



PANORAMA

LANDSKABER I KUNSTEN
FRA MIDDELALDEREN TIL VOR TID

Forfatterne

PANORAMA

© 2005 forfatterne og Systime A/S

Kopiering fra denne bog må kun finde sted i overensstemmelse med aftale mellem Copy-Dan og Undervisningsministeriet.

Produceret med støtte fra Undervisningsministeriets tips- og lottomidler

Ekstern redaktion:

xxx

Omslag:

xx

Omslagsfoto:

xx

Sat med Adobe Garamond Pro 11/14

Grafisk tilrettelæggelse og produktion:
Valentin Design

Trykt hos:

xx

Printed in Denmark 2005

1. udgave, 1. oplag

ISBN 87-616-xxxx-x



Skt. Pauls Gade 25

DK-8000 Århus C

Tlf.: 70 12 11 00

www.systime.dk

Indhold

Forord s. xx

Kapitel 1

Analyse af landskabsmalerier. En indføring

Af Jørgen Eriksen s. xx

Kapitel 2

Mod perspektivet

Fra middelalder til tidlig renæssance (500-1450)

Af Hans Jørgen Frederiksen s. xx

Praktiske øvelser

Af Henrik Juhl Andersen, Søren Elgaard og Jørgen Eriksen. s. xx

Kapitel 3

Evigheden, tiden, udsigten og vejret

Lidt om landskabet i renæssancens, barokkens og rokokkens kunst (1400-1750)

Af Mogens Nykjær s. xx

Praktiske øvelser

Af Henrik Juhl Andersen, Søren Elgaard og Jørgen Eriksen. s. xx

Kapitel 4

Fra atelieret ud i naturen

På jagt efter motiver i landskabet (1750-1850)

Af Karina Lykke Grand s. xx

Praktiske øvelser

Af Henrik Juhl Andersen, Søren Elgaard og Jørgen Eriksen. s. xx

Kapitel 5

Naturens eros

Et motiv i billedkunsten 1850-1900

Af Ingeborg Bugge s. xx

Praktiske øvelser

Af Henrik Juhl Andersen, Søren Elgaard og Jørgen Eriksen. s. xx

Kapitel 6

Landskabet i 1900-tallet – med forløbere

Af Søren Elgaard s. xx

Praktiske øvelser

Af Henrik Juhl Andersen, Søren Elgaard og Jørgen Eriksen. s. xx

Ordforklaring s. xx

Kunstnerregister s. xx

Om forfatterne. s. xx

Forord

Baggrunden for denne bog er et kursus i landskabsmaleri, der i efteråret 2003 blev afholdt af Foreningen for Gymnasiets Lærere i Billedkunst og Design (GLB&D) i samarbejde med Institut for Kunsthistorie, Aarhus Universitet. Kurset var både teoretisk og praktisk: med forelæsninger om formiddagen ved en række af instituttets lærere, bl.a. lektor Hans Jørgen Frederiksen og lektor Mogens Nykjær, og kreativ udfoldelse om eftermiddagen ved stedets fast tilknyttede underviser i praktisk billedkunst, kunstmaleren Søren Elgaard. Ideen til kurset blev undfanget af tidligere medlem af GLB&D's bestyrelse, lektor ved Aalborg Katedralskole Henrik Juhl Andersen, som året før havde været leder af et lignende tværinstitutionelt arrangement. Denne gang foreslog han imidlertid sin kollega, lektor ved Risskov Amtsgymnasium Jørgen Eriksen at påtage sig hvervet som kursusleder i samarbejde med ph.d.-stipendiat Ingeborg Bugge som repræsentant for universitetet.

Kursets forening af teori og praksis viste sig overordentlig frugtbar og affødte hos både kursister og undervisere ønsket om en bredt anlagt publikation, der kunne videreføre dialogen mellem landskabsmaleriet som henholdsvis en *kunsthistorisk* og en *kunstpædagogisk* størrelse. De involverede parter var enige om, at en egentlig lærebog med en enkel og overskuelig struktur i slægt med det netop afholdte kursus ville være oplagt: en rejse gennem kunstens landskaber fra tidlig middelalder til vor tid bundet sammen af praktiske øvelser undervejs.

Som ekstern redaktør på forlaget Systime tog Henrik Juhl Andersen kontakt hertil og forelagde redaktør Birte Annette Nørregaard projektet. Hun bifaldt ideen om en lærebog, der – som gymnasireformen lægger op til – kunne anvendes i flere tværfaglige sammenhænge. Da der var sikret støtte fra Undervisningsministeriets tips- og lottomidler, blev der nedsat en redaktion bestående af Henrik Juhl Andersen, Søren Elgaard, Jørgen Eriksen og Ingeborg Bugge (ansv.).

De tre førstnævnte har sammen udarbejdet de praktiske øvelser efter hvert kapitel, men desuden har Jørgen Eriksen skrevet et introduktionskapitel til bogen og Søren Elgaard det afsluttende kapitel om landskabet i den moderne kunst – også den allernyeste. Herimellem finder man så kapitler af lektorerne Hans Jørgen Frederiksen og Mogens Nykjær samt af ph.d.-stipendiaterne Karina Lykke Grand og Ingeborg Bugge, således at både veletablerede og yngre kunsthistorikere er repræsenteret i bogen.

Panorama henvender sig bredt i sin formidling af landskabsmaleriet. Den oplagte målgruppe er gymnasiet og HF, men bogen vil også kunne

anvendes på seminarier og højskoler samt i studiekredse, på aftenskoler og folkeuniversiteter. Den kan også bruges derhjemme af den læser, som har interesse for landskabsmaleriet i teori og praksis.

Med hensyn til fortolkningen af begrebet landskabsmaleri har det været væsentligt for redaktionen at give forfatterne frihænder inden for deres respektive perioder, således at ikke blot gængse repræsentanter for genren, men også mere utraditionelle eksempler som renæssancens arkitekturudsmykning og det moderne billede af bylandskabet fremdrages. Der behandles både mere intime landskabelige rum og en lang række panoramaer, og i hele sit anlæg er bogen selv udpræget panoramisk. Dens brugere præsenteres herved for både forskellig skrivestil og forskellige metodiske tilgange (f.eks. en ikonografisk-ikonologisk og en formalanalytisk) – en variation, der svarer til den, man vil møde i litteraturen i forbindelse med eksempelvis opgaveskrivning eller mundtlige oplæg. Bogen ledsages af et internet-site på www.panorama.systeme.dk med supplerende øvelser, tidstavler og kunstnerbiografier.

