

IMPRESSIONISME 1860-1900

Opbrud mod den
moderne kunst

IMPRESSIONISME TIL FAUVISME

1860-1920

Indtryk fra den moderne storby

I løbet af det 19. århundrede udviklede Paris sig til en moderne storby. Allerede i første halvdel af århundredet var indbyggerantallet steget eksplosionsagtigt til det dobbelte. Den stigende industrialisering havde tiltrukket store dele af landbefolkningen, som søgte arbejde i den franske hovedstad. Paris var med mere end en million indbyggere ikke kun den tredjestørste by i verden, men var samtidig blevet en stinkende, epidemibefængt Molok. Byen svarede således på ingen måde til den blomstrende, repræsentative hovedstad, som Napoleon 3. gerne havde set som vidnesbyrd om sin kejserlige magt.

Denne elendighed skulle afhjælpes gennem et gigantisk saneringsprojekt efter præfekten Haussmanns planer. Et net af brede boulevarder, kantet med store herskabelige byejendomme, blev lagt over det tætbyggede, krogede bycentrum. Disse nye gader skulle ikke bare bringe lys og luft ind i det middelalderlige virvar af gyder, men gav også løfte om en bedre militær forsvarsmulighed – en ekstragevinst der efter erfaringerne i 1848, hvor den uoverskuelige bystruktur havde givet de revolutionære ideelle muligheder for tilbagetrækning, var helt bevidst. Den opsigtsvækkende bysanering, der varede omkring tyve år, var en følge af og samtidig en

igangsætter i den almindelige moderniseringsproces: på den ene side havde den hurtige befolkningsvækst der var betinget af industrialiseringen gjort en ombygning tvungende nødvendig, på den anden side skabte den 'nye' by nu nogle forudsætninger for en fortsat industriel udvikling og satte skub i den deraf følgende sociale omstrukturering. Den tidligere broget sammensatte parisiske befolkning blev nu opdelt: arbejderne flyttede med industrien til byens udkanter, den indre by blev borgerstandens domæne. Paris blev den fornemme borgerstands by, adspredelsens og kunstnernes by. Kunstnerne blev tiltrukket af storbyens flair og strømmede til Seinen fra hele verden.

Impressionisterne har fastholdt de forskellige facetter i storbylivet. De forlod deres atelierer, begav sig ud i livet i 'verdens nye kulturhovedstad' og malede de eksklusive parisiske boulevarder, de nyindrettede forlystelsessteder, jernbanehallernes moderne stålkonstruktioner eller gengav de arrangerede fælles udflugter i det grønne og picnicher, som man nu som moderne byboer brugte som rekreation.

De var realister. Alligevel har de knap nok beskæftiget sig med samfundsmæssige spørgsmål, selv om en af dem, nemlig Camille Pissarro, var erklæret anarkist. Lige så muntre som Claude Monets landskabsbilleder var, lige så ubesværet er Renoirs skildring af de sommerlige weekendfor nøjelser i Café 'Moulin de la Galette'.

1861 Abraham Lincoln bliver præsident i USA og afskaffer slaveriet. Johann Philipp Reis opfinder principperne for telefonen.

1862 Victor Hugo offentliggør *Les Misérables - De Elendige*.

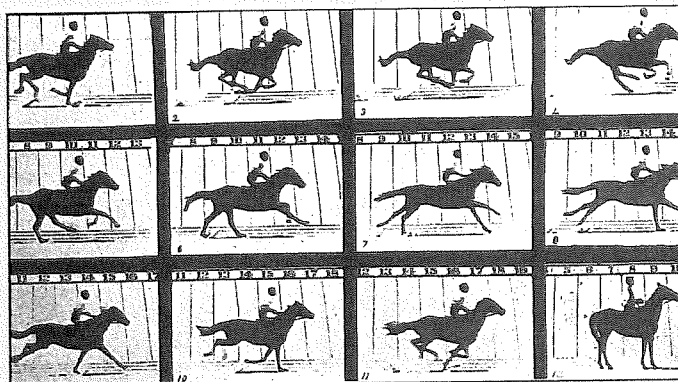
1863 Oprettelse af Røde Kors (Genève konventionen).

1869 Åbningen af Suez-kanalen, i hvilken anledning Giuseppe Verdi komponerer *Aida* (1870).

1870 Begyndelsen af den tysk-franske krig (varer indtil 1871). Belejringen af Paris, Frankrig erklæres igen for republik. Pariserkommunens opstand slås blodigt ned.

1871 Det tyske rige grundlægges i Versailles.

1874 Impressionisternes første gruppeudstilling i Paris.



Studier i bevægelse, som havde indflydelse på impressionisterne: Hest i galop, 1878. Fotografi af Eadweard Muybridge.

