
BEWARE OF THE HOLY WHORE

*Sanskrit: 'Bhava' (being) + 'Vidya' (knowledge) = 'Bhava-vidya' (the knowledge of being)
In Sanskrit, 'Bhava' is the source of all things, and 'Vidya' is the knowledge of the truth.
Hence, 'Bhava-vidya' is the knowledge of the truth, which is the source of all things.*



Edvard Munch, Lene Berg and the Dilemma of Emancipation

3	Introduksjon
5	<i>Når horen blir hellig</i> av Angela Vettese
11	<i>Tre pluss én: Lene Bergs Ung løs gris</i> av Pablo Lafuente
17	<i>Hvem er redd for den hellige hore: et drama i seks akter</i> av Marta Kuzma
32	Gulvplaner
35	Illustrasjoner, Lene Berg
37	Illustrasjoner, Edvard Munch
49	<i>Den Fri Kjærlighetens By</i> , Edvard Munch
67	Om Peter Watkins' <i>Edvard Munch</i> (1973)
69	Kolofon

“Se opp for den hellige hore: Edvard Munch, Lene Berg og frigjørings dilemma” er organisert av Office for Contemporary Art Norway (OCA) og Fondazione Bevilacqua La Masa som den offisielle norske representasjonen i den 55. internasjonale kunstutstillingen La Biennale di Venezia i 2013. Utstillingen inkluderer en serie sjeldent utstilte verker av Edvard Munch og en ny film av kunstneren Lene Berg, og fokuserer på frigjøring som en i utgangspunktet motsigelsesfull bevegelse, som samtidig retter seg mot en personlig frihet og mot isolasjonen som ofte kan følge valget om et kvalitativt annerledes og ”alternativt” liv.

Ideen om å fungere på sidelinjen, enten ved å prøve å bryte inn fra utsiden eller redefinere konteksten fra innsiden, er en av de viktigste drivkreftene i kunstens historie, og står også i sentrum for ”Se opp for den hellige hore: Edvard Munch, Lene Berg og frigjørings dilemma”. Utstillingen er kuratert av Marta Kuzma, direktør ved OCA, Angela Vettese, president i Fondazione Bevilacqua La Masa og Pablo Lafuente, medkurator ved OCA, og vil vise verk fra Munch-museets samling i Oslo og Lene Bergs nye film *Ung Løs Gris* (2013), for å utforske forholdet mellom kunsten, dens sosiale kontekst, samt kjønnsroller i endring, både på Munchs tid og i dag.

“Se opp for den hellige hore: Edvard Munch,
Lene Berg og frigjørings dilemma” utstilles ved:

Galleria di Piazza San Marco Fondazione
Bevilacqua La Masa
San Marco 71/c, 30124 Venezia

1. juni–22. september 2013

I 1913 innførte Norge stemmerett for kvinner, som det andre landet i Europa etter Finland. Begivenheten var en symbolsk markering av at kvinnefrigjøringen var på vei, men bar også bud om traumene denne prosessen medførte både på samfunnsnivå og i søken etter individuell identitet. Den svekket borgerlige tradisjoner basert på restriksjoner av religiøs karakter. Menneskesjelen var ikke lenger beskyttet av bondesamfunnets normer, som ikke lot seg videreføre i et stadig mer industrialisert og urbanisert samfunn. Over hele Europa var en ny type borger i ferd med å tre frem, preget av kampen mellom masse og individ. Det er ingen tilfeldighet at denne perioden ga opphav til de mest vesentlige refleksjonene rundt selvet i nyere historie. Grunnlaget lå i de latinske meditasjonene til Seneca og Marcus Aurelius, Augustin og Jean-Jacques Rousseau, men disse ble forskjøvet fra et subjektivt til et objektivistisk, forskningsvitenskapelig nivå. Med utgangspunkt i nevrovitenskapen gikk man over til psykoanalysen, og *ego*-begrepet utviklet seg gjennom verkene til Friedrich Nietzsche, Arthur Schnitzler, Marcel Proust, James Joyce og Italo Svevo. Underveis mot frigjøringen beviste selvet at det ikke hadde noen faste referansepunkter, og at det faktisk var alt annet enn det fornuftige og rasjonelle subjekt René Descartes hadde beskrevet i sin *Om metoden* (1637). Kjærlighetsobjektet ble således forvandlet til et redselsfullt subjekt, en bærer av sykdom og død. Individet ble utydelig i mengden, mens oppmerksomheten ble rettet mot kroppsligheten, som fremdeles ikke var i stand til å riste fordommelsen av seg.

Norge lot virkelig til å ta seg disse spørsmålene ad notam, slik det fremgår av Edvard Munchs bakgrunn og verker, eller av kampen mot Christianias konvensjoner ført av malere som Hans Heyerdahl og Christian Krohgs og forfattere som Henrik Ibsen og Hans Jæger.¹ Individet fremstår her som preget av usikkerhet, bevegelse, motsetninger og forvirring mellom selvet og dets kontekst – i skarp kontrast til sin sosiale referansegruppe. Munch opptrer som vitne til denne prosessen gjen-

nom sitt virke som maler, fotograf og skaper av sosiale karikaturer. Det var han som før noen andre lot oss få vite hva som skjer med horen når hun blir madonna – en slags Magdalena, hvordan det går med individet når det må gi etter for gruppepresset, og han viser motstandskraften som kan mønstres i lys av masseproduksjon og klassesdynamikk. Stikk i strid med det romantiske (og kommersielle) idealet om enkeltverket foretrekker han serien, og bevisst velger han det ukorrekte fremfor den borgerlige glorifisering av orden, perfektjonisme og regler.

En voldsom ubalanse, brukt som en form for motstand så vel som en måte å uttrykke seg på, springer ut fra tilpasningen av tiden som en bestanddel i verket. Som amatørfotograf med sans for tilsiktede tekniske feil var Munch stor tilhenger av dobbelteksponeringer:² når det samme negativet inneholder to brøkdeler av tiden, som i Étienne Mareys kronofotografi. Maleriet *Sykesal* (1897–89) viser en syk mann som sitter i sengen og blir til to mennesker – uten slike fotografiske premisser ville dette optiske knepet virket ubegripelig. Munch understreker tidens uforutsigbare impertinens – det vil si troen på at den individuelle erfaring aldri er stabil, men i stadig endring – også gjennom å benytte samme subjekt i ulike sammenhenger: i *Den døde mor og barnet* (1897–99) holder den lille piken hendene over ørene akkurat som protagonisten i *Skrik* (først laget med fettstift i to utgaver i henholdsvis 1893 og 1895, deretter malt med olje i 1893 og 1910). Av *Pikene på broen* finnes det ikke mindre enn 19 utgaver. Akkurat som de ulike positurene kroppen inntar på Mareys negativer,³ ser det blå omrisset av en gutt i Munchs *Barn og ender* (1905–08) ut til å ha blitt malt lenge etter resten av scenen. Så å si samtlige av Munchs malerier foreligger i flere utgaver, studier som ikke leder frem mot ett endelig resultat, men som snarere utgjør en rekke forsøk, med én særskilt årsak for hver variant. Han betraktet sjelden verkene sine som avsluttet; gikk ofte tilbake til dem og oppfattet dem som ”evig uavsluttet”.

Bevegelsen og midlertidigheten som finnes her, er en annen enn den futurismen snart skulle utforske. Munch er ikke oppatt av maskiner, av byer under oppføring eller av positivis-

mens fremskrittssmyte. Snarere forteller han oss om nåtidens flo og fjære, om en kontinuerlig forvirring mellom ytre og indre eksistens og vanskelighetene med å bestemme seg for hvem man egentlig er. I *Selvportrett med sigarett* (1895) er det en glidende overgang mellom klær og bakgrunn, noe som fremhever hånden og ansiktet i bildet. Den samme uskarpheten eller delvise utelatelsen finnes også i Munchs mange fotografiske selvportretter. Gjennom disse selvportrettene viser Munch den indre tiden hos en mann som massene har overlatt til seg selv, og han trekker veksler på Augustins *distensio animi* eller Henri Bergsons varighetsbegrep. Tiden blir noe som aldri passerer helt. En slik tidspersepsjon gjenspeiles i Sigmund Freuds oppfatning av det ubevisste sinn, og opp igjennom voksenlivet fortsetter tiden å operere via mekanismer som ikke tillater oss å tåkelegge traumene våre. I stedet gjør disse mekanismene oss i ung alder i stand til å utvikle historier som derfor ligger ”klare og venter” på å gjenkalles slik at drømmene våre eller samtiden vår kan fortolkes.⁴

Med et språk som gjentar de samme temaene, insisterer Munch på spørsmål relatert til selvets indre: sykdom, død, omgivelsenes kritikk, sorg, kjærlighet og seksualitet, erfart som en form for befrielse, men også som en slags forstyrrelse. Dette er også sentrale spørsmål norsk billedkunst har forholdt seg til i et århundre, gjerne i nær relasjon til skandinavisk kultur som helhet, i det som utgjør et tydelig etisk paradigmeskifte på det erotiske området. Det er ingen tilfeldighet at utstillingen “Whatever Happened to Sex in Scandinavia?” kuratert av Marta Kuzma for Office for Contemporary Art i Norge i 2008–09 åpnet med *Vampyr II* (1895).⁵ På et teoretisk nivå var tekstene av de post-freudianske psykoanalytikerne av avgjørende betydning, med utgangspunkt i Wilhelm Reichs *Den seksuelle revolusjon* (1936) og Herbert Marcuses *Eros og sivilisasjon* (1955). I USA utfordret tidsskriftet *The Evergreen Review* – beat- og hippiebevegelsens intellektuelle arm – stadig publikum med bilder av nakenhet og fri kjærlighet side om side med politiske essays og sensurerte tekster. Filmskapere som Paul Sharits og Stan Brakhage er disse nye fortolkningene av verden stor takk skyldig, og denne impulsen returnerer til norsk jord med kunstnere som Peter Watkins og Lene Berg.

Førstnevnte ga oss i 1973 en filmbiografi om Munch som en forløper for den moderne selvbevissthet, om enn som en som på sett og vis var dømt til å mislykkes. Sistnevnte fremstiller kvinnens uavhengighet av mannen, men også hennes latterliggjøring av ham, vampyren i henne, hvordan hun fryktløst går opp i farlige forhold, men likevel uten å være helt klar over hva hun gjør.⁶ Det er som om Christianias moralistiske gjenferd fremdeles spøker i den bohemske friheten i dagens Oslo. Men Lene Berg utvider Oslos Christiania til alle vestlige byer der en kollektiv moralistisk bevissthet krysser klinge med en kun delvis akseptert frihetsoppfatning. Steder som erfarer en etisk frihet ikke uten tvetydige elementer og en pågående kamp mellom menn og kvinner og rike og fattige som møter en ny form for undertrykkelse: Den som dikteres av den uopphørlige sirkulasjonen av varer og er evig rettferdiggjort.

1

Romanen *Fra Kristiania-Bohemen*, skrevet av Hans Jæger i 1885, ble beslaglagt umiddelbart etter utgivelsen, og forfatteren ble fengslet.

2

Om betydningen av slike fotografiske eksperimenter, se Clément Chéroux, *Fautographie: Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée: Yellow Now, 2003.

3

Det er verdt å huske at Étienne Marey, som på begynnelsen av 1880-tallet oppfant kronofotografiet, var professor ved Collège de France fra 1869 til 1904, en periode da Munch besøkte Paris.

4

Jf. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious: SUBTITLE*, Cambridge, MA og London: The MIT Press, 1994.