Som *Panorama* gerne vil vise, kan landskabsmaleriet opleves på mangfoldige måder og er blevet det op igennem historien. Det kan pege opad, indad og udad. Også for en visuel tidsalder som vores – og i udpræget grad den unge generations – kan der være behov for en øjenåbner, sådan som Karen Blixen har skildret landskabsmaleriets betydning for hende i essayet ”Til fire kultegninger”: *Jeg har altid haft svært ved at se, hvordan et Landskab egentlig saa ud, hvis jeg ikke af en stor Maler har faaet Nøglen til det. Jeg har inderligst følt og erkendt et Lands særegne Natur dér, hvor den er blevet mig fortolket af en Maler. Constable, Gainsborough og Turner har vist mig England. Da jeg som ung Pige rejste i Holland, forstod jeg alt, hvad Landskabet og Byerne sagde, fordi de gamle hollandske Malere venligst tjenstgjorde som Tolke, og i det blaa Umbrien omkring Perugia blev jeg i Giottos og Fra Angelicos Hænder ganske stille helliggjort.*

Redaktionen vil gerne takke Undervisningsministeriets tips- og lottomidler for velvillig støtte til bogen samt forlagsredaktør Birte Annette Nørregaard for et fortrinligt samarbejde.

På redaktionens vegne

Ingeborg Bugge
Risskov, september 2005

Analyse af landskabsmalerier. En indføring

AF JØRGEN ERIKSEN

Hvilken rolle har landskabet spillet i kunsten gennem tiderne? Og hvilken rolle spiller det i dag?

I denne indledning præsenteres en række billedanalytiske fagudtryk, som er særlig relevante for landskabsmaleriet. Ved hjælp af en række korte analyser gives samtidig en let indføring i forskellige landskabstyper i kunsten. Billederne er altså her primært valgt ud på grund af deres forskellighed, og fokus i analyserne er hovedsaglig rettet mod værkernes visuelle udformning.

Man skal derfor ikke forvente en større historisk forankring af billederne, ligesom de heller ikke bliver præsenteret i henhold til en fast kronologi. Billederne skal snarere fungere som appetitvækkere i forhold til de kommende afsnit, hvor forskellige landskabsbilleder i højere grad læses som udtryk for en bestemt historisk periodes natursyn.

Hvad er landskabsmaleri for noget, og hvad kan man forvente af et sådant billede? Bevæger man sig ind på et kunstmuseum for at se et landskabsmaleri, har de fleste sikkert på forhånd en ret klar forestilling om, hvordan et sådant billede typisk ser ud. De fleste vil nok forvente at møde et realistisk malet billede, hvor velkendte elementer såsom træer, vandløb, marker og bjerge er ordnet efter harmoniske kompositionsprincipper. Hvorvidt det ene eller det andet visuelle element er fremhævet i billedet, ville afhænge af, *hvor* billedet er malet, og *hvem* der har malet det, men de fleste mennesker ville utvivlsomt hurtigt godtage, at billedet er et "udsnit af virkeligheden", som den har set ud på et givet tidspunkt. Står der "Monet", "Seinen" og "1874" ved siden af et billede, ja så har den franske flod sandsynligvis set sådan ud på en solskinsdag i slutning af 1800-tallet. På den måde bliver landskabsbilledet ofte – oftere end andre billeder, måske – betragtet som en transparent størrelse; man kan simpelthen kigge igennem det og uhindret få øje på virkeligheden bag.

Denne forestilling om landskabsbilledet som et direkte aftryk af et stykke konkret virkelighed er imidlertid ikke særlig dækkende, hvis man ønsker at forstå landskabsgenrens dybere betydning og mangfoldige udtryk. Ganske vist har landskabsmaleriet udviklet sig i takt med, at virkelighedens ydre fremtoning har ændret sig, men langt de fleste landskaber er mere end blot en tidsbestemt spejling af en bestemt lokalitet. Ud over at være billeder *af* naturen er de fleste landskabsmalerier samtidig billeder, der handler *om* naturen.



Fig 1: Paul og Jean De Limbourg: *Maj*. Side af tidebogen *Les Tres Riches Heures*, malet til Hertugen af Berry, 1412-16. 22,5 x 13,6 cm. Musée Condé, Chantilly.

Går man helt tilbage til middelalderen og renæssancen, skal landskabsmaleriet oftest læses symbolsk med referencer til religiøse eller mytologiske naturforestillinger. Et landskab kan således rumme fortællinger om himmel og helvede, liv og død, og denne brug af landskabet som et *eksistentielt* rum fortsætter egentlig frem til romantikken og symbolismen, ja helt frem til vor egen tid. Landskabsbilleder fortæller altså om menneskets forhold til sig selv, til naturen og til virkeligheden.

Dette gælder også, når der er tale om mere hverdagsagtige skildringer af mennesker i naturen. I begyndelsen af 1400-tallet malede de flamske malere Paul og Jean de Limbourg en række kalenderbilleder, der viser årets gang hos en rig burgundisk hertug. Ét billede for hver måned med forskellige årstidsbestemte aktiviteter som motiv. De fleste billeder viser scener fra naturen omkring hertugens gods, og kigger man hen over samtlige 12 billeder, får man et ganske godt indblik i, hvordan jorden omkring godset er blevet dyrket, og hvor afhængig man egentlig har været af f.eks. det årlige høstudbytte.

I billedet for maj måned er man imidlertid ikke i tvivl om, at også velstand hørte med til livet ved hertugens gods. For i forgrunden af dette billede, der forestiller hoffets årlige forårsfest, ser man et optog af figurer i farverige dragter, nogle af dem til hest, andre til fods. Bag figurerne, i billedets mellemgrund, rejser sig en tæt skov af træer, og helt i baggrunden ligger så slottet Palais de la Cité, Paris.

Øverst – oven over det egentlige billede – er der et halvcirkulært himmelblåt felt, hvor der gøres brug af forskellige stjernetegn for at vise, at dette billede illustrerer en scene fra maj måned. Bevæger blikket sig ned i billedets højre side, vil man se, at hestens bagdele i højre side runder billedet af, sådan at den stejle hest og de lurspilende musikanter i venstre side kan fuldende den cirkelbevægelse, som billedet er bygget op over.