1879 Thomas Edison opfinder kultråds-glødelampen.

1883 Bismarck presses til at udstede liberale sociale love.

1885 Carl Benz bygger det første automobil.

1888 Wilhelm 2. bliver kejser.

1889 Eiffeltårnet færdigbygges til verdensudstillingen i Paris.

1894 Den antisemitiske lejr i Paris fremprovokerer Dreyfus-affæren, som udvikler sig til en statskrise.

1895 Opfindelsen af filmen samtidig i Paris og Berlin. Første filmfremvisning i Paris ved brødrene Lumière. Sigmund Freud udvikler psykoanalysen.

1896 Giacomo Puccini komponerer *La Bohème*. De første moderne Olympiske Lege afholdes i Athen.

1899 Boerkrigen mellem England og Sydafrika.

1900 Imperialismens højdepunkt. Bokseropstanden i Kina. Labour-partiet stiftes i England.

1903 Første motoriserede flyvning i en dobbeltdækker konstrueret af brødrene Wright.

1905 Den første russiske revolution.

1914 Henry Ford udvikler og påbegynder samlebåndsproduktion af automobiler.



Camille Pissarro, *Ung pige med kæp (Hyrdepigen)*, 1881. Olie på lærred, 81 x 64,7 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Edgar Degas malede det fornemme selskab på galopbanen, og også Edouard Manet, som malerisk ikke altid delte sine kollegers afslappede stil og længe forblev tro mod det akademiske maleris klassiske idealer, var fascineret af atmosfæren i forlystelsesetablissermentet 'Folies-Bergère' og alle dets tekniske raffinementer, såsom det elektriske lys.

Øjeblikkets maleri

I 1874 udstillede de kunstnere, der var blevet afvist af den akademiske *Salonudstillings* jury, nemlig Camille Pissarro, Paul Cézanne, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas og Berthe Morisot, sammen med nogle ligesindede, deres værker i fotografen Gaspard-Félix Nadars atelier. Monet viste blandt andet sit billede *Impression (Indtryk). Opgående sol* et billede hvis banale *sujet* (en diset havneudsigt) og flygtige påføring af farven forvirrede, oprørte og morede publikum. Faktisk foranledigede indtrykket af solopgangen en journalist til at give sin nedsabling af udstillingen overskriften 'Impressionisternes udstilling'. Dermed var stilbetegnelsen 'impressionisme' opfundet. Betegnelsen var bestemt ingen kompliment, for dét udelukkende, at videregive 'impressions' eller indtryk var ikke, hvad man ventede af den ophøjede kunst i slutningen af det 19. århundrede. Det var ikke kun den demonstrative vendt sig fra det heroiske *historiske billede*, som rangerede øverst i det akademiske hierarki, mod landskab, portræt,

genre og stilleben, men også malemåden, der med sin lyse palet, sine snapshotagtige, tilfældigt virkende billedelementer og frie farvepåføring adskilte sig fra det bruntonede gennemarbejdede akademiske maleri og blev opfattet af det kunstinteresserede publikum som 'ukunstnerisk' eller trivielt. Billedmotiver fra dagliglivet, hvor malerne gav afkald på enhver form for symbolsk dominans, kunne kun opfattes som en udfordring til de klassiske traditioner og den gængse kunstopfattelse.

Men impressionisterne bar det formodede øgenavn med stolthed. Det toneangivende akademiske maleri med dets overleverede regelsæt forekom dem livsfjernt og trist i en tidsalder med afgørende tekniske fornyelser, især fotografiet. Dette nye medie, som siden det blev opfundet i midten af 30'erne havde skabt røre i kunstnerverdenen, positivt såvel som negativt, spillede en ikke uvæsentlig rolle for impressionisterne. Mens mange akademiske malere rasede mod fotograferne som 'ikke-kunstnere', var de unge kunstnere åbne over for den nye teknik. De var fascineret af fotografiets øjeblikkelighed, dets 'taget-lige-ud-af-livet' kvalitet. Den umiddelbare opfattelse var også for dem første bud og målestok. De ville, objektivt som en kameralinse, kun male, hvad de faktisk så. Når de tog deres motiv i øjesyn, forsøgte de at gøre sig næsten uafhængige af objektet og alene koncentrere sig om farveværdierne og deres fordeling, om formens beskaffenhed og spil-

Edgar Degas, *Operaens dansesal i Rue Pétietier*, 1872. Olie på lærred, 32 x 46 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Udgangspunktet i Degas' kunst er tegningen: det tilfældigt virkende uddrag af bevægelser, det hurtige øjebliksbillede – som et glimt fra en balletprøve – indføjede han i faste linier og isolerede farvefladerne med konturkontraster. Selv om han dermed følger klassicisten Ingres' tradition, følte Degas sig knyttet til impressionisterne, fordi han som de ville fastholde øjeblikket og gengive det moderne liv. Hans ofte dristige billedkompositioner og perspektiver viser Degas' interesse for fotografiet, som var ved at vinde indpas, og som han opfattede som tidssvarende men ikke som en kunstform. Om sin begrænsede motivverden sagde han: 'Man kalder mig danserindernes maler og begriber ikke, at danserinden for mig kun er en anledning til at male smukke materialer og indfange bevægelser.'





