



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

KUN350

Mastergradsoppgave i kunsthistorie
Vårsemesteret 2018

Edvard Munch og Ekelyperioden

*En undersøkelse av utvalgte malerier fra Munchs Ekelyperiode
med vekt på billedtitler, resepsjon og nyfortolkning*

Rune Kristoffersen

Forord

Takk min veileder, professor Siri Meyer, for alle konstruktive kommentarer og kritiske spørsmål. Takk også til Munchmuseet for vennlig assistanse, og til Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier for reisestøtte. Takk til Kathrine Torday Gulden for språkvask og korrektur av engelsk abstract. Og takk til Anemari Neple, min største inspirasjon, beste venn og kjæreste.

14. mai 2018

Rune Kristoffersen

INNHold

Innledning	7
Kapittel 1: Kunstnertitler, resepsjonstitler og spørsmålet om kildeverdi	24
Kapittel 2: «Det rolige livet på landsbygden»: Årstider, titler og tolkning	39
Kapittel 3: Resepsjonen og deres modeller: Biografisk-psykologisk fortolkende titler	57
Kapittel 4: Klokken og sengen: Kunstverkets gåte	75
Konklusjon	90
Litteraturliste	93
Illustrasjonsliste	100
Illustrasjoner	101
Appendiks	
Appendiks 1	111
Appendiks 2	125
Appendiks 3	127
Appendiks 4	129
Abstract in English	131

Innledning

Den sene perioden i Edvard Munchs (1863-1944) kunstnerskap, som er kjent under navnet *Ekelyperioden*, har ofte blitt fortolket som en periode der “[d]et indre liv avløses av det nære liv”,¹ og der Munch vender seg til “den ytre virkelighet”,² nærmere bestemt stedet Ekely, hvor han følger årstidenes gang.³ Også Munchs verk som viser motiver av hans kvinnelige modeller knyttes til “det nære”, og tolkes av Arne Eggum som “[b]ilder som gjengir, eller i alle fall synes å pretendere kunstneren i samliv med sin modell.”⁴ Forståelsen av Ekelyperiodens kunst knyttes i det hele tatt ofte til Munchs biografi og til enkle følgeslutninger av hva Munch så og opplevde på Ekely. Tilsynelatende stemmer denne oppfattelsen også overens med billedtitlene på Ekely-maleriene, som for eksempel *Sommer på Ekely* 1921-30) (Woll 1401), *Vår i almeskogen* (1923) (Woll 1472), *Modell i hagen* (1930) (Woll 1666) og *Besøk på Ekely* (1942) (Woll 1765).

Imidlertid er ingen av de nevnte billedtitlene skapt av Munch selv,⁵ og i mange tilfeller er de heller ikke de eneste titlene som har vært knyttet til de aktuelle malerier. Ved Munchs død ble alle hans etterlatte malerier testamentert til Oslo kommune. Til sammen dreide det seg om 1099 malerier fra hele Munchs kunstnerskap.⁶ Blant de etterlatte maleriene befant det seg 398 malerier fra Ekelyperioden som ikke hadde vært utstilt i Munchs levetid.⁷ Maleriene var derfor også etterlatt uten titler fra Munch. Det ble dermed resepsjonen - og da i første rekke Munch-museet - som gav de 398 maleriene titler. Hvordan dette ble utført, og hva som var bakgrunnen for tittelvalgene, har bare i liten grad vært gjenstand for oppmerksomhet i senere

¹ Holger Reenberg påpeker hvordan “Det indre liv afløses af det nære liv.” Reenberg, Holger, “Edvard Munch – Det nære liv”, i *Edvard Munch: Det nære liv: Malerier fra Ekely 1916-1944*, red. av Christian Gether og Holger Reenberg, utstillingskatalog (Ishøj: Arken Museum for Moderne Kunst, 2000), 8.

² Langaard, Johan H. og Reidar Revold, *Tegninger og akvareller*, artikler første gang publisert i 1957 og 1958 (Oslo: Kunstbokklubben, 1988), 94.

³ “I de mange landskapsbildene fra Ekely kan vi følge naturens gang gjennom årstidenes vekslinger fra sommer til høst, fra vinter til vår [...]” Eggum, Arne, et al., “Ekelyperioden i Edvard Munchs kunst 1916-44”, i *Munch og Ekely 1916-1944*, red. av Sissel Bjørnstad, utstillingskatalog (Oslo: Labyrinth Press og Munch-museet, 1998), 12-13.

⁴ Eggum, Arne, et al., *Edvard Munch og hans modeller 1912-1943*, red. av Sissel Bjørnstad (Oslo: Munch-museet, 1988), 11. Arne Eggum var sjefskonservator på Munch-museet i perioden fra 1977 og frem til 2002.

⁵ Se appendiks nr. 1.

⁶ Mille Stein oppgir dette antallet av etterlatte malerier, og omtaler dem som Ekely-samlingen. Stein, Mille, “Edvard Munch og ‘hestekuren’. En revurdering”, *Kunst og Kultur* 2017, nr. 1-2:52, <http://www.idunn.no> (oppført 01.10.2017). Foruten Ekely-samlingen, overlot også Munch alle sine andre etterlatte kunstverk til Oslo kommune, i form av 15 391 grafiske trykk, 4 443 tegninger og akvareller, seks skulpturer og ulike trykkplater til grafikk. Woll, Gerd, *The Complete Graphic Works* (London: Philip Wilson, 2001), 8.

⁷ Se appendiks nr. 1.

forskning. En undersøkelse av hvordan billedtitlene kan ha påvirket den senere resepsjonen av Munchs Ekelyperiode, finnes det heller ikke noe forskning på. I kunsthistorisk sammenheng er det riktignok ikke uvanlig at kunstverk mangler kunstnerens tittel. Men dette gjelder stort sett for kunstverk før 1700-tallets utstillingspraksis med et krav om at alle kunstverk skulle ha en tittel.⁸ Munchs Ekelyperiode, hvor altså flere hundre billedtitler stammer fra resepsjonen, er dermed et unikt tilfelle i moderne tid.

Oppgavens utgangspunkt

I 2008 fikk forskerne et helt nytt utgangspunkt for å studere Munchs malerier. Da ble Gerd Wolls *Edvard Munch. Samlede malerier. Catalogue raisonné* utgitt.⁹ I de fire bindene er det en oversikt over alle utstillingene de enkelte maleriene har vært med på. I denne utstillingshistorikken er også billedtitlene fra de ulike utstillingene tatt med. På denne måten blir det mulig å følge hvordan ett og samme bilde kan opptre under forskjellige titler i ulike sammenhenger. Imidlertid er kun titlene fra Munchs egne utstillinger oppført, det vil da si på alle utstillingene før 1945. Etter 1945 kan vi også se alle utstillingene som maleriene har vært med på, men nå uten billedtitlene. Feltet der tittelen skulle ha vært oppført, er altså tomt. Kun i de tilfellene hvor et maleri fra Ekely-perioden har vært utstilt i Munchs levetid er det mulig å sammenligne ulike titler på disse maleriene. (Jeg setter søkelys på ett av disse maleriene i kapittel 3.)

I det første bindet, under overskriften “Veiledning til bruk av katalogen”, kan man lese følgende: “Titler er utelatt fra utstillingene etter 1945 ettersom de ikke har spesiell kildeverdi.”¹⁰ I den samme teksten, under deloverskriften “Titler”, redegjøres det kort om titlene etter 1945 på følgende vis: “Der det ikke fins referanser til en tittel som kan tilbakeføres til Munch, er en eventuelt seinere innarbeidet tittel normalt beholdt, ellers er det valgt mest mulig nøytrale og beskrivende titler.”¹¹

Resepsjonens titler etter 1945 tillegges altså ingen “kildeverdi” i *Catalogue Raisonné*, og blir heller ikke oppført i utstillingshistorikken. De blir imidlertid brukt hvis de har blitt “innarbeidet”. I Wolls innledende tekst påpekes det videre hvordan nye titler som er skapt i

⁸ Adams, Hazard, “Titles, Titling, and Entitlement to”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1985, nr. 1:7-21. <http://www.jstor.org/stable/431304> (oppsøkt 19.01.2017), 13.

⁹ Woll, Gerd, *Edvard Munch: Samlede malerier: Catalogue Raisonné*, (Oslo: Cappelen Damm, 2008). Heretter omtalt som *Catalogue raisonné*.

¹⁰ *Ibid.*, 1:43.

¹¹ *Ibid.*, 1:42.

bokverket skal være deskriptive og nøytrale. Woll går ikke direkte inn i spørsmålet om hvordan den tidligere resepsjonen har satt titler på Munchs malerier, og heller ikke hvorvidt tittelvalgene har lagt føringer for resepsjonens tolkninger. Imidlertid skriver Woll noe interessant i forhold til Munch-museets drøftelse av hvordan Munchs malerier med usikre dateringer skal organiseres, noe som er tilfeller med de fleste av Ekely-verkene. Woll gjør rede for avgjørelsen om å organisere maleriene kronologisk fremfor tematisk, og påpeker “[D]e sammenhengene bildene settes inn i, legger sterke føringer på tolkningene.”¹² Det er antagelig på bakgrunn av dette at flere av de nummererte maleriseriene som var skapt av resepsjonen oppløses, som *Vår i almeskogen* (I-III),¹³ *Vårlandskap ved drengestuen* (II-IV),¹⁴ og *Kunstneren og hans modell* (I-III).¹⁵ Woll vektlegger hvordan en kronologisk ordning gjør *Catalogue raisonné* mer nøytral.¹⁶ Men selv om seriene er oppløste, er fortsatt en del av titlene de samme. Eksempler er: *Vår i almeskogen*, *Kunstneren og hans modell*, og to malerier med tittelen *Vårlandskap ved drengestuen*.¹⁷ Dermed skaper de identiske billedtitlene allikevel en tematisk ordning.

I *Catalogue raisonné* kan vi altså spore en kritisk holdning til faktorer som kan styre tolkningene av Munchs kunst, men som ikke stammer fra kunstneren selv. I katalogens innledning uttrykker Woll et håp om nyfortolkninger av Munchs malerier.¹⁸ Dette er også i tråd med en nyere tendens innenfor Munch-forskningen. Forskningslitteraturen om Munch har vært dominert av historisk-biografiske og biografisk-psykologiske fortolkninger.¹⁹ Dette fortolkningsperspektivet har i stadig større grad blitt utfordret. Gerd Woll kommenterer denne

¹² Ibid., 1:20.

¹³ Se appendiks nr. 2.

¹⁴ *Vårlandskap ved drengestuen II og III* (Woll 1573 og 1575) ble ifølge *Catalogue raisonné* (Woll, 4:1432-33) utstilt for første gang på *Munch og Ekely*, hvor titlene og serien for første gang ble opprettet. Utstilt med katalognummer 125 og 126. Eggum, *Munch og Ekely*, 173. *Vårlandskap ved drengestuen IV* (Woll 1574) ble for første gang vist på utstillingen *Munch*, i Milano på Palazzo Reale og Palazzo Bagatti Valsecchi, i 1985/86. Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1433. Maleriet ble da utstilt med tittelen *Landscape with red house, Ekely*, under katalognummer 72, i Ballo, Guido, et al., *Munch*, utstillingskatalog (Milano:Palazzo Reale og Palazzo Bagatti Valsecchi, 1985), 245.

¹⁵ Tittelen *Kunstneren og hans modell* ble for første gang lansert i 1977 av Arne Eggum, den gang sjefskonservator ved Munch-museet. Tittelen ble lansert i forbindelse med utstillingen *Edvard Munch 1863-1944* i Stockholm, Sverige, i Eggums tekst: “Sovrummet: Munchs version av temat: Mälaren och hans modell. C:a 1915-21”, i *Edvard Munch 1863-1944: Liljevalchs & Kulturhuset, 25. mars – 15. mai 1977*, red. Bo Särnstedt (Stockholm: Liljevalchs & kulturhuset, 1977), 108.

¹⁶ Woll, *Catalogue raisonné*, 1:20.

¹⁷ Woll 1575/*Vårlandskap ved drengestuen IV*, er forandret til *Det røde hus*. På engelsk og tysk er navnet drengestuen bytter ut med *Red House* og *rotem Haus*. Ibid., 4:1432-33.

¹⁸ Ibid., 1:20.

¹⁹ Patricia G. Berman har redegjort utførlig for denne tendensen innenfor Munch-litteraturen og forskningen i sine artikler: Berman, Patricia G., “(Re-) Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature”. *Scandinavian Studies* 1994, nr. 1:45-67; og i “The many Lives of Edvard Munch”, I *Edvard Munch: Complete Paintings: Catalogue raisonné*, red. av Gerd Woll (London: Thames & Hudson, 2009).

utviklingen i *Catalogue raisonné* fra 2008 på følgende måte: “Det har i seinere år blitt reist kritikk mot den dominerende tendensen innen Munch-forskningen til å vektlegge Munchs liv som forståelsesramme for hans kunst, og mange yngre forskere har forsøkt å orientere seg bort fra en overveiende biografisk-psykologisk tolkning.”²⁰ I anledning utgivelsen av boken *Edvard Munch: an anthology* i 2006,²¹ gir Erik Mørstad følgende refleksjon over hvordan Munch-forskere som utfordrer det tradisjonelle fortolkningsperspektivet på Munchs kunst arbeider: “They are more critical of their sources than their predecessors, and interpretations of works are increasingly based on information that can be documented. A great diversity of theory now supplements the traditional biographic approach. And there are more interdisciplinary studies.”²²

Problemstilling og hypotese

Problemet med å ikke tillegge resepsjonens titler kildeverdi og ikke oppføre dem i *Catalogue raisonné*, er imidlertid at en del av malerienes historie blir borte. På denne måten forsvinner (paradoksalt nok) et materiale som også kunne ha vært *medvirkende* til nyfortolkninger: Ved å vise flere tittelalternativer, viser man også flere mulige tolkninger av verkene. I denne oppgaven skal jeg derfor foreslå en annen tilnærming til Ekelyperioden og Munchresepsjonens titler, hvor tittelmangfoldet blir en ressurs, snarere enn et problem. Problemstillingen for oppgaven er: Hvordan kan vi forholde oss til de mange (og til dels ulike) resepsjonstitlene på maleriene fra Ekelyperioden på en måte som samtidig kan bidra til nyfortolkning av perioden? En hypotese vil være: En interesse for tittelmangfoldet og for sammenhengen mellom tittel, tolkning og hvilken kontekst de har oppstått i, kan bidra til å vise hvor dynamiske mange av maleriene fra Ekelyperioden er.

I oppgaven skiller jeg mellom *kunstnertitler* og *resepsjonstitler*. Med en kunstnertittel mener jeg en tittel som er skapt av kunstneren eller tittelforslag som denne har godkjent. Titler gitt av resepsjonen vil bli omtalt som *resepsjonstitler*. Med dette mener jeg titler gitt av andre enn kunstneren og uten kunstnerens godkjennelse. Jeg vil allerede nå presisere at det ikke er min hensikt å favorisere kunstnertitlene fremfor resepsjonstitlene i oppgaven. Snarere tar jeg til orde for at resepsjonstitlene, på lik linje med kunstnertitlene, kan være fruktbare både i forståelsen og nyfortolkningen av Ekelyperioden. Jeg vil imidlertid argumentere for at en

²⁰ Woll, *Catalogue raisonné*, 1:20.

²¹ Mørstad, Erik, red., *Edvard Munch: an anthology* (Oslo: Unipub forlag og Academica Press, 2006).

²² Mørstad, “Introduction”, i *Edvard Munch: an anthology*, 7.

bevisstgjøring av hva slags type titler vi til enhver tid har med å gjøre, vil være en fordel for senere forskning. På denne måten vil tittelmangfoldet blir lettere å navigere i, og det vil også bli lettere å sammenligne ulike typer billedtitler med sikte på nyfortolkning. For en forsker vil det for eksempel være både interessant og relevant å vite når en tittel har gitt impulser til en tolkning, og når den er et *resultat* av tolkningen. Om forholdet mellom kunstnertitler og resepsjonstitler skriver jeg for øvrig mer utførlig i kapittel 1.

Om Ekelyperioden og tidligere forskning

Munch kjøpte gården Ekely på Skøyen utenfor Kristiania (Oslo etter 1925) i 1916. Her bodde og arbeidet han frem til sin død i 1944. Denne perioden i hans kunstnerskap omtales som *Ekelyperioden* eller *den sene Munch*. Munchs kunst endret seg en gang etter år 1900, men det diskuteres i resepsjonen når dette hendte og hva som var bakgrunnen for det.²³ Et eksempel på denne endringen kan vi finne i Munchs motiver, som Alison W. Chang påpeker i 2010: “Instead of the angst-ridden figures that populated his symbolist canvases from the 1890s, the late works of Munch’s career featured landscapes, bathers, farm workers, laborers, and female nudes.”²⁴ I 1988 redegjør Arne Eggum for Munchs kunst etter 1909 på følgende vis: “Visse motivgrupper i Edvard Munchs kunst etter 1909 kan på en enkel og visuell fattbar måte sies å gi et tverrsnitt av kunstnerens sene produksjon; hans landskapskunst er én, hans portretter en annen og hans gjengivelser av sine kvinnelige modeller en tredje.”²⁵ Her kan også Munchs monumentale prosjekter tilføyes som for eksempel *Menneskeberget* og *Arbeiderfrisen til Oslo rådhus*, og hans selvportretter.

Å plassere Munch kunst fra Ekelyperioden innenfor stilretningene i kunsthistorien har vært problematisk. Flere stilretninger er foreslått. I 1998/99 påpeker Eggum at Munchs kunst etter 1916 “[U]ndrar seg [...] de kjente stilbegrepene”, men kan knyttes til naturalismen, impresjonismen, ekspresjonismen og symbolismen.²⁶ Knut Berg i *Norges kunsthistorie* fra 1981 plasserer Munchs kunst etter 1916 innenfor stilretningen realismen, og påpeker også hvordan Munch beholdt en personlig stil.²⁷ Utover på 2000-tallet har Munchs kunst fra

²³ For mer informasjon om dette temaet, se Ustvedt, Øystein, “Edvard Munchs portretter: Kunstnerisk plattform og kilde til fornyelse”, i Guleng, Mai Britt, Birgitte Sauge og Jon-Ove Steihaug, red., *Edvard Munch 1863-1944*, utstillingskatalog (Milano: Skira, 2013), 238-41.

²⁴ Chang, Alison W. *Negotiating Modernity: Edvard Munch’s Late Figural Work 1900-1925*, PhD-avhandling (Philadelphia: University of Pennsylvania, 2010), 2.

²⁵ Eggum, *Munch og hans modeller*, 8.

²⁶ Eggum, “Forord” i *Munch og Ekely*, 7.

²⁷ Berg, Knut, Nils Messel og Marit Lange, “Maleriet 1870-1914”, bind 5, red. av Knut Berg, Peter Anker, Per Palme, et al., *Norges kunsthistorie* (Oslo: Gyldendal, 1981), 270-71.

Ekelyperioden også blitt ansett som et uttrykk for en egenartet ekspresjonisme²⁸ og modernisme.

Interessen for Munchs kunst etter 1909 er fortsatt et forholdsvis nytt fenomen. Patricia G. Berman anslår et skifte i interessen for Munchs kunst etter 1909 til begynnelsen av 2000-tallet.²⁹ Imidlertid gjør denne nye oppmerksomheten på Ekely-verkene seg stort sett gjeldende i form av utstillinger og utstillingskataloger.³⁰ Et eksempel på dette er at det autoritative verket over Ekelyperioden fortsatt er Elizabeth Prelingers utstillingskatalog *After the Scream. The Late Paintings of Edvard Munch* fra 2001.³¹ Når Munch-resepsjonen refererer til en motvekt til den manglende forskningen på Ekely-verkene, er det stort sett Prelingers katalog det henvises til.³² I senere tid har det også blitt skrevet en doktoravhandling av Alison W. Chang med tittelen *Negotiating Modernity: Edvard Munch's Late Figural Work 1900-1925* fra 2010, som er den mest omfattende doktoravhandlingen som er viet til Ekely-verkene i Munch-resepsjonen.³³

Berman fremhever for øvrig Gerd Wolls magistergradsavhandling *Edvard Munchs arbeiderfrise* fra 1972³⁴ som det første større vitenskapelige arbeidet på Munchs sene produksjon. Wolls avhandling omhandler perioden fra 1910 og frem til 1930.³⁵ Et annet

²⁸ Berman skriver: "By presenting Munch as an expressionist painter in his own right, and not merely a precursor of expressionism, the artist's twentieth-century production was realigned with contemporary aesthetics". Berman, Patricia G., "(Re-) Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature", *Scandinavian Studies* 1994, nr. 1:45-67 (60).

²⁹ "Recently, Munch's work after 1909 has been intergrated into large survey exhibitions as well as being treated in specialized studies." Berman, "The Many lives of Edvard Munch", i *Catalogue raisonné*, 4:1282. Chang påpeker også denne forandringen: "In the last two decades, interest in Munch's late career has grown significantly." Chang, *Negotiating Modernity*, 3.

³⁰ Artikler som kan nevnes om Ekelyperioden er blant annet Pettersen, Petra, "Menneskeberget: et kunstverk blir til", *Kunst og Kultur* 2010, nr. 1:14-23; den allerede nevnte artikkelen til Mille Stein; og artikkelen til Wildhagen Gjessing, Oda, "Asger Jorn og Edvard Munch", *Kunst og kultur* 2007, nr. 4:210-229.

³¹ Berman, "Edvard Munchs mange liv", i *Catalogue Raisonné*, 4:1283.

³² Joan Templeton påpeker den mangelfulle forskningen i 2008, og refererer til Prelinger: "Munch's late paintings have been unfortunately neglected, even by important Munch scholars. The exhibiton *After the Scream: The Late Paintings of Edvard Munch* and its fine catalogue by Elizabeth Prelinger attempt to remedy this." Templeton, Joan, *Munch's Ibsen: A Painter's vision of a Playwright* (Seattle: University of Washington Press Museum, Tusculanum Press, 2008), 168-169; Volle, Wenche, *Munchs rom*, Doktorgradsavhandling (Oslo: Arkitektur- og designhøgskolen, 2012), Side 43; Se også Clarke, Jay A., "Kunst = Liv? Munch og biografiens problem", i *Edvard Munch 1863-1944* (2013), 61.

³³ Andre doktoravhandlinger som omhandler Ekelyperioden er Tina Yarboroughs avhandling "Exhibition strategies and Wartime politics in the art and career of Edvard Munch, 1914-1921", Phd-avhandling (Chicago: University of Chicago, 1995); Stian Grøgaard drøfter noen aspekter ved perioden i sin doktoravhandling fra 2013 *Edvard Munch: et utsatt liv* (Bergen: Universitet i Bergen, 2013).

³⁴ Woll, Gerd, "Edvard Munchs arbeiderfrise", magistergradsavhandling (Oslo: Universitetet i Oslo, 1972). Magistergradsavhandlingens tema er arbeidermotivene i Munchs kunst i tidsrommet fra 1910 og frem til 1930-tallet. Woll belyser Munchs forhold til sosialisme og politikk.

³⁵ Berman, "Edvard Munchs mange liv", 4:1292.

vitenskapelig arbeid som ikke nevnes i Bermans resepsjonsgjennomganger i forbindelse med forskning på Ekelyperioden, er Roy Asbjørn Boes doktoravhandling “Edvard Munch. His Life and Work from 1880 to 1920”.³⁶ Boes avhandling forelå i 1970, og er dermed det første vitenskapelige arbeidet som *omtaler* Ekelyperioden. Imidlertid er Boes omtale av Ekelyperioden kort.³⁷ For øvrig foreligger det til nå ingen andre masteroppgaver eller doktoravhandlinger som i sin helhet er viet til Ekelyperioden, så vidt jeg kan gjøre rede for. Changs avhandling er altså den som kan sies å være nærmest i å kunne omtales som *kun* viet til Ekely-verkene.

Posisjonering av oppgaven i forhold til forskningstradisjonen

I tråd med den nyere tendensen innenfor Munch-forskningen vil også denne oppgaven ta til orde for en større grad av kildekritikk, teori og andre fortolkningsperspektiver på Munchs kunst enn det biografiske. Oppgaven er altså posisjonert i forlengelsen av forskere som Mørstad, og de øvrige bidragsyterne til hans antologi,³⁸ og andre Munch-forskere som Mille Stein og Alison W. Chang, som alle har utfordret etablerte oppfattelser av Munchs Ekelyperiode.

Når det gjelder hvilken rolle billedtitlene spiller i vår forståelse av Ekelyperioden, er det tidligere ikke forsket på dette.³⁹ Men i senere tid finnes det eksempler på forskere som forholder seg kritisk til titlene på enkelte av maleriene fra perioden. Som et eksempel på denne problematikken kan vi se nærmere på Alison W. Chang og hennes undersøkelse av maleriserien som i dag er kjent under resepsjonstittelen *Kunstneren og hans modell* (1919-21) (Woll 1327, 1329 og 1331).⁴⁰ Arne Eggum lanserer tittelen *Kunstneren og hans modell* i 1977.⁴¹ Fortolker vi disse maleriene etter Eggums tittel, er *kunstneren* Munch og *modellen* er Annie Fjeldbu,⁴² en av Munchs modeller i Ekelyperioden. Et eksempel på en slik fortolkning

³⁶ Boe, Roy Asbjørn, “Edvard Munch. His Life and Work from 1880 to 1920”, PhD-avhandling (New York: University of New York, 1970).

³⁷ Boe analyserer kun verkene *Mannen i kålåkeren* (1916), noen malerier med motiver av arbeidere, og *Freia-frisen* (1922).

³⁸ Forfatterne i Mørstads antologi etter rekkefølgen som de er oppført med i boken: Frank Høifødt, Jay A. Clarke, Øivind Storm Bjerke, Erik Mørstad, Patricia G. Berman, Gerd Woll, Lill-Ann Körber, Bettina Kaufman og Tina Yarborough.

³⁹ Den eneste av resepsjonstittelen som er diskutert i Munch-resepsjonen før 2000-tallet, er tittelen *Krotkaja*. Se for eksempel Stang, Nic, *Edvard Munch* (Oslo: Tanum, 1971).

⁴⁰ Chang, *Negotiating Modernity*, 149.

⁴¹ Se note 14. I Wolls *Catalogue raisonné* er nummereringen, som maleriene tidligere har vært organisert etter, fjernet. De tre maleriene har fortsatt tittelen *Kunstneren og hans modell*. Woll, *Catalogue raisonné*, 3:1209-1211. Det er også et annet maleri som tilhører serien, men jeg skal i denne oppgaven kun vektlegge de tre første.

⁴² Eggum, *Munch og hans modeller*, 108.

finner vi hos Elizabeth Prelinger, som fortolker *Kunstneren og hans modell* på denne måten: “[...] the interior is identifiable as Munch’s home and the model is simply a model; the two people play themselves in the sexual drama.”⁴³ Ved å fortolke personene på maleriene som *kunstneren* Munch og *modellen* som en modell, fortolker Prelinger maleriene i tråd med Eggums tittel, og også – kan vi argumentere for – i forlengelsen av Eggums tittel.

Chang kommenterer på sin side det problematiske ved å identifisere personene på maleriet *Kunstneren og hans modell*: “Identifying the figures in these paintings as an artist and a model enforces a problematic interpretation of the works that is not supported by what appears on the canvases. The male is never shown creating art, nor is the female modeling for him”.⁴⁴ Hun fremhever videre det problematiske aspektet i forhold til at elementer av det som tittelen viser til, ikke er synlig på bildet. Da Chang selv skal fortolke maleriserien *Kunstneren og hans modell*, velger hun å omtale maleriene med den tidligere resepsjonstittelen *Soverommet*.⁴⁵ Valget av tittelen *Soverommet* begrunner Chang med at denne tittelen ikke legger føringer for våre fortolkninger i forhold til hvem personene på bildene er.⁴⁶ Chang er dermed en av de få som reflekterer over resepsjonstittelen på et verk fra Munchs Ekelyperiode i sin fortolkning.

Billedtitler og fortolkning

Forholdet mellom billedtitler og fortolkning, og tittelens betydning for tolkninger av kunstverk er også behandlet i kunsthistoriske verk. I 2016 skriver Ruth Bernard Yeazell:

The title of a painting serves as a directive for viewers. Under modern conditions of circulation and display, it typically provides our first key to interpreting – or, as we often put it, to “reading” the image [...] For those especially devoted to the word – poets and novelist [...] even art historians – the lure of a picture’s title can prove irresistible. Seeing what it tells them to see, such viewers have often ended by spinning entire narratives from its cues.⁴⁷

En tittel kan altså påvirke lesningen av bilder. Yeazell påpeker også følgende:

But without a clear iconographical tradition to anchor the meaning of an image, any painting can be read differently when someone retitles it. Indeed, both the virtual disappearance of such

⁴³ Prelinger, Elizabeth, *After the Scream: The Late paintings of Edvard Munch* (Atlanta: High Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2001), 78.

⁴⁴ Chang, *Negotiating Modernity*, 150.

⁴⁵ Chang påpeker hvordan *Soveværelset/Soverommet/The bedroom* var bildeseriens titler før 1977. *Ibid.*, 149.

⁴⁶ *Ibid.*, 150.

⁴⁷ Yeazell, Ruth Bernard, *Picture Titles: How and Why Western Paintings Acquired Their Names* (New Jersey: Princeton University Press, 2016), 81.

traditions and the radical expansion of pictorial motifs that accompanied it have arguable made modern viewers more reliant on titles than ever.⁴⁸

Ulike titler på et og samme verk kan altså føre tolkningene i forskjellige retninger. Yeazell viser videre hvordan en tittelgiver kan velge et tema som tittelgiveren tolker maleriet utfra, og argumenterer for at et tittelvalg alltid får konsekvenser for tolkningene av kunstverk. Også i Munch-litteraturen finnes det eksempler på hvordan billedtitler kan skape ulike assosiasjoner. I 2004 skriver Magne Bruteig:

Titles are an artistic minefield. What is today known as *Vampire* [...] was originally titled *Love and Pain*, and Munch called a later version of the same motif *Woman kissing a man on his neck*. It is not immaterial to one's experience which of the three titles one bears in mind while observing the picture.⁴⁹

Jeg vil hevde, slik Yeazell også påpeker, at noen titler legger sterkere føringer for fortolkninger enn andre titler. Jeg vil imidlertid også hevde at *alle* titler betyr noe, og påvirker oppfattelsen og fortolkningen av bilder. Et problem med resepsjonstitler kan sies å være at vi som tilskuere oftest kun har tilgang til *en* tittel på verkene om gangen, selv om det finnes flere tittelalternativer. Jeg vil derfor argumentere for at det er viktig å vise flere tittelalternativer hvis det finnes slike.

Dermed vil jeg også hevde at det er problematisk når resepsjonstittelen *Soverommet* ikke er med i *Calogue raisonné*. Chang refererer i denne sammenheng til en samtale med Woll hvor de diskuterer resepsjonstittelen *Kunstneren og hans modell*.⁵⁰ Woll uttaler her at hun valgte å beholde tittelen fordi den er innarbeidet i resepsjonen gjennom tretti år, og at det finnes en stor mengde litteratur hvor bildene er blitt analysert under denne tittelen.⁵¹ Her må det imidlertid påpekes at et omfattende antall analyser av *Kunstneren og hans modell* også nevner dens tidligere tittel, *Soverommet*.⁵² Jeg vil derfor hevde at også tittelen *Soverommet* er en del av disse malerienes resepsjonshistorie. Ved å vise forskere og andre fortolkere flere

⁴⁸ Ibid., 92.

⁴⁹ Bruteig, Magne, "Models and Muses", i Cross, Elizabeth og Ted Gott, red., *Edvard Munch: The The Frieze of Life*, utstillingskatalog (Melbourne: National Gallery of Victoria, 2004), 149.

⁵⁰ Chang, *Negotiating Modernity*, 149.

⁵¹ Ibid.

⁵² Se for eksempel Eggum, "Sovrummet, 108; Guenther, Peter W., *Edvard Munch*, utstillingskatalog (Houston: Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston, 1976), 200; Heller, Reinhold, *Munch: His Life and Work* (London: John Murray, 1984), 219; Eggum, Arne, "Livsfrisen som den ble utstilt hos Blomquist i 1918", i *Edvard Munchs Livsfrise: En rekonstruksjon av utstillingen hos Blomquist 1918*, red. av Karen Lerheim og Gunnar Sørensen, utstillingskatalog (Oslo: Munch-museet og Labyrinth Press, 2002), 35; Prelinger, *After the Scream*, 77.

tittelalternativer, vil man kunne få en større forståelse av resepsjonens fortolkninger av bildene, og at en tittel ikke er en måte å se bildet på, eller en autoritær rettleiding til maleriet, men også en fortolkning.

Empirisk materiale, forundersøkelser og metode

Utgangspunktet for denne oppgaven var altså en interesse for billedtitlene på maleriene fra Ekelyperioden. Arbeidet med oppgaven startet derfor med et kartleggingsprosjekt: I arbeidets første fase gjennomgikk jeg utstillingshistorikken til alle maleriene i Ekelyperioden med utgangspunkt i *Catalogue raisonné*. Det finnes ingen oversikt i forskningslitteraturen over hvilke malerier som regnes til Ekelyperioden. Men perioden innledes med Munchs kjøp av Ekely i året 1916. Jeg valgte dermed å la det første maleriet i *Catalogue raisonné* som kunne kobles opp til årstallet 1916, innlede perioden. Dette maleriet var *Bohemens død* (1915-1917) med katalognummer 1166. Fra 1166 og frem til det siste verket i *Catalogue raisonné*, er det 623 malerier som kan regnes til Ekelyperioden.⁵³ Jeg fant deretter ut at 389 av de 623 maleriene ikke var blitt utstilt i Munchs levetid. Disse maleriene har dermed fått sine titler av resepsjonen etter 1945. En oversikt er vedlagt som Appendiks 1.

Det neste skrittet ble deretter å velge ut noen eksempler på malerier fra denne gruppen, for å oppspore deres tittelhistorikk, reflektere over hvordan de hadde vært tolket til nå, og i neste omgang hvordan de kunne nytolkes. Også dette arbeidet ble utført med utgangspunkt i *Catalogue raisonné*. Selv om de ulike billedtitlene etter 1945 er utelatt i verket, står alle utstillingene hvor Ekely-maleriene har vært representert oppført med katalognummer. Da jeg skulle finne resepsjonstitlene, hadde jeg dermed et katalognummer å orientere meg etter. Resepsjonstitlene fant jeg deretter i de forskjellige katalogene fra utstillingene. I de enkelte katalogtekstene fantes det også viktig informasjon om de ulike utstillingenes tematikk, som kunne fortelle hvilken sammenheng billedtitlene opprinnelig hadde inngått i.

Opgaven er dermed basert på både tekstfortolkning, kildekritikk og billedanalyser med støtte i relevant teori. Det empiriske materialet i oppgaven består tilsvarende av både katalogtekster og utvalgte malerier fra Ekelyperioden.⁵⁴ De viktigste maleriene som undersøkes i oppgaven er: *Kveldsstemning* (Woll 1626), *Vår i almeskogen* (I) (Woll 1473), *Vår i almeskogen* (II)

⁵³ Også Aula-dekorasjonene knyttes til årstallet 1916, men på bakgrunn av at dette var et prosjekt som ble påbegynt av Munch i 1911 og som ble avsluttet i 1916, regner jeg det som tilhørende perioden før Ekelyperioden.

⁵⁴ For en oversikt over utstillingskatalogene henviser jeg til litteraturlisten.

(Woll 1475), *Vårlandsskap ved drengestuen* (Woll 1574), *Sittende modell på divanen* (Woll 1501), tre malerier som alle har tittelen *Kunstneren og hans modell* (Woll 1327, 1329 og 1331) og sist men ikke minst: *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* (Woll 1764). Maleriene er både valgt fordi de har en interessant tittelhistorikk, og fordi de til sammen speiler det som tradisjonelt har vært de motiviske tyngdepunktene i Ekelyperioden: Landskapsmaleriene, fremstillingen av kvinnelige modeller og (selv)portrett.

I min undersøkelse av utvalgte malerier fra Ekelyperioden gjør jeg i første omgang bruk av en kilde- og resepsjonskritisk metode. Her benytter jeg teori om billedtitler for å kunne avgjøre hva slags titler som er benyttet, og undersøker om tittelen kan sies å være nøytral (deskriptiv) eller fortolkende (ikke nøytral). Jeg kartlegger også omstendighetene som billedtitlene ble til i, og hvilke andre titler som opp gjennom årene etter 1945 har vært tilknyttet de utvalgte maleriene. Videre undersøker jeg hvordan de ulike titlene har resultert i forskjellige tolkninger. Dette kan fortelle oss om hvordan Ekely-verkene og perioden har vært tolket frem til nå. Ved en forståelse av hvordan titlene har oppstått og hvordan de har inngått i ulike kontekster, kan det bli lettere å åpne verkene for nyfortolkninger. Foruten resepsjonshistorie og –kritikk, spiller billedanalyser og nytolkninger en sentral rolle i oppgaven.

Teori om billedtitler

Forholdet mellom ord og bilde har vært et diskusjonstema siden antikkens ekfraser. Senere har forholdet mellom ord og bilder vært tematisert i ulike faglige sammenhenger, ikke minst i estetikken og i semiotisk teori. I denne oppgaven vil diskusjonen om ord og bilder først og fremst være knyttet til et kunsthistorisk materiale. Den foregår i hovedsak i en krets av kunsthistorikere, som har undersøkt billedtittelen i et historisk perspektiv, og også utarbeiet visse begreper for å kategorisere billedtitler. I oppgaven vil jeg gå i dialog med de mest sentrale forskerne på dette feltet. Foruten Ruth Bernard Yeatzell, som har belyst billedtittelen historisk, vil oppgaven ta utgangspunkt i teori om kunstverkstittelen av John C. Welchman og Jerrold Levinson. De sistnevnte har skapt noen klassifikasjoner for ulike typer av titler.

Welchman påpeker at den moderne billedtittelen gjør seg gjeldende fra 1850-tallet, og inndeler den i tre kategorier.⁵⁵ I denne oppgaven skal de to første tittel-kategoriene benyttes

⁵⁵ Welchman, C. John, *Invisible Colors: A Visual History of Titles* (New Haven and London: Yale University Press, 1997), 8.

som Welchman omtaler som *denotative-* og *connotative/allusive titles*.⁵⁶ Den første kategorien av billedtitler, heretter omtalt som *deskriptive* titler, definerer Welchman på følgende måte: “[...] where the words are presumed to stand in direct and untroubled relation to that which is represented.”⁵⁷ Ifølge Welchman refererer denne typen tittel til verkets innhold på en *direkte og uproblematisk* måte. Denne typen av titler står da i et motsetningsforhold til det Welchman definerer som den andre typen av moderne billedtitler: “Second, the set of titles that can be said to provoke connotative, allusive, or even in Dada and Surrealism, absurd and non-consequential references to an image.”⁵⁸ Denne typen titler vil i oppgaven bli omtalt som *fortolkende* titler. Den fortolkende tittelen til Welchman vil bli ansett som basert på fortolkninger, og hvor tittelen dermed ikke refererer til verket på en direkte og uproblematisk måte.

Jerrold Levinson omtaler en deskriptiv tittel som “*neutral titles*”, heretter omtalt som *en nøytral* tittel.⁵⁹ Den nøytrale tittelen definerer han på følgende måte: “I have in mind titles whose selection seems almost automatic and whose application to the work in question is obvious in the extreme.”⁶⁰ Også for ham inngår den deskriptive tittelen i et uproblematisk forhold til verket. Levinson omtaler videre den nøytrale tittelen som en *refererende* tittel.⁶¹ Når det gjelder de fortolkende titlene, deler Levinson disse inn i flere underkategorier. Tre av disse underkategoriene er relevante for oppgaven:

Den første er “the *underlining* or *reinforcing* titles”, heretter omtalt som den *understrekende* eller *forsterkende* tittelen. Levinson beskriver denne understrekende/forsterkende tittelen på følgende måte:

What such titles do is add additional weight or stress to some theme or subject that is clearly part of core content, but not so overwhelmingly or unquestionably that titular spotlighting is otiose. The title in such cases is something of a coup de grâce which certifies the importance of what it denominates, and confirms what the body of the work could be independently saying.”⁶²

⁵⁶ Den siste kategorien av Welchmans billedtitler er titler som *Uten tittel*, og titler som består av tall. Dette angår ikke denne oppgavens undersøkelse av billedtitler, fordi slike titler ikke eksisterer på Munchs malerier. Ibid., 8.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Levinson, Jerrold, “Titles”. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, nr. 1:29-39. <http://www.Jstor.org/stable/430537> (oppsøkt 19.01.2017), 34.

⁶⁰ Ibid., 34.

⁶¹ “Referential titles are simply those which serve to label their bearers and facilitate intercourse with them, and which do not introduce any perturbations into the arena of meaning.”Ibid., 37.