5

Jf. Marta Kuzma og Pablo Lafuente (red.), *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, London og Oslo: Koenig Books og Office for Contemporary Art Norway, 2011. Avstanden mellom den skandinaviske åpenheten og en viss amerikansk moralisme ble tydelig da den svenske filmen *Jag är nyfiken – gul* (1968) av Vilgot Sjöman ble forbudt i USA. Selv om filmens innhold var politisk, var det scenene med kvinnelig og mannlig nakenhet som ble oppfattet som subversive.

6

Kopfkino, 2012, regissert av Lene Berg



Lene Berg – Venter på s
kuespillerne (fra skuespil-
lerne av *Ung Løs Gris*,
20. Februar 2013).
Courtesy of the artist

Tre pluss én: Lene Bergs *Ung løs gris*
Pablo Lafuente

Tre ord, tre karakterer, tre fortellinger. Ung, løs, gris. En kvinne og to menn (den ene eldre og den andre yngre, hun imellom dem i alder). Tre individer som blir spurt om en hendelse som har utspilt seg på et tidspunkt i nær fortid, og som er blitt filmet. De tre blir spurt av to stemmer (én kvinnelig, en mannlig) som fremstår som ett enkelt subjekt – ett og samme perspektiv gjentas av et kamera som aldri beveger seg.

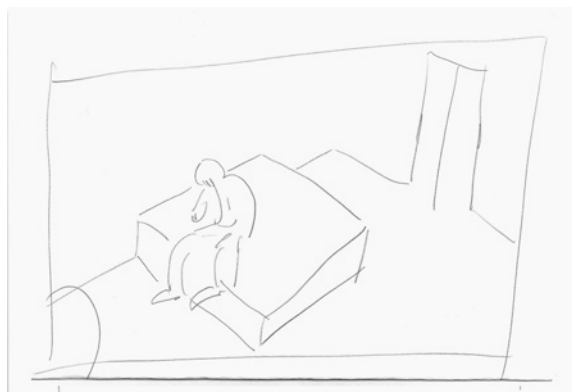
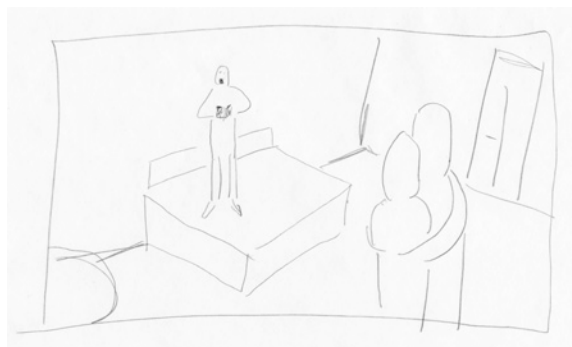
Tre i én, tre gjennom én, tre mot én. Som om det å si at en fortelling ("fortellingen", dersom den finnes) kun kan oppstå fra triangulering – via en triangulering som krever nok en posisjon, på utsiden. Og for at noe skal ha mening, må det sees gjennom en relasjon – ikke en binær eller dialektisk relasjon (én pluss én),¹ men "mellom tre, pluss én".

1. Én

Isolert sett kan hendelsen virke enkel, uten noen spesiell relevans. Selv om det ikke fremgår tydelig hva som har skjedd, og enda det er hendelsen det fokuseres på, later den ikke til å være noe vi behøver å bry oss med. Den har berørt tre mennesker, på et hotellrom en kveld. Det virker som om disse menneskene har opptrådt i henhold til etablerte adferdsmønstre og bestemte sosiale roller; deres respons og bevegelser er et resultat av vaner og automatisering. Om ikke annet er det dette vi forventer ut fra utseendet deres: Vi forutsetter at måten de oppfører seg på, som faktene til Robert Bressons skuespillere, hverken vil være "underlagt vilje eller tanke",² men i stedet er forutbestemt. Denne tilsynelatende forutbestemtheten synes å ha fått dem til å gå inn i noe som kan være pinlig, og som kan ha fått visse konsekvenser, men i utgangspunktet kun for de berørte. Disse konsekvensene vil heller ikke ha vært særlig omseggripende, selv om de kan ha vært det.

Historien kan bestå av fortellinger som ikke er viktige – fortellinger som ikke har gått inn for å skape historie, og som heller aldri er blitt oppfattet som i stand til å gjøre det. Fortellinger

Lene Berg – Skisser til *Ung Løs Gris*, 2012. Courtesy of the artist



som en kunstner vil kunne fortelle. Det er imidlertid ikke like enkelt å avgjøre hvorvidt noe fører til noe annet, hvorvidt en hendelse vil resultere i en annen hendelse som avstedkommer en kjede av hendelser (eller flere kjeder). Dette vil kunne skje dersom hendelsen følges opp, enten av (en av) de berørte, eller av utenforstående. Dersom så skjer, vil denne ene hendelsen kunne føre til to.

2. To

I Raymond Queneaus *Exercices de style* (1947 [*Stiløvingar*, Pax, 1996]) går fortelleren på bussen, blir vitne til et sammenstøt mellom to menn og ser så den ene av dem igjen et annet sted, hvorpå han spør hvordan han skal feste en knapp i frakken sin. "Hendelsen" (eller de to hendelsene) fortelles 99 ganger; hver gang på forskjellig måte. Som i Erasmus' *De Utrique Verborum ac Rerum Copia* (1512) dreier det seg her om å vise både forskjellige uttrykk og en tro – gjennomført i praksis – på mangelen på en riktig form for et bestemt innhold: det finnes (en hel mengde) ulike mulige fremstillinger, og hver fremstilling har forskjellig effekt i sin måte å fortelle, forklare, forvirre, kommunisere, overbevise eller underholde på ...

I *Ung løs gris* er fremstillingene hverken to eller 99, men tre, og hver av dem korresponderer med en av karakterene. De sammenfaller ikke helt, hverken i innhold eller stil. Det spiller ingen rolle om variasjonene ikke er så store; de er likevel avgjørende. Og dette kompliseres av det faktum at nettopp fordi det i scenen er tre karakterer, vil det alltid være to forløp som finner sted, som involverer én eller to av karakterene. De to forløpene og deres tre fremstillinger gjør den opprinnelige enkelthendelsen til mange – som vil eller ikke vil kunne "løses" av en triangulering.

3. Tre

Én pluss én (pluss én, og så videre) vil kunne resultere i en tredje som konsoliderer og samler de ulike elementene til ett, så de blir en syntese. De tre fremstillingene, som følger utspørernes (objektive?) undersøkelser og kameraets (igjen, objektive?) opptak, kan gi et komplett bilde. Men dette bildet er ikke

lenger et avsluttet bilde – det er snarere åpent for aktiv lesning, for rekonstruksjon. Dette er Bertolt Brechts kritiske teaters håp, å tilrettelegge for tilskuerens erkjennelse av at ingenting er innlysende (dersom det var det, ville ”ethvert forsøk på å forstå verden måtte forlates”³). Karakterenes adferd slik den fremstår med utgangspunkt i deres tildelte roller, er ikke nødvendigvis slik vi forventet. Og dersom den opprinnelige adferden blir borte, forsvinner også muligheten for å forstå hendelsessekvensen som årsak og virkning (og dette gjør det mulig for tilskueren å ”trekke sammenligninger om alt som påvirker den menneskelige adferdsmåte”).⁴

Perspektivet til undersøkeren (undersøkerne) og det ene, overvåkende kameraet motarbeider seg selv strategisk. Forsøket på å konfrontere deltagerne for derigjennom å konstruere en fortelling åpner fortellingen opp for en grunnleggende uenighet som ikke kan løses. Og kameraet, som oppfanger det som i utgangspunktet fremstår som kodet adferd, avslører bildenes skjørhet, hvordan de ikke vil kunne feste seg en gang for alle. (Motsigelsene selve bildene imellom er eksplisitte i sin ”af-fekterte” natur – dette er bilder med dybde og farge snarere enn oversiktsbilder som kun viser hva som skjer.) I så måte er filmen fremstilt som en sammensetning av fragmenter med hull imellom, uten noen underliggende betydning. Siden hullene ikke kan tolkes på én bestemt måte, gir de tilskueren muligheten til å gå inn og konstruere teksten.

4. Én

Fordi denne filmen fremstår som resultatet av overvåkning og spørsmålsstilling, forsaker den fiksjonens krav på å være en virkelighetsparentes. Dette gjør synsopplevelsen mer utfordrende for tilskueren, det krever at vedkommende arbeider hardere og mer bevisst. Denne spesifikke formen fremstiller ikke bare virkeligheten til subjektet som filmes, men også den reelle innsatsen tilskueren må nedlegge for å få noe ut av filmen. Tilskueren må se og tenke på en måte som gjør vedkommende deltagende i narrasjonen – man blir karakter og aktør på samme tid. Som Jean-Louis Comolli har beskrevet, forløper denne prosessen som følger:

*I utgangspunktet er rollene definert: Jeg, tilskueren, ser regissør X' film om tema eller karakter Z. Etterpå er imidlertid ikke rollene lenger de samme. Jeg, tilskuer, jeg, medskaper og jeg, karakter, går over i hverandre og filtrer ugjenkallelig sammen – positivt eller negativt.*⁵

Av alt dette oppstår det noe enestående, men ingen enestående sannhet (det som ”virkelig” hendte). Det enestående ligger hos tilskueren, som konstruerer seg selv gjennom sin egen rekonstruksjon av scenen siden forventningene til roller og adferd ikke er innfridd, noe som viser deres begrensninger. Det å betrakte resulterer i en ”ny tilskuer, en aktør som begynner der verket slutter, som tar fatt for å fullføre det, men i livet”.⁶ Dersom Comolli har rett, er det ikke bare en ny tilskuer, men i like stor grad nye karakterer og en ny skaper – individer som, slik det nå blir tydelig, nekter å oppføre seg i henhold til de klare begrensningene som var satt for dem i utgangspunktet. Dette er opptakten til en frigjøringsprosess.

1

Én pluss én – One Plus One – er Jean-Luc Godards egen tittel på filmen som også er kjent som *Sympathy for the Devil* (1968).

2

Jf. R. Bresson, s. 34.

3

Bertolt Brecht, intervju med Luth Otto, i *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic* (redigert og oversatt av John Willett), New York: Hill and Wang, 1964, s. 70–71.

4

Bertolt Brecht, ”Om bruken av musikk i episk teater”, *ibid.*, s. 86.

5

Jean-Louis Comolli, 'Quelle chose à dire? – à qui', *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris: Éditions Verdier, 2004, s. 76–77.

6

Jf. Louis Althusser, 'The "Piccolo Teatro": Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theatre' (1962), *For Marx* (oversettelse. Ben Brewster), New York and London: Verso, s. 151.



Edvard Munch — *Hevet arm med hammer*, fra skissebok MMT 140, 1910, s. 5r.

Hvem er redd for den hellige hore: et drama i seks akter
Marta Kuzma

1. og 2. akt.

