernt fra de senere fargetrykkene. Den vanligvis kraftige røde glorien er avdempet og munnen er ikke malt rød. Borden rundt er også løsere overmalt med rødt enn mange av de andre eksemplarene. Ansiktet er bemalt med den lyse gule fargen, det samme er mye av kroppen hennes, samt fosteret. Proveniensen er interessant da det har tilhørt den norske forretningsmannen Eivind Eckbo (1876-1966), som ifølge auksjonskatalogen ervervet eller fikk det direkte fra Munch. Videre kom det ved arv til Frank Avray Wilson (1914-2009). Auksjonshuset hevdet at dette meget vel kan være det aller tidligste håndkolorerte eksemplaret.
8. **November 2015 madonnaen.** Dette eksemplaret har vært ukjent helt til det angivelig ble funnet i et hjem i USA i 2015 og frembudt på auksjon hos Sotheby's i november samme år. Det er på et relativt tykt hvitt papir, og det er oppklebet på en finerplate. Trykket har en rekke særegenheter, ikke bare i håndkoloreringen. Blant annet avviker det fra de andre jeg sammenligner med på følgende punkter:
 - Den sorte flekken på toppen av fosterets hode.
 - Formen av lysåpningen mellom fosterets høyre arm og kroppen.
 - Linjene i underarmen på fosterets venstre arm.
 - En strek over fosterets venstre øye.
 - Under kvinnens venstre bryst går en linje inn mot midten av kroppen. Denne avsluttes på de andre eksemplarene i en Y-formasjon.
 - Strekene som utgjør øynene og munnen er atypiske. Likedan den veldig markerte streken over hennes venstre øye.
 - Avslutningen av hennes kropp ved hoftepartiet til høyre i motivet.Håndkoloreringen som er holdt i rødt og lys blått er også spesiell, særlig på grunn av at den lyse blå fargen er markant i bølgene rundt hodet. Den tradisjonelle røde glorien

¹⁶⁸ Edvard Munch og National Gallery of Art (U.S.), *Edvard Munch. Master prints from the Epstein Family collection*, (Washington: National Gallery of Art, 1990), 17-18.

er tonet ned. Den blå fargen går igjen også i hennes ansikt med blant annet blå ringer rundt begge øyne. Kroppen og fosteret er for det meste ubemalt.

9. **Sotheby's New York 1985 madonnaen.** Dette er et eksemplar hvor borden dessverre er skåret av, slik at bare deler av fosteret er synlig. Dette er for øvrig bemalt med gult. Ellers er en kraftig rød glorie, og en rød munn karakteristiske trekk ved dette eksemplaret. Blåfargen er også i en sterk klar tone. Eksemplaret ble omsatt hos Sotheby's i New York i november 1985, derav navnet.
10. **Høst-madonnaen.** Dette eksemplaret ble omsatt på Grev Wedels Plass Auksjoner i Oslo 29.11.2010. Proveniensen er fra familien Høst, Sigurd Høst var en nær venn av Munch og omtalt i kapittel 2.1. Eksemplar hvor borden er kuttet av åpenbart for å skjule sædcellene. Munch har neppe gjort dette, da også siste del av signaturen er kappet av, men kanskje Høst selv, siden motivet var ansett vovet. Litt mindre enn halve fosteret er synlig etter beskjerpingen. Signert og datert 1895 på baksiden. Også signert i steinen. Selve håndkoloreringen er holdt i to toner av rødt og noen partier i forskjellige nyanser blått. Som med Jappemadonnaen nr. 5 er partiet over hennes hode moderat håndkolorert, men kvinnen har en kraftig rød glorie over hodet. Det mest påfallende er en bred blå strek inn fra venstre over hennes kropp (sett fra betrakteren), helt i nedre del av arket, noe tilsvarende det som finnes på Nr.1. Eksemplaret er vurdert ut fra foto, og det kan se ut til at det er rødskjær i nedre del av begge kinn, ellers er ansiktet ubemalt. Hun har heller ikke den røde munnen.
11. **Gundersen-madonnaen.** Dette eksemplaret er signert og nummerert med 97/Nr.12. Det kunne også gjerne vært benevnt den røde madonnaen, da det er det eksemplaret som fremstår som rødere enn de andre. Håndkoloreringen er holdt i rødt, blått og gult, men det er det røde som dominerer fullstendig. Borden, som er litt beskåret slik at det ytre mangler, er overmalt med en nesten opak rødfarge, som fortsetter inn i bølgene over hennes hode, og toppes med en kraftig rød glorie. Munnen er også malt rød. Fosteret har spor av gult, og det er også spor av gult oppe i bølgene, blandet med det røde, slik at det blir okerfarget. Det blå er også å finne i bølgene over hodet.
12. **Halv-madonnaen.** Eksemplar i format B, altså hvor kvinnens overkropp er kuttet rett under brystene. Signert "E. Munch 1896". Påtegning på baksiden: "Von Dr. Meier-Graefe". Hele borden er malt med relativt opak rød farge, slik at sædcellene er mindre fremtredende enn på fargestrykket, hvor hodet på sædcellene er hvite. Rødt er også den dominerende fargen i bølgene over kvinnens hode. Omsatt hos Galerie Kornfeld, Bern

i 1977. Senere hos Galleri Kaare Berntsen. Utstilt i Fondation Beyler i Basel i 2007, katalog nr. 51.

13. **An Frid-madonnaen.** Denne har fått sitt navn etter en lang inskripsjon som lyder "An Frid, freunlich von Munch". Den er signert "Paris 97". Bølgene bak kvinnen er i litt lysere toner enn på mange av de andre, blant annet fordi det er benyttet mindre og ikke så mørk blå farge. Det er spor av gult i bølgene, dette kan også være malingssøl, og det er også enkelte grønnskjær som da kan være det gule som har blandet seg med det blå. Sædcellene er sterkt gule. Ansiktet og munnen er ubemalt. Fosteret er lett bemalt med gult. Den var angivelig hos Galleri Kaare Berntsen på begynnelsen av 1980-tallet. Eksemplaret er i privat eie, men registrert på Munchmuseet.
14. **Liebe-madonnaen.** Denne er signert E. Munch og titulert *Liebe*. På baksiden et stempel fra Blomqvist kunsthandel, hvor eksemplaret angivelig ble omsatt på 1950-tallet. Eksemplaret er meget fargesterkt. Foruten rød bord, gull sædceller, rød glorie og rød munn, har det også en kraftig blåfarge som er benyttet ikke bare i bølgene over hodet, men som også finnes flekkvis i partier nedover hele motivet på hver side av kvinnen. Et annet trekk som gjør dette eksemplaret unikt er at den har røde partier på brystene, som må være ment å skulle være brystvortene. Fosteret har fått en del gule strøk. Eksemplaret er i privat eie, men registrert på Munchmuseet.
15. **1935 madonnaen.** Dette eksemplaret er også på Munchmuseet. Inskripsjon: "Handkoloriert 1935." Dette eksemplaret er kanskje det mest unike av alle. Det som er på innsiden av borden er nøkternt, ansiktet og kroppen er ubemalt, mens den røde glorien over hodet er på plass, sammen med partier av rødt og grønt i bølgene over hodet. Borden imidlertid, er preget av store blå flekker, mer eller mindre opake, slik at for eksempel deler av fosteret nesten er overmalt med blått. Det røde fargen i borden varierer i styrke og ser ut til å være påført både med kritt og med gouache. Helhetsinntrykket er at eksemplaret fremstår som en forløper til psykedeliske plakater fra 1960-årene.
16. **Christie's 95 madonnaen.**
Lite er kjent om dette eksemplaret. Det ble frembudt på auksjon hos Christie's i London i juni 1995, men ble usolgt. Det skiller seg fra de andre ved at det ikke har håndkolorering i borden. Den eneste håndkoloreringen er bølgene bak kvinnens hår som er påført en dyp rød farge, slik som vi kan finne på mange av de andre eksemplarene. I følge katalogteksten er trykket signert så det er ikke sannsynlig at det er regnet som uferdig av kunstneren.

Jeg har naturligvis ikke kunnet studere alle disse forskjellige utgavene av *Madonna in situ*. De fleste har jeg vurdert ut fra foto av varierende kvalitet. Dersom materialet jeg har hatt til vurdering av de forskjellige eksemplarer har vært for mangelfullt har jeg ikke tatt disse med i oversikten. Av den grunn tar jeg ikke med et eksemplar som jeg har funnet i en auksjonskatalog fra Stuttgarter Kunstkabinett fra mai 1955. Her omtales et eksemplar med rød og gul håndkolorering og betegnet eksemplar "Nr. 11". Det er mulig at noen av de utgavene jeg allerede har omtalt kan ha en slik betegnelse uten at jeg har kunnet oppdage det. Men det er altså også mulig at det et sted der ute finnes enda flere eksemplarer enn de her nevnte. På Munchmuseet finnes det også et par kuriositeter som jeg kun kort nevner, men som godt dokumenterer at Munch har eksperimentert mye med kolorering av dette trykket.

Eksemplaret som museet kaller nr. 194-8 er i utgangspunktet et fargetrykk, men har en påbegynt håndkolorering i borden på venstre side slik at det er malt med opak rød farge opp til halve lengden av den første sædcellen. Deretter er arbeidet avsluttet. Videre er det et eksemplar, 194-18, som er oppklebet på en papplate betegnet "Haandkolorert 1898", men som ikke har spor av håndkolorering. Dette er også et fargetrykk som jo først kom i 1902, så sannsynligvis er det kun benyttet en gammel papplate slik at det ikke er noen sammenheng mellom tekst og verk. Et annet morsomt poeng er at på minst to av eksemplarene, nummer 1 og nummer 15 har Munch benyttet gullmaling i sædcellene. Det kan være lett å tenke at dette er en referanse til Madonnafremstillinger i tidlig kristen kunst som hadde rikelige innslag av gull, men det er vel også slik at *Madonna* ikke var en tittel som ble brukt av Munch i de tidlige årene av verkets eksistens, så jeg velger å være forsiktige med bibelske konnotasjoner.

Ved å sammenligne de 16 madonnaene som jeg har beskrevet kan førsteinntrykket være at de tilsynelatende er nokså like. Bruteig skrev jo som nevnt at dersom meningen skulle være å forberede den trykte fargeversjonen, skulle man anta at variasjonene burde vært større.¹⁶⁹ Men som gjort rede for i forrige kapittel var rød den mest dominante farge i Munchs palett. Det dyriske sensuelle og seksuelle begjær lar seg godt illustrere med rødt. Gitt altså at borden rundt skal være rød vil hovedinntrykket være nokså det samme. Men ser vi hvordan han har benyttet de øvrige fargene i håndkoloreringen er det store variasjoner mellom for eksempel den antatt tidlige Bonhammadonnaen med de gule partiene og Gundersenmadonnaen hvor det røde får dominere fullstendig. På nr. 1 og nr. 10 er det lagt på en blå strek som går inn mot magen fra venstre side i bildet, og som ingen av de andre

¹⁶⁹ Magne Bruteig : "Diversity and Unity" Munch's lithograph Madonna" in Munch et al., *Madonna. Munch Museum*, 65.

eksemplarene har. Ut fra hvordan fargen kan tolkes som stemningsskapende er det også betydelig forskjell når det er sterkere innslag av det melankolske blå, enn de erotisk ladede sterkt røde eksemplarene. Det er altså en god del variasjoner hvis man går i dybden, og det ligger et betydelig eksperimentelt aspekt i disse variasjonene. Som jeg var inne i på i kapittel 2.2 kommer en stor andel av det håndkolorerte materialet som finnes utenfor Munchmuseet fra kretser som sto Munch nær. Dette ser vi også når det gjelder *Madonna*. Av de 16 eksemplarene jeg har listet opp har i hvert fall syv av dem proveniens fra Munchs nære krets.

3.6 Hyppig håndkolorerte ensfargede trykk som aldri ble fargetrykk

I tilfellet *Madonna* mener jeg det er grunnlag for å anta at håndkoloreringen var en direkte forberedelse til det som senere ble et fargetrykk. Det finnes imidlertid et betydelig antall håndkolorerte trykk som aldri ble fargetrykk. Jeg har tatt med noen eksempler på trykk som det finnes flere til dels svært bearbejdede håndkolorerte versjoner av, men som aldri oppsto som fargetrykk. Det første eksempelet er litografiet *Tingeltangel* (Woll 44). Det ble til i 1895 og er også trykket av Lassally. Motivet er fra en cabaret i Berlin med navnet "Academy of Musich" (sic.) som kunstneren selv har skrevet på arket. Ut fra motivet ser det imidlertid ut som om det er annet enn musikk som står i fokus. Til venstre i motivet ser vi en skikkelse som er kjent fra flere andre malerier og trykk, slik som for eksempel tresnittet *Den tykke horen* (Woll 154) fra 1899. Motivet er således beslektet med hva Munch kunne se i Paris, for eksempel i Toulouse-Lautrecs arbeider. Jeg har funnet frem til fire håndkolorerte eksemplarer av dette trykket. Ett på Munchmuseet, ett i Art Institute of Chicago og to i private samlinger (ill. nr. 45 til 48). Som diskutert ovenfor vedrørende *Madonna* kan det innvendes at fargeforskjellene på de håndkolorerte utgavene er for små til at det kan ha vært ment som prototyper til et fargetrykk. Når det gjelder *Tingeltangel* derimot, er fargeforskjellene mellom de fire svært store. Munchmuseets eksemplar er det med mest håndkolorering, hele bakgrunnen er farget gul og med kraftig rødt på flere av kvinnenens kjoler. De røde kjolene går igjen på særlig på eksemplaret fra Halvorsens samling, men her har bakgrunnen sin nøytrale farge fra arket og det er lagt inn et blått bånd i overkant av scenen. Chicago-eksemplaret har noe mindre bruk av rødt, men det mest spesielle med det er den blågrønne bakgrunnen, der hvor Munchmuseets er gult. Det er interessant å merke seg at minst to av eksemplarene er datert 1896, og disse må da sannsynligvis blitt tatt med til Paris, etter å ha blitt trykket i Berlin, muligens med tanke på at de skulle bli fargetrykk, jamfør beskrivelsen av hvordan

kunstneren og trykkeren samarbeidet om maler, slik som nevnt i kapittel 3.3. Det er også interessant å merke seg at opplaget på *Tingeltangel* er relativt lavt. Cirka 20 eksemplarer er kjent, noe som er lavt i forhold til de fleste av de andre litografiene fra samme år. I enda lavere opplag foreligger litografiet *Mannshode i kvinnehår*, 1896-97 (Woll 88, ill. nr. 49). Dette er bare kjent i to eksemplarer, som begge finnes i Munchmuseet, og de er begge håndkolorerte. Det ene sterkt, og det andre i noe mindre grad, men begge tydelig ment som eksperimentering med farger. Faktisk oppstår motivet senere som fargetrykk, men da som en variant i tresnitt, og i et litt annet format. Jeg lar det stå som en hypotese, muligens sannsynlig, men umulig å bevise helt, at mange av disse tidlige håndkolorerte eksemplarene av litografier var tenkt som maler for senere fargetrykk slik Hults beskriver fremgangsmåten, referert i kapittel 3.3. Clot trykket jo også litografiet *Det syke barn* så forbindelsen til Munch var til stede. Når det gjelder *Det syke barn*, så taler det faktum at det ikke finnes tilsvarende håndkolorerte trykk av dette motivet, som faktisk ble til et fargetrykk, mot hypotesen. På den annen side, dersom anekdoten om hvordan fargene på *Det syke barn* ble bestemt er riktig, kan det meget vel tenkes at Munch for ettertiden ønsket en annen arbeidsform, og derfor lagde fargeutkast til andre trykk han ønsket skulle bli fargetrykk.¹⁷⁰

To trykk som ikke er til å komme utenom når det gjelder Munchs håndkolorerte grafikk, er de to unikatene *Aske I*, 1896 (Woll 79, ill.nr. 50) og *Aften på Karl Johan*, 1896-97, (Woll 87, ill. nr. 51), som begge finnes i Catherine Woodard og Nelson Blitz' samling i New York. Det finnes ingen katalog over denne samlingen, men disse to trykkene er meget godt kjent gjennom mange generøse utlån til forskjellige utstillinger de siste 20-30 årene. Elizabeth Prelinger omtalte disse to trykkene i katalogen til utstillingen *Edvard Munch Master Prints* i juli til oktober 2010 ved National Gallery of Art i Washington. Angående *Aske* er kun ni eksemplarer kjent av trykket, som for de fleste eksemplarers vedkommende har et kvinnehode over hovedmotivet. Når det gjelder Blitz' eksemplar, så finnes den øvre delen med kvinnemotivet på Munchmuseet. Håndkoloreringen er gjort ved at skogen i bakgrunnen er holdt i en lys grønn farge, mannens ansikt er i blått og kvinnens hår er blitt gulbrunt. Mest påfallende er hennes kjole i kraftig rødt som ifølge Prelinger henviser til *fin-de-siècle femmes*

¹⁷⁰ Anekdoten som blant annet er gjengitt av Woll i "Grafikeren" i Munch og Frankrike er fortalt av Paul Herrmann, og lyder som følger: Jeg ville trykke hos Clot, da het det: gå ikke, herr Munch er forhåndsannmeldt. De litografiske steinene med det store hodet lå allerede ved siden av hverandre i rekke og rad, klar til trykking. Munch kommer, stiller seg opp foran rekken, lukker øynene og dirigerer med fingeren blindt gjennom luften: "Trykk... Grått, grønt, blått, brunt" Åpner øynene, sier til meg: "Kom, la oss ta en dram.." Så trykket trykkeren til Munch kom tilbake og blindt befalte på ny: "Gult, rosa, rødt..." Og så enda et par ganger til. Som Woll påpeker gir anekdoten dessverre ingen indikasjoner på hvordan forarbeiding av steinene har foregått. Biørnstad et al., *Munch og Frankrike. Paris, Musée d'Orsay 24 september 1991-5 januar 1992, Oslo, Munch-museet 3 februar-21 april 1992*, 25,26.

fatale. På samme måte som omtalt over, trakk også Prelinger inn *Tingeltangel*, og viste til at Clot hadde vært benyttet som trykker og at "it is probable that he worked on them precisely at the same time as he assessed different means of applying color to black-and white images, a process that would soon lead to his work with color lithography in Paris".¹⁷¹ *Aften på Karl Johan*, må sies å representere et av de store mysterier innen Munch-grafikken. Motivet er ikke registrert av Schiefler, og det er heller aldri nevnt i noen utstillingskatalog. Munchmuseet har ikke litosteinen, og de har heller ingen eksemplarer av trykket. Som Woll har skrevet: "Ektheten er ikke trukket i tvil, men det er påfallende at et såpass sentralt motiv har ført en så beskjeden tilværelse innen Munchs grafiske verk."¹⁷² Trykket er en variant av maleriet med samme tittel som er i Bergen Kunstmuseum. Håndkoloreringen er rik, med grønne trær i bakgrunnen til høyre, en blå himmel, lysende gule vinduer og også gule ansikter. Prelinger trakk frem i omtalen av trykket at "In preparation for oil paintings or as visual or psychological experiments, he therefore routinely painted over monochromatic works on paper, both prints and drawings". Hun mente trykket kan være utført i Berlin i 1895. Verken Woll, Prelinger, eller noen andre har gitt noen god forklaring på hvorfor kun dette ene eksemplaret eksisterer.¹⁷³ Uansett om trykket er laget i Berlin eller Paris så var 1895-97 en turbulent periode for Munch, og det er igjen tenkelig at økonomiske forhold satte en stopper for trykking av flere fargelitografier, inkludert dette motivet.