⁶² Ibid., 35.

Denne typen tittel fungerer på en slik måte at den understreker/forsterker et av verkets hovedelementer. Understrekende/forsterkende titler er basert på et valg fra tittelgiverens fortolkning av verket.

Den fokuserende tittelen skiller seg fra de forsterkende/understrekende ved at denne typen titler kun kan benyttes på verk som innehar flere elementer som kan anses som betydningsfulle. En fokuserende tittel må inneholde to eller flere slike elementer, slik at tittelen fortar et valg i forhold til hvilke av dem som skal fremheves.⁶³ Levinson påpeker at en fokuserende tittel velger ut kun ett element eller tema.⁶⁴ Som eksempel på en fokuserende tittel velger han *Frokost i det grønne* (*Dejeuner sur l'Herbe*) på Edouard Manets maleri.⁶⁵ Her kan det imidlertid innvendes at tittelen vektlegger to elementer: frokosten og det grønne. Dette anser Levinson allikevel som *ett* tema. I denne oppgaven vil en fokuserende tittel defineres på følgende måte: en tittel som kan benyttes på verk med to eller flere elementer som kan leses som hovedelementer. Et tema kan også utgjøre en fokuserende tittel, selv om flere av verkets elementer knyttes sammen. Imidlertid må det også være flere enn ett slikt tema for at tittelen kan anses som fokuserende.

Hovedpoenget med en fokuserende tittel er at den velger bort noen av verkets elementer til fordel for andre. En slik tittel er basert på en tolkning eller et valg, og slik som Levinson påpeker: "What a focussing title does then is suggest which of the contending themes should be given center place in interpreting the work and organizing one's appreciation of it."⁶⁶ Den fokuserende tittelen vil i denne oppgaven vektlegges som en tittel som legger sterke føringer for tolkningene.

Den siste av de fortolkende tittelkategoriene av Levinson er de *allusive*, heretter omtalt som de *hentydende*.⁶⁷ En slik tittel kan hentyde til noe vi ikke kan se, eller forstå ut fra selve verkets innhold. Eksempler på slike titler er ifølge Levinson *Og solen går sin gang* (*The Sun*

⁶³ "What a focussing title does is select from among the main elements of core content one theme to stand as the leading one of the work. In order for a title to count as focussing rather than merely underlining, there has to be a certain richness of core content so that two or more elements within could plausibly be regarded as of major importance." Ibid.

⁶⁴ "What a focusing title does is select from among the main elements of core content one theme to stand as the leading one of the work." Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid., 37.

Also Rises) på Ernest Hemingways bok, *Luxe, Calme et Volupté* på Henri Matisse's maleri, og jeg kan også tilføye tittelen *Kunstneren og hans modell* på Munch's malerier.

Om å forstå kunst (Gadamer og Adorno)

Av hensyn til oppgavens omfang vil det ikke bli mulig å gå inn i den store teoretiske og filosofiske debatten om hva det innebærer å *forstå* kunstverk. Men to fremtredende tenkere innenfor dette feltet vil bli omtalt, om enn smertelig knapt, i oppgaven: I tredje kapittel knytter jeg an til Hans-Georg Gadamer (1900-2002) kritikk av en tilnærming til kunst ut fra en historisk-biografisk forståelsesramme. I fjerde og siste kapittel knytter jeg så an til Theodor W. Adorno (1903-1969) og hans refleksjoner rundt kunstens gåtekarakter. Gadamer og Adorno nærmer seg spørsmålet om forståelse av kunstverk fra ulike posisjoner: Begge fremhever at kunstverk må tolkes, og at et kunstverk aldri kan få sin endelige eller riktige tolkning. En markant forskjell mellom dem er imidlertid forskjellen mellom fortolkningen som *forståelse* og *ikke-forståelse*. For Gadamer er målet å forstå et kunstverk. Han skriver blant annet: "I likhet med enhver tekst må kunstverket – og da ikke bare det litterære – forstås [...]." ⁶⁸ Adorno er av en annen oppfatning, og skriver følgende: "Estetikken skal ikke oppfatte kunstverkene som hermeneutiske objekter; det en i dagens situasjon skulle forsøke å begripe, er deres ubegripelighet." ⁶⁹ For Adorno er det altså ikke mulig å forstå kunstverk, men gjennom filosofien må man allikevel forsøke. Det er med andre ord to forskjellige posisjoner vi har med å gjøre. Interessant for denne oppgaven er imidlertid at både Adorno og Gadamer ser kunst som noe som aldri kan blir ferdig tolket, men som stadig kan nyfortolkes og som også krever dette.

Formål

Ved å undersøke billedtitlene er formålet altså å rette oppmerksomheten mot hvordan de ble skapt, hva som var bakgrunnen for tittelvalgene og hvordan de evt. preger senere tolkninger. Det er ikke først og fremst mitt formål å rette kritikk mot de enkelte tittelvalgene, eller fortolkerne som tolker etter titlene. Formålet er å gjøre oppmerksom på at titler har en betydning, og en forståelse av hvordan titler kan styre tolkningene hvis man ikke er oppmerksom på deres egenskaper. Å forstå hvordan man kan forholde seg til titler, vil også gjøre at man kan forholde seg friere til titlene, og i større grad velge om de skal påvirke

⁶⁸ Gadamer, Hans-George, *Sannhet og metode*, overs. av Lars Holm-Hansen (Oslo: Bokklubben kulturbibliotek, 2010), 150.

⁶⁹ Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*, overs. av Arild Linneberg (Oslo: Gyldendal, 1998), 210.

tolkningen eller ei. En forståelse av at billedtitlene på Ekely-verkene er utskiftbare og stammer fra resepsjonen etter Munchs død, vil kunne gi en forståelse av titlene som åpne fortolkningsanvisninger, som likegodt kan skapes av alle som fortolker maleriene. Eggums tittelvalg *Kunstneren og hans modell* er kun en fortolkers fortolkning, og dermed en tittel man kan slutte seg til eller se bort fra. Dette gjelder også for de nesten 400 andre resepsjonstitlene på Ekely-maleriene.

Mot dette kan man saktens hevde at billedtitlene ikke spiller så stor rolle i fortolkningen av kunstverk, og at det i senere tid har kommet både nye utstillinger og nye tolkningspraksiser, også på Munch-Museet, hvor de tradisjonelle billedtitlene i mindre grad legger føringer for tolkningene. Et eksempel er Mieke Bals utstilling på Munch-museet fra 2017, som brukte Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* (1857) som fortolkningsramme, og lot en samtidskunstner lage en video som kommentar til Munch-maleriene som ble vist på utstillingen.⁷⁰ Men som jeg vil vise i denne oppgaven, gjør ikke dette mitt studieobjekt mindre interessant: De analytiske kapitlene viser at billedtitlene *har* hatt en innvirkning på Munch-resepsjonen, og refleksjonen over *Kunstneren og hans modell/Soverommet* i Alison W. Changs avhandling viser også at en bevissthet om billedtitlene i Ekelyperioden også er i ferd med å gjøre seg gjeldende i Munch-forskningen. Samtidig fastholder *Catalogue raisonné* altså de mest innarbeidede titlene i resepsjonen. Oppgaven er dermed et bidrag til å avdekke ny resepsjonshistorisk kunnskap i form av det som ikke er inkludert i *Catalogue raisonné*, nærmere bestemt det mangfoldet av billedtitler som i mange tilfeller omgir maleriene fra Ekelyperioden.

Oppgavens gang

Oppgavens hoveddel har fire kapitler. I første kapittel argumenterer jeg for hvorfor resepsjonstitlene i Ekelyperioden er viktige og interessante, og hva som går tapt når mangfoldet av resepsjonstitler ikke er inkludert i *Catalogue Raisonné*. For å demonstrere dette skal jeg undersøke alle de ulike resepsjonstitlene som Munchs maleri *Woll 1626/Kveldsstemming* har innehatt i tiårene etter 1945.

I andre og tredje kapittel tar jeg for meg to av de mest sentrale motiv-gruppene som er vektlagt av Ekelyresepsjonen: årstidene og modellene. Her argumenterer jeg for at visse typer

⁷⁰ <http://munchmuseet.no/en/exhibitions/emma-edvard-love-in-the-time-of-loneliness>

titler bidrar til å skape tematisk sammenheng mellom visse typer malerier, som igjen påvirker vår senere forståelse av dem. I disse kapitlene viser jeg videre hvordan en interesse for tittelmangfold kan virke produktivt i forhold til å åpne maleriene for ny fortolkning. Siden billedtitler (som jeg også viser i oppgaven) ofte påvirker våre tolkninger av kunstverk, er det også mulig å bruke dette bevisst. I oppgaven undersøker jeg derfor hva som skjer når ulike titler legger føringer for tolkningen av ett og samme bilde. Et eksempel er *Døende stammer* og *Vår i almeskogen* (Woll 1473) i kapittel 3. Titler som disse skaper ulike konnotasjoner som igjen viser hvor dynamiske mange av maleriene fra Ekelyperioden er. Jeg foretar også en kritisk undersøkelse av enkelte titler som har etablert seg i resepsjonen, som *Kunstneren og hans modell*, titler som fortsatt er i bruk i *Catalogue raisonné*. Også her blir tittelmangfoldet viktig for nyfortolkninger. Oppgaven avslutter så med et kapittel viet ett av de siste maleriene fra Ekelyperioden: *Selvportrett. Mellom klokken og sengen*, og med en refleksjon over kunstens gåtekarakter.

Avgrensninger: Hva oppgaven ikke skal handle om

Av hensyn til oppgavens omfang har det vært nødvendig å foreta noen viktige avgrensninger: For det første skal ikke jeg diskutere om billedtittelen er en del av selve verket eller ei. For det andre går jeg bare i liten grad inn på Munchs egen tittelpraksis, og jeg diskuterer ikke spørsmålet om kunstnerisk intensjon. En studie av hvordan Munch forholdt seg til billedtitler, og hvilke han selv valgte å benytte seg av, kunne være viktig for mer forskning på temaet Munch og billedtitler, men blir for omfattende i forhold til masteroppgavens omfang. Jeg går heller ikke inn i diskusjonen om Munch-museet i et museologisk perspektiv. Hvordan et museum forvalter sine gjenstander er også interessant i forhold til hvilke ulike kontekster Ekely-verkene har vært plassert innenfor, men ville være for omfattende i forhold til min problemstilling. Jeg skal heller ikke befatte meg med å plassere Munchs kunst fra Ekelyperioden i en større kunsthistorisk sammenheng, eller undersøke hvilke stilretninger verkene kan plasseres innenfor. Til sist vil heller ikke temaet om kunstnerisk kvalitet i Ekely-verkene diskuteres.

Formelle opplysninger

Noen formelle opplysninger til slutt: I denne oppgaven vil Munchs kunstneriske periode fra 1916 til 1944 altså omtales som *Ekelyperioden*. Munchs kunstverk blir omtalt som *Ekely-verkene* eller *Ekely-maleriene*. Betegnelsen Ekelyperioden benyttes i de fleste

utstillingskataloger og vitenskapelig litteratur når perioden omtales.⁷¹ Imidlertid omtales også hele Munchs kunstneriske periode etter 1909 som “den sene Munch”⁷² og som “[T]he latter period”.⁷³ Når det blir referert til “den sene Munch” i sitater omfatter dette også Ekelyperioden. Når jeg refererer til Ekelyperioden og Ekely-maleriene gjelder dette kun for perioden fra 1916 og frem til 1944.

I oppgaven benytter jeg benevnelsen “resepsjonen”. Munch-resepsjonen slik den blir referert til i oppgaven innbefatter litteratur om Munch; som biografier, utstillingskataloger, vitenskapelige artikler, masteroppgaver og doktoravhandlinger. Aviser og andre medier undersøkes ikke.

I denne oppgaven skal et stort antall billedtitler belyses. Jeg skal analysere flere av Munchs malerier med utgangspunkt i de ulike titlene som har vært plassert på ett og samme verk. For å unngå forvirring i forhold til hvilke titler som analyseres, velger jeg å referere til verket som analyseres med katalognummeret det er oppført under i *Catalogue raisonné*. Samtidig gjengir jeg tittelen som verket er oppført med i *Catalogue raisonné* (hoved-tittelen). Maleriet - som for eksempel *Vår i almeskogen* - vil dermed bli gjengitt på følgende måte: Woll 1473/*Vår i almeskogen*. Et annet problem er alle Ekely-maleriene med identiske titler uten nummerering. Når jeg refererer til et av *Vår i almeskog* maleriene vil jeg oppføre et nummer etter dem, slik som dette (I), (II) etc.

⁷¹ Se utstillingskatalogene: Eggum, *Munch og Ekely*, 9; og Prelinger, *After the Scream*.

⁷² Se for eksempel Sadowsky, Thorsten, *Den sene Munch: Malerier fra Ekely 1916-1944*, med forord av Peter S. Meyer (Kolding: Trapholts Forlag, 2000).

⁷³ Prelinger, *After the Scream*, 11.

Kapittel 1

Kunstnertitler, resepsjonstitler og spørsmålet om kildeverdi

Kunsthistoriefaget har tradisjonelt ikke tillagt billedtitler noen spesiell interesse, men interessen har vært økende de siste tiårene.⁷⁴ Det er imidlertid delte meninger hvorvidt en tittel har betydning for hvordan vi fortolker kunstverket: Noen forskere vektlegger billedtittelen når de fortolker et kunstverk, og andre ikke.⁷⁵ Utgangspunktet for mine undersøkelser er en hypotese om at tittelen *har* betydning for vår forståelse av kunstverket, og at det dermed er viktig å ha et bevisst forhold til billedtitler. Denne holdningen deler jeg med andre forskere, som Alison W. Chang og Ruth Bernard Yeazell.

Et annet spørsmål er forholdet mellom de titlene som enten er gitt eller godkjent av kunstneren i hans/hennes levetid, og de tilfellene hvor titlene er påført av andre (for eksempel av forskere eller kuratorer). Jerrold Levinsons begrep *true titles* er i denne sammenhengen ofte vektlagt i teorien om kunstverkstitler.⁷⁶ Levinsons såkalt “ekte” titler er en tittel som kun kan være gitt av kunstneren og omtrent samtidig med at verket ble fullført.⁷⁷ Jeg vil også vektlegge titler gitt av kunstneren som viktige, men på en annen måte enn Levinson i den forstand at jeg ikke vil betegne dem som “ekte” i motsetning til “falske”. I stedet vil jeg benevne titler gitt eller godkjent av kunstneren som *kunstnertitler*.

Jeg vil også argumentere for at titler som er gitt av andre enn kunstneren også skal vektlegges, noe som altså ikke er tilfelle i *Catalogue raisonné* over Edvard Munchs malerier. Som jeg gjorde rede for i innledningen, er billedtitlene fra de ulike utstillingene etter Munchs død ikke er tatt med i *Catalogue raisonné* “ettersom de ikke har spesiell kildeverdi”.⁷⁸ Jeg vil derimot hevde at titlene gitt av resepsjonen etter Munchs død er viktig materiale, fordi det kan fortelle

⁷⁴[...] renewed academic interest in the relation between words and images (or textuality and visuality) and the partial absorption of post-structuralist ideas, including those of Jacques Derrida, into art-historical studies in the later 1970s and 1980s, which spawned the first attention to the title or caption as an important component in the signification of the exhibited, catalogued, or reproduced image or object.” Welchman, *Invisible Colors*, 13.

⁷⁵ Petersen, Greg, “Titles, Labels, and Names: A House of Mirrors”, *The Journal of Aesthetic Education*, nr. 2:29-44. <http://www.jstor.org/stable/430537> (oppsøkt 12.02.2017), 29.

⁷⁶ I 2016 refererer Ruth Bernard Yeazell til Levinsons ekte titler: “There are titles and titles, in other words, but we should confine our talk to what one philosopher calls ‘true titles [...]’”, Yeazell, *Picture Titles*, 5.

⁷⁷ “The only titles I am concerned with are true titles – those given by the artist at roughly the time of creation or constitution of the work”. Levinson, “Titles”, 33.

⁷⁸Woll, *Catalogue raisonné*, 1:43.

oss noe om hvordan Munchresepsjonen (bl.a. ved bruk av titler) har preget vår forståelse av denne perioden. Jeg vil betegne slike titler som *resepsjonstitler*.

Spørsmål som skal besvares i dette kapitlet er følgende: Hvordan skal vi forholde oss til resepsjonstitler? Og: Hvilken kildeverdi har resepsjonstitler? Dette er viktige spørsmål fordi de kan hjelpe oss å belyse Munchresepsjonens tittelbruk. I dette kapitlet skal jeg først drøfte kunstneritler og resepsjonstitler. Deretter skal resepsjonstitlenes kildeverdi undersøkes i form av Munchs maleri som er kjent i *Catalogue raisonné* under tittelen *Kveldsstemning* (ca.1927) (Woll 1626) (Ill. 1).⁷⁹

I: Kunstnertitler og resepsjonstitler

Frem til renessansen bestod malte bilder stort sett av altertavler og veggmalerier. Billedkunsten var forankret i en arkitektonisk kontekst, og da som regel i en kirke. Bildenes betydning var dermed opplagt innenfor den konteksten de var en del av, og en billettittel var følgelig overflødig. Men under renessansen ble ikke lenger bilder arkitektonisk forankret: I denne perioden begynte man å male på treplater. Dermed kunne bildene flyttes rundt på. Andre motiver enn kun de religiøse begynte også å gjøre seg gjeldende. Konsekvensen er at bildene løsriver seg fra sin arkitektoniske forankring og religiøse kontekst – og behovet for en veiledende tittel oppsto.

Ruth Bernard Yeazell påpeker at det er først på 1700-tallet at utstillingsvirksomheten med kataloger med lister og billedtitler virkelig gjør seg gjeldende.⁸⁰ De tidlige billedtitlene var for det meste deskriptive. Ettersom bilder begynte å florere over landegrensene og inngikk i nye kontekster, i kombinasjon med kunstnerens stadig større frihet i form av valg av motiver, ble det også et større behov for en tittel som inngangsport til kunstverket. Fra 1850-årene blir titler mer problematiske å forholde seg til. Tittel og verk samsvarer ikke lenger med hverandre, slik som det stort sett har gjort tidligere i kunsthistorien. Dette kommer av fremveksten av modernismen på denne tiden med kunstnere som Edouard Manet i spissen. Utover på 1800-tallet ble fortolkende titler også mer utbredt.⁸¹ Dermed kunne også titlene påvirke tolkningene.

⁷⁹ Omtalt i teksten som Woll 1626/*Kveldsstemning*.

⁸⁰ Ifølge Yeazell var det først i 1737, og med Det franske akademiets regelmessige utstillinger at utstillingskatalogene med billedtitler for alvor begynte å gjøre seg gjeldende. Utstillingskatalogene omtaler Yeazell som “[T]he so-called Salon *livret*. Ibid., 32.

⁸¹ Welchman, *Invisible colors*, 2-3.

Interessant for denne oppgavens problemstilling og undersøkelse av resepsjonstitler er at bilder har blitt gitt titler av andre enn kunstneren helt siden 1700-tallet.⁸² Malerier som endte opp på museer, ble gitt titler av museets kuratorer – med andre ord ikke ulikt Munchs Ekely-malerier. De fleste etterlatte kunstverk uten en kunstnertittel, finner vi før 1700-tallet. På denne tiden ble billedtitlene ikke viet noen interesse, og de fleste billedlistene fra denne tiden er gått tapt, påpeker Yeazell. Yeazell skriver videre: “And what shall we do when our reading of picture depends on a title that has no documented connection with the artist at all, as happens for so many works painted before the eighteenth century?”⁸³

Begrepet kunstnertittel

La oss vende tilbake til forholdet mellom kunstnertitler og resepsjonstitler som ble skissert innledningsvis. Er en vektleggelse av “ekte” titler mindre problematisk enn å forholde seg til resepsjonstitler? Yeazell argumenterer for at det er en mer ryddig måte å forholde seg til titler på og at det også fremhever kunstnerens intensjon i forhold til valg av tittel.⁸⁴ Jeg er enig i at det er viktig å vektlegge kunstnertitler, men ikke motivert ut fra kunstnerisk intensjon. I motsetning til Yeazell ønsker jeg heller ikke å prioritere kunstnertittelen foran resepsjonstittelen. I stedet vil jeg legge vekt på at kunstnertitler fungere som primærkilder, som kan fortelle oss noe om kunstnerens forhold til, valg og bruk av titler.

Det er flere problematiske aspekter ved kunstnertitler. Et problem er om vi faktisk kan vite at titlene stammer fra kunstneren selv. Filosofen Hazard Adams reflekterer over denne problemstillingen i forhold til sitt begrep *titles*:

By what Levinson calls the ‘true title’ and I call just the ‘title’ I mean the one we think the author chose, agreed to, was talked into accepting, tacitly accepted, or hit upon [...] This is inconvenient, I know, because in so many cases we just don’t know, and because some works about which we don’t know seem to have more than one title.⁸⁵

⁸² “Even in our own day, the work of naming pictures often remains – as it began – the province of middlemen.” Yeazell, *Picture titles*, 51.

⁸³ *Ibid.*, 97.

⁸⁴ “There are titles and titles, in other words, but we should confine our talk to what one philosopher calls ‘true titles [...] Such a stipulation certainly clears a lot of ground, and it has the obvious appeal of keeping the focus on the documented intentions of a work’s creator”. *Ibid.*, 5.

⁸⁵ Adams, “Titling”, 12.

Adams fremhever det problematiske ved å vektlegge titler gitt eller godkjent av kunstneren, og påpeker at et og samme verk kan ha vært utstilt med flere ulike titler. Dette er også en problemstilling som er aktuell i forhold til Munchs kunstnertitler og hans utstillingspraksis, der ett og samme verk ofte kunne bli utstilt med forskjellige titler.⁸⁶ Hvor problematisk er det da å hevde at Munch selv gav titler til sine kunstverk på alle de forskjellige utstillingene i inn- og utland? I *Catalogue raisonné* redegjør Woll for denne problemstillingen på følgende måte: “Munch brukte selv varierende titler på sine kunstverk i utstillingskataloger og andre steder der de omtales. Det er usikkert om det er han selv som har satt titler i alle disse katalogene, men i det store og hele må han i alle fall ha godtatt dem.”⁸⁷ Det kan altså diskuteres om titlene fra Munchs levetid kan anses som titler skapt av Munch, men man kan argumentere for at han har godtatt dem, og at de dermed kan inngå i mitt begrep og omtales som kunstnertitler.

Edvard Munchs kunstnertitler

I 1918 holdt Munch en utstilling på Blomqvist i Kristiania (Oslo). Tittelen på utstillingen var *Livsfrisen*. Valget av denne tittelen ble møtt med kritikk, og Munch svarte på kritikken av tittelen på følgende måte: “Man er fulstændig falden i staver over navnet – navnet skjæmmer jo ingen. Jeg tænker oprigtig talt sist paa navnet naar jeg maler, og det er mere for at gi et fingerpek end for å gi nogen utfyldende mening, at jeg har kaldt de “livsfrisen”.⁸⁸ Tittelen er ikke viktig for verkets mening ifølge Munch, men for å gi et “fingerpek”. Dette fingerpeket kan si å gi tilskueren/fortolkeren en retningsanvisning for sin tolkning.

Munchs tittelpraksis bestod i at han kunne utstille ett av sine verk, med ulike titler, fra en utstilling til den neste. Det var heller ikke alltid at Munch skapte sine titler selv.⁸⁹ Dette kan ha opprettet en forestilling i resepsjonen om at Munchs tittelpraksis var tilfeldig, og av liten betydning i forhold til hvem som skapte titlene. I 1946 påpeker Christian Gierløff om Munch

⁸⁶ Et eksempel på dette er maleriet *Livets dans* (1899-1900) fra *Livsfrisen*. *Livets dans* ble utstilt med flere ulike titler på forskjellige utstillinger. Første gang maleriet ble utstilt var i Dresden i 1900, med tittelen *Johannisnacht*. Året etter ble maleriet utstilt i Kristiania (Oslo) under tittelen *Midsommernat*. Først i 1904, også på en utstilling i Kristiania, fikk maleriet sin berømte tittel *Livets dans*. Men tittelen skulle vise seg å være ustabil også etter 1904. I 1927 på den store utstillingen i Berlins Nasjonalgalleri fikk plutselig *Livets dans* den enkle tittelen *Tanz* (dans). Woll, *Catalogue raisonné*, 2:506.

⁸⁷ Ibid., 1:42.

⁸⁸ Munch, Edvard, “Kritikk over *livsfrisen*”. Tidens tegn. 29.10.1918. MM ut 9. http://www.emunch.no/FACSIMILENo-MM_UT0009.xhtml

⁸⁹ Ett av de mest kjente eksemplene på en kunstnertittel som ikke Munch skapte selv, er Stanislaw Przybyzewsiskis tittel *Vampyr*. Se Nergaard, Trygve, “Tema med variasjoner: *Kyss-Piken* og *døden-Vampyr-Trøst*”, i *Edvard Munchs Livsfrise: En rekonstruksjon av utstillingen hos Blomquist 1918*, 118 og 121.

at “[H]an tok det sjelden nøye med titlene”,⁹⁰ og når Stenersen i 1945 omtaler Munchs tittelpraksis, gjør han det på følgende måte:

Mange av hans bilder har flere navn. Det bilde som først ble kalt “Elskende Kvinne” og “Unnfangelse”, listet Jens Thiis inn i Nasjonalgalleriet i Oslo under navnet “Madonna”. Hadde noen kalt det “Kleopatra” hadde ikke Munch hatt noe imot det heller. Men et navn skulle bildene ha. Det var ikke nok med “Bilde i rødt” eller “Landskap i blått”.⁹¹

Stenersen beretter som om Jens Thiis (1870-1942) oppfant denne tittelen, og at den uansett hadde blitt godkjent av Munch. Men ifølge utstillingshistorikken til Munchs maleri *Madonna* i *Catalogue raisonne*, ble maleriet allerede i 1895 utstilt med denne tittelen.⁹² Thiis ble direktør for Nasjonalgalleriet i 1908, og *Madonna* ble innkjøpt av Nasjonalgalleriet i 1909.⁹³ Tittelen hadde da allerede vært i bruk i fjorten år. Det var dermed en allerede *etablert* kunstnertittel Thiis listet inn i Nasjonalgalleriet. Munchs angivelige likegyldighet angående sin tittelpraksis blir dermed kun spekulasjoner fra Stenersens side.

Et annet aspekt ved resepsjonens forhold til Munch og billedtitler, er spørsmålet om hvilke titler Munch selv skapte. I forhold til dette spørsmålet ble Munchs *godkjennelse* av tittelforslag vektlagt i erindringslitteraturen på 1940-tallet. Da Munchs venn K.E. Schreiner, fremsatte sitt tittelforslag *Midnattstimen* på maleriet som i dag er kjent med tittelen *Selvportrett mellom klokken og sengen*, var det viktig å poengtere at “Munch godtok det.”⁹⁴ Også J.P. Hodin hevder at Munch godkjente ett av hans tittelforslag, fremsatt på 1930-tallet.⁹⁵

Begrepet resepsjonstittel

Hva så med resepsjonstitler? Hazard Adams avskriver denne gruppen titler som merkelapper og fortolkninger. For ham er ikke resepsjonstitler å regne som titler engang.⁹⁶ Jeg er imidlertid ikke enig i Adams vektleggelse kun av *titles* som viktige titler. Snarere vil jeg argumentere for

⁹⁰ Gierløff, Christian, “Kampår”, i *Edvard Munch som vi kjente ham: vennene forteller* (Oslo: Dreyers Forlag, 1946), 132-133.

⁹¹ Stenersen, Rolf, *Edvard Munch: Nærbilde av et geni* (Oslo: Gyldendal, 1945), 147.

⁹² Woll, *Catalogue raisonné*, 1:352.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Schreiner, K.E., *Minner fra Ekely*, i *Edvard Munch som vi kjente ham: Vennene forteller*, 26.

⁹⁵ Hodin beretter følgende om en av sine fortolkninger og tittelforslag på maleriet som i dag er kjent med kunstnertittelen *Fausts spaltning* (1932-35) (Woll 1709): This interpretation was accepted and the picture was officially called *Mephistopheles II. Split Personality*.” Hodin, J.P., *Edvard Munch* (London: Thames & Hudson, 1972), 163-164. Ifølge *Catalogue raisonné*, ble dette verket utstilt på Munchs egen tid med kunstnertitlene *Fausts spaltning* og *Faust, Mefisto og Margrethe*. Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1533.

⁹⁶ “As for titles given to work by people other than the author, like ‘Las Meninas’ for Velasquez’s painting [...] I have to say that they are not really titles at all, but labels, designators, and often interpretations, not merely guides to interpretations”. Adams, “Titling”, 12.

at resepsjonstitler også er viktige, og ikke bør behandles stemoderlig i forhold til kunstnertittelen. Jeg vil også hevde, i motsetning til Wolls *Catalogue raisonné*, at resepsjonstitler *har* en kildeverdi. Men hvordan? Og hvordan skal vi forholde oss til dem? Dette skal vi nå undersøke nærmere.

Også Yeazell stiller spørsmålet om hvordan vi skal forholde oss til resepsjonstitler:

And what shall we do when our reading of a picture depends on a title that has no documented connection with the artist at all, as happens for so many works painted before the eighteenth century? Might we choose to argue that by this point in our collective history there is such work as Rembrandt's *Philosophe en méditation* or ter Borch's *Paternal Admonition*, despite the fact that the titles traditionally assigned to those images – and the interpretations that follow from them – have no artistic authority?⁹⁷

Yeazell påpeker altså hvor problematisk det er å skulle forholde seg til resepsjonstitler, når titler og fortolkninger er innarbeidet i resepsjonshistorien til et verk. Dette er også en problemstilling vi kan overføre til Munchresepsjonen: Skal vi anerkjenne resepsjonstitlene på Munchs malerier fra Ekelyperioden? Og hva er i så fall alternativet? Ikke å forholde oss til titlene?

Jeg vil argumentere for at det er viktig å gi resepsjonstitler kildeverdi. Å undersøke resepsjonstitler vil i noen tilfeller kunne fortelle oss noe om resepsjonens fortolkninger av verkene og tittelbruk. Greg Petersen påpeker at diskusjoner om kunstverkstitler er som å befinne seg i en labyrint. Petersens vei ut av labyrinten er følgende løsning: “[...] the clearest exits from the maze are found by treating the appellations as literature and applying literary theory to them.”⁹⁸ Jeg vil også vektlegge at titler må fortolkes som tekst, som må analyseres i forhold til hvordan de refererer til verket. .

Jeg skal nå analysere de ulike resepsjonstitlene på et av Ekely-maleriene. Formålet er å vise hvordan man kan analysere billedtitler med støtte av teori om titler og annet relevant materiale, som utstillingskataloger. Analysene av resepsjonstitlene som har vært knyttet til maleriet vil også belyse hvilke utfordringer vi står overfor i møte med denne typen billedtitler, og at alle billedtitler er forskjellige, i den betydning at de er vanskelige å plassere innenfor en kategori. Vi skal også vise hva som forsvinner av kilder fra *Catalogue raisonné* når vi ikke

⁹⁷ Yeazell, *Picture Titles*, 97.

⁹⁸ Petersen, “A House of Mirrors”, 30.

tillegger resepsjonstitler kildeverdi, og redegjøre for hvorfor resepsjonstitler kan være viktig kildemateriale.

II: Woll 1626/Kveldsstemning som analytisk eksempel

La oss se nærmere på et eksempel der ett og samme bilde har hatt flere (og til dels ganske ulike) resepsjonstitler: Et av Munchs etterlatte malerier fra Ekelyperioden som ikke har noen kunstnertittel er oppført i *Catalogue raisonné* under resepsjonstittelen *Kveldsstemning* (ca. 1927). Maleriet (heretter omtalt som Woll 1626/*Kveldsstemning*) har vært utstilt flere ganger etter 1945.⁹⁹ Siden *Catalogue raisonné* ikke tillegger resepsjonstitler kildeverdi, er ikke titlene fra utstillingene etter 1945 tatt med. Titlene må dermed oppsøkes i utstillingskataloger. Vi skal se nærmere på noen av titlene og undersøke dem for å finne ut av hva slags kildemateriale en resepsjonstittel kan bestå av.

Maleriet vi skal se nærmere på kan beskrives slik: Vi befinner vi oss i et landskap. I forgrunnen tett innpå oss befinner det seg to mennesker. Vi ser dem fra livet og opp. De er omgitt av dype skygger. Skyggene kastes fra trær som befinner seg rundt dem, og deres egne skygger vokser også ut fra dem og kastes på en vei. Veien går innover i landskapet bak dem. Landskapet består av tette grantrær og høye trær uten blader. Markene er grønne og brune. Veien leder opp til et stort rødt hus. Midt mellom de to menneskene og huset befinner det seg en hvit hest stående langs veien, vendt mot høyre. Bak det røde huset er det høye åser, og over dem igjen kan vi se en blå/grønn himmel med en stjerne. Landskapet befinner seg i skumring, noe som fremgår av mørke dype skygger og en lysende gul lykt på det røde huset.

Første gang Woll1626/*Kveldsstemning* ble utstilt var det med tittelen *Rødt hus og hvit hest*.¹⁰⁰ En tilsynelatende deskriptiv tittel, men en tittel som kun vektlegger to av alle elementene som finnes i bildet. Ifølge Levinsons definisjoner av ulike former for titler, kan en slik tittel betegnes som en *focussing title*, en fokuserende tittel.¹⁰¹ En slik tittel er, ifølge Levinson, en tittel som fokuserer på visse elementer i bildet og fremhever disse. Fokuserende titler kan ikke brukes på alle typer bilder, men kun på bilder som har flere ulike elementer, slik at de

⁹⁹ Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1468.

¹⁰⁰ Se appendiks nr. 3.

¹⁰¹“What a focusing title does is select from among the main elements of core content one theme to stand as the leading one of the work.” Levinson, “Titles”, 35.

elementene som blir fokusert i tittelen, blir vektlagt fremfor de andre.¹⁰² Det kan sies at de første titlene på maleriet er fokuserende titler. Woll 1626/ *Kveldsstemning* inneholder flere ulike elementer, og tittelen *Rødt hus og hvit hest* nevner kun to av dem. En mer deskriptiv/nøytral tittel kunne for eksempel ha vært *Landskap om kvelden med et hus, en hest og to personer*.

Fra en indre “sjelstilstand” til “den ytre virkelighet”

Neste gang bildet ble utstilt, i Stockholm i 1947, er det med tittelen *Rødt uthus og hvit hest, landskap*.¹⁰³ Den første tittelen vandrer altså videre til den neste utstillingen. Men, som vi ser, har tittelen forandret seg litt. Nå er det røde huset blitt til et rødt uthus. Tittelen er også tilført ordet *landskap*. Men fortsatt er det huset og hesten som fokuseres.

I katalogen fra utstillingen i Stockholm i 1947 skriver Johan H. Langaard: “En kunne ta sitt utgangspunkt i hans [Munch] stilutvikling. For hvert tiår som går etter 1880 krever karakteristikken av hans form en ny betegnelse, Naturalisme – Symbolisme – Monumentalisme – kolorisme.”¹⁰⁴ Tiåret hvor kolorismen gjør seg gjeldende er fra 1910, og dermed også utover i Ekelyperioden. Når tittelen vektlegger husets og hestens farger kan det altså forstås utfra Langaards oppfattelse av Munch kunst etter 1910 som et uttrykk for kolorisme. Imidlertid forklarer dette ikke hvorfor personene på maleriet utelates, eller hvorfor oppmerksomheten kun rettes mot hesten, huset og landskapet.

Imidlertid kan dette sitatet fra noen artikler Langaard skrev sammen med Reidar Revold i 1957/58 bringe oss videre i vår undersøkelse av de to første billedtitlene på Woll 1626/*Kveldsstemning* Langaard og Revold skriver:

Stadig sterkere går han nå opp i *den ytre virkelighet*. Han maler og tegner rene, dagklare landskaper, inspirert av naturen ved Kragerø, Hvitsten, Jeløya og Ekely, og selv når han i begynnelsen av 1920-tallet tar for seg stemningsbetonte motiver som *Stjernenatt* [...], *Vinternatt* [...] eller *Verandatrappen* [...], får de en mer fri malerisk, *mindre litterær karakter enn før*. De arter seg ikke lenger som speilbilder av kunstnerens sjelstilstand, men snarere som

¹⁰² “In order for a title to count as a focussing rather than merely underlining, there has to be a certain richness of core content so that two or more elements within could plausibly be regarded as of major importance.” Levinson, “Titles”, 35.

¹⁰³ Se appendiks nr. 3.

¹⁰⁴ Langaard, Johan H., “Forord” i *Edvard Munch: Utstilling i Liljevalchs konsthall 4. januar-2. februar 1947*, utstillingskatalog (Stockholm: Norstedt, 1947), 10.

uttrykk for den kosmiske lovmessighet som dikterer årstidene, tilværelsens og arbeidets gang. Han skildrer badescener fra Hvitsten, arbeidet på jorda vår og høst, sneskaffere og byggearbeider – arbeidet i alléen.¹⁰⁵

Interessant er forståelsen av Munchs kunst som av en “[M]indre litterær karakter enn før.” Det hersker enighet i resepsjonen om at Munchs kunst forandret seg etter år 1900. Imidlertid er man ikke enig i når denne endringen inntraff.¹⁰⁶ Den mest etablerte forståelsen av når Munchs kunst forandret seg markerer året 1909.¹⁰⁷ Bakgrunnen for dette er Munchs frivillige innleggelse på Dr. Daniel Jacobsons klinikk i København (Danmark) i 1908. Munchs diagnose blir antatt å ha vært et nervesammenbrudd og alkoholisme.¹⁰⁸ Han ble utskrevet fra klinikken i mai 1909. Patricia G. Berman påpeker hvordan innleggelsen skulle få flere konsekvenser for Munch-resepsjonen:

Since 1909, the artist’s medicalization has been viewed as a decisive episode in his life. It confirmed long speculation that the artist had been ‘abnormal’ and was now ‘cured,’ and it laid the groundwork for a whole industry of scholarship in which the artist’s subsequent work was viewed as a mere echo of his earlier achievements [...].¹⁰⁹

Munchs “sykdom” hadde dermed også vært en *forutsetning* for å kunne skape stor kunst. Hvis Munch var kurert for sin sykdom, ville det også si at Munchs kreative genialitet var borte. Når og hvorfor Munchs kunst forandret seg etter år 1900, hersker det flere ulike oppfattelser av. Imidlertid har det etablert seg en forståelse av Munchs kunst som et uttrykk for “[D]en ytre virkelighet”, som Langaard og Revold vektlegger i sitatet ovenfor. I 1958, i det samme året som Langaard og Revold-sitatet stammer fra, skriver Arve Moen følgende:

Med en litt skjematisk forenkling kan man si at landskapet går over fra å være et middel til å bli et mål i seg selv. Dette vil ikke si det samme som at kunstneren “avmaler” motivet i naturalistisk forstand. Munch ble gjennom hele sitt liv ekspresjonist, men i en rekke av sine senere landskaper er han først og fremst ekspresjonist på landskapets vegne. Det er det iakttatte han søker å formidle gjennom forenkling og pointering av umiddelbare sanseintrykk.¹¹⁰

¹⁰⁵ Langaard og Revold, *Tegninger og akvareller*, 10. Mine uth.

¹⁰⁶ Se note 20.

¹⁰⁷ Berman, “Edvard Munchs mange liv”, 4:1282.

¹⁰⁸ Berman påpeker at vi ikke kan vite hva Munchs diagnose egentlig var: “[A]t the age of 43, he was treated for what appears to have been nervous exhaustion and acute alcoholism. His medical records no longer exist and his exact diagnosis has remained a matter of some speculation.” Berman, “The many Lives of Edvard Munch”, 4:1282.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 4:1282.

¹¹⁰ Moen, Arve, *Landskap og dyr* (Oslo: Norsk kunstproduksjon, 1958), 33.

Moen vektlegger altså Munchs kunst etter 1909 som et uttrykk for naturiakttagelser, ikke ulikt Langaard og Revolds vektleggelse av Munchs kunst som et uttrykk for “den ytre virkelighet”. I *Norges kunsthistorie* fra 1981 omtales Munchs kunst etter 1909 på følgende måte: “Erotismen og dyrkingen av ‘selvet’ som hadde preget så meget av hans tidligere kunst, skulle etterhvert blir fortrent til fordel for et mer allment maleri, basert på naturiakttagelser.”¹¹¹

“Naturiakttagelser”, “den ytre virkelighet” og “et mindre litterært maleri enn tidligere” kan også sies å danne utgangspunktet for den neste tittelen som Woll 1626/*Kveldsstemning* skulle bli utstilt med i 1984:

Vårlandskap med rød låve

I 1984, på utstillingen *Edvard Munchs sene malerier* i Galleri F 15 på Moss, fikk Woll 1626/*Kveldsstemning* tittelen *Vårlandskap med rød låve*.¹¹² Noen endringer er foretatt siden den forrige tittelen *Rødt uthus og hvit hest, landskap*: det røde uthuset omtales nå som en rød låve; den hvite hesten er borte fra tittelen, og landskapet er blitt til et *vårlandskap*. Personene i forgrunnen er fortsatt utelatt.