Samfundslære: årsak og virkning

Omgitt av et mindre persongalleri bøyer Edvard Munchs vantro prest seg over et liggende lik hvis kjønn ikke lar seg tyde. Tegningen er titulert *Samfundslære: Årsak og virkning*, og dens datering (1910) henspiller på en forestilling fra det sene 1800-tallet om kausalitet som relatert til livsbekreftelse: Livet får mening ved at det omfavnes med oppriktighet og lidenskap, enda dette vil kunne få sine konsekvenser. ”Han led mye, han syndet mye,” fastslår Munchs prest i billedteksten. Kanskje er dette en referanse til ”gjør det likevel om du dømmes for det”-holdningen hos et individ som tross alt velger friheten, selv om det vil kunne få konsekvenser – i form av isolasjon og i form av de eksistensielle dilemmaer som gjerne ledsager jakten på en kvalitativt annerledes, alternativ tilværelse. Nettopp impulsen til å operere på kanten av det som er opplest og vedtatt, eller å danne en ny kategori ved å bryte med det etablerte, er en av drivkreftene i modernismens historie. For Charles Baudelaire var symptomene på ’det nyes’ tilstand radikalt forfalne, mørke, til og med svarte. For Theodor Adorno var det bildet av sammenbruddet som ble det nyes kryptogram. For Herbert Marcuse derimot, innebar denne higenen etter en ”ny bevissthet” noe ganske annet – en psykedelisk, narkotisk frigjøring både fra det etablerte systemets rasjonalitet og fra logikken som forsøker å endre dette systemet. I Munchs tilfelle medførte søken etter en ny bevissthet en kontinuerlig vekting av den etablerte måten å male på mot en frigjøring fra tradisjonene, der målet var å finne i kunsten en teknikk for å rekonstruere virkeligheten fra dens illusjon, fra dens etterligning, endog fra dens harmoni – som en bro mellom individets absolutte tomhet og passiviteten i kollektiv adferd.

Munchs malerier og senere litografier, tegninger, fotografier, karikaturer, brev og skuespill utgjør et perseptuelt egenrefleksjonsprosjekt som kan sidestilles med de modernistiske trope-nes utforskning av autonomi og virksomhet – det være seg i forhold til seksuell frigjøring, til kvinnebevegelsen, til frem-

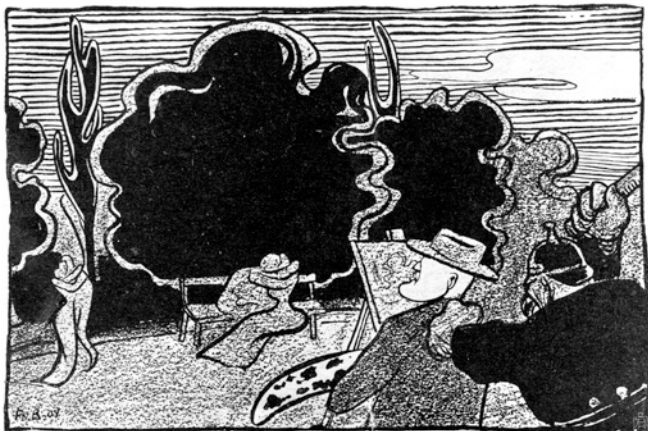
veksten av den kapitalistiske klassen eller arbeiderbevegelsen – for å kappes om eksisterende former i tid og rom. Det skal ikke dermed hevdes at Munch illustrerte en eksplisitt politisk subjektivitet, slik Gustave Courbet, Honoré Daumier og Käthe Kollwitz gjorde, men det er en kjensgjerning at det var visse temaer han stadig vendte tilbake til i form av så vel skisser som tegninger og malerier for å finne frem til alternative sosiale betydninger. Eksempelvis finnes en annen utgave av *Samfundslære: Årsak og virkning*, som en skisse i en av kunstnerens mange notatbøker. Motivet ligner: mennesker i ring, ikke rundt et lik denne gangen, men rundt en knyttneve som bryter opp fra bakken. Med klare referanser til arbeiderbevegelsens fremvekst representerer denne alternative skissen en sosio-historisk impuls innenfor Munchs arbeid. At denne er mindre utforsket, skyldes kan hende at den faller utenfor en mer retorisk fortolkning av hans verk som utelukkende et uttrykk for det psykiske.

Det lar seg ikke benekte at *Skrik* (fremstilt i ulike utgaver mellom 1893 og 1910) forblir en visuell ekvivalent til menneskets fremmedgjøring i industrisamfunnet, selv om denne korrelasjonens kultlignende status kan ha sitt grunnlag i Munchs stilltiende samtykke til å virke som ”galskapens maler” – en assosiasjon han riktignok selv senere skulle komme til å bestri- de. Så tidlig som i 1908 ble *Skrik* gjengitt i boken *Psychopathie und Kunst* som illustrasjon på tilstanden hysteri beskrevet av dr. Heinrich Stadelmann, en klinisk psykolog og nervespesialist som beskjeftiget seg med hypnoseterapi (og som i 1920 ble portrettert av Otto Dix). Stadelmann relaterte sentrale kunstverker av Francisco Goya, Aubrey Beardsley, Marcus Behmer, Pol Doms og Munch til hverandre for å illustrere den psykologiske nevrosens symptomatiske språk. Boken hans ble utgitt da psykoterapien befant seg på et tidlig utviklingsstadium – som en behandlingsform der analysanden verbaliserer tanker, inkludert frie assosiasjoner, fantasier og drømmer. Sigmund Freuds *Drømmetydning*, ble utgitt i 1900 og etterfulgt av *Bruddstykket av en hysterianalyse* i 1901 og *Tre avhandlinger om seksualteori* i 1905. Verket bega seg ut i et terreng som frem til da hadde vært dominert av Jean-Martin Charcots visuelle teater, som iscenesatte det symptomatiske kvinnelige hysteri. Vel

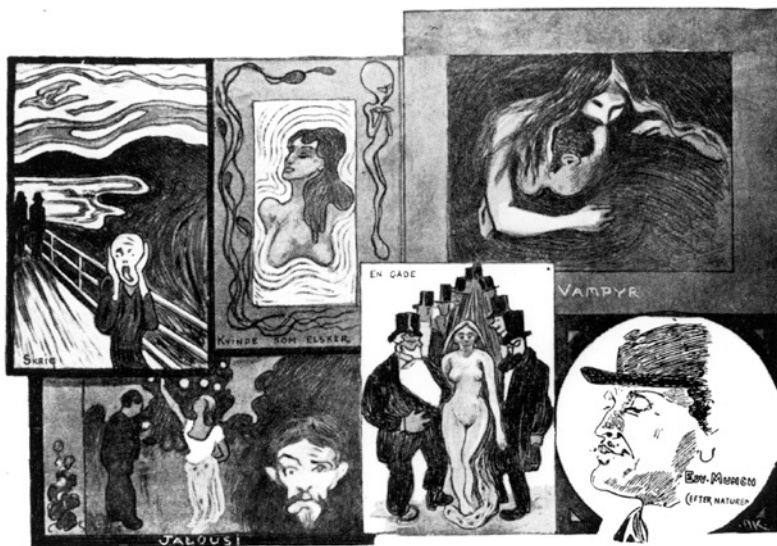
gikk Munch med på å la arbeidet sitt assosieres med medisins innledningsvise utforskning av hysteri, men senere skulle han selv beskrive sine psykoseksuelle undersøkelser i den selvbiografiske skisseboken *Den gale Diktors dagbok*, skrevet under hans opphold på dr. Jacobsons klinikk i 1908:

Når jeg skriver ned disse optegnelser med tegninger – er det ikke forat fortælle mit eget liv – Det gjælder for mig at studere visse arvelige [...] foreteelser der lægger bestemmer et menneskes liv og skjæbne – Ligesom galefænomener i sin almindelighed – Det er et sjælestudium jeg har [...] da jeg jo ... nærmest kan studere mig selv – brugt mig selv som et anatomisk sjælepræparat – Men da det hovedsagelig er at la gjøre et kunstværk og et sjælestudium har forandret og overdrevet – og har brugt andre til studierne – Det er altså [...] feilaktig at anse disse optegnelser som be- kjendelser¹

Innenfor utforskningen av alternative kunnskapsformer i det sene 1800-tallets vitenskap var følelser et mektig motivasjonelt, konseptuelt, retorisk, politisk og praktisk verktøy, og Munch anstrengte seg for å fremstille frykt, sinne, sjalusi, glede, uro, angst og begjær på en håndgripelig måte. Til dette lånte han elementer og figurer fra sitt eget liv, for å realisere hva Baudelaire i *Le Peintre de la vie moderne* (*Kunsten og det moderne liv*, 1859) karakteriserer som ”det nyes bevissthet”, der kunstneren/flanøren gjennom ”en talentfull bevissthets kaleidoskop hevder et ’jeg’ med en umettelig appetitt på ikke-jeg”.² Munchs selvportrett, særlig i det defigurerende og fordreide *Visjon* (1892) og *Selvportrett i helvete* (1903), understreker hvordan det psykiske kunne tolkes som en speiling av kunstnerens mentale tilstand. Slik han selv skrev i notatboken sin, var Munch



Juninat paa Karl Johan,
Illustrasjon av Fredrik
Bødker publisert i
Tyrihans, 24. juni 1904.



Illustrasjon av Olaf
Krohn publisert i Tyrihans,
18. oktober 1895.

påvirket av verkene til samtidige som Søren Kierkegaard, som i *Enten/eller: Et livs-fragment* (1843) utforsket selvets splittelse som en filosofisk kategori. Munch bemerket at han fulgte Kierkegaards eksempel i å “dele værket i to – maleren og hans overnervøse ven Digteren”, noe som impliserer en bevisst avstandtagen mellom kunstneren og kunstverket. Kierkegaards eksistensielle roman handler om at valgmuligheten i vel så stor grad er en mulighet for endring, og presenterer to livssyn – det ene overlatt hedonistisk, det andre basert på etisk plikt og ansvar. Munch tok like mye utgangspunkt i denne dikotomien som i Kierkegaards engasjement i ulike personifiseringer og hans melankolske tilbøyelighet (“Jeg har en fortrolig venninne [...] min depresjon er den mest trofaste elskerinnen jeg har hatt [...] ikke til å undres over at jeg vender tilbake til kjærligheten”).³

Intensivering av følelseslivet som utviklet seg fra en kontinuerlig veksling mellom ytre og indre stimuli, formet den moderne opplevelsen av romlig morfing, hvis distinktive kvaliteter ble beskrevet av Baudelaire som fluiditet – som i flytende eksistenser og flyktighet – også funnet i skriftene til Karl Marx, Kierkegaard og Friedrich Nietzsche. Mens Munch utforsket psykiske forvrengninger i sine ulike selvportretter, ønsket han også å få frem spatiale forvrengninger i måten han endret interiører og rom på. Munch lar eksteriøret trenge seg inn i interiøret, ved å forlenge gulvbordene i *Liklukt* (1895) og *Sykesal* (1897–99) hinsides rommets dimensjoner, slik at rommet forvandles til en slags allfarvei. Sett på denne måten, speiler Munch boulevardens fremvekst som uttrykk for det 19. århundres urbanisering, og i hans vektløse forenkling av det arkitektoniske interiøret blir dette umulig å skille fra det sosiale. I disse maleriene gjengis figurer som formløse skikkelser, de aktiverer rommet som blir en karakter i seg selv, i stand til å gi smertens erfaring et uttrykk. I så henseende minner Munchs malerier om det T.J. Clark omtaler som et slags kognitivt maleri som fungerer som det rene selvforhør – utforskende, samlende og forankret i tid og rom.⁴

Det at forgrunn og bakgrunn i disse maleriene bryter sammen, betegner et utvidet spatio-temporært paradigme som overskri-der sted, rom og tid for å utfordre tilskuerens evne til å lokali-sere figuren. Gjennom dette fremholder Munch at maleriet er underlagt en aktivitet og at verket speiler en prosess utstrakt i tid:

Jeg handler enten i Overilelse og i Inspiration
hurtig (tankeløst og ulykkeli – og i Inspiration og
lykkeli

virksom) eller med lang Overveieelse – og
angsteli – Resultatet er da ofte svagere og kan
mislykkes – Resultatet kan bli værkets
Ødelæggelse –

Dette gjælder om mig som maler og som
Menneske –

Det syge Barn og Vaar var begge
Resultater af lang Tids Arbeide Årevis – I
Det mest fuldendte Vaar havde jeg kunnet
benytte mig af en Række lykkelige
Momenter – Det var mindre nervøst
og blev ikke udtrættet eller ødelagt af
indgribende overilede Stemninger –
Sygt Barn var en mere heftig Blanding
af tankeløst Arbeide – inspireret – og
lang Tids nervøs Overveieelse – Det blev gjort
færdi ved en Række inspirerende og overilede
Omarbeidelser – [derfor...] Arbeidet [...] høist
utilfreds
opgivet – Deri dets mere heftige [...] intense
Virksom.⁵

Tredje akt.