De ovennevnte eksempler, som kan indikere at dårlig økonomi førte til eksperimentering med håndkolorering men som aldri ble fargetrykk, er alle litografier. Det er i seg selv et argument for at disse var maler for senere fargetrykk. Det finnes nemlig få eksempler på tidlige tresnitt som først er trykket i sort hvitt, og så ekstensivt håndkolorert, uten at de senere også ble fremstilt som fargetrykk. De siste eksemplene jeg skal ta med må imidlertid ha andre årsaksforhold i sin tilblivelse. Det dreier seg om det relativt sene tresnittet *Huset ved kysten* fra 1915, også nevnt på side 14. Motivet er et hus i kystlandskapet ved Kragerø og med to mennesker plassert i landskapet omtrent midt i bildet. Munch fremstilte dette motivet også i et par malerier (Woll 891 og 892),¹⁷⁴ og der er det tydeligere at de to menneskene arbeider på en liten jordlapp. Kanskje er det en hyllest til det enkle, nøkterne livet ved kysten som ble Munchs nye omgivelser etter mange år i europeiske storbyer. Her har jeg også funnet frem til tre håndkolorerte eksemplarer, ett fra Munchmuseet og to i private samlinger (ill. nr. 52-54). Det interessante med dette er ikke fargeforskjellene som sådan, men

¹⁷¹ Prelinger et al., *Edvard Munch master prints*, 56.

¹⁷² Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 116.

¹⁷³ Prelinger et al., *Edvard Munch master prints*, 39.

¹⁷⁴ Woll et al., *Edvard Munch. Samlede malerier, catalogue raisonné*. 905-906

hvorfor han tok seg bryderiet med å fargelegge flere eksemplarer av noe som må sees på som ikke akkurat hans viktigste trykk. De to maleriene av det samme motivet er begge datert før trykket, så det er vanskelig å se for seg at håndkoloreringen har hatt noe med mulige senere versjoner av maleriet å gjøre. Det er det for øvrig i det hele tatt få eksemplere på. I de tilfellene hvor malerier og trykk fremstiller de samme motivene er det stort sett maleriene som kom først. Det eneste kjente unntaket for meg er tresnittet *Ingeniør Frølich* fra 1931 (Woll 725), som ble utført før et maleri med samme motiv (Woll 1691). Her har han håndkolorert et trykk som en forberedelse til maleriet. Teoretisk kan det tenkes at han eksperimenterte med fargene i kystlandskapet i forbindelse med Auladekorasjonene. En indikasjon i retning av dette er en etsning på sinkplate fra samme år med tittelen *Hus i Kragerø* (Woll 503). Dette trykket finnes i noen få eksemplarer blant annet som monotrykk hvor platen er satt inn med oljefarger, samt et trykk som er trykket med en tørr blå farge (ill. nr.55). Denne fargen kjenner vi igjen fra *Historien* i Aulaen. Det er naturligvis vanskelig å påvise denne sammenhengen, men det er kjent at Munch fortsatte å eksperimentere med fargene i Auladekorasjonene selv etter at verkene var på plass.¹⁷⁵ Det finnes flere håndkolorerte versjoner av litografiene *Historien* (Woll 486) og *Alma Mater* (Woll 487), flere av dem datert midt på 1930-tallet (ill.nr. 56 og 57). En annen mulig beveggrunn for denne sene håndkoloreringen kan rett og slett være at han gjorde det for å leke seg, slik som Gerd Woll har beskrevet at han gjorde av og til.¹⁷⁶

3.7 To mulig kommersielle og to eksperimentelle

Hvis jeg skulle trekke frem noen eksempler som peker i retning av at Munch kan ha håndkolorert trykk av kommersielle grunner, så finnes det noen eksemplarer av grafiske blad hvor trykket i bunnen er så svakt at det ville være bortimot verdiløst hvis det ikke hadde blitt videre bearbeidet. To eksempler på slik meget sterk håndkolorering er eksemplarer av tresnittene *De to ensomme* og *Fruktbarhet*. På det førstnevnte, som tilhører Halvorsens samling, ser man riktignok strukturen av det trykkede tresnittet i nedre del av bildet, det vil si stranden, men alle fargede partier ser ut til å være påført for hånd, og hovedinntrykket er at det fremstår mer som en gouache enn et fargetrykk (ill.nr. 58). Hva gjelder dette motivet, så er det dog verdt å merke seg at det er et av de motivene som var gjenstand for betydelig grad av eksperimentering, særlig i perioden 1915 og utover, slik at det hos Woll er hele åtte tilstander og dertil flere undergrupper. Bare i Halvorsens samling finnes det seks andre eksemplarer, og i Munchmuseet og i museer i utlandet finnes over 60 eksemplarer i en rekke forskjellige

¹⁷⁵ Munch, Anker, og Berman, *Edvard Munchs aulamalerier. Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt*, 51.

¹⁷⁶ Munch, Woll, og Munch-museet, *Edv. Munch. Grafikk fra 1896*, 12.

varianter. En eksperimentell begrunnelse kan derfor heller ikke utelukkes her. Når det gjelder *Fruktbarhet*, har jeg funnet frem til et eksemplar som ble solgt hos Sotheby's i London i oktober 2008. Det har ifølge katalogen håndkolorering i forskjellige nyanser av grønt, brunt, rosa og gult (ill.nr.59). Et tilsvarende finnes som nevnt i kapittel 2.2 i Lynn og Philip Straus sin samling. Sammenligner man disse to med et ordinært eksemplar som kun er trykket i sort ser man at store deler av motivet ville vært usynlig på det håndkolorerte eksemplaret dersom det ikke hadde blitt påført ekstra farge. Vi har altså med et trykk å gjøre som ble gjort til et kostbart unikat, men som ellers ikke ville ha vært av interesse. Norma Steinberg har også omtalt disse trykkene, og mener at Munch bevisst plukket ut svakt innfargede eksemplarer av trykk for å ha som underlag for påføring av vannfarger.¹⁷⁷ Et annet mulig kommersielt motivert trykk er det tidligere nevnte litografiet *På broen* (ill. nr. 60). Woll nevner en rekke håndkolorerte eksemplarer og trykket er for eksempel å finne i håndkolorert versjon både i samlingene til Epstein, Halvorsen og Gundersen. Det er lite sannsynlig at dette skulle være noen forberedelse til et senere fargetrykk, selv om han lagde både et fargetresnitt og et overføringslitografi med farger fra tre sinkplater i 1918-1920 (Woll nr. 628 og 629). Lite i Munchs produksjon fra 1910 og utover tyder på at han hadde ambisjoner om å lage flere av de kompliserte fargelitografiene som han lagde rundt 1900. Hva gjelder *På broen*, så kan det virke som om dette ble komponert for nettopp å håndkolorere. Husene og tretoppene danner silhuetter mot en helt ubearbeidet bakgrunn, og er således særdeles velegnet for å fylle ut med farge. Woll har som nevnt vært inne på at en mulig motivasjon for å håndkolorere var at den godt voksne Munch rett og slett gledet seg over å male i vei på trykk. Kanskje har han i dette trykket virkelig moret seg så mye at han har lagt inn en liten spøk. Kvinne nummer to fra høyre, har nemlig fått et solid smilefjes tegnet inn i hatten.

På den motsatte enden av den kommersielle skalaen finner vi to håndkoloreringer som helt opplagt må være motivert av eksperimentering. Det ene er et eksemplar av tresnittet *Melankoli III* fra 1902, (Woll 203, ill. nr. 61), hvor han har malt inn et tårn i bakgrunnen og en mann stående til venstre i bildet, og dermed skapt det om til et motiv som blir en direkte forberedelse til et trykk han laget, først i 1917 som tresnitt og så i 1929 som litografi med tittelen *Kongsemnerne: Hertug Skule og Jaktgeir skald* (Woll 699, ill. nr. 62). Det andre eksempelet er et eksemplar av litografiet *Det syke barn* hvor det er malt inn et kvinnehode til høyre i motivet, slik som vi er vant til å se det i oljemaleriet (Ill. nr.63).

¹⁷⁷ Steinberg, Munch, og Arthur M. Sackler Museum., *Munch in color: 11 May-30 July 1995*, Arthur M. Sackler Museum, 11.

4 Kommersialisme eller eksperimentering?

4.1 Stigende interesse for håndkolorerte trykk

I 1968 arrangerte Munchmuseet, som da bare hadde eksistert i fem år, utstillingen *Farge på trykk*, også referert til i kapittel 3.3. I Ragna Stangs forord het det at utstillingen er et ledd i Munchmuseets forsøk på å skape full oversikt over hele Munchs livsverk, og den vitenskapelige bearbeidelse av Munchs kunst. Det ble videre fremhevet at utstillingens tyngdepunkt lå på de håndkolorerte trykkene. Det var trolig første gang det håndkolorerte materialet ble viet så stor oppmerksomhet i utstillingssammenheng. Av til sammen 146 verk var cirka halvparten håndkolorerte trykk.¹⁷⁸ Senere utover på 1960- og 1970-tallet var Munchmuseet svært generøse med utlån av grafikk, og en vandretstilling med over 100 trykk ble sendt til fem tyske byer i 1968, og til England i 1972. I 1976-1977 sirkulerte en utstilling med 51 trykk rundt i USA i regi av Washington DC Smithsonian Institution Travelling Exhibition Service.¹⁷⁹ Disse utstillingene lærte publikum, inkludert samlerne, å se nyansene i Munchs grafikk. Det er ikke som hos mange andre grafikere hvor alle eksemplarene er mer eller mindre like, slik at det bare er den tekniske tilstanden som kan variere. Gjennom dette er det naturlig at interessen også ble større for de håndkolorerte trykkene.

Jeg vil drøfte Munchs stigende popularitet i USA spesielt. På grunn av den dominansen som USA fikk som ledende nasjon for samtidskunst etter krigen hadde Oslo Kunstsamlings direktør Langaard allerede i 1945 pekt på behovet for å få Munch "plassert på det amerikanske kunstkartet", som Storm Bjerke har uttrykt det. Dominansen som USA hadde fått gjaldt innenfor både museer, akademia og kommersielle gallerier. Arne Skouen skrev en artikkel i *Dagbladet* 24.08.1946 med tittelen "Edvard Munch og Amerika." Det skulle imidlertid ta noe tid før planer om fremstøt mot USA ble realisert. Først i 1950-1951 ble det arrangert en større utstilling med 171 katalognumre som først ble vist på Østkysten, men som senere turnerte i hele USA. Utstillingsprosjektet ble støttet av, for anledningen nyskrevet, litteratur om Munch. Ikke uvesentlig er det heller ikke at det er på denne tiden Munch begynte å bli inkludert i oversiktsverker og lærebøker, noe som er en betingelse for å kunne tilhøre kretsen av verdenskunstnere. I 1950 ble boken *History of Modern Painting* gitt ut på Albert Skira forlag i Genève i engelsk og fransk utgave. Her er seks malerier, blant annet Nasjonalmuseets *Skrik*, og to grafiske arbeider av Munch gjengitt. Siden ble han også

¹⁷⁸ Stang, *Farge på trykk*, 5, 1-2.

¹⁷⁹ Woll, *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*, 490-91.

tatt inn i de fleste viktige oversiktsverk, slike som Gardners *History of Art*, som brukes ved universiteter over hele den vestlige verden.

Bjerke skrev videre at:

grafikken spilte en viktig rolle for å opprettholde en internasjonal interesse for Munch. Som grafiker var han godt dekket i amerikanske museer før han ble representert som maler (...) Grafikken spilte også en rolle ved at den ble et internasjonalt samlingsobjekt, og spesielt fikk den et stort marked i USA. Dette skyldtes blant annet at flyktninger fra Tyskland hadde bragt med seg til dels betydelige samlinger av grafikk. En av disse var arkitekten Mies van der Rohe, hvis samling for en større del ble solgt gjennom Allan Frumkin Gallery til Art Institute of Chicago i 1963.¹⁸⁰

Utstillingen hos Frumkin i New York i oktober 1962 besto av 81 grafiske arbeider, kun to av disse er klassifisert som håndkolorerte. Noen år før, ved utstillingen *Edvard Munch. A Selection of His Prints from American Collections*, vist på Museum of Modern Art i 1957 var bare ett av de 39 utstilte arbeidene benevnt som håndkolorert.¹⁸¹ Når vi så kommer ut i 1960-, 1970- og 1980-årene ble det bygget opp flere meget viktige og omfattende samlinger av Munch-grafikk i USA, og disse inneholdt et betydelig innslag av håndkolorert materiale, i motsetning til hva som var tilfelle på de tidlige utstillingene.

De amerikanske samlernes aktivitet er beskrevet i en artikkel i *Dagens Næringsliv* 22.11.2008 i forbindelse med at en av dem, Lionel C. Epstein var i Oslo og ble intervjuet. I følge artikkelforfatteren gikk trio'en Epstein, avdøde Philip Straus og Nelson Blitz under navnet "Munch-mafiaen".¹⁸² For Epstein og Straus sine samlinger er det gitt ut kataloger slik at innholdet av samlingene er relativt kjent. Innholdet i Woodard/Blitz sin samling er som nevnt kjent gjennom utlån til utstillinger. Epsteins samling er den største av disse tre samlingene. Den vil bli tilgjengelig for offentligheten i fremtiden i og med at den skal doneres til National Gallery i Washington. Noe er allerede overført til museet. Sarah G. Epstein hadde den største interessen, mens det var mannen som sto for de faktiske innkjøpene. Det var på den ovennevnte utstillingen i Frumkin Gallery at fru Epstein så sin første rene grafikkutstilling, men hun hadde allerede tre år tidligere fått tre trykk i gave av sin mann. Samlingen som er på 257 trykk ble hovedsakelig bygget opp gjennom 1960- og 1970-årene. I årene 1990-1992 ble deler av samlingen sendt på turné i USA hvor den ble stilt ut i åtte museer over hele landet. I forbindelse med utstillingen ble også boken *Edvard Munch Master Prints from the Epstein Family Collection* utgitt. I en artikkel i boken fortalte Sarah G.

¹⁸⁰ Øivind Storm Bjerke: "Munchs kinesesiske eske. Etableringen av en verdenskunstner 1945-1963." Munch et al., *Edvard Munch 1863-1944*, 335-37.

¹⁸¹ Kopi av utstillingskataloger på Munchmuseets bibliotek.

¹⁸² Anne Cecile Lund, "Munch-samlere er spesielle.," *Dagens Næringsliv*, 22.11.2008, 106.

Epstein om sin lidenskap for Munch som etter hvert ble så kraftig at hun ansatte kurator og drev forskningsvirksomhet. Hun fortalte også om jakten på den håndkolorerte *Madonnaen* som er nummer 6 i oversikten i kapittel 3.5, og som nå er i samlingen. I 1964 hadde hennes mann Lionel for første gang personlig reist til en auksjon i Europa, hos Kornfeld og Klipstein i Bern, og hun beskrev hvordan han endte opp som en skuffet underbyder på dette trykket. Kjøperen var en annen amerikansk samler, Clarence Franklin. Etter dennes død kom trykket for salg igjen i 1973, også denne gang i Bern. Trykket ble denne gang solgt til kunsthandler Kaare Berntsen. Men som fru Epstein skrev, etter at de hadde sett trykket nok en gang, på utlån til National Gallery i Washington, fant de ut at "selv om vi nå eide andre versjoner av *Madonna* på denne tiden, var den håndkolorerte versjonen for bra til å gå glipp av så vi fikk den inn i samlingen i oktober 1979". På utstillingen som turnerte i 1990-årene ble det vist ni håndkolorerte trykk av i alt 104 fremviste. Det er tydelig at de ønsket å vise hvor forskjellige de enkelte eksemplarene av samme motiv kunne være. Derfor ble det for eksempel vist hele fem versjoner av *Madonna*, tre versjoner av *Det syke barn* og tre versjoner av *Synden*.¹⁸³

En slik holdning må også sies å prege samlingen til Catherine Woodard og Nelson Blitz. Blitz kjøpte, etter det han selv har opplyst, sitt første Munch-trykk i 1974, og har fra den gang og helt frem til i dag vært en av de viktigste samlerne i Munch-markedet. Jeg har allerede under kapittel 3.6 beskrevet de to unikatene *Aften på Karl Johan* og *Aske*, men samlingen inneholder også tre versjoner av *Mot skogen*, tre versjoner av *Måneskinn* (Woll 90 og 202), og håndkolorerte utgaver av *Kjærlighetspar i bølger* (Woll 81) og *Kvinnen i tre stadier* (Woll 147). I motsetning til Epstein, som kun samler Munch, er Blitz også en betydelig samler av annen grafisk kunst og har blant annet bygget opp samlinger i verdensklasse av Ernst Ludwig Kirchner, Jasper Johns (1930-), samt gjenstander fra Wiener Werkstätte.¹⁸⁴ Blitz er ifølge et intervju i *Kapital* i november 2016 fortsatt en aktiv samler.¹⁸⁵

Lynn og Philip Straus sin samling er beskrevet av Elizabeth Prelinger i: *Edvard Munch Master Printmaker, an Examination of the Artist's Works and Techniques Based on the Philip and Lynn Straus Collection*, utgitt i 1983. Straus var en svært velstående finansmann som bygget opp en viktig samling i løpet av en relativt kort periode. Fru Lynn Straus besøkte Norge for første gang i 1948 og fikk interesse for Munch. Det første trykket ble innkjøpt til Strausparets 20-års bryllupsdag i 1969, og da samlingen ble stilt ut 14 år

¹⁸³ Munch og National Gallery of Art (U.S.), *Edvard Munch. Master prints from the Epstein Family collection*, 11-45.