Når landskapet blir til et *vårlandskap* i tittelen fra 1984, er dette et eksempel på hvordan årstidene som et tema for Munchs landskapsmalerier fra Ekelyperioden begynner å speiles i billedtitlene. Det vil si at tittelvalget baseres på en tolkning av maleriene som først og fremst rettes mot årstidene. I Langaard og Revold sitatet ovenfor i teksten så vi at der ble også “årstidene” vektlagt som et av Munchs nye tema. Ser vi på maleriet, *kan* årstiden være vår: Trærne er bare og uten knopper, som i tidlig vår. Markene er grønne med innslag av brunt, og det kan fortolkes dithen at markene holder på å bli grønne. Imidlertid *kan* det også være tale om et landskap sent om høsten: de nakne trærne kan ha mistet sine blader, og markene er fortsatt grønne, men begynner å gylne. Det er altså ikke opplagt hvilken årstid det er tale om

¹¹¹ Berg, “Maleriet 1870-1914”, *Norges kunsthistorie*, 270.

¹¹² Finnes ikke noe katalognummer på maleriet, heller ikke i *Catalogue raisonné*, Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1468. Men tittelen er nevnt i sammenheng med en beskrivelse av bildet av Tommy Sørbø i utstillingskatalogen, så det kan ikke være noen tvil om hvilket maleri det gjelder: “[I] *Vårlandskap med rød låve* fra 1935 skimtes to mørke menneskeskikkelser foran til venstre i bildet. Det er likevel ikke menneskene som formidler naturen, men de er selv underlagt den trolske stemningen i landskapet. Måneskinnet, den hvite hesten og de mørke skyggene gir bildet et nesten eventyrlig preg [...]” Sørbø, Tommy, *Edvard Munchs sene malerier*, i Hovdenakk, Per og Tommy Sørbø, *Edvard Munch – Asger Jorn – Per Kirkeby. Edvard Munchs sene malerier* (Moss: Galleri F 15, 1984), 1.

på maleriet, det er først og fremst tittelen som forteller oss dette. Tittelen *Vårlandskap* er med andre ord både deskriptiv og fortolkende: Vi kan se et landskap, men det er ikke opplagt at dette er et vårlandskap. Dette skal vi også belyse senere i kapitlet, når maleriet blir utstilt i 1998/99 med en tittel som leser det som et *høstlandskap*.

Igjen kan katalogteksten til utstillingen fortelle oss noe om bakgrunnen for tittelen. Her skriver Tommy Sørbø følgende om maleriet:

Mens Munch i 1890-årenes bilder omformet landskapet til et suggererende ekko av en sjelelig tilstand, lar han senere selve naturen selv være hovedmotivet. Selv der landskapet er bærer av en ren bestemt stemning oppleves det mer som et resultat av naturen selv enn som påført det av en ren indre subjektiv opplevelse: i *Vårlandskap med rød låve* fra 1935 skimtes to mørke menneskeskikkelser foran til venstre i bildet. Det er likevel ikke menneskene som formidler naturen, men de er selv underlagt den trolske stemningen i landskapet. Måneskinnet, den hvite hesten og de mørke skyggene gir bildet et nesten eventyrlig preg som kan minne om Nicolay Astrups naivistiske "heimstadsmalerier."¹¹³

Sørbø vektlegger altså "naturen selv" som maleriets hovedmotiv. Han underordner de to personene i sin lesning, slik som tittelen også gjør ved å utelate dem og kun rette oppmerksomheten mot vårlandskapet og låven. Det røde huset/uthuset, som nå omtales som en *låve*, er også i samsvar med Sørbøs vektleggelse av "heimstadsmalerier". Det kan dermed hevdes at tolkningen og billedtittelen samsvarer. Sørbø fastslår senere i katalogteksten det følgende: "En slik vitalistisk tendens er nok til stede i hans senere produksjon, men bildene blir aldri "litterære" og tilpasset et bestemt program."¹¹⁴

At dette ikke er den eneste mulige tolkningen, blir imidlertid klart neste gang maleriet stilles ut. Det skjer i 1985 i Lillehammer Bys Kunstsamlinger. Denne gang får maleriet for første gang en tittel som retter oppmerksomheten mot de to personene i forgrunnen:

Møte i natten

Den neste tittelen Woll 1626/*Kveldsstemming* skulle få var altså *Møte i natten*.¹¹⁵ Også her har tittelen et fortolkende element. Den er også forsterkende/understrekende og fokuserende: Det er kun møtet og natten som fremheves og fokuseres. Alle de andre av maleriets elementer utelates. I katalogteksten til utstillingen kan vi finne tolkningen som ligger til grunn for

¹¹³ Sørbø, *Edvard Munchs sene malerier*, 1.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Se appendiks nr. 3.

tittelen: Handlingen på Munchs maleri leses nå som en illustrasjon til Henrik Ibsens (1828-1906) *Kongs-emnerne* (1864). De to personene i forgrunnen fortolkes her som biskop Nikolas og hertug Skule. Huset i bakgrunnen leses som Elgeseter kloster. Scenen som utspiller seg er ifølge Per Bjarne Boyem følgende: “Nikolas’ gjenferd lover den spaltede Skule (tvileren, “Guds stebarn på jorden”) seier, dersom han myrder sin datters barn, kongsbarnet, som er inne i klosteret.”¹¹⁶

Denne fortolkningen forteller oss at bilder kan stadig få nye titler, uansett hvilken tittel verket hadde tidligere. Den forteller oss også hvor viktig en katalogtekst er, fordi her forteller ikke tittelen oss noe om den fortolkningen som ligger til grunn for dette tittelvalget.

Ut fra katalogteksten kan vi også finne eksempler på utstillingskuratorenes fortolkningsperspektiver på Munchs Ekely-verker. Boyem skriver: [D]en maleriske prosessens utgangspunkt – “urstadiet” – framheves. Et annet trekk er hvordan bildene gjennomveves av personlige, historiske og litterære tema, selv om deres utgangspunkt synes å være rene synsinntrykk.¹¹⁷ Boyem tolker Munchs Ekely- malerier også med utgangspunkt i litterære temaer. Når Woll 1626/*Kveldsstemning* skifter tittel til *Møte i natten*, er det for å vektlegge det litterære ved Munchs verk, og måten det gjøres på er å rette oppmerksomheten mot de to personene.

Hvis vi kun hadde hatt tittelen *Møte i natten* å forholde oss til, hadde vi ikke kunnet resonnerer oss frem til hvilken fortolkning som lå bak tittelvalget. Dette er interessant i forhold til alle resepsjonstitler som vi ikke har en tekst i tilknytning til. Mange tilsynelatende nøytrale resepsjonstitler kan ha en mere kompleks fortolkningsbakgrunn enn tittelen skulle tilsi. Munchs resepsjonstitler skiller seg dermed fra andre resepsjonstitler siden vi har så mange kilder i form av tekst i forbindelse med titlene.

På dette grunnlaget vil jeg hevde at resepsjonstitlene fra Ekelyperioden *har* kildeverdi. Jeg vil også argumentere for at resepsjonstitler alltid har verdi *som* tekst. En tekst som må fortolkes. En fortolkende tittel er også den neste tittelen vi skal undersøke som Woll1626/*Kveldsstemning* har vært utstilt med:

¹¹⁶ Boyem, Per Bjarne, *Edvard Munch. De siste årene*, utstillingskatalog (Lillehammer: Lillehammer Bys malerisamling, 1985), 22.

¹¹⁷ *Ibid.*, 4.

Møte ved drengestuen en høstkveld

I 1998/99 på utstillingen *Munch og Ekely* finner vi Woll 1626/*Kveldsstemning* under tittelen *Møte ved drengestuen en høstkveld*.¹¹⁸ De to personene i forgrunnen møtes også i denne tittelen, slik de også gjorde i *Møte i natten*. Nå er det imidlertid ikke et møte i *natten* lenger, men om *kvelden*. Årstiden er også nevnt, som den også ble i *Vårlandskap med rød låve*. Imidlertid er det ikke lenger *vår*, men *høst*. Årstiden og døgnets tidspunkt på Woll 1626/*Kveldsstemning* er altså et spørsmål om fortolkning. Tittelen får også et historisk og biografisk element: Huset/uthuset/låven blir nå omtalt som *drengestuen*, nærmere bestemt et bygg på Ekely som ble benevnt med dette navnet på Munchs tid.

Utstillingen *Munch og Ekely* i Munch-museets regi i 1998/99 er en av de store tidlige utstillingene som omhandler Munchs Ekelyperiode.¹¹⁹ Dette var den foreløpig siste i en rekke utstillinger av hvor Munch-museet hadde vist Munchs kunst etter 1909.¹²⁰ I forordet til utstillingskatalogen påpeker da også Eggum at de med denne utstillingen “H]åper [...] å fylle ut bildet av denne perioden.”¹²¹ Måten dette blir gjort på uttrykkes i utstillingens tittel *Munch og Ekely*: Det er først og fremst Munchs interesse for sine omgivelser på stedet Ekely som utstillingen retter oppmerksomheten mot.

Arne Eggum anser Munchs landskapsmalerier fra Ekelyperioden som et uttrykk for stilretningene impresjonismen og naturalismen.¹²² Eggum vektlegger også hvordan Munch rettet oppmerksomheten mot sine nære omgivelser.¹²³ Dette så vi også eksempler på fra 1950-tallet ved sitat fra Moen, og ved Revold og Langaards vektleggelse av Munchs interesse for “den ytre virkelighet”. I Eggums tekst i katalogen finner vi svaret på hvorfor det røde huset omtales som drengestuen. I Eggums beskrivelse av Munchs eiendom Ekely omtales huset på følgende måte: “En driftsbygning noen hundre meter borte, som gikk under betegnelsen drengestuen, fungerte som stall for hans hester og gav dessuten rom for andre husdyr.”¹²⁴ Det er altså navnet på bygningen slik den ble omtalt på Ekely som danner utgangspunktet for å omtale huset som drengestuen i billedtittelen. I katalogteksten skriver Eggum også at Munch

¹¹⁸ På utstillingen før *Munch og Ekely* ble maleriet vist med tittelen *Rødt uthus med hvit hest*, på utstillingen *Munch og etter Munch* på Stedelijk Museet i Amsterdam og på Munchmuseet i Oslo i 1996. Se appendiks nr. 3.

¹¹⁹ *Munch og Ekely 1916-1944*, utstilling på Munch-museet i Oslo 22.november 1998 – 28.februar 1999.

¹²⁰ Eggum, “Forord” i *Munch og Ekely*, 7.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Eggum, “Ekelyperioden i Edvard Munchs kunst 1916-1944” i *Munch og Ekely*, 9.

var opptatt av “de helt nære omgivelser” i sine Ekely-malerier. Dette poenget ble også påpekt i *Norges Kunsthistorie* hvor Munchs kunst etter 1909 omtales på følgende måte: “Gjennom sin nye interesse for det nære, vender Munch på mange måter tilbake til sitt eget utgangspunkt, det realistiske maleriet han hadde lært hos Chr. Krohg.”¹²⁵ Ved å omtale huset som drengestuen speiles tolkningen av Munchs interesse for sine “helt nære omgivelser” også i billedtittelen. Imidlertid ble aldri denne bygningen omtalt som drengestuen på Munchs kunstertitler de gangene han utstilte dette motivet, da het huset *Det røde hus*.¹²⁶

I katalogteksten legges det også vekt på Munchs interesse for årstidene som et kunstnerisk prosjekt. Eggum skriver følgende: “I de mange landskapsbildene fra Ekely kan vi følge naturens gang gjennom årstidenes vekslinger fra sommer til høst, fra vinter til vår [...],”¹²⁷ og i forhold til maleriene fra almeskogen påpeker han at de er et uttrykk for “[I]mpresjonismens ideer i ny innfatning.”¹²⁸ Eggum fremhever altså Munch som en impresjonist, opptatt av å skildre årstidenes skiftninger i sin kunst. Hvis vi da vender tilbake til Woll 1626/*Kveldsstemning* den gang det hadde tittelen *Møte ved drengestuen en høstkveld* kan vi se årstidstematikken gjenspeilet i billedtittelen.

Årstidene var et hovedtema for impresjonistenes maleriske prosjekt, og for deres valg av billedtitler. Welchman påpeker om impresjonistenes titler: “they qualify the literal location of the work by indicating the time, place, season, or nature of any action or event in process. They are environmental indicators”¹²⁹ Tittelen indikerer tiden (time) ved *kveld*, stedet (place) som Ekely ved omtalen av huset som *drengestuen*, årstid (season) i form av *høst*, og hendelse i naturen (action or event in process) ved kveldsskumringen og overgangen til mørke. Ved billedtittelen opprettes det dermed en sammenheng mellom Munch og de franske impresjonistene.

Et problematisk aspekt ved Eggums vektleggelse av Munchs angivelige interesse for årstidene som et eget kunstnerisk prosjekt, er imidlertid at det ikke er mulig å lese seg til om landskapet i Woll 1626/*Kveldsstemning* skal være et vår eller høst-landskap. *Var* Munch opptatt av å

¹²⁵ Berg, “Maleriet 1870-1914”, i *Norges kunsthistorie*, 271.

¹²⁶ De gangene Munch utstilte bilder av *Det røde hus*, var det med følgende titler: *Vinternatt* (Woll 1459), *Det røde hus i sne* (Woll 1461), *Det røde hus i sne* (Woll 1536), *Das rote haus* (Woll 1571), *Late herfst; het roode huis* (noe usikkert) (Woll 1576) og *Vinternatt* (Woll 1672), Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1297-1552.

¹²⁷ Eggum, “Ekelyperioden i Edvard Munchs kunst 1916-1944”, 12.

¹²⁸ *Ibid.*, 25.

¹²⁹ Welchman, *Invisible Colors*, 61.

formidle årstidene? Og hvorfor er det i så fall problematisk å fortolke hvilken årstid det er tale om på maleriet? Imidlertid vektlegges årstidstitlene *årstidene* som malerienes hovedfortolkningsperspektiv- og fortolkningsanvisning til flere av Ekely-verkene.

Gjensyn med *Kveldsstemning*

Hva da med den nåværende tittelen på Woll 1626/*Kveldsstemning*? Denne tittelen fikk maleriet ved utgivelsen av *Catalogue raisonné* i 2008. Hvorfor tittelen nok en gang ble forandret, vites ikke. *Kveldsstemning* er en helt klart fokuserende tittel, som *kun* nevner *kvelden* og den stemningen den skaper. Tittelen kan også være forsterkende/understrekende fordi kvelden er et av hovedelementene på maleriet og preger hele landskapet. Når vi da ser Munchs maleri i *Catalogue raisonné* kun med denne ene tittelen, vil jeg hevde at en vesentlig del av verkets resepsjonshistorie er falt bort. Ved analysen av alle titlene som Woll 1626/*Kveldsstemning* har innehatt siden 1946, har vi funnet ut av hvordan resepsjonens tolkninger også har preget billedtitlene på verket. Dette kan igjen fortelle oss om hvilke oppfattelser og tolkninger Munchs kunst har vært gjenstand for fra Ekelyperioden, og hvilke føringer det har lagt for vår oppfattelse og tolkning av Ekely-verkene og for perioden som helhet. Men mangfoldet av titler og tilnæringsmåter kan også inspirere til nytolkning fordi vi blir bevisst nettopp *at* et mangfold av titler og tilnæringsmåter er mulig.

Med dette har jeg altså argumentert for at resepsjonstitler *har* og bør ha kildeverdi. Det er viktig å studere dem med interesse. Samtidig er det også viktig å forholdet seg kritisk og nysgjerrig til dem. Vi skal utforske dette videre i neste kapittel.

Kapittel 2

«Det rolige livet på landsbygden»: Årstider, titler og tolkning

Norman Bryson omtaler kort billedtittelen i sin bok *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime* fra 1981, og skriver følgende: “And language enormously shapes and delimits our reception of images.”¹³⁰ Billedtittelen *kan* altså forme vår opplevelse av kunstverk og skape ulike assosiasjoner. I forrige kapittel fulgte vi Woll 1626/*Kveldsstemming* på ulike utstillinger og med skiftende titler etter 1945. Den siste utstillingen vi belyste var *Munch og Ekely* fra 1998/99. Denne utstillingen skal vi fortsette å belyse også i første del av dette kapitlet, med formål å redegjøre for hvordan billedtitler som blir skapt innenfor én utstillingskontekst, fortsetter å vandre videre etter at utstillingen er over. Maleriene og deres titler blir dermed bærer av den tidligere utstillingens tematikk. Det er ikke nødvendigvis noe galt i dette, men det er samtidig interessant å observere det.

Med utgangspunkt i Munchs maleri Woll 1473/*Vår i almeskogen* (I) (1923-25) (Ill. 2) skal jeg belyse hvordan ulike titler på dette maleriet også gir impulser til ulike tolkninger. Dette er viktig fordi det forteller oss om hvordan tittelen potensielt kan begrense maleriets flertydighet, hvis vi ikke forholder oss kritisk og åpen til billedtitler. Den tidligere maleriserien *Vår i almeskogen I-III* har vært oppløst siden utgivelsen av *Catalogue raisonné* i 2008. Jeg skal analysere to av maleriene med denne identiske tittelen, og for på en enkel måte å kunne skille dem fra hverandre benevner jeg dem altså som Woll 1473/*Vår i almeskogen* (I) og Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II).

Deretter skal maleriene Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) (1923-25) (Ill. 3) og Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* (1926) (Ill. 4) analyseres. I de to analysene skal jeg først redegjøre for malerienes historikk og tidligere titler. Deretter skal jeg i analysen av Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* undersøke Prelingers lesning av maleriet som et uttrykk for “[T]he gentle, domesticated countryside [...]”¹³¹ Er maleriet et uttrykk for “det rolige livet på landsbygden”? Men er motivene så rolige og hverdagslige? Understreker tittelen *Vårlandskap ved drengestuen* også dette? Ved å sammenlikne Woll 1574/ *Vårlandskap ved*

¹³⁰ Bryson, Norman, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 5.

¹³¹ Prelinger, *After the Scream*, 106.

drengestuen med Munchs verk Woll 440/*Rød villvin* (1898-1900) (Ill 5) et av de foruroligende symbolistiske verkene fra 1890-tallet, skal vi se hvordan dette kan åpne Munchs Ekely-maleri for ny forståelse.

Til slutt i kapitlet skal vi undersøke Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II). Tittelen skal belyses, og jeg skal redegjøre for hvordan den leder vår forståelse av verket inn i årstidstematikken. En måte jeg skal åpne dette verket for nyfortolkninger på, er å tolke maleriet etter den tidligere kunstnertittelen *Naken skog nær Oslo* fra 1927.

I: Titler på vandring

Avslutningsvis i forrige kapittel så vi hvordan Munchs maleri *Kveldsstemning* fikk tittelen *Møte ved drengestuen en høstkveld* på utstillingen *Munch og Ekely*. Det fremgår tydelig av Eggums katalogtekst hvordan utstillingen fremmer årstidene som tema for Munchs kunst. I utstillingskatalogen til *Munch og Ekely* i 1998 skriver Eggum: “I de mange landskapsbildene fra Ekely og omgivelsene kan vi følge naturens gang gjennom årstidenes vekslinger fra sommer til høst, fra vinter til vår, fra pløying med egne hester til innhøstning av egen produksjon.”¹³² Flere av Ekely-verkene fikk årstidstitler på denne utstillingen, og ble også organisert i serier som for eksempel *Vår i almeskogen I-III* og *Vårlandskap ved drengestuen II-IV*. Andre titler var for eksempel *Sommer ved drengestuen* (1921-30) (Woll 1401)¹³³ og *Lysthuset senhøstes*.¹³⁴ Flere tidligere titler resepsjonstitler ble også forandret til årstidstitler på *Munch og Ekely*: Maleriet Woll 1184 som er kjent under tittelen *Vårpløying* i *Catalogue raisonné* som tidligere hadde blitt utstilt med tittelen *To hester foran ploegen*, ble omgjort til *Vårpløying*;¹³⁵ *Døende stammer* til *Vår i almeskogen*;¹³⁶ Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* hadde blitt utstilt en eneste gang før *Munch og Ekely* med tittelen *Landscape with red house, Ekely*. På *Munch og Ekely* ble denne tittelen utskiftet med *Vårlandskap ved drengestuen*¹³⁷ og Woll 1626/*Kveldsstemning* hadde blitt utstilt med tittelen *Møte i natten* -

¹³² Eggum, “Ekelyperioden i Edvard Munchs kunst 1916-1944”, 12-13.

¹³³ Ifølge *Catalogue raisonné* ble maleriet for første gang utstilt på *Munch og Ekely* i 1998/99. Woll, 4:1302. Utstilt på *Munch og Ekely* med katalognummer 128. Eggum, *Munch og Ekely*, 88.

¹³⁴ Ifølge *Catalogue raisonné* ble maleriet for første gang utstilt på *Munch og Ekely* i 1998/99. Woll, 4:1443. Utstilt på *Munch og Ekely* med katalognummer 19. Eggum, *Munch og Ekely*, 36.

¹³⁵ På utstillingen før *Munch og Ekely* ble Woll 1184 utstilt med tittelen *To hester foran ploegen*, katalognummer 18, i Halvorsen, Åshild T., Anne-Lise Walsted og Erik Haatvedt, red., *Edvard Munch: arbeidets sjel = arbejdermotiver = á vængjum vinnunnar: en felles nordisk utstilling*, utstillingskatalog (Rjukan: Norsk Industriarbeidermuseum, 1996). Utstilt med katalognummer 79, på *Munch og Ekely*. Eggum, *Munch og Ekely*, 64.

¹³⁶ Se appendiks nr. 2.

¹³⁷ Se note 13.

som vi så forrige kapittel - ble på *Munch og Ekely* gitt tittelen *Møte ved drengestuen en høstkveld*.¹³⁸

Flere av resepsjonstitlene fra *Munch og Ekely* vandret deretter videre, og har også etablert seg i *Catalogue raisonné*, som for eksempel *Vår i almeskogen*, *Vårlandskap ved drengestuen* og *Vårpløying*. Interessant er det hvordan titlene fra denne utstillingen og en kontekst, forflytter seg over til andre utstillinger med andre kontekster.

Utstillingen *Munch og Ekely* har preget Munch-litteraturen i perioden etter 1999, i form av å omtale temaene årstidene og “de helt nære omgivelser” som et aspekt ved landskapsmaleriene fra Ekelyperioden. Dette finnes det flere eksempler på fra Munch-resepsjonen: i 2000 påpeker Christian Gether: “I Munchs bilder kan man følge naturens gang”,¹³⁹ Thorsten Sadowsky, også i 2000: “Munch malede i vidt omfang hverdagsmotiver og landskaber, fulgte vækst, visnen og genkomst i den evigt gentagende natur”[...];¹⁴⁰ Elizabeth Cross i 2004: “And following his permanent return to Norway in 1909, the moods and seasons of his surroundings increasingly engaged his attention”;¹⁴¹ og Pettersen i 2013: “Munch skildret den frodige naturen, årstidenes vekslinger fra sommer til høst og vinter til vår[...].”¹⁴² Og Lill-Ann Körber påpeker “[T]he cyclical change of seasons, characteristic of the Ekely paintings.”¹⁴³

Hvorvidt årstidstitlene har vært en medvirkende faktor til å etablere denne forståelsen av landskapsmaleriene fra Ekelyperioden, kan det spekuleres i. Men ulike titler kan resultere i ulike tolkninger, som Colin Symes påpeker: “The title, it seems, has the power to influence the direction of meaning shifting interpretations in one direction rather than another and

¹³⁸ Se appendiks nr. 3.

¹³⁹ Gether, Christian, “Edvard Munchs vitalisme: en skitse”, i *Edvard Munch: Det nære liv: Malerier fra Ekely 1916-1944*, red. av Christian Gether og Holger Reenberg, utstillingskatalog (Ishøj: Arken Museum for Moderne Kunst, 2000), 19.

¹⁴⁰ Sadowsky, Thorsten, “Sjælens skygge”, i *Den sene Munch: Malerier fra Ekely 1916-1944*, med forord av Peter S. Meyer, utstillingskatalog (Kolding: Trapholts Forlag, 2000), 15.

¹⁴¹ Cross, Elizabeth, “Edvard Munch: Reshaping the World”, i *The Frieze of Life*, 17.

¹⁴² Pettersen, Petra, “Ekely: Ringen sluttet”, i *Munch på papir*, red. av Magne Bruteig og Ute Kuhlemann Falck, utstillingskatalog (Oslo: Orfeus Mercatorfonds, 2013), 265.

¹⁴³ Körber, Lill-Ann, Munch and men: work, nation, and reproduction in Edvard Munch’s later works”, i Mørstad, *an anthology*, 168.

modulating the reception of texts and artifacts.”¹⁴⁴ La oss se nærmere på hvordan ulike titler kan legge føringer for ulike tolkninger med utgangspunkt i Woll 1473/*Vår i almeskogen* (I).

II: Døende stammer/ Vår i almeskogen (I) (Woll 1473)

Woll 1473/*Vår i almeskogen* (I) ble etterlatt uten en kunstnertittel. Første gang maleriet ble utstilt fikk det resepsjonstittelen *Dying Trunks* av Munchmuseet.¹⁴⁵ På norsk ble denne tittelen oversatt til *Døende stammer*.¹⁴⁶ Tittelen vektlegger altså en døende skog. Eggum skriver: “Gjennom resten av livet malte Munch et stort antall landskapsmalerier fra disse omgivelsene, ofte med døden som et underliggende motiv. Det gjelder fremfor alt malerier som *Døende stammer* med sin stemning av ensomhet og håpløshet.”¹⁴⁷ Her kan vi lese Eggums fortolkning i tråd med tittelen. På utstillingen *Munch og Ekely* ble tittelen imidlertid endret fra *Døende stammer* til *Vår i almeskogen*¹⁴⁸. Som vi ser er dette en tittel med ganske andre konnotasjoner.

Prelinger fortolker den sistnevnte tittelen (oversatt på engelsk til *Spring in the Elm Forest II*) på følgende måte:

[...] Munch studied the trees as spring arrived. *Spring in the Elm Forest II* [...] in particular betrays Munch’s continuing engagement with Cezanne’s landscapes [...] Here it is early spring; although the buds have not yet emerged, the snow has retreated and pale crisp light bathes the silver trunks.¹⁴⁹

I Prelingers fortolkning av maleriet nevnes altså hverken død, døende trær eller håpløshet. Istedenfor fremheves årstiden våren, slik som tittelen vektlegger. Dette er et eksempel på hvordan et maleri kan bli lest annerledes når tittelen forandres, som også Yeazell påpeker: “[W]ithout a clear iconographical tradition to anchor the meaning of an image, any painting can be read differently when someone retitles it”¹⁵⁰.

¹⁴⁴ Symes, Colin, “You Can’t Judge a Book by its Cover: The Aesthetics of Titles and other Epitextual Devices”, *Journal of Aesthetic Education* 1992 3:17-26, 23.

¹⁴⁵ Se appendiks nr. 2.

¹⁴⁶ Ifølge *Catalogue raisonné* ble ikke maleriet utstilt på en egen utstilling i Norge før på *Munch og Ekely* i 1998/99. Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1356. Imidlertid kan vi finne tittelen *Dying Trunks* oversatt til norske *Døende stammer* i boken Eggum, Arne, *Malerier-skisser og studier* (Oslo: J.M. Stenersen, 1983) (illustrasjon 384), 258-259. I utstillingskatalogen til *Edvard Munch og hans modeller* omtales skogsmaleriene fra Ekelyperioden med den beslektete tittelen *Døende urskog*. Eggum, *Munch og hans modeller*, 54.

¹⁴⁷ Eggum, *Malerier-skisser og studier*, 258.

¹⁴⁸ Maleriet inngikk den gang i en serie, og hadde tittelen *Vår i almeskogen II*. Se appendiks nr. 2.

¹⁴⁹ *Spring in the Elm Forest II*, kat. nr. 26, i Prelinger, *After the Scream*, 96.

¹⁵⁰ Yeazell, *Picture Titles*, 92.

Det finnes også enda en tolkning av Woll 1473/*Vår i almeskogen* (I). Den ble skrevet av Petra Pettersen i 2004. Pettersens tolkning kretser også kun rundt våren, i tråd med billedtittelen. Pettersen skriver: “It is a clear cool spring day – just a moment before nature wakes up after the long winter. The painting’s tight style creates a strong perception of the forrest mustering its forces for the violent changes which is under way.”¹⁵¹ Siden tittelen ikke nevner døden blir heller ikke dette nevnt. Imidlertid påpeker Pettersen hvordan Munchs malerier er åpne for flere andre tolkninger: “The paintings of the elm forrest are characterised by differing meanings and pictoriale elements [...]”¹⁵² Et problem er allikevel at dette utsier ikke tittelen *Vår i almeskogen* noe om ved at vi kun har tilgang til *en* tittel.

Når vi på utstillingen *Munch 150* i 2013, ser maleriet Woll 1473/*Vår i almeskogen* (I) med kun denne ene tittelen fra utstillingen i 1998/99, er verket med andre ord fortsatt bærer av denne utstillingens tematikk. Dette begrenser maleriets flertydighet, hvis vi ikke forholder oss kritisk til billedtittelen. Billedtiter har potensiale til å vise et verks flertydighet, som Welchman påpeker: “Its a plateau that opens up a thousand interactive possibilities of reading, viewing, and socializing.”¹⁵³ Når kun en av resepsjonens titler vises, som er tilfellet i *Catalogue raisonné*, kan dette begrense Ekely-verkenes utfoldelse. Tittelen *Vår i almeskogen*, selv om den fortsetter å vandre til og fra ulike kontekster, er fortsatt tilknyttet utstillingen *Munch og Ekely*. Om *Catalogue raisonné* hadde vist begge de to titlene *Døende stammer* og *Vår i almeskogen*, kunne bildets flertydighet potensielt ha blitt tydeligere.

Vi skal nå se nærmere på et annet av Munchs malerier - Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* - med en tittel fra utstillingen *Munch og Ekely*. Formålet er å åpne verket for nyfortolkninger, og rette oppmerksomheten i en annen retning enn den som den nå etablerte tittelen fra *Munch og Ekely* peker ut.

III: Woll 1574/Vårlandskap ved drengestuen

Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* var et av de etterlatte verkene fra Ekelyperioden uten en kunstnertittel:¹⁵⁴ Et rødt hus ligger på en høyde. Nedenfor huset er der marker og trær. På bildets venstre side, hvor trærne befinner seg, er marken brun, og på den høyre siden er

¹⁵¹ Pettersen, Petra og Elizabeth Cross, “Nordic Light and Landscape”, i *The Frieze of Life*, 165.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Welchman, *Invisible Colors*, 43.

¹⁵⁴ Ifølge *Catalogue raisonné* ble maleriet utstilt for første gang i 1985. Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1432. Maleriet ble vist på utstillingen *Munch* i Palazzo Reale og Palazzo Bagatti Valsecchi, 4. desember 1985 til 16. mars 1986, i Milano (Italia). Ibid., 4:1628.

den grønn med gule flekker. Vi kan også se den grønne marken fortsette bak høydedraget hvor huset ligger, og strekker seg langsmed horisonten. I horisonten, til venstre på maleriet, kan vi se noen lave blå åser. Over de blå åsene er der en grå himmel. Foran i bildet, på venstre side under trærne, ser vi en blå/grå sti eller bekk. Den går oppover i retning av det røde huset, men blir borte for oss bak trærne foran det. Trærne strekker seg fra marken i bunnen av bildet og helt opp til øverste billedkant. Der samler trekronene seg i en brun vifte. Trærnes greiner bølgjer mot husets møne og tak.

Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* ble utstilt for første gang etter Munchs død i Milano (Italia) med tittelen *Landscape with red house*, Ekely i 1985/86.¹⁵⁵ Neste gang maleriet ble utstilt var på utstillingen *Munch og Ekely* i 1998/99 hvor det fikk tittelen *Vårlandskap ved drengestuen*. Denne tittelen tilføyer vår til den tidligere tittelens *landskap*. Dette kan også forstå i sammenheng med utstillingen *Munch og Ekelys* årstidsteamtikk. Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* er lite omtalt og fortolket i Munch-litteraturen, og i *Catalogue raisonné* er kun utstillingskatalogen fra *Munch og Ekely* oppgitt som litteraturhenvisning.¹⁵⁶ Imidlertid har Prelinger har foretatt en analyse av Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* i *After the Scream*, da tittelen på verket var *Springtime by the Farm Laborers' Cottage*.¹⁵⁷

Da Prelinger analyserte Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* i 2001, hadde tittelen maleriet tittelen *Springtime by the Farm Laborers' Cottage* og var del av serien som ble skapt på utstillingen *Munch og Ekely*.¹⁵⁸ Prelinger tolker både etter seriens organisering og etter billedtitlene som påpeker at årstiden er vår. Hun skriver:

In *Springtime by the Farm Laborers' Cottage II and IV* [...], Munch slightly altered the perspective, moving around the building as if creating a cinematic series. The works are so delicately nuanced that they capture slight degrees of change in the progress of spring; between version II and version IV, the land has become a bit greener and the trees more

¹⁵⁵ Utstilt med tittelen *Landscape with red house*, Ekely, under katalognummer 72, i Ballo, *Munch*, 245.

¹⁵⁶ Ibid., 4:1432.

¹⁵⁷ På utstillingen *After the Scream: The Late Paintings of Edvard Munch* i High Museum of Art i Atlanta (USA) i 2002, ble den norske tittelen oversatt til *Springtime by the Farm Laborers Cottage IV*. Prelinger, *After the Scream*, 108. Maleriet var også del av serien *Springtime by the Farm Laborers Cottage II-IV* (*Vårlandskap ved drengestuen II-IV*). Denne serien er opphevet i *Catalogue raisonné*, men tittelen er fortsatt den samme på norsk. Imidlertid er den engelske tittelen forandret til *Spring landscape with red house*. Den tyske tittelen er *Frühlinglandschaft mit rotem Haus*. Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1432.

¹⁵⁸ *Springtime by the Farm Laborers' Cottage II-IV/ Vårlandskap ved drengestuen II-IV*.

covered with the froth of buds that will blossom into the verdant luxuriance of Munch's garden scenes.¹⁵⁹

Prelinger følger seriens organisering som viser vårens langsomme utvikling. Imidlertid er det interessant å observere samsvaret mellom billedtitlene og Prelingers lesning. I Prelingers analyse av maleriene *Vårlandskap ved drengestuen II* og *IV*, vektlegges det hvordan huset blir ett med naturen. Prelinger skriver: "The dominant impression left by these expansive works is the intense sense of place that they convey and the organic intergration of the man-made with the natural."¹⁶⁰ Prelingers observasjon av hvordan det menneskeskapte og naturen går i ett er tydelig når vi på maleriet ser hvordan det røde huset og den brune marken blander seg sammen. Det er som om huset vokser opp av marken. Hun leser videre Munchs maleri *Woll 1574/Vårlandskap ved drengestuen* som et uttrykk for "[T]he gentle, domesticated countryside ". Det er altså det rolige hyggelige livet på landsbygda Prelinger legger vekt på.

Her kan tittelen *Vårlandskap ved drengestuen* sies å understreke motivet som stillferdig og harmonisk. Tittelen forteller oss at vi ser en *bondestue* i et *vårlandskap*. Bondestuen leder assosiasjonene hen til bonden og hans nære forhold til naturen. Med valget av årstiden *våren* i tittelen omgis bondestuen av optimisme, og en natur der våkner til liv etter vinteren. Tittelen har dermed potensielt fungert som en harmonisk fortolkningsanvisning til maleriet, kan det hevdes. Tittelen begrenser verket til å omhandle årstidene, og retter også oppmerksomheten mot det harmoniske og "rolige" livet på landet.

Woll 1574/Vårlandskap ved drengestuen og Woll 440/Rød villvin

Jeg skal nå rette oppmerksomheten mot noen andre aspekter ved maleriet enn de nevnte. For å gjøre dette skal jeg foreta en sammenlikning med *Woll 440/Rød Villvin* for å undersøke om *Woll 1574/Vårlandskap ved drengestuen* også kan kommunisere med verker som *ikke* er harmoniske, og med 1890-tallets symbolistiske verker.

La oss først se nærmere på *Woll 440/Rød villvin*: I bildets forgrunn befinner det seg en mann. Vi kan kun se hans ansikt og skuldre. Resten av mannens kropp kuttet bort av den nederste billedkanten. Mannens ansikt kommer dermed nært innpå oss. Øynene hans er røde og unaturlig vidt oppsperret. Bak mannen befinner det seg et landskap med et stort hus, noen mindre nabohus, grønne og brune plener, hvite stakittgjerder, en vei, et høyt enslig tre, og et

¹⁵⁹ Prelinger, *After the Scream*, 106.

¹⁶⁰ *Ibid.*

mindre tre og noen busker i bakgrunnen. Over landskapet er det en høy himmel. Det store huset dominerer bakgrunnen. Huset er dekket av en rød eføy, med store hvite vinduer. På noen av vinduene kommer eføyen inn på glasset. Maleriets forgrunn er mørk og tung mot en lys himmel. Husets hvite vinduer lyser omgitt av den røde eføyen som skaper en dramatisk kontrast. Den eneste andre rødfargen i maleriet befinner seg i mannens øyne.

Når Woll 440/*Rød villvin* ble utstilt for første gang i Kristiania (Oslo) i 1901 var det med kunstnertittelen *Det røde hus*. Maleriet skulle bli utsilt tre ganger til i Munchs levetid, en av dem med tittelen *Herbst* i 1902, og de to siste gangene med tittelen *Det røde hus* i 1910 og 1918. Woll 440/*Rød Villvin* er dermed også en resepsjonstittel slik som Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen*. Munchs egne kunstnertitler de gangene Ekely-malerier med motiver av den såkalte *drengestuen* ble utstilt, ble den alltid omtalt som *det røde hus*.¹⁶¹ Woll 440/*Rød villvins* tidligere billedtittel *Det rød hus* inngår altså i en dialog med Munchs egne kunstnertitler fra Ekelyperioden.

Når Mørstad foretar en analyse av Woll 440/*Rød villvin* vises det til noen fellestrekk med Munchs maleri *Øvre Foss gård* (1880) (Woll 2):

Det kan med rette hevdes at *Rød villvin* [...] således har sin forutsetning i den realistiske skildringen av *Øvre Foss gård* fra 1880 [...]. Fellestrekkene er et skrånende våningshus som hviler trygt midt i komposisjonen, en åpen himmel i øvre sone og en bred og dyp forgrunn hvor en vei bøyer av til høyre. Forskjellene er likevel påfallende.¹⁶²

Det er også forskjeller mellom de to maleriene Woll 440/*Rød villvin* og Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen*. På Woll 440/*Rød villvin* befinner vi oss i et boligområde med et menneske foran huset, mens vi på Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* befinner oss på landet, og uten mennesker. Woll 440/*Rød villvin* er et symbolsk verk, noe som Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* ikke er.¹⁶³ Foran husene på de to maleriene befinner det seg trær, som er uten blader eller knopper. Trærnes antall er ulike på de to bildene: på Woll 440/*Rød villvin* befinner det seg kun et enslig tre foran huset, og på Woll 1574/*Vårlandskap*

¹⁶¹ Se note 98.

¹⁶² Mørstad, Erik, "Kjærlighetens forvandlinger", i *Edvard Munchs Livsfrise: en rekonstruksjon av utstillingen hos Blomqvist 1918*, 90.

¹⁶³ Som Mørstad påpeker: "Uansett kan man slå fast at den emosjonelle ladningen i Munchs maleri blir båret oppe av fordreiningen av det realistiske utgangspunktet og figurens posisjonering." *Ibid.*, 92.

ved drengestuen er det flere. Trærne befinner seg foran, eller ved siden av husene, og ikke bak dem. Imidlertid er det også påfallende mange likheter:

Koloristisk er det flere likheter på de to maleriene. Begge husene røde, og omgitt av grønne og brune marker/plener. Husenes tak er svarte, og vinduene er hvite. Himmelen er lys grå/blå med innslag av lilla. Selve forgrunnen på de to maleriene er mørk og tung, mot en lys himmel.

Kompositorisk er begge de to husene plassert på en høyde i landskapet, slik at vi ser opp mot dem. På begge maleriene fører også perspektivlinjene i landskapet rett på huset, og leder dermed blikket vårt til dem. Selv om motivet på Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* kan fremstå som trivielt, er ikke komposisjonen det. Husets plassering oppe på en høyde, gjør at huset ruver over landskapet. Alle perspektivlinjene i maleriet leder opp mot det: den mørke diagonale linjen der deler de to markene i forgrunnen; den lyseblå stien/bekken mellom trærne; horisontlinjen; og trekronene som danner en bue før de skråner i en rett linje ned mot husets møne. Alle disse linjene samles i enden av huset, og dette gjør også at blikket vårt stadig vender tilbake til det.