*Dronning Draga: Kjærligheten er fri for den ufrie –
for den frie er den ikke fri*

Munch fremstilte det mannlige ubevisste i forhold til fantasier
og frykt hos kvinnene, som gradvis ble frigjort. Hans psyko-
seksuelle skred inn i det dystopiske og også inn i dødsriket
fant sted i en tid hvor sex sto sentralt på den politiske scenen,

seksuelle frigjøring og kvinnebevegelsen i Kristiania utviklet
seg i takt med hverandre, og hvor bohèmebevegelsen hadde
politisk radikal tilknytning. På denne tiden gikk den tidligere
feministen Amalie Skram offentlig hardt ut mot at utro kvinner
ble en ganske annen behandling til del enn utro menn, og i 1884
ble Norsk kvinnesaksforening grunnlagt for å skaffe kvinner
stemmerett og sterkere yrkesrettigheter. Et år senere utga en
nær kollega av Munch, forfatteren Hans Jæger, ut *Fra Kristia-
nia-Bohèmen*. Denne romanen handler om to unge menn som
ved å hylle den seksuelle frigjøring forsøker å underminere
datidens sosiale verdier, seksualpraksis og tradisjonelle ekte-
skap. Innenfor dette polemiske endringsklimaet står Munchs
Symbolisk studie (1893–94) – en skisse som fremstiller jomfruen,
fristerinnen og nøkkelfiguren matriarken/enken – i kontrast til
Eugène Delacroix' symbolske figur *La Liberté guidant le peuple*
(*Friheten leder folket*, 1830) – en kvinnelig kroppsliggjøring av
menneskelige verdier som rettferdighet, sannhet og måtehold.
Munchs fremstilling er ikke symbolsk som Delacroix', men
tydeligere i sin karakteristikk av kvinnen og utviklingen av en
kvinnelige bevissthet som ikke desto mindre er skapt av menn
eller filtrert gjennom menns forestillinger. Dette er for øvrig
tilfellet med de ladete og seksualiserte bildene av kvinner
fremstilt som den direkte og libidinøse *Madonna* (1894–95) og
den fortærende *Vampyr* (*Vampire*, 1895).

Siden Munch utgjorde en betydelig visuell referanse innenfor
psykoanalytiske miljøer allerede mot slutten av 1800-tallet, er
det mulig at også den østerrikske filosofen Otto Weininger tok
utgangspunkt i hans malerier i sin bok *Geschlecht und Charakter*
(1904), hvor han karakteriserer idealmannen som "M" og ideal-
kvinnen som "K". Sistnevnte består av to grunnfigurer – kur-
tisanen og moren. Weininger skiller disse to figurene fra hver-
andre i sin tilnærming til seksualakten (som ifølge Weininger
var "K"s eneste interesse). For kurtisanen er seksualakten et
mål i seg selv, mens den for moren er en prosess som resulterer
i besittelsen av et barn. Selv om det var kjent at Munch hadde
et eksemplar av Weiningers bok på nattbordet sammen med
en pistol, kan dette ha vært et uttrykk for et tvangsmessig
mestringsbehov snarere enn sammenfallende tanker. Weinin-

ger var lite velvillig innstilt til den moderne kvinnebevegelsen, noe som ikke nødvendigvis reflekterer Munchs mer nyanserte forhold til bevegelsens klasseaspekt.

Suffragettebevegelsen som vokste frem mot slutten av 1800-tallet, var anført av kvinner fra middel- og overklassen, som så litt etter århundreskiftet kom i klinsj med det sosialistiske proletariatet. Munch hadde medfølelse med arbeiderklassekvinnene, og hans kvinneframstillinger strakte seg fra slumrende dødbringende fremtoninger via den lidderlige Madonna og seksualvampyrer og derfra til lik av syke prostituerte og arbeidende mødre på begynnelsen av 1900-tallet. Mens seksuell frigjøring for middelklassekvinnenes vedkommende var knyttet til selvråderett, selvrealisering og politisk emansipasjon, oppfattet kan hende Munch dette som frivolt – for de prostitueres del handlet det om å få inngå i velferds- og rettssystemet.

Henrik Ibsen hadde allerede tematisert kjønns sykdom i *Gen-gangere* (1881), mens Munchs malerkollega Christian Krohg i 1886 utga *Albertine*, en roman om prostitusjon som borger-skapets måte å utnytte lavere samfunnsklasser på. Munchs opphold i Paris mot slutten av 1890-årene kan ha styrket hans interesse for å bruke alvorlig syfilisrammede prostituerte som modeller for proletariatet. Det er mulig at Munch besøkte slike pasienter i løpet av sitt opphold i den franske hovedstaden fra 1896 til 1897, men det vites ikke hvorvidt han selv så dem nakne eller om han baserte sine gjengivelser på andrehåndsberetninger. Etsningen *Gammel kvinne på sykehus* (1902) er sannsynligvis basert på maleriet *Kvinner på hospitalet* (1897), utstilt under Paris-utstillingen høsten 1897. Munchs fremstilling av de prostituerte kan også ha vært inspirert av Charles Baudelaires sammenfletning av sex og død i diktet *Les Fleurs du Mal (Det ondes blomster)*, 1857), som Munch hadde planer om å illustrere – et prosjekt han etter hvert forlot. Det store alvoret han nedla i sin fremstilling av så vel aldrende prostituerte som sykepleiere for barn født med syfilis – som i maleriet *Arv* (1895) og senere i tegningen med samme tittel fra 1916 [?] – reflekterer en sosial dokumentarisk natur podet med feministiske og sosialistiske perspektiver. Den kan minne om tilnærmingsmåten til Käthe

Kollwitz, som for sitt *Ein Weberaufstand (Vevernes opprør)*, 189–98) høstet stort bifall under Berlin-utstillingen i 1898. Det er slett ikke usannsynlig at Munch, som i denne perioden stadig reiste til Berlin, kan ha sett Kollwitz' arbeider og blitt påvirket av måten hun formidlet en form for klassebevissthet på i tegningene sine.

4. akt.

Dommeren: Du er anklaget for ikke å ville kysse

Dollarprinsessen

Individualismens tidsalder, som dominerte slutten av 1800-tallet, gikk over i den kollektive organisasjonsæraen som ved opptakten til 1900-tallet var i ferd med å ta form. Sjelens teater og det fragmentariskes forrang som karakteriserte fin-de-siècle, måtte gi tapt for et nytt produktivt univers' rasjonaliseringssystem for å understøtte den kapitalistiske økonomiens kontinuitet. Den sosialt kritiske impulsen som Munch illustrerer i sin fremstilling av den syfilisrammede prostituerte og den arbeidende moren, videreføres i hans ironiske vending mot de mange som utgjorde Kristianias politiske radikale miljø nærmere et tiår tidligere. Her fremstår tidligere kolleger som uhyrer og karikaturer i skriftlige arbeider, skisser og tegninger.

Den fri kjærligheds by (1904–05) ble skrevet som et skuespill hvor Munch uttrykker en mer eksplisitt kritikk av Kristiania-bohemen og dens vektlegning av seksuell frihet, med illustrasjoner som viser hans tidligere kolleger som en forsamling padder, griser, hunder og oppblåste figurer. Stykket, som kan minne om Alfred Jarrys *Ubu Roi (Kong Ubu)*, 1896), er en satire over et borgerlig samfunn der autoritetenes misbruk drives frem av individuell suksess. Munch tar opp fikseringen på seksuell frigjøring og understreker at denne åpenheten passet borgerskapet fordi den tilrettela for utviklingen av en industri med sexarbeidere som kunne utnyttes – følgelig ble det en gang radikale bekreftende og konsensuelt. Som han skrev i *Den gale Diktets dagbok*:

I Kristiania er gjennom Bohembevægelsen
Almindelige Svirebrødre; Levemænd og
Lastefulde bleven en Slags ophøiet
Sekt, en Art Religiøse – de hellige Dyr
det hellige [...] Svin⁶

En nærlesning gjør det også mulig å fortolke stykket som en kritikk av den tidlige kapitalismen. I 1867 utga Marx *Kapitalen*, en avhandling for arbeiderbevegelsen, som i Norge sto svært sentralt sosio-politisk på denne tiden (etter uavhengigheten fra Sverige i 1905). *Den fri kjærligheds by* utspiller seg på en markeds plass sentrert rundt utveksling av varer og, hvor et ”Optog af Digteren, Bukken Bruse, Ubrændte Hexe – Fra Forskjellige Fagforeninger – Hanreiernes, anført af Bukken Bruse, Drukkenboldternes, Politikkernes, Horungernes – anført af Svinet” finner sted. Som protagonist på dette markedet dukker det opp en karakter Munch kaller ”Dollarprinsessen”. Ifølge kunstneren besitter hun mannlige egenskaper og gjør krav på Sangerens kjærlighet. Skuespillet antas å være basert på forholdet mellom Munch og Tulla Larsen, datter av en velstående vingrossist, men en nærlesning av dialogen gjør det mulig å se bort fra det biografiske utgangspunktet og i stedet betrakte verket som en illustrasjon av det Marx refererte til som det juridiske teater, der personer eksisterer som ”representanter og der ved innehavere av varer som stilles ut på en økonomisk scene som blotte personifiseringer av økonomiske relasjoner idet de kommer i kontakt med hverandre”.⁷ Dollarprinsessen er et tvekjønnet subjekt som, om enn med symbolsk ærefrykt, krever Sangerens bruksverdi. Denne forvandles til relasjonenes modus operandi for kapitalistflokkens bytteverdi:

som Manden
– Og stærk som en Mand var hun
for ikke at si som en Bjørn
– Grædende – hun kjæmper med Landse
og med Naal –⁸

Sangerkarakteren kan ha sprunget ut fra Karl Marx’ tidlige dikt *Sangeren* (1836), et verk som uttrykker selve essensen av en kunstners isolasjon og en fortelling om en kunstner som utelukkende lever av sin kunst og blir et misforstått offer for fremmedgjøring. Dollarprinsessen på den annen side kan være karakteren som personifiserte det Marx kalte ”en bevissthet og en vilje”. Hun fremstår imidlertid som svært fantasifull og oppfinnsom, og hennes senere forfølgelse av Sangeren er ingen forfølgelse av en bestemt mann, men av samfunnet som helhet – et samfunn ute av stand til å forholde seg til den autonomi og uavhengighet rikdommen hun selv har skapt, har gitt henne. Munch avslutter stykket slik:

Det står i Statutterne
den Frihedens Bys Love –
– ...
intet Frihed at elske frit –
Det er blot for Kvinderne – De har
Frihed til at bryde Loven når det
gjælder Mænd –
Dommeren – Thi erkjendes for Ret
Mændene har fra før den Frihed når
Kvinderne vil –.⁹

5. akt.