Ved at bruge en sådan cirkulær komposition fortæller billedet noget om tidens cykliske tids- og naturopfattelse. Frem for at forstå tidens og naturens ændringer som et fremadskridende lineært udviklingsforløb bliver livet forstået som en række cykliske gentagelser, hvor de forskellige årstider opleves som billeder på menneskets livsforløb: fødsel, opvækst, død, ny fødsel etc. Og hvad der er nok så vigtigt i forhold til maj-billedet: Naturen er ikke kun et sted, som skal plejes af hensyn til godsets drift, men den kan også bruges rekreativt, når forårets komme skal fejres. I den forbindelse er det værd at lægge mærke til, at flere af de kvindelige ryttere bærer krans med løv og blomster på hovedet, ligesom hestens udstyr og flere af dragterne er dekoreret med stiliserede natuornamenter. Man ønsker i en sådan festlig anledning at

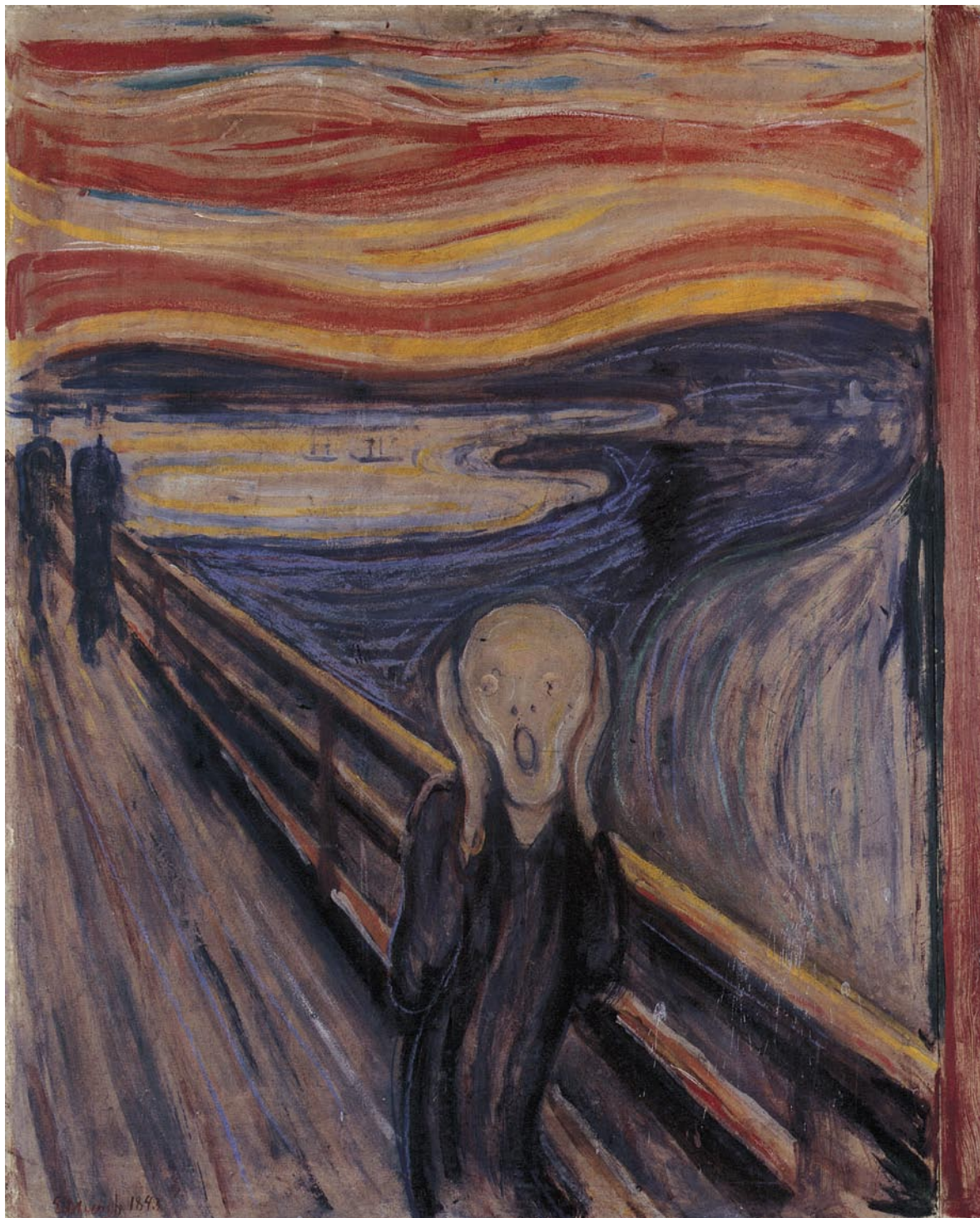


Fig. 2: Edvard Munch: *Skriget*, 1893. Pastelkridt, tempera og olie på karton. 91 x 73,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo.

være en del af naturen og gennem festens overdådighed og glæde at vise sin taknemmelighed mod Gud som al frugtbarhedens skaber.

I modsætning til middelalderbilledets detaljerede og beskrivende udtryk er der også eksempler på, at kunstnere primært bruger landskabet til at udtrykke menneskelige følelser. Det er således velkendt, at også naturen skriger i nordmanden Edvard Munchs berømte billede *Skriget*, hvorved angsten og desperationen omkring billedets centrale figur bliver understreget.

Ved at lade linien i figurens højre hånd fortsætte over i baggrundens slyngede bølgeformationer kommer hele landskabet til at fungere som et visuelt ekko af skriget i forgrunden. Også farvekontrasterne og kontrasten mellem den drastiske rumlige virkning i billedets venstre side og den mere abstrakte og ”flade” højre side understreger det visuelle skrig i billedet.

Landskabsbilleder kan også i en mere psykologisk forstand være ”indre billeder”, når der tages afsæt i underbevidsthedens strøm af drømme og symboler. Eksempler på sådanne indre landskaber, der synes løst fra enhver forbindelse til den fysiske verden, kender man f.eks. fra surrealismen.

Hvad enten man taler om det ene eller det andet slags landskab, er det værd at huske, at landskabet til enhver tid er udtryk for menneskets forhold til naturen, og at landskabsmaleriet derfor altid er formet af det natursyn, der gør sig gældende i en bestemt kulturperiode. Herudover spiller kunstnerens temperament ind, men også valget af materiale (olie, akvarel, tusch etc.) er naturligvis afgørende for, hvordan det endelige landskabsbillede kommer til at se ud.