De to hvite gjerdene på Woll 440/*Rød villvin* fungerer som to diagonaler som leder rett inn på huset, og hvor Mørstad lokaliserer “[E]tt felles forsvinningspunkt under det ytterste vinduet til venstre på hovedfasaden.”¹⁶⁴ På begge maleriene ledes vi - i tillegg til perspektivlinjene - også oppover mot huset ved en vei som går mot høyre på Woll 440/*Rød villvin*, og ved en sti/bekk på Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* der også skråer oppover mot høyre.

Motivet på Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* er ikke tilfeldig, men inngår i dialog med Munchs andre fremstillinger av hus i landskap, der motivet er ladet med spenning. Et hus i et landskap kan nok anses som et hverdagslig motiv, men selve komposisjonen er en medvirkende faktor til bildets spenningsmoment og dialog med det symbolistiske maleriet fra 1890-tallet Woll 440/*Rød villvin*. Woll 440/*Rød villvin* er preget av uro og drama. Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* er ikke tolket i denne retningen, men allikevel er også dette maleriet et uttrykk for de nevnte faktorene som finnes i Woll 440/*Rød villvin*. La oss se litt nærmere på hvordan dette uttrykkes, og hvordan de to maleriene innehar noen av de samme elementene.

¹⁶⁴ Ibid., 90.

Engstelige blikk” og maleriske virkemidler

Holger Reenberg retter oppmerksomheten mot en “disharmoni” i Ekely-verkene og skriver:

I de sene værker fra Ekely bliver Munchs eksperimenter med maleriets uttryksmuligheter dirigert af en helhedstænkning, hvor den kunstneriske proces bliver et symbol for naturen og livet. Munch forfalder aldrig til harmoniske skildringer. Det er netop i de sene værkers antydende disharmoni og de maleriske fremmedlegemer, at ekkoet fra de tidlige, symbolistiske malerier fornemmes.¹⁶⁵

Reenberg påpeker altså hvordan Munch aldri forfaller til harmoniske skildringer i sine Ekely-verker, og hvordan han skaper spenning i motivene ved bruk av maleriske virkemidler. I Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* kan vi se eksempler på hvordan Munch ved å benytte maleriske virkemidler, i tillegg til komposisjonen, skaper spenning i motivet av et hus i et landskap.

To av fellestrekkene på Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* og Woll 440/*Rød villvin* som er medvirkende til å skape uro, er husenes rødfarge og dets vinduer. På Woll 440/*Rød villvin* er det ikke huset som er rødt, men villvinen som svøper seg rundt det. Villvins rødfarge forsterker dramaet i maleriet. Fargen rødt gjentas kun et annet sted i maleriet, og det er i øynene til mannen i forgrunnen. Huset på Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* har ingen rød villvin klatrende oppover seg. Men rødfargen antar allikevel en dramatisk effekt og får huset til å *ulme* på toppen av markene. Denne effekten forsterkes ved at husets rødfarge også er maleriets eneste. Husets rødfarge blander seg også inn i vinduenes hvite flater. Det er som om villvinen fra Woll 440/*Rød villvin* har overtatt hele husets ytre fasade. Denne effekten oppstår ved Munchs ekspressive malemåte, der husets rødfarge er påført med tykk maling med hastige penselstrøk.

Det andre fellestrekket mellom Woll 440/*Rød villvin* og Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* som får huset til å uttrykke spenning, er vinduene. Måten den røde villvinen slynger seg oppover huset på Woll 440/*Rød villvin* skaper uro ved å forstyrre vinduenes rette linjer. På enkelte vinduer legger den seg foran dem, som på de to vinduene på husets venstre sidevegg, og på vinduene helt til høyre på hoved- fasaden. Vinduene lyser også i hvitt, store

¹⁶⁵ Reenberg, Holger, “Edvard Munch: Det nære liv”, i *Edvard Munch: Det nære liv*, 10.

og åpne. Mørstad leser huset på Woll 440/*Rød villvin* i form av “[E]t antropomorft utseende” hvor “De to vinduene nederst til høyre gjentar forgrunnsfigurens engstelige blikk.”¹⁶⁶

Huset på Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* har også et engstelig blikk. Vinduene består heller ikke her av rette rolige linjer, men er malt med tykke hastige penselstrøk. Med den ekspressive malemåten skaper Munch spenning i husets vinduer ved å male dem usymmetriske. Vinduenes hvite flater blir forstyrret av flekker av rødt og svart. Flekkene fremstår som mørke pupiller mot vinduenes hvite flater. Huset får dermed et blikk, noe som er mest fremtredende på de to vinduene til venstre. Flekken i det øverste vinduet legger seg helt nederst i vinduet, og gir vinduet et oppsperret blikk, som kan leses som angst. Blikket i de to vinduene retter seg direkte mot trærnes greiner som bølger mot huset og over taket. Forholdet mellom det ulmende røde huset med vinduenes antropomorfe utseende og de urolige greinene på trærne som bølger mot det, utgjør maleriets spenningsmoment. Dette forholdet forstyrer “det hyggelige livet på landsbygden” som Prelinger tolker maleriet som et uttrykk for. Her oppstår det som Reenberg omtalte som en disharmoni i Ekely-verkene. Med utgangspunkt i et tilsynelatende fredelig motiv av et hus på landet, skaper Munch spenning i motivet med komposisjonen og maleriske virkemidler.

Ekkoet som Reenberg kan fornemme fra 1890-tallets symbolistiske verker i form av maleriske virkemidler, har vi kunnet gjenfinne i Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* uttrykt ved den ekspressive malemåten. Imidlertid kunne vi også gjenfinne dette ekkoet ved å sammenligne tidligere versjoner av Munchs fremstillinger av røde hus. Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* uttrykker også uro og drama, noe som tittelen ikke nødvendigvis er en fortolkningsanvisning for. Vi fant også ut at det ikke kun var motiviske likheter mellom de to maleriene, men også i form av Woll 440/*Rød villvins* tidligere tittel *Det røde hus*, og hvordan Munch gav flere av sine malerier i Ekelyperioden tittelen *Det røde hus*. Det” ekkoet” fra de symbolistiske maleriene fra 1890-tallet som Reenberg fornemmer i Ekely-verkene kan også gjenfinnes i billedtitlene.

IV: Woll 1475/*Vår i almeskogen (I) som Naken skog nær Oslo?*

Vi skal også i den neste analysen rette oppmerksomheten mot Munchs kunstnertitler. En tidligere kunstnertittel på Woll 1475/*Vår i almeskogen (II)* har vært tittelen *Naken skog nær*

¹⁶⁶ Mørstad, “Kjærlighetens forvandlinger”, 93.

Oslo fra 1927. For å undersøke hvordan ulike titler kan åpne for forskjellige lesninger, skal jeg tolke etter tittelen *Naken skog nær Oslo*. Dette kan åpne for nye innfallsvinkler til en forståelse av maleriet.

På maleriet Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) ser vi inn i en skog. Skogen er luftig, med trærne plassert et stykke i fra hverandre. Trærne er uten blader eller knopper. To store trær dominerer forgrunnen. De er krokete og forvridde. Det ene er plassert på bildets midtplan. Treet er høyt, og greinene forsvinner ut av den øverste billedkanten. Det andre treet er plassert helt ute på bildets høyre side, og vi kan derfor kun se en del av det. Treet kaster en skarp diagonal skygge innover i skogen, som understreker maleriets store og dype skoglandskap. Skogen i bakgrunnen består av høye og slanke trestammer, som strekket seg oppover til de blir kuttet av billedkanten. Bak skogen kan vi se blå himmel. Blant trestammene befinner det seg seks figurer. Det store treet på bildets midtplan utgjør en kontrast til de små figurene som gradvis blir mindre innover i skogen.

Koloritten i maleriet domineres av jordfarger og kjølige blå/grønne nyanser. I forgrunnen kan vi på skogbunnen se noen blå flekker. De to store trærne er malt i grått og ulike blåtoner, med innslag av mørke partier av brunt, sort og blått. Dette skaper dramatiske kontraster til den duse skogbunnen. De små menneskene i bildet består av skarpe komplementærfarger og sort. Menneskene fungerer dermed også som et blikkfang, i kontrast til landskapets duse skogbunn, de lysebrune trærne i bakgrunnen og den lette blå himmelen.

Maleriet Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) ble kun utstilt to ganger i Munchs levetid. Den første var på den store retrospektive utstillingen i Nasjonalgalleriet i Berlin i 1927, med tittelen *Kahler Wald bei Oslo*.¹⁶⁷ Samme året vandret utstillingen videre til Nasjonalgalleriet i Oslo, hvor maleriet fikk tittelen *Naken skog nær Oslo*. Deretter ble ikke maleriet utstilt flere ganger i Munchs levetid. Først i 1984 ble maleriet vist på en egen utstilling i Nederland, og da med tittelen *Voorjaar in het park*.¹⁶⁸ Skogen omtales nå som en *park*. Denne tittelen vandret også videre til en utstilling i Hamburg året etter, hvor det ble hetende *Frühling im park*.¹⁶⁹ Tittelen *Vår i almeskogen* fikk verket den tredje gangen det ble utstilt i anledning utstillingen *Munch og Ekely* i 1998/99. Denne tittelen har maleriet vært kjent under siden.

¹⁶⁷ Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1357.

¹⁶⁸ Se appendiks nr. 2.

¹⁶⁹ Se appendiks nr. 2.

I Christian Gethers tolkning av maleriet fra år 2000 - som så vidt jeg kan gjøre rede for også er den eneste i Munch-litteraturen - vektlegges våren og skogen slik tittelen *Vår i almeskogen* legger opp til. Gether tolker maleriet på følgende måte:

Forår i elmskoven fra 1920 [...] viser de små mennesker, som går som ubetydelige fnug søgende blandt de gigantiske træstammer. I den lyse træstamme i midten af billedet ses antydnet en muskuløs mandstorso. Den er rettet imod billedets højre side, hvor træstammen er betegnet med en kolossal kvindelig kønsåbning. I spændingsfeltet mellem disse to motiver ses en kvinde i flammende rød kjole, der bøjer sig for at plukke en blomst. I baggrunden ses frukten af kønnes møde: to legende børn. Træet bag mandstorsoen har form som en kvindekrop. Denne krop tårner sig op mørk og truende, med en bleg skrigende maske indfældet i siden. Naturens opvågning af vinterens dvale anvendes stadig til at angive den komplicerede seksuelle relation mellem kønnene, samtidig med at naturens egen livskraft skidres ved den organiske linieføring og de usædvanligt lange, opadstræbende penselstrøg. Umiddelbart oven over torsoen er angivet et hjerte, der udstykker den mandlige følsomhed i modsætning til kønsåbningen til venstre, som tillægger kvinden kun at interessere sig for det seksuelle.¹⁷⁰

Gether tolker maleriet i form av en seksuell symbolikk der også kobles til årstiden våren. Menneskene omtaler Gether som “[U]betydelige fnug søgende blandt de gigantiske træstammer.”¹⁷¹ I Gethers tolkning vektlegges også menneskene, men de blir allikevel underlagt naturen. Interessant er det når jeg litt senere i dette kapitlet skal tolke etter den tidligere tittelen *Naken skog nær Oslo* i forhold til at Gether ikke nevner noen av de momentene som denne tittelen består av: Gether nevner hverken *Oslo*, skogens beliggenhet *nær* en by, eller skogen som *naken*, slik som den tidligere tittelen fra 1927 gjør. Men før jeg undersøker kunstnertittelen, skal resepsjonstittelen belyses nærmere.

Hva slags tittel er *Vår i almeskogen*?

Tittelen *Vår i almeskogen* på maleriet Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) kan plasseres innenfor den deskriptive tittelen og den fortolkende. Referansen til årstiden *våren* og *almeskogen* er uproblematisk og direkte, vi kan se en almeskog og vi kan se årstiden våren. En skog med trær uten blader og en brun skogbunn kan være årstiden våren, og dette understrekes ved kvinnene som bøyer seg ned og plukker noe, som kan leses som plukking av blomster. På det andre *Vår i almeskogen* maleriet Woll 1473/*Vår i almeskogen* (I) ser vi også en skog med trær uten blader og en brun skogbunn. Her er det ikke så opplagt at årstiden er vår: den kan også være sen høst og vinter.

¹⁷⁰ Gether, “Edvard Munchs vitalisme”, 17.

¹⁷¹ Ibid.

Det fortolkende aspektet ved tittelen *Vår i almeskogen* på Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) er utelatelsen av menneskene. Tittelen utelater dermed et av maleriets hovedelementer, og kan dermed plasseres i kategorien av fokuserende titler. Tittelen velger ut hvilke elementer det skal fokuseres inn på og hvilke som skal utelates. Levinson påpeker også hvordan den fokuserende tittelen kan velge ut elementer som danner et tema. Tittelen *Vår i almeskogen* på Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) vektlegger et tema med vekt på årstiden, og ved å utelate menneskene er det kun dette temaet tittelen formidler.

Tittelvalget kan forstås på bakgrunn av utstillingen *Munch og Ekelys* organisering av Munchs malerier i serier. på Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) utgjorde her nummer én i serien *Vår i almeskogen I-III*. På de to andre maleriene ser vi kun skogen, og ingen mennesker. Dermed hadde en tittel på Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) som henviste til menneskene - som for eksempel *Vår i almeskogen med mennesker I* - brutt med serienes fellestittel. Menneskene måtte dermed utelates fra tittelen for å kunne inngå i en serie med fokus *kun* på årstiden og skogen.

Vi skal nå se hva som skjer når vi fortolker maleriet etter kunstnertittelen *Naken skog nær Oslo* fra 1927:

Å fortolke etter kunstnertittelen: Hvilke andre føringer kan tittelen *Naken skog nær Oslo* legge for fortolkningene?

Det mest interessante momentet ved tittelen *Naken skog nær Oslo* er ordene *nær Oslo*. Vi kan ikke se at skogen ligger nær Oslo, og vi kan heller ikke se en by. Denne delen av tittelen må plasseres i Welchmans kategori av fortolkende titler, og i Levinsons kategorier av hentydende titler. Den hentydende tittelen refererer til noe i verket som vi ikke kan se.

Tittelen påpeker at skogen ligger nær en by, og retter dermed også oppmerksomheten mot menneskene som befinner seg i skogen. Menneskene i skogen - i sine pene klær i form av kvinnene i kjoler og hatter - leses dermed som bymennesker i naturen. Dette legger føringer i retning av temaet natur og sivilisasjon, by og natur. Dette temaet for Munchs kunst vektla Gauguin i 1933/46 og Hans Martin Frydenberg Flaatten i 2013.¹⁷² Gauguin og Frydenberg

¹⁷² Gauguin, Edvard Munch, 253; og Frydenberg Flaatten, Hans Martin, "Byen, fjorden og landskapet, Edvard Munchs søken etter stedenes sjel", i *Edvard Munch 1863-1944* (2013), 97. Frydenberg Flaatten refererer også til Gauguin i sin tekst. Ibid.

Flaatten tolker dette temaet historisk-biografisk utfra Ekelys landlige beliggenhet kontra byen Oslo. Frydenberg Flaatten fortolker også Munchs malerier av industriarbeidere og bønder inn i denne tematikken, og som et uttrykk for “[K]onflikten mellom by og land”.¹⁷³ Imidlertid foreligger det ingen slike tolkninger av maleriet på Woll 1475/Vår i almeskogen (II) hvor dette temaet vektlegges. Vi skal nå se i hvilken retning tittelen *Naken skog nær Oslo* kan styre tolkningen av Munchs maleri på Woll 1475/Vår i almeskogen (II).

Naken skog nær Oslo (Woll 1475/Vår i almeskogen (II))

På *Naken skog nær Oslo* (Woll 1475/Vår i almeskogen (II)) er menneskene er opptatt med ulike gjøremål. Kvinnen i den røde kjolen i forgrunnen bøyer seg ned og plukker noe opp fra bakken, som kan være en blomst. Et godt stykke bak kvinnen befinner det seg en kvinne og en mann, stående inntil hverandre. Gether leser dem som “[T]o legende børn.”¹⁷⁴ Imidlertid vil jeg hevde at vi ser to *voksne* personer: kvinnen er kledd i en drakt/kjole, med en hatt på hodet og en veske på armen, og mannen er kledd i svarte klær og et svart hodeplagg. Kvinnen peker ivrig med den ene hånden innover i skogen, og med halve kroppen vendt i samme retning. Mannen studerer noe som han holder i hendene. Det kan for eksempel være blomster, et kart, eller et fotografiapparat. Helt til venstre på maleriet befinner det seg to kvinner. Den ene av dem bøyer seg ned mot bakken, og den andre går innover i skogen. Imidlertid er det ingen av dem som står stille uten annet formål enn å nyte skogen. Istedenfor utforsker menneskene skogen ivrig og energisk, som rastløse bymennesker i naturen.

Den menneskelige aktiviteten i skogen rettes mot alt annet enn de gamle trærne. Trærne er fremstilt som gamle og grå, mens menneskene er ikledd muntre farger. Trærne er malt ekspressivt og uttrykker bevegelse, men de fremstår også som livløse: de store greiene kan ikke svaie i vinden, og det er heller ikke noen løv som kan rasle eller knopper som springer ut. Den eneste bevegelsen trærne skaper er i form av dype skygger som de kaster over skogbunnen. Interessant er tittelens vektleggelse av skogens beliggenhet som *nær Oslo*. Dette kan oppfattes som et historisk-biografisk element i tittelen, idet den henviser til skogens geografiske beliggenhet på Ekely. Men *nær Oslo* kan også fremstå som et truende moment i forhold til den gamle skogen. En storby ekspanderer og vokser, og det betyr også at Oslo

¹⁷³ Frydenberg Flaatten skriver følgende: “I sin kunst viser også maleren fram de forskjellige sidene av den pågående konflikten mellom by og land, og han avbilder både industriarbeideren og bonden. Men han deler tydeligvis ikke Hamsuns forakt for den moderne kulturen, og maleren har et humant engasjement i sitt syn på arbeiderens slitsomme liv. Men Munch finner seg ikke nødvendigvis til rette med tilværelsen nær storbyen Kristiania [Oslo].” Ibid.

¹⁷⁴ Gether, “Edvard Munchs vitalisme”, 17.

stadig kommer *nærmere* skogen. Dette retter oppmerksomheten mot det som Frydenberg Flaatten omtaler som “konflikten mellom by og natur”.

Menneskenes aktivitet i skogen er preget av harmoni, i form av plukking av blomster og et ivrig kroppsspråk. Imidlertid uttrykker også menneskene undring og usikkerhet: kvinnen går innover i skogen med den ene armen strukket ut fremover, som om hun søker seg fremover i ukjent terreng, og også det unge paret prøver å finne ut av hvor de er. Den menneskelige aktiviteten er hektisk, mens trærne er rolig. Forholdet mellom skogen og menneskene, naturen og bymennesket, er med andre ord både preget av harmoni og disharmoni, nærhet og fremmedfølelse.

Vår i almeskogen har flere flertydige elementer. Munch maler to kvinner som bøyer seg ned mot skogbunnen for å plukke noe, men viser oss ikke hva det er. De blå flekkene i bildets forgrunn kan leses som blomster, men også kun som noen blå flekker. Årstiden *kan* være vår, men dette er heller ikke opplagt: vi ser nakne trær og brun skogbunn. Dette kan også lede til tolkninger der årstiden kan være sen-høstes eller en klar vinterdag uten snø.

Ved å male trærne store og menneskene små, forsterkes kontrasten mellom natur og menneske. Menneskene er små i forhold til det store skoglandskapet som omgir dem. Imidlertid er menneskene godt synlige ved sine fargesterke klær. Menneskenes klær er malt i skarpe primærfarger som står i kontrast til de duse fargene i skoglandskapet. (Gether omtaler den ene kvinnens kjole som “flammende rød”.¹⁷⁵) Ved sine farger utgjør menneskene ikke en underordnet funksjon i maleriet selv om de er små.

Når menneskene utelates fra billedtittelen *Vår i almeskogen*, rettes oppmerksomheten mot årstiden *våren* i *skogen*, og ikke mot menneskene i skogen. Dette kan begrense verkets tolkninger. Kunstnertittelen *Naken skog nær Oslo* åpner Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) for tolkninger der årstiden ikke er viktig. I stedet rettes oppmerksomheten mot menneskene, byen og forholdet mellom dem. Dette fremgår imidlertid av verket selv, hvor menneskenes skarpe farger og pene klær skaper en kontrast mellom dem og skoglandskapet/naturen. Ved å tolke etter den tidligere kunstnertittelen åpnes verket for nyfortolkninger. Billedtitler er ikke merkelapper eller ubetydelige i tolkningene av kunstverk. Som Symes påpeker: “The title,

¹⁷⁵ Ibid.

then, affects the way a particular area of aesthetic experience is organized and interpreted, thus constituting a major element of a conceptual schema. It can throw light on an artifact's meaning, highlighting its image structure and narrative form.”¹⁷⁶ Ved å tolke etter tittelen *Naken skog nær Oslo* ble søkelyset rettet mot menneskene på Munchs maleri Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) på en helt annen måte enn tittelen *Vår i almeskogen* legger opp til.

Oppsummering:

I dette kapitlet har vi sett hvordan utstillingen *Munch og Ekely* valgte å tolke Munchs landskapsmalerier fra Ekelyperioden ved å vektlegge temaene årstidene og stedet Ekely. Flere av de tidligere resepsjonstitlene på Munchs malerier ble forandret for å speile denne tematikken. Jeg viste også eksempler fra Munch-litteraturen hvordan årstidene har etablert seg som et tema i Munchs landskapsmotiver. Deretter så vi hvordan ulike titler resulterer i ulike tolkninger. I forlengelsen av dette argumenterte jeg for hvor viktig det er å vise flere tittelalternativer, for å synliggjøre malerienes flertydighet, og at en tittel kun er en av mange alternative tolkninger.

I billedanalysen av Woll 1574/*Vårlandskap ved drengestuen* undersøkte jeg Prelingers tolkning av maleriet som et uttrykk for “det rolige livet på landsbygden”. Ved å sammenligne maleriet med *Rød villvin* fremgikk det deretter hvordan Munchs Ekely-maleri innehadde noen av de samme elementene som det symbolistiske verket fra 1890-tallet, i form av å skape disharmoni og uro. Jeg redegjorde også for hvordan Munchs kunstnertitler fra Ekelyperioden kommuniserte med de symbolistiske billedtitlene.

I den siste billedanalysen av Woll 1475/*Vår i almeskogen* (II) oppdaget vi hvordan tittelen utelot menneskene og kun fokuserte på våren og skogen. Ved å analysere etter den tidligere kunstnertittelen *Naken skog nær Oslo* ble oppmerksomheten rettet mot andre tema enn skogen og våren, med temaet natur og sivilisasjon, bymennesket og natur. I analysen oppdaget jeg at dette temaet også tydelig fremgikk av verket selv.

Hensikten med disse undersøkelsene er ikke å fremheve at den ene tolkningen nødvendigvis er bedre enn den andre. Men det er interessant å observere hvor *forskjellige* de er. Dette gir grunn til ettertanke i forhold til tittelpraksisen i *Catalogue Raisonné* etter 1945, hvor valget av

¹⁷⁶ Symes, “You Can’t Judge a Book by its Cover”, 23.

én tittel fremfor andre i mange tilfeller har falt på en tittel som er særlig godt innarbeidet i resepsjonen. Som jeg har forsøkt å vise i dette kapitlet, kan nettopp en interesse for *mangfoldet* av titler inspirere til å se maleriene med nye øyne.

Vi skal gå videre med denne refleksjonen i neste kapittel. Her skal vi studere en gruppe titler som både er og har vært særlig godt innarbeidet i resepsjonen, men som nesten utelukkende er basert på biografisk-psykologisk fortolkning.

Kapittel 3

Resepsjonen og deres modeller: Biografisk-psykologisk fortolkende titler

Interessen for forhold mellom Edvard Munch og hans kvinnelige modeller på Ekely har vært omfattende i Munch-resepsjonen. Som følge av dette finnes det en rekke malerier som har fått tittelen «modell» i en eller annen form. I dette kapitlet skal jeg undersøke hvordan resepsjonens interesse for forholdet mellom Munch og hans modeller oppstod. Den første teksten som omhandler dette forholdet er å finne i Pola Gauguins biografi om Munch fra 1946. Her finner vi også en av de første modell-titlene på et Munch maleri. Jeg skal undersøke Gauguins tekst med formål å finne en forklaring på hvorfor Gauguin vektlegger dette forholdet, og også hvorfor det skal gjenspeiles i billedtittelen. Etter hvert i årene etter Gauguins biografi utkom i 1946 har flere av Munchs malerier blitt gitt modell-titler. Jeg skal deretter analysere modell-titlene på Munchs Ekely-verker for å finne ut om de er nøytrale/deskriptive eller basert på fortolkninger, med maleriet Woll 1501/ *Sittende modell på divanen* (1924-26) (Ill. 6).

Vi skal videre i dette kapitlet undersøke hvordan titler som omtaler kvinner som modeller, kan plasseres i en større kunsthistorisk kontekst, og stille spørsmålet: Er modell-titler en velkjent tittel-type på kjente kunstneres verker i kunsthistorien?

Deretter i kapitlet skal jeg belyse Munchs malerier med Arne Eggums tittel *Kunstneren og hans modell* på maleriene Woll 1327 (Ill. 7), Woll 1329 (Ill. 8) og Woll 1331 (Ill. 9) (alle datert til 1919-21). Denne tittelen har lagt historisk- og biografisk-psykologiske føringer for maleriene. I min undersøkelse av maleriene skal jeg først redegjøre for malerienes historikk og avdekke tidligere titler. Jeg skal deretter redegjøre for bakgrunnen for Eggums tittel, og hvordan Eggum har vært opptatt av å etablere maleriene som private og selvutleverende. Til slutt i kapitlet skal oppmerksomheten rettes mot Woll 1331/*Kunstneren og hans modell*. Her er formålet å åpne verket for nyfortolkninger ved å fremvise tidligere billedtitler og foreta en billedanalyse. Jeg skal vise hvordan Munch med maleriske virkemidler åpner verkene for flertydige tolkninger, og også hvordan de yter motstand mot en historisk-biografisk tolkning.

I: “Litt kunstner og meget bohem”

En kvinne sitter på en divan på Munchs maleri Woll 1501/*Sittende modell på divanen*. Kvinnen sitter med benene på gulvet. Benene hennes er vendt mot venstre side mens overkroppen vender seg mot høyre, en bevegelse hun støtter med den høyre armen strakt ut bak seg. Ansiktet vendes også i denne retningen, og vi ser det i halvprofil. Kvinnens blikk er vendt noe ned, og er fokusert på et punkt utenfor bildet. Kvinnen er kledd i en genser og et langt skjørt. Hun fyller hele billedformatet fra bunn til topp. Divanen hun sitter på strekker seg også over hele billedflaten. På divanen er det et pledd og puter. Bak divanen kan vi se bøker som står på eller i en hylle, og noen andre udefinerbare objekter. Til høyre for kvinnen, kan vi se en kommode/skjenk med et speil, som speiler et bilde bestående av en hvit ensfarget flate. På veggen ved siden av speilet, og over kommoden/skjenken, ser vi flere hvite rektangler som leses som bilder.

Innenfor hvilken kategori av billedtitler kan tittelen *Sittende modell på divanen* plasseres? Tittelen identifiserer personen på divanen som en *modell*. Kan vi *se* en *modell* sitte på divanen på Woll 1501/*Sittende modell på divanen*? Vi kan ikke se en kunstner og modell-situasjon; ingen kunstner eller kunstnerutstyr; og kvinnen sitter heller ikke i en positur som umiddelbart leses som en kunstnermodells posering. Vi kan dermed heller ikke se at kvinnen skal representere en *modell*. Tittelen *Sittende modell på divanen* er både deskriptiv og fortolkende. Den deskriptive delen er *Sittende på divanen*, og den fortolkende er å omtale kvinnen som en *modell*.

Vi skal nå forflytte oss tilbake i tid til 1930- og 1940-tallet, og redegjøre for bakgrunnen til hvorfor kvinnen på divanen ble fortolket som *modell*, og hvorfor tolkningen også måtte gjenspeiles i maleriets billedtittel. I gjennomgangen av maleriet Woll 1501/*Sittende modell på divanen* skal jeg referere til noen tidligere titler som maleriet har hatt. Først skal jeg redegjøre for noen titler som maleriet ble utstilt med på Munchs egen tid.

Fra pike til modell

Woll 1501/*Sittende modell på divanen* ble malt en gang mellom årene 1924 og 1926. Modellen var Birgit Prestøe,¹⁷⁷ en av Munchs modeller fra Ekelyperioden. Munchs kunstnertitler på maleriet de gangene det ble utstilt var *Portræt af Frøken Olsen* (Olsen var

¹⁷⁷ Birgit Prestøe var Munchs modell i årene 1924 til 1931. Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1374.

Prestøes fødenavn)¹⁷⁸ *Piken på sofaen* og *Kvinne på sofa*.¹⁷⁹ Den første tittelen *Portræt af Frøken Olsen* er identifiserende, og plasserer maleriet innenfor portrett-genren, som en fremstilling av et spesifikt individ. De to neste titlene *Piken på sofaen* og *Kvinne på sofa* omtaler Prestøe på maleriet kun som pike og kvinne, og er dermed deskriptive titler. De to sistnevnte titlene plasserer maleriet innenfor type-genren, og identifiserer personen på bildet som et objekt og en figur. Munchs kunstnertitler ble brukt i publikasjoner og utstillinger opp til 1945. Men dette skulle endre seg etter 1946, noe som vi nå skal belyse nærmere ved å undersøke Pola Gauguins biografier om Munch fra 1933 og 1946.

I Gauguins to biografier om Munch vektlegges forholdet mellom Munch og hans modeller.¹⁸⁰ I 1933-utgaven kan vi se en reproduksjon av Woll 1501/*Sittende modell på divanen* med tittelen *Piken på sofaen*.¹⁸¹ I Gauguins bok fra 1933 gjengis altså en av Munchs kunstnertitler. Men i den reviderte utgaven av biografien fra 1946, har tittelen på Munchs maleri blitt forandret til *Modellen hviler*.¹⁸²

En forklaring på dette kan vi finne i Gauguins tekst. Både i 1933- og 1946-utgaven er maleriet tilknyttet en tekst som omhandler forholdet mellom Munch og hans kvinnelige modell.¹⁸³ I teksten refererer Gauguin til Munchs maleriserie med kunstnertitlene *Morgen, Middag, Kveld* og *Natt* (1922-25) (Woll 1443, 1441, 1442 og 1445).¹⁸⁴ På maleriserien ser vi en naken kvinne på hvert av de fire maleriene. Gauguin fortolker maleriene som en narrativ historie om en kvinnelig modells arbeidsdag hos Munch, og skriver følgende:

Og stolt over sitt yrke, hengiven i sin tro på betydningen av sitt legeme og sitt vesens karakter. Litt kunstner og meget bohème. Det som skulde være natur er for henne *blitt* det i hennes yrke. Hennes forestillingskrets dreier seg om det. Naken står hun op om morgenen. Naken går hun til sitt virke. Naken vender hun hjem om kvelden og naken strekker hun sine trette lemmer i natten. I fire bilder har Munch skildret dette. Hver for seg er det modellen i en pose, glimrende aktstudier. Modellen blir et levende menneske og hver pose en del av hennes vesen.¹⁸⁵

¹⁷⁸ Birgit Prestøes familienavn var Olsen. Det var først i 1930-årene at hun tok i bruk Prestøe som etternavn, påpeker Bodil Stenseth i sin biografi om Prestøe. Stenseth, Bodil, *Modellen* (Oslo: Aschehoug, 1988), 16.

¹⁷⁹ Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1374.

¹⁸⁰ Den første biografien ble utgitt i 1933. Gauguin, Pola, *Edvard Munch* (Oslo: Aschehoug, 1933). Den andre biografien utkom som en revidert utgave av denne (Oslo: Aschehoug, 1946).

¹⁸¹ Gauguin, *Edvard Munch* (1933-utgaven), 267. Tittelen *Piken på sofaen* er også verkets tittel i Jens Thiis sin biografi om Munch fra 1933: *Edvard Munch og hans samtid: Slekten, Livet og Kunsten, Geniet* (Oslo: Gyldendal, 1933), 315.

¹⁸² Gauguin, *Edvard Munch* (1946), 287.

¹⁸³ Gauguin, *Edvard Munch* (1933-utgaven), 266-268; Gauguin, *Edvard Munch* (1946-utgaven), 285-286.

¹⁸⁴ Maleriene ble utstilt som en serie i Kunsthaus Zürich (Sveits) i 1932 med tittelen: *Tanz: Morgen, Tag, Abend, Nacht*. Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1329.

¹⁸⁵ Gauguin, *Edvard Munch* (1946), 285-86.

Gauguins tittel henviser til kvinnen på Woll 1501/*Sittende modell på divanen* først og fremst som en representasjon av en kunstners modell som har pause fra sitt virke. Tittelen *Modellen hviler* - i samspill med Gauguins tekst - indikerer også at det er modellen fra Munchs maleriserie som hviler ut etter å ha posert naken. Dette blir også understreket ved at billedgjengivelsene av Woll 1501/*Sittende modell på divanen* med tittelen *Modellen hviler* og maleri-serien *Morgen, Middag, Kveld og Natt* er plassert overfor hverandre i boken. Imidlertid er det ikke Prestøe som poserer for den sistnevnte maleriserien.

I 1947, året etter at tittelen *Modellen hviler* ble lansert i Gauguins bok, fikk Woll 1501/*Sittende modell på divanen* den nye tittelen *Påkledt modell på sofaen* på utstillingen *Edvard Munch* på Liljevalchs konsthall i Stockholm.¹⁸⁶ Tittelen *Påkledt modell på sofaen* henspiller direkte på Gauguins omtale av maleriet i sine biografier og tittelen *Modellen hviler*. Nå er ikke kvinnen bare en modell, men en påkledt modell. Kunstnertitlene på Woll 1501/*Sittende modell på divanen* forsvinner etter hvert fra Munch-litteraturen og utstillingene.¹⁸⁷ Gauguins tittel kan dermed sies å ha lagt føringer for at Prestøe først og fremst skal representeres som en *modell* på Woll 1501/*Sittende modell på divanen*.¹⁸⁸ Resepsjonen har gitt flere av Munchs malerier modell-titler. Imidlertid er alle modell-titlene på Ekely-verkene skapt av resepsjonen etter 1944, Munch gav aldri noen av sine Ekely-malerier med fremstillinger av kvinner en kunstnertittel som omtalte dem som modeller.¹⁸⁹ Munchs kunstnertitler omtalte dem enten som *kvinner/damer/piker/akter*, eller med modellens eget navn.¹⁹⁰ Vi kan da stille spørsmålet: Er modell-titler vanlig også i kunsthistorien?

¹⁸⁶ Ifølge *Catalogue raisonné* ble maleriet for første gang utstilt etter 1944 på utstillingen *Edvard Munch* i Liljevalchs Konsthall i Stockholm (Sverige) i 1947. Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1374. Se appendiks nr. 4.

¹⁸⁷ Se appendiks nr. 4.

¹⁸⁸ Et tilsvarende eksempel på hvordan maleriets kunstnertittel blir utskiftet i resepsjonens litteratur, kan vi finne i Hodins to utgivelser om Munch, den første ble utgitt i 1948, og den andre i 1972. I Hodins bok fra 1948, har Munchs maleri tittelen *Flicka på soffan*. Hodin, *Nordens genius*, nr. 83 i billedgjengivelsene. Når Hodin utgir sin bok om Munch i 1972, har maleriet skiftet tittel til *Model on the sofa*. Hodin, J.P., *Edvard Munch* (London: Thames & Hudson, 1972), 154-155. Kunstnertittelen *Piken på sofaen* skulle etter hvert forsvinne ut av Munch-resepsjonen, og erstattes med resepsjonstittelen *Sittende modell på divanen*. Så vidt jeg kan gjøre rede for har ikke kunstnertittelen vært i bruk siden 1960, hvor maleriet ble gjengitt med tittelen *Young Woman Seated on a Couch (Birgitte Olsen)*, i Otto Benesch sin bok *Edvard Munch* (London: The Phaidon Press, 1960), nr. 76.

¹⁸⁹ Dette fremgår av en gjennomgang av Ekely-verkenes utstillingshistorikk i *Catalogue raisonné* fra katalognummer 1166 til 1789. Woll, *Catalogue raisonné*, 3:1095-1255 og 4:1297-1588.

¹⁹⁰ Titlene nevnes etter samme rekkefølge som oppgitt i teksten: *Kvinne på sofa* (tidligere tittel på *Sittende modell på divanen* (Woll 1501)). Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1374; *Dame i kurvstol* (1924-25) (Woll 1495), *Ibid.*, 1370; *Sittende pike* (1924) (Woll 1493), *Ibid.*, 1369; *To unge piker, halvakt* (1927) (Woll 1266), *Ibid.*, 3:1165; *Birgit Prestøe* (1924-25) (Woll 1507), *Ibid.*, 4:1381.

II: Modell-titler i en kunsthistorisk kontekst

Foruten på malerier som viser en tradisjonell kunstner- og modell- tematikk, er ikke billedtitler som identifiserer kunstnerens modell med ordet *modell*, vanlig praksis innenfor kunsthistorien. Ser vi for eksempel på en av Munchs samtidige billedkunstnere, som for eksempel Henri Matisse, og hans store produksjon av malerier med fremstillinger kvinnelige modeller, omtales svært sjeldent modellen som en *modell* i billedtitlene.¹⁹¹ Kvinnene på maleriene omtales som *nudes (naken-akt)*, *jenter*, *kvinner*, *damer*, *Odalisque*, med modellens personnavn, etter hvilken akt-stilling modellen poserer i, og som en figur.¹⁹² Dette gjelder også for kunstnere som Ernst Ludwig Kirchner.¹⁹³

Kunstneren og hans modell-temaet er et velkjent i kunsthistorien. Malerier som tydelig viser dette temaet har billedtitler som *Kunstneren og hans modell*. Imidlertid fremgår det stort sett tydelig av malerienes innhold hvilke tema det omhandler. Henri Matisse's maleri med tittelen *The Painter and his Model* (ca. 1918-21) kan i så måte være et typisk eksempel på dette: Vi ser en mann sittende bak et staffeli og male på et lerret. Foran staffeliet sitter en kvinne i en stol. Personene på maleriet representerer altså en kunstner i arbeid og en modell som poserer for ham. Vi har dermed heller ikke noe problem med å se at kvinnen skal representere en

¹⁹¹ Ved en gjennomgang av maleriens billedtitler på den store retrospektive utstillingen av Henri Matisse i The Museum of Modern Art i New York City (USA) i 1992/93, er det kun ett maleri som har en modell-tittel både på engelsk og fransk. Ellers er det to verker der kun den engelske tittelen benevner personen på bildet som en modell. Maleriene skiller seg ut fra Matisse's øvrige produksjon ved at de er malt på et kunstakademi, og etter en offentlig modell. Maleriens titler er: *Male model/L'homme nu* (ca. 1900) (Paris, Académie Carriers), kat.nr. 26, *Standing model/Nude studie in Blue. Modèle debout/Académie bleue* (1900-01) (Paris, Académie Carriers), kat.nr. 28, *Model with Rose Slippers/Nu aux souliers roses (Étude)* (Paris, Académie Carriers) (1900-01), kat.nr. 31, i Elderfield, John, *Henri Matisse: a retrospective*, utstillingskatalog (New York City: Harry N. Abrams, 1992).

¹⁹² Titler med de ulike benevnelsene listes opp i samme rekkefølge som er gjengitt i hovedteksten: *Standing Nude/Nu debout (Étude de nu)* (1906/07), katalognummer 95; *The Girl with Green Eyes/La fille aux yeux verts* (1908), kat.nr. 113; *Woman on a high Stool (Germaine Raynal)/Femme au tabouret (Germaine Raynal)* (1914), kat.nr. 170; *Lady in Green/La dame en vert* (1909), kat.nr. 117; *Odalisque with Red Culottes/Odalisque à la culotte rouge* (1921), kat.nr. 263; *Lorette in a Green Robe Against a Black Background/Lorette sur fond noir, robe verte* (1916), kat.nr. 203; *The Hindu Pose/La pose hindoue* (1923), kat.nr. 264. *Decorative Figure on an Ornamental Ground/Figure décorative sur fond ornemental* (1935), kat.nr. 306, i Elderfield, *Henri Matisse: A retrospective*.

