

# DATERINGEN AV MUNCH-MUSEETS *SKRIK*

av Ingebjørg Ydstie

Det finnes to malte versjoner av *Skrik*. Det ene befinner seg i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, det andre i Munch-museet. Førstnevnte er signert og datert ”E. Munch 1893”, mens sistnevnte hverken er signert eller datert. Kunstverket var en del av Edvard Munchs testamentariske gave til Oslo kommune i 1944, og er ikke sikkert identifisert på noen utstilling før i 1918. I sitt offisielle standpunkt har Munch-museet – med få unntak – oppgitt 1893 som året for tilkomst, men dateringen har vært sterkt omstridt siden 1970-tallet. Heretter vil 1910 angis som mer sannsynlig, og årstallet følges av et spørsmålsteget.<sup>1</sup> Kildene gir ingen absolutte holdepunkter, det gjør heller ikke konserveringsfaglige analyser. Et spenn på 17 år innebærer en drastisk omplussing i kronologi. Omdateringen er likevel ikke kontroversiell, og Munch-museet korrigerer snarere sitt syn til en faglig konsensus innen Munch-forskningen. I den resonnerende verkskatalogen over Munchs malerier, som under Gerd Wolls redaksjon publiseres høsten 2008, vil Munch-museets *Skrik* dateres til ”1910?”.

Stilanalytisk observasjon legges her avgjørende til grunn: Maleriene har et ulikt billedmessig uttrykk. Dette forklares best som en funksjon av Munchs generelle maleriske utvikling. Det dominerende uttrykket i Munch-museets versjon ligger i den djerpe penselføringen og en slående koloristisk virkning, som vanskelig lar seg forene med Munchs 1890-talls produksjon. Hadde bildet vært malt i 1893 ville det fremstått som et oppsiktsvekkende forvarsel for ekspresjonismen. I sitt essay ser professor Øivind Storm Bjerke stiluttrykket som mer forståelig i lys av impulser fra den fremvoksende fauvismen i Frankrike og ekspresjonismen i Tyskland etter århundreskiftet. Lignende kunstneriske grep er merkbare i Munchs øvrige produksjon fra c 1906-1907 og fremover, men stilanalyse er ikke en eksakt vitenskap. Selv om metoden har lange tradisjoner i kunsthistoriefaget, kan en informert betraktning også gi ulike resultater.

Sekundære kilder kan i noen grad belyse saken, men ikke avklare den. Vi vet at en versjon av *Skrik* ble vist første gang på en utstilling på Unter den Linden i Berlin i 1893, da sammenstilt med andre malerier i en serie Munch presenterte under tittelen *Kjærlighet*. Med tiden utviklet han denne tematiseringen av kjærlighet, angst og død i billedsyklusen vi kjenner som *livsfrisen*. En rekke av seriens sentrale motiver finnes i flere malte versjoner, både daterte og

udaterte. Dette dreier seg om relativt sett samtidige motivbearbeidelser utført på 1890-tallet eller senere, og stilistisk sett ulike tolkninger. Den siste gruppen inngår i den såkalt *sene livsfrise*, der Munch tok opp 1890-årenes sentrale billedsyklus til fornyet kunstnerisk behandling. Saken er likevel ikke så enkel. På en utstilling av *livsfrisen* hos Blomqvist i 1918 monterte Munch nyere arbeider sammen med 1890-talls verk. Han fortsatte dessuten å bearbeide motivkretsen utover i 1920-årene. Munch forholdt seg ikke i første rekke til en kronologi, men til en malerisk billedverden som stadig var underveis. Han var på ingen måte et petimeter som førte logg over egen produksjon, og kunne til og med ettersignere verk med beviselig galt årstall.