Sammenligner man omtalte billede af brødrene Limbourg med Edvard Munchs, bliver det klart, at landskabsbilleder – på forskellig vis – altid medregner en beskuer, én der skal betragte det malede landskab (den implicitte betragter). I Munchs billede er der en direkte appel til beskueren via den desperate figur i forgrunden, hvorimod Limbourg-brødrenes middelalderbillede etablerer en helt anden relation mellem beskueren og landskabet i billedet. Her gøres der brug af et slags ”omvendt perspektiv”, idet figurgruppen i forgrunden synes at danne en trekant ud af billedet. På grund af den tætte, næsten collage-agtige overlappning mellem for-, mellem- og baggrund kan det være svært at komme ind i billedet, og figurerne og genstandene virker også noget ”påklistrede”. Man får nærmest indtrykket af, at kigge *på* en billedflade, frem for at kigge *ind* i et realistisk billedrum. Kigger man på landskabsbilleder, der er malet mere realistisk end dette kalenderbillede, vil man ofte se, at kunstneren i højere grad forsøger at lade beskuer- og billedrum smelte sammen, sådan at man næsten oplever at være en del af billedet.



Fig. 3: Claude Lorrain: *Pastoralt landskab*, 1638. Olie på lærred. 97,1 x 130,1 cm. The Minneapolis Institute of Arts, Minnesota.

Et godt eksempel på et sådant mere realistisk landskabsbillede kunne være franskmanden Claude Lorrains *Pastoralt landskab*, hvor beskueren ledes ind i billedet via forgrundens lysning og dermed hurtigt kommer til at identificere sig med figurerne, der optræder her. I andre billeder kan man møde rygvendte figurer, som man nærmest oplever landskabet igennem (se fig.12).

Kigger man nærmere på maleriet af Claude Lorrain, er det et typisk eksempel på et *klassisk* landskab, hvor et pastoralt natursceneri er skildret med stor fokus på både detaljen og den overordnede harmoni. Billedets harmoni kommer primært til udtryk ved en tydelig tredeling i for-, mellem- og baggrund og en samlende cirkelkomposition, der løber langs forgrundens lysning og rundt langs træernes let buede linier i begge sider af billedet.

Den perspektiviske dybde i vandets indadgående løb understreges af farveperspektiv: Varme, gyldne farver (med en blå accent) i forgrunden,

grønne og grå nuancer i mellemgrunden og endelig i baggrunden mere udvaskede, kølige blå farvetoner.

Billedet er malet i første halvdel af 1600-tallet og viser tidens interesse for antikken. Den store ruin-silhuete vidner herom, og figurerne i forgrunden henviser med deres klæder, draperier og plastiske klarhed til den klassiske figuropfattelse, som den kommer til udtryk i den græske antik og den italienske renæssance. Samtidig giver naturen mindelser om en svunden guldalder, der også hører den fjerne fortid til. Den pastorale scene er ofte associeret med forår, uskyld og naturidyl, og man møder den gerne i kærlighedsposien, hvor den bliver brugt som baggrund for det første møde mellem fårehyrden og hans elskede. På den måde udtrykker billedet altså en slags oprindelig ideal-tilstand, hvor mennesker, dyr og natur indgår konfliktløst i et samlet hele.

For at male billedet har Lorrain sandsynligvis studeret både arkitektur, træer, figurer og lysforhold i naturen, men billedet er, som de fleste billeder fra den tid, ikke malet direkte foran motivet. Det er derimod tegnet op og malet færdigt i kunstnerens atelier, hvad især de mange detaljer vidner om. Først senere – i løbet af 1800-tallet, hvor tubefarven og mere mobile staffelies lanceres – møder man et egentligt friluftsmaleri. En af pionererne indenfor denne særlige genre er franskmænden Claude Monet.

Det harmoniske forhold mellem menneske og natur, man oplever i Lorrains pastorale landskabsbillede, gør sig også gældende i Claude Monets billede *Seinen ved Argenteuil*, hvor man i billedets mellemgrund aner to figurer, der bevæger sig ind ad en sti ved Seinen på en smuk og solrig forårs- eller sommerdag. Hermed ophører lighederne dog, for billedet er malet mere impressionistisk end Lorrains billede. Det vil først og fremmest sige, at farverne er anderledes friske og klare, og så har Monet i højere grad end Lorrain været optaget af at fange lys/skygge-spillet i vandets overflade, i græsset, bladløvet og stiens grus. I den forbindelse bruger han komplementærfarverne violet og gult, der fungerer som hhv. skygge og lys i stiens overflade. Hertil kommer noget meget centralt for det impressionistiske maleri, nemlig den skitseagtige malemåde, hvor de enkelte penselstrøg står synligt adskilte frem på lærredet.

Ved at gøre brug af de friske farver og den mosaikagtige struktur kommer billedet til at virke mere øjebliksagtigt, som var det baseret på en direkte optisk sansning.

Billedet er malet i 1875 og er stærkt præget af tidens fremherskende filosofi: positivismen. Her finder man ikke mytologiske eller fortidige figurer og naturforestillinger. Kunstneren forholder sig i stedet konkret iagttagende til



Fig. 4: Claude Monet: *Seine ved Argenteuil*, 1875. Olie på lærred. MÅL Fine Arts Museum of San Francisco.

virkelighedens ydre fremtoning. Monets impressionistiske stil gør, at billedet virker som et mere eller mindre tilfældigt udsnit af virkeligheden, og det er ikke nær så opstillet eller arrangeret som Lorrains klassiske (tidløse) landskab. Alligevel er motivet bygget op efter klassiske kompositionsprincipper, der giver balance og struktur til billedet. Den tydelige horisontlinie giver ro til billedets komposition. Samtidig understreges billedets dybde af vejens indadførende linier, som løber sammen i et forsvindingspunkt placeret omtrent i det gyldne snit. Ved at kombinere den harmoniske klassiske komposition med den impressionistiske malemåde opnår Monet således at indfange og fastholde naturens atmosfæriske virkninger i et flygtigt øjeblik.

Lummer aften af den nordtyske kunstner Emil Nolde er umiddelbart langt mere foruroligende end både Monets og Lorrains malerier. Det hænger bl.a. sammen med en tvetydig oplevelse af rummet i billedet og en mere sanselig og kontrastfyldt brug af farven. Hvor Lorrain i udpræget grad gør brug af brækkede farver, og hvor Monet toner og harmoniserer sine rene farver, maler Nolde med