Malerne til larmende fest: 'Le Moulin de la Galette', 1876. Olie på lærred, 131 x 175 cm. Musée d'Orsay, Paris.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

'For mig skal et billede frem for alt være kønt, elskeligt og glædeligt, ja noget rigtigt smukt. Der er så mange ting, der er ubehagelige, man behøver ikke skabe flere,' sagde Renoir. Han opfattes derfor også som det muntre livs maler. Spillet af solskinnet og gengivelsen af reflekserne, men især mennesket i naturligt lys er centrale temaer for Renoir. I forlystelseshaven 'Moulin de la Galette' skinner lyset gennem træernes blade og danser i utallige små pletter i flimrende farver over jorden og figurerne. Både personer og jorden synes at vibrere i lysets spil i lyse og mørke pletter.

Renoir stolede helt på farvens egen beskrivende virkning: med korte bløde strøg og fine farveafskygninger frembragte han dæmpede uskarpe konturer, således at alle billedets elementer synes at glide ind i hinanden, at 'flyde ud'. Under dette slør af farver kan man ikke længere

skelne detaljer. Men takket være den såkaldt 'syntetiske' synsproces bliver Renoirs billeder dog forståelige: betragteren sammenligner automatisk det uskarpe, kun antydende og beskrivende lærred med 'typiske' billeder, som kun findes i hans egen underbevidsthed, og fuldstændiggør det. Renoir appellerede bevidst – ligesom sin ven Monet – til betragterens opfattelse af tingene for at kunne levendegøre sine billeder yderligere gennem betragterens egen indsats. Han henholdt sig dermed til Leonardos *sfumato*-teknik med uskarpe konturer og skabte samtidig et grundlag for det 20. århundredes abstrakte maleri.

Efter 1880 vendte Renoir sig fra det rene impressionistiske maleri og orienterede sig i stigende grad mod Ingres' og andre klassicistiske kunstneres værker og deres bevidste og klare billedkomposition. Først i sine sidste aktive år vendte Renoir igen tilbage til det frie impressionistiske farvemaleri.

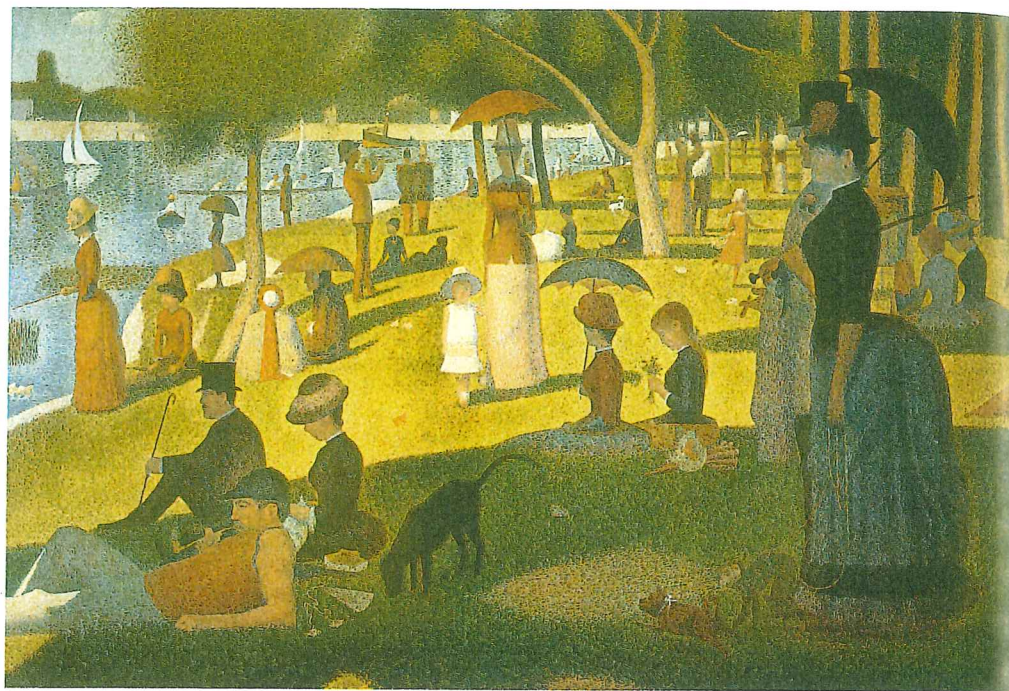
let mellem lys og skygge. Som passionerede *friluftsmalere* fastslog de, at tingenes fremtoning ændrer sig med lyset, at lys ikke kun er lyst, men at det har en egen farve. Og det blev klart for dem, at lyst solskin kan udviske farve og form, sådan at faste konturer forsvinder. Mest lidenskabeligt har Claude Monet, nok den mest typiske impressionist, studeret dette naturfænomen og malet det igen og igen.