¹⁸⁴ Diverse utstillingskataloger, blant annet *Edvard Munch. Master Prints*, National gallery of Washington juli til oktober 2010. Samt telefonsamtale med Blitz 16.04.2016.

¹⁸⁵ *Kapital* nr. 20/2017, 92-97.

senere besto den av over 80 trykk. Den var spesielt godt representert når det gjaldt fargede trykk.¹⁸⁶ Deler av samlingen er allerede gitt til Harvard Art Museum og kan studeres online.¹⁸⁷ Det unike ved samlingen ligger først og fremst i mappen *Speilet* som er omtalt i kapittel 2.2, men det finnes også unike håndkolorerte eksemplarer av *De to ensomme*, *Angst* og *Fruktbarhet*. Prelingers gjennomgang var svært verksorientert, systematisert etter teknikk, og hun har understreket betydningen av farge som et ekspressivt uttrykk som det var naturlig at Munch benyttet seg av. Et trykk hun omtalte spesielt nøye er et håndkolorert eksemplar av *Vampyr*, for øvrig med proveniens fra Stinnes. Det har håndkolorering i blå, rød, beige og lysegrønt, og er signert og datert 1896. Som Prelinger påpekte, det kan jo ikke fastslås med full sikkerhet at håndkoloreringen er fra samme tid som signaturen, men det må antas at når Munch håndkolorerte disse tidlige trykkene i sort så var det for å teste ut fargepotensiale i dette motivet.¹⁸⁸

Det finnes mange måter å samle grafikk på, dette beskrev også Sarah G. Epstein i den ovenfor nevnte artikkelen. Det finnes samlere som den tidligere nevnte Stinnes, han kjøpte alt som kom ut på papir, eller det tidligere omtalte kjøpet foretatt av den kjente arkitekten Mies van der Rohe (1886-1969). Han kjøpte usett to partier med tilsammen 93 Munch-trykk. Men det finnes også feinschmeckersamlere som tilnærmer seg materialet med frimerkesamlerens krav til perfekt tilstand, slik at et rift i margin er nok til å la et verk passere. Andre igjen har fokus på kulturell kontekst og har mindre krav til materialets tilstand. Så har vi troféjegere som vil ha det mest kjente trykket av Munch, av Picasso, av Kirchner etc, og vi har de encyklopediske, slik som den tyske Schaefer-samlingen som inneholdt bred variasjon av grafikk fra 1425-1925.¹⁸⁹ Schaefer tilhørte en tysk industrifamilie i Schweinfurt som ble rike blant annet på produksjon av kulelagre.

Et fremtredende trekk ved de amerikanske samlerne som jeg her har omtalt, er at de alle har hatt fokus på å vise variasjonene i Munchs trykk. Med dette i tankene har jeg tatt et sammenlignende blick på Ingerid Lindbäck Langaards samling. Ingerid Lindbäck Langaard (1897-1982) var en svært kunstinteressert norsk forretningskvinne. Hun fikk tidlig interesse for kunst og samlet kunst det meste av sitt liv. Hun var i 1940-årene gift med museumsdirektør Johan Henrik Langaard (1899-1988), som var direktør for Oslo kommunes kunstsamlinger og sentral i etableringen av Munchmuseet. Hennes Munchsamling ble solgt til

¹⁸⁶ Fordord i Elizabeth Prelinger, *Edvard Munch, master printmaker. An examination of the artist's works and techniques based on the Philip and Lynn Straus Collection*, 1st utg., (New York: W.W. Norton, 1983), viii.

¹⁸⁷ <http://www.harvardartmuseums.org/collections?q=munch> Internettsøk 04.08.2016.

¹⁸⁸ Prelinger, *Edvard Munch, master printmaker. An examination of the artist's works and techniques based on the Philip and Lynn Straus Collection*, 104-07.

¹⁸⁹ Galerie Kornfeld: Meisterwerke der Graphik von 1425-1925. Teile der Sammlung Otto Schaefer. 24.06.1992.

inntekt for stiftelsen som bærer hennes navn og som blant annet gir stipender til unge norske kunstnere. Salget av samlingen, bestående av 83 verk av Munch, hvorav 77 trykk, fant sted hos Galerie Kornfeld i Bern 21.06.1984. Sammensetning av samlingen må sies å ha vært atypisk. Det var kun fire tresnitt, men over 50 litografier, derav en rekke av karikaturene Munch lagde i årene 1902-1905. Av det samlede materialet var det ikke ett eneste håndkolorert trykk. At det ikke var mer håndkolorert eller på andre måter unikt materiale i denne samlingen, kan naturligvis ha en meget prosaisk forklaring, nemlig at det ikke var noe materiale å få kjøpt. Dersom min hypotese om at mye av det håndkolorerte materialet ble gitt til Munchs nærstående er riktig, ville verkene på den tiden Langaard samlet fortsatt være i disse personers eie, altså personer som nødig ville selge noe som de nærmest hadde fått i gave fra kunstneren. Kunst kommer jo gjerne på markedet som følge av en av de tre D-er som det heter blant engelsktalende handlere, *death, debt, divorce*. Etter at en generasjon gått var verkene mer tilgjengelige i markedet og kunne anskaffes av samlere som Blitz, Straus og Epstein. Men det kan jo også være at årsaken ligger i min hypotese om at interessen for håndkolorert og unikt materiale ikke var så stor hos Langaard eller hos hennes samtidige. Langaards interesse for Munch ble etter hvert så stor at hun i 1960 utgav den grundige og innsiktsfulle boken *Edvard Munchs modningsår, en studie i ekspresjonisme og symbolisme*. I boken har hun viet et kapittel på mer enn 80 sider til grafikken. Mange av sidene går med til rene verksanalyser av motivene, men hun har også gått relativt grundig inn i Munchs tilnærming til de forskjellige teknikkene og de kontekstuelle forholdene vedrørende utviklingen av grafisk kunst på Munchs tid. Naturlig nok vies tiden i Paris og forholdene i Frankrike stor oppmerksomhet.¹⁹⁰ Håndkolorering er ikke nevnt med ett ord, noe jeg tolker som et ytterligere tegn på at interessen for disse verkene er av nyere dato, og at de nevnte amerikanske samlerne har vært protagonister i denne utviklingen. Interessen blant samlerne kan igjen ha påvirket det akademiske miljøet og bidratt til at interessen også innenfor museer og academia har økt.

4.2 Trender i den kommersielle verdien av håndkolorerte trykk

Hvis min teori i det foregående kapittelet om at det har vært en stigende interesse for håndkolorerte trykk er riktig, skulle man tro det var mulig å se trender i kunstmarkedets verdsettelse av de håndkolorerte trykkene sammenlignet med annen Munch-grafikk. Som

¹⁹⁰ Biografiske opplysninger fra <http://www.langaards-stiftelse.no/> 05.08.2016, og fra forordet i auksjonskatalogen til "The collection of works by Edvard Munch formed by Ingerid Lindbäck Landgaard and sold for the benefit of the Ingerid Lindbäck Landgaard foundation, Galerie Kornfeld Bern, 1984

gjort rede for i kapittel 2.2 er det mange forhold som avgjør verdien av et Munch-trykk, både forhold omkring selve verket, og markedsmessige og utenforliggende forhold. For å kunne si noe om trender må man derfor ha et materiale av en viss størrelse å gå ut fra. Prisoversikten som jeg refererer fra i kapittel 2.2 er den mest fullstendige, og naturligvis godt hjulpet av moderne teknologi, men denne inneholder ingen noteringer før 1985. For eldre noteringer er det naturligvis vanskeligere å få tilgang til alle opplysninger om omsetninger. Det forekom sannsynligvis hyppigere eierskifter av Munch-trykk i 1950-,1960- og 1970-årene enn det gjør i dag, blant annet som følge av at det hvert år forsvinner noe materiale fra markedet ved at det går til museer og andre faste samlinger. For priser fra årene før 1986 har jeg funnet frem til to kilder. Den første er en rekke auksjonskataloger med tilslagspriser fra auksjonshuset Stuttgarter Kunstkabinett/Roman Norbert Ketterer i Stuttgart fra 1950- og tidlig 1960-årene. Det ble holdt auksjoner her fra 1947-1962 med til dels viktige verk, spesielt av de *entartede* kunstnere, altså kunstnere som var fjernet fra museer og samlinger i nazitiden. Virksomheten er omtalt i *Der Spiegel* nr. 35.1960, hvor det blant annet nevnes at det dyreste verket som var blitt omsatt til da var Munchs maleri *Sittende akt på sengen* (Woll 510) for 164.000 tyske mark. Verket er i dag i Staatsgalerie Stuttgart. Også for Munch-grafikk var auksjonene innholdsrike, for eksempel hadde auksjonen 26.11-27.11.1957 hele 51 arbeider og auksjonen 03.05-06.05.1961 hadde 30. Utvalget er derfor relativt representativt. Jeg har funnet frem til fem håndkolorerte trykk fra disse auksjonene og laget en liste over 31 trykk til sammen. Tabellen, som er gjengitt i vedlegg 4, viser at de håndkolorerte trykkene prismessig kommer på plassene 3-24-25-30 og 31. Det dyreste av disse, bare slått av et eksemplar av tresnittet *Angst* og tresnittet *De to ensomme*, var det eksemplaret av *Tingeltangel* som nå er i Halvorsens samling og som er omtalt i kapittel 3.6. En håndkolorert *Madonna*, som jeg dessverre ikke har klart å finne nok opplysninger om til å kunne inkludere i min oversikt i kapittel 3.5, kommer på 24. plass. Alt i alt dokumenterer tilslagsprisene at det håndkolorerte materialet ikke var spesielt etterspurt ved disse auksjonene. Den andre kilden jeg har på prisnivået er fra tidsskriftet *Farmand* som hadde en skribent ved navn Hugo Blomquist som førte prisoversikt over Munch-grafikk. Han har for øvrig ingen forbindelse med auksjonshuset Blomqvist. Disse oversiktene ble publisert i utgivelser fra 29.04. til 07.10.1978.¹⁹¹ Jeg har også ved denne anledning valgt å benytte trykket *Madonna* som et eksempel. I oversikten forekommer *Madonna* 16 ganger i perioden 1959-1977. Resultatene er gjengitt i vedlegg 5, og viser priser både i norske kroner og i sveitsiske franc. Siden hele 13 av 16 noteringer stammer

¹⁹¹ I utgavene fra nummer 17 til nummer 40. Bladet *Farmand*, som var et forretningsblad, kom ukentlig og eksisterte fra 1891 frem til 1989.

fra auksjonshuset Galerie Kornfeld i Bern i Sveits har jeg også sett på endringer i valutakursene mellom norsk og sveitsisk valuta og på inflasjonen i perioden. Også dette er gjengitt i tabeller. Siden så mange av noteringene er fra Sveits er det mer naturlig å se på sveitsisk inflasjon enn norsk, selv om kjøperne på auksjonen sannsynligvis kom fra hele verden, og ikke minst fra USA. Inflasjonen i Sveits var til dels høy på 1960- og 1970 tallet slik tabellen i vedlegg 6 viser. I perioden noteringene for Madonna er fra, juni 1959 til juni 1977, var inflasjonen på hele 111,5 %.¹⁹² Når det gjelder valutaendringer er det først fra midten av 1970-tallet at valutaforholdene er noe å ta hensyn til. Uten å gå altfor mye i dybden på dette viser oversikten at det er påfallende å se hvor jevne prisene i sveitsiske franc (CHF) var gjennom store deler av 1960-1970 tallet. Med den relativt høye inflasjonen betyr det at den reelle prisen på trykkene var fallende. Særlig når listen settes opp i sveitsiske franc ser vi at de håndkolorerte ikke dominerer i toppen prismessig, selv om den ubestridte toppnoteringen fortsatt er den håndkolorerte fra 1973. Noteringene fra 1973 og 1964 gjelder for øvrig for Epstein-eksemplaret, omtalt i foregående kapittel som nummer 6. Jeg vil være forsiktig med å trekke bastante konklusjoner utfra et enkelt salg, men kanskje kan salget i 1973 sees på som et slags startpunkt for den store interessen for håndkolorerte trykk. Prisen på trykket i 1964 var jo midt på treet sammenlignet med vanlige fargetrykk. Dette harmonerer også med min påstand om at det var interesse fra først og fremst de amerikanske samlerne som førte til de sterkt økende prisene.

Utpå 2000-tallet var det febertilstander de få gangene det kom en håndkolorert *Madonna* for salg. Et salg som ble omtalt i *Kapital* nummer 15/2006 gjelder *Madonna* nr. 3 i min oversikt. Dette ble solgt av Galleri Kaare Berntsen, angivelig for nærmere 15 millioner kroner, og til en norsk kjøper.¹⁹³ I 2010 ble det enorm oppmerksomhet om den håndkolorerte utgaven av *Madonna* som ble frembudt av auksjonshuset Bonhams i London, og som jeg har gitt nummer 7 i min oversikt. Salget ble omtalt i en rekke norske aviser, blant annet *Dagens Næringsliv*, *Aftenposten*, *Kapital* og til og med *Vårt Land*, og prisen ble rekordhøy for et salg på auksjon, med over 10 millioner norske kroner.¹⁹⁴ Det siste eksemplaret av en håndkolorert *Madonna* som har vært for salg er nr. 8 i min oversikt og som jeg har kalt November 2015 madonnaen. Denne ble solgt for 730.000 dollar, tilsvarende norske kroner cirka 6,3 millioner, hvilket ikke er en svært høy pris verken i forhold til vurderingen på 1-1,5 million dollar eller med for eksempel Bonham-madonnaen. Det kan ha vært prisdempende at eksemplaret ikke

¹⁹² Se vedlegg 6.

¹⁹³ Artikkel i Kari Nestaas, "Rekordkjøp av Munch," *Kapital* 15/2006(2006): 27.

¹⁹⁴ *Kapital* nummer 10/2010,50. Nummer 13/2010,46. *Dagens Næringsliv* 30.06.2010, 50 og 14.07.2010,46 *Aftenposten* 14.07.2010, seksjon kultur, 6. *VG* 15.07.2010, 46. *Vårt Land* 02.07.2010, 21.

hadde noen god proveniens å vise til, at håndkoloreringen var utradisjonell, og at selve trykket hadde noen uforklarte variasjoner fra normalen, som gjort rede for i kapittel 3.5. På samme auksjon gikk det også et flott eksemplar av en ordinær *Madonna* trykket i farger for en pris tilsvarende norske kroner 5,06 millioner, hvilket nok en gang dokumenterer at de håndkolorerte verkene har hevet sin status og sin verdi sammenlignet med det som var tilfelle i Munchs levetid.

Interessen de senere årene gjelder for øvrig ikke bare *Madonna*, men håndkolorerte arbeider generelt. Hos Grev Wedels Plass Auksjoner 22.11.2007 oppnådde trykket *På broen* i håndkolorert versjon hele kroner 9 millioner inkludert omkostninger. De foregående eksemplarene av dette trykket gikk i sort/hvitt versjon for, omregnet til norske kroner på tidspunktet for auksjonen, henholdsvis 1,04 millioner hos Kornfeld i Bern 16.06.2006 og 1,22 millioner hos Christie's i London 18.09.2007.¹⁹⁵ Altså et svært stort påslag for den håndkolorerte varianten. Men for nok en gang å understreke at i vurderingen av priser på Munch-grafikk må man ta hensyn til at det ikke er et marked med et utallig antall aktører; da Grev Wedels Plass Auksjoner i 2008 frembudte et annet håndkolorert eksemplar av *På broen* for fem millioner var det helt stille i salen.

Konklusjon

Det er få, om noen, som direkte har påstått at Munch håndkolorerte med det for øye å tjene raske penger. Med den kunnskapen vi har i dag om statusen for og verdien av de håndkolorerte trykkene er det imidlertid en antagelse som ofte ligger i luften når man diskuterer med de som interesser seg for Munch-grafikk. Dette gjelder så vel aktører med bakgrunn fra den kommersielle verden som personer fra museer og forskningsinstitusjoner. Det er også en naturlig konklusjon hvis man aksepterer påstanden om at Munch var en smart forretningsmann. Etter alt stoffet jeg har vært igjennom mener jeg å ha påvist at det er lite som tyder på at håndkoloreringen var økonomisk motivert fra kunstnerens side. Derimot tyder mye på at den store interessen for Munchs håndkolorerte trykk er et relativt moderne fenomen, skapt av et fåtall store samlere. Selv om et forhold som en kunstners motivasjon er vanskelig å bevise, så peker alle spor som har en viss substans i seg i retning av at vi har med eksperimentelle arbeider å gjøre. I kapittel 1.5 påviser jeg at i den tidlige litteraturen er det lite som indikerer at det håndkolorerte materialet skulle ha noen spesiell status. Videre som gjort

¹⁹⁵ Priser fra Gordon's print price annual.

rede for i kapittel 2.2, er det få indikasjoner på at det i tidlige samlinger var spesielt attraktivt å få inn håndkolorerte verk. Tungt veier det også etter min mening at så få av eksemplarene ble solgt eller forsøkt solgt, og at så mange har proveniens fra Munchs nære krets. Dette er det også gjort rede for i kapittel 2.2. Gjennomgangen av de håndkolorerte versjonene av *Madonna* i kapittel 3.5 viser at håndkolorering av sort/hvitt trykk ble etterfulgt av trykk i farger. Den viser at flere av disse håndkolorerte trykkene også endte opp i Munchs nærmeste krets, og ikke var objekter han primært skulle tjene penger på, selv om han i de årene nettopp kunne ha trengt det.