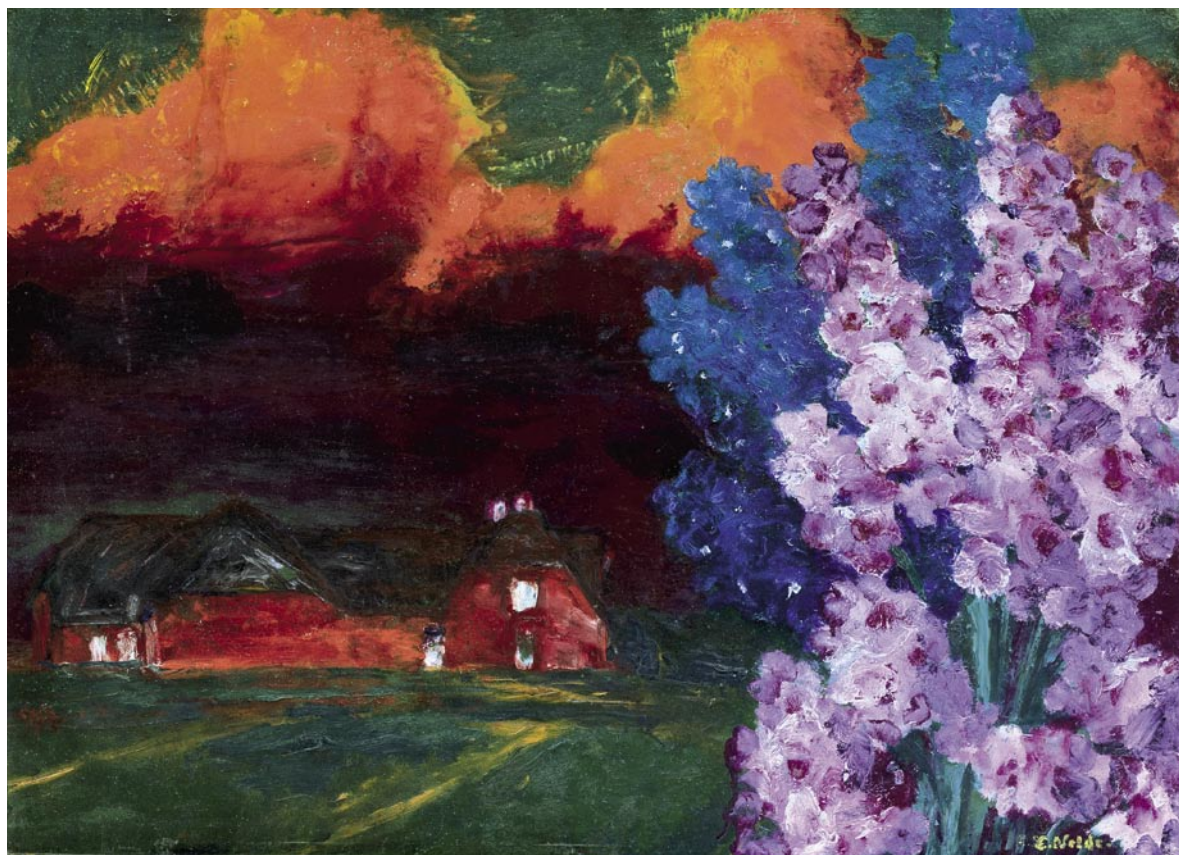


Fig. 5: Emil Nolde: *Lummer aften*, 1930. Olie på krydsfinér. 73,5 x 100,5 cm. Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde.

deciderede mættede farver, der får lov at brede sig i store, kontrastfulde flader i billedet. Den mest oplagte kontrastvirkning er komplementærkontrasten mellem den røde gård og det grønne græs, men måske er den stærkeste kontrast dén, der opstår øverst i billedet mellem den brændende orange i himlen og den kolde blå plante i forgrunden.

Hvad angår rummet i billedet, har Nolde gjort brug af et slags omvendt farveperspektiv: De varme aggressive farver er placeret i baggrunden og presser sig på i forhold til de kølige blomsterfarver i den nære forgrund. Derfor er det også svært at opleve rummet i billedet som andet end tvetydigt, dissonant eller foruroligende.

Væk er de klassiske perspektivlinier, og billedets dybdevirkning beror kun på overlappning mellem hus og himmel og en dristig repousoirvirkning i form af de stærkt fremhævede blomster, der står i skarp relief til resten af billedet, som herved "skubbes tilbage". En repousoirvirkning, man også finder i en mindre dristig udgave i Lorrains og Monets billeder, hvor træerne har samme funktion. På den måde har Nolde altså brugt mere abstrakte, subjektive og kontrastfulde farver for at videreformidle den

stemning, de dufte og den trykkende luft, som vi fornemmer i landskabet. Ikke overraskende er billedets titel: *Lummer aften*.

Billedet af Nolde giver altså i højere grad end f.eks. Monets billede udtryk for en personlig og følelsesmæssig oplevelse af naturen. Og det samme kunne siges at være tilfældet i den engelske maler William Turners *Snestorm*, hvor en damper i billedets mellemgrund synes opslugt af uvejrets vilde rasen. Billedet er malet ekstremt hektisk. Både horisontlinie og billedets egentlige motiv er udviskede i en dynamisk centrifugal-komposition, og interessen samles primært om lys-, vind- og vandmassernes voldsomme bevægelse. Billedet bliver således nærværende på en meget fysisk og stofflig måde. Før Turner malede billedet, skulle han efter sigende have ladet sig fastspænde til en mast på et skib, der just var på vej ud på det stormfulde hav. Indtrykkene fra denne farefulde færd skulle så have inspireret til det dramatiske billede.

Selve motivet, båden i det oprørte hav, er et af de mest benyttede i romantikkens maleri. Oplevelsen af naturens storhed og kraft er i det hele taget et gennemgående tema i romantisk kunst og litteratur, der ofte skildrer menneskets relativt lille betydning i forhold til den storladne natur. Ofte er der i det romantiske landskab indlejret en åndelig eller religiøs stemning, der langt overstiger menneskets vilje og fornuft. Man taler i den forbindelse om det sublime i det romantiske landskab. I Turner-billedet er skibets skæbne afhængig af naturens kræfter og luner, og eneste formildende omstændighed er det altgennemtrængende lyshav, der måske vidner om et guddommeligt nærvær.

Turners interesse for lyset og hans skitseagtige malemåde har inspireret flere af de impressionistiske malere. I de impressionistiske billeder findes der dog hverken dramatiske effekter eller religiøse stemninger, og også skildringen af rum er forskellig hos hhv. den romantiske og den impressionistiske maler. Hvor billedrummet i de romantiske landskabsbilleder er stort og åbent, grænsende til det uendelige, arbejder impressionisterne primært med fortrolige, overskuelige og afgrænsede rum. Så selvom der i Turner-billedet synes at være en bevægelse ud af billedet, ud mod beskueren, er det samtidig et billede, der tillader blikket at fortabe sig i en uudgrundelig dybde.