¹⁹³ Også i forhold til Ernst Ludwig Kirchner er det kun malerier som viser en kunstner og en modell-situasjon som har modell-titler. På en retrospektiv utstilling av Kirchners malerier i Boston (USA) i 1968, finner vi heller ikke eksempler på at Kirchners malerier med kvinne-motiver har modell-titler. Det eneste vi finner er kunstner og modell-tematikken med tittelen *Erich Heckel and modell in studio/Erich Heckel und Modelle im Atelier* (1905), kat.nr. 2. Ellers omtales kvinnene som *nakne akter* i *Reclining Nude/Ligender Akt* (1909), kat.nr. 13; og som *jenter* i *Girl under Japanese Umbrella/Mädchen unter Japanschirm* (1909), kat.nr. 14; eller også med kvinnens navn i *Dodo Nude against Blue Background/Dodo Akt vor blauen Grund* (1911); og som *kvinner*, på for eksempel maleriet *Portrait of a Woman/Frauenbildnis* (1911) og *Woman with Black Hat/Dame mit schwarzem Hut* (1908), kat.nr. 75, i Gordon, Donald F., *Kirchner: A retrospective Exhibition* (Boston: The Museum of Fine Arts, Boston, 1968).

modell. På Ernst Ludwig Kirchners malerier av Kunstneren og hans modell-tematikken har vi heller ikke noen problemer med å se at kvinnen skal representere en modell. Titlene er dermed i mange tilfeller deskriptive, og referer til verket på en uproblematisk måte. Det gjør imidlertid ikke tittelen *Kunstneren og hans modell* på Munchs malerier.

Poenget med at vi ikke kan se en modell som poserer eller en kunstner i arbeid er også symptomatisk i forhold til *alle* resepsjonens modell-titler på Ekely-verkene: Vi kan ikke på noen av Munchs malerier med modell-titler se at modellen skal representeres som en *modell*. Å gi modell-titler på malerier som ikke viser en maler- og modell-situasjon, er altså ikke vanlig praksis innenfor kunsthistorien. Hvorfor ga da Gauguin Munchs maleri en modell-tittel? Og hvorfor vektlegge Munchs kvinnelige modeller som *modeller*?

Hvorfor et fokus på Munchs kvinnelige modeller med støtte av modell-titler?

Gauguin omtaler Munchs kvinnelige modell i sine biografier som “Litt kunstner og meget bohème”. Hvorfor gjør han det? En forklaring på dette kan vi finne i Patricia Ann Briggs doktoravhandling *Historicizing Matisse’s Representation of Women: Gender and Artistic Expression in the Age of Consumer Culture*.¹⁹⁴ Her redegjør Briggs for hvordan kunstnerens modell utover på 1800-tallet ble en del av bohem-kulturen, og skriver:

By the nineteenth century, the emergence of the bohemian definition of the artist as well as material changes in the business of modeling placed eroticism at the center of popular views on the relationship between the artist and his model. As a result, the relationship between the artist and the model, and consequently notions of aesthetic perception and expression, were in part structured by a framework of sexual difference and heterosexual desire.¹⁹⁵

Utover på 1800-tallet blir altså forholdet mellom den kvinnelige modellen og den mannlige kunstneren ofte vektlagt som et *erotisk* forhold. Når da Gauguin omtaler Munchs modell som “meget bohem”, og også omtaler kvinnen på Munchs maleri som en modell i form av tittelen, rettes oppmerksomheten mot kunstner og modell-temaet i kunsthistorien, og knytter dermed an til en etablert oppfattelse i vår kultur av dette forholdet som erotisk. Gauguins interesse for kunstner og modell-temaet blir påpekt 41 år senere i anledning utstillingen *Edvard Munch og hans modeller 1912-1943* på Munch-museet (1988/89).

¹⁹⁴ Briggs, Patricia Ann, *Historicizing Matisse’s Representation of Women: Gender and Artistic Expression in the Age of Consumer Culture*, Phd-avhandling (Minneapolis: University of Minnesota, 1998).

¹⁹⁵ *Ibid.*, 68.

Utstillingen *Munch og hans modeller* var den første større utstillingen som viste Munchs Ekely-malerier med portretter og akt-malerier av kvinner. Vesentlig for denne utstillingen var at Munchs modeller ble identifisert med navn, og man prøvde også å identifisere dem på maleriene. Det er med andre ord en vesentlig forskjell mellom Gauguins vektleggelse av kunstner og modell-tematikken og hvordan dette blir behandlet på utstillingen *Munch og hans modeller*. Gauguin plasserte Munch og han kvinnelige modeller innenfor en historisk kontekst. Dette gjøres også av Eggum og Alf Bøe i katalogteksten til *Munch og hans modeller*, men denne gang er det først og fremst biografisk-psykologiske tolkninger som dominerer utstillingen. *Munch og hans modeller* og katalogteksten fremheves av Patricia G. Berman i sin resepsjonsgjennomgang fra 1994 som spesielt viktige i å forme vår forståelse av Munchs kunst etter 1909 og inn i Ekelyperioden. Berman skriver følgende: “Subsequent studies, such as the exhibition catalogue *Edvard Munch og hans modeller 1912-1943* [...], have begun to reconstitute the narrative of Munch’s later years, [...]”¹⁹⁶ Utstillingen *Munch og hans modeller* og katalogtekstene har mer enn noen annen etablert en forståelse av at kvinnene vi ser på Munchs Ekely-malerier er modeller.

I katalogteksten til *Munch og hans modeller* gjengis sitater fra Gauguins biografier om Munch, og Bøe påpeker følgende i forordet: “Gjennom sitat av Pola Gauguin i katalogteksten gis vi inntrykk av hvilken betydning modellen har for kunstnerens skaperprosess.”¹⁹⁷ I utstillingskatalogen gjengis videre Gauguins tekst som omhandler forholdet mellom Munch og hans modell, og da også i tilknytning til maleriet Woll 1501/*Sittende modell på divanen*.¹⁹⁸ Imidlertid hoppes det over en setning av Gauguins tekst for å kunne avslutte sitatet med “Litt kunstner og meget bohem.”¹⁹⁹ Det er altså viktig å vektlegge modellen som bohem.

Å omtale modellen/Prestøe på maleriet Woll 1501/*Sittende modell på divanen* som en bohem gjør spekulasjonene om hennes forhold til Munch mere åpen, fordi den bohemske livsstilen også innebærer en frigjort seksualitet. Eggum omtaler forholdet deres på følgende måte: “Grønntonen som preger disse konstruktive aktene av Birgitte, som Munch kalte henne, understreker nettopp den kjølige distansen med hvilken kunstneren betraktet sin modell.

¹⁹⁶ Berman, “Trends in the Current Literature”, 53.

¹⁹⁷ Bøe, Alf, “Forord”, i *Munch og hans modeller*, 7.

¹⁹⁸ Forholdet deres omtales av Eggum som “[R]efleksjoner der speiler forholdet mellom Munch og Birgitte [sic Birgit]”. Eggum, *Munch og hans modeller*, 146.

¹⁹⁹ Sitatet avsluttes med “Helt til kreftene sviker og hun ikke lenger orker å følge hans flukt men synker tilbake til sitt eget selvforglemmende, men innerst inne vaksomme jeg ... Litt kunstner og meget bohem.” Eggum, *Munch og hans modeller*, 146.

Hvorvidt deres personlige forhold var preget av distanse er derimot et annet spørsmål.²⁰⁰ Det mest interessante med Eggums tekst er hvordan spekulasjonene rundt Munch og Prestøes forhold også leses inn i tolkningen av kunstverket.

Alle maleriene på utstillingen *Munch og hans modeller* blir plassert innenfor en historisk-biografisk og biografisk-psykologisk ramme, noe som Eggums uttalelse er et eksempel på: Eggum påpeker: “Enkelte motiver som er vanskelig tolkbare, som den særpregede akvarellen *Kunstneren og hans modell* [...] kan muligens få sin tolkning utover det rent personlige [...]”.²⁰¹ Utstillingens grunnmotiv er Munchs forhold til sine modeller, der det spekuleres i Munchs forhold og følelse for dem. Dette overføres til tolkningene av alle maleriene på utstillingen. Ekely-maleriet *Bohemens bryllup* (1925-26) er et eksempel på dette, hvor Eggum påpeker det følgende: “Vår viten om hvem modellen er, gir ikke noen indikasjoner om hvem hun skal representere. Bevisst eller ubevisst kan Munch imidlertid ha latt forholdet mellom kunstner og modell, mellom den aldrende mannen og den unge kvinnen, bli kunstverkets dypeste mening.”²⁰²

Man kan være enig eller uenig i Eggums tolkninger. Mitt anliggende er for øvrig å rette søkelyset mot hvordan dette fortolkningsperspektivet kan ha lukket verkene for nyfortolkninger. For å undersøke dette skal jeg rette oppmerksomheten mot Munchs malerier med Eggums tittel *Kunstneren og hans modell*, en tittel som har styrt tolkningen i en historisk- og biografisk-psykologisk retning.

III: Det biografisk-psykologiske og *Kunstneren og hans modell*

Den mest omtalte resepsjonstittelen på Ekely-maleriene er Eggums tittel *Kunstneren og hans modell*. Maleriene med denne tittelen ble vist på utstillingen *Munch og hans modeller*, men har røtter tilbake til 1970-tallet. Tittelen har lagt føringer i historisk-biografiske retninger, som Chang har påpekt i denne oppgavens innledning. Tittelen ble skapt av Eggum i 1977, og ble plassert på fire av Munchs malerier, og organisert i en serie.²⁰³ I 2008 oppløste Woll serien i *Catalogue raisonné*, men som jeg redegjorde for i oppgavens innledning er dette fortsatt malerienes titler i dag (2018).

²⁰⁰ Ibid., 142-43.

²⁰¹ Ibid., 12.

²⁰² Ibid., 152-53.

²⁰³ Det er totalt fire malerier i serien, men jeg skal i denne oppgaven forholde meg til de tre første.

Tittelen *Kunstneren og hans modell* er basert på en historisk-biografisk tolkning av Eggum. Jeg skal nå redegjøre for malerienes historikk, og vise noen tidligere tittelalternativer. Deretter skal vi se nærmere på hvordan Eggum etablerte maleriene som private og selvutleverende. Og til slutt skal jeg med Gadamer rette søkelyset mot det historisk-biografiske og biografisk-psykologiske fortolkningsperspektivet i kritisk forstand.

Vi skal nå rette oppmerksomheten mot de tre maleriene som har tittelen *Kunstneren og hans modell* i *Catalogue raisonné*, og som har hatt denne tittelen på utstillinger og i publikasjoner siden 1977. Jeg skal omtale dem etter katalognumrene som de har i *Catalogue raisonné* og plasserer det tidligere nummeret fra serien i en parentes, for å gjøre det enklere å skille dem fra hverandre. Her presenteres verkene: Woll 1327/*Kunstneren og hans modell* (I), Woll 1329/*Kunstneren og hans modell* (II) og Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III). Ingen av maleriene var utstilt i Munchs levetid, og ble dermed også overlatt uten kunstnertitler.²⁰⁴ Woll 1327/*Kunstneren og hans modell* (I) var det første bildet som ble utstilt. Det ble vist på utstillingen *Edvard Munch* i Göteborgs konstmuseum (Sverige) i 1947 med tittelen *Med modellen foran speilet: Selvportrett malt antagelig ca. 1925*.²⁰⁵ En tittel som leder i en historisk-biografisk retning ved å omtale mannen som Munch og kvinnen som hans modell.

I det samme året ble også Woll 1327/*Kunstneren og hans modell* (I) for første gang gjengitt i J.P. Hodins bok *Edvard Munch. Nordens Genius* fra 1948, og her fikk maleriet tittelen *Kärlekspar*.²⁰⁶ Denne tittelen er, så vidt jeg kan gjøre rede for, ikke nevnt i Munch-litteraturen siden 1948. Hodins tittel legger ikke vekt på det historisk-biografiske som tittelen *Med modellen foran speilet. Selvportrett* fra året før gjorde. Hodins tittel er derfor interessant fordi den viser andre tolkninger av maleriet.

Fra 1947 og frem til 1970-tallet, ble ikke maleriene vist på noen utstillinger. I Changs *Negotiating Modernity* opplyses det om at Woll 1327/*Kunstneren og hans modell* (I) fra 1950-

²⁰⁴ Woll, *Catalogue raisonné*, 3: 1209-1211.

²⁰⁵ Utstilt under katalognummer 211: *Med modellen foran speilet: Selvportrett malt antagelig ca. 1925*, i Langaard, Johan H., *Edvard Munch: Utstilling i Göteborgs konstmuseum 25. februar-16. mars 1947* (Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 1947). Første gang denne tittelen ble gjengitt i Munch-forskningen etter 1947 var i Changs doktoravhandlingen *Negotiating Modernity* fra 2010. Chang, *Negotiating Modernity*, 149. Imidlertid nevner ikke Chang undertittelen: “*Selvportrett malt antagelig ca 1925*.”

²⁰⁶ Hodin, J.P., *Edvard Munch: Nordens genius* (Stockholm: Ljus, 1948), illustrasjon nr. 50. Forøvrig var det i *Nordens genius* at Woll 1327/*Kunstneren og hans modell* (I) for første gang ble gjengitt i form av en reproduksjon.

eller 60-tallet fikk titlene *I soveværelset I*, i Munch-museets arkiv.²⁰⁷ Chang påpeker også hvordan maleriene må ha blitt organisert i en serie allerede da, som vi ser av tittelen med *Soveværelset* og nummeret, og også på grunnlag av at Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III) når det ble utstilt for første gang i Malmö konsthall i 1975, hadde tittelen *Sovrummet III*.²⁰⁸

Neste gang Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III) ble utstilt var i 1976 i Sarah Campbell Blaffer Gallery i Houston (USA) med tittelen *Man and Woman in a room (The bedroom III)*. Denne tittelen er ikke nevnt i Munch-litteraturen siden 1976. Å bringe denne tittelen frem i lyset er viktig for å vise alternative titler på Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III), og det er også et eksempel på hva som forsvinner av alternative tolkninger når *Catalogue raisonné* ikke oppfører titlene etter 1945. Tittelen *Man and Woman in a room (The bedroom III)* er også interessant ved at den kan plasseres innenfor kategorien av deskriptive titler, og en noenlunde nøytral tittel.

Året etter utstillingen i Houston, i 1977, i anledning utstillingen *Edvard Munch 1863-1944* i Liljevalchs konsthall i Stockholm, skulle maleriene Woll 1327/*Kunstneren og hans modell* (I), Woll 1329/*Kunstneren og hans modell* (II) og Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III) få en tittel som hverken var nøytral eller deskriptiv. Maleriene fikk da tittelen *Kunstneren og hans modell*. Denne tittelen er de også siden 1977 utstilt og publisert med, og dette er malerienes titler i *Catalogue raisonné*.

“Selvutleverende” og “private” bilder

Interessant med Eggums tittel *Kunstneren og hans modell* er hvordan tittelen i utgangspunktet knytter Munchs malerier til et tema i kunsthistorien. Overskriften på Eggums tekst i utstillingskatalogen hvor titlene ble lansert var: “Sovrummet: Munchs version av temat: Mälaren och hans modell. C:a 1915-21”. Det er altså Munchs versjon av dette temaet som Eggum vektlegger. Ved å gi maleriene tittelen *Kunstneren og hans modell* retter tittelen også oppmerksomheten mot det erotiske forholdet som er etablert i vår kultur mellom en mannlig kunstner og en kvinnelig modell, slik Briggs påpekte ovenfor i teksten. For ytterligere å forsterke sin historisk-biografiske tolkning legger Eggum vekt på at maleriene er

²⁰⁷ Chang, *Negotiating Modernity*, 149.

²⁰⁸ Ibid. Utstilt under katalognummer 58, med tittelen *Sovrummet III (The bedroom III)*. Ahlstrand, Jan Torsten, red., *Edvard Munch*, utstillingskatalog (Malmø: Malmö Konsthall, 1975).

selvutleverende, og skriver: “Konstnären och hans modell I” är, som jag ser det, den mest hänsynslöst självvranssakande av dessa bilder.”²⁰⁹ Eggum vektlegger også at det er en “uvanlig intim stemning og spenning i bildet”.²¹⁰ For ytterligere å fremheve det intime og selvutleverende med maleriserien påpeker han følgende:

Den grupp av målninger Munch skapade åren 1919-20 med scener från sitt sovrums i Ekely har ett likartat intimt tema, men är i stort sett svårare att tolka. Det är inte känt att Munch någonsin lät ställa ut någon av dessa bilder. Annars har man funnit säkra bevis för att så gott som alla bilder han har målat av hyggelig kvalitet varit utställda.²¹¹

En vektleggelse av at maleriene *ikke* ble utstilt, forsterker det private og selvutleverende aspektet ved dem. Eggums påstand om at det finnes “sikre bevis” for at alle Munchs malerier med et *hyggelig* tema ble utstilt i Munchs levetid, er imidlertid ikke korrekt. Av de 398 Ekely-verkene som ikke ble utstilt i Munchs levetid, kan det hevdes at de fleste er av en “hyggelig kvalitet”, slik som f.eks. *Kvinne med valmuer* (1918-19) (Woll 1289), *Stilleben med tomater, purre og kasseroller* (1926-30) (Woll 1592) og *Kvinne med gresskar* (1942) (Woll 1771).²¹² Poenget med at maleriserien ikke ble utstilt i Munchs levetid, har allikevel fulgt Ekely-resepsjonen siden,²¹³ og med støtte av tittelen lagt føringer for *Kunstneren og hans modell*-maleriene i en retning av psykologiske og historisk-biografiske lesninger.

Vi skal nå se litt nærmere på den historiske – biografisk-psykologiske fortolkningen av kunst. Her skal jeg benytte Hans-George Gadamer's teori angående å forstå tekster utfra forfatterens liv og følelser. Gadamer retter oppmerksomheten mot historikerens virksomhet og fortolkning av tekster. Imidlertid vektlegger Gadamer at hans fortolkningsfilosofi ikke kun angår tekst: “I likhet med enhver tekst må kunstverket – og da ikke bare det litterære – forstås [...]”²¹⁴ Gadamer's filosofi kan også overføres til *forståelsen* av bildet. Gadamer's begrep om forståelse er et kompleks begrep. Jeg skal i det følgende undersøke Gadamer's forståelse utfra historiske-

²⁰⁹ Eggum, “Sovrummet”, 108.

²¹⁰ “Det är en för Munchs konst ovanligt intim stämning och spänning i bilden.” Ibid.

²¹¹ Ibid, 107.

²¹² Se appendiks1.

²¹³ Dette poenget ble også gjentatt av Eggum året etter utstillingen i Stockholm: “The picture were probably not exhibited during Munch’s lifetime because of their private character.” Eggum, Arne, “Major Paintings”, i *Symbols and Images*, 72. Siden er dette aspektet ved *Kunstneren og hans modell*-maleriene gjentatt i flere andre fortolkninger av verkene. Se for eksempel Prelinger, *After the Scream*, 77; Müller-Westermann, *Iris, Munch Själv* (Stockholm: Moderna Museet, 2005), 151; Nils Ohlsen, “Edvard Munch's visuelle retorikk – en tilnærming med utgangspunkt i utvalgte interiører”, i *Edvard Munch 1863-1944* (2013), 204.

²¹⁴ Gadamer, *Sannhet og metode*, 150.

og biografisk-psykologiske tolkninger av kunstverk, der tolkning og forståelse rettes mot verkets meningskrav og verket i seg selv.

Historiske - og biografisk-psykologiske fortolkninger

Å rette fokuset mot en kunstners modeller, er en tradisjonell kunsthistorisk praksis, som den tyske filosofen Hans-George Gadamer kommenterer på følgende måte: “Når den biografiske eller kildehistoriske litteraturforskningen tolker et diktverk ut fra de opplevelsene eller kildene verket er basert på, gjør den ofte bare det kunstforskningen gjør når den undersøker et maleri med utgangspunkt i malerens modeller.”²¹⁵ Å rette oppmerksomheten mot en kunstners biografi, vil også si det samme som om forflytte oppmerksomheten ut av selve verket. Gadamer skriver:

Vi har sett hvordan historikeren gjennom en eiendommelig intensjonsforskyvning slett ikke anerkjenner tekstens egen intensjon, men betrakter den som en historisk kilde, det vil si at han med utgangspunkt i teksten henter frem en forståelse av noe som slett ikke var ment i teksten, men som bare kommer til uttrykk i den for oss.²¹⁶

Bakgrunnen for Eggums tittel *Kunstneren og hans modell* springer ut fra en historisk kilde: maleriet omhandler Munch og hans modell på den tiden, Annie Fjeldbu, som Eggum har oppsporet. Eggums vektleggelse av at Munch ikke utstilte maleriene i sin levetid er også basert på å plassere verkene i en historisk kontekst. Det biografisk-psykologiske er også fremtredende ved Eggums fortolkning, her uttrykt i utstillingskatalogen *Munch og Ekely* fra 1998/99: “Serien *Soveværelset/Kunstneren og hans modell* [...] er et slikt eksempel hvor han fremstiller seg sammen med en av sine modeller med sin uopprede seng i bakgrunnen. I dette motivet, hvor grunntemaet er den eldre mannens ensomhet innfor den unge kvinnen, utleverer han seg selv usentimentalt og hensynsløst.”²¹⁷

For Gadamer er det et skille mellom et kunstverks meningskrav (verket i seg selv) og verket som et historisk dokument. Bakgrunnen for Eggums tittel *Kunstneren og hans modell* er å behandle maleriene som historiske dokumenter. Dette er også et typisk trekk ved Eggums tilnærming til kunst, og et eksempel på dette er Eggums tolkning av Munchs Ekely-maleri *På verandaen*, hvor det påpekes:

²¹⁵ Gadamer, *Sannhet og metode*, 133.

²¹⁶ Ibid., 305.

²¹⁷ Eggum, *Munch og Ekely*, 15.

Det at Munch skaper en ny formel for en stivnet kvinneskikkelse som gir litterære assosiasjoner, og at denne samtidig speiler hans samliv med sine modeller, er imidlertid i vår sammenheng av interesse. Det knytter selve billedmotivet nærmere til Munchs eget liv og gjør bildene interessante også som menneskelige dokumenter.²¹⁸

Historiske - og biografisk-psykologiske tolkninger forstår kunst utfra utenforliggende faktorer. For Gadamer betyr dette at men ikke tar hensyn til verkets eget krav om og blir forstått ut fra seg selv. Gadamer påpeker også følgende om denne måte å fortolke kunst på:

Historikeren vil alltid, også når det strider mot verkets eget krav, undersøke alle de relasjonene som kan fortelle ham noe om fortiden. Han vil overalt i verket oppspore modellene, det vil si utforske de tidsrelasjonene som er innvevd i kunstverkene, også når samtidens betrakter ikke er klar over dem og de ikke er avgjørende for meningshelheten.²¹⁹

Eggums tittel *Kunstneren og hans modell*, og tolkningen den er basert på, tar ikke sitt utgangspunkt i verket, men i utenforliggende faktorer. Derfor er det også en manglende samhörighet mellom tittel og verk. Gadamer påpeker: "Forståelsens oppgave retter seg i første rekke mot selve tekstens mening."²²⁰ Gadamer vektlegger også at for å forstå en overlevering (et kunstverk) fra en annen tid, behøver man en historisk horisont. Imidlertid påpeker Gadamer: "Men det kan ikke dreie seg om å utarbeide denne horisonten gjennom å hensette seg i en historisk situasjon."²²¹ Når vi tolker *Kunstneren og hans modell*-maleriene utfra det historisk-biografiske, vil det ifølge Gadamer si at vi fjerne oss fra verkets egen mening, og også fra vår egen forståelse. Istedenfor forstår man verket ut fra andre faktorer, som utfra kunstnerens eget liv og andre personer. Som Gadamer påpeker dreier det seg om "[Å] delta i det som teksten meddeler oss. Når vi forstår, foreligger meningen med det sagte helt uavhengig av om vi kan danne oss et bilde av forfatteren ut fra overleveringen, eller om vi er opptatt av å tolke overleveringen som en historisk kilde."²²²

Når jeg nå skal analysere Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III) skal oppmerksomheten *kun* rettes mot selve verket. Hvem personene er, om Munch mente å utlevere seg selv og sine følelser for sine kvinnelige modeller, og om han ikke utstilte dem i sin egen levetid på grunn av deres private karakter, angår ikke verkets eget meningskrav, om og bli forstått ut fra det

²¹⁸ Ibid., 126.

²¹⁹ Ibid., 133.

²²⁰ Ibid., 335.

²²¹ Ibid., 273.

²²² Ibid., 353.

som faktisk foregår på selve verket. La oss se hvordan Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III) kan åpnes for nyfortolkninger.

Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III)

I Munchs maleri Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III) ser vi en mann og en kvinne som befinner seg på et soverom. De befinner seg omtrent midt i rommet, og er vendt bort fra hverandre. Mannen står rett foran oss. Nederste del av benene hans blir kuttet av billedkanten. Kvinnen befinner seg et lite stykke bak ham. Hun er kledd i en morgenkåpe med en nattkjole under. Hodet hennes er vendt ned mot gulvet, og bort fra mannen. Interiøret i rommet består av en seng, bilder, et bord med en vase, en stol, et gulvteppe, en kommode/ speil. Vi kan også se inn i et bakenforliggende rom hvor det befinner seg et vindu, bilder på veggen, og et flygel.

I maleriet utspiller det seg et narrativ mellom en mann og en kvinne på et soverom. Hva som foregår mellom dem er - som Chang har påpekt – et mysterium.²²³ Imidlertid er forholdet mellom mannen og kvinnen preget av uro og manglende samhørighet.²²⁴ Personene på de tre maleriene (Woll 1327, Woll 1329 og Woll 1331 (*Kunstneren og hans modell* (I-III)) er tradisjonelt fortolket som Munch og hans modell fra Ekelyperioden Annie Fjeldbu. Eggum leser maleriene som et uttrykk for “[D]en eldre mannens ensomhet overfor den unge kvinnen.”²²⁵ Aldersforskjellen mellom kunstneren og modellen stemmer da også overens med en historisk-biografisk lesning: Munch var i midten av femtiårene i perioden da maleriene antagelig ble malt, og modellen Fjeldbu var i begynnelsen av tjueårene.²²⁶ Flere fortolkninger har dermed rettet oppmerksomheten mot personenes aldersforskjell. Dette forholdet vektlegges stort sett i de fleste fortolkningene av maleriene, slik som f.eks. i 2013 da Ohlsen skriver: “Som i *Mann og kvinne*, tematiserer *Kunstneren og hans modell* [Woll 1327 og 1331] den fysiske og psykiske spenningen mellom kunstneren og den tydelig yngre modellen.”²²⁷ Jon-Ove Steihaug vektlegger også denne tematikken og mener at “Hele scenen synes å dreie seg om den gamle kunstnerens begjær etter sin unge modell”.²²⁸

²²³ “In a series from 1919-1921, entitled the *Artist and his model* [...] While the series in no way meant to compose a linear narrative, Munch hints at telling a story, albeit one riddled with mystery and inconsistency.” Chang, *Negotiating Modernity*, 149.

²²⁴ Müller-Westermann påpeker dette, og skriver: “I *Konstnären och hans modell III* [...] har separationen mellan man och kvinna bibehållits, och här förstärks distansen ytterligare genom det extrema tvärformatet.” Müller-Westermann, *Munch själv*, 145.

²²⁵ Eggum, *Munch og Ekely*, 45.

²²⁶ Eggum, *Munch og hans modeller*, 104.

²²⁷ Ohlsen, “Edvard Munchs visuelle retorikk”, i *Edvard Munch 1863-1944* (2013), 205.

²²⁸ Steihaug, Jon Ove, “Edvard Munchs performative selvportretter”, i *Edvard Munch 1863-1944* (2013), 21.

Men hva hvis vi ser bort fra de historisk-biografiske fortolkningene, og tittelen *Kunstneren og hans modell*, er da personenes alder leselig på alle de tre maleriene? Vi kan se en ung kvinne på Woll 1327/*Kunstneren og hans modell* (I) og Woll 1329/*Kunstneren og hans modell* (II), men kan vi virkelig se en *ung* kvinne på Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III)? Vi kan ikke utfra kvinnens utseende få noen informasjon om kvinnen er ung eller at hun er en modell, denne informasjonen får vi først og fremst fra tittelen. Å omtale kvinnen som modell, vil ifølge en historisk-biografisk tolkning tilsi at hun er ung fordi Munchs modeller var unge kvinner.

Organiseringen av maleriene Woll 1327- Woll 1329-Woll- 1331/*Kunstneren og hans modell* (I-III) og tittelen, kan også ha opprettet inntrykket av at det er *de samme personene* vi ser på de tre maleriene. Kvinnen er da også gjenkjennelig på samtlige av de tre maleriene ved sitt lange brune hår og blå morgenkåpe. Kvinnen på *Kunstneren og hans modell I-III* blir dermed fortolket av Munch-resepsjonen som enten Munch sin model Fjeldbu, eller en hvilken som helst annen ung kvinnelig modell.²²⁹

Nummereringen av Woll 1327-Woll 1329-Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (I-III) ble fjernet i *Catalogue raisonné* i 2008.²³⁰ Et av målene med utgivelsen var, som tidligere nevnt, å åpne Munchs verker for nyfortolkninger. Ved å oppløse serien åpner da også Woll for dette: Kvinnen i den blå morgenkåpen på maleriet Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III) som vi ikke kan identifisere hverken i form av ansiktet eller kroppen, behøver da ikke lenger å fortolkes som en av Munchs *unge* modeller, eller som Annie Fjeldbu. Ved å se bort fra Eggums tittel og for eksempel tolke det etter en av maleriets tidligere titler som *Man and Woman in a room (The bedroom III)* fra 1976, kan verket dermed åpnes for en ny forståelse.

Jeg vil i den følgende analysen fjerne nummereringen etter *The bedroom*. Jeg skal også i billedanalysen undersøke hvordan maleriene i seg selv yter motstand mot fortolkninger som påfører personene en identitet.

²²⁹ Se for eksempel Prelinger, *After the Scream*, 77-82; Müller-Westermann, *Munch själv*, 145; Alarcó, Paloma, *Edvard Munch: Archetypes*, utstillingskatalog (Madris: Museo Thyssen-Bornesza), 52.

²³⁰ Imidlertid er bildene plassert etter hverandre i omtrent samme rekkefølge i *Catalogue raisonné* som i Eggums serie. Nummereringen er fjernet fra den norske og engelske tittelen, men ikke fra den tyske, og dermed er fortsatt serien operativ og kun delvis oppløst, kan det hevdes. Woll, *Catalogue raisonné*, 3:1209-1211.

Man and Woman in a room (The bedroom) (Woll 1331/Kunstneren og hans modell (III))

Om vi legger tittelen *Mand and Woman in a room* til grunn, kan vi for eksempel nærme oss maleriet på denne måten: Kvinnen står med hodet bøyd ned mot gulvet på maleriet *Man and Woman in a room (The bedroom)* (Woll 1331/*Kunstneren og hans modell (III)*). Armene befinner seg inne i en blå morgenkåpe. De er løftet litt opp og fremover. Morgenkåpen er åpen og henger rett ned. Under den har kvinnen på seg en sid nattkjole. Den ene skulderen er løftet litt oppover, noe som tyder på at kvinnen enten kler av eller på seg. Vi kan ikke se noe av kvinnens ansikt, fordi det er bøyd nedover og på grunn av at håret henger foran det. Kvinnen har langt hår med en hestehale som forsvinner bak og over den ene skulderen. Vi kan heller ikke se noe av hennes kropp eller hud. Til og med kvinnens hender befinner seg inni morgenkåpen, og nederste del av hennes ben forsvinner inn i teppet. Kvinnens fremtoning består kun av hår og tekstiler.

Vi kan altså kun se en kvinne. Hennes identitet eller alder kan vi ikke lese oss til. Imidlertid befinner det seg en grå stripe i håret hennes. Dette kan fortolkes dithen at kvinnen *ikke* er ung. Ved at Munch tilslører kvinnens ansikt og kropp åpner dette for flertydige tolkninger av kvinnens identitet og alder. Dette kan åpne verket for fortolkninger der ikke temaet nødvendigvis må forstås som historisk-biografisk, eller hvor “[g]runntemaet er den eldre mannens ensomhet overfor den unge kvinnen.”²³¹

Når Woll 1331 heller ikke lenger inngår i en serie, er verket også åpent for nyfortolkninger der kvinnen også kan leses i form av andre aldre enn kun “tydelig yngre” enn mannen. Munchs fremstilling av kvinnen på maleriet åpner for kvinnens alder som flertydig. Det er ved Munchs bruk av maleriske virkemidler at kvinnens alder ikke kan leses. Maleriet er malt lett og luftig. Interiørets objekter er malt skisseaktig, og det er kontraster i form av flater hvor malingen er tynt påført og andre med tykkere malingslag. Kvinnen er også løst skissert opp. Nattkjolen hennes er en transparent flate. Den løse malemåten får interiørets objekter og kvinnen til å flyte inn i hverandre. Ved og å fremstille kvinnen slik at vi kun ser hennes klær og hår, fremstår hun som gåtefull: hva hun foretar seg, hvem hun er, hennes alder eller hva hun uttrykker, er udefinert.

²³¹ Eggum, “Ekelyperioden i Edvard Munchs kunst 1916-1944”, 45.

Den skisseaktige malemåten får også mannens ansiktsuttrykk til å fremstå som flertydig. Hans ansikt består kun av noen streker, og ansiktsfargen består av samme farge som rommets vegger. Disse transparente gjennomsiktige malingsflatene, som vi kan se i mannens ansikt og på hans undertrøye - og på kvinnens nattkjole - kommuniserer med lignende flater i interiøret. Selv om mannen og kvinnen er adskilte fra hverandre, skapes det imidlertid en tilhørighet til rommet de befinner seg i. Dette rommet behøver ikke å leses som Munchs soverom på Ekely, der Munch befinner seg med en modell, slik tittelen *Kunstneren og hans modell* legger føringer for. Ved å forholde meg til tittelen *Man and Woman in a room (The bedroom)* i min tolkning av Woll 1331 kan vi finne oss på et hvilke som helst soverom, med en eldre mann, og en kvinne hvis alder det ikke er mulig å tyde.

Ved oppløsningen av serien kan de enkelte verker tale for seg selv, slik som jeg har vist et eksempel på i forhold til Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III). Imidlertid vil tittelen *Kunstneren og hans modell* fortsette å legge føringer for tolkningene. På bakgrunn av min analyse vil jeg hevde at tittelen *Man and Woman in a room (The bedroom)* fra utstillingen i Houston (1976), kan fungere som en alternativ tolkningsanvisning som kan utvide verkets tematikk.

Oppsummering

Med dette kapitlet har jeg forsøkt å vise at en interesse for tittelmangfold og for sammenhengen mellom titler, tolking og hvilken kontekst de har oppstått i også er viktig når vi står overfor titler som er spesielt godt innarbeidet i Munch-resepsjonen. En slik gruppe av titler er nettopp de mange maleriene som har fått en resepsjonstittel hvor ordet «modell» inngår.

Denne type titler kan kategoriseres om både deskriptive og fortolkende. Det interessante er at det fortolkende elementet i alle tilfeller er omtalen av kvinnen som en *modell*. I undersøkelsen Gauguins bok om Munch fra 1946, redegjorde jeg for hvordan dette er den første teksten etter 1945 som retter oppmerksomheten mot forholdet mellom Munch og hans kvinnelige modeller, Her blir også en av de første modell-titlene ble lansert. I utgangspunktet synes titlene i dette tilfelle å knytte an til en kunsthistorisk kontekst, hvor temaet «Kunstneren og hans modell» er innarbeidet. Ved å studere modell-titler i en større kunsthistorisk sammenheng kom jeg imidlertid frem til at dette ikke var vanlig praksis for malerier hvor dette temaet ikke fremgår av selve verket. Modell-titlene i Ekely-sammenheng er altså i all

hovedsak basert på biografisk materiale. Det fremgikk også hvordan modell-titlene på Munchs Ekely-verker er medvirkende til å forstå dem historisk-biografisk. Dette var spesielt fremtredende i forhold til tittelen på *Kunstneren og hans modell*-maleriene.

Til sist i kapitlet undersøkte jeg maleriet Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III). Jeg hentet frem den tidligere tittelen *Man and Woman in a room (The bedroom III)*, en tittel som ikke siden 1976 er nevnt i resepsjonen. Denne tittelen har forsvunnet ut av *Catalogue raisonné*, og jeg påpekte hvordan tittelen *Man and Woman in a room* kan fungere som en alternativ tittel og tolkning i forhold til tittelen *Kunstneren og hans modell*. I billedanalysen vektla jeg hvordan Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III) i *Catalogue raisonné* ikke lenger er en del av den tidligere nummererte serien. Dermed åpner dette for tolkninger som i større grad kan rette oppmerksomheten mot selve verket. Jeg redegjorde for hvordan kvinnen da heller ikke lenger behøver å forstås som betydelig yngre enn mannen på bildet, og heller ikke som en modell. Endelig så vi også hvordan Munch ved bruk av maleriske virkemidler gjør at personene på Woll 1331/*Kunstneren og hans modell* (III) fremstår som tvetydige og gåtefulle.

Det gåtefulle og tvetydige skal vi også undersøke nærmere i det neste kapitlet. Her skal Munchs maleri *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* undersøkes og analyseres. Dette maleriet er ofte fortolket som et uttrykk for en enkel symbolikk. Men er det ikke også gåtefullt?

Kapittel 4

Klokken og sengen: Kunstens gåte

“Enkel er symbolikken i det patetiske bildet av oldingen ‘Mellom klokken og sengen’,²³² skriver Nic Stang i sin bok *Edvard Munch* fra 1971. Kunstverket han omtaler på denne måten er *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* (1940-43) (Woll 1764), et av de mest kjente maleriene fra Ekelyperioden. Stang vektlegger at Munchs verk uttrykker en enkel og tydelig symbolikk, og uttrykker seg dermed i pakt med den fortolkningstradisjonen som har etablert seg rundt dette maleriet. Hvilken symbolikk det dreier seg om, finner vi blant annet beskrevet i Munch-museets offisielle fortolkning av maleriet:

Med en gammel manns holdning har Edvard Munch stilt seg opp mellom to dødssymboler, klokken og sengen. Han står der ensom i motlyset på terskelen mellom det solfylte rommet bak seg, som er overstrømmet av kunstverk – de som har vært hans liv – og soveværelset, hvor skyggen på gulvet foran ham former seg til et kors.²³³

Dødssymbolikken vektlegges altså i Munch-museets fortolkning av *Selvportrett. Mellom klokken og sengen*, en fortolkning som også er fremtredende i Munch-resepsjonen for øvrig.²³⁴ Det kan også sies å være den mest utbredte oppfattelsen om hva som utgjør verkets tematikk. Et annet aspekt ved verkets fortolkningshistorikk, er gjentakelser av tidligere lesninger, ord og benevnelser. Det kan med andre ord fremstå som om *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* har en hovedfortolkning som man ikke kommer utenom.²³⁵

²³² Stang, Nic, *Edvard Munch* (Oslo: Tanum, 1971), 278.

²³³ Munch-museet, sitert fra <http://munchmuseet.no/> (forsiden – fortolkningen kommer opp i eget vindu når man klikker på maleriet). (sist oppsøkt 24.05.2017).

²³⁴ Fra første gang Munchs verk ble omtalt – av Rolf Stenersen i 1944 - har dødssymbolikken blitt vektlagt. Stenersen skriver: “Et av hans siste større arbeider er et bilde av ham selv. Han står gammel og trett i ‘giv akt’ ved slaguret i soverommet. Det er som han har stilt seg opp for å møte døden.” Stenersen, Rolf, *Edvard Munch: Nærbilde av et geni*, utgitt første gang i 1944 i Sverige (Oslo: Gyldendal, 1945), 216. I en av de siste autoritative fortolkningene er det fortsatt dødssymbolikken som vektlegges: Iris Müller-Westermann skriver i 2005 om Munchs verk: “I Självporträtt mellan klockan och sängen [...] uppenbarar sig döden metaforiskt som övergång mellan två världar.” Müller-Westermann, *Munch Själv*, 176.

²³⁵ Ved en gjennomgang av de autoritative fortolkningene av Munchs maleri, vil jeg hevde at det er tale om en felles fortolkningsforståelse av *Selvportrett. Mellom klokken og sengen*. Mitt utvalg av fortolkninger har sitt utgangspunkt i *Catalogue raisonnés* anbefalte litteratur som presenteres i tilknytning til verket, Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1570. Jeg har også basert meg på å oppspore de ulike fortolkningene som den offisielle fortolkningen består av. Dette innebar at flere kilder som *catalogue raisonné* ikke har oppgitt også danner utgangspunkt for min argumentasjon i forhold til Munch-resepsjonens vektleggelse av *Selvportrett. Mellom klokken og sengens* dødssymbolikk. Når jeg hevder at dødssymbolikken er et fremtredende trekk ved Munch-resepsjonens fortolkninger av Munchs maleri, utelukker dette ikke at andre fortolkninger også foreligger. Men jeg vil hevde, at selv om verket blir fortolket utfra en annen hovedtematikk enn dødssymbolikken, så blir dødssymbolikken

I dette kapitlet er det ikke først og fremst dødssymbolikken vi skal utfordre, men snarere oppfatningen av symbolikken som *enkel*. Spørsmålene som skal utforskes i dette kapitlet, er følgende: Hvorfor vektlegger Munch-resepsjonens fortolkninger stort sett *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* som et uttrykk for en enkel dødssymbolikk? Hvilken rolle spiller verkets billedtittel for disse fortolkningene? Og hvordan kan Munchs maleri åpnes opp for nye fortolkninger og ny forståelse?