Konklusjonen blir derved at håndkolorering av grafiske blad dreier seg om eksperimentering og skaperglede. Å benytte farger var en del av modernitetens uttrykksform, og det virker ikke naturlig at Munch kun skulle fortsette å lage raderinger i sort/hvitt. Som jeg har berørt eksperimenterte han i 1896-1899 betydelig med alle de grafiske teknikker og fremstilte kompliserte fargetrykk innen mezzotint og litografi. Gradvis blir det lenger mellom disse, og det er for det meste i videre bearbeiding av tresnittene han arbeider med kompliserte fargetrykk. Håndkoloreringen kan sees på som et ledd i denne prosessen. Etter at han kjøpte Ekely i 1916 skapte han nesten 200 grafiske verk, men det virker som han, med unntak av tresnittet/kombinasjonstrykket *Pikene på broen* fra 1918 har konsentrert seg om teknisk enkle trykk, som han enten kunne trykke selv, eller sende til trykkerne Nilsen eller Hagen. Det eksperimentelle elementet lå i det å viderebearbeide enkelte av de tidlige trykkene, og farge inn disse på et utall forskjellige måter, slik som omtalt i kapittel 3.3.

Jeg vil avslutningsvis sitere den nålevende kunsthistorikeren som kanskje kjenner Edvard Munchs grafikk best, og som ifølge sitatet nedenfor må ha kommet frem til tilnærmet tilsvarende konklusjon, Gerd Woll:

Selv om grafikeren Munch oppnådde et meget virkningsfullt uttrykk i sine svart-hvitt trykk, er det sannsynlig at maleren Munch likevel gjerne ville benytte farger også i de grafiske arbeidene. Mange av de ensfargede litografiene og tresnittene fra 1895-96 er til dels sterkt håndkolorert med akvarell eller gouache. I mange tilfelle hang nok dette sammen med planer om å utvikle dem til fargetrykk, og i flere tilfelle gjorde han også det. I andre tilfeller virker det som han bare hadde glede av å male i vei med det ensfargede trykket som underlag.¹⁹⁶

Jeg vil også la kunstneren selv få ordet i avslutningen av denne oppgaven, omkring 1935 skrev han: "Jeg har stadig arbeidet videre på arbeidet og eksperimenteret med forskjellige tryk- ofte er grafikken benyttet av meg som et middel til tegning og farvepålægning".

¹⁹⁶ Munch, Woll, og Munch-museet, *Edv. Munch. Grafikk fra 1896*, 12.

Helt til slutt faller jeg for fristelsen til å ta med en beskrivelse av hvordan håndkolorering kanskje var hans aller siste kunstneriske gjerning, det er et kort utsnitt fra Munchs gode venn K.E Schreiners "Minner fra Ekely":

Jeg fikk et prøvetrykk av *Kyss på marken* i midten av januar 1944. Selv var ikke Munch fornøyd med det. Han synes ikke de to skikkelsene hevet seg nok frem mot bakgrunnen og studerte på hvordan han skulle legge det videre arbeid med platen an. Noen dager gikk så ringte han meg og ba meg komme innom med trykket, han ville prøve med forskjellig fargelegning over menneskene. Torsdag den 27. januar satt han storparten av dagen beskjeftiget med dette. Etter hva hans husholderske fortalte meg, hadde arbeidet anstrengt ham, og han var svært trett om kvelden. Avtalen var at jeg på søndag formiddag skulle komme ned til ham og se på resultatene. Da jeg den søndagen, 30. januar, kom til Ekely, fant jeg ham for første gang i sengen... Da jeg forlot han ved tre tiden, var jeg tilbøyelig til å tro han ville leve natten over, men jeg ba husholdersken om straks å underrette meg, hvis det skjedde noen forandring. Et kvarter før seks om ettermiddagen ringte hun til meg og meddelte at han lå stille. Da jeg umiddelbart etter kom inn til ham var det slutt. Det skjønne hodet hvilte fredfullt på puten.^{197 198}

¹⁹⁷ K.E. Schreiner: "Minner fra Ekely" i Munch, *Edvard Munch som vi kjente ham*, 34-35.

¹⁹⁸ National Gallery i Washington har et eksemplar av *Kyss ute på marken* hvor figurene er håndkolorert. Blant annet siden trykket ble skåret så sent som i 1943 er det meget sannsynlig at dette må være det omtalte eksemplaret. (Ill. nr. 64)

Litteraturliste

- Amore, Anthony M. *The art of the con. The most notorious fakes, frauds, and forgeries in the art world.* First edition. ed. New York: Palgrave Macmillan. 2015.
- Andersen, Roy. *1914. Inn i katastrofen.* Oslo: Aschehoug. 2014.
- Baas, Jacquelynn, Richard S. Field, og The University of Michigan Museum of Art. *The artistic revival of the woodcut in France 1850-1900.* Ann Arbor, Mich. 1984.
- Berman, Patricia G. "(Re-) Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature." *Scandinavian Studies* 66, nr. 1 (1994): 45-67.
- Bezzola, Tobia, Elizabeth Prelinger, Paul Gauguin, og Kunsthaus Zürich. *Paul Gauguin. The prints.* München: Prestel. 2012.
- Biørnstad, Sissel, Arne Eggum, Birgit Tønnesson, museet Munch, og d'Orsay Musée. *Munch og Frankrike. Paris, Musée d'Orsay 24 september 1991-5 januar 1992, Oslo, Munch-museet 3 februar-21 april 1992.* Oslo: Munch-museet. 1991.
- Black, Peter, Magne Bruteig, Hunterian Art Gallery (University of Glasgow), og National Gallery of Ireland. *Edvard Munch Prints.* London, New York: Philip Wilson 2009.
- Blunt, Anthony. *Artistic theory in Italy, 1450-1600.* Oxford; New York: Oxford University Press. 1994.
- Blytt, Aslaug, og Askeland Jan. *Rasmus Meyers Samlinger.* 2 ed. Bergen: Bergen Kommunale kunstsamlinger. 1978.
- Bruteig, Magne, og Ute Kuhleman Falck et al. *Munch på Papir.* Oslo/Brüssel: Munchmuseet/Mercatorfonds. 2013.
- Buchhart, Dieter. *Edvard Munch. Signs of modern art.* Ostfildern: Hatje Cantz. 2007.
- Buchhart, Dr. Dr. Dieter, med bidrag av Prof. Dr. Dr. Presler, Gerd, og Prof Bjerke, Øivind Storm. *Edvard Munch Ernst Ludwig Kirchner.* München: Galerie Thomas. 2013.
- Burén, Jan af. *Det mangfaldigade originalet. Studier i originalgrafikens begrepps oppkomst, teori och använding.* Stockholm: Carlssons. 1992.
- Clarke, Jay A. *Becoming Edvard Munch. Influence, anxiety, and myth.* 1st ed. Chicago, Ill. New Haven, Conn.: Art Institute of Chicago. 2009.
- D'Alleva, Anne. *Methods & theories of art history.* London: Laurence King. 2005.
- Dackerman, Susan. *Painted prints. The revelation of color in Northern Renaissance & Baroque engravings, etchings & woodcuts.* University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press. 2002.
- Dijk, Maite van, Magne Bruteig, Leo Jansen, Frank Høifødt, Eve-Marie Lund, museet Munch, og Gogh Rijksmuseum Vincent van. *Van Gogh + Munch.* Brussel: Mercatorfonds. 2015.
- Donson, Theodore B. *Prints and the print market. A handbook for buyers, collectors, and connoisseurs.* New York: Crowell. 1977.
- Edam, Carl Tomas, Nils-Göran Hökby, Birgitta Schreiber, konstmuseum Göteborgs, og Nasjonalgalleriet. *Modernismens genombrott. Nordiskt måleri 1910-1920. Göteborgs konstmuseum, 12 augusti-8 oktober 1989.* Stockholm: Nordiska ministerrådet. 1989.
- Eisenman, Stephen F., og Thomas Crow. *Nineteenth century art. A critical history.* 3rd ed. ed. London: Thames & Hudson. 2007.
- Gauguin, Pola. *Grafikeren Edvard Munch. Litografier, tresnitt og raderinger.* Trondheim: F. Brun. 1946.
- Gillis, Eric, James Ensor, Patrick Florizoone, C.G. Boerner (Firm), og Artemis Fine Arts (Firm). *James Ensor. A collection of prints. Presented for sale by Artemis Fine Arts & C G Boerner.* New York, NY: C G Boerner. 2002.

- Gilmour, Pat. *Lasting impressions. Lithography as art.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1988.
- Gløersen, Inger Alver. *Den Munch jeg møtte.* Fakkeltøkene. 2. utg. ed. Oslo: Gyldendal. 1962.
- Greve, Eli. *Edvard Munch. Liv og verk i lys av tresnittene.* Oslo: Cappelen. 1963.
- Gunnarsson, Torsten. *Impressionismen og Norden. Fransk avantgarde i det sene 1800-tal og kunsten i Norden 1870-1920. Nationalmuseum, Stockholm, og Statens museum for kunst, København.* København: Statens Museum for Kunst. 2003.
- Hatt, Michael, og Charlotte Klonk. *Art history. A critical introduction to its methods.* Manchester: Manchester University Press. 2006.
- Haugen, Arne. *På ære og samvittighet. Skatteetatens historie etter 1892.* Bergen: Vigmostad & Bjørke. 2005.
- Haugstad, Børre. *Krig, kunst og kollaps. Del 1: Reder-kapitalen og Nasjonalgalleriet.* Vol. Del 1, Oslo: Schreibtsch. 2015.
- Heller, Reinhold. *Munch. His life and work.* Chicago: University of Chicago Press. 1984.
- Herchenröder, Christian. *Meistergraphik Graphikmarkt. Sammeln-Preise-Geschmack.* München: Verlag Kunst und Antiquitäten. 1983.
- Hodne, Fritz, og Ola Honningdal Grytten. *Norsk økonomi 1900-1990.* Oslo: Tano. 1992.
- Hoff, Svein Olav, og kunstmuseum Lillehammer. *Vågå-sommeren 1894: Lillehammer kunstmuseum, Innlandsmuseet for visuell kunst 30.6.-20.8. 1994.* Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum. 1994.
- Hults, Linda C. *The print in the western world. An introductory history.* Madison, Wis.: University of Wisconsin Press. 1996.
- "Hvorfor strømmet 55 000 nordmenn til NS, med Quisling som fører? De ønsket innflytelse." *Aftenposten*, 30.03.15
- Høifødt, Frank, Edvard Munch, og Ø Punkt. *Fruktbar jord. Munch i Moss 1913-1916.* Moss: Punkt Ø. 2016.
- Jensen, Robert. *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe.* Princeton, N.J: Princeton University Press. 1994.
- Johannesen, Ina, John Irons, og Collection Gundersen. *Edvard Munch. 50 grafiske arbeider fra Gundersen Collection.* Oslo: Aschehoug. 2010.
- Karshan, D.M Stein og D.H. "L'Estampe Originale. A catalogue Raisonné." edited by New York. 1970 The Museum of Graphic Art. London: Gjengitt i Christies auksjonskatalog Prints and Multiples, 16.09.2015,
- Lauder, Ronald, Renée Price, Patricia Berman, Nelson Blitz, Alison Chang, Jay Clarke, Reinhold Heller, et al. *Munch and Expressionism.* New York: Neue Galerie. 2016.
- Lieberman, William S. *Edvard Munch Lithographs Etchings Woodcuts.* Los Angeles: Los Angeles county Museum of art. 1969.
- Linde, Ulf. *Thielska galleriet, Stockholm.* 1. uppl. ed. Stockholm: Thielska galleriet. 1979.
- Lund, Anne Cecile. "Munch-samlere er spesielle." *Dagens Næringsliv*, 22.11.2008.
- Lübcke, Poul, og Stig Alstrup. *Politikens filosofi leksikon.* 2. bogklubudgave. ed. København: Gyldendals Bogklubber. 2010.
- Munch, Edvard. *Edvard Munch som vi kjente ham.* Oslo: Dreyer. 1946.
- Munch, Edvard, Peder Anker, og Patricia G. Berman. *Edvard Munchs aulamalerier. Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt.* Oslo: Messel forlag. 2011.
- Munch, Edvard, og Erna Holmboe Bang. *Edvard Munchs kriseår belyst i brever.* Brev. Oslo: Gyldendal. 1963.
- Munch, Edvard, Arne Eggum, og National Gallery of Art (U.S.). *Edvard Munch symbols & images.* Washington: National Gallery of Art. 1978.

- Munch, Edvard, Kynaston McShine, Reinhold Heller, og Museum of Modern Art (New York N.Y.). *Edvard Munch. The modern life of the soul*. New York: Museum of Modern Art. 2006.
- Munch, Edvard, Oliver Møystad, Mai Britt Guleng, Birgitte Sauge, Jon-Ove Steihaug, Beate Marie Bang, Frank Høifødt, *et al.* *Edvard Munch 1863-1944*. Milano: Skira Nasjonalmuseet Munchmuseet. 2013.
- Munch, Edvard, og National Gallery of Art (U.S.). *Edvard Munch. Master prints from the Epstein Family collection*. Washington: National Gallery of Art. 1990.
- Munch, Edvard, Gustav Schiefler, Arne Eggum, og Munch-museet. *Briefwechsel*. Hamburg/Oslo: Verlag Verein für Hamburgische Geschichte in Zusammenarbeit mit Oslo kommunes kunstsamlinger, Munch-museet. 1987.
- Munch, Edvard, Gerd Woll, og Munch-museet. *Edv. Munch. Grafikk fra 1896*. Oslo: Munch-museet. 1996.
- Munch, Edvard, Ingebjørg Ydstie, Francesca M. Nichols, og Munch-museet. *Madonna. Munch Museum*. Bergen: Vigmostad & Bjørke. 2008.
- Mørstad, Erik. "Edvard Munch: Dannelse og utdannelse." *Kunst og Kultur* 2008, nr. 1 (2008).
———. *Malerileksikon. Motivtyper, teorier og teknikker*. Ny ed. Oslo: Unipub. 2007.
- Nestaas, Kari. "Rekordkjøp av Munch." *Kapital* 15/2006 (2006).
- Nordkvelle, Trine. "Fra Japan til Munch. En studie av det japanske tresnittets innflytelse på Edvard Munchs kunst i 1890-årene." edited by Universitetet i Oslo. Det humanistiske fakultet, VI, 120 s. Oslo, 2010,
- Næss, Atle, Arne Sundland, og Edvard Munch. *Munch. En biografi*. Oslo: Gyldendal. 2004.
- Perry, Gillian, og Colin Cunningham. *Academies, museums, and canons of art. Art and its histories*. New Haven: Yale University Press in association with the Open University. 1999.
- Prelinger, Elizabeth. *Edvard Munch, master printmaker. An examination of the artist's works and techniques based on the Philip and Lynn Straus Collection*. 1st ed. New York: W.W. Norton. 1983.
- Prelinger, Elizabeth, Edvard Munch, Michael Parke-Taylor, Peter Schjeldahl, og Art Gallery of Ontario. *The symbolist prints of Edvard Munch: the Vivian and David Campbell collection*. New Haven, Conn.: Yale University Press. 1996.
- Prelinger, Elizabeth, Edvard Munch, Andrew Robison, og National Gallery of Art (U.S.). *Edvard Munch master prints*. Washington D.C. Munich; New York: National Gallery of Art ; DelMonico Books-Prestel. 2010.
- Preziosi, Donald. *The art of art history. A critical anthology*. Oxford history of art. Ny ed. Oxford ; New York: Oxford University Press. 2009.
- Priour, Annick, Carsten Sestoft, Kim Esmark, og Lennart Rosenlund. *Pierre Bourdieu. En introduktion*. 1. udgave. ed. København: Hans Reitzel. 2006.
- Ravn, Helle Christine. *Jappe Nilssen. Munchs venn og våpendrager*. Oslo: Orfeus Publishing AS. 2016.
- Rosa de Carvalho, Fleur Roos, Marije Vellekoop, Vincent van Gogh, og Van Gogh Museum Amsterdam. *Printmaking in Paris. The rage for prints at the fin de siècle*. Amsterdam: Van Gogh Museum Publications. 2012.
- Saff, Donald, og Deli Sacilotto. *Printmaking. History and process*. New York: Holt, Rinehart & Winston. 1978.
- Sarvig, Ole. *Edvard Munchs grafikk*. 2. udgave. ed.: Gyldendal. 1964.
- Schiefler, Gustav. *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs*. Oslo: Cappelen. 1974.
- Stang, Ragna. *Farge på trykk*. Katalog/Munch-museet. Vol. 5, Oslo: Much-museet. 1968.