Lidenskapens historie

Etter langvarig alkoholmisbruk lot Munch i 1908 seg frivillig innlegge ved dr. Jacobsons privatklinikk i København. Her deltok han i et rehabiliteringsprogram bestående av livgivende solbad, vegetarmat, elektroterapi og sengehvile. Selv refererte han til denne tiden som et refleksjonseksperiment, og overdrev publikums tolkning av seg som gal. Oppholdet resulterte i *Den gale Diktets dagbok*, en notatbok med tegninger og tekster der Munch gir komiske fremstillinger av seg selv i elektroterapi, fotograferer manisk oppmerksomme sykepleiere eller, for den del, seg selv til sengs som en ”revolusjonær” Marat (Munch *à la Marat*, 1902). Rekonvalesensperioden bidro til ytterligere en sosial vending i Munchs arbeid, og for en stund lot han fremstillingene av de psykologiske finurlighetene ligge. Han forlot Oslo til fordel for Kragerø, en småby ved Oslofjor-

den hvor industrialiseringen for alvor hadde skutt fart. I 1910 sto byens arbeiderbevegelse sterkt, og her fikk Munch et innblikk i syndikalismen.

Samme år som Munch malte *Arbeidere i snø* (1910), laget han også en serie kalt ”sosiale karikaturer” som en bearbeidelse av aviskarikaturer som opprinnelig var publisert mellom seks og ti år tidligere. Henrik Ibsen skrev *En folkefiende* (1882) som et tilsvaret til de offentlige reaksjonene på *Gengangere* og for å understreke hva ekstrem sosial intoleranse kunne føre til, mens Munch reagerte på denne reaksjonære massekritikkens appell ved å gi seg i kast med en serie verker. På begynnelsen av 1900-tallet hadde han selv vært et yndet subjekt for karikaturer i Oslos aviser og satiremagasiner, og han ble ofte fremstilt som en tegneserieaktig figur i stadig klammeri med andre kunstnere eller politiet. En karikatur viste Munch som ble anholdt for i hemmelighet å ha malt et par som omfavnet hverandre om natten mens de satt på en benk i parken – en krenkelse av privatlivets fred, men kun fordi det berørte en gift mann fra overklassen som kysset en prostituert. Andre karikaturer ironiserte tegneserieaktig over Munchs første utstilling hos Blomqvist i Oslo i 1895.

Opprinnelig kalte Munch serien *En historie om angrep* (noe han senere endret til *En lidenskapshistorie*). Munch skrev at han laget serien for å ”fastslå at det er meg der er bleven overfalt – og ikke jeg der har været den angribene”.¹⁰ Det er i et separat brev at Munch bemerker at han fortsatte med denne serien, ”som Goya og Daumier, med deres intense bravur, for å vekke noen spøkelser”.¹¹ I sin gjenopptagelse av disse originale karikaturene under tittelen ”sosial karikatur” belyste Munch hvordan massekritikk i hovedsak ivaretar særinteresser for å beskytte en elite. I form av enkeltstående karikaturer viser Munchs gjengivelser av trivielle hendelser hvordan borgerskapets formodentlige radikalitet munner ut i den ytterste likegyldighet samt hvordan det juridiske systemet gjenspeiler denne likegyldigheten ved å innsette politi, dommere og en ny straffelov styrt av velstående menn for å fremme deres interesser.

6. akt.

Den moderne Moses

Mens Dollarprinsessen i sin rolle som vantro prest bøyer seg over sitt offer, Sangeren – i den ene skissen fremstilt som et utydelig lik – får hun nytt liv i en annen av Munchs skisser, som vitne til en knyttneve som bryter opp fra bakken. I den første skissen dømmer hun; i den siste, hvor hun sammen med sine tilhengere trues av en frigjørende kraft, dømmes hun. Sannheten dømmes i henhold til domstiden.

I 1906 maler Munch *Småbygate i snø*, et verk som gir en kjønnsdelt fremstilling av noen av småbyens beboere – en gruppe menn i forgrunnen med en adskilt gruppe kvinner i bakgrunnen. Avstanden de to gruppene imellom er tilstrekkelig til å gi mennene en fremtredende rolle, på bekostning av kvinnene i bakgrunnen. Samtlige ansiktstrekk er utelatt. I en senere bearbeidelse av dette motivet i *Barn og ender* (tidfestet til 1906, men kanskje fra 1910) tilfører Munch en skisseaktig figur som beveger seg vekk fra begge grupper – muligens en anarkistisk sjel på vei bort fra usikkerhetsfølelsen som uttrykkes i maleriet. Ansiktsuttrykkene til mennene er konfronterende, nærmest fanatiske, mens en av kvinnene i bakgrunnen ser ut til å være skremt eller på vakt, som om hun vil beskytte de andre. Maleriet viser ikke bare adskillelsen av de to kjønnene, men også følgene av denne hierarki, tegn til massetekning og -mobilisering, en overskyggende fare. Kan hende spiller det Nietzsches oppfatning av det onde og det gode og alluderer til ”fri vilje” versus ”vilje til makt”. Det kan sees som Munchs visualisering av slutten på frigjøringens æra og opptakten til et nytt århundre.

1

Edvard Munch, *Den gale Diktets dagbok*. Datert 1909–1911, upublisert [Munch-museet T 2734], s. 21.

2

Charles Baudelaire, *Le Peintre et la vie moderne*, her sitert etter Jonathan Mayne (red.), *The Painter of Modern Life and other essays*, Phaidon: London, 1964, s. 9.

3

Søren Kierkegaard, *Enten – eller: Et livs-fragment*, her sitert etter Howard V. Hong og Edna H. Hongs engelskspråklige oversettelse, *Either/Or: A Fragment of Life*, Princeton University Press: Princeton, NJ, 1987, s. 20.

4

Se T.J. Clark, “On the Social History of Art” i *ib.*, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press: Berkley og Los Angeles, CA og London.

5

Edvard Munch, *Den gale Diktets dagbok*, *op.cit.*, s. 15.

6

Edvard Munch, *Den gale Diktets dagbok*, *op.cit.*, s. 5.

7

Se Karl Marx, *Kapitalen*, bind 1, kapittel 2.

8

Edvard Munch, *Den fri kjærligheds by*. Udatert, upublisert [Munch-museet T 2786].

9

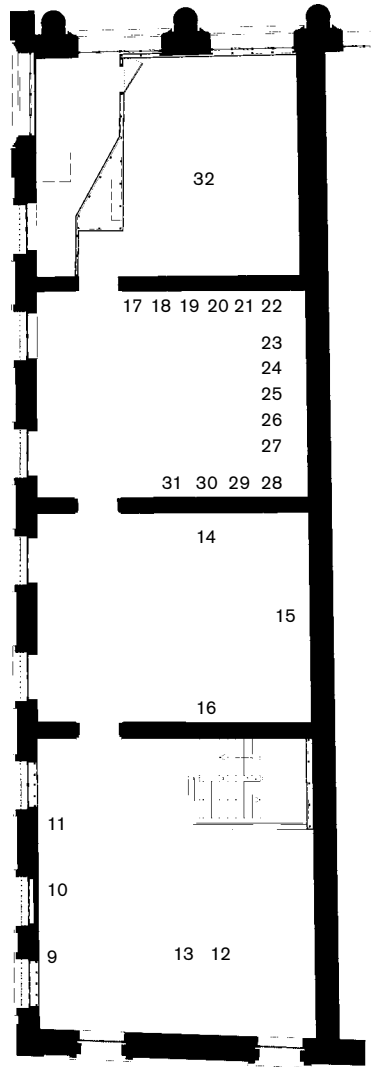
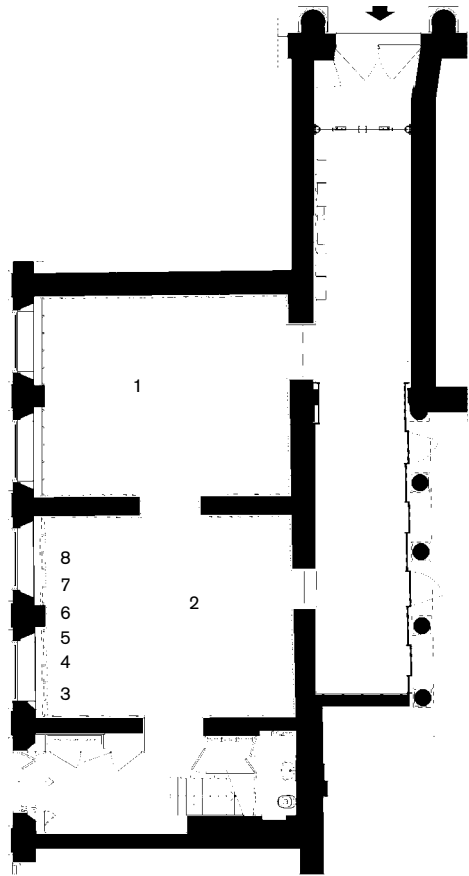
Edvard Munch, *Den fri kjærligheds by*, *op.cit.*

10

Brev til Jappe Nilssen datert 27.02.1909, upublisert [Nasjonallbiblioteket, brevs. 604 PN 720].

11

Brev til Christian Gierfløff 13.05.1908 gjengitt i Arne Eggum og Sissel Bjørnstad (red.), *Edvard Munch. Alpha & Omega*, Oslo Municipal Art Collections, Oslo: 1981, s. 77.





Ung Løs Gris
2013, Regi og manus Lene
Berg / Med Harry Baer,
Anne Ratte-Polle og Max
Rothbart / Video HD, 32
min / Tysk med engelske
tekster / Spilt inn i Berlin
og Ahrenshoop / Produsert
av Studio Fjordholm AS



Appendiks *Ung Løs Gris*
2013
Video HD, 5 min (loop)

3



Selvportrett i sengen
Ca. 1902
Fotografi
10 × 9,5 cm
B 2836

4



*Selvportrett ved lunsjbordet på
Dr. Jacobsons klinikk*
1908-09
Fotografi
8,5 × 9,1 cm
B 1355

5



*Sykepleierske i svart, Dr.
Jacobsons klinikk*
1908-09
Fotografi
8,6 × 8,8 cm
B 1356

6



*Sykepleierske i hvitt, Dr.
Jacobsons klinikk*
1908-09
Fotografi
12,1 × 8,3 cm
B 2790

7



*To sykepleiersker, Dr. Jacob-
sons klinikk*
1908-09
Fotografi
8,6 × 8,8 cm
B 1858

8



*Sykepleierske med armene bak
hodet, Dr. Jacobsons klinikk*
1908-09
Fotografi
8,8 × 8,9 cm
B 2840

9



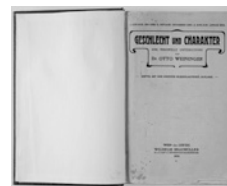
Arv
1916
Fettstift på papir
51.2 × 39 cm
T 2267

10



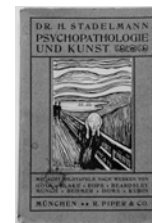
Studio Symbolsk studie
1893-94
Tempera på ugrunderet papp, 56 × 69 cm

12



*Geschlecht und Charakter:
Eine prinzipielle Untersuc-
hung*
1904
Otto Weininger
Original fra Edvard Mun-
chs personlige bibliotek