Selv om tilkomståret er omstridt også for andre hovedverk, står interessen for plasseringen av Munch-museets *Skrik* i en særstilling. Motivet har en unik posisjon både i Munchs oeuvre og i en kunsthistorisk kanon. Temaet utvikles i et par tegninger, og utover de to malte versjonene av *Skrik* finnes det ytterligere to malerier som varierer grunntemaet. Det er de to utgavene av *Fortvilelse*, henholdsvis i Thielska Galleriet, Stockholm (1892) og i Munch-museet (1894), og *Angst* (1894). Analysen av disse tre legges imidlertid i mindre grad til grunn for dateringsdebatten. De spiller en større rolle for forståelsen av motivutviklingen – bildene skiller seg nemlig fra de to *Skrik*-maleriene på vesentlig vis: Alle tre er malt på lerret i en nokså konvensjonell oljeteknikk. De to *Skrik*-variantene er derimot malt i blandingsteknikk med tempera på ugrundert papp.<sup>2</sup> Underlaget er godt synlig flere steder og gis dermed en selvstendig billedmessig verdi, også fordi tonaliteten i pappen virker optisk sammen med fargene. Den særegne fremgangsmåten gir inntrykk av en røff spontanitet, som ytterligere aksentueres gjennom tydelige spor av tegning. Det kontroversielle og grunnleggende radikale ved de to malte utformingene av *Skrik*-komposisjonen bygges dermed også ut gjennom helt vesentlige valg av tekniske virkemidler. Disse er (til dels) felles for begge verk. Med andre ord; den kunstmaler vi møter i *Skrik* er ikke umiddelbart lik den Munch vi parallelt møter i andre verk. Det eksisterer ytterligere to pastellvarianter av *Skrik*-motivet, begge datert 1893, men disse utkastene har – så langt – ikke bidratt vesentlig til en klarere datering av Munch-museets *Skrik*.

Munch-museets *Skrik* lar seg først med sikkerhet identifisere på en utstilling hos Blomqvist i 1918. Dette er dermed den senest mulige dateringen. Vi står da overfor ulike alternative tolkninger: Bildet kan være malt i 1893, eller senere på 1890-tallet. Det kan ha tilkommet i perioden 1915-1918, da motivert av Munchs arbeid med *den sene livsfrisen*. Men det kan også,

som Munch-museet her tar til orde for, være malt en gang mellom disse ytterpunktene, nærmere bestemt i 1910.

I katalogen for 1918-utstillingen kan Munch opplyse at flere av de viktigste bildene i *Livsfrisen* var solgt; ”nogen til Rasmus Meyers samling, nogen til Nationalgalleriet, blant dem Aske og Livets dans, Skrik, Sykeværelset og Madonna; de billeder med samme motiv som er utstillet her er senere gjengivelser”.<sup>3</sup> Sitatet gjør det rimelig å betrakte salget av *Skrik* til Olaf Schou i 1910 som en direkte foranledning til at Munch malte en ny versjon til eget bruk dette året. Kunstsamleren Schou ga umiddelbart bildet videre til Nasjonalgalleriet (i dag innlemmet i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design). Det lar seg dokumentere at salg ga støtet til at Munch kopierte en rekke andre bilder på denne tiden. Året før hadde han avhendet flere sentrale malerier til Rasmus Meyer i Bergen. Her betinget han seg helt eksplisitt retten til å kopiere bildene, noe vi også kan konstatere for andre billedsalg i denne perioden.<sup>4</sup> Lignende dokumentasjon foreligger riktignok ikke for salget til Schou, men den påtagelige hyppigheten i kopiering av nylig solgte verk nettopp i disse årene gjør det naturlig å anta at Munch også sikret seg en kopi til eget bruk av hovedverket *Skrik* i 1910.

Dateringsdiskusjonen ga tidlig støtet til konserveringsfaglige analyser. Unn Plahter, professor emeritus ved Universitetets kulturhistoriske museer, har undersøkt begge bilder, først i 1974, så i 1992. Hun tok blant annet prøver av det gule pigmentet i de to *Skrik*-versjonene og et maleri fra 1906. Det ble påvist forskjeller i det pigmentet som var benyttet henholdsvis i Nasjonalmuseets bilde og i de to andre. Plahter konkluderte imidlertid med at kunnskapene om kadmiumgult ikke var gode nok til underbygge en entydig slutning. I senere år har malerikonservator Biljana Topalova-Casadio og papirkonservator Kirsten Korff undersøkt Munch-museets *Skrik*, mens malerikonservator Trond Aslaksby har tatt for seg Nasjonalmuseets. Resultatet av førstnevnte foreligger i publisert form, men sistnevnte kjennes i fagmiljøet gjennom et foredrag.<sup>5</sup> Konserveringsarbeidet med Munch-museets bilde etter ranet har også hatt et fokus på dateringsspørsmålet. På bakgrunn av disse kunnskapene har Topalova-Casadio gjennomført en interessevekkende komparativ analyse av de to maleriene for denne publikasjonen. For dette arbeidet har hun både konsultert Unn Plahter og Leif Plahter, mangeårig leder av Nasjonalgalleriets konserveringsavdeling.