Skønt Turner er optaget af naturens storhed, så er han også en af de første malere, der i begyndelsen af 1800-tallet indplacerer kulturskabte markører i det landskabelige rum. I flere af hans billeder optræder der således broer og både, og især gengivelser af tog viser i flere tilfælde, at industrialiseringens mekanik gradvist kommer på tværs af den rene naturoplevelse. I Turners



Fig. 6: J.M.W. Turner: *Snestorm*, 1842. Olie på lærred. 91,4 x 121,9 cm. Collection Tate Britain, London

billeder oplever man dog ikke umiddelbart et misforhold mellem natur og kultur, snarere en fascination af mekanikkens kræfter, som males ind i naturens dynamiske kredsløb. Som eksempel herpå kunne nævnes Turners billede *Regn, damp og fart*.

Mødet mellem kultur og natur kommer ligeledes til udtryk i italieneren Fortunato Deperos *Tog, født af solen*, som er malet i 1924. Også her synes naturkræfter og maskinkraft forenet, dog med den forskel, at billedet i højere grad end Turners er udformet som en potent hyldelse til teknologiens egen vitalitet. Toget maser sig gennem landskabet i en energisk bue, der tydeliggør billedets kontrastfulde spænding mellem det mørke togs plastiske form og baggrundens lyshav af spektralfarvede flader.

I modsætning til Turners atmosfæriske lysvirkninger arbejder Depero altså med et stærkt plastisk formsprog, der er inspireret af kubismen. De kubistiske former er dog tilført en udtalt dynamik. Dertil kommer den motiviske fascination af teknologien, der gør, at billedet snarere er udtryk for en futuristisk opfattelse af naturen.



Fig. 7: J.M.W. Turner: *Regn, damp og fart*, 1844. Olie på lærred. 90,8 x 121,9 cm. The National Gallery, London

Også billedets rumlige forhold tyder på indflydelse fra kubismen eller futurismen. Hvor både Lorrain, Monet og Turner bibeholder en samlet perspektivisk dybdevirkning i deres billeder, synes rummet i Deperos billede at være splittet op i forskellige flader, planer og former, der spiller sammen på en mere kompleks og sammensat måde. Depero kan derfor karakteriseres som værende en modernistisk kunstner, der giver udtryk for en fragmenteret opfattelse af den ydre virkelighed.

Modernisme er en slags overordnet betegnelse for de nye og eksperimenterende udtryk, der præger kunsten i begyndelsen af det 20. århundrede. Både kubismen og futurismen hører således til modernismen, og det gør ekspressionismen også. Hvor futuristerne og kubisterne flytter fokus væk fra naturen, får landskabet en betydningsfuld plads i det ekspressionistiske billedunivers.

Mange forbinder umiddelbart ekspressionisme med storbyens liv og de negative følelser af angst og fremmedgjorthed, der gør sig gældende i byens rum. Selvom man også aner en vis fascination af storbyens liv hos



Fig. 8: Fortunato Depero: *Tog, født af solen*, 1924. Olie på lærred. 131 x 90,5 cm. MUSEUM

ekspressionisterne, er det netop på baggrund af storbyerfaringerne, at der opstår en modsvarende trang til at skildre den rene natur. Storbyens trængsler afføder altså en længsel og en higen efter det uspolerede naturlige liv på landet eller i god afstand fra den vestlige civilisation.

Det er således en velkendt sag, at den hollandske maler Vincent van Gogh tog til byen Arles i Sydfrankrig for at male sine mest intense landskabsbilleder dér, hvorimod franskmænden Paul Gauguin tog helt til Tahiti for at genfinde sit tabte paradys. Både van Gogh og Gauguin maler deres hovedværker i slutningen af 1800-tallet, og begge kunstnere får stor indflydelse på de senere egentlige ekspressionister: de franske "vilde malere", de såkaldte fauvister, og de tyske kunstnere med tilknytning til kunstnergrupperne Die Brücke og Der Blaue Reiter.

En af de tyske ekspressionister, Max Pechstein, har således malet billedet *Under træerne*, som viser en flok nøgne kvinder, der bevæger sig frit rundt i en slags paradisisk tilstand af uskyld og frihed.

Ud over at billedet rent motivisk er et godt eksempel på den nostalgi og længsel, der præger det ekspressionistiske natursyn, er det også malet i et ekspressionistiske formsprog. Store kontrastfyldte, mættede farveflader bindes sammen af en organisk og rytmisk konturvirkning i både

figurtegningen og træernes og planternes former. På den måde understøtter farver og linier billedets sanselige motiv og kunstnerens nostalgiske længsel efter den frie naturtilstand.

Længsel og nostalgi var også udgangspunktet for Lorrains pastorale landskab fra 1600-tallet, men forskellen mellem Pechstein og Lorrain er ikke til at tage fejl af. Pechstein hylder således en primitiv urtilstand, hvorimod Lorrains kultiverede klassicisme inddrager antikkens ruiner som tegn på fornuftens indtog i landskabet og den menneskelige tilværelse.

Betragter man kunsthistorien lidt fra oven, er ekspressionisterne nok nogle af de sidste malere, der vender blikket mod den rene, uspolerede natur. Op igennem det 20. århundrede bliver det stadig sværere at holde fast i ideen om landskabet som et selvberørende reservat, et rekreativt område, der kan tilbyde det fortravlede moderne menneske et åndeligt puste- og frirum. Stadig flere kulturskabte indslag kommer til at forstyrre den rene naturoplevelse, og nye måder at bruge landskabet på dukker op.

I den forbindelse skal kunstnerne med tilknytning til surrealismen nævnes, for med deres billeder introduceres et egentligt *indre landskab*. Både i forbindelse med romantikken og ekspressionismen har det været muligt at projicere menneskelige følelser ind i et landskabeligt sceneri, men surrealistene tager skridtet fuldt ud og prøver i deres malerier at arbejde med billeder, der ikke umiddelbart har nogen direkte forbindelse med den ydre verden. I stedet henter surrealistene deres billeder i drømmeverdenen, i de ubevidste lag af psyken. I det karakteristiske golde surrealistiske landskab udspiller der sig gerne et psykologisk drama, hvis omdrejningspunkt ofte er forholdet mellem kønnene eller forholdet mellem liv og død.

Surrealisterne er meget forskellige i deres udtryk, men mest kendt er vel den spanske maler Salvador Dali, der om nogen formår at iscenesætte det landskabelige rum v.h.a. paradoksale sammenstillinger, chokerende visuelle effekter og umiddelbart uigennemskuelige symboler.

I forhold til modernismens malere vender Dali tilbage til en perspektivisk rumlighed og en knivskarp detaljebearbejdning, der hører det før-moderne landskabsbillede til. Men den realistiske malemåde kombineres i Dalis billeder med et højst besynderligt motivisk univers, og det er netop i den foruroligende kombination af indre og ydre natur, at den særlige surrealistiske poesi opstår.