13

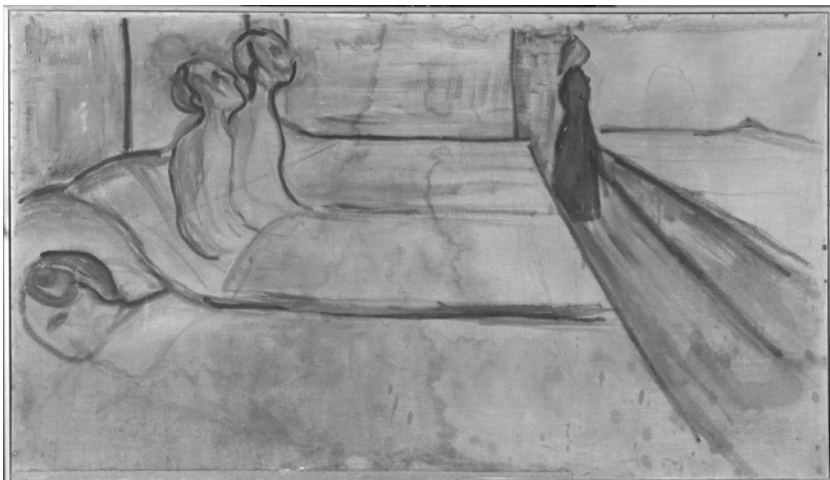


Psychopathologie und Kunst
1908
Heinrich Stadelmann
Original fra Edvard
Munchs personlige bibliotek

11



Gammel kvinne på sykehus
1902
Radering
17.8 × 12.1 cm
G 64-7



Sykesal
1897–99
Olje på ugrunderet lerret
80 × 140 cm
M 0468



Liklukt
1895
Tempera på ugrunderet papp
55 × 79 cm
M 0248



Døden raker løv
1891-92
Blyant, penn og lavering
38.4 × 29.1 cm
T 290A



Den fri kjærlighets by
1908-1909
Litografisk stift på papir
32 × 20 cm
G 330-6

Med blyant har Munch skrevet: "Malerens Sang ved Porten. På nøgen fod jeg vandret længe, tørste sultet drev lit Gjør, mens jeg længtet efter Vinen, efter Kvindens Mjød på Øæben om jeg kunde hvile lidt, lægge Hovedet til Blund. For en stakket liden Stund, hos en Mø med Mjød på Læben. Skue ind i Paradiset, der på Jorden Piger har. Drømme lidt om Paradiset. Dette som i Himlen var. Piger har så meget fagert, Guld Haar og Øine blanke. Brystet hvæver sig så stort, dette har vor Herre gjort. Herlig hvile er en Pige for en Konge uden Rige."



Den lystige ektemann
1910
Litografisk stift på papir
38.5 × 50 cm
MM G 514-30

"Den lystige Ægtemand. Jeg fik et Kys af min Kone inat – Bedrog dem alle sammen!"



Den moderne Moses
1910
Litografisk stift på papir
37 × 39.5 cm
MM G 517-30

"Den moderne Moses. Hiv mig mit Skjæg og Kriminalloven, det er mit Panser, Skjold og Sværd."



Dronning Draga
1910
Litografisk stift på papir
38.5 × 36.8 cm
MM G 515-41

"Dronning Draga paa Troen. Kærligheden er fri for den Ufri – for den fri er den ikke fri."



For retten
1908-09
Litografisk stift på papir
22.2 × 45.6 cm
MM G 533-51

"For retten. Å kjære min dommer bohemer og griser hva har jeg da gjort? Jo det skal jeg si jeg sked i en lort. Dommeren. En dydens fanfare, en smule vanvare, en Helvetes vare. Din handling var sort. Før ham bort."

22



Morgenpjolter
1908–09
Litografisk stift på papir
26,5 × 21 cm
MM G 332-67

“Efter min sidste Morgenpjolter og 2 Sider Bibelen fuldføre jeg en Afhandling om pervers Kunst.”

23



Lys natt i Kristiania

1910
Litografisk stift på papir
39,1 × 45 cm
MM G 334-1

“1903. [...] Maler M gjorde atter i går Uorden I Gadenidet 5 Ramp hvoraf alle tidligere var straffet overfalt ham idet han den lyse sommernatt malte i Studenterlunden.”

24



Vi slipper festningen

1910
Litografisk stift på papir
34 × 31,5 cm
MM G 482-4

“1905. Vi sliper Fæstningerne – Vi behøver blot at overfalde en Maler som er syg og Krøbling – da er jo Blod fyldt.”

25



Efter overfaldene

1910
Litografisk stift på papir
34,4 × 33,3 cm
MM G 518-1

“1908. Efter Overfaldene Han er næsten slat ihjæl han er farlig for Omgivelserne Han lider af Forfølgelsesmani han må indespærres.”

26



Samfundslære: Årsak og virkning

1910
Litografisk stift på papir
32,1 × 34 cm
MM G 516-2

“Samfundslære: Aarsag og virkning. Præsten: Han har lidt meget. Han har syndet meget.”

27



Den myrdede

1910
Litografisk stift på papir
31,8 × 29 cm
MM G 480-6

“Den myrdede. Svinet bløder – Han vover at smudse os til.”

28



Den rike mann

1910
Litografisk stift på papir
32 × 43,5 cm
MM G 335-03

“1902. Den rige som giver stjæler to Gange først har han stjålet Pengene så stjæler han Menneskenes Hjerter”. Med blyant har Munch skrevet: “Fra den evige borgerkrig – Munch udgir en mappe 10 lithografier fra stridsaarene 1902- 1908. Efter den serien kommer en om Molboeri.”mentalità dei Molboer”.



Pengesekken og den fattige maler

1910
Litografisk stift på papir
32 × 32 cm
MM G 478-1

“1902. Det arvede Guld og den fattige Maler. Vi køber Din Gæld og sælger Din Hytte. Vi køber Dine venner vi ødelægger Dit Navn i Avisen.”



Bakholdet i København

1910
Litografisk stift på papir
28.5 × 20.7 cm
MM G 337-06

“1904. Bakholdet i København.” Med blyant har Munch skrevet: “Da jeg havde udstilling i Berlin og blev overfaldt af Nordmænd og Dansker Hamsun, Hjalmar Christensen Thomas Krag og Haukland – Jeg kom fra Tyskland som Olaf Trygvasson for 800 år siden – gjorde – Som han kom jeg med den nye religion – og som han blev jeg ved de danske Øer overfaldt af Nordmænd og Dansker – Svensker var ikke med.”



Svik

1910
Litografisk stift på papir
36.7 × 39.5 cm
MM G 513-2

“1902. Svik Venner er forklædte Fiender. De sniger sig ind i Dit Hus, æder Din mad, drikker Din Vin og dolker dig i Ryggen.” Med blyant har Munch skrevet: “De syv år. Tyskerne la sig sammen for mig, og Nordmændene la sig sammen mod mig. Når man får hjælpetryk i ryggen og man sparker benene under en foran blir fallet stygt (Strindberg og meg).”



Barn og ender

1906
Olje på lerret
100 × 105 cm
M 0548

TAlle verk av Edvard Munch:
© Munch-museet / Munch-Ellingsen
gruppen / BONO, Oslo 2013

Den Fri Kjærlighets By
Edvard Munch

Sangeren har gennemstreift mange
Land; er træt enda af svære Lidelser
og tørst efter at hvile i Kjærlighedens
Arme – og varmes ved dens Ild –
– Han havde søgt den store Kjærlighed
forgjæves – så drømte han om { ... } at
hvile ved Kjærlighedens stille Arne
– og føle dens Varme –
– {Han} Rygtet om {den fri Kjær} Frihedens By
havde nået ham – der brændte
den fri Kjærligheds hellige Flamme
– Didhen måtte han –
– Utenfor Porten til den fri
Kjærligheds By traf en { ... } Bonde
han spurte ham ud om Staden –
– Jo sa Bonden det er en Stat
i Staten –
Den er fri med fri Love
– Noen af Lovene sier at dom skal
våge { ... } og drikke om Natten og sove
om Dagen
– Ægteskab laves { ... } uten Præst eller «Fut»

Ægteskabet varer ikke over 3 År
ellers blir dom straffa –
Når dom gift De kan forresten lave Ægteskab
for 2 og 3 Dage –
– En Idealist
Jo ser De – Jeg skal si dem –
«Vi» har hentet Himmelen ned
på Jorden –
Intet Bånd skal fængsle den
fri Kjærlighed – Den fri Kjærlighed «leve» –
– Det er noe for mig tænker S. og
synger
På nøgen Fod jeg vandret længe
tørstet sultet drev lidt Gjøn

men jeg længtet efter Vinen
efter Kvinnens
efter Munnens Mjød hos Pigen
Om jeg kunde hvile lidt
lægge Hovedet til Blund
For en stakket liden Stun
hos en Mø med Mjød på Læben
{I} Skue ind i Paradiset
det på Jorden Piger har

drømme lidt om Paradiset
dette som i Himlen var
Piger har så meget fagert
Guld i Haar og Øine blanke
Brystet hvælver sig så stort
Dette har vor Herre gjort
Herlig Pude er en Pike
for en Konge uten Rike

sa
Ovenfor Døren til Byen – stak
en Del Mennesker sit Hoved op
– ansigter af Dyretyper – Svin – Hunde
og Tigre – enkelte var Hornbeksede –
S ... – Kan jeg komme ind «s»
– Svinet – Kom ind hjertelig velkommen
{B} Porten aapnes og Sangeren går
ind –
Byen Indvånerne vilde vise ham
om –
Jeg vil først se mig om sa
han –

De sidder rundt et Bord og drikker
Champagne med Benene på Bordet
– Skjodegrisen der er forgyldt bæres
runt – (Den er fri Frihetens Bys

Undlingsgud)
Dolla Damerne får den på Fanget
efter Tur –
Dollarprinsessen – O hvor sød er Grisen
hvad er Prisen –
– Skidt og Lor{ ... } dt det bær jo Prisen
1000 Kr koster Grisen
Dollarprinsessen betaler 100 Kroner og får den
på Fanget –
Kjæler for den –
– De
Sportselskerinden ser ut – ... g ... En Kunstner, en Kunstner
–
og en fattig –
Dollarprinsessen – Jeg vil ha ham –
– tænk så har jeg foruden Penger
og Gris osså Ryet
og så er han fattig så har jeg Magten
og Friheten –
Jeg vil ha ham – la ham komme
ind
De roper Kom ind Kom ind

Dollarprinsessen sidder sammen
med sine veninder og drikker Champagne
med Benene på Bordet
Dollarp. – Å gud – så kjedelig
De andre Å gud så kjedelig
– De ser ut af Vinduet
En Kunstner en Kunstner –
Og gid –
Dollarprinsessen: Og en fattig –
{ ... } hva jeg kunde altid at ønske mig
– {Sa} Jeg har jo Penger og mangler
{ ... } blot Ryet –
Og når han er fattig har \jeg/ osså
Magten – og Friheten –
– Kom in{ ... } råber alle –
Sangeren kommer in –
{K} Jeg søger en Pige sa han til

elskov i Frihed – kan
 Vælg Kan jeg vælge sa S.
 Ja kys os alle sa { ... } Dollarprincessen
 så sa kan
 Han kysser Dem
 – Jeg er kysset skreg Dollarprincessen –

{ ... } Damerne sidder rundt Bordet der
 serves The og Kager
 – Alle har Benene på Bordet
 – Svinet bæres rundt på Fangene – og lånes på Tur
 Dollarprin{ ... }cessen
 – Kjære Venlån
 mig da Grisen
 Kjære Dig lån mig hvor søt
 er Grisen
 Kjære Dig hva Koster Grisen