Topalova-Casadio berskriver malerienes fysiske tilblivelsesprosess som vesensforskjellige. Nasjonalmuseets *Skrik* bærer utvetydige spor av en eksperimenterende og søkende holdning,

mens Munch-museets versjon viser en langt mer kalkulert fremgangsmåte. Her har alle elementer vært tenkt inn i komposisjonen fra begynnelsen av, fastlagt i en underliggende bare delvis overmalt opptegning. Iakttakelsen styrker vurderingen av Nasjonalmuseets versjon som det første, originale kunstverket. Men beskrivelsen av de to maleprosessene kan også tolkes som uttrykk for en vesentlig tidsforskjell. Munch-museets utgave kjennetegnes ved en slående og intens fargevirkning, der opake farger er påført i klart avgrensede og for en stor del ublandede felt. I Nasjonalmuseets *Skrik* er motivet først skissert med maling, og flaten er så bearbeidet i en trinnvis prosess. Her har Munch benyttet en sterkt fortynnet maling som så anvendes i en nærmest gjennomskinnelig transparent teknikk, der farger og valører blandes. Med unntak av den intense fargevirkningen i himmelen er resultatet en mer dempet helhetsvirkning. For Munch-museets bilde registrerer dessuten Topalova-Casadiogo en planmessig utsparring av visse områder for figurene, rekkverket og vannet; elementer Munch på forhånd har visst om og senere ville føye til. I Nasjonalmuseets bilde er bakgrunnsfigurene derimot malt over eksisterende strøk. Sluttbehandlingen er også ulik. I denne fasen inkluderes den mye omtalte og overmalte skjærelinjen i pappen som et selvstendig element i komposisjonen, synlig som et smalt rødlig felt mot høyre. Dette nonfigurative elementet er utelatt i Munch-museets utgave. For Nasjonalmuseets bilde har Munch avslutningsvis påført gjennomskinnelige malinglag, som gir en mer samlet og neddempet overflatetonalitet. Helt til slutt har han så aksentuert komposisjonen ved å tilføye tegnede streker. Denne trinnvise og nokså komplekse utformingen tyder på en mer uavklart prosess som gradvis fant en løsning. Det motsatte synes å være tilfelle for Munch-museets *Skrik*.

Reinhold Heller var den første som for alvor introduserte en velbegrunnet tvil om 1893-datering av Munch-museets *Skrik*. I boken *Munch. The Scream* (1974) argumenterte han for at denne versjon var malt i 1915-1918, tidligst 1909.<sup>6</sup> Undersøkelsen hadde Nasjonalmuseets maleri som sin hovedgjenstand, mens Munch-museets ble vurdert som en senere kopi av sekundær kunstnerisk betydning. Heller fant en påfallende likhet mellom *Skrik*-figuren i litografiet fra 1895 og Munch-museets versjon, og mente at skikkelsen i maleriet bygget på motivutviklingen i det grafiske arbeidet. Men bildet savnet, etter hans syn, den stramme oppbygging som kjennetegner Nasjonalmuseets verk. Ekspressiviteten i koloritt og malemåte lot seg bedre forklare i lys av det maleri Munch hadde utviklet under og etter oppholdet i Warnemünde 1907-1908. Heller rettet dessuten oppmerksomheten mot de to mannsfigurene i bakgrunnen. Etter hans syn hørte disse hjemme i en ganske annen sosial kontekst enn de stramme herrer med flosshatt i Nasjonalmuseets bilde. I Munch-museets utgave ga de et mer

tilforlateglig og hverdagslig uttrykk, ikke ulikt den figurfremstilling vi kjenner fra Munchs arbeiderfremstillinger. Heller betrakter derfor 1909 som den tidligst tenkelige datering, da muligens foranlediget av salget av det første *Skrik* til Olaf Schou. Han anså sammenhengen med *den sene livsfrisen* 1915-1918 som en vel så sannsynlig utløsende faktor for kopien. Hellers alternative datering fikk ingen konsekvenser, med unntak av en utstillingskatalog fra Malmö Konsthall i 1975. Her oppgis det at Munch-museets fagpersoner antok 1893, alternativt 1909, som tilkomstår.