- Steinberg, Norma S., Edvard Munch, og Arthur M. Sackler Museum. *Munch in color: 11 May-30 July 1995, Arthur M. Sackler Museum*. Harvard University Art Museums bulletin. Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums. 1995.
- Stenersen, Rolf. *Aksjer, kunst, kunstnere*. Oslo: Gyldendal. 1969.
- Sørli, Nina. "Kunsten møter Publikum. De private kunstformidlere og det moderne kunstmarkedets fremvekst i Kristiania 1870-1914." Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1998.
- Thiis, Jens. *Edvard Munch og hans samtid. Slekten, livet og kunsten, geniet*. Oslo: Gyldendal. 1933.
- Thomsen, Ingrid Reed. *Chr. Skredsvig*. Oslo: Grøndahl Dreyer. 1995.
- Willoch, Sigurd. *Edvard Munchs raderinger*. Munch-museets skrifter. Oslo 1950.
- Woll, Gerd. *Edvard Munch. Samlede grafiske verk*. 1. ed. Oslo: Orfeus. 2012.
- . "Munch og Blomqvist." edited by Blomqvist kunsthandel. Oslo: Blomqvist kunsthandel, 2013,
- Woll, Gerd, Munch-museet, Galleri Kaare Berntsen, og Galleri Faurschou. *Edvard Munch. Samlede malerier, catalogue raisonné*. 4 vol Oslo: Cappelen Damm. 2008.
- Woll, Gerd, Francesca Nichols, Geoffrey Spearing, Kunsthau Zürich, og Zürcher Kunstgesellschaft. *Edvard Munch. A Genius of Printmaking*. Kunsthau Zürich Hatje Cantz. 2013.
- Woll, Gerd, og Øystein Ustvedt. *Stenersens Munch : Edvard Munch i Stenersenmuseet*. Stenersenmuseet katalog. Oslo: Museet. 2003.
- Wood, Paul, Jason Gaiger, og Charles Harrison. *Art in theory 1815-1900. An anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell. 1998.
- Yarborough, Bessie Rainsford (Tina). "Exhibition Strategies and wartime politics in the art and career of Edvard Munch 1914-1921." University of Chicago, 1995.

Billedliste

Illustrasjoner er hentet fra nettsider, scannet fra kataloger, eller er egne foto der hvor ikke annet er oppgitt.	Nr.
Hvor bare tittel er oppgitt, dreier det seg om et arbeid av Edvard Munch.	
<i>Gammel fisker</i> , tresnitt i sort, 1897, Woll 116	1
<i>Gammel fisker</i> , håndkolorert tresnitt, Woll 116	2
<i>Skrik</i> , litografi i sort, 1895, Woll 38	3
<i>Skrik</i> , håndkolorert litografi, Woll 38	4
<i>To kvinner på stranden</i> , tresnitt i farger, 1898, Woll 133	5
<i>Synden</i> , fargelitografi, 1902, Woll 198	6
<i>Norsk Landskap</i> , radering, 1908, Woll 298	7
<i>Sjalusi I</i> , litografi, 1896, Woll 68	8
<i>Huset ved Kysten</i> , håndkolorert tresnitt, 1915, Woll 358	9
Charles Daubigny, <i>Tre med kråker</i> , radering, 1867	10
Camille Corot, <i>Italiensk landskap</i> , radering, 1865	11
Rembrandt, <i>Tre trær</i> , radering, 1643	12
Degas <i>Selvportrett</i> , radering, 1857	13
Rembrandt <i>Selvportrett</i> , radering, 1648	14
Manet, <i>Borgerkrig</i> , litografi, 1871	15
Carrier-Belleuse, <i>Blikksmeden</i> , olje, 1882, privatsamling	16
Maurice Denis, <i>Le reflet dans la fontaine</i> , litografi, 1897, Van Gogh museum, Amsterdam	17
Paul Signac, <i>Le Port du Volendam</i> , litografi, 1897-98, Van Gogh Museum, Amsterdam	18
Pierre Bonnard, <i>Coin de Rue vue d'en haut</i> , litografi 1896-1899, Van Gogh mus. Amst.	19
Utsnitt fra <i>To kvinner på stranden</i> , tresnitt 1898, Woll 133, Privatsamling Tyskland	20
<i>Natt i St.Cloud</i> , olje på lerret, 1890, 64,5 x 54 cm, Nasjonalmuseet	21
<i>Kyss</i> , tresnitt i farger, 1897, Woll 115, Privatsamling Tyskland	22
<i>Møte i verdensrommet</i> , tresnitt i farger, 1898, Woll 136	23
<i>Madonna</i> format A, litografi 1895/1902, Woll 39	24
<i>Madonna</i> format B, litografi 1895/1902	25
<i>Madonna</i> format C, litografi 1895/1902	26
<i>Madonna</i> format D, litografi 1895/1902	27
<i>Madonna V</i> , litografi 1895/1902	28
Stachu-madonnaen, håndkolorert litografi 1895	29
Chacago-madonnaen, håndkolorert litografi 1895	30
Nr.3 madonnaen, håndkolorert litografi 1895	31
Nr. 4 madonnaen, håndkolorert litografi 1895	32
Jappe-madonnaen, håndkolorert litografi 1895	33

Epstein-madonnaen, håndkolorert litografi 1895	34
Bonham-madonnaen, håndkolorert litografi 1895	35
November 2015 madonnaen, håndkolorert litografi 1895	36
Sothebys N.Y. 1985 madonnaen, håndkolorert litografi 1895	37
Høst-madonnaen, håndkolorert litografi 1895	38
Gundersen-madonnaen, håndkolorert litografi 1895	39
Halv-madonnaen, håndkolorert litografi 1895	40
An Frid-madonnaen, håndkolorert litografi 1895/1902	41
Liebe-madonnaen, håndkolorert litografi 1895	42
1935 madonnaen, håndkolorert litografi 1895	43
Christies 95 madonnaen, håndkolorert litografi 1895	44
<i>Tingeltangel</i> , litografi 1895, Woll 44, Art Institute, Chicago	45
<i>Tingeltangel</i> , litografi 1895, Munchmuseet	46
<i>Tingeltangel</i> , litografi 1895, Samling Halvorsen	47
<i>Tingeltangel</i> , litografi 1895, privatsamling USA.	48
<i>Mannshode i kvinnehår</i> , litografi 1896-97, Woll 88	49
<i>Aske I</i> , litografi, 1896, Woll 79, Samling Blitz/Woodard, New York.	50
<i>Aften på Karl Johan</i> , litografi, 1896-97, Woll 87, Samling Blitz/Woodard, New York	51
<i>Huset ved kysten</i> , Håndkolorert tresnitt, Woll 358, Munch museet	52
<i>Huset ved kysten</i> , håndkolorert tresnitt, Woll 358, Privatsamling, foto fra David Tunick, New York	53
<i>Huset ved kysten</i> , håndkolorert tresnitt, Woll 358, Privat samling, foto Thomas Widerberg	54
<i>Hus i Kragerø</i> , radering, 1915, Woll 503	55
<i>Historien</i> , håndkolorert litografi, 1914, Woll 486	56
<i>Alma mater</i> , håndkolorert litografi, 1914, Woll 487	57
<i>De to ensomme</i> , håndkolorert tresnitt, 1899, Woll 157	58
<i>Fruktbarhet</i> , håndkolorert tresnitt, 1900, Woll 160	59
<i>På broen</i> , håndkolorert litografi, 1912-13, Woll 416	60
<i>Melankoli III</i> , håndkolorert tresnitt, 1903, Woll 203	61
<i>Kongsemnerne: Skule og Jaktgeir</i> , litografi, 1929, Woll 699	62
<i>Det syke barn</i> , håndkolorert fargelitografi 1896, Woll 72	63
<i>Kyss på Marken II</i> , håndkolorert tresnitt, 1943, Woll 746	64

Liste over vedlegg

	Nr.
Oversikt over håndkolorerte trykk	1
Munch-priser fra Gordons Print Price Annual 2003-2014	2
Kristianias millionærer 1917/18	3
Munch-priser fra Stuttgarter Kunstkabinett 1955-1961	4
Munch-priser fra Farmand 1955-1978	5
Inflasjon og vekslingskurser Sveits	6

Illustrasjoner

III. 1

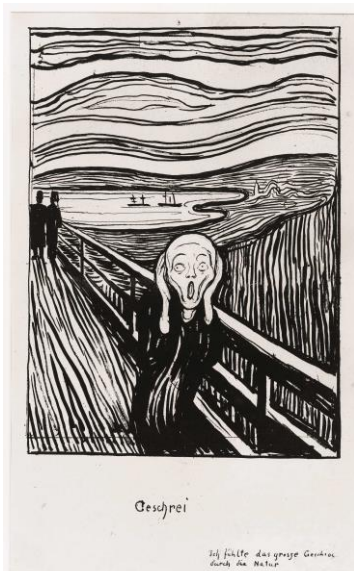


III. 2

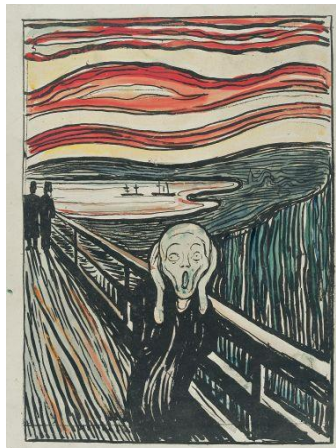


Gammel fisker. Tresnitt. 1897.
Henholdsvis trykket i sort og i håndkolorert versjon.
Woll 116.

III. 3



III. 4



Skrik. Litografi. 1895.
Henholdsvis trykket i sort og i håndkolorert versjon. Woll 38.

III. 5



To kvinner på stranden. Fargetresnitt. 1898. Woll 133.

III. 6



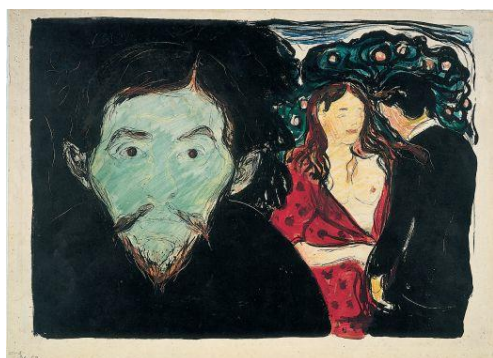
Synden. Litografi. 1902. Woll 198.

III. 7



Norsk Landskap. Radering 1908. Med underkjent håndkolorering/ signatur. Woll 298. Munchmuseet.

III. 8



Sjalusi I. Litografi 1896. Woll 68. Håndkolorert. Munchmuseet.

III. 9



Huset ved kysten I, Tresnitt 1915. Woll 538. Håndkolorert. Privatsamling. Foto: Th. Widerberg.

III. 10



Daubigny. *Trær med kråker*. Radering. 1867.

III. 11



Corot. *Italiensk landskap*. Radering. 1865.

III. 12



Rembrandt. *Tre trær*. Radering. 1643.

III. 13



Degas. *Selvportrett*. Radering. 1857.

III. 14



Rembrandt. *Selvportrett*. Radering. 1648.

III. 15



Manet. *Borgerkrig*. Litografi. 1871.

III.16



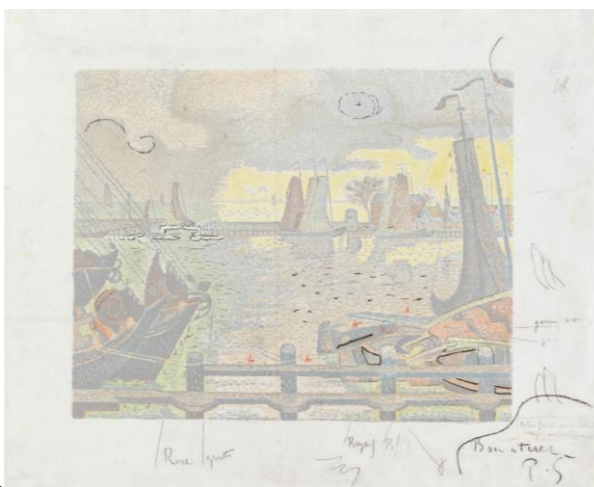
Louis Carrier-Belleuse. *Blikkenslageren*. Olje. 1882. Privatsamling.

III. 17



Maurice Denis. 4 prøvetrykk til *Le reflet dans la fontaine*. 1897. Van Gogh Museet.

III. 18



Paul Signac, Prøvetrykk. *Le Port du Volendam*. 1897-98. Van Gogh Museet.

III. 19



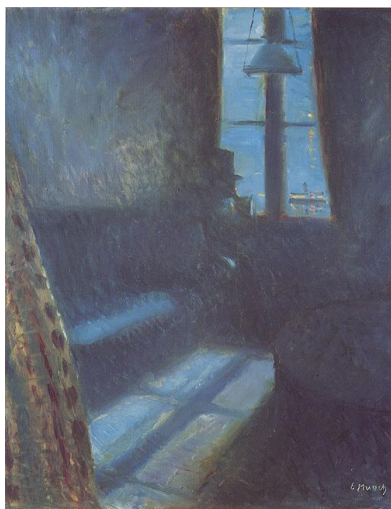
Pierre Bonnard: Prøvetrykk fra *Coin de Rue vue d'en haut* fra "Quelques Aspects de la vie de Paris". 1896-1899. Van Gogh Museet.

III. 20



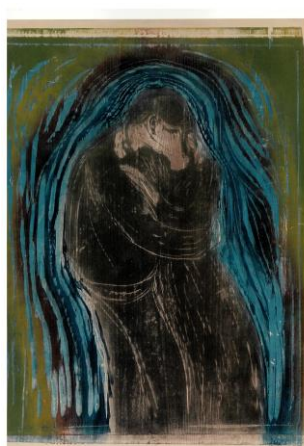
"Mond weglassen." Munchs instruks til trykkeren på *To kvinner på Stranden*. Tresnitt.1898. Woll. 133. Privatsamling, Tyskland.

III. 21



Natt i St. Cloud. 1890. Olje på lerret. 64,5 x 54 cm. Nasjonalmuseet.

III. 22



Kyss II. Tresnitt 1897. Woll 115. Privatsamling. Tyskland.

III. 23



Møte i verdensrommet. Tresnitt 1898. Woll 136.

Madonna: Litografi 1895/1902 Woll 39 Formatene:

III. 24



Madonna i Format A

III. 25



Madonna i format B

III. 26



Madonna i format C

III. 27



Madonna i format D

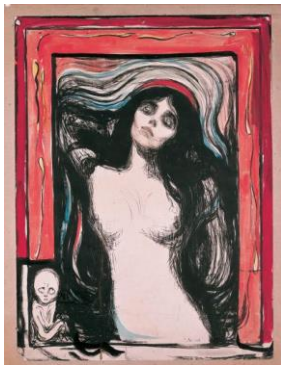
III. 28



Madonna versjon V

Madonna: De håndkolorerte.

III. 29



Nr.1. Stachu-madonnaen.

III. 30



Nr.2. Chicago-madonnaen.

III. 31



Nr.3. Nr.3. madonnaen.

III. 32



Nr. 4. Nr. 4. madonnaen.

III. 33



Nr.5. Jappe-madonnaen.

III. 34



Nr.6. Epstein-madonnaen.

III. 35



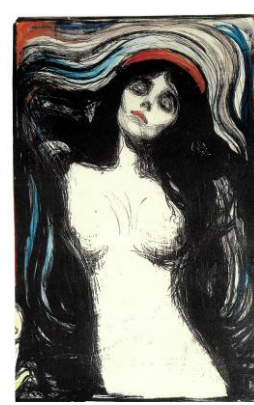
Nr 7. Bonham-madonnaen.

III. 36



Nr. 8. Nov.15madonnaen.

III. 37



Nr.9. Sotheby's N.Y.1985 madonnaen.

III. 38



Nr 10. Høst-madonnaen.

III. 39



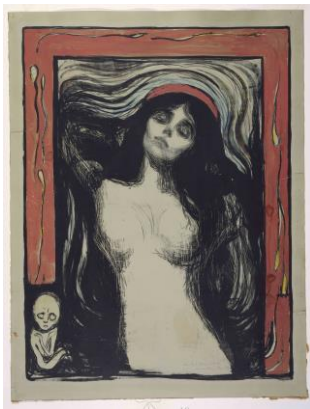
Nr 11. Gundersen-madonnaen.

III. 40



Nr. 12. Halv-madonnaen.

III. 41



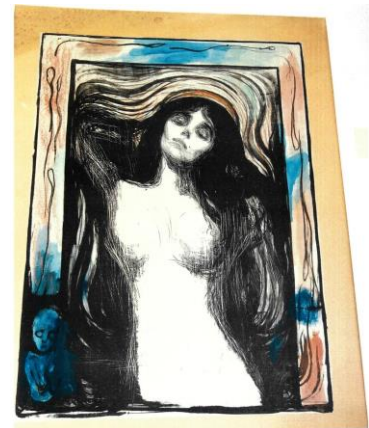
Nr.13. An Frid-madonnaen.

III. 42



Nr.14. Liebe-madonnaen.

III. 43



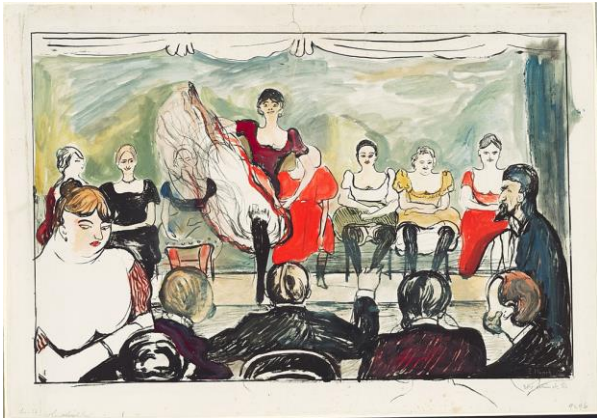
Nr.15. 1935 madonnaen.

III. 44



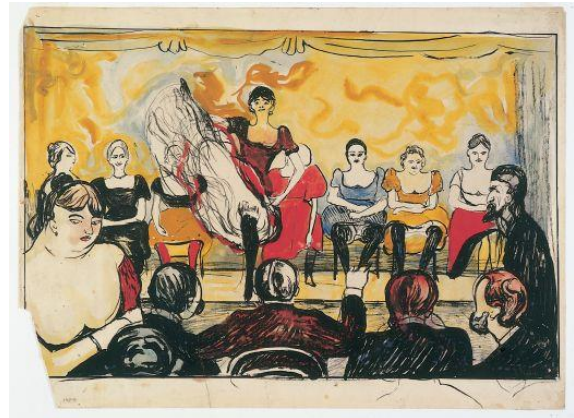
Nr.16. Christies 95 madonnaen.