I dette kapitlet vil jeg argumentere for at tittelen på maleriet påvirker hvordan vi i dag betrakter maleriet, og dermed også kan sies å legge noen føringer for fortolkningen av det. Tittelen fremstår i dag som uløselig knyttet til maleriet, men som vi skal se er det interessant å se nærmere på den. Også *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* er en resepsjonstittel, som første gang opptrer på en utstilling i 1946. Hva slags tittel er dette? Og kan det tenkes at det harmoniske forholdet mellom tittelen på maleriet og dets fortolkningshistorie skygger for alle de andre elementene på maleriet som tittelen *ikke* dekker? Disse og lignende spørsmål skal stå i sentrum i det følgende.

Kapitlets hoveddel åpner med en kort presentasjon av Munch-resepsjonens fortolkninger av *Selvportrett. Mellom klokken og sengen*. Deretter skal vi undersøke verkets tittel, som i utgangspunktet kan gi inntrykk av å inngå i kategorien av kunstverkstitler som en *deskriptiv* tittel. Dette vil bli gjenstand for en grundig undersøkelse. Avslutningsvis vil jeg så knytte noen kommentarer til begrepet om *kunstverks gåtefulle karakter* fra Theodor W. Adornos (1903-1969) *Eстетisk teori (Ästhetische Theorie)*.²³⁶

Mellom klokken og sengen

Munchs maleri *Selvportrett. Mellom klokken og sengen*, ble overlatt til Oslo kommune i 1944, uten å ha vært utstilt i Munchs levetid.²³⁷ Ifølge *Catalogue raisonné* ble maleriet utstilt for aller første gang i 1945, på Nasjonalgalleriet i Oslo.²³⁸ Maleriet ble deretter utstilt på

stort sett alltid fremhevet, selv i fortolkninger som i utgangspunktet har en annen innfallsvinkel. Se f.eks. Sadowsky, "Sjælens skygge", i *Den sene Munch: Malerier fra Ekely 1916-1944*.

²³⁶ Adorno, Theodor W., *Eстетisk teori*, Oversatt av Arild Linneberg (Oslo: Gyldendal, 1998). Jeg har tidligere jobbet med Adorno i tilknytning til min bacheloroppgave, Kristoffersen, Rune, «Willem de Kooning: *Woman I* og kunstens gåte», Universitetet i Bergen, KUN254, Vår 2015.

²³⁷ Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1570.

²³⁸ Ingen katalog ble trykket til denne utstillingen, dermed foreligger det heller ingen billedtitler fra utstillingen. Storm Bjerke, Øivind, "Munchs kinesiske eske: Etableringen av Munch som en verdenskunstner 1945-63", i *Edvard Munch 1863-1944*, 333.

minneutstillingen for Munch i København i 1946 med katalognummer 92,²³⁹ ifølge *Catalogue raisonné*.²⁴⁰ I utstillingskatalogen finner vi tittelen *Selvportrett mellom klokken og sengen*.²⁴¹ Dette er altså første gang denne tittelen benyttes.

Ved en gjennomgang av Munch-litteraturen fra 1945 og 1946, gjengis maleriet fire ganger, men aldri med tittelen *Selvportrett mellom klokken og sengen*. Første gang maleriet omtales, og det gjengis en reproduksjon av det, er i Rolf Stenersens biografi om Munch, første gang utgitt i Sverige i 1944. Her blir verket gitt tittelen *Självpporträtt. Vid slaguret*,²⁴² og i den norske utgaven fra 1945 *Ved slaguret*.²⁴³ I Pola Gauguins biografi fra 1946 omtales maleriet under tittelen *Selvportrett*.²⁴⁴ Det samme er tilfellet i N. Ryggs tekst om Munch fra boken *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*.²⁴⁵ Den fjerde tittelen på Munchs maleri *Midnattstimen*, er det K.E. Schreiner som skaper i memoarboken *Edvard Munch som vi kjente ham: vennene forteller*.²⁴⁶ Vi skal dvele litt ved tittelen *Midnattstimen*, fordi Schreiner oppgir en interessant opplysning i sin tekst "Minner fra Ekely". Schreiner skriver følgende: "Et av de skjønneste "drømmebilder" fra hans senere år er det der han ser seg selv stå ved klokken og skue inn i soveværelset med sengen. Jeg kalte det "Midnattstimen" og Munch godtok det."²⁴⁷ Dermed blir Schreiners tittelforslag *Midnattstimen* det nærmeste vi kommer en kunstnertittel. Så vidt jeg kan gjøre rede for, er tittelen *Midnattstimen* aldri siden nevnt i resepsjonen etter 1946.

Det finnes altså ikke noen andre som gir verket tittelen *Selvportrett mellom klokken og sengen* i den tidlige resepsjonen. Denne tittelen finner vi kun i katalogen fra 1946. I katalogens tekst kan vi lese Joan H. Langaards omtale av verket: "En ser det av billedet, som viser maleren der han står mellom slaguret og sengen, forsonet med tanken på snart å skulle høre sin siste time slå."²⁴⁸ Langaard leser altså Munch som stående mellom klokken og sengen, i tråd med tittelen. Som leder av Oslo kommunes kunstsamlinger og Munchs etterlatte verker, kan tittelen høyst sannsynlig krediteres til Langaard.

²³⁹ *Mindeutstillingen for Edvard Munch* i Københavns Raadhus: 8-25. april 1946.

²⁴⁰ Woll, *Catalogue raisonné*, 4:1570.

²⁴¹ Under katalognummer 92. *Selvportrett mellom klokken og sengen* i *Mindeutstillingen for Edvard Munch*, utstillingskatalog (København: Engelsen og Schrøder, 1946).

²⁴² Stenersen, Rolf, *Edvard Munch: Närbild av ett geni* (Stockholm, 1944).

²⁴³ Stenersen, Rolf, *Edvard Munch: Närbilde av et geni*. Oslo: Gyldendal, 1945.

²⁴⁴ Gjengis med tittelen *Selvportrett*, i Gauguin, *Edvard Munch* (1946), 309.

²⁴⁵ Gjengis med tittelen *Selvportrett*, i Rygg, N., "Noen timer med Edvard Munch", i *Edvard Munch: Mennesket og kunstneren* (Oslo: Gyldendal, 1946), 123.

²⁴⁶ Gjengis med tittelen *Midnattstimen*, i Schreiner, K.E., "Minner fra Ekely", i *Edvard Munch som vi kjente ham: Vennene forteller* (Oslo: Dreyer, 1946), illustrasjon mellom side 12 og 13.

²⁴⁷ Schreiner, "Minner fra Ekely", 26

²⁴⁸ Langaard, "Forord", i *Mindeutstillingen for Edvard Munch*, 8.

Imidlertid har denne tittelen ikke vært en opplagt tittel på Munchs maleri. Etter Langaards ble lansert i 1946, benyttes den ikke i de kommende Munch publikasjonene. I J.P. Hodins bok om Munch *Nordens genius* fra 1948, blir maleriet gjengitt med tittelen *Självpporträtt med golvur*.²⁴⁹ En tittel som kan tilbakeføres til 1944 og Stenersen. I *Idé och innehåll i Edvard Munchs konst: en analys av aulamålningarna* av Gösta Svenæus, fra 1953, gjengis maleriet kun med tittelen *Självpporträtt*.²⁵⁰ Imidlertid blir etter hvert tittelen *Selvportrett mellom klokken og sengen* etablert som maleriets tittel. Et eksempel på dette er at når Hodin utgir en ny bok om Munch i 1972, er tittelen *Självpporträtt med golvur* forandret til *Between Clock and Bed*.²⁵¹

Munch-resepsjonens fortolkninger

Første gang *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* blir omtalt, er av Rolf Stenersen i 1945. Stenersen vektlegger dødssymbolikken i sin lesning av verket, og skriver:

Et av hans større arbeider er et bilde av ham selv. Han står gammel og trett i 'giv akt' ved slaguret i soverommet. Det er som han har stilt seg opp for å møte døden. Bildet er blekt og dystert. Bare teppet på sengen har noen friske, heftige farger. De lyser og gløder og tar blikket bort fra den gamle mannen ved slaguret.²⁵²

Stenersen fortolker dødssymbolikken i Munchs maleri med utgangspunkt i forholdet mellom Munch og klokken; tiden som går, og den aldrende Munch. Imidlertid kobler ikke Stenersen *sengen* til dødssymbolikken i sin lesning, og da heller ikke i tittelen *Ved slaguret*.

Klokken er - så vidt jeg kan gjøre rede for - ikke blitt fortolket som noe annet enn et dødssymbol. Langaard skriver i 1946 at Munch venter på å "[S]nart å skulle høre sin siste time slå."²⁵³ I 1948 påpeker Hodin at "[T]immen har slagit".²⁵⁴ Ragna Stang påpeker i 1977 hvordan "Den viserløse klokken ved hans side har fortalt ham at timen er slagen."²⁵⁵ En fortolkning som har etablert seg som en av de mest tradisjonelle,²⁵⁶ også vektlagt av

²⁴⁹ Hodin, *Nordens genius*, illustrasjon nr. 165.

²⁵⁰ Svenæus, Gustav, *Idé och innehåll i Edvard Munchs konst: En analys av Aulamålningarna* (Oslo: Gyldendal, 1953), 113.

²⁵¹ Hodin, *Edvard Munch*, 152, illustrasjon nr. 120. Også i Nic Stangs bok om Munch fra 1971 gjengis maleriet med tittelen *Mellom klokken og senge*. Stang, *Edvard Munch*, 278.

²⁵² Stenersen, *Nærbilde av et geni* (1945), 216.

²⁵³ Langaard, "Forord", i *Mindeutstillingen i København Raadhus 1946*, 8.

²⁵⁴ Hodin, J.P. *Edvard Munch: Nordens Genius* (Stockholm: Ljus, 1948), 114-115.

²⁵⁵ Stang, Ragna, *Edvard Munch: Mennesket og kunstneren* (Oslo: Aschehoug, 1977), 282.

²⁵⁶ Se Stang, *Edvard Munch*, 1971; Müller-Westermann, *Munch själv*, 176; Prelinger, *After the Scream*, 156; Sadowsky, "Sjælens skygge", 14;

Sadowsky i 2000: “Standeuret mangler visere og urskive og er dermed symbol på, at tiden er rundet ud for hans liv.”²⁵⁷ Og av Müller-Westermann i 2005: “Mellan påminnelsen om att tiden är ute – klockan utan visare och urtaval [...].”²⁵⁸

Sengen er også fortolket som et dødssymbol, men ikke fullt så ensidig som klokken. I 1947 henviser Langaard til sengen som “redt til å by ham sitt leie til den lange hvile når den siste timen slår.”²⁵⁹ Senge venter også “lik en sarkofag”²⁶⁰ og er “oppredd for siste gang”²⁶¹ for det er “der han skal dø.”²⁶² Men sengen er også fortolket på en mer flertydig måte enn klokken. I 2001 vektlegger Thorsten Sadowsky sengens tvetydighet: “Sengen er det sted, hvor man fødes og dør – det er hovedrekvisitten i Munchs døds- og kjærlighetsmotiver.”²⁶³ Sadowsky fremhever altså sengen som et tematisk element i Munchs kunst i forhold til kjærlighetstematikk. Også Iris Müller-Westermann er inne på en lignende tvetydighet når hun i 2005 påpeker at sengen også er “den plads där man föds og dör”.²⁶⁴

En utbredt oppfattelse i resepsjonen er også hvordan maleriets symbolikk oppfattes som overtydelig, slik Stang vektla innledningsvis. Eggum påpeker også hvordan “Symbolikken synes for øvrig åpenbar”.²⁶⁵ Ingeborg Glambek vektlegger at maleriet “må” tolkes i memento mori tradisjonen.²⁶⁶ Glambek tolker altså maleriet som et entydig uttrykk for dødssymbolikk, og mener også at “Bildet like godt kunne hatt tittelen *Mellom livet og døden*.”²⁶⁷

Hvilken rolle har da tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* i fortolkningene av verket? Er det en direkte referanse til verket, slik man ofte kan få inntrykk av? Holger Renberg begynner (for å ta ett eksempel) sin fortolkning av Munchs verk på en måte som kan hevdes leses i tråd med tittelen: “Den magre oldingen står midt mellom tiden, der går, og sengen, han uungærlig skal dø i.”²⁶⁸ Men dette samsvaret mellom tittel og fortolkning er verdt

²⁵⁷ Sadowsky, “Sjælens skygger”, 14.

²⁵⁸ Müller-Westermann, *Munch själv*, 176.

²⁵⁹ Langaard, Johan H. *Edvard Munchs selvportretter* (Oslo: Gyldendal, 1947), 13.

²⁶⁰ Benevnelsen av sengen som en sarkofag er et av resepsjonens mest gjentatte uttrykk. Utrykket stammer fra Hodin, *Nordens Genius*, 114-115.

²⁶¹ Eggum, Arne, *Munch og fotografi* (Oslo: Gyldendal, 1987), 194.

²⁶² Stang, *Edvard Munch*, 278.

²⁶³ Sadowsky, “Sjælens skygge”, 14.

²⁶⁴ Müller-Westermann, *Munch själv*, 176.

²⁶⁵ Eggum. *Munch og fotografi*, 193.

²⁶⁶ “Edvard Munchs *Selvportrett mellom klokken og sengen* [...] må også tolkes i denne tradisjonen [memento mori].” Glambek, Ingeborg, *Selvportrett: en kunsthistorie* (Oslo: Unipub, 2008), 33.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Renberg, “Edvard Munch: Det nære liv”, 8.

å se nærmere på. Vi skal derfor undersøke hva slags tittel *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* kan være. Er det en rent deskriptiv tittel? Eller er det en fortolkende tittel, som da også legger føringer for verkets fortolkninger?

Den deskriptive tittelen

Det første ordet i tittelen – *Selvportrett* – refererer til Munch som står foran oss på maleriet. Det andre leddet i tittelen – *Mellom klokken og sengen* – henviser til hvor Munch befinner seg på bildet. Tittelen beskriver med andre ord hva vi kan se på bildet. Vi har ingen problemer med å se at Munch står *mellom* en klokke og en seng. Er tittelen ikke da nokså opplagt *deskriptiv*? For å få svar på dette spørsmålet, må vi først få rede på hvordan en deskriptiv tittel defineres innenfor teorien om kunstverkstitler.

John C. Welchman definerer den deskriptive tittelen på følgende måte: “[...] where the words are presumed to stand in direct and untroubled relation to that which is represented.”²⁶⁹ Ifølge Welchman refererer denne typen tittel til verket på en *direkte og uproblematisk* måte. Denne typen av titler står da i et motsetningsforhold til det Welchman definerer som den andre typen av moderne billedtitler: “Second, the set of titles that can be said to provoke connotative, allusive, or even in Dada and Surrealism, absurd and non-consequential references to an image.”²⁷⁰ Den deskriptive tittelen er da en form for nøytral tittel, ifølge Welchman.

Jerrold Levinson omtaler en deskriptiv tittel som en *nøytral* tittel.²⁷¹ Den nøytrale tittelen definerer Levinson på følgende måte: “I have in mind titles whose selection seems almost automatic and whose application to the work in question is obvious in the extreme.”²⁷² Også for Levinson inngår den deskriptive tittelen i et uproblematisk forhold til verket og refererer til dets innhold på en *ekstremt opplagt* måte. Levinson omtaler også den nøytrale tittelen som en refererende tittel: “Referential titles are simply those which serve to label their bearers and facilitate intercourse with them, and which do not introduce any perturbations into the arena of meaning.”²⁷³ Den nøytrale tittelen refererer til verkets innhold uten å legge føringer for noen fortolkninger.

²⁶⁹ Welchman, *Invisible Colors*, 8.

²⁷⁰ Welchman, *Invisible Colors*, 8.

²⁷¹ “neutral titles”, Levinson, “Titles”, 34.

²⁷² Levinson, “Titles”, 34.

²⁷³ Levinson, “Titles”, 37.

Felles for både Welchman og Levinson er at de definerer den deskriptive tittelen som en uproblematisk referanse til verket. Den deskriptive og refererende tittelen legger ikke opp til noen måter å lese verket på som styrer betrakterens fortolkning. I forlengelse av dette kan vi da spørre: Er tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* en uproblematisk, direkte og ekstremt opplagt referanse til verkets innhold? Er tittelen *nøytral* uten å legge føringer for fortolkningene av verket? For å få svar på dette spørsmålet, må vi flytte fokuset fra tittelen og over til Munchs maleri.

Står Munch mellom klokken og sengen?

På maleriet *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* ser vi Munch stående rett opp og ned på et gulv. Til høyre for ham er det en seng, til venstre et gulvur/klokke. Akkurat som tittelen forteller oss. Men gransker vi maleriet enda litt til, er det noe som ikke helt stemmer. Det befinner seg noe *foran* klokken. Dette *noe* er en hvit firkantet form som kommer imot oss bak Munch og foran klokkes høyre side. Denne hvite formen har i resepsjonen stort sett blitt fortolket som en dør.²⁷⁴ Denne døren er den ene av dobbeltdørene som leder inn til soverommet. Den andre døren er bak sengen og foran *Krotkaja*.²⁷⁵ Dobeltdørene er slått opp. Den venstre døren er oppslått foran klokkes høyre side. Vi kan se at klokkes venstre side er vridd litt til siden, og ifølge et slikt perspektiv skulle vi dermed ha sett mer av klokkes høyre side. Men den er skjult av den oppslåtte døren. Munch står da ikke i en direkte ubrutt relasjon mellom klokken og sengen, men mellom en dør og sengen. Vi kan også se en blå skygge fra Munchs venstre arm på den hvite døren. Døren bryter opp det direkte mellomrommet mellom Munch, klokken og sengen. Jeg vil derfor hevde at tittelen ikke refererer til verkets innhold på en direkte måte, men overser andre elementer i bildet, for å opprette en naturlig og ukomplisert kobling mellom de tre elementene: Munch, klokken og sengen. Egentlig står Munch mellom *døren* og klokken.

Men hva vil det egentlig si å befinne seg mellom noe? Jeg vil argumentere for at tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* definerer hva Munch befinner seg mellom. Dermed kan det å befinne seg mellom noe, også være et definisjonsspørsmål. Alt kan i prinsippet være

²⁷⁴ “Den öppnade dubbeldörren [...] Müller-Westermann, Munch *Själv*, 176. “Han har stilt seg i døråpningen mellom soveværelset og arbeidsværelset.” Eggum, *Munch og fotografi*, 193-94.

²⁷⁵ Aktmaleriet på veggen bak den ene av dobbeltdørene og sengen, er identifisert som Munchs maleri med resepsjonstittelen *Krotkaja*. Munch hadde dette maleriet hengende over sengen på sitt soveværelse på Ekely. Kilden for denne informasjonen stammer fra Johs Roede, og det gjør også verkets tittel. Roede, Johs, “Spredte erindringer om Edvard Munch”, i *Edvard Munch som vi kjente ham*, 52-53.

mellom noe. Lest på denne måten kan Munch befinne seg mellom flere av maleriets objekter. Munch kan befinne seg mellom de følgende objektene: *Mellom det bakenforliggende rommet og soverommet*;²⁷⁶ *mellom klokken og krotkaja*; *mellom de to dørene*²⁷⁷ og *mellom klokken og døren*.

Å omtale Munch som stående *mellom* klokken og sengen vektlegges stort sett i alle tolkninger. Men selv om tolkningene vektlegger at Munch befinner seg mellom disse to elementene, påpekes det også at han befinner seg andre steder i interiøret. Stenersen mener at Munch først og fremst står “ved slaguret i soverommet”. Langaard og Gauguin er enig i at Munch “står mellom sengen og slaguret som teller timene.”²⁷⁸ Flere tolkninger beskriver Munchs posisjon som stående” i døråpningen mellom soveværelset og arbeidsværelset.”²⁷⁹ Langaard og Stenersen mener at Munch også befinner seg *inne* på soverommet.²⁸⁰ Det er fortolkningen av bildets symbolikk som plasserer Munch mellom klokken og sengen.

Munch kan dermed også befinne seg mellom elementer på bildet som ikke er objekter. Det er en lyskontrast mellom det blå skyggefulle soverommet og det kraftig gule lyset i det bakenforliggende rommet. Munch befinner seg dermed også: *Mellom lys og mørke*. Müller-Westermann observerer i tillegg hvordan Munch kan befinne seg – metaforisk - *mellom* to verdener: Mellom livet og døden.²⁸¹ Munch kan altså befinne seg mellom flere av bildets elementer, og det er altså ikke opplagt eller uproblematisk hvor Munch befinner seg på maleriet.

Er da tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* en deskriptiv eller nøytral tittel etter Welchmans og Levinsons definisjoner? Ved undersøkelsen av hvor Munch befinner seg på maleriet, så vi at Munch ikke *kun* befant seg mellom klokken og sengen, fordi en dør brøt denne relasjonen. Vi kunne også fremvise eksempler på at Munch befant seg mellom flere av

²⁷⁶ En av dem som fremhever dette forholdet er Elizabeth Prelinger: “The frail, spare figure stops in the doorway between his studio and his bedroom.” Prelinger, *After the Scream*, 156.

²⁷⁷ “Han har stilt seg i døråpningen [...]” Eggum, *Munch og fotografi*, 193.

²⁷⁸ Gauguin, *Edvard Munch*, 312.

²⁷⁹ Eggum, *Munch og fotografi*, 194. Se også Lange, Marit, “Munchs Self-Portraits”, i *The Frieze of Life: Edvard Munch*, 120; Steihaug, Jon Ove, i “Edvard Munchs performative selvportretter”. i *Edvard Munch 1863-1944*, 22; Sadowsky, Thorsten, “Sjælens skygger”, i *Den sene Munch: Malerier fra Ekely 1916-1944*, 14; og Prelinger, *After the Scream*, 156.

²⁸⁰ “[...] svak og hjelpeløs, nesten avfeldig, står han i sitt soveværelse [...]” Langaard, *Edvard Munchs selvportretter*, 43.

²⁸¹ “I Självporträtt mellan klockan och sängen [...] uppenbarar sig döden metaforiskt som övergång mellan två världar [...]” Müller-Westermann, *Munch Själv*, 176.

bildets andre elementer. Med andre ord: Jo mer vi sammenligner maleriet og tittelen, jo mindre nøytral og deskriptiv fremstår tittelen. Dette viser hvor vanskelig det i realiteten er å lage en deskriptiv tittel. Så godt som alle titler har fokuserende og/eller fortolkende elementer. Nettopp derfor er tittelmangfoldet viktig.

Ifølge Welchman og Levinson skal ideelt sett ikke en deskriptiv eller nøytral tittel legges føringer for verkets fortolkninger. Men har tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* styrt fortolkningene av dette maleriet? Hvis tittelen på Munchs verk ikke kan plasseres innenfor kategorien av deskriptive og nøytrale titler, hvor kan den da plasseres? La oss undersøke to av Levinsons andre kategorier av titler: den forsterkende/understrekende²⁸² og den fokuserende tittelen,²⁸³ og se om Munchs resepsjonstittel kan plasseres i noen av disse kategoriene.

Den forsterkende/understrekende og Den fokuserende tittelen

Felles for de forsterkende/understrekende og fokuserende titlene er at de er fortolkende, i motsetning til den nøytrale og refererende tittelen.²⁸⁴ Levinson beskriver den forsterkende/understrekende tittelen på følgende måte:

What such titles do is add additional weight or stress to some theme or subject that is clearly part of core content, but not so overwhelmingly or unquestionably that titular spotlighting is otiose. The title in such cases is something of a coup de grâce which certifies the importance of what it denominates, and confirms what the body of the work could be independently saying.²⁸⁵

Klokken, Munch og sengen dekker bildets forgrunn, og de definerer også hva som er forgrunn og bakgrunn på bildet. De er helt klart også en del av verkets hovedinnhold. Men jeg vil hevde at tittelen, ved å koble de tre elementene sammen, også *forsterker* og *understreker* denne forbindelsen. Den fremhevende tittelen fungerer på en slik måte at den fremhever hva som er verkets viktigste tema. Ifølge tittelen er det da at Munch befinner seg *mellom klokken og sengen*. Det er vel heller ikke opplagt at tittelen skulle være *Selvportrett mellom klokken og sengen*? De første resepsjonstitlene var *Ved slagvuret*²⁸⁶ og *Selvportrett*.²⁸⁷ Jeg vil hevde at

²⁸² “*underlining* (or *reinforcing*) titles”. Levinson, “Titles”, 34.

²⁸³ “a *focussing* title”. Levinson, “Titles”, 35.

²⁸⁴ “In terms of our earlier taxonomy, then, neutral titles are virtually coincident with referential ones, interpretive titles comprise roughly all underlining, focussing, [titles].” Levinson, “Titles”, 37.

²⁸⁵ Levinson, “Titles”, 35.

²⁸⁶ Stenersen, *Nærbilde av et geni*, 217.

tittelen på Munchs verk kan plasseres i kategorien av forsterkende/understrekende titler, og dermed også som en fortolkende tittel.

Men siden tittelen også fremhever noen elementer på bildet fremfor andre, kan den da også plasseres i Levinsons kategori av fokuserende titler? En fokuserende tittel er ifølge Levinson en tittel som fokuserer på visse elementer i bildet og fremhever disse.²⁸⁸ For hva beskriver egentlig tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen*? Tittelen beskriver kun en del av bildet: Munch, klokken og sengen. En fokuserende tittel kan velge ut et tema som tittelgiveren anser som viktig. Dette kan igjen legge føringer for fortolkningene av verket, påpeker Levinson: “What a focussing title does then is suggest which of the contending themes should be given center place in interpreting the work and organizing one’s appreciation of it.”²⁸⁹

Imidlertid fokuserer resepsjonstittelen på vesentlige elementer i bildet. De tidligere resepsjonstitlene *Ved golvuret* og *Selvportrett* er opplagte fokuserende titler siden de kun henter ut et eller to elementer av Munchs verk. Hvis jeg skal foreslå andre fokuserende titler som kunne utgjort et hovedtema i Munchs verk, kunne dette f.eks. ha vært titler som: *Selvportrett i gult lys* og *Selvportrett med lukkede øyne*. Men for at tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* skal kunne anses som en fokuserende tittel må to eller flere elementer i verket kunne utgjøre et hovedmotiv. Nå benevner resepsjonstittelen tre sentrale elementer på verket. Finnes det da andre?

Jeg vil hevde at også det *gule lyset* i *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* utgjør et hovedmotiv, som også kan legge føringer for fortolkningene av verket. Det gule lyset i interiøret er ikke viet stor oppmerksomhet i Munch-resepsjonens fortolkninger. Hva om tittelen på Munchs maleri hadde vært: *Selvportrett i gult lys*? En slik tittel kunne muligens ha ledet fortolkningene i henhold til å analysere dette lyset. Jeg vil hevde at det gule lyset er et av verkets hovedtema, fordi det dominerer hele bildets koloritt.

Når tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* velger ut de to objektene – klokken og sengen – er det ikke tilfeldig. Det er ikke fordi Munch befinner seg mellom disse to objektene,

²⁸⁷ Gauguin, *Edvard Munch* (1946), 309.

²⁸⁸ “What a focussing title does is select from among the main elements of core content one theme to stand as the leading one of the work. In order for a title to count as focussing rather than merely underlining, there has to be a certain richness of core content so that two or more elements within could plausibly be regarded as of major importance.” Levinson, “Titles”, 35.

²⁸⁹ Levinson, “Titles”, 35.

slik som tittelen tilsynelatende beskriver som opplagt. Men fordi de to objektene kan tillegges en symbolikk. Munch er gammel, og befinner seg ved en klokke. Klokken fortolkes dermed som et symbol på at Munchs tid går mot slutten. Ved å flytte blikket - fra Munch og klokken på maleriet - og over til sengen, vil det danne seg en enkel følgeslutning: Sengen står klar til Munchs dødsleie. Denne sammenhengen kan også sluttet uten en tittel, men jeg vil hevde at tittelen fremhever dette forholdet, og igjen fører til en veiledning til fortolkningen av verket som ikke er lett å se bort fra.

Klokken og sengen er fremtredende elementer på Munchs maleri. Men når den fokuserende tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* vektlegger disse to objektene - og også oppretter en sammenheng mellom dem er det interessant at de fleste fortolkningene ender opp med å samsvare med tittelen. Tittelen ser dermed ut til å legge visse føringer for fortolkningene av verket. Slik som Levinson påpeker i forhold til den fokuserende tittelen: “[...] suggest which of the contending themes should be given center place in interpreting the work [...].”²⁹⁰ Og som vi har sett ved gjennomgangen av Munch-resepsjonens fortolkninger, er da også *klokken* og *sengen* viet stor oppmerksomhet i lesningene av verket.

Også Ruth Bernard Yeazell vektlegger i denne sammenhengen hvordan det å fremheve noen elementer på et verk har en effekt for fortolkningene: “[...] but the very act of singling out some features of the image has an effect, whether or not the viewer consciously pauses to register it.”²⁹¹ En fokuserende tittel har en effekt i forhold til hva som er viktig i et kunstverk. Arthur C. Danto anser en billedtittel som: “A title in any case is more than a name or label; it’s a *direction* for interpretation.”²⁹² Hvis tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* er en veiledning for fortolkningene av verket, kan Munch-resepsjonens fortolkninger bekrefte dette ved sine fortolkninger av Munchs verk med et fokus på: klokken, Munch og sengen.

Tittelen *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* kan altså betegnes som en fremhevende og fokuserende tittel som er basert på den foretrukne fortolkningen av Munchs verk. Tittelen – vil jeg hevde – har også vært en medvirkende faktor i å styre fortolkningene til å vektlegge spesielt de to objektene: Klokken og sengen.

²⁹⁰ Levinson, “Titles”, 35.

²⁹¹ Yeazell, *Picture Titles*, 10-11.

²⁹² Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Første gang utgitt i 1981 (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996), 119.

Men som vi har sett er maleriet, når vi ser nærmere på det, *mer* enn sin tittel, og det kan også sies å gjøre motstand mot det: Munch står ikke kun mellom klokken og sengen, fordi en dør bryter opp denne relasjonen. Vi har også sett hvordan Munch kan befinne seg *mellom* flere av maleriets andre elementer og at det dermed først og fremst er tittelen som har definert Munchs plassering på bildet. Tittelen på verket *kunne* dermed ha vært annerledes, fordi det er andre elementer på maleriet som kunne ha utgjort et tema og dermed dannet grunnlaget for en annen tittel.

Men selv om resepsjonen ikke yter motstand mot at *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* anses som et kunstverk med en opplagt tittel og fortolkning, kan vi argumentere for at verket selv yter denne motstanden. Jeg skal avslutningsvis derfor knytte noen få kommentarer til Adornos tanker om kunstverkets gåtefulle karakter, for å belyse hvordan et kunstverk ikke kan forstås på *en* enkel og opplagt måte.

Det gåtefulle kunstverket

Adorno skriver: “Det er sjelden at de verkene som har fått stort ry, ikke har fortjent det. En slik utvikling i retning av legitim ros har imidlertid kommet som en adekvat utfolding av verkene selv – som ligner deres egen lovmessighet – gjennom interpretasjon, kommentar og kritikk.”²⁹³ Munchs verk har, som vi har sett, oppnådd et stort ry, og har også vært gjenstand for flere fortolkninger. Munchs maleri *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* fremstår imidlertid som et verk resepsjonen har *forstått*. Her vil Adornos begrep om gåten i kunstverket være produktivt, i den forstand at det kan åpne opp for at Munchs kunstverk ikke helt og endelig *kan* forstås. Adorno skriver: “Man kan forstå et kunstverk, og da løses kunstverkets gåte i en dimensjon, men man kan aldri kaste lys over hele verkets gåtefullhet.”²⁹⁴ Munchs verk kan altså forstås til en viss grad, men man kan aldri få en fullstendig forståelse av det. Munch-resepsjonen fremstiller det allikevel som om *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* er et forståelig kunstverk. Men dette vil gåten i kunstverket yte motstand mot, ifølge Adorno. La oss se nærmere på hvordan denne motstanden utarter seg.

²⁹³ Adorno, *Estetisk teori*, 518-519.

²⁹⁴ *Ibid.*, 216.

Kunstverkets uløselige gåte

Adorno hevder at: “Kunst som er forstått, som tradisjonen og den offentlige mening har forstått, trekker seg tilbake, inn i sitt galvaniserte sjikt og blir fullstendig uforståelig.”²⁹⁵ Kunstverkenes uforståelighet dreier seg også om deres gåte. Dette er et motsetningsforhold: Kunstverket “krever å bli forstått”²⁹⁶ og at fortolkeren av kunstverket skal løse gåten; men samtidig er gåten uløselig. Vi kan da spørre: Hva er hensiktsmessig med en slik kunsterfaring og fortolkningsperspektiv? En måte å forstå Adornos begrep om gåten i kunstverket på, er som en måte å forstå og forholde seg til kunst. Adorno skriver: “Å løse gåten vil si så mye som å innse grunnen til at den er uløselig: det blikket kunstverket stirrer på betrakteren med.”²⁹⁷ I Adornos tenkning er det nettopp gåten i kunstverkets blikk som stirrer på oss,²⁹⁸ og som oppfordrer oss også til å løse dets uløselige gåte.

Men hvis kunstverkets gåte ikke kan løses, hva er da hensikten med å fremsette en gåte? Adorno skriver: “Kunstverkene er skrift, nærmest hieroglyfer, der koden har gått tapt, og der det at den mangler ikke minst bidrar til å gi dem sin gehalt.”²⁹⁹ Kunstverket har altså heller ikke selv svar på sin egen gåte. Adorno hevder også at: “Kunstverket er spørsmålsteget uten svar.”³⁰⁰ Vi som betraktere og fortolkere har heller ikke svaret på gåten, men det er vi som skal prøve å løse den. Men dette vil kunstverket yte motstand mot.

Av hensyn til dette kapitlets omfang, vil det her ikke bli mulig å gå videre inn i Adornos komplekse tanker om kunstverkets gåtekarakter. Det er allikevel viktig å knytte an til Adorno her. Den viktigste grunnen til dette er, som vi har sett, at det kan fremstå som om Munch-resepsjonen stort sett er enig i løsningen på *Selvportrett. Mellom klokken og sengen*, og at man er tilfreds med fortolkningen av hva verket er. Men ifølge Adorno er det nettopp ved svaret på hva et kunstverk er, at gåten i verket vil yte motstand: “Om et verk lukker seg helt opp, når en fram til spørsmålets gestalt i det, noe som framtvinger refleksjon; men da fjerner det seg igjen, bare for å komme tilbake på ny og overfalle den som føler seg sikker på sitt “hva er dette.”³⁰¹ Hensikten med kunstverkets gåte kan dermed forstås som en måte å få en dypere forståelse av kunst og kunstverk. (En forståelse som, for Adorno, ideelt sett skal lede til filosofien.) I

²⁹⁵ Adorno, *Estetisk teori*, 218.

²⁹⁶ *Ibid.*, 217.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*, 226.

²⁹⁹ *Ibid.*, 221.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*, 216.

tilfellet med Munch-resepsjonens fortolkningsforståelse av *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* kan en tilnærming til verket som en gåte, i forlengelsen av dette, kunne åpne opp for en forståelse av kunstverks mangfoldige betydninger og fortolkningsmuligheter.

Kunstverkets svar som spørsmål

En bevissthet om kunstverket som gåtefullt kan altså åpne for at vi på nytt ser *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* – ikke for å finne et allerede definert svar på maleriet, men for å finne nye spørsmål. I den offisielle fortolkningen kan vi, som vi har sett, lese: “ I *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* hvor han har stilt seg opp mellom de to dødssymbolene.” Men vi kan også spørre: *har* Munch virkelig stilt seg opp mellom to dødssymboler? En klokke er ikke først og fremst et dødssymbol, det kan også kun være en klokke. Videre i den offisielle fortolkningen kan vi lese Eggums egen fortolkning av at klokken visere er falt av. Men også her kan vi spørre: hvor er i så fall viserne? Vi kan ikke se dem liggende på gulvet. Heller ikke klokken urskive indikerer at noen visere er falt av. Urskiven på klokken er kun beskrevet på maleriet som en gul runding. Hvor er tallene og andre detaljer på urskiven som kan fortelle oss at det en gang har vært montert visere på den? Og er det i det hele tatt en urskive som vi ser på klokkeglasset eller er det solen/månen som speiler seg og er kilden til lyset som Munch befinner seg i?

Det gåtefulle i *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* kan på denne måten synliggjøres ved hjelp av Adornos begrep. Men samtidig krever kunstverk at vi prøver å forstå dem, og prøver å løse deres gåter. Adorno skriver: “Verkene, fremfor alt de med høyest verdighet, venter på sine interpretasjoner. Var det ikke noe å interpretere ved dem, var de ganske enkelt der, ville kunsten demarkasjonslinje bli utradert.”³⁰² Selv de kunstverk som har blitt vellykket fortolket krever å bli enda bedre fortolket.

Oppsummering

Ved gjennomgangen av forholdet mellom tittel og verk, fikk vi påvist at dette forholdet var mer komplekst enn tittelen utsier. Det fremgikk at Munch ikke står i en direkte relasjon mellom klokken og sengen, fordi en oppslått dør bak Munch kommer mellom ham og klokken: Munch står egentlig *mellom* døren og sengen.

³⁰² Ibid., 227.

Munch befinner seg også mellom flere andre av bildets elementer. Det er dermed ikke uproblematisk eller opplagt at Munch befinner seg mellom klokken og sengen. Dermed kunne heller ikke *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* defineres som en deskriptiv eller nøytral tittel. Tittelen oppretter en binding mellom Munch og de to objektene – klokken og sengen – som er objekter som man enkelt kan fortolke symbolsk.

Adornos begrep om gåten i kunstverk viste oss imidlertid hvordan verk yter motstand mot å bli forstått. Som et stort kunstverk innehar *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* en gåtefull karakter. Gåten i verket vil dermed forsvare seg både mot endelige kunstverkstitler og endelige fortolkninger. Dette er et viktig poeng i forhold til *Selvportrett. Mellom klokken og sengen*: Til tross for at maleriet i resepsjonen blir fremstilt som et bilde man har forstått, og et bilde der det er samsvar mellom maleri, tittel og fortolkning, er maleriet stadig gåtefullt – og det er derfor også viktig at vi som kunsthistorikere kan evne å se det som gåtefullt. En slik innsikt vil kunne gjøre det mulig å åpne opp for nye fortolkninger og ny forståelse av maleriet i fremtiden.

Konklusjon

I denne oppgaven har jeg studert utvalgte malerier fra Edvard Munchs Ekelyperiode med vekt på billedtitler, resepsjon og nyfortolkning. I innledningen fremmet jeg en hypotese om at en interesse for tittelmangfoldet, og for sammenhengen mellom tittel, tolkning og hvilken kontekst de har oppstått i, kan bidra til å vise hvor dynamiske mange av maleriene fra Ekelyperioden er. I undersøkelsen av tittelmangfoldet som omgir de utvalgte Ekely-maleriene i oppgaven har vi sett hvordan det ofte er samsvar mellom billedtittel, fortolkning og den konteksten titlene har oppstått innenfor (for eksempel en utstilling). Men vi har også sett hvordan ett og samme maleri kan få ulike (noen ganger motstridende) titler og inngå i ulike kontekster. Billedtittelen kan dermed i mange tilfeller bære med seg betydning fra én fortolkningsramme til en annen. Et utgangspunkt for oppgaven har vært at billedtitler i mange sammenhenger har betydning for hvordan vi fortolker kunstverk, og at det derfor er både viktig og interessant å ha et bevisst forhold til dem.

Oppgavens problemstilling var altså: Hvordan kan vi forholde oss til de mange (og dels ulike) resepsjonstitlene på maleriene fra Ekely perioden på en måte som samtidig kan bidra til nyfortolkning av perioden? De foregående kapitlene viser at dette er et spørsmål med flere svar. I oppgavens første kapittel argumenterte jeg for at det er viktig at vi interesserer oss for resepsjonstitlene, og tillegger dem kildeverdi. Resepsjonstitlene fra Ekelyperioden er viktige, både fordi de formidler en del av malerienes resepsjonshistorie, og fordi de gir impulser til ulike tolkninger av Ekelymaleriene. Når de utelates fra *Catalogue raisonné*, og det ikke foreligger noen informasjon i forhold til bakgrunnen for de nesten 400 tittelvalgene på Munchs Ekely-verker, blir kun én enkelt resepsjonstittel stående tilbake. Gjennomgangen av Woll1626/ *Kveldsstemming* viser imidlertid at noe går tapt på denne måten: Hvis alle titlene som dette maleriet har hatt opp gjennom årene etter 1945 hadde vært oppført, ville følgende tittelmangfold har vært synlig i *Catalogue raisonné*: *Rødt hus og hvit hest*, *Rødt uthus og hvit hest*, *landskap*, *Vårlandskap med rød låve*, *Møte i natten*, *Møte ved drengestuen en høstkveld*. På denne måten blir maleriet også synlig som et dynamisk maleri, åpent for et bredt spekter av tolkninger.