Arne Eggum var Munch-museets toneangivende sjefkonservator i flere tiår, senere også museets leder. Han ble på 1970-tallet overbevist om at den udaterte *Skrik*-versjonen var malt i 1893. I 1978 strøk han spørsmålsteget som tidvis hadde fulgt årstallet. Slik har det siden blitt stående. Eggum har vært den fagperson som sterkest har tatt til orde for en samtidighet mellom de to maleriene. For ham kunne ikke ulikhetene forklares i en vesentlig tidsforskjell. Han ville heller se forholdet som nyanser i bearbeidingen av to nokså parallelle tilnærminger. Da uenigheten i 2001 utviklet seg til en krass avisdebatt utdypet han sitt standpunkt slik: Fargeholdning og billeduttrykk i Munch-museets *Skrik* "klinger best sammen med Munchs øvrige malerier fra dette året".<sup>7</sup> Eggum mente også å kunne belegge at Munch-museets versjon var den første; at det var dette maleriet som ble vist på utstillingen i Berlin i 1893. Nasjonalmuseets *Skrik* ble malt etterpå, hevdet han, muligens ikke før i 1894. Eggum pekte på dobbeltsignaturen av Nasjonalmuseets maleri: Det er først signert "E. Munch" og senere påført "E. Munch 1893" over denne. Dette er synlig med det blotte øye. Han hevdet at den daterte signaturen var feilaktig påført på et senere tidspunkt av Munch selv. Et oversiktsbilde av en senere utstillingsmontering viste, etter hans vurdering, Nasjonalmuseets *Skrik* som et udatert verk. Billedkvaliteten var imidlertid for dårlig til å overbevise den annen part. Eggum har med årene stått stadig mer alene med sitt standpunkt. Indisiene peker i overveiende grad i en annen retning, men et utvetydig og fullverdig "bevis" for en senere datering av Munch-museets *Skrik* er fremdeles ikke skaffet til veie.

I et foredrag i 1990 ga Pål Hougen, tidligere direktør for Oslo kommunes kunstsamlinger, sin støtte til Hellers 1909-standpunkt, og hevdet endog at det stammet fra ham selv. Dette tok han også til orde for i 2001. Men Hougen tilkjennega en langt sterkere fascinasjon for Munch-museets maleri enn det som var tilfelle for Heller. Her var Hougen på sett og vis mer på linje med Eggum. Som for Heller var Hougens hovedargument knyttet til stilanalysen.

Ekspressiviteten i Munch-museets *Skrik* ble først forståelig på bakgrunn av den djerve

malemåten og den lyskraftige koloritten Munch hadde tilegnet seg under oppholdet i Warnemünde. En 1893-datering kunne bare bidra til å skape ”alvorlig forvirring om Munchs malemåte i 1890-årene”.<sup>8</sup> Bakgrunnsskikkelsene hadde også for ham mer til felles med arbeiderfremstillingene fra denne perioden. Hougen konkluderte med at ”*Skrik* i Munch-museets utgave ikke er malt i 1893, men etter 1908”.<sup>9</sup>

Frank Høifødt deltok i 2001 i debatten; også han fant en datering til 1893 ”lite plausibel”, og anbefalte at Munch-museet lot den usikkerheten ”som hefter ved så mange andre bilder – komme til uttrykk i kataloger og utstillinger”.<sup>10</sup>

Marit Lange, i en årrekke Nasjonalmuseets toneangivende kunsthistoriker, tok markant avstand fra Eggums omgang med fakta og faglige indisier. I sitt avisinnlegg viste hun til Munchs ovenfor siterte formulering fra 1918 om kopiering av verk for *livsfrisen*.<sup>11</sup> Hun oppsummerte dessuten debatten i en lengre artikkel i *Kunst og Kultur* i 2005. Her sluttet hun seg til Hougens og Hellers syn, også ved å sitere sistnevnte; dette maleriet savnet ”the ... intensity of formal interaction characteristic of the 1893 work.”<sup>12</sup> For Lange var 1915-1918 den mest sannsynlige dateringen.