Forståelsen af de flygtige lyseffekter krævede

et hurtigt arbejde. Farverne blev ofte kun blandet løst på paletten og hurtigt sat på lærredet i grove striber og klatter. Denne efter tidens opfattelse sjuskede malevis sikrede foruden hurtigheden også en type fremstilling, som svarer til det naturlige synsindtryk: i nogen afstand forekommer tingene faktisk ikke mere så detaljerede, men uklare og opløste. Men på baggrund af viden og individuel synsopfattelse rekonstrueres de, når de betragtes. Efter samme princip fun-

Georges Seurat, *En eftermiddag på øen La Grande Jatte*, 1885. Olie på lærred, 206 x 306 cm. The Art Institute of Chicago.

Georges Seurats billede, som i 1886 vakte skandale i impressionismens historie, er præget af en ejendommelig spænding mellem den flimrende opløsning af synet og de næsten træagtige statuariske figurer. Seurat forsøgte at omsætte de optiske erkendelser ved at opløse farverne i vibrerende punkter, som tager hensyn til lysets prismatiske brydning. Således opstår store farveflader, hvis enkelte farveprikker først opfattes af øjet på en vis afstand og dermed gør de nyblandede farver mere udtryksfulde og friskere. Samtidig tæmmede den unge maler, som fandt mange af sine motiver i den søndagsagtige og afslappede verden, lysets blændværk gennem formernes fasthed og den lineære kompositionens klarhed.



gerer også de impressionistiske billeder, der er opløst i farvepletter: den visuelle opfattelse af verden, som vi alle har i vores hoved, bliver ved betragtning af billedet bragt i overensstemmelse med farverne og frembringer et genkendeligt billede. Med deres afslappede malevis omsatte impressionisterne for første gang erkendelser i iagttagelsespsykologien, som dengang netop udviklede sig som en ny videnskab. Samtidig ledte den impressionistiske frie *penselføring* maleriet i helt nye retninger. Trods al billedlig henvisning til virkeligheden lagde impressionisterne også vægt på at gøre maleriet synligt som maleri. Hvor de akademiske malere øvede sig i at gengive deres motiv i farve og form for at opnå den størst mulige lighed mellem maleri og virkelighed, gav impressionisterne betragteren et indblik i deres håndværk: påføringen af farve fortæller både om maleprocessen og mediet for fremstillingen, selve maleriet. Da teknik og virkning af maleriet (påføring af farven) bliver et nyt 'tema' i billedet, foruden selve motivet, kunne impressionisterne tillade sig at erklære billeder, hvorpå man endnu kunne se det ubemaledede lærred, for 'færdige' – til ærgrelse for akademikerne som kun opfattede et fuldstændigt gennemarbejdet billede som færdiggjort. Impressionister fornægtede ikke længere lærredet. Snarere fremhævede de, at et billede altid er et produkt, at den malede gengivelse altid er en illusion om virkeligheden, en kunstnerisk fiktion. Denne hen-

visning til billedets virkelighed, til maleriets selvstændige liv udover gengivelsen, var forudsætningen for, at kunstnerne i det 20. århundrede kunne frigøre sig helt fra genstanden og alene gøre maleriets 'hvordan' til kunstens centrale ærinde, til indholdet i et billede.

POSTIMPRESSIONISTISK MALERI 1880-1910

Punktmaleriets sejr – Pointillismen

Den selvstændighed, som maleriet var begyndt at få under impressionismen i forhold til genstanden, blev fremskyndet og radikaliseret af pointillisterne. Deres interesse gjaldt farvernes virkning og synsopfattelsen. I mellemtiden var det blevet videnskabeligt bevist, at nethinden opfatter synsindtrykket i form af meget små punkter, som så sammensættes i hjernen. Derfor opbyggede Paul Signac og Georges Seurat deres billeder af mængder af små præcise punkter ('point', fransk for 'punkt').

De satte ublandede farver ved siden af hinanden, som for øjet smeltede sammen til bløde farveblandinger og nuancer. Motivet blev et påskud for i videnskabeligt grundige eksperimenter at forvandle maleriet til en synsproces.

Grænserne for et sådant videnskabeliggjort maleri blev dog snart tydelige. Den prismatiske brydning kunne ikke føres videre end