Kjære Dig hva er da Prisen
 Skidt og {l} Lort det bær jo Prisen
 hundre Kroner koster Prisen
 Dollarprincessen betaler 100 Kr og tar
 Grisen på Fanget –

Du er min Du er min
 – Ikke mer end de andre sa Sangeren –
 Tak for mig sier S. nu går jeg
 – Jeg går nu sa Dollarprincessen –

– { ... } Sangeren går Dollarprincessen efter –
 P
 Sygeværelse: Sangeren ligger tilsengs
 og vander sig i Mavesyge – En Sygepleiersk
 kommer af { ... } og til og til med en Potte
 – Dollarprincessen og Omfavn mig jeg
 elsker Dig
 Sangeren Jeg kan ikke
 Dollarprincessen Ødelæg ikke mit store
 Kjærligheds Liv –
 Sangeren: Græder Potte Potte

Diakonissen kommer ind med Potte
 Dollarprincessen– vred Stands i denne Høitidsstund
 Diakonissenærbødigt beundrende Forstaar – sætter Potten fra
 sig

Dollarprincessen – til Sangeren med udbredte
 Arme – Elskede her er jeg omfavn mig
 Sangeren – Rør mig ikke
 – Dollarprincessen – I dette store
 Kjærlighedens Øieblik – jeg forstår ikke
 – sig hvorfor –
 Sangeren – Jeg er syg
 – Dollarprincessen – Altså ødelægge mit
 Kjærlighedsliv –
 Sangeren – Det umulige kan ei { ... } ske
 Sangerenskriger – Hjælp Hjælp
 Dollarprincessen – Hvid af Forbitrelse
 og Foragt: ringer på Stormklokken
 – { ... } Bidronningen, K H – og
 B kommer ind
 Dollarprincessen Han vil ikke –
 S. Jeg kan ikke
 Bidronningen Sig hva er det –
 Dollarprincessen – Han siger han vil

ikke omfavne mig fordi han ikke kan
 Foragteli – han er syg
 Er Kjærligheden ikke større
 – { ... } Vil Du ikke bestille nogle{n}t i
 Kjærlighedens Rige
 Sangeren – Grædende – jeg må bestille
 noget men ikke i Kjærlighedens Rige
 for Øieblikket – Dette henhører under
 Almengodhedens og Medlidenhedsfølelsens
 Rike
 – Jeg dør af Smerte –
 Dollarprincessen – her dør man af
 Kjærlighed ikke af Smerte
 Dollarprincessen – Mine Venner

sig er det ikke frækt –
 Bidronningen K – H og de andre
 skriger – Latterlig – Frækt han
 skal tvinges
 – Huskarlen kommer ind og holder
 Sangeren der brøler af Smerte
 Dollarprincessen omslynger ham
 med sine Arme –
 Sangerenskriger Gud fri mig for Frihetens By

Et Gadehjørne
 Sangeren flygtende gripes
 og føres til Bidronningen –
 – O Bidronning red mig –
 Jeg jages som et Dyr her i
 Frihedens By –
 Jeg {er} har Mavesyge og får ikke
 lette mig – Jeg får ikke spise
 ikke synge ikke sove om Natten
 for Kjærlighetens Skyld
 Bidronningen – Vid Kjærligheten
 er slig – Det skulde De forstå –
 – Vi har et { ... } Middel Svinet
 skal De skal forenes med
 Dollarprincessen – Svinet skal
 lænke Dem sammen med hende
 Sangeren O v v – men er vi da
 ikke i Frihetens By
 Er ikke Kjærligheten fri –
 B. Kjærligheten er fri for den
 ufri men ikke for den {fri}
 – ... Hun ringer på Klokken

Svinet kommer ind med en Lænke –
 Bidronningen – bind ham til
 Dollarprincessen –
 Sprænger Lænken – og flygter
 Torvet i den fri Kjærligheds By

Optog af Digteren Bukken Bruse Ubrændte
 Hexe – Fa Forskjellige Fagforeninger
 Hanreierens, anført af Bukken Bruse Drukkenboldternes, Po-
 litikkernes
 Horungernes – anført af Svinet
 SFørste Horung
 Svinet
 Kjære Ven Lån mig Din Kone
 skal Du få af mig en Krone

{ ... Horung } Hunden
 Kjære Ven lå mig en Krone
 Skal jeg ligge med Din Kone –

Svinets Sang
 Svinet flyder på sit Fedt
 Smiler selv i Stegepannen
 Svinet får så mangt i Rente
 Får så meget Smask i Mente
 Hunden sørger for dets Fred
 Mens de {t} n sidder på sin Hale
 {S} snasker nasker med si {n} t Tryne
 Stegte Duer daler ned

De ubr{e}ændte Hexes Flok
 anført af Bukken Bruse
 Ha Ha bruse suse
 Suse bruse ut i Våren
 Hvide Blomster hvor vi ser
 Ha Ha H{ ... } u Hu
 En Hex lange en Næse har jeg faat
 mindre var vel ikke godt
 Vi har Rumpen under Kjole
 Klør på {H} Fingre har vi faat
 Kjære Ven lån mig en Krone

2 Hex
{ ... } En Styrmands Finger han
så sit Land
så led han Skibrud ved Hjemmets
Strand

Bukken Bruse
Ha vi stormer ut i Våren
Hvite Blomster, røde gule
Hvor er Rakket hvor er { ... } han
som en Frøken gav en Mand
for en Nat men ikke to

Hexerne
Tvi tvi hvor er han
hvor er han som tog på Møen
vi skal Kløen –

Hex 2
Tvi tvi vi { ... } skal klore hvine
bore –

Hex 3
– Vi skal stikke kile dra
vi skal gi ham gift i Maden –

Dollarprinsessen
Hu hu Hi Hi
Hikk Hikk Gråd og Hikk
Han har smagt på Maden
Efterpå han vil ei ha – den
Til Svinet som hun kysser og Kænguruen
som hun klapper –
{ ... } O mine Venner
Jeg er nu så rasendes gal
at jer Favntak ikke smager mig

hvis jeg ikke får Hævn –

Han Den elendige fattige Sanger har
vover at leve enda han har seet
mig Gudinden

Svinet
Kjære Mø lån mig en Krone
blir Du denne Nat min Kone

Hexerne i Kor
Kjære Mø lån mig en Krone
Tro mig han skal nok få sone
Kænguruen Kjære mø lån mig
en { ... } Tier
Blir jeg denne {d} Nat din Frier

Bidronningen
Kjære Mø lån mig en Krone
skal Du sidde på min Trone

{H} Dollarpr. {låner} giver ut Penger
til høire og venstre
Ta nu alle røden Guld
Jeg har jo en Skjæppe fuld

Bidronningen Hør – jeg ved råd
Han skal være så go hjerta a sig
Vi laver en Fælle –
Dollarprinsessen legger sig som
døende og skriger om Hjælp
Vi graver en Grav foran hende
Så faldern i Graven og slår sig
ihjæl –
Dollarprinsessen – der har lagt
sig bag Graven
Hjælp Hjælp
Alle råper Hjælp Hjælp
hun har dræpt sig
der bag veien har hun slæpt sig
Søg at rædde om Du kan
ellers er Du ei en Mand –
Han falder i Grøften og brækker

Benet –

Dollarprincessen slår Hænderne sammen
i vild Glæde: Gid han lider nu af ulykkeli Kjærlighed
– til mig – hvilken Lykke – endeli lider
en Kunstner ulykkeli Kjærlighed for min Skyld
Sangeren fra Graven – Ja det skal Guderne vide vid
det var en ulykkeli Kjærlighed –

Hexernei Kor
Der i Graven liggern
Tyndt om Livet tiggern

Bidronningentil Dollarprincessen – Nu liggern i Graven vi
grov
Føler Du Dig ikke lettet
– Han måtte næsten knæle
for Dig alligevel
Høitideli Han er næsten død for Din Skyld
– ... elsk nu Kænguruen fuldt
og helt
{ ... } Sangeren i Grøften O fri mig for denne Frihedens
By

Sangerenpå Krykke sammen med
nogle Lazaroner – – Hvor skal vi få mad fra vi går
bort til De Riges Fagforening
– Sangeren – Den rige Formand for Nordpolens Opdagelse
skylder mig
{20} 10 Kroner for en Sang jeg går
bort til ham –
en Lazaron – og jeg går bort til
Formanden for Nordpolfarernes Redning –
– Sangeren Kjære Formand De huser De skylder
mig 10 Kroner for en Sang –
– Formanden: Høitideli Vi feirer har netop hørt om Nansens
lykkelige Hjemkomst –
Alle er glade nu

det skulde di osså være
Vi foranstalter en Middag til Ære for
Dagen – den koster 60,000 Kroner så
De skjønner vi kan ikke la Dem
få noget –
– Her ser {d} De Spise seddelen – {10} 20 Retter og
20 Sorter Vin fra P.A. Larsens Kjælder
– Her har De Spiseseddelen – Dog et Glas Vand
til dem
Lazaronentil Formanden for Nordpolfarens
Redning – – Kjære Formand {jeg} vi dør af Sult
blot en Krone til B Mad –
– Formanden Vi udruster netop
en Expedition forat finde en død
Nordpolsfarers Ben – Vi kan
intet gi Dem – Tak De Gud at
jeg ikke lar Dem fængsle –
– Vi redder blot Nordpolsfarer de der
holder på at dø i Nordpolen
Sangerenfortvilet – { ... } Ikke får jeg Mad
man lægger Snarer for mig så
jeg brækker Arme og Ben når jeg har
kysset en Pike –
{Jeg} Vi er jo i Frihedens By Jeg vil
søge at få min Ret –
Til Formanden Politikernes Fagforening – Kjære Formand –
Giv mig Ret – Jeg kysser
en Pike og man piner mig næsten ihjæl
Jeg får Spiseseddeler for Mad –

En Udsending fornem –
Vi er fra Byen Fængselet – vi erklærer Krig –
Politikeren – Vel til Overgeneralenså sendervi Sangeren og
Byens
Oldinge og Krøblinge ut – mod Fienden –
({d} Alle Byens Krøblinge De samles i en
Trop –)
Men si mig kan De ikke vente lidt –
Udsendingen: Javel – hvis De vil lukke

rive alle Porte ned så vi lukker ind
 siden –
 Politikeren – Vedtat – Der gjøres Forlig
 Politikeren til Overgeneralen – { ... } Drap og Overfald
 Sangeren og Krøblingen så Blod er flydt –
 og Æren er reddet Sangeren og Krøblingen overfalder –
 og masakreres
 Udsendingen – Betingelserne er
 – Da vi den Byen a ikke er
 nok rustede for Øieblikket – tilbyr vi
 Fred for Jer mod at I bryder alle
 Porte ned så vi om et Aar
 uhindret tror vi er nok rustede
 kan uhindret kan gå ind –
 Svin
 Svinet og Hunden Vi vil ha Krig { ... } vi
 vil ha Krig –
 Politikern – { ... } Overgeneralen – { ... } { ... } Nei Tak vi
 ved han vil { ... } som sidst den blive hjemme
 og ligge på Skjødets til vore Koner og Døtre –