Siste ord er neppe sagt i debatten. Avslutningsvis kan det bemerkes at meningsskiftet har hatt mange positive sider – i første rekke de som er forbundet med et kritisk blick på *Skrik*-bildenes likhet, ulikhet og særlige maleriske kvaliteter. Fra en utenforståendes betraktning kan kanskje detaljene virke som sære spissfindigheter. Uenigheten har likevel virket skjerpene på Munch-forskningen, og debatten har dermed hatt ny innsikt og økt kunnskap som sitt vesentlige resultat. Det kan dessuten bemerkes at en seriøs studie i Munchs utstrakte praksis med å utføre flere versjoner av egne hovedverk kan kaste et interessant lys over hans prosessuelle arbeidsmetoder og radikale modernisme. Tradisjonelle forestillinger om ”original” og ”kopi” kan da vise seg å være lite anvendelige.

---

<sup>1</sup> Jeg takker seniorkonservator Gerd Woll, dr.art. Frank Høifødt og malerikonservator Biljana Topalova-Casadio for faglige innspill.

<sup>2</sup> For problemer knyttet til den konserveringsfaglige vurderingen av teknikk, se Gry Landro, Biljana Topalova-Casadio og Magdalena Ufnalewska-Godzimirska, *Undersøkelser og betraktninger knyttet til konserveringen av Munch-museets 'Skrik'*”, og Biljana Topalova-Casadio, *Forsøk på en maleteknisk sammenligning mellom de to malte versjonene av 'Skrik'*”, begge i denne publikasjonen.

<sup>3</sup> Edvard Munch, *Livsfrisen*, Blomqvist 1918.

<sup>4</sup> Edvard Munch i brev til Rasmus Meyer, datert ”Skrubben”, Kragerø 18.07.1910; Edvard Munch, brevutkast til Rasmus Meyer, Munch-museet, N 1890; Ludvig Ravensbergs dagbok, Munch-museet, LR 536, 02.01.1910;

---

Ludwig Thormaehlen, "Drei neue erworbene bilder von Munch in der Nationalgalerie", *Museum der Gegenwart*, 1930/31, årg. 1, s. 124.

<sup>5</sup> Biljana Topalova-Casadieo og Kirsten Korff, "Preliminær undersøkelse av Edvard Munchs 'Skrik' 1893(?)", *Meddelelser om Konservering*, nr. 1, 2005, s. 3-15.

<sup>6</sup> Reinhold Heller, *Munch. The Scream*, London 1973, note 50.

<sup>7</sup> Arne Eggum, "Hvem har det første 'Skrik'?", *Aftenposten* 01.03.2001. Eggums øvrige innlegg i *Aftenposten* var som følger: "Munch kopierte ikke seg selv" 12.03.2001; "Feilaktig av Marit Lange" 07.04.2001; "'Skrik' har to signaturer" 08.04.2001; Fotodokumentasjon av 'Skrik'" 08.05.2001. Se også Finn Robert Jensen, "Fortsatt språk om alderen på 'Skrik'", *Aftenposten* 21.03.2001.

<sup>8</sup> Pål Hougen, "'Skrik': Mennene i bakgrunnen er ulike", *Aftenposten* 14.03.2001.

<sup>9</sup> Pål Hougen, "Eggum har neppe rett", *Aftenposten* 06.03.2001.

<sup>10</sup> Frank Høifødt, "'Skrik' i faglig isolasjon", *Aftenposten* 18.03.2001. Høifødts øvrige innlegg var; "Lite tillitvekkende fra Munch-museets sjef" 19.02.2001; "'Skrik'-debatt som faglig lærestykke" 19.04.2001.

<sup>11</sup> Marit Ingeborg Lange, "Hva sier Munch selv?", *Aftenposten* 29.03.2001

<sup>12</sup> "'Skrik' etc. Nok en gang kontrafaktisk kunsthistorie", *Kunst og Kultur*, nr. 4, 2005, s. 241-253, her sitert fra s. 248.