Berit Jensens *Horror Vacui* (Angsten for det tomme rum) er det sidste billede, der skal være genstand for en kort analyse her i denne indledning.

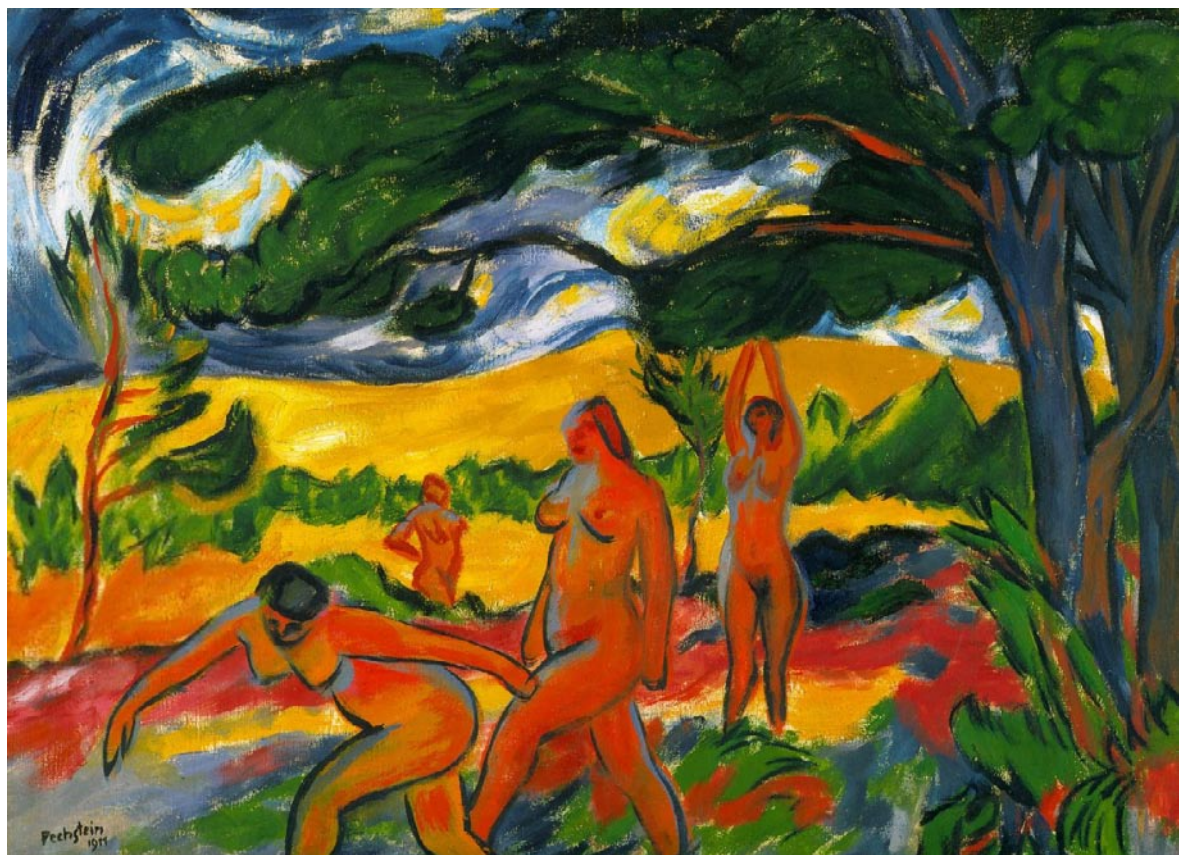


Fig. 9: Max Pechstein: *Under træerne*, 1911. Olie på lærred. 73,7 x 99,1 cm. The Detroit Institute of Art.

Umiddelbart kunne det godt ligne et billede, der i lighed med romantiske eller surrealistiske landskabsmalerier fremviser et stort goldt landskab, hvis rumlige udstrækning det kan være svært at afgrænse. Men i stedet for at tilbyde beskueren et optimalt overblik a la den tyske maler Caspar David Friedrichs bjergbestiger lukker billedet sig bagtil, og blikket tvinges i første omgang ned i billedets mellemgrund, hvor et sølignende område ligger øde hen.

Inden blikket fortaber sig i dette hul, skyder flere ting sig imidlertid ind i billedets forgrund. Her rejser der sig nemlig nogle spøgelsesagtige, transparente træer tegnet med grønt, gult og hvidt kridt, og samtidig er to vinyl-singler placeret øverst i billedets flade. Disse popkulturelle indslag forstyrrer oplevelsen af landskabet i billedet, både som kulturprodukter og som visuelle modstande, der kommer på tværs af synsfeltet. Og generelt må man konstatere, at det er svært at orientere sig i billedets rumlige forhold og derigennem få et fortroligt forhold til naturen. Billedets materialekontraster bidrager til denne desorientering.