III. 45



Tingeltangel. Litografi. 1895. Woll 1895. Håndkolorert. Chicago.

III. 46



Tingeltangel. Håndkolorert. Munchmuseet.

III. 47



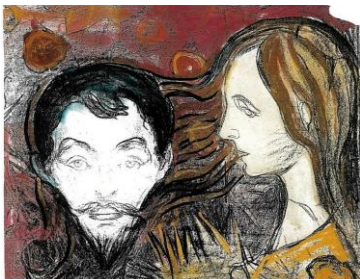
Tingeltangel. Håndkolorert. Samling Halvorsen.

III. 48.



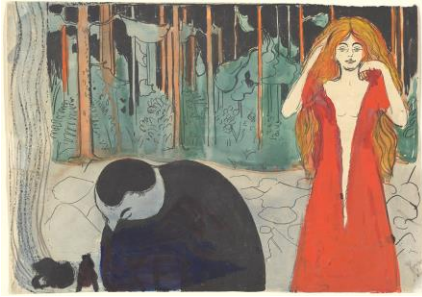
Tingeltangel. Håndkolorert. Privatsamling.

III. 49



Mannshode i kvinnehår. Litografi 1896-97. Woll 88. Håndkolorert.

III. 50



Aske I. Litografi 1896. Woll 79.
Håndkolorert. Samling Woodard/Blitz.

III. 51



Aften på Karl Johan. Litografi. 1896-97. Woll 87.
Håndkolorert. Samling Woodard/Blitz.

III. 52



Huset ved kysten I. Tresnitt 1915. Woll 538.
Håndkolorert. Munchmuseet.

III. 53



Huset ved kysten I.
Håndkolorert. Privatsamling.

III. 54



Huset ved kysten I. Tresnitt 1915. Woll 538.
Håndkolorert. Privatsamling.

III. 55



Hus i Kragerø. Radering. 1915. Woll 503.
Håndkolorert. Munchmuseet.

III. 56



Historien. Litografi. 1914. Woll 486.
Håndkolorert. Munchmuseet.

III. 57



Alma Mater. Litografi. 1914. Woll 487.
Håndkolorert. Munchmuseet.

III. 58



De to ensomme. Tresnitt. 1899. Woll 160.
Håndkolorert. Samling Halvorsen.

III. 59



Fruktharhet. Tresnitt. 1900. Håndkolorert.
Sotheby's, London, 02/10/08.

III. 60



På broen. Litografi. 1912-13. Woll. 416. Håndkolorert.

III. 61



Melankoli III. Tresnitt. 1902. Woll 203.
Håndkolorert. Munchmuseet.

III. 62



Skule og Jaktgeir. Litografi. 1929.
Woll 699.

III. 63



Det syke barn I. Litografi. 1896. Woll 72.
Håndkolorert. Munchmuseet.

III. 64



Kysse ute på marken. Tresnitt. 1943. Woll 746.
Håndkolorert. National Gallery, Washington.

Vedlegg

Vedlegg 1. Tabell over håndkolorerte trykk:

Forklaring:

Tittel: I henhold til Gerd Wolls oeuvrekatalog.

RU.nr: Rustad nummer for løpende nummerering.

WO nr: Katalognummer i Gerd Wolls oeuvrekatalog.

SCH.nr: Katalognummer i Schiefers katalog.

R: Radering (inkludert etsning og andre teknikker på metallplate)

TS: Tresnitt.

L: Litografi.

År: År for fremstilling av trykkplaten, kilde Woll.

Tittel	RU.nr	WO nr	SCH.nr	R	TS	L	År
<i>Trøst</i>	1	6	6	x			1894
<i>Det syke barn</i>	2	7	7	x			1894
<i>Dagen derpå</i>	3	10	15	x			1894
<i>Madonna</i>	4	11	16	x			1984
<i>Stemmen</i>	5	12	19	x			1894
<i>Kristianiabohemen I</i>	6	15	10	x			1895
<i>Badende kvinner</i>	7	18	14	x			1895
<i>Tiltrekning I</i>	8	19	17	x			1895
<i>Kvinnen II</i>	9	22	21 b	x			1895
<i>Skrik</i>	10	38	32			x	1895
<i>Madonna</i>	11	39	33			x	1895
<i>Vampyr I</i>	12	40	34 A			x	1895
<i>Vampyr II</i>	13	41	34			x	1895/1902
<i>Hendene</i>	14	42	35			x	1895
<i>Tingeltangel</i>	15	44	37			x	1895
<i>Przybyszewski</i>	16	45	105			x	1895(?)
<i>På kjærlighetens bølger</i>	17	50	43	x			1896
<i>Kvinne med langt hår</i>	18	54	47	x			1896
<i>Piken og hjertet</i>	19	55	48	x			1896
<i>Helge Rode</i>	20	62	103	x			1896-7
<i>Angst</i>	21	63	61			x	1896
<i>Ved dødssengen</i>	22	64	72			x	1896
<i>Døden i sykeværelset</i>	23	65	73			x	1896
<i>Sjalusi I</i>	24	68	57			x	1896
<i>Sjalusi II</i>	24	69	58			x	1896
<i>Det syke barn I</i>	25	72	59			x	1896
<i>Det syke barn II</i>	26	73	59			x	1896
<i>Sfinks</i>	27	74	64			x	1896
<i>Tiltrekning I</i>	28	75	65			x	1896
<i>Tiltrekning II</i>	29	76	66			x	1896
<i>Løsrivelse I</i>	30	77	67			x	1896
<i>Løsrivelse II</i>	31	78	68			x	1896
<i>Aske I</i>	32	79	69			x	1896
<i>På kjærlighetens bølger</i>	33	81	71			x	1896
<i>Aften på Karl Johan</i>	34	87	*			x	1896-7
<i>Mannshode i kvinnehår</i>	35	88	*			x	1896-7
<i>Mannshode i kvinnehår</i>	36	89	80		x		1896
<i>Aften melankoli I</i>	37	91	82		x		1896

<i>Sommernatt. Stemmen</i>	38	92	83		x		1896
<i>Angst</i>	39	93	62		x		1896
<i>Sørgemarsj</i>	40	103	94			x	1897
<i>Dekorativt utkast</i>	41	109	92			x	1897-8
<i>Sittende kvinneakt</i>	42	111	99		x		1897
<i>Mot skogen I</i>	43	112	100		x		1897
<i>Kyss I</i>	44	114	102b		x		1897
<i>Kyss II</i>	45	115	102a		x		1897
<i>Gammel fisker</i>	46	116	124		x		1897
<i>Strandmystikk</i>	47	117	125		x		1897
<i>Kvinnen ved urnen</i>	48	119	104			x	1898
<i>Sammensunket skikkelse</i>	49	121	107			x	1898
<i>Smertens blomst</i>	50	130	114		x		1898
<i>Melankoli II (kvinne)</i>	51	132	116		x		1898
<i>To kvinner på stranden</i>	52	133	117		x		1898
<i>Aske II</i>	53	146	120			x	1899
<i>Kvinnen</i>	54	147	122			x	1899
<i>Badende gutter</i>	55	150	127		x		1899
<i>Badende kvinne</i>	56	151	128		x		1899
<i>Kvinnehode mot stranden</i>	57	152	129		x		1899
<i>Mann og kvinne</i>	58	156	132		x		1899
<i>De ensomme</i>	59	157	133		x		1899
<i>Kvinne som sitter på marken</i>	60	158	133A		x		1899
<i>Fruktbarhet</i>	61	160	110		x		1900
<i>Dobbelselv mord</i>	62	162	139	x			1901
<i>Den døde mor og barnet</i>	63	163	140	x			1901
<i>Likvognen Postdamer Platz</i>	64	178	156	x			1902
<i>Ibsen på Grand</i>	65	200	171			x	1902
<i>Melankoli III</i>	66	203	144		x		1902
<i>Gammel mann i bønn</i>	67	205	173		x		1902
<i>Hode av en gammel mann</i>	68	206	174		x		1902
<i>Hode ved hode</i>	69	255	222	x			1905
<i>Gamle menn og gutter</i>	70	272	235		x		1905
<i>Urmennesket</i>	71	274	237		x		1905
<i>Berlinerkafe</i>	72	279	249	x			1906
<i>Van der Veldes barn</i>	73	284	245			x	1906
<i>Hulvei</i>	74	388	349		x		1910-11
<i>På broen</i>	75	416	380			x	1912-13
<i>Måneskinn ved havet</i>	76	419	387		x		1912
<i>Dame i sort</i>	77	420	388		x		1912-13
<i>Tre ansikter. Tragedie</i>	78	465	416		x		1913
<i>Hagen i snø I</i>	79	467	418		x		1913
<i>Hagen i snø II</i>	80	468	ikke		x		1913
<i>Fornærmet dame</i>	81	475	422			x	1914
<i>Historien</i>	82	486	426			x	1914
<i>Alma Mater</i>	83	487	427			x	1914
<i>To hunder ved ovnen</i>	84	499	ikke	x			1915
<i>Adam og Eva</i>	85	500	430	x			1915
<i>Livet</i>	86	502	ikke	x			1915
<i>Ravensberg og Ciacelli på Varité</i>	87	535	ikke			x	1915-16
<i>Huset ved kysten I</i>	88	538	ikke		x		1915
<i>Ungt par i granskog</i>	89	540	442		x		1915
<i>Mot skogen II</i>	90	541	444		x		1915
<i>Panikk</i>	91	542	462		x		1915
<i>Sittende akt</i>	92	543	ikke		x		1915
<i>Kyss på håret</i>	93	545	ikke		x		1915
<i>Ung kvinne som ordner håret</i>	94	546	438		x		1915-16
<i>Slagsmålet</i>	95	561	ikke	x			ca. 1916
<i>Barndomsminne</i>	96	573	ikke			x	1916

<i>Tre løver</i>	97	577	ikke			x	1916
<i>Kvinne med pannelugg I</i>	98	578	ikke			x	1916
<i>Blodfossen</i>	99	580	ikke			x	1916
<i>Stoffveksling</i>	100	595	ikke			x	1916
<i>Kongsemnerne, Skule og Jatgeir</i>	101	619	463		x		1917
<i>Pikene på Broen</i>	102	628	488		x		1918
<i>Arbeidere i alleen</i>	103	631	ikke			x	1919-20
<i>Fotvask</i>	104	646	482			x	1920
<i>Gatearbeidere</i>	105	648	484			x	1920
<i>Gjengangere, familiescene</i>	106	650	486			x	1920
<i>Gjengangere, Osvald</i>	107	651	487			x	1920
<i>Aker med Hesje I</i>	108	653	ikke			x	1920
<i>Aker med Hesje II</i>	109	654	ikke			x	1920
<i>Sakrament</i>	110	662	492A		x		1920-21
<i>Professor Schreiner</i>	111	687	ikke			x	1928
<i>Hender med hodeskalle</i>	112	688	ikke			x	1928-29
<i>Mord</i>	113	705	ikke			x	1930
<i>Marat og Charlotte Corday</i>	114	706	ikke			x	1930
<i>Hat</i>	115	707	ikke			x	1930
<i>Sjalousi III</i>	116	709	ikke			x	1930
<i>Gråtende Kvinne</i>	117	713	ikke			x	1930
<i>Birgitte III</i>	118	720	ikke		x		1930
<i>På sirkus</i>	119	723	ikke		x		1930
<i>Ingeniør Frølich</i>	120	725	ikke		x		1930
<i>Rolf Stenersen</i>	121	729	ikke		x		1935-36
<i>Kyss på marken II</i>	123	746	ikke		x		1943
Sum				22	46	55	123

Vedlegg 2.

Priser fra Gordons Print Price Annual.

Datastore - Gordon's Print Price Annual

Selected Artwork (Detail)

MUNCH,EDVARD - *Madonna*

Sale Type:	Sold	Madonna - Lithograph - 1895-1902 - WO39VII;S33 - 560 x 351mm - 21·7/8 x 13·3/4in - Signed in pencil - Tissue-thin - Japan paper - Sotheby's, London (Prints and Multiples, #14161) - 09/16/14 - #77 - (illus.) - [EL100000 - 150000]
US Dollars:	257,895	
Euro:	198,732	
British Pounds:	158,500	

MUNCH,EDVARD - *Madonna*

Sale Type:	Sold	Madonna - Color Lithograph - 1895/1902 - WO39IV/VI;S33 - 603 x 444mm - 23·9/16 x 17·3/8in - Signed in pencil on recto - Annotated in an unidentified hand - Fine - Rich impression - Sotheby's, London (Old Master, Modern and Contemporary Prints, #10161) - 9/16/2010 - #18 - (illus.) - [EL350000 - 450000]
US Dollars:	1,113,383	
Euro:	851,340	
British Pounds:	713,250	

MUNCH,EDVARD - *Madonna*

Sale Type:	Sold	Madonna - [state 1 of 7 before reduction of the head of the foetus;printed by Lassally,Berlin] - Handcolored & Lithograph - 1895 - WO39;S33 - 600 x 440mm - 23·7/16 x 17·3/16in - Signed in pencil - Dated - Margins - Cream - Wove paper - Bonhams, London (Old Master, Modern & Contemporary Prints, #17832) - 7/13/2010 - #48 - (illus.) - [EL500000 - 700000]
US Dollars:	1,899,660	
Euro:	1,493,560	
British Pounds:	1,252,000	

MUNCH,EDVARD - *Madonna*

Sale Type:	Sold	Madonna - Color Lithograph & Woodcut - 1895-1902 - S33;WO39IV/VII - 556 x 349mm - 21·11/16 x 13·5/8in - Signed in pencil - Wide Margin - Fine impression - Tissue-thin - Japan paper - Light Staining overall - Creases - Very Good Condition - Christie's, New York (Prints & Multiples, #2309) - 4/26/2010 - #163 - (illus.) - [\$350000 - 500000]
US Dollars:	494,500	
Euro:	370,828	
British Pounds:	319,754	

MUNCH,EDVARD - *Madonna*

Sale Type:	Sold	Madonna - Lithograph & Woodcut - 1895-1902 - S33;WO39 - 555 x 350mm - 21·11/16 x 13·11/16in - Signed in pencil - Wide Margin - Rich impression - Tissue-thin - Japan paper - Tear in margins - Repaired Tear overall - Discoloration overall - Light Staining overall - Mat Stain - Creases overall - Christie's, London (Old Master, Modern & Contemporary Prints, #7747) - 9/17/2009 - #78 - (illus.) - [EL200000 - 300000]
US Dollars:	358,897	
Euro:	243,567	
British Pounds:	217,250	

MUNCH,EDVARD - *Madonna*

Sale Type:	Sold	Madonna - Lithograph & Woodcut - 1895-1902 - S33;WO39 - 556 x 349mm - 21·11/16 x 13·5/8in - Signed in pencil - Wide Margin - Tissue-thin - Japan paper - Excellent Condition - Christie's, New York (Prints & Multiples, #2044) - 10/28/2008 - #224 - [\$600000 - 800000]
US Dollars:	650,500	
Euro:	521,442	
British Pounds:	417,281	

MUNCH,EDVARD - *Madonna*



Sale Type:	Sold	
US Dollars:	496,717	Madonna - Color Lithograph - 1895-1902 - WO39 - 555 x 342mm -
Euro:	321,229	21·11/16 x 13·3/8in - Signed in pencil - Blomqvist (Varauksjonen
British Pounds:	255,381	2008) - 5/14/2008 - #69 - (illus.) - [NK800000 - 1000000]
NK:	2,520,000	

MUNCH,EDVARD - Madonna

Sale Type:	Sold	Madonna - Color Lithograph - 1895-1902 - WO39;S33 - 555 x 350mm
US Dollars:	679,400	- 21·11/16 x 13·11/16in - Signed in pencil - Wide Margin - Japan
Euro:	439,513	paper - Good Condition - Repaired Tears overall - Discoloration
British Pounds:	344,017	overall - Sotheby's, New York (Prints, #8436) - 5/1/2008 - #146 -
		(illus.) - [\$600000 - 800000]

MUNCH,EDVARD - Madonna

Sale Type:	Sold	Madonna - Lithograph - 1895 - S33;WO39 - 600 x 442mm - 23·7/16 x
US Dollars:	109,250	17·1/4in - Signed in pencil - Dated in pencil - Small Margin - Very fine
Euro:	97,206	- Dark - Early impression - Repaired Tears overall - Swann Auction
British Pounds:	67,840	Galleries (Old Master Through Contemporary Prints) - 5/1/2003 - #544
		- (illus.) - [\$150000 - 200000]

MUNCH,EDVARD - Madonna woman making love

Sale Type:	Sold	Madonna woman making love - Lithograph & Handcoloring - 1895 -
US Dollars:	755,071	WO39I - 565 x 368mm - 22·1/16 x 14·3/8in - Signed in pencil - Grev
Euro:	576,698	Wedels Plass Auksjoner (Munch Auction) - 11/29/2010 - #12 - (illus.) -
British Pounds:	485,388	[NK4000000 - 6000000]
NK:	4,680,000	

MUNCH,EDVARD - Madonna,Liebendes Weib

Sale Type:	Sold	Madonna,Liebendes Weib - Color Lithograph - 1902 - WO39VI;S33 -
US Dollars:	680,206	835 x 606mm - 32·5/8 x 23·11/16in - Signed in pencil - Full Margin -
Euro:	563,270	Laid - Japan paper - Good Condition - Crease overall - Mat Stain -
British Pounds:	388,800	Sotheby's, London (Old Master, Modern & Contemporary Prints,
		#6160) - 3/28/2006 - #176 - (illus.) - [EL100000 - 150000]

MUNCH,EDVARD - Madonna-Liebendes Weib

Sale Type:	Sold	Madonna-Liebendes Weib - Color Lithograph - 1895-1902 -
US Dollars:	394,064	WO39C/VII - 553 x 352mm - 21·5/8 x 13·3/4in - Signed in pencil - Full
Euro:	275,088	Margin - Japan paper - Galerie Kornfeld (Kunst des 19. und 20.
British Pounds:	243,474	Jahrhunderts, Teil I, #253) - 6/17/2011 - #124 - (illus.) - [SF350000]
SF:	333,500	