Politikeren – { ... } Er De Politiker
 Sangeren nei –
 Det nytter ikke at komme til
 noen Ret hvis man ikke er Medlem
 af en Forening –
 Politikerens Ret er at være Politiker
 Drukkenpoldterens {ha} Ret er Drukkenkab
 – Meld Dem ind i en Forening –
 Forresten nu er der Krig i
 {B} Nabobyen vil overfalde os –
 De må gå med os i Krigen
 Sangeren jeg kan ikke {vi} jeg er
 uds { ... } ultet og har mistet Benet –
 – Formanden – Så overfalder vi
 Dem og gjør Forlig med Nabobyen –
 – Det Der skal blot Blod flyde
 og Æren reddes –
 – Slår ham
 Politikerne, Drukkenboldterne og Hanreierne

overfalder ham – så han { ... } ligger
 blødende i Gaden
 Politimesteren med sin Patrulie –
 ...
 – Der er han atter ude og
 gjør Kvalm – vor { ... } Taalmodighed er
 slut –
 – I den hellige Frihets Nav
 erklærer jeg Dem for fængslet –
 De har gjort uorden i Gaden
 tilsmudset Fortouget – og tilsølet
 {G} Byens Damer og Herrer med Deres
 Blod – De er Anarkist og farlig for Deres Omgivelser
 Han samles op og bringes bort på
 en Baare –

Og kjære min Dommer Bohemer og Griser
 hva har jeg da gjort –
 Jo det skal jeg si
 jeg sked i en Lort –

D ...
 En Dydens Fanfare
 en Helvetes Vare
 Den Handling var Sort –

{ ... } Dommeren – hent den moderne Moses
 han skal afgi sin { ... } Mening
 Den moderne Moses raver fuld ind –
 han snøvler – Ja nu er jeg er i så godt Humør idag
 Dommer sa jeg kan give mit Besyv
 Dommeren hvorfor er De så glad
 Jo ser De på Gadehjørnet traf jeg
 tyve 30 av min Kones Elskere –
 – De var alle så rasende fordi
 jeg havde bedrad Dem – jeg fik et
 Kys af min Kone inat
 der bringes en Stol frem for den moderne Moses
 – Moses bring mig mine Horn, mit
 Skjæg og Lovbogen så skal jeg raade –

Dommeren: De er anklaget for De har kysset Dollarprinces-
sen –

Anklagede – Tør jeg bemærke det
De har ikke villet { ... } kysse hende

Dollarprinsessen –
De har ikke villet lænke Dem sammen
med Dollarprinsessen –

De har stupt i en Grav og vist
uanstændig optræden idet de har sk ved
samme anledning skreget – og sprøttet
Blod på forskellige Damers Klæder
De har vist gjort Gadeuorden
idet De da De blev slået halvt
ihjæl af Politiet – tilsølede dette
med Blod og bragte Det anden Forsinkelse
ved ikke at dø itide –

{ ... } Anklagede – Tør jeg bemærke til første Anklage
{ ... } Jeg kan næppe kalde det Forførelse
det Kys jeg gav Dollarprinsessen

– Jeg tør si det var ingen Overtalelse
– heller kanske det modsatte –
Dommeren – Ti Ti

Alle – Fy Fy
Han vover at nedværdige Kvinden
Hun er en Kvinde – en Kvinde

Anklagede – Jeg tør si hun var stærk
som en Mand –
og hun sa hun havde Ret som
en

Over det fagre Fr
Frihetens Rige
går nu til Jorden
hans traurige Gang
Elskov skal komme
Elskov skal henrinde
Elskov skal vinke så mangel en

Elskovens Taare
triller i Graven
Han døde Døden i Frihetens By

{H} Anklagede Hun sa hun havde Ret at elske som
Manden
– Og stærk som en Mand var hun
for ikke at si som en Bjørn
– Grædende – hun kjæmper med Landse
og med Naal –
– { ... } Dommeren – Hvorfor kysset De { ... } hende
ikke oftere –

Jeg var syk og kunde ikke
Dommer Moses hva mener De
– Moses – ha man har Ret at
kyse 20 Ganger men ikke 1 –
– Dommer Ti kjendes for Ret De har
Uret –
– Hva

Dommeren De har lagt med hende
hvorfor har De ikke { ... } giftet Dem med hende
– Anklagede – Grædende Jeg lå med hende fordi jeg ikke vilde
gifte mig –
Dommer Moses hva sier De

Moses giv mig mine Horn, mit Skjæg
og min Bog – jeg skal raade
– Hmm – Hm
Man ligger med hinanden først
så gifter man sig når man
er kje af hinanden
Man skiller sig først – og gifter sig
så – Det er enkelt og klart ved
mine Horn og mit Skjæg –

Anklagede: Det er så enkelt at
intet forstås – Det står i Statutterne
den Frihedens Bys Love –

— ...

intet Frihed at elske frit —
Det er blot for Kvinderne — De har
Frihed til at bryde Loven når det
gjælder Mænd —
Dommeren — Thi erkjendes for Ret
Mændene har fra før den Frihed når
Kvinderne vil —

[Edvard Munch, 'MM T 2786', Skissebok, Ikke datert, Dette arbeidet er gjort
tilgjengelig takket være Munch-museet. <http://emunch.no/>]



Fotogramma da *Edvard Munch*
(diretto da Peter Watkins, 1973)

Om Peter Watkins' *Edvard Munch* (1973):

Diskusjon med Peter Watkins og visning av filmen *Edvard Munch* (1973)

Edvard Munch beskrives av Watkins selv som hans mest personlige film. I form av et dokudrama basert på Munchs subjektive erfaringer, dramatiserer filmen tre tiår av kunstnerens liv – familietragedier, problematiske kjærlighetsforhold, og motstanden han opplevde fra Kristianias konservative krefter på grunn av forbindelsen til Kristiania-bohemen på midten av 1880-tallet. Filmen konsentrerer seg om Munchs personlige reaksjoner på disse hendelsene, relaterer de til samtidens sosiale og historiske realiteter, og viser hvordan disse forholdene hadde en direkte innvirkning på hans kunstneriske utvikling og stil som maler.

Parallelt med sitt arbeid som filmskaper har Watkins i over fire tiår analysert og utfordret den visuelt og narrativt standardiserte Hollywood-formen og dens utbredelse innenfor alle typer moderne audiovisuell kommunikasjon, inkludert i moderne kommunikasjonsteknologier som internett. Edvard Munch er ofte referert til som en "moderne" kunstner, men her spør Watkins – hvordan kan vi definere "modernismen" i vid forstand, i en verden som idoliserer manipulative audiovisuelle former som oppfordrer til masseforbruk, politisk passivitet og lukker øynene for en eskalerende miljøkatastrofe?

Peter Watkins' *Edvard Munch* vil bli vist på:

Teatro Malibran

Campiello del Teatro Malibran,

Cannaregio 5870, 30124, Venezia

13. oktober 2013, 14.30

Se opp for den hellige hore:
Edvard Munch, Lene Berg og
frigjørings dilemma

Fondazione Bevilacqua
La Masa (BLM)
Galleria di Piazza San Marco
San Marco 71/c
30124 Venice, Italy

Utstillere:
— Lene Berg
— Edvard Munch

Oppdragsgiver:
— Office for Contemporary
Art Norway (OCA)

Organisert av:
— OCA and BLM

Kuratert av:
— Marta Kuzma, Director
OCA
— Angela Vettese, President,
BLM
— Pablo Lafuente, Associate
Curator, OCA

Prosjektkoordinering:
— Antonio Cataldo, Senior
Programme Coordinator,
OCA
— Stefano Coletto, Curator,
BLM

Presse:
— Giorgia Gallina, BLM
— Maria Moseng, OCA
— Kathrin Luz, Neumann
Luz Networks

Installasjonsdesign:
— Erwin De Muer, Erwin
De Muer Studio

Grafisk design:
— Hans Gremmen

Utstillingsdatoer:
— 1 juni–22 september 2013

Åpningstider:
— 11–18 (Stengt mandag og
tirsdag unntatt 3 juni),

Utstillingen er i sin helhet
utført på oppdrag fra og støttet
av Office for Contemporary
Art Norway (OCA) i sam-
arbeid med, og med sjeneros
støtte fra Fondazione Be-
vilacqua La Masa i Venezia.
Prosjektet er i tillegg støttet av
Fritt Ord. Utstillingen er gjort
mulig ved hjelp av generøse lån
fra Munch-museet i Oslo.

Stiftelsen Bevilacqua la Masa
(BLM) ble opprettet i 1898 og
ble snart en referanse for unge
kunstnere i Veneto-regionen.
Siden den gang har stiftelsen
fortsatt å støtte unge og opp-
kommende kunstnere gjennom
støtteordninger, utstillinger og
residency-programmer, samt
å organisere utstillinger med
sentrale nasjonale og interna-
sjonale samtidskunstnere i sine
gallerier Palazzetto Tito og
Galleria di Piazza San Marco.

Office for Contemporary Art
Norway (OCA) er en stiftelse
opprettet av det norske Kultur-
departementet og Utenriksde-
partementet høsten 2001. Ho-
vedmålet til OCA er å utvikle
samarbeid innen samtidskunst-
feltet mellom Norge og den
internasjonale kunstscenen.
OCA har også som målsetning
å være en sentral bidragsyter til
diskursen om samtidskunsten.

OCA og BLM vil gjerne takke
Stein Olav Henrichsen, Magne
Bruteig, Gerd Woll, Petra
Pettersen, Lasse Jacobsen,
Biljana Casadiego, Tonja Boos,
Chiarastella Cattana og Vida
Urbonavicius.

Ung Løs Gris

Credits

Manus og regi Lene Berg

— Hugo: Harry Baer
— Lisa: Anne Ratte-Polle
— Martin: Max Rothbart

— Mannlig forhørsleder:
Christian Wewerka
— Kvinnelig forhørsleder:
Ellen Schlootz

— Casting : Tanja Schuh

— Kamera og lys: Christian
Marohl
— Kameramedarbeider:
Martin Schmidt
— Produksjonsdesigner:
Bettina Scheibe
— Dekorator: Anna-Maria
Thönelt
— Kostyme: Sandra Klaus
— Sminke: Anna Bauer

— Produsent: Helga
Fjordholm
— Produksjonsleder: Niklas
Hlawatsch
— Regiassistent og innspil-
lingsleder: Anna-Maria
Thönelt
— Produksjonsmedarbeider:
Ulrich Schäfer
— Produksjonsassistent:
Malte Hafner

— Lydopptak, studio: Julian
Cropp
— Klipp: Henrike Dosk
— Grading og vfx:
Gudmundur Gunnarsson
Bonanza Post Production

— Lyddesign: Sverre
Jakobsen, Teknopilot
Ali Parandian

— Tysk oversettelse:
Cornelia Fiedler

— Filmet på Grand Hotel &
Spa Kurhaus Ahrenshoop
Mars 2013

— Studio-opptak: Trixx
Musikproduktion, Berlin

Produsert med støtte fra
Norsk filminstitutt v/ Åse
Meyer, Office for Contempora-
ry Art: OCA, Fond for lyd og
bilde, Norsk Kulturråd, Bil-
ledkunstnernes Vederlagsfond

© 2013 Lene Berg, Studio
Fjordholm AS



la Biennale di Venezia

55. Esposizione Internazionale d'Arte

Partecipazioni nazionali

OCA

Office for Contemporary Art Norway

Office for Contemporary Art Norway
Nedre gate 7, 0551 Oslo, Norvegia
tel: +47 23 23 31 50
www.oca.no / info@oca.no



FONDAZIONE
BEVILACQUA
LA MASA | COMUNE
DI VENEZIA

Fondazione Bevilacqua La Masa
Palazzetto Tito
Dorsoduro, 2826, 30123 Venezia, Italia
tel: +39 041 5207797 / +39 041 5208879
www.bevilacqualamasa.it /
info@bevilacqualamasa.it