I andre og tredje kapittel undersøkte jeg hvordan billedtitler gir impulser til tolkninger, og i noen tilfeller også kan sies å lede tolkningen i en viss retning. For å belyse dette tok jeg

utgangspunkt i to av de etablerte tematiske tyngdepunktene i Ekelyperioden: landskapsmaleriene og resepsjonens interesse for Munchs kvinnelige modeller. Også her var det viktig å ha et bevisst forhold til billedtitlene og hvilken kontekst de hadde oppstått i, for i neste omgang å åpne maleriene for nyfortolkninger. Ser vi på de ulike billedtitlene som knyttes til maleriene i disse kapitlene, er det ingen tvil om at de kan være ganske forskjellige: Ett og samme bilde (Woll 1473) kan tituleres både som *Døende stammer* og *Vår i almeskogen*, noe som potensielt gir ulike konnotasjoner og impulser til videre tolkning. Tilsvarende er det interessant å observere at Ekely-maleriene som viser Munchs “modeller” I realiteten er avhengig av nettopp billedtitlene for at dette skal bli synlig for tilskueren, og at tituleringen igjen gjerne bygger på biografisk-psykologiske fortolkninger. I alle tilfeller kan en bevissthet om tittelmangfold og alternative titler være fruktbart for å åpne verkene for nyfortolkninger.

Oppgaven viser at en interesse for tittelmangfoldet i Ekelyperioden kan inspirere til nye tolkninger på flere måter. Man kan sammenligne kunstnertitler og resepsjonstitler på lik linje. Man kan utfordre etablerte titler ved hjelp av mindre kjente titler. Og man kan bruke tittelmangfoldet til å fri seg fra tittelen og i stedet blir bevist om at maleriene fra Ekelyperioden i realiteten er både dynamiske, gåtefulle og åpne for tolkning.

I fjerde kapittel så vi endelig hvordan selv et av de mest kjente maleriene fra Ekelyperioden *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* kan fremstå som mer åpent og gåtefullt når en interesse for maleriets mest kjente tittel, i dialog med andre og mindre kjente titler, legges til grunn. Tidligere titler ble fremvist, som *Ved slaguret*, *Selvportrett* og *Midnattstimen*. Ser vi nærmere på maleriet, blir det dessuten tydelig at det som ved første øyekast kan virke som en deskriptiv, nøytral tittel, i realiteten legger føringer for hvordan vi opplever maleriet. Vi tar nærmest for gitt at *Selvportrettet* viser Munch *mellom klokken og sengen*. Men ved nærmere ettersyn er dette ikke opplagt: En dør bryter relasjonen mellom Munch, klokken og sengen. Vi kan også se Munchs blå skygge på den hvite døren. Videre så vi også hvordan Munch kan befinne seg mellom flere av objektene på bildet, som mellom soverommet og det bakenforliggende rommet, mellom lys og skygge og så videre. Munchs plassering mellom klokken og sengen er med andre ord basert på en fortolkning, som oppretter en logisk følgeslutning i forhold til symbolikken som en klokke og en seng kan uttrykke. Det er altså ikke sikkert at symbolikken i maleriet er så enkelt som den tidligere resepsjonen har fastslått.

Alt dette viser at mangfoldet av billedtitler i Ekelyperioden fortjener å bli sett på med interesse. Hvordan kunne så dette vært løst i *Catalogue Raisonné*? Et alternativ til dagens praksis, med kun én tittel, kunne ha vært å presentere mangfoldet av titler, slik det er gjort i forhold til maleriene som ble utstilt i Munchs levetid. Et skille mellom kunstnertitler og resepsjonstitler kunne videre enkelt ha vært markert ved å merke titlene med (K) og (R) – ikke for å prioritere den ene fremfor den andre, men for å klargjøre hva slags tittel det dreier seg om. På denne måten kunne mindre kjente titler ha kommet frem i lyset, og det ville ha vært enklere for forskere, studenter og andre å navigere i titlene.

At det i de senere årene har oppstått andre, mer eksperimentelle former for utstillinger av Munchs bilder, hvor de tradisjonelle billedtitlene har hatt mindre betydning endrer ikke på dette: Når det gjelder Ekelyperioden, er det stadig vekk viktig å ha et bevisst forhold til titlene på maleriene: Disse titlene omgir oss fremdeles, vi møter dem i utstillingssammenheng, i Munch-litteraturen, på Munch-museet og i andre sammenhenger. Og vi møter dem også i *Catalogue Raisonné*. En interesse for det mangfoldet av titler som omgir maleriene fra denne perioden, kan inspirere til å se perioden med nye øyne. Dette kan igjen være ett av flere bidrag i arbeidet med å åpne opp Ekelyperioden, for igjen å inspirere til mer forskning på den sene Munch.

Litteraturliste

- Adams, Hazard. "Titles, Titling, and Entitlement to". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. nr. 1:7-21. <http://www.jstor.org/stable/431304> (oppsøkt 19.01.2017).
- Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*. Oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal, 1998.
- Ahlstrand, Jan Torsten, red. *Edvard Munch*. Utstillingskatalog. Malmö: Malmö Konsthall, 1975.
- Ballo, Guido, Bruno Gianfranco, Arne Eggum, Jan Thurmann-Moe og Gerd Woll. *Munch*. Utstillingskatalog. Milano: Palazzo Reale og Palazzo Bagatti Valsecchi, 1985.
- Benesch, Otto. *Edvard Munch*. London: The Phaidon Press, 1960.
- Berg, Knut, Arne Eggum, Gerd Woll. *Munch Exhibition*. Utstillingskatalog. Tokyo: The National Museum of Modern Art og The Tokyo Shimbun, 1981.
- Berg, Knut, Peter Anker, Per Palme, Stephan Tschudi-Madsen, red. "Maleriet 1870-1914." Bind 5. *Norges kunsthistorie*. Oslo: Gyldendal, 1981.
- Berg, Knut og Kenneth Clark. *Edvard Munch 1863-1944*. Utstillingskatalog. London: Hayward Gallery, 1974.
- Berg, Knut og Kenneth Clark. *Edvard Munch 1863-1944*. Utstillingskatalog. Med bidrag av Michel Hooq. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1974.
- Berman, Patricia G., "(Re-) Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature". *Scandinavian Studies* 1994, nr. 1:45-67.
- Berman, Patricia G. "The many Lives of Edvard Munch." I *Edvard Munch: Complete Paintings: Catalogue raisonné*. 1277-1293. London: Thames & Hudson, 2009.
- Bertheux, Maarten, red. *Munch og etter Munch eller maleres standhaftighet*. Utstillingskatalog. Amsterdam: Stedelijk museet. Oslo: Munchmuseet, 1996.
- Boe, Roy Asbjørn. "Edvard Munch. His Life and Work from 1880 to 1920." PhD-avhandling. New York: University of New York, 1970.
- Boyem, Per Bjarne. *Edvard Munch. De siste årene*. utstillingskatalog. Lillehammer: Lillehammer Bys malerisamling, 1985.
- Briggs, Patricia Ann. *Historicizing Matisse's Representation of Women: Gender and Artistic Expression in the Age of Consumer Culture*. Phd-avhandling. Minneapolis: University of Minnesota, 1998.
- Bruteig, Magne. "Models and Muses". I *The Frieze of Life*. 141-156.
- Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Buchner, Ernst og Sigurd Willoch. *Ausstellung Edvard Munch: Haus der Kunst, München, 1954-1955; Haus der Kunst, Köln, 1954-1955*. Utstillingskatalog. München, Köln: Haus der kunst, 1954.

Buch, Hugo, Arne Eggum, Øystein Hjort, Pål Hougen, Trygve Nergaard, Henrik Nordbrandt, H.E. Nørregård-Nielsen. *Edvard Munch*. Utstillingskatalog. Humlebæk: Louisiana Museum for Moderne Kunst, 1975.

Chang, Alison W. *Negotiating Modernity: Edvard Munch's Late Figural Work 1900-1925*. PhD-avhandling. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2010.

Chamson, André, Paul Coirre og Johan H. Langaard. *Edvard Munch: Petit Palais, Paris, mars - avril 1952*. Utstillingskatalog. Paris: Petit Palais, 1952.

Cross, Elizabeth og Ted Gott. *Edvard Munch: The The Frieze of Life*. Med bidrag av Magne Bruteig, Marit Lange, Knut Ormhaug, Petra Pettersen, Rose Stone og Gerd Woll. Utstillingskatalog. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2004.

Cross, Elizabeth og Petra Pettersen. "The Nordic Light and Landscapes." I *The Frieze of Life*. 157-171.

Cross, Elizabeth, "Edvard Munch – Reshaping the World." I *Edvard Munch: The The Frieze of Life*. 13-18.

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Første gang utgitt i 1981. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

Deknatel, Frederick. *Edvard Munch*. Utstillingskatalog. Boston: Chanticleer Press og Institute of Contemporary Art Boston, 1950.

Edvard Munch: Utstilling i Liljevalchs konsthall 4. januar-2. februar 1947. Forord av Johan H. Langaard. Stockholm: Norstedt, 1947.

Edvard Munch. Malerier fra Rasmus Meyers samlinger, Bergen Billedgalleri, Munch-museet, Oslo. Utstillingskatalog. Bergen: Rasmus Meyers Samlinger og Bergen Billedgalleri, 1967.

Edvard Munch: Nasjonalmuseet for Moderne Kunst, Kyoto, 20. januar - 14. februar 1971. Vandretstilling. Utstillingskatalog. Kyoto: Nasjonalmuseet for Moderne Kunst, 1971.

Edvard Munch utstilling: malerier, akvareller, tegninger, grafikk. Utstillingskatalog. Oslo: Kunstnerne hus, 1951.

Eggum, Arne. *Edvard Munch og hans modeller 1912-1943*. Med bidrag av Alf Bøe og Bodil Stenseth. Redigert av Sissel Biørnstad. Utstillingskatalog. Oslo: Munch-museet, 1988.

_____. "Livsfrisen som den ble utstilt hos Blomquist i 1918". I *Edvard Munchs Livsfrise: En rekonstruksjon av utstillingen hos Blomquist 1918*. Redigert av Karen Lerheim og Gunnar Sørensen. Oslo: Munch-museet og Labyrinth Press, 2002.

_____. *Malerier-skisser og studier*. Oslo: J.M. Stenersen, 1983.

_____. *Munch og Ekely 1916-1944*. Med bidrag av Gerd Woll, Petra Pettersen, Bjarne Jullum, Hans Tørsleff og Ragnar Hoppe. Redigert av Sissel Biørnstad. Utstillingskatalog. Oslo: Labyrinth Press og Munch-museet, 1998.

_____ og William Varley. "Children with Nature: The Landscapes of Edvard Munch". I *Edvard Munch: Paintings from the Munch Museum Oslo*. Utstillingskatalog. Newcastle upon Tyne: Polytechnic Art Gallery, 1980.

_____. "Major Paintings". I *Symbols and Images*.

_____. "Sovrummet: Munchs version av temat: Mälaren och hans modell. C:a 1915-21". I *Edvard Munch 1863-1944: Liljevalchs & Kulturhuset, 25. mars – 15. mai 1977* red. Bo Särnstedt. Stockholm: Liljevalchs & kulturhuset, 1977.

_____. "Litteraturen om Edvard Munch gjennom nitti år". *Kunst og Kultur* 1982, nr. 4:270-79.

_____. *Munch og fotografi*. Oslo: Gyldendal, 1987.

_____. "Edvard Munch som maler." I *Munch i Munch-museet*. Med bidrag av Gerd Woll og Marit Lande. 34-99. Oslo: Messel, 1998.

_____, Marku Valkonen, Pekka Suhonen, Olli Valkonen, Gerd Woll, Petra Pettersen i *Edvard Munch*. Punkaharju: Retretti Art Centre, 1999.

Elderfield, John. *Henri Matisse: a retrospective*. Utstillingskatalog. New York City: Harry N. Abrams, 1992.

Frydenberg Flaaten, Hans Martin. "Byen, fjorden og landskapet: Edvard Munchs søken etter landskapets sjel." I *Edvard Munch 1863-1944*. 88-101.

Fuchs, Rudi H. "Standhaftighet". I *Munch og etter Munch eller maleres standhaftighet*. Redigert av Maarten Bertheux. Utstillingskatalog. Oslo og Amsterdam: Munch-museet og Stedelijk museet, 1996.

Fuchs, Rudi H. og Piet Jonge, red. *Uit het Noorden. Edvard Munch - Asger Jorn - Per Kirkeby*. Med bidrag av Johannes Gachnang. Utstillingskatalog. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1984.

Gadamer, Hans-George. *Sannhet og metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oversatt av Lars Holm- Hansen. Oslo: Bokklubbens kulturbibliotek, 2010.

Gadamer, Hans-George. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutikk*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1960.

Gauffin, Sten og Lilian Semb, red. *Edvard Munch på Ekely 1916-1944*. Med bidrag av Arne Eggum. Östersund: Jämtland Läns Museum og Jämtland Läns konstforening, 2002.

Gauguin, Pola. *Edvard Munch*. Oslo: Aschehoug, 1933.

_____. *Edvard Munch*. Revidert utgave fra 1933. Oslo: Aschehoug, 1946.

_____. "Mennesket Edvard Munch". I *Edvard Munch: Mennesket og kunstneren*. 31-54.

_____, og Sigurd Willoch. *Kunstforeningens Edvard Munch utstilling: Kunstforeningen, København, 5. - 27. marts 1955*. København: Kunstforeningen, 1955.

Gether, Christian. "Edvard Munchs vitalisme: en skitse." I *Edvard Munch: Det nære liv: Malerier fra Ekely 1916-1944*, redigert av Christian Gether og Holger Reenberg. 11-20. Ishøj: Arken Museum for Moderne Kunst, 2000.

Gierløff, Christian. "Kampår". I *Edvard Munch som vi kjente ham: vennene forteller*. Oslo: Dreyers Forlag, 1946.

Glambek, Ingeborg. *Selvportrett: en kunsthistorie*. Oslo: Unipub, 2008.

Gordon, Donald F. *Kirchner: a retrospective Exhibition*. Utstillingskatalog. Boston: The Museum of Fine Arts, Boston, 1968.

Guenther, Peter W. *Edvard Munch*. Utstillingskatalog. Houston: Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston, 1976.

Guleng, Mai Britt, Birgitte Sauge og Jon-Ove Steihaug, red. *Edvard Munch 1863-1944*. Utstillingskatalog. Milano: Skira, 2013.

Hartt, Frederick og David G. Wilkins. *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*. 7. utgave. Upper Saddle River, N.J: Prentice Hall, 2011.

Heller, Reinhold. *Munch: His Life and Work*. London: John Murray, 1984.

Hodin, J.P. *Edvard Munch*. London: Thames & Hudson, 1972.

Hodin, J.P. *Edvard Munch: Nordens genius*. Stockholm: Ljus, 1948.

Hougen, Pål, red. *Edvard Munch og Henrik Ibsen*. Med bidrag av Gerd Woll og Peder Anker. Bergen: Vestlandske Kunstindustrimuseum, 1975.

Hougen, Pål og Ingrid Krause, red. *Edvard Munch 1863-1944*. Utstillingskatalog. Med bidrag av Thilo Schoder. München: Haus der kunst, 1973.

Hovdenakk, Per og Tommy Sørbo, *Edvard Munch – Asger Jorn – Per Kirkeby. Edvard Munchs sene malerier*. Utstillingskatalog. Moss: Galleri F 15, 1984.

Huggler, Max, red. *Edvard Munch 1863-1944*. Utstillingskatalog. Bern: Kunstmuseum Bern, 1958.

James, Philip og Johan H. Langaard. *Edvard Munch: an Exhibition of Paintings, Etchings, Litographs: Art Council of Great Britain*. Utstillingskatalog. Brighton, Glasgow, London: Art Council of Great Britain, Brighton Art Gallery, Glasgow City Art Museum, Tate Gallery London, 1951.

Katalog til åpningsutstillingen. Munch-museet. Utstillingskatalog. Oslo: Oslo Kommunes kunstsamlinger, 1963.

Körber, Lill-Ann. "Munch and men: work, nation, and reproduction in Edvard Munch's later works". I *Edvard Munch: An Anthology*, redigert av Erik Mørstad. Oslo: Unipub, 2006. 163-178.

Lange, Marit, "Munchs Self-Portraits", i *The Frieze of Life: Edvard Munch*. 113-124.

Langaard, Johan H. *Edvard Munch: Utstilling i Göteborgs konstmuseum 25. februar-16. mars 1947*. Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 1947.

Langaard, Johan H. og Reidar Revold. *Edvard Munch: Mesterverker i Munch-museet Oslo*. Oslo: Norsk kunstproduksjon, Stenersen, 1963.

Langaard, Johan H. *Edvard Munchs selvportretter*. Oslo: Gyldendal, 1947.

Langaard, Johan H. og Reidar Revold. *Tegninger og akvareller*. Artikler fra 1957 og 1958. Oslo: Kunstbokklubben, 1988.

Langaard, Johan H. *Tentoonstelling Edvard Munch: Gemeentemuseum s'-Gravenhage, Haag, 13 Dec. 1951 - 15. Febr. 1952*. Utstillingskatalog. Haag: Gemeentemuseum s'-Gravenhage, 1951.

Langaard, Johan H., Sigurd Willoch og Averill Svendsen. *Edvard Munch: Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 1965 - January 1966*. Utstillingskatalog. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1965.

Langslet, Lars Roar. *Henrik Ibsen – Edvard Munch: To genier møtes*. Oslo: Cappelen, 1994.

Lerheim, Karen og Gunnar Sørensen, red. *Edvard Munchs Livsfrise: en rekonstruksjon av utstillingen hos Blomqvist 1918*. Utstillingskatalog. Oslo: Munch-museet og Labyrinth Press, 2002.

Levinson, Jerrold. "Titles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. nr. 1:29-39. <http://www.Jstor.org/stable/430537> (oppsøkt 19.01.2017).

Mindeutstillingen for Edvard Munch i Københavns Raadhus: 8-25. april 1946. Utstillingskatalog. København: Engelsen og Schrøder, 1946.

Moen, Arve. *Landskap og dyr*. Oslo: Norsk kunstproduksjon, 1958.

munchmuseet.no. <http://munchmuseet.no>. Oppsøkt sist: 26.03.2018.

Müller-Westermann, Iris. *Munch Själ*. Stockholm: Moderna Museet, 2005.

_____. "Edvard Munch: Die Selbstbildnisse". Doktorgradsavhandling. Hamburg: Universitetet i Hamburg, 1997.

Mørstad, Erik. *Edvard Munch: an anthology*. Oslo: Unipub forlag og Academica Press, 2006.

_____. "Introduction". I *Edvard Munch: an anthology*. 7-14.

_____. "Kjærlighetens forvandlinger". I *Edvard Munchs Livsfrise: en rekonstruksjon av utstillingen hos Blomqvist 1918*. 86-96.

Nergaard, Trygve. "Tema med variasjoner: *Kyss-Piken* og *døden-Vampyr-Trøst*". I *Edvard Munchs Livsfrise: En rekonstruksjon av utstillingen hos Blomqvist 1918*.

Ohlsen, Nils. "Edvard Munchs visuelle retorikk – en tilnærming med utgangspunkt i utvalgte interiører". I *Edvard Munch 1863-1944*. 196-207.

_____. "Eine Jahresfries: Die Landschaft im Spätwerk von Edvard Munch". I *Edvard Munch: Bilder aus Norwegen*. Redigert av Achim Sommer og Nils Ohlsen. 14-29. Osfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004.

Pallucchini, Rodolfo og Leif Østby. *La Biennale di Venezia: XXVII esposizione biennale internazionale d'arte*. Utstillingskatalog. Venezia: La Biennale di Venezia, 1954.

Petersen, Greg. "Titles, Labels, and Names: A House of Mirrors". *The Journal of Aesthetic Education*. nr. 2:29-44. <http://www.jstor.org/stable/430537> (oppsøkt 12.02.2017).

Pettersen, Petra. "Ekely: Ringen sluttet." I *Munch på papir*. Redigert av Magne Bruteig og Ute Kuhlemann Falck. Utstillingskatalog. 260-279. Oslo: Orfeus Mercatorfonds, 2013.

Prelinger, Elizabeth. *After the Scream: The Late paintings of Edvard Munch*. Utstillingskatalog. Atlanta: High Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2001.

Rosenblum, Robert og Arne Eggum, red. *Edvard Munch: Symbols & Images*. Utstillingskatalog. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1978.

Renne, E.N., red. *Shiwopiss i grafika Edvarda Munka*. Utstillingskatalog. St. Petersburg: Eremitasjen, 1982.

Rygg, N., Karl Stenerud, Axel L. Romdahl, Pola Gauguin, Christian Gierløff, Erik Pedersen, Birgit Prestøe, Chrix Dahl, Joahn H. Langaard. *Edvard Munch: Mennesket og kunstneren*. Oslo: Gyldendal, 1946.

Sadowsky, Thorsten. *Den sene Munch: Malerier fra Ekely 1916-1944*. Med forord av Peter S. Meyer. Kolding: Trapholts Forlag, 2000.

Schneede, Uwe M., red. *Edvard Munch. Höhepunkte des malerischen Werks im 20. Jahrhundert*. Med bidrag av Arne Eggum, Günther Gercken og Marina Schneede-Sczesny. Utstillingskatalog. Hamburg: Kunstverein im Hamburg, 1984.

Schreiner, K.E., Johs Roede, Ingeborg Motzfeldt Løchen, Titus Vibe Müller, Birgit Prestøe, David Bergenfeldt, Christian Gierløff, Pola Gauguin, L.O. Ravensberg. *Edvard Munch som vi kjente ham: Vennene forteller*. Oslo: Dreyer, 1946.

Sommer, Achim og Nils Ohlsen, red. *Edvard Munch: Bilder aus Norwegen*. Osfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004.

Stang, Nic. *Edvard Munch*. Oslo: Tanum, 1971.

Stang, Ragna. *Edvard Munch: Mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug, 1977.

Stang, Ragna. "The Aging Munch: New Creative Power". I *Symbols and Images*. Utstillingskatalog. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1978.

Steihaug, Jon Ove. "Edvard Munchs performative selvportretter". i *Edvard Munch 1863-1944*. 12-23.

Stenersen, Rolf. *Edvard Munch: Nærbilde av et geni*. Oslo: Gyldendal, 1945.

Stenersen, Rolf. *Edvard Munch: Närbild av ett geni*. Stockholm: 1944.

Stenseth, Bodil. *Modellen*. Oslo: Aschehoug, 1988.

Storm Bjerke, Øivind. "Munchs kinesiske eske: Etableringen av Munch som en verdenskunstner 1945-63". I *Edvard Munch 1863-1944*. 332-341.

Svenæus, Gösta. *Idé och innehåll i Edvard Munchs konst: En analys av Aulamålningarna*. Oslo: Gyldendal, 1953.

Symes, Colin. "You Can't Judge a Book by its Cover: The Aesthetics of Titles and other Epitextual Devices". *Journal of Aesthetic Education* 1992. 3:17-26.

Sørbø, Tommy. "Edvard Munchs sene malerier". I Hovdenakk, Per og Tommy Sørbø. *Edvard Munch – Asger Jorn – Per Kirkeby*. Utstillingsbrosjyre. Moss: Galleri F 15, 1984.

Templeton, Joan. *Munch's Ibsen: A Painter's vision of a Playwright*. Seattle: University of Washington Press og Museum Tusulanum Press, 2008.

Thiis, Jens. *Edvard Munch og hans samtid: Slekten, Livet og Kunsten, Geniet*. Oslo: Gyldendal, 1933.

Wartmann, W. *Edvard Munch 1863-1944: Kunsthaus Zürich, Zürich, 22. Juni bis 17. August 195*. Utstillingskatalog. Zürich: Kunsthaus Zürich, 1952.

Welchman, C. John. *Invisible Colors: A Visual History of Titles*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.

Woll, Gerd. "Edvard Munchs arbeiderfrise". Magistergradsavhandling. Oslo: Universitetet i Oslo, 1972.

_____. *The Complete Graphic Works*. London: Philip Wilson, 2001.

_____. *Edvard Munch: Samlede malerier: Catalogue Raisonné*. 4 bd. Oslo: Cappelen Damm, 2008.

_____. *Edvard Munch: Complete Paintings: Catalogue raisonné*. 4 bd. London: Thames and Hudson, 2009.

Yarborough, Tina. "Exhibition strategies and Wartime politics in the art and career of Edvard Munch, 1914-1921". Phd-avhandling. Chicago: University of Chicago, 1995.

Yeazell, Ruth Bernard. *Picture Titles: How and Why Western Paintings Acquired Their Names*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.

Liste over illustrasjoner

- Ill. 1. Edvard Munch, Woll 1626, *Kveldsstemming*, ca. 1927, olje på lerret, 110 x 129 cm, Munch-museet, Oslo, Norge, Copyright: Munch-museet/ Munch-Ellingsen gruppen/ BONO, <http://www.munchs-ekely.no/ekelys-omegn>.
- Ill. 2. Edvard Munch, Woll 1473, *Vår i almeskogen* (I), 1923-25, olje på lerret, 105 x 120 cm, Munch-museet, Oslo, Norge, Copyright: Munch-museet/ Munch-Ellingsen gruppen/ BONO, <http://www.munchs-ekely.no/almeskogen>.
- Ill. 3. Edvard Munch, Woll 1475, *Vår i almeskogen* (II), 1923-25, olje på lerret, 154 x 165,5 cm, Munch-museet, Oslo, Norge, Copyright: Munch-museet/ Munch-Ellingsen gruppen/ BONO, <http://www.munchs-ekely.no/almeskogen>.
- Ill. 4. Edvard Munch, Woll 1574, *Vårlandskap ved drengestuen*, olje på lerret, 67,5 x 90 cm, Munch-museet, Oslo, Norge, Copyright: Munch-museet/ Munch-Ellingsen gruppen/ BONO. Kopiert fra Prelinger, Elizabeth, *After the Scream: The Late paintings of Edvard Munch* (Atlanta: High Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2001).
- Ill. 5. Edvard Munch, Woll 440, *Rød villvin*, 1898-1900, olje på lerret, cm 119 x 121 cm, Munch-museet, Oslo, Norge, Copyright: Munch-museet/ Munch-Ellingsen gruppen/ BONO, <http://www.munchmuseet.no> (forside).
- Ill. 6. Edvard Munch, Woll 1501, *Sittende modell på divanen*, 1924-26, olje på lerret, 136,5 x 115,5 cm. Munch-museet, Oslo, Norge, Copyright: Munch-museet/ Munch-Ellingsen gruppen/ BONO, <http://www.munchs-ekely.no/modeller>.
- Ill. 7. Edvard Munch, Woll 1327, *Kunstneren og hans modell*, 1919-21, olje på lerret, 128 x 153 cm, Munch-museet, Oslo, Norge, Copyright: Munch-museet/ Munch-Ellingsen gruppen/ BONO. Kopiert fra Prelinger, Elizabeth, *After the Scream: The Late paintings of Edvard Munch* (Atlanta: High Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2001).
- Ill. 8. Edvard Munch, Woll 1329, *Kunstneren og hans modell*, 1919-21, olje på lerret, 119,5 x 150 cm, Munch-museet, Oslo, Norge, Copyright: Munch-museet/ Munch-Ellingsen gruppen/ BONO. Kopiert fra Prelinger, Elizabeth, *After the Scream: The Late paintings of Edvard Munch* (Atlanta: High Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2001).
- Ill. 9. Edvard Munch, Woll 1331, *Kunstneren og hans modell*, 1919-21, olje på lerret, 120,5 x 200 cm, Munch-museet, Oslo, Norge, Copyright: Munch-museet/ Munch-Ellingsen gruppen/ BONO. Kopiert fra Prelinger, Elizabeth, *After the Scream: The Late paintings of Edvard Munch* (Atlanta: High Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2001).
- Ill. 10. Edvard Munch, Woll 1764, *Selvportrett. Mellom klokken og sengen*, olje på lerret, cm, Munch-museet, Oslo, Norge, Copyright: Munch-museet/ Munch-Ellingsen gruppen/ BONO, <http://www.munchmuseet.no> (forside).



Ill. 1 Edvard Munch, Woll 1626, resepsjonstitler: *Rødt hus og hvit hest/Rødt uthus og hvit hest, landskap/Vårlandskap med rød låve/Møte i natten/Møt ved drengestuen en høstkveld/Kveldsstemning*, ca. 1927, olje på lerret, 110x129 cm, Munch-museet, Oslo, Norge.



Ill. 2 Edvard Munch, Woll 1473, resepsjonstitler: *Døende stammer/Vår i almeskogen*, 1923-25, olje på lerret, 105x120 cm, Munch-museet, Oslo, Norge.



Ill. 3 Edvard Munch, Woll 1475, kunstnertittel: *Naken skog nær Oslo*, resepsjonstittel: *Vår i almeskogen*, 1923-25, olje på lerret, 154x165,5 cm, Munch-museet, Oslo, Norge.



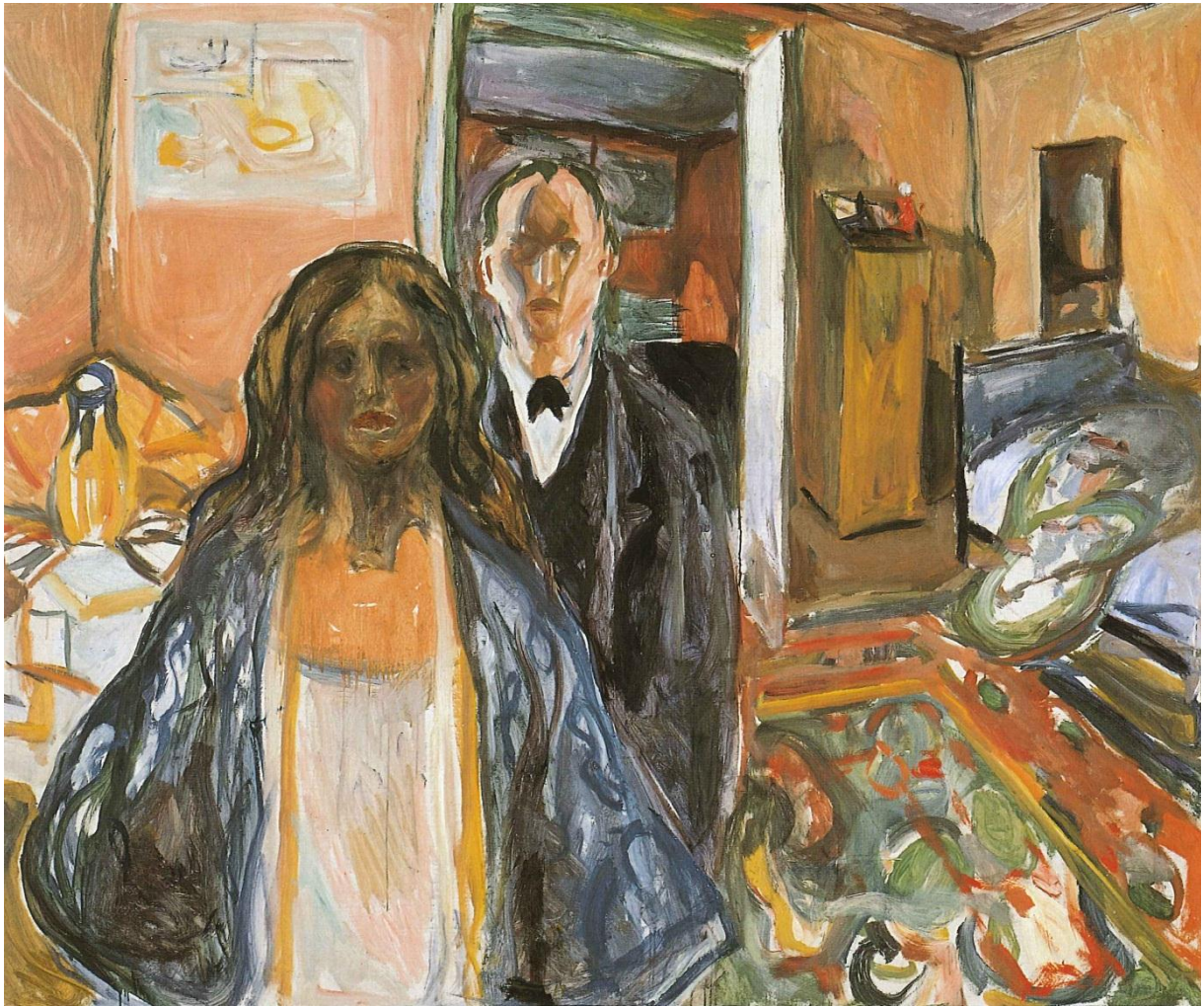
Ill.4 Edvard Munch, Woll 1574, resepsjonstitler: *Landscape with red house, Ekely/Vårlandskap ved drengestuen/Springlandscape with red house*, 1926, olje på lerret, 67,5 x 90 cm, Munch-museet, Oslo, Norge.



Ill.5 Edvard Munch, Woll 440. kunstnertitler: *Det røde hus/Herbst*, resepsjonstittel: *Rød villvin*, 1898-1900, olje på lerret, 119,5 x 121 cm, Munch-museet, Oslo, Norge.



Ill. 6 Edvard Munch, Woll 1501, kunstnertitler: *Portræt af Frøken Olsen/Piken på sofaen/Kvinne på sofa*, resepsjonstitler: *Påkledd modell på sofaen/Model on the sofa/Pige på sofa/Sittende modell/Sittende modell på divanen*, 1924-26, olje på lerret, 136,5 x 115,5 cm, Munch-museet, Oslo, Norge.



Ill. 7 Edvard Munch, Woll 1327, resepsjonstitler: *Med modellen foran speilet, selvportrett/Kärlekspar/I soveværelset I/Soveværelset/Kunstneren og hans modell*, 1919-21, olje på lerret, 128x 153 cm, Munch-museet, Oslo, Norge.



Ill. 8 Edvard Munch, Woll 1329, resepsjonstitler: *Soveværelset/Kunstneren og hans modell*, 1919-21, olje på lerret, 119,5 x 150 cm, Munch-museet, Oslo, Norge.



Ill. 9 Edvard Munch, Woll 1331, resepsjonstitler: *Sovrummet III/The bedroom III/Man and Woman in a room/Kunstneren og hans modell*, 1919-21, olje på lerret, 120,5 x 200 cm, Munch-museet, Oslo, Norge.



Ill. 10 Edvard Munch, Woll, 1764, kunstnertittel: *Midnattstimen*, resepsjonstitler: *Ved slaguret/Selvportrett/Mellom klokken og sengen/Selvportrett. Mellom klokken og sengen*, 1940-43, olje på lerret, 149,5 x 120,5 cm, Munch-museet, Oslo, Norge.

Appendiks 1-4

Appendiks nr. 1.

Ekely-maleriene som ikke ble utstilt i perioden 1916-1943

- Nr.1, *Bohemens død* 1915-20, Woll 1167.
- Nr. 2, *Bohemens død* 1915-17, Woll 1169.
- Nr. 3, *Vampyr* 1916-18, Woll 1173.
- Nr. 4, *Vampyr* 1916-18, Woll 1174.
- Nr. 5, *Vampyr* 1916-18, Woll 1175.
- Nr. 6, *Bergens havn* 1916, Woll 1179.
- Nr. 7, *Selvportrett i Bergen* 1916, Woll 1180.
- Nr. 8, *Tidlig vår* 1916-20, Woll 1182.
- Nr. 9, *Vårpløying* 1916-20, Woll 1184.
- Nr. 10, *Bølgeslag mot svaberg* 1916-19, Woll 1188.
- Nr. 11, *Slagsmål* 1916, Woll 1189.
- Nr. 12, *Christian Gierløff i Åsgårdstrand* 1916, Woll 1190.
- Nr. 13, *Kai Møller* 1916, Woll 1192.
- Nr. 14, *Leopold Wondt* 1916, Woll 1193.
- Nr. 15, *Ung kvinne i hagen* 1916-20, Woll 1196.
- Nr. 16, *Hagen om høsten* 1916-20, Woll 1197.
- Nr. 17, *Drivhuset om høsten* (Det samme som Nr. 17) 1916, Woll 1199.
- Nr. 18, *Pløyende hester* 1916-17, Woll 1200.
- Nr. 19, *Pløyemark* 1916-20, Woll 1201.
- Nr. 20, *Pløying* 1916-20, Woll 1202.
- Nr. 21, *Sittende ung kvinne* 1916, Woll 1203.
- Nr. 22, *Modell med hatt og kåpe* 1916-17, Woll 1205.
- Nr. 23, *Liggende akt* 1916-17, Woll 1210.
- Nr. 24, *Afrikaner i grønn frakk* 1916-17, Woll 1214.

- Nr. 25, *Sittende naken mann med hund* 1916-17, Woll 1215.
- Nr. 26, *Liggende kvinne og stående afrikaner* 1916-17, Woll 1216.
- Nr. 27, *Blomstrende frukttrær i vind* 1917-19, Woll 1229.
- Nr. 28, *Blomstrende frukttrær* 1917-20, Woll 1230.
- Nr. 29, *To hvite hester på grønn eng* 1917-20, Woll 1236.
- Nr. 30, *Hvit hest sett bakfra* 1917-20, Woll 1237.
- Nr. 31, *Hest og mann på jordet* 1917-20, Woll 1238.
- Nr. 32, *Hvit hest på grønn eng* 1917-20, Woll 1239.
- Nr. 33, *Slåttekar* 1917, Woll 1248.
- Nr. 34, *Akt i skogen* 1917, Woll 1250.
- Nr. 35, *Havfrue ved stranden* 1917?, Woll 1251.
- Nr. 36, *Badende kvinner* 1917?, Woll 1252.
- Nr. 37, *Sittende akt i skogen* 1917? Woll 1253.
- Nr. 38, *Dagny Konow* 1917, Woll 1261.
- Nr. 39, *Liggende og stående aktmodell* 1917, Woll 1262.
- Nr. 40, *Kvinner i badet* 1917, Woll 1264.
- Nr. 41, *Kvinner i badet* 1917, Woll 1265.
- Nr. 42, *Akt foran speilet* 1917-20, Woll 1268.
- Nr. 43, *Sittende og stående kvinneakt* 1917-18, Woll 1269.
- Nr. 44, *Naken kvinnerygg* 1917-19, Woll 1272.
- Nr. 45, *Sammenkrøpet akt* 1917-19, Woll 1273.
- Nr. 46, *To sittende kvinner* 1918-19, Woll 1279.
- Nr. 47, *Badende menn* 1918, Woll 1285.
- Nr. 48, *Kvinne med valmuer* 1918-19, Woll 1289.
- Nr. 49, *Regnbuen* 1918-19, Woll 1294.
- Nr. 50, *Selvportrett etter spanskesyken* 1919, Woll 1297.
- Nr. 51, *Trollskog* 1919, Woll 1303.
- Nr. 52, *Anton Brünings* 1919, Woll 1307.
- Nr. 53, *Anton Brünings* 1919, Woll 1308.

- Nr. 54, *Anton Brünings* 1919, Woll 1309.
- Nr. 55, *Kvinneakt i skogen* 1919, Woll 1311.
- Nr. 56, *Naken mann og kvinne i skogen* 1919-25, Woll 1314.
- Nr. 57, *Nakne menn i skogen* 1919-25, Woll 1316.
- Nr. 58, *Nakne menn i skogen* 1919-25, Woll 1317.
- Nr. 59, *Modell ved kurvstolen* 1919-21, Woll 1323.
- Nr. 60, *Modell ved kurvstolen* 1919-21, Woll 1324.
- Nr. 61, *Stående akt* 1919-20, Woll 1325.
- Nr. 62, *Modell ved kurvstolen* 1919-21, Woll 1326.
- Nr. 62, *Kunstneren og hans modell* 1919-21, Woll 1327.
- Nr. 63, *Kunstneren og hans modell. Sjalusmotiv* 1919-21, Woll 1328.
- Nr. 64, *Kunstneren og hans modell* 1919-21, Woll 1329.
- Nr. 65, *Kunstneren og hans modell* 1919-21, Woll 1331.
- Nr. 66, *Kinn mot kinn* 1919-20, Woll 1332.
- Nr. 67, *Airdaletterrier* 1919-20, Woll 1333.
- Nr. 68, *Valper på gulvteppet* 1919-21, Woll 1334.
- Nr. 69, *To hvitkleddede kvinner i hagen* 1919, Woll 1335.
- Nr. 70, *To kvinner i hagen* 1919, Woll 1338.
- Nr. 71, *Mann med hvit hest for plogen* 1919-20, Woll 1343.
- Nr. 72, *Pløyende hester* 1919-20, Woll 1345.
- Nr. 73, *Mann på slåmaskin* 1919-21, Woll 1346.
- Nr. 74, *To svarte hester for plogen* 1919-21, Woll 1347.
- Nr. 75, *Knudrete trestammer* 1919-20, Woll 1350.
- Nr. 76, *Høst i almeskogen* 1919-20, Woll 1351.
- Nr. 77, *Høst i almeskogen* 1919-20, Woll 1352.
- Nr. 78, *Murerhåndlanger i arbeid på atelierbygningen* 1920, Woll 1354.
- Nr. 79, *Murerhåndlanger i arbeid på atelierbygningen* 1920, Woll 1355.
- Nr. 80, *Murere i arbeid på atelierbygningen* 1920, Woll 1356.
- Nr. 81, *Bygningsarbeider i snø* 1920, Woll, 1359.