MUNCH,EDVARD - Madonna:Liebendes Weib

Sale Type:	Sold	Madonna:Liebendes Weib - Lithograph - 1902 - WO39;S33 - 605 x
US Dollars:	509,126	445mm - 23·5/8 x 17·3/8in - Signed in pencil - Wide Margin - Wove
Euro:	423,883	paper - Very Good Condition - Light Staining overall - Minor Defects
British Pounds:	288,000	overall - Sotheby's, London (Prints, #5161) - 9/27/2005 - #232 - (illus.)
		- [EL280000 - 320000]

MUNCH,EDVARD - Attraction I

Sale Type: Sold
US Dollars: 84,298
Euro: 56,224
British Pounds: 51,376
NK: 480,000

Attraction I - Lithograph - WO75 - 473 x 356mm - 18-1/2 x 13-15/16in
- Grev Wedels Plass Auksjoner (Munch Auction 2009) - 11/30/2009 -
#10 - (illus.) - [NK400000 - 600000]

MUNCH,EDVARD - Attraction I

Sale Type: Sold
US Dollars: 33,044
Euro: 25,635
British Pounds: 21,775
NK: 230,000

Attraction I - Lithograph - WO75A - 472 x 355mm - 18-7/16 x 13-7/8in
- Thin - White - China paper - Grev Wedels Plass Auksjoner (Munch
Auction 2008) - 11/24/2008 - #27 - [NK200000 - 300000]

MUNCH,EDVARD - Attraction I

Sale Type: Sold
US Dollars: 82,610
Euro: 64,088
British Pounds: 54,438
NK: 575,000

Attraction I - Lithograph - WO75 - 470 x 354mm - 18-3/8 x 13-13/16in
- White - China paper - Mounted On Card - Grev Wedels Plass
Auksjoner (Munch Auction 2008) - 11/24/2008 - #7 - [NK500000 -
700000]

MUNCH,EDVARD - Attraction I

Sale Type: Sold
US Dollars: 117,654
Euro: 88,249
British Pounds: 60,000

Attraction I - Lithograph - 1896 - S65;WO75 - 470 x 360mm - 18-3/8 x
14-1/16in - Signed in pencil - Heavy - Wove paper - Creases in
margins - Mat Stain - Minor Defects overall - Christie's, London (Old
Master, 19th Century, Modern and Contemporary Prints, #7388) -
3/28/2007 - #329 - (illus.) - [EL20000 - 30000]

MUNCH,EDVARD - Attraction I

Sale Type: Sold
US Dollars: 1,140,454
Euro: 853,888
British Pounds: 580,000

Attraction I - Handcolored & Lithograph - 1896 - WO75A - 485 x
370mm - 18-15/16 x 14-7/16in - Very Rare - Signed in pencil - Dated -
Annotated - Wide Margin - China paper - Good Condition - Crease
overall - Discoloration in margins - Water Stain in margins - Tears in
margins - Paper Loss in margins - Sotheby's, London (Old Master,
Modern & Contemporary Prints, #7160) - 3/27/2007 - #115 - (illus.) -
[EL60000 - 80000]



**Datastore - Gordon's Print Price
Annual**

Selected Artwork (Detail)

MUNCH,EDVARD - Alte Fischer

Sale Type: Sold
 US Dollars: 14,541
Euro: 10,980
 British Pounds: 9,401

Alte Fischer - Woodcut - 1897 - WO116;S124II - 442 x 359mm -
 17·1/4 x 14·1/16in - Signed - Minor Defect in margins - Villa
 Grisebach Auktionen (Klassische Moderne, #190) - 11/25/2011 - #258
 - (illus.) - [EU7000 - 10000]

MUNCH,EDVARD - Alte Fischer

Sale Type: Sold
 US Dollars: 74,682
 Euro: 59,210
 British Pounds: 40,423
SF: 92,000

Alte Fischer - Woodcut - 1897 - WO116C;S124 - 440 x 360mm -
 17·3/16 x 14·1/16in - Signed in pencil - Full Margin - Wove paper -
 Galerie Kornfeld (Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Auktion 237
 Teil II) - 6/15/2006 - #612 - (illus.) - [SF30000]

Hand colored ifolge Katalogen. ←

MUNCH,EDVARD - Gammel fisker

Sale Type: Sold
 US Dollars: 39,289
 Euro: 37,026
 British Pounds: 25,045
NK: 289,250

Gammel fisker - Handcolored & Woodcut - 1897 - WO116C - 440 x
 350mm - 17·3/16 x 13·11/16in - Signed in pencil - Blomqvist (Den
 Store Vinterauksjonen) - 3/17/2003 - #409 - (illus.) - [NK150000 -
 200000]

Vedlegg 3. Kristianias millionærer.

TABELL 9. KRISTIANIAS MILLIONÆRER 1917/18

#	Yrke	Navn	Formue i kr.	Adresse
1	Skipsreder	Fred. Olsen	14 058 000	Drammensveien 41
2	Skipsreder	Ivar Anton Christensen	8 181 000	Bygdøy Alle 45
3	Tobakksfabrikant	Conrad Langaard	6 592 000	Drammensveien 88
4	Grosserer	Christian Langaard	6 224 000	Prof. Dahlsgt. 32
5	Skipsreder	Tor Thoresen	5 493 000	Thomas Heftyesgt. 42
6	Skipsreder	Thomas Fearnley	5 370 000	Kristinelundveien 4
7	Fru	Ester W. Olsen	3 865 000	Nobelsgate 28
8	Generalkonsul	Hans A. N. Olsen	3 324 000	Nobelsgate 28
9	Skipsreder	Richard Percival Petersen	3 192 000	Ikke funnet
10	Skipsreder	Jørgen Breder Stang	3 024 000	Niels Juelsgt. 11
11	Handelsborger	Ingar Dobloug	2 917 000	Hafrfjordsgt. 5
12	Skipsreder	Erling Lund	2 890 000	Swoldergt. 10
13	Direktør	Johan Wesman	2 410 000	Colbjørnsgate 2
14	Skipsreder	Otto K. Thoresen	2 233 000	Fredrik Stangs gate 10
15	Skipsreder	Kjeld Stub	2 224 000	Vinderen
16	Skipsreder	A. O. Lindvig	2 111 000	Hafrsfjordgt. 5
17	Enkefru	Mathilde Wedel-Jarlsberg	2 096 000	Oscarsgate 47
18	Rentenist	Tobias Larsen	2 056 000	Olaf Kyrresgt. 4
19	Skipsreder	Severin Skougaard	2 036 000	Fredrik Stangs gate 40
20	Skipsreder	J. Engelhardt Eger	1 848 000	Uranienborg Terrasse 9
21	Fabrikkieier	Nic. Andresen	1 779 000	Falbesgt. 1
22	Skipsreder	Arthur Fritz Herwich-Mathiesen	1 643 000	Suhmsgt. 3
23	Skipsreder	Edvard B. Aaby	1 614 000	Krusesgt. 11
24	Skipsreder	Thomas Fearnley Jr.	1 554 000	Drammensveien 111
25	Direktør	Arvid Bergvall	1 536 000	Hafrfjordsgt. 7
26	Frøken	Agnes Meyer	1 516 000	Drammensveien 107
27	Gårdbruker	Ole Rømer Sandberg	1 493 000	Gabelsgate 14
28	Ritmester	Sigurd V. Hagen	1 418 000	Sophus Liesgt. 1
29	Grosserer	Severin Jacobsen	1 400 000	Sandakerveien 63
30	Fru	Susanne Dobloug	1 295 000	Collettsgate 29
31	Skipsreder	Olav Ditlev Simonsen	1 295 000	Gyldenløvesgt. 51
32	Enkefru	Olea Måystad	1 256 000	Thambsgate 6
33	Enkefru	Calla Nielsen Wiel	1 242 000	Drammensveien 111
34	Generalkonsul	Gustav S. Aspelin	1 234 000	Thomas Heftyesgt. 18
35	Grosserer	Hagb. Rasmussen	1 234 000	Drammensveien 102
36	Hofchef	Fredrik Rustad	1 191 000	Wergelandsveien 25
37	Grosserer	Peter Holter-Sørensen	1 173 000	Niels Juelsgt. 16
38	Grosserer	Westye O. Holter-Sørensen	1 173 000	Niels Juelsgt. 16
39	Handelborger	Edvard Larsen	1 165 000	Ullevoldsveien 48
40	Enkefru	Louise Heftye	1 157 000	Drammensveien 39
41	Grosserer	L. Christian Kolkin	1 131 000	Vallegr. 6
42	Grosserer	Peter O Soelfeldt	1 125 000	Riddervoldsgate 3
43	Vexelmegler	Axel Andersen	1 114 000	Inkognitogt. 4
44	Skipsreder	Christian Pedersen Staubo	1 087 000	Hertzbergsgate 1
45	Ingeniør	Fredrik W. Hiorth	1 066 000	Josefinesgt. 13
46	Grosserer	Frithjof Rasmussen	1 060 000	Sorgenfriggt. 19
47	Grosserer	J. Lauritz Robsahm	1 053 000	Krusesgt. 9
48	Bokhandler	Wilhelm Nygaard	1 049 000	Drammensveien 98
49	Overlege	Alexander LN Malthé	1 048 000	Theatergt. 1
50	Grosserer	Otto Robsahm	1 042 000	Niels Juelsgt. 22
51	Godseier	C. Wedel-Jarlsberg	1 034 000	Tidemandsgate 6
52	Grosserer	Carl E. Rønneberg	1 032 000	Uranienborg Terrasse 18
53	Skipsreder	Kristian Anton Krøyer	1 029 000	Løvenskioldsgt. 2
54	Major	John C. Dahl	1 000 000	Josefinesgt. 21

Kilde:

Hovedprotokoll 1 - 12. Løpenummer 1 - 151 967.

Kristiania Ligningskommission. Oslo Byarkiv.

**Vedlegg 4:
Priser fra Stuttgarter Kunstkabinett**

PRISER FRA STUTTGARTER KUNSTKABINETT

	Tittel	Tekn.	vurdering i DM	Oppnådd pris
05.05.1961	<i>Angst</i> , trykket i rødbrunt	T	12000	17000
05.05.1961	<i>De to ensomme</i> , sort /blå	T	9500	15200
05.05.1961	<i>Tingeltangel</i> , Stinnes HK	L	19000	15000
27.05.1955	<i>Det syke barn</i> , 3 farger	L	9500	11100
21.11.1959	<i>Mot skogen</i>	T	12000	11000
27.11.1957	<i>Måneskinn</i>	T	8500	10500
05.05.1961	<i>Måneskinn</i> , 4 farger	T	12000	9600
05.05.1961	<i>Madonna</i> , fra Stinnes	L	8000	9400
05.05.1961	<i>Melankoli III</i>	T	6000	9000
05.05.1961	<i>Vampyr</i>	L	8500	8600
21.11.1959	<i>Måneskinn 2</i>	T	8500	8000
18.05.1958	<i>Pikehode på stranden</i>	T	6800	7400
28.11.1956	<i>To kvinner på stranden</i>	T	6500	7100
18.05.1958	<i>Ung kvinne på stranden</i>	M	5600	7000
21.11.1959	<i>Kyss</i>	T	6500	6000
27.05.1955	<i>To mennesker de ensomme</i>	T	4000	5600
27.11.1957	<i>To kvinner på stranden</i> , (med odden intakt)	T	8500	5500
30.05.1956	<i>Ung kvinne på stranden</i> , no 5	M	1800	5100
27.11.1957	<i>Synden</i>	L	5500	5100
27.11.1957	<i>Angst</i> rødt/sort	L	7500	5000
18.05.1958	<i>Synden</i>	L	4500	4600
27.11.1957	<i>Birgitte III</i>	T	4200	4300
27.11.1957	<i>Mann og kvinne som kysser</i>	T	3500	4300
27.05.1955	<i>Madonna</i> , HK nr. 11	L	4500	3900
27.05.1955	<i>Badende kvinne</i> , HK	T	3200	3500
27.11.1957	<i>Vampyr</i> , trykket i sort	L	3500	3400
27.11.1957	<i>Kysset</i>	T	4500	3200
27.11.1957	<i>Melankoli</i>	T	5600	3200
27.05.1955	<i>Mot skogen</i>	T	3500	3150
05.05.1961	<i>Kjærlighetspar i bølger</i> , HK	L	3000	2700
27.05.1955	<i>Stubben</i> , HK	T	3500	2600

L = Litografi
T = Tresnitt
M = Mezzotint

Exemplar fra Stuttgartkatalogene.

Munch

996 Das kranke Mädchen 6 000.—
6700
 Farb lithographie 1898. Schiele's 59. Abdruck von drei Steinen: betruet, dunkelrot und gelblich. Bei Schiele's in dieser Farbzusammensetzung nicht erweitert. Lösser China auf feinem Papier aufgezogen. Blatgröße 47 x 63,5 cm. Im Stein bezaehlet. — Vom Aufziehen stellenweise knubrig. Geringe Leim- und Wasserbruehe. Im linken Rand und in der linken oberen Ecke groeßere Ekorisse durch Aufziehen hinterlegt.
 Abbildungen: »Kunst und Koestler« XI (Berlin 1913), 878 f. — Glaser, E. Munch (Berlin 1918), Abb. 44. — Sarvig, E. Munchs Grafik (Kopenhagen 1948), 109 f. — Hodin, E. Munch (Stockholm 1948), Abb. 102. — Urback, E. Munch (Muenchen 1954), Tafel 25. — Moon, E. Munch (München 1957), 8 f. — Lieberman, E. Munch (New York 1957), 22 f.
 Abbildung Tafel 25.

997 Angestelltil 12 000.—
17000
 Holzschnitt 1896 (in Paris entstanden). Schiele's 62. Eines der wenigen Exemplare dunkelblauer Druck. Nr. 1. Lösser China mit umlaufendem breitem Rand. Datirt »1897« und signiert. — In der linken unteren Ecke Trockenstempel der Kunsthalle Bremen. — Ränder rickstaetig zum Schutze umlaufend schwach verastet. — Besonders schoener, exakter und farbstaetiger Druck. — Koerter selten.
 Abbildung: Sarvig, Edvard Munchs Grafik (Kopenhagen 1948), 208 f.
 Sammlung: Ehem. Kunsthalle Bremen (1937 als »entartet« beschlagnahmet).
 Abbildung Farbfaltel 1.

998 Anziehung 2 200.—
 Lithographie 1896. Schiele's 65. Initiertes Japan. Blatgröße 61,5 x 43,5 cm. Signiert. — Besonders schoener Druck mit umlaufendem breitem Rand. — Selten.
 Abbildungen: Hodin, E. Munch (Stockholm 1948), Abb. 173. — Sarvig, E. Munchs Grafik (Kopenhagen 1948), 196 f. — Lieberman, E. Munch (New York 1957), 19 f. (A.K.M.M.A.)
 Abbildung Tafel 39.

999 Liebespaar — »Eine Welle« 3 000.—
2700
H.K.
 Kalifornische Lithographie 1894. Schiele's 71. (Schiele's nennt keine kalifornischen Exemplare). Einige Partien Rot im Haar und einige Blau in den Wogen. Lösser China. Blatgröße 35 x 48 cm. Beitaetel: »Eine Welle« und signiert. — Schoener Druck mit umlaufendem breitem Rand. — Linke obere Ecke etwas knubrig, in der linken unteren geringer Wasserdruck.
 Abbildungen: Gaupain, Munch I (Oslo — Kopenhagen 1946—47), 53 f. — Hodin, E. Munch (Stockholm 1948), Abb. 183. — Sarvig, E. Munchs Grafik (Kopenhagen 1948), 37 f.
 Abbildung Tafel 42.

STUTTGARTER KUNSTKABINETT STUTTGART-PRINZENSAU

ERZIELTE PREISE DER 36. KUNST-AUKTION des Stuttgarter Kunstkaabinetts am 2.6. Mai 1941 (ohne Gewähr)

TEIL I							
Kat.-Nr.	DIM	Kat.-Nr.	DIM	Kat.-Nr.	DIM	Kat.-Nr.	DIM
1	1 900.—	71	3 800.—	142	2 500.—	212	1 800.—
2	2 200.—	72	32 000.—	143	2 500.—	214	4 000.—
3	2 200.—	73	22 000.—	144	2 500.—	215	5 000.—
4	2 200.—	74	21 000.—	145	2 500.—	216	1 000.—
5	1 500.—	75	2 000.—	146	4 000.—	217	2 500.—
6	1 500.—	76	23 000.—	147	2 500.—	218	2 500.—
7	3 000.—	77	2 000.—	148	2 500.—	219	2 500.—
8	2 500.—	78	2 000.—	149	2 500.—	220	3 000.—
9	3 000.—	79	2 000.—	150	2 500.—	221	2 500.—
10	4 000.—	80	2 000.—	151	2 500.—	222	2 500.—
11	5 000.—	81	2 000.—	152	2 500.—	223	2 500.—
12	2 000.—	82	2 000.—	153	2 500.—	224	3 000.—
13	2 000.—	83	3 000.—	154	2 500.—	225	3 000.—
14	2 000.—	84	3 000.—	155	2 500.—	226	3 000.—
15	4 000.—	85	4 000.—	156	2 500.—	227	3 000.—
16	1 000.—	86	2 000.—	157	2 500.—	228	3 000.—
17	4 000.—	87	3 000.—	158	2 500.—	229	3 000.—
18	11 000.—	88	2 000.—	159	2 500.—	230	3 000.—
19	10 000.—	89	2 000.—	160	2 500.—	231	3 000.—
20	10 000.—	90	2 000.—	161	2 500.—	232	3 000.—
21	6 000.—	91	15 000.—	162	2 500.—	233	3 000.—
22	4 000.—	92	2 000.—	163	2 500.—	234	3 000.—
23	20 000.—	93	10 000.—	164	2 500.—	235	3 000.—
24	2 000.—	94	10 000.—	165	2 500.—	236	3 000.—
25	2 000.—	95	10 000.—	166	2 500.—	237	3 000.—
26	2 000.—	96	10 000.—	167	2 500.—	238	3 000.—
27	2 000.—	97	10 000.—	168	2 500.—	239	3 000.—
28	2 000.—	98	10 000.—	169	2 500.—	240	3 000.—
29	2 000.—	99	10 000.—	170	2 500.—	241	3 000.—
30	2 000.—	100	10 000.—	171	2 500.—	242	3 000.—
31	40 000.—	101	10 000.—	172	2 500.—	243	3 000.—
32	7 000.—	102	10 000.—	173	2 500.—	244	3 000.—
33	4 000.—	103	10 000.—	174	2 500.—	245	3 000.—
34	4 000.—	104	10 000.—	175	2 500.—	246	3 000.—
35	5 000.—	105	10 000.—	176	2 500.—	247	3 000.—
36	3 000.—	106	10 000.—	177	2 500.—	248	3 000.—
37	3 000.—	107	10 000.—	178	2 500.—	249	3 000.—
38	3 000.—	108	10 000.—	179	2 500.—	250	3 000.—
39	3 000.—	109	10 000.—	180	2 500.—	251	3 000.—
40	3 000.—	110	10 000.—	181	2 500.—	252	3 000.—
41	3 000.—	111	10 000.—	182	2 500.—	253	3 000.—
42	4 000.—	112	10 000.—	183	2 500.—	254	3 000.—
43	4 000.—	113	10 000.—	184	2 500.—	255	3 000.—
44	3 700.—	114	10 000.—	185	2 500.—	256	3 000.—
45	4 000.—	115	10 000.—	186	2 500.—	257	3 000.—
46	2 000.—	116	10 000.—	187	2 500.—	258	3 000.—
47	2 200.—	117	10 000.—	188	2 500.—	259	3 000.—
48	3 000.—	118	10 000.—	189	2 500.—	260	3 000.—
49	3 000.—	119	10 000.—	190	2 500.—	261	3 000.—
50	2 000.—	120	10 000.—	191	2 500.—	262	3 000.—
51	2 000.—	121	10 000.—	192	2 500.—	263	3 000.—
52	2 000.—	122	10 000.—	193	2 500.—	264	3 000.—
53	2 000.—	123	10 000.—	194	2 500.—	265	3 000.—
54	2 000.—	124	10 000.—	195	2 500.—	266	3 000.—
55	2 000.—	125	10 000.—	196	2 500.—	267	3 000.—
56	2 000.—	126	10 000.—	197	2 500.—	268	3 000.—
57	2 000.—	127	10 000.—	198	2 500.—	269	3 000.—
58	2 000.—	128	10 000.—	199	2 500.—	270	3 000.—
59	2 000.—	129	10 000.—	200	2 500.—	271	3 000.—
60	2 000.—	130	10 000.—	201	2 500.—	272	3 000.—
61	2 000.—	131	10 000.—	202	2 500.—	273	3 000.—
62	2 000.—	132	10 000.—	203	2 500.—	274	3 000.—
63	2 000.—	133	10 000.—	204	2 500.—	275	3 000.—
64	2 000.—	134	10 000.—	205	2 500.—	276	3 000.—
65	2 000.—	135	10 000.—	206	2 500.—	277	3 000.—
66	2 000.—	136	10 000.—	207	2 500.—	278	3 000.—
67	2 000.—	137	10 000.—	208	2 500.—	279	3 000.—
68	2 000.—	138	10 000.—	209	2 500.—	280	3 000.—
69	2 000.—	139	10 000.—	210	2 500.—	281	3 000.—
70	2 000.—	140	10 000.—	211	2 500.—	282	3 000.—
71	2 000.—	141	10 000.—	212	2 500.—	283	3 000.—
72	2 000.—	142	10 000.—	213	2 500.—	284	3 000.—
73	2 000.—	143	10 000.—	214	2 500.—	285	3 000.—
74	2 000.—	144	10 000.—	215	2 500.—	286	3 000.—
75	2 000.—	145	10 000.—	216	2 500.—	287	3 000.—
76	2 000.—	146	10 000.—	217	2 500.—	288	3 000.—
77	2 000.—	147	10 000.—	218	2 500.—	289	3 000.—
78	2 000.—	148	10 000.—	219	2 500.—	290	3 000.—
79	2 000.—	149	10 000.—	220	2 500.—	291	3 000.—
80	2 000.—	150	10 000.—	221	2 500.—	292	3 000.—

J. b. Ma 1 141

Kat.-Nr.	DIM	Kat.-Nr.	DIM	Kat.-Nr.	DIM	Kat.-Nr.	DIM
808	800.—	909	2 000.—	1000	1 500.—	1140	800.—
809	700.—	910	2 000.—	1001	1 500.—	1141	800.—
810	700.—	911	2 000.—	1002	1 500.—	1142	800.—
811	700.—	912	2 000.—	1003	1 500.—	1143	800.—
812	700.—	913	2 000.—	1004	1 500.—	1144	800.—
813	700.—	914	2 000.—	1005	1 500.—	1145	800.—
814	700.—	915	2 000.—	1006	1 500.—	1146	800.—
815	700.—	916	2 000.—	1007	1 500.—	1147	800.—
816	700.—	917	2 000.—	1008	1 500.—	1148	800.—
817	700.—	918	2 000.—	1009	1 500.—	1149	800.—
818	700.—	919	2 000.—	1010	1 500.—	1150	800.—
819	700.—	920	2 000.—	1011	1 500.—	1151	800.—
820	700.—	921	2 000.—	1012	1 500.—	1152	800.—
821	700.—	922	2 000.—	1013	1 500.—	1153	800.—
822	700.—	923	2 000.—	1014	1 500.—	1154	800.—
823	700.—	924	2 000.—	1015	1 500.—	1155	800.—
824	700.—	925	2 000.—	1016	1 500.—	1156	800.—
825	700.—	926	2 000.—	1017	1 500.—	1157	800.—
826	700.—	927	2 000.—	1018	1 500.—	1158	800.—
827	700.—	928	2 000.—	1019	1 500.—	1159	800.—
828	700.—	929	2 000.—	1020	1 500.—	1160	800.—
829	700.—	930	2 000.—	1021	1 500.—	1161	800.—
830	700.—	931	2 000.—	1022	1 500.—	1162	800.—
831	700.—	932	2 000.—	1023	1 500.—	1163	800.—
832	700.—	933	2 000.—	1024	1 500.—	1164	800.—
833	700.—	934	2 000.—	1025	1 500.—	1165	800.—
834	700.—	935	2 000.—	1026	1 500.—	1166	800.—
835	700.—	936	2 000.—	1027	1 500.—	1167	800.—
836	700.—	937	2 000.—	1028	1 500.—	1168	800.—
837	700.—	938	2 000.—	1029	1 500.—	1169	800.—
838	700.—	939	2 000.—	1030	1 500.—	1170	800.—
839	700.—	940	2 000.—	1031	1 500.—	1171	800.—
840	700.—	941	2 000.—	1032	1 500.—	1172	800.—
841	700.—	942	2 000.—	1033	1 500.—	1173	800.—
842	700.—	943	2 000.—	1034	1 500.—	1174	800.—
843	700.—	944	2 000.—	1035	1 500.—	1175	800.—
844	700.—	945	2 000.—	1036	1 500.—	1176	800.—
845	700.—	946	2 000.—	1037	1 500.—	1177	800.—
846	700.—	947	2 000.—	1038	1 500.—	1178	800.—
847	700.—	948	2 000.—	1039	1 500.—	1179	800.—
848	700.—	949	2 000.—	1040	1 500.—	1180	800.—
849	700.—	950	2 000.—	1041	1 500.—	1181	800.—
850	700.—	951	2 000.—	1042	1 500.—	1182	800.—
851	700.—	952	2 000.—	1043	1 500.—	1183	800.—
852	700.—	953	2 000.—	1044	1 500.—	1184	800.—
853	700.—	954	2 000.—	1045	1 500.—	1185	800.—
854	700.—	955	2 000.—	1046	1 500.—	1186	800.—
855	700.—	956	2 000.—	1047	1 500.—	1187	800.—
856	700.—	957	2 000.—	1048	1 500.—	1188	800.—
857	700.—	958	2 000.—	1049	1 500.—	1189	800.—
858	700.—	959	2 000.—	1050	1 500.—	1190	800.—
859	700.—	960	2 000.—	1051	1 500.—	1191	800.—
860	700.—	961	2 000.—	1052	1 500.—	1192	800.—
861	700.—	962	2 000.—	1053	1 500.—	1193	800.—
862	700.—	963	2 000.—	1054	1 500.—	1194	800.—
863	700.—	964	2 000.—	1055	1 500.—	1195	800.—
864	700.—	965	2 000.—				

Vedlegg 5: Priser fra tidsskriftet Farmand.

				<i>Madonna Woll 39</i>
ÅR	Utgave	Pris NOK	Sted	Kommentar
1973	Fullformat	717500	Bern	Håndkolorert
1977	Uten bord og foster	156250	Bern	Trykk i farger
1966	Fullformat	147170	Bern	Trykk i farger
1976	Fullformat	142860	Bern	Trykk i sort
1977	Uten nedre del	139000	Bern	Håndkolorert
1972	Fullformat	119130	Bern	Trykk i sort
1968	Uten bord og foster	113070	Bern	Trykk i farger
1964	Fullformat	112900	Bern	Håndkolorert
1969	Uten bord og foster	106250	Ulving	Trykk i farger
1967	Fullformat	106000	Bern	Trykk i farger
1970	Fullformat	76550	Bern	Trykk i sort
1968	Fullformat	43970	Bern	Trykk i sort
1963	Fullformat	31900	Blomqvist	Trykk i farger
1961	Uten bord og foster	19450	Bern	Trykk i farger
1959	Uten bord og foster	17250	Blomqvist	Trykk i farger
1959	Uten bord og foster	16150	Bern	Trykk i farger

				<i>Madonna Woll 39</i>
ÅR	Utgave	Pris CHF	Sted	Kommentar
1973	Fullformat	350000	Bern	Håndkolorert
1966	Fullformat	77000	Bern	Trykk i farger
1977	Uten bord og foster	64000	Bern	Trykk i farger
1972	Fullformat	60000	Bern	Trykk i sort
1968	Uten bord og foster	59000	Bern	Trykk i farger
1964	Fullformat	59000	Bern	Håndkolorert
1977	Uten nedre del	57000	Bern	Håndkolorert
1976	Fullformat	56000	Bern	Trykk i sort
1967	Fullformat	54000	Bern	Trykk i farger
1970	Fullformat	40000	Bern	Trykk i sort
1968	Fullformat	23000	Bern	Trykk i sort
1961	Uten bord og foster	9400	Bern	Trykk i farger
1959	Uten bord og foster	8500	Bern	Trykk i farger

Vedlegg 5 forts.: Eksempler fra Farmand.

V. Hugo Blomquist:

PRISOVERSIKT FOR MUNCH-GRAFIKK

Denne oversikt er basert på et utvalg av auksjonsnoteringer i perioden 1959–1977 supplert med noen få auksjonsnoteringer i 1978. Prisene inkluderer saker og avgifter, og de utenlandske noteringene er omregnet til vår mynt etter kursene på auksjonstiden. Til sammenligning har jeg også tatt med noen priser hentet fra katalogen til Munchs salgsutstilling hos Blomqvist Kunsthandel i 1914.

Auksjonsnoteringene for Munchs portretter vil bli omtalt i et eget avsnitt tilslutt, ellers er trykkene anført i alfabetisk orden.

Forkortelser: L.: litografi, R.: radering, T.: tresnitt, Sch.: Gustav Schiefler: «Verzeichnis des graphischen Werk Edvard Munchs I/II», W.: Sigurd Willoch: «Edvard Munchs raderinger», Gr.: Eli Greve: «Edvard Munch – liv og verk i lys av tresnittene», OKK: Oslo Kommunes Kunstsamlinger, G/I: grafikk/litografi, G/II: grafikk/tresnitt, G/r: grafikk/radering.

Landskap fra Åsgårdstrand, R. 1907 (Sch 260, W 133): 1971 (City), kr. 2.340 (usignert).

Liggende halvakt I, L. 1920 (Sch 500, OKK G/I 429): Første utgave (Sch 500/I/b) 1971 (Ulving), kr. 123.500. Annen utgave (Sch 500/II/b): 1969 (Blomqvist), kr. 27.710.

Liggende halvakt II, L. 1920 (Sch 501, OKK G/I 430): Trykk i grønt (Sch 501/b): 1959 (Stuttgart), kr. 7.890 (DM 3.800), 1968 (Köln), kr. 26.000 (DM-12.000), 1973 (Bern), kr. 45.400 (sv. frc. 22.000).

Dr. Lindes hus (Blad nr. 1 i Lindemappen), L. 1902 (Sch 176): 1968 (Köln), kr. 7.340 (DM 3.500), 1971 (Bern), kr. 7.270 (sv. frc. 4.400).

Liv og død, R. 1902 (Sch 167, W 82): 1914 (Blomqvist), kr. 80. (Kat. pris Munchs salgsutstilling), 1960 (Blomqvist), kr. 950, 1969 (Blomqvist), kr. 5.250, 1970 (Ulving), kr. 10.500.

Lübeck, R. 1903 (Sch 195, W 99, OKK G/r 90): 1914 (Blomqvist), kr. 400. (Kat. pris Munchs salgsutstilling), 1967 (Bern), kr. 17.160 (sv. frc. 9.000), 1973 (Bern), kr. 32.800 (sv. frc. 16.000).

Løsrivelse (Befrielse), L. 1896 (Sch 68, OKK G/I 209): Sort trykk: 1968 (Blomqvist), kr. 36.950. Trykk i blått: 1969 (Köln), kr. 41.220 (DM 20.000), 1977 (London), kr. 145.700 (£ 14.500). Ikke helt lytefritt eksemplar.

Løvetemmeren, L. 1916 (Sch 456): 1966 (Bern), kr. 8.400 (sv. frc. 4.400), 1968 (London), kr. 14.490 (£ 850), 1969 (Bern), kr. 13.750 (sv. frc. 7.200).

Madonna, L. 1895/1902 (Sch 33, OKK G/I 194): Trykk i sort (Sch 33/A/a): 1968 (Bern), kr. 43.970 (sv. frc. 23.000), 1970 (Bern), kr. 76.550 (sv. frc. 40.000), 1972 (Bern), kr. 119.130 (sv. frc. 60.000), 1976 (Bern), kr. 142.860 (sv. frc. 56.000).

Håndkolorert (akvarellert) trykk (Sch 33/A/I): 1964 (Bern), kr. 112.900 (sv. frc. 59.000), 1973 (Bern), kr. 717.500 (sv. frc. 350.000).

Håndkolorert trykk (Sch 33/B): 1977 (Bern), kr. 139.000 (sv. frc. 57.000).

Trykk i farver med bord og foster (Sch 33/A/b): 1963 (Blomqvist), kr. 31.900, 1966 (Bern), kr. 147.170 (sv. frc. 77.000), 1967 (Bern), kr. 106.000 (sv. frc. 54.000).

Trykk i farver uten bord og foster: 1959 (Blomqvist), kr. 17.250, (Bern), kr. 16.150 (sv. frc. 8.500), 1961 (Bern), kr. 19.450 (sv. frc. 9.400), 1968 (Bern), kr. 113.070 (sv. frc. 59.000), 1969 (Ulving), kr. 106.250, 1977 (Bern), kr. 156.250 (sv. frc. 64.000).

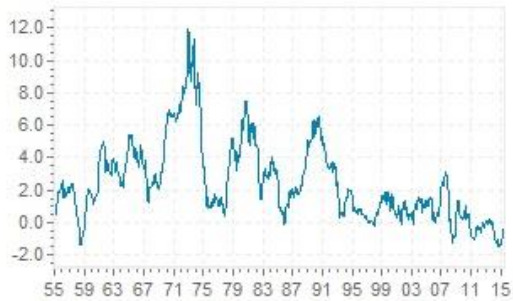
Madonna med brosjen (Damen med brosjen), L. 1903 (Sch 212, OKK G/I 255): 1914 (Blomqvist), kr. 250. (Katalogpris Munchs salgsutstilling), 1959 (Blomqvist), kr. 11.820, 1963 (Blomqvist), kr. 27.220, 1966 (Bern), kr. 51.500 (sv. frc. 27.000), 1967 (Bern), kr. 89.630 (sv. frc. 47.000), 1972 (Bern), kr. 103.240 (sv. frc. 52.000), 1973 (Bern), kr. 241.900 (sv. frc. 118.000), 1974 (Bern), kr. 146.200 (sv. frc. 70.000), 1975 (Bergen), kr. 156.000.

Mandrill (gorilla), L. 1908/09 (Sch 291, OKK G/I 286): 1969 (Ulving), kr. 10.520, (Bern), kr. 6.130 (sv. frc. 3.300), 1974 (Blomqvist), kr. 5.070 (usignert).

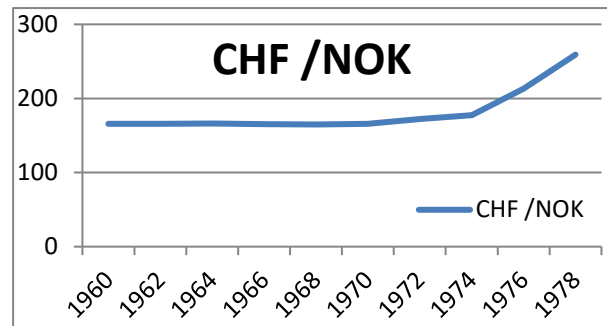


Liggende halvakt I/II.

Vedlegg 6. Inflasjon og vekslingskurser Sveits.



Vedlegg: Inflasjon i Sveits.



Vekslingkurser sveitsiske franc mot kroner
Kilde : Norges Bank.

Kilde: http://www.portal-stat.admin.ch/lik_rechner/d/lik_rechner.htm 05.08.16