- Nr. 82, *Bygningsarbeidere i atelieret* 1920, Woll, 1363.
- Nr. 83, *Snekkere i arbeid* 1920, Woll 1364.
- Nr. 84, *Bygningsarbeidere i atelieret* 1920, Woll 1365.
- Nr. 85, *Arbeidere med hest* 1920-30, Woll 1366.
- Nr. 86, *Løpsk hest i gate* 1920-25, Woll 1367.
- Nr. 87, *Arbeidere med trillebår* 1920-30, Woll 1368.
- Nr. 88, *Landskap ved Skøyen* 1920-30, Woll 1370.
- Nr. 89, *Trikkesløyfen ved Skøyen* 1920-30, Woll 1371.
- Nr. 90, *Gravende menn med hest og kjerre* 1920, Woll 1373.
- Nr. 91, *Sommer i almeskogen* 1920-23, Woll 1374.
- Nr. 92, *To kvinner i skogen på Ekely* 1920-23, Woll 1375.
- Nr. 93, *Mor og datter i hagen* 1920, Woll 1377.
- Nr. 94, *Landskap med grønne enger* 1920-30, Woll 1378.
- Nr. 95, *Solbad* 1920-25, Woll 1379.
- Nr. 96, *Måneskinn ved fjorden* 1920, Woll 1381.
- Nr. 97, *Tre damer* 1920-25, Woll 1384.
- Nr. 98, *Sittende modell på divanen* 1920-21, Woll 1386.
- Nr. 99, *Bugnende epletre ved atelieret* 1920-28, Woll 1387.
- Nr. 100, *Bugnende epletre* 1920-28, Woll 1389.
- Nr. 101, *Skog med to figurer* 1920-30? Woll 1391.
- Nr. 102, *Trestammer* 1920-30? Woll 1392.
- Nr. 103, *Trestammer* 1920-30? Woll 1393.
- Nr. 104, *Alma Mater* 1920-30, Woll 1394.
- Nr. 105, *Alma Mater* 1920-30, Woll 1395.
- Nr. 106, *Hestespann i snø* 1921-22, Woll 1395.
- Nr. 107, *Inger Barth* 1921, Woll 1399.
- Nr. 108, *Sommer på Ekely* 1921-30, Woll 1401.
- Nr. 109, *Sommer på Ekely* 1921-30, Woll 1402.
- Nr. 110, *Sommer på Ekely* 1921-30, Woll 1403.

- Nr. 111, *Livets dans* 1921, Woll 1404.
- Nr. 112, *Kyss på stranden* 1921, Woll 1405.
- Nr. 113, *Møte* 1921, Woll 1407.
- Nr. 114, *Nakent par på stranden* 1921-30, Woll 1408.
- Nr. 115, *Nakent par under trærne* 1921-23, Woll 1409.
- Nr. 116, *Kyss på stranden* 1921-23, Woll 1410.
- Nr. 117, *Dans på stranden* 1921-22, Woll 1411.
- Nr. 118, *Møte på stranden* 1921-25, Woll 1412.
- Nr. 119, *Møte på stranden* 1921-25, Woll 1413.
- Nr. 120, *Fire piker i Åsgårdstrand* 1922, Woll 1426.
- Nr. 121, *Promenaden* 1922-24, Woll 1428.
- Nr. 122, *Stående akt* 1922-23, Woll 1432.
- Nr. 123, *Kvinneportrett mot gul bakgrunn*, 1922, Woll 1433.
- Nr. 124, *Modellportrett* 1922-23, Woll 1435.
- Nr. 125, *Stående halvakt* 1922-23, Woll 1436.
- Nr. 126, *Stående akt* 1922-23, Woll 1437.
- Nr. 127, *Stående akt* 1922-23, Woll 1438.
- Nr. 128, *Stående akt: Middag* 1922-23, Woll 1440.
- Nr. 129, *Knelende akt* 1922-26, Woll 1450.
- Nr. 130, *Stjernenatt* 1922-24, Woll 1452.
- Nr. 131, *Vinternatt* 1922-26, Woll 1454.
- Nr. 132, *Kvinne ved hushjørnet* 1922-24, Woll 1455.
- Nr. 133, *Kvinne på verandatrappen* 1922-24, Woll 1456.
- Nr. 134, *På verandatrappen* 1922-24, Woll 1457.
- Nr. 135, *På verandatrappen* 1922-24, Woll 1458.
- Nr. 136, *Husvegg i måneskinn* 1922-24, Woll 1460.
- Nr. 137, *Nattevandrereren* 1923-24, Woll 1462.
- Nr. 138, *Selvportrett i hatt og frakk* 1923-24, Woll 1463.
- Nr. 139, *Hestespann og St. Bernhardshund i snø* 1923, Woll 1466.

- Nr. 140, *Knudrete trestammer i snø* 1923, Woll 1467.
- Nr. 141, *Knudrete trestammer i snø* 1923-25, Woll 1468.
- Nr. 142, *Knudrete trestammer i snø* 1923, Woll 1469.
- Nr. 143, *Knudrete trestammer i snø* 1923, Woll 1470.
- Nr. 144, *Knudrete trestammer i snø* 1923, Woll 1471.
- Nr. 145, *Vår i almeskogen* 1923-25, Woll 1473.
- Nr. 146, *Vår i almeskogen* 1923, Woll 1474.
- Nr. 147, *Vår i almeskogen* 1923, Woll 1476.
- Nr. 148, *Knudrete trestammer i om sommeren* 1923, Woll 1477.
- Nr. 149, *Knudrete trestammer i om sommeren* 1923, Woll 1478.
- Nr. 150, *Alleen* 1923, Woll 1480.
- Nr. 151, *Høstarbeid ved drivhuset* 1923-25, Woll 1481.
- Nr. 152, *Wilhelm Wartmann* 1923, Woll 1482.
- Nr. 153, *Wilhelm Wartmann* 1923, Woll 1483.
- Nr. 154, *Nakne menn i svømmehall* 1923, Woll 1484.
- Nr. 155, *Nakne menn i badeanstalt* 1923, Woll 1485.
- Nr. 156, *Nakne menn i badeanstalt* 1923, Woll 1486.
- Nr. 157, *Naken mann tar seg om ankelen* 1923, Woll 1487.
- Nr. 158, *Nakne menn i landskap* 1923-30, Woll 1488.
- Nr. 159, *Nakne menn i landskap* 1923-25, Woll 1489.
- Nr. 160, *Nakne menn i landskap* 1923-25, Woll 1490.
- Nr. 161, *Portrett av kvinnelig modell* 1923-33, Woll 1491.
- Nr. 162, *Portrett av kvinnelig modell* 1923-26, Woll 1492.
- Nr. 163, *Modell i kurvstol* 1924-25, Woll 1496.
- Nr. 164, *Kvinne i blå kjole skjenker kaffe* 1924-26, Woll 1497.
- Nr. 165, *Kvinne i blå kjole* 1924-26, Woll 1498.
- Nr. 166, *Kvinne i blå kjole med armene over hodet* 1924-26, Woll 1493.
- Nr. 167, *Kvinne i neglisjé* 1924-25, Woll 1502.
- Nr. 168, *Birgit Prestøe i hagen* 1924-30, Woll 1502.

- Nr. 169, *Birgit Prestøe i hagen* 1924-30, Woll 1502.
- Nr. 170, *Vampyr i skogen* 1924-25, Woll 1508.
- Nr. 171, *Trøst i skogen* 1924-25, Woll 1509.
- Nr. 172, *Trøst i skogen* 1924-25, Woll 1510.
- Nr. 173, *Etter syndefallet* 1924-25, Woll 1511.
- Nr. 174, *Sittende naken mann i skogen* 1924-25, Woll 1512.
- Nr. 175, *Markarbeid ved drivhuset* 1924, Woll 1513.
- Nr. 176, *Kvinnen* 1924-25, Woll 1514.
- Nr. 177, *Nakne figurer og sol* 1924-25, Woll 1515.
- Nr. 178, *Sittende naken mann og kvinne* 1924-25, Woll 1516.
- Nr. 179, *Gående naken mann og kvinne* 1924-30, Woll 1517.
- Nr. 180, *Sittende akt på divanen* 1925-26, Woll 1520.
- Nr. 181, *Halvakt med senket hode* 1925-30, Woll 1522.
- Nr. 182, *Bohemens bryllup* 1925-30, Woll 1525.
- Nr. 183, *Bohemens bryllup* 1925-30, Woll 1526.
- Nr. 184, *Bohemens død* 1925-26, Woll 1527.
- Nr. 185, *Oslo-boheme* 1925-26, Woll 1528.
- Nr. 186, *Oslo-boheme* 1925-26, Woll 1529.
- Nr. 187, *Bohemens bryllup* 1925-30, Woll 1529.
- Nr. 188, *Selvportrett ved bryllupsbordet* 1925-26, Woll 1531.
- Nr. 189, *Selvportrett ved bryllupsbordet* 1925-26, Woll 1532.
- Nr. 190, *Studiehode av Birgit Prestøe* 1925-26, Woll 1533.
- Nr. 191, *Selvportrett med hånden i bukselommen* 1925-26, Woll 1534.
- Nr. 192, *Selvportrett med hunder* 1925-26, Woll 1535.
- Nr. 193, *Huset brenner!* 1925-27, Woll 1537.
- Nr. 194, *Fjell* 1925, Woll 1540.
- Nr. 195, *Hus med Fjell i bakgrunnen* 1925, Woll 1541.
- Nr. 196, *Nakne kvinner ved sjøen* 1925-30, Woll 1542.
- Nr. 197, *To hvitkleddede kvinner på stranden* 1925-30, Woll 1543.

- Nr. 198, *Stående akt mot blå bakgrunn* 1925-30, Woll 1544.
- Nr. 199, *Møte i verdensrommet* 1925-29, Woll 1545.
- Nr. 200, *Utkast til dekorasjon* 1925-29, Woll 1546.
- Nr. 201, *Utkast til dekorasjon* 1925, Woll 1547.
- Nr. 202, *Utkast til dekorasjon* 1925-29, Woll 1548.
- Nr. 203, *Kvinne i blå kåpe* 1925-26, Woll 1550.
- Nr. 204, *Heinrich C. Hudtwalcker* 1925, Woll 1553.
- Nr. 205, *Lucien Dedichen og Jappe Nilssen* 1925-26, Woll 1555.
- Nr. 206, *Lucien Dedichen* 1925-26, Woll 1556.
- Nr. 207, *Jappe Nilssen i kurvstol* 1925-26, Woll 1557.
- Nr. 208, *Aske* 1925, Woll 1562.
- Nr. 209, *Livets dans* 1925, Woll 1563.
- Nr. 210, *Kvinnen* 1925, Woll 1564.
- Nr. 211, *Aftenstund* 1925-27, Woll 1565.
- Nr. 212, *Livet* 1925-30, Woll 1566.
- Nr. 213, *Gate med blomstrende kastanje* 1925-30, Woll 1568.
- Nr. 214, *Gate med blomstrende kastanje* 1925-30, Woll 1569.
- Nr. 215, *Det røde hus* 1926, Woll 1570.
- Nr. 216, *Det røde hus* 1926-30, Woll 1572.
- Nr. 217, *Vårlandskap ved drengestuen* 1926, Woll 1573.
- Nr. 218, *Vårlandskap ved drengestuen* 1926, Woll 1574.
- Nr. 219, *Det røde hus* 1926, Woll 1575.
- Nr. 220, *Det røde hus* 1926, Woll 1576.
- Nr. 221, *Badende menn* 1926-30, Woll 1577.
- Nr. 222, *Badende menn* 1926-30, Woll 1578.
- Nr. 223, *Selvportrett foran husveggen* 1926, Woll 1580.
- Nr. 224, *Modell med hendene på kneet* 1926-29, Woll 1582.
- Nr. 225, *Kvinne i hagen* 1926, Woll 1585.
- Nr. 226, *Tre Kvinner i hagen* 1926, Woll 1586.

- Nr. 227, *To Kvinner i hagen* 1926, Woll 1589.
- Nr. 228, *To Kvinner i hagen* 1926, Woll 1590.
- Nr. 229, *Lysthuset om høsten* 1926-30, Woll 1591.
- Nr. 230, *Stilleben med gresskar og andre grønnsaker* 1926-30, Woll 1592.
- Nr. 231, *Stilleben med tomater, purre og kasseroller* 1926-30, Woll 1593.
- Nr. 232, *Stilleben med tomater, purre og kasseroller* 1926-30, Woll 1594.
- Nr. 233, *Stilleben med kål og andre grønnsaker* 1926-30, Woll 1595.
- Nr. 234, *Stormen: venstre sidefelt* 1926-27, Woll 1596.
- Nr. 235, *Stormen: venstre midtparti* 1926-27, Woll 1597.
- Nr. 236, *Stormen: høyre midtparti* 1926-27, Woll 1598.
- Nr. 237, *Stormen: høyre sidefelt* 1926-27, Woll 1599.
- Nr. 239, *Naken mann i klippelandskap* 1926-27, Woll 1600.
- Nr. 240, *Regnbuen: fragment* 1926-27, Woll 1601.
- Nr. 241, *Menneskeberget: Midtstykket* 1926-28, Woll 1602.
- Nr. 242, *Menneskeberget: venstre overliggende del* 1926-28, Woll 1603.
- Nr. 243, *Menneskeberget: venstre underliggende del* 1926-28, Woll 1604.
- Nr. 244, *Menneskeberget: høyre del* 1926-29, Woll 1605.
- Nr. 245, *Menneskeberget: ytterste høyre del* 1926-28, Woll 1606.
- Nr. 246, *Menneskeberget: Sfinx* 1927-28, Woll 1607.
- Nr. 247, *Menneskeberget: Knelende akt* 1927-28, Woll 1608.
- Nr. 248, *Menneskeberget: To gratier* 1927, Woll 1609.
- Nr. 249, *To gratier* 1927, Woll 1610.
- Nr. 250, *To gratier* 1927, Woll 1611.
- Nr. 251, *Menneskeberget: Solstråler* 1927-29, Woll 1612.
- Nr. 252, *Menneskeberget: Mot lyset* 1927-29, Woll 1613.
- Nr. 253, *To gratier* 1927-29, Woll 1614.
- Nr. 254, *Krotkaja* 1927-29, Woll 1615.
- Nr. 255, *Nakne figurer* 1927-29, Woll 1616.
- Nr. 256, *Knelende kvinne figur* 1927-29, Woll 1617.

- Nr. 257, *Rødt hus og grantrær* 1927, Woll 1618.
- Nr. 258, *Rødt hus og grantrær* 1927, Woll 1618.
- Nr. 259, *Rødt hus og grantrær* 1927, Woll 1619.
- Nr. 260, *Tre menn* 1927-30, Woll 1621.
- Nr. 261, *Rundt drikkebordet* 1927-30, Woll 1622.
- Nr. 262, *P.A. Munchs grav i Roma* 1927, Woll 1623.
- Nr. 263, *P.A. Munchs grav i Roma* 1927, Woll 1624.
- Nr. 264, *Skogstudie* 1927?, Woll 1625.
- Nr. 265, *Kveldsstemming* ca. 1927, Woll 1626.
- Nr. 266, *Frimann Koren* 1927, Woll 1627.
- Nr. 267, *Frimann Koren* 1927, Woll 1628.
- Nr. 268, *Frimann Koren* 1927, Woll 1628.
- Nr. 269, *Maria Agatha Meier* 1927, Woll 1630.
- Nr. 270, *Under de røde epler* 1927-30, Woll 1635.
- Nr. 271, *Epletre i hagen på Ekely* 1928-29, Woll 1636.
- Nr. 272, *Fredrik Stang* 1927-28, Woll 1637.
- Nr. 273, *Otto Blehr* 1927-30, Woll 1639.
- Nr. 274, *Vinterskog* 1927-30, Woll 1640.
- Nr. 275, *Springende hvit hest* 1928, Woll 1641.
- Nr. 276, *Stort løvtre* 1928-30, Woll 1642.
- Nr. 277, *Adam og Eva* 1928, Woll 1644.
- Nr. 278, *Kvinne i rød kjole* 1927-30, Woll 1645.
- Nr. 279, *Kvinne i hagen* 1928, Woll 1646.
- Nr. 280, *Hestespann på byggeplassen* 1928-29, Woll 1647.
- Nr. 281, *Bygningsarbeider* 1929, Woll 1649.
- Nr. 282, *Vinteratelieret under bygging* 1929, Woll 1650.
- Nr. 283, *Arbeidere på byggeplassen* 1929-31, Woll 1651.
- Nr. 284, *Arbeidere på byggeplassen* 1929-31, Woll 1652.
- Nr. 285, *Arbeidere på byggeplassen* 1929-31, Woll 1653.

- Nr. 286, *Murer* 1929, Woll 1654.
- Nr. 287, *Kragerø om våren* 1929? Woll 1656.
- Nr. 288, *Pløyende hester* 1929? Woll 1657.
- Nr. 289, *Vandrende mennesker i hagen* 1929-30, Woll 1657.
- Nr. 290, *Sjalusi i hagen* 1929-30, Woll 1661.
- Nr. 291, *Sjalusi i hagen* 1929-30, Woll 1662.
- Nr. 292, *Kvinne med samojed* 1929-30, Woll 1663.
- Nr. 293, *Kvinne med samojed* 1929-30, Woll 1664.
- Nr. 294, *Kvinne med samojed* 1929-30, Woll 1665.
- Nr. 295, *Modell i hagen* 1930, Woll 1666.
- Nr. 296, *Spasertur i hagen* 1930, Woll 1667.
- Nr. 297, *Charlotte Corday* 1930, Woll 1668.
- Nr. 298, *Marat i badekaret og Charlotte Corday* 1930, Woll 1669.
- Nr. 299, *Marat i badekaret og Charlotte Corday* 1930, Woll 1670.
- Nr. 300, *Charlotte Corday* 1930, Woll 1671.
- Nr. 301, *Selvportrett med skadet øye* ca. 1930, Woll 1674.
- Nr. 302, *Synsforstyrrelse* 1930, Woll 1675.
- Nr. 303, *Synsforstyrrelse* 1930, Woll 1676.
- Nr. 304, *Selvportrett på glassverandaen* 1930-33, Woll 1677.
- Nr. 305, *Selvportrett på glassverandaen* 1930-33, Woll 1678.
- Nr. 306, *Kvinne med liten gutt* 1930, Woll 1679.
- Nr. 307, *Skogsinteriør med bjerkestammer* 1930-35, Woll 1680.
- Nr. 308, *Badende kvinne og barn* 1930-35, Woll 1681.
- Nr. 309, *Alma Mater: Figurstudie* 1930-40, Woll 1682.
- Nr. 310, *Gatearbeidere i snø* 1931-33, Woll 1683.
- Nr. 311, *Sneskuffere på byggeplassen* 1931-33, Woll 1684.
- Nr. 312, *Arbeidere på byggeplassen: Utkast til utsmykning av Oslo rådhus* 1931-33, Woll 1685.
- Nr. 313, *Arbeidere i snø: fem fragmenter* 1931-33, Woll 1686.
- Nr. 314, *Arbeidere i snø: fragment* 1931-33, Woll 1687.

Nr. 315, *Gatearbeidere i snø: fragment* 1931-33, Woll 1688.

Nr. 316, *Gatearbeidere i snø: fragment* 1931-33, Woll 1688.

Nr. 317, *Fritz H. Frølich* 1931, Woll 1691.

Nr. 318, *Epletre i hagen* 1932-42, Woll 1693.

Nr. 319, *Mann med hest* 1933-42, Woll 1694.

Nr. 320, *Henriette Olsen* 1932, Woll 1696.

Nr. 321, *Nordlandspiken* 1932, Woll 1700.

Nr. 322, *Nordlandspiken: fem fragmenter* 1932, Woll 1701.

Nr. 323, *Nordlandspiken* 1932, Woll 1702.

Nr. 324, *Erberhard Grisebach* 1932, Woll 1703.

Nr. 325, *Erberhard Grisebach* 1932, Woll 1704.

Nr. 326, *Erberhard Grisebach* 1932, Woll 1705.

Nr. 327, *Erberhard Grisebach* 1932, Woll 1706.

Nr. 328, *Hanna Brieschke i Åsgårdstrand* 1932, Woll 1707.

Nr. 329, *Hanna Brieschke i Åsgårdstrand* 1932, Woll 1708.

Nr. 330, *Fausts spaltning* 1932-35, Woll 1709.

Nr. 331, *Slagsmålet* 1932-35, Woll 1710.

Nr. 332, *Slagsmålet* 1932, Woll 1711.

Nr. 333, *Ubudne gjester* 1932-35, Woll 1712.

Nr. 334, *Møte ved stranden* 1933-35, Woll 1716.

Nr. 335, *To kvinner på stranden* 1933-35, Woll 1717.

Nr. 336, *To kvinner på stranden* 1933-35, Woll 1718.

Nr. 337, *To mennesker: De ensomme* 1933-35, Woll 1719.

Nr. 338, *Sjalusi* 1933-35, Woll 1720.

Nr. 339, *Damene på broen* 1934-40, Woll 1721.

Nr. 340, *Det røde hus* 1934-35, Woll 1722.

Nr. 341, *Det røde hus* 1934-35, Woll 1723.

Nr. 342, *Karl Wefring* 1934-35, Woll 1724.

Nr. 343, *Karl Wefring* 1934-35, Woll 1725.

Nr. 344, *Annie Stenersen* 1934, Woll 1727.

Nr. 345, *Kvinnehode* 1934? Woll 1728.

Nr. 346, *Johan Martin og Sten Stenersen* 1935, Woll 1730.

Nr. 347, *Johan Martin og Sten Stenersen* 1935, Woll 1731.

Nr. 348, *Ebba Ridderstad* 1935, Woll 1732.

Nr. 349, *Ebba Ridderstad* 1935, Woll 1733.

Nr. 350, *Andreas leses* 1935-36? Woll 1736.

Nr. 351, *Vår på Ekely* 1935-43, Woll 1737.

Nr. 352, *Under kastanjetreet* 1937, Woll 1738.

Nr. 353, *Under kastanjetreet* 1937, Woll 1739.

Nr. 354, *Møte under kastanjen* 1937, Woll 1740.

Nr. 355, *Møte under kastanjen* 1937, Woll 1741.

Nr. 356, *Henrik Bull* 1937, Woll 1746.

Nr. 357, *Hånd som griper etter flasker* 1938? Woll 1747.

Nr. 358, *Selvportrett med flasker* 1938? Woll 1748.

Nr. 359, *Selvportrett ved vinduet* 1940 Woll 1749.

Nr. 360, *Selvportrett, med torskehode på tallerkenen* 1940-42 Woll 1750.

Nr. 361, *Høstlandskap* 1940-43 Woll 1751.

Nr. 362, *Selvportrett* 1940-43 Woll 1752.

Nr. 363, *Anemoner* 1940 Woll 1753.

Nr. 364, *Solbadere ved en bukt* 1940-42 Woll 1754.

Nr. 365, *Nakne menn mellom bjørkestammer* 1940-42 Woll 1755.

Nr. 366, *Badestrand* 1940-43 Woll 1756.

Nr. 367, *Solbadere* 1940-42 Woll 1757.

Nr. 368, *Badestrand* 1940-43 Woll 1758.

Nr. 369, *Strandmotiv* 1940-43 Woll 1759.

Nr. 370, *Strandmotiv* 1940-43 Woll 1760.

Nr. 371, *Strandmotiv* 1940-43 Woll 1761.

Nr. 372, *Badende på stranden* 1940-42 Woll 1762.

- Nr. 373, *Alma Mater* 1940 Woll 1763.
- Nr. 374, *Selvportrett. Mellom klokken og sengen* 1940-43 Woll 1764.
- Nr. 375, *Besøk på Ekely* 1942 Woll 1765.
- Nr. 376, *Besøk på Ekely* 1942 Woll 1766.
- Nr. 377, *Studiehode* 1942-43 Woll 1767.
- Nr. 378, *Ung kvinne* 1942 Woll 1768.
- Nr. 379, *Kvinnelig halvakt* 1942 Woll 1769.
- Nr. 380, *Kvinne med gresskar* 1942 Woll 1770.
- Nr. 381, *Kvinne med gresskar* 1942 Woll 1771.
- Nr. 382, *Kurtise i parken* 1942 Woll 1772.
- Nr. 383, *Kurtise i parken* 1942 Woll 1773.
- Nr. 384, *St. Hanskveld* 1942 Woll 1774.
- Nr. 385, *To kvinner ved verandatrappen* 1942 Woll 1775.
- Nr. 386, *En kvinne ved verandatrappen* 1942 Woll 1776.
- Nr. 387, *Maler ved husveggen* 1942 Woll 1777.
- Nr. 388, *Høyonn* 1942 Woll 1778.
- Nr. 389, *Høyonn* 1942 Woll 1779.
- Nr. 390, *Hundehode* 1942 Woll 1780.
- Nr. 391, *Selvportrett ved lysthuset* 1942 Woll 1781.
- Nr. 392, *Rolf Hansen* 1943 Woll 1782.
- Nr. 393, *Rolf Hansen* 1943 Woll 1783.
- Nr. 394, *Rolf Hansen* 1943 Woll 1784.
- Nr. 395, *Rolf Hansen* 1943 Woll 1785.
- Nr. 396, *Mannsportrett* 1943 Woll 1786.
- Nr. 397, *Mannen i kålåkeren* 1943 Woll 1788.
- Nr. 398, *Selvportrett med pastellstift* 1943 Woll 1789.

Appendiks nr. 2

Woll 1475/*Vår i almeskogen. Nr. 1 i serien fra Munch og Ekely*

1984, Eindhoven, Van Abbemuseum (uten kat. nr.), *Voorjaar in het park*
Fuchs, Rudi H. og Piet Jonge, red., *Uit het Noorden. Edvard Munch - Asger Jorn - Per Kirkeby*, med bidrag av Johannes Gachnang, utstillingskatalog (Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1984).

1984-85, Hamburg, Kunstverein, nr. 40, *Frühling im park*
Schneede, Uwe M., red., *Edvard Munch. Höhepunkte des malerischen Werks im 20. Jahrhundert*, med bidrag av Arne Eggum, Günther Gercken og Marina Schneede-Sczesny, utstillingskatalog (Hamburg: Kunstverein im Hamburg, 1984).

1998-99, Oslo, Munch-museet, nr. 1, *Vår i Almeskogen I*.
Eggum, Arne, *Munch og Ekely 1916-1944*, med bidrag av Gerd Woll, Petra Pettersen, Bjarne Jullum, Hans Tørsleff og Ragnar Hoppe, redigert av Sissel Biørnstad (Utstillingskatalog. Oslo: Labyrinth Press og Munch-museet, 1998).

2000, Ishøj, Arken Museum for Moderne Kunst, nr. 1: *Forår i elemskoven I*.
Gether, Christian og Holger Reenberg, red., *Edvard Munch: det nære liv, malerier fra Ekely 1916-1944* (Ishøj: Arken Museum for Moderne Kunst, 2000).

2004-05, Emden, Kunsthalle in Emden, nr. 25: *Frühling im Ulmwald I*.
Ohlsen, Nils, "Eine Jahresfries: Die Landschaft im Spätwerk von Edvard Munch", i *Edvard Munch: Bilder aus Norwegen*, redigert av Achim Sommer og Nils Ohlsen (Osfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004).

Woll 1473/*Vår i almeskogen. Nr. 2 i serien fra Munch og Ekely*

1980, Newcastel – Liverpool, nr. 18, *Dying trunks*
Eggum, Arne og William Varley, *Edvard Munch: Paintings from the Munch Museum Oslo*. utstillingskatalog (Newcastle upon Tyne: Polytechnic Art Gallery, 1980).

1981-82, Tokyo – Sapporo – Nara – Nagoya, nr. 214, *Dying trunks (Ekely)*.
Berg, Knut, Arne Eggum, Gerd Woll, *Munch Exhibition*, utstillingskatalog (Tokyo: The National Museum of Modern Art og The Tokyo Shimbun, 1981).

1982, Leningrad, Eremitagen, nr. 202, *Dying trunks (Ekely)*.
Renne, E.N., red., *Shiwopiss i grafika Edvarda Munka*, utstillingskatalog (St. Petersburg: Eremitasjen, 1982).

1998-99, Oslo, Munch-museet, nr. 2, *Vår i almeskogen II*.
Eggum, Arne, *Munch og Ekely 1916-1944*, med bidrag av Gerd Woll, Petra Pettersen, Bjarne Jullum, Hans Tørsleff og Ragnar Hoppe, redigert av Sissel Biørnstad (Utstillingskatalog. Oslo: Labyrinth Press og Munch-museet, 1998).

2013, Oslo, Munch-museet, nr. 199, *Vår i almeskogen*.

Guleng, Mai Britt, Birgitte Sauge og Jon-Ove Steihaug, red., *Edvard Munch 1863-1944* (Milano: Skira, 2013).

Woll 1476/*Vår i almeskogen*. Nr. 3 i serien fra Munch og Ekey

Ifølge *Catalogue raisonné* ble maleriet utstilt med tittelen *Vår i almeskogen III*, med kartalognnummer 4, på utstillingen *Munch og Ekely* i 1998/99. Eggum, *Munch og Ekely*, 28.

2013, Oslo, Munch-museet, nr. 200, *Vår i almeskogen*.

Guleng, Mai Britt, Birgitte Sauge og Jon-Ove Steihaug, red., *Edvard Munch 1863-1944* (Milano: Skira, 2013).

Appendiks nr. 3

Woll 1626/Kveldsstemning

1946, København, Rådhusgalleriet, nr. 86, *Rødt hus og hvit hest*.
Mindeutstillingen for Edvard Munch i Raadhushallen, utstillingskatalog (København: Engelsen og Schrøder, 1946).

1947, Stockholm, Liljecvalchs, nr. 115, *Rødt uthus og hvit hest, landskap*.
Edvard Munch: Utstilling i Liljecvalchs konsthall 4. januar-2. februar 1947, med forord av Johan H. Langaard, utstillingskatalog (Stockholm: Norstedt, 1947).

1947, Göteborg, Göteborgs Konstmuseum, nr. 116, *Rödt uthus og hvit hest, landskap*.
Edvard Munch, utstillingskatalog (Göteborg: Göteborg konstmuseum, 1947).

1967, Bergen, Rasmus Meyers Samlinger, nr. 8, *Rødt hus med hvit hest*.
Edvard Munch. Malerier fra Rasmus Meyers samlinger, Bergen Billedgalleri, Munch-museet, Oslo (Bergen: Rasmus Meyers Samlinger og Bergen Billedgalleri, 1967).

1984, Moss, Galleri F15 (uten nummer i katalogen), *Vårlandskap med rød låve*.
Hovdenakk, Per og Tommy Sørbø, *Edvard Munch – Asger Jorn – Per Kirkeby. Edvard Munchs sene malerier* (Moss: Galleri F 15, 1984).

1985, Lillehammer, Lillehammer Bys Malerisamling, nr. 1, *Møte i natten*.
Boyem, Per Bjarne, *Edvard Munch. De siste årene* (Lillehammer: Lillehammer Bys malerisamling, 1985).

1996, Amsterdam – Oslo (uten katalognummer), *Rødt uthus og hvit hest*.
Bertheux, Maarten, red., *Munch og etter Munch eller maleres standhaftighet*, med bidrag av Rudi H. Fuchs og Per Bjarne Boyem (Oslo og Amsterdam: Munch-museet og Stedelijk museet, 1996).

1998-99, Oslo, Munch-museet, nr. 131, *Møte ved Drengestuen en høstkveld*.
Eggum, Arne, et al., *Munch og Ekely*, red. av Sissel Biørnstad (Oslo: Munch-museet, 1998).

1999, Punkaharju, Retretti Art Centre, nr. 26, *Rendezvous at the Farm Labourer's Cottage on an autumn evening*.
Eggum, Arne, Marku Valkonen, Pekka Suhonen, Olli Valkonen, Gerd Woll, Petra Pettersen, *Edvard Munch* (Punkaharju: Retretti Art Centre, 1999).

2000, Ishøj, Arken Museum for Moderne kunst, nr. 98, *Møde ved driftsbygningen (drengeestuen) en efterårsaften*.
Gether, Christian og Holger Reenberg, red., *Edvard Munch: Det nære liv: Malerier fra Ekely 1916-1944* (Ishøj: Arken Museum for Moderne Kunst, 2000).

2000-01, Kolding, Trapholt Kunstmuseum, nr. 68, *Møde ved driftsbygningen (drengestuen) en efterårsaften*.

Sadowsky, Thorsten, red., *Den sene Munch. Malerier fra Ekely 1916-1944* (Kolding: Trapholts Forlag, 2000).

2002, Östersund, Jämtlands läns museum, nr. 19, *Möte vid Drängstugan en höstkveld*.

Gauffin, Sten og Lilian Semb, *Edvard Munch på Ekely 1916-1944*, med bidrag av Arne Eggum (Östersund: Jämtland Läns Museum og Jämtland Läns konstforening, 2002).

2004-05, Emden, Kunsthalle in Emden, nr. 52, *Begegnung beim Gesindehaus an einem Herbstaben*.

Sommer, Achim og Nils Ohlsen, *Edvard Munch: Bilder aus Norwegen* (Osfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004).

2013, Oslo, Munch-museet, nr. 208, *Kveldsstemning*.

Guleng, Mai Britt, Birgitte Sauge og Jon-Ove Steihaug, red., *Edvard Munch 1863-1944*, utstillingskatalog (Milano: Skira, 2013).

Appendiks nr. 4.

Woll 1501/Sittende modell på divanen

1947, Stockholm Liljevalchs, nr. 138, *Påkledd modell på sofaen*.
Edvard Munch: Utstilling i Liljevalchs konsthall 4. januar-2. februar 1947, med forord av Joahan H. Langaard (Stockholm: Norstedt, 1947).

1947, Göteborg, Göteborgs konstmuseum, nr. 137, *Påkledd modell på sofaen*.
Langaard, Johan H., *Edvard Munch: Utstilling i Göteborgs konstmuseum 25. februar-16. mars 1947* (Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 1947).

1950-51, USA, vandretstilling nr. 58, *Model on the sofa*.
Deknatel, Frederick, *Edvard Munch* (Boston: Chanticleer Press og Institute of Contemporary Art Boston, 1950).

1951, Brighton – Glasgow – London, nr. 57, *Model on the sofa*.
James, Philip og Johan H. Langaard, *Edvard Munch: an Exhibition of Paintings, Etchings, Litographs: Art Council of Great Britain* (Brighton, Glasgow, London: Art Council of Great Britain, Brighton Art Gallery, Glasgow City Art Museum, Tate Gallery London, 1951).

1951-52, Haag, Gemeentemuseum, nr. 58, *Model op de sofa*.
Langaard, H. Johan, *Tentoonstelling Edvard Munch: Gemeentemuseum s'-Gravenhage, Haag, 13 Dec. 1951 - 15. Febr. 1952* (Haag: Gemeentemuseum s'-Gravenhage, 1951).

1952, Zürich, Kunsthaus Zürich, nr. 75, *Mädchen auf dem sofa sitzend*.
Wartmann, W., *Edvard Munch 1863-1944: Kunsthaus Zürich, Zürich, 22. Juni bis 17. August 1952*, (Zürich: Kunsthaus Zürich, 1952).

1952, Paris, Petit Palais, nr. 57, *Modèle sur la divan*.
Chamson, André, Paul Coirre og Johan H. Langaard, *Edvard Munch: Petit Palais, Paris, mars - avril 1952* (Paris: Petit Palais, 1952).

1954, Venezia, La Biennale di Venezia, nr. 41, *Modella sul Divano*.
Pallucchini, Rodolfo og Leif Østby, *La Biennale di Venezia: XXVII esposizione biennale internazionale d'arte*, (Venezia: La Biennale di Venezia, 1954).

1954-55, München – Köln, nr. 98, *Mädchen auf dem sofa*.
Buchner, Ernst og Sigurd Willoch, *Ausstellung Edvard Munch: Haus der Kunst, München, 1954-1955; Haus der Kunst, Köln, 1954-1955* (München, Köln: Haus der kunst, 1954).

1955, København – Odense, nr. 59, *Pige på sofa*.
Gauguin, Pola og Sigurd Willoch, *Kunstforeningens Edvard Munch udstilling: Kunstforeningen, København, 5. - 27. marts 1955* (København: Kunstforeningen, 1955).

1963, Oslo, Munch-museet, nr. 128, *Sittende modell*.

Katalog til åpningsutstillingen. Munch-museet (Oslo: Oslo Kommunes kunstsamlinger, 1963).

1965-66, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, nr. 62, *Seated model*.
Langaard, Johan H., Sigurd Willoch og Averill Svendsen, *Edvard Munch: Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 1965 - January 1966* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1965).

1970-71., Japan, vandreutstilling, nr. 31, *Seated model*.
Edvard Munch: Nasjonalmuseet for Moderne Kunst, Kyoto, 20. januar - 14. februar 1971, vandreutstilling (Kyoto: Nasjonalmuseet for Moderne Kunst, 1971).

1973, München, Haus der kunst, nr. 80, *Sitzendes modell*.
Hougen, Pål og Ingrid Krause, red., *Edvard Munch 1863-1944*, med bidrag av Thilo Schoder (München: Haus der kunst, 1973).

1974, London, Hayward Gallery, nr. 69, *Seated model*.
Berg, Knut og Kenneth Clark, *Edvard Munch 1863-1944* (London: Hayward Gallery, 1974).

1974, Paris, Musée National d'Art Moderne, nr. 68, *Modél asis*.
Berg, Knut og Kenneth Clark, *Edvard Munch 1863-1944*, med bidrag av Michel Hooq (Paris: Musée National d'Art Moderne, 1974).

1975-76, Humlebæk, Louisiana, nr. 51, *Siddende model*.
Buch, Hugo, Arne Eggum, Øystein Hjort, Pål Hougen, Trygve Nergaard, Henrik Nordbrandt, H.E. Nørregård-Nielsen, *Edvard Munch* (Humlebæk: Louisiana Museum for Moderne Kunst, 1975).

1988-89, Oslo, Munch-museet, nr. 331, *Sittende modell på divanen*.
Eggum, Arne, *Edvard Munch og hans modeller 1912-1943*, red. av Sissel Biørnstad (Oslo: Munch-museet, 1988).

2013, Oslo, Munch-museet, nr. 202, *Sittende modell på divanen*.
Guleng, Mai Britt, Birgitte Sauge og Jon-Ove Steihaug, red. *Edvard Munch 1863-1944* (Milano: Skira, 2013).

Abstract in English

Edvard Munch and the Ekely period.

A study of selected paintings from Munch's Ekely period with an emphasis on picture titles, reception and new interpretations.

When the world famous Norwegian artist Edvard Munch (1863-1944) died, he left his entire collection of artwork to the city of Oslo. The collection included 1099 paintings from Munch's artistic career. Among these paintings, approximately 400 were from Munch's late period (commonly known as the *Ekely period*). These paintings had never previously been exhibited, and were therefore left untitled by Munch. Due to this, it was left to the reception, and primarily the Munch Museum, to title them. How this was carried out, and what the motivation behind the given titles was, has, until now, never been the subject of research. There has not been any research regarding the question of how these titles may have influenced the later reception of Munch's Ekely period either.

A picture without a title given by the artist is hardly uncommon in art history. However, this mainly applies for artwork before the 18th century exhibition practice when titles were required on all exhibited art. Munch's Ekely period, where several hundred picture titles date back to the reception alone, can therefore be considered a unique case in our time.

In this thesis, I study a selection of paintings from Munch's Ekely period with an emphasis on picture titles, reception and new interpretations. The thesis question is as follows: How can we relate to the many (and in many cases, somewhat different) reception titles given to the paintings from Munch's Ekely period in a way that can also provide new interpretations of this period? My analysis shows that an interest in the variety of titles and in the connection between title, interpretation and in what context the titles have occurred, illustrates how dynamic many of the paintings from the Ekely period really are.