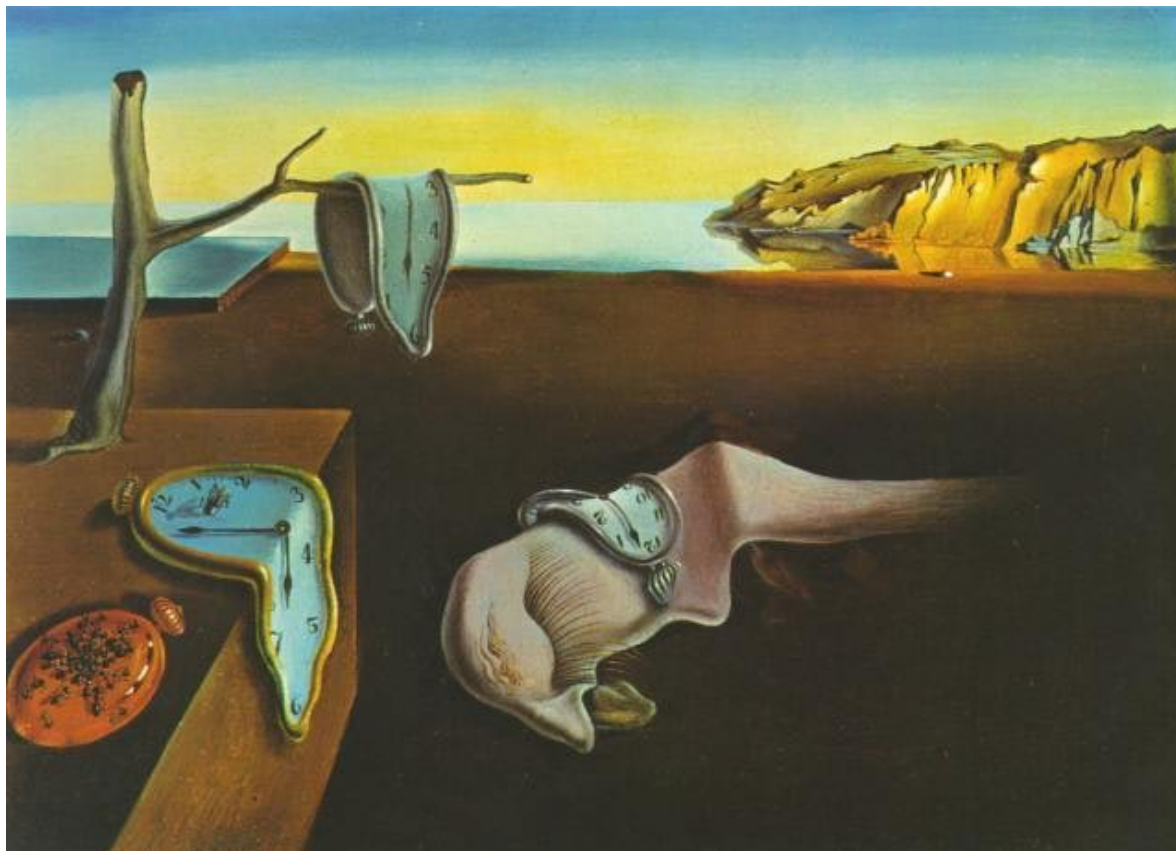


Fig. 10: Salvador Dalí: *Erindringens bestandighed*, 1931. Olie på lærred. 24 x 33 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Billedet efterlader beskueren med en tøven og en række uforløste følelser – og enkelte beskuerer vil måske også blive fanget ind af titlen og føle sig ramt af en uslukkelig ”angst for det tomme rum”. Under alle omstændigheder stiller billedet flere spørgsmål, end det giver svar. Har det nutidige, postmoderne menneske mistet den nære forbindelse til naturen? Eller har *kunsten*? Kan tavlen viskes ren, eller står Berit Jensens kridt-træer tilbage som symboler på et uopretteligt tab af en natur, der tidligere repræsenterede sandhed og et bagvedliggende højere princip?

Kun ved at kigge tilbage i historien vil det være muligt at finde svar på disse spørgsmål, og melder svaret sig ikke, kan det historiske perspektiv under alle omstændigheder bidrage til en indsigt i, hvordan og hvorfor menneskets syn på naturen har ændret sig. Og dermed også give en dybere forståelse for forholdet mellem natur og menneske i vor tid. Her kan denne bog forhåbentlig være til hjælp.



Fig. 11: Berit Jensen: *Horror Vacui* (Angsten for det tomme rum), 1986. Akryl, oliekridt, singleplader på lærred. 177 x 177 cm. MUSEUM



Fig. 12: Caspar David Friedrich: *Vandrerens over tågehavet*, 1818. Olie på lærred. 94,8 x 74,8 cm. Hamburger Kunsthalle.

Mod perspektivet

Fra middelalder til tidlig renæssance (500-1450)

AF HANS JØRGEN FREDERIKSEN

Tidlig byzantinsk kunst. 500-tallet

I kirken San Vitale i Ravenna ved den italienske Adriaterhavskyst findes blandt de mange overdådigt smukke mosaikker fra o. 547 en fremstilling af to episoder fra Abrahams historie (fig. 1). Den ene scene, der ses i det halvrunde felts centrale og venstre del, udspiller sig i en oase, nærmere bestemt ved Abrahams og hans hustru Saras hjem i Mamres Lund. Ifølge beretningen i Første Mosebog kapitel 18 kom Gud til Abraham i skikkelse



Fig. 1: *Abraham beværter de tre engle i Mamre og (t.h.) Isaks ofring*, før 547. Mosaik i kirken San Vitale, Ravenna.

af tre mænd og fortalte, at Sara skulle føde en søn. Hun ses lyttende i døren til sit "telt", medens hendes mand serverer en kalv (!) for sine gæster.

Til højre i billedet er scenen skiftet. Der er gået nogle år, og Abraham er vandret op på et højt bjerg for at ofre sin søn Isak til Gud, som det fortælles i Første Mosebog kapitel 22. Sønnen sidder på et alter, og faderen skal lige til at svinge sit sværd over ham, da Gud i sidste øjeblik griber ind, idet hans højre hånd dukker frem fra skyen. Vædderen, der står ved Abrahams side, bliver da ofret i stedet for Isak.

Mosaikkens billedsprog, som stadig bærer tydeligt præg af den ældre klassiske græsk/romerske kunst, er *byzantinsk*. Betegnelsen henviser til Det byzantinske Rige, der opstod ved delingen af Det romerske Imperium i en vestromersk og en østromersk del i 395. Hovedstaden i sidstnævnte var Konstantinopel (nutidens Istanbul), som tidligere blev kaldt Byzans. Dele af Italien hørte i 500-tallet med til Det byzantinske Rige, og kejseren var i Ravenna repræsenteret ved sin vicekonge.

Mosaikken præges af en ret udtalt detaljerigdom, og figurerens stillinger og bevægelser virker naturlige og nuancerede; men der er ingen, der kaster skygge på jorden, og hvad der er endnu vigtigere: Der er tale om meget markante tiltag til nedbrydning af alt, der kunne bidrage til dannelse af et illusionistisk billedrum. Det er især tydeligt i den centrale måltidsscene, hvor bordet er "vippet op", så vi ser ned på det og på de tre korsmærkede brød, der derfor alle fremtræder perfekt cirkelformede. De tre himmelske sendebude sidder bag bordet, og alligevel kan manden t.v. få sit ene ben frem foran træet, skønt dette er placeret tættere på os end bordet. Måden, hvorpå de alle tre er i stand til at vride deres fødder ind imellem bordets vandrette stænger, er endnu mere demonstrativt unaturalistisk og en klar tilkendegivelse af, at det, vi ser på, er et billede og vel at mærke ét, der ikke kan forveksles med det, det forestiller. Det er i den forstand "kun" et billede. Andre iøjnefaldende udtryk for billedsprogets flade-karakter er huset t.v., hvor såvel indgangsdelen med Sara som sidepartiet er foldet ud i billedfladen, samt alteret t.h., der tydeligvis bliver bredere "indefter" og således fremtræder i såkaldt omvendt perspektiv.

Det er altså tydeligt, at forestillingen om et egentligt billedrum, et "*imaginært*" rum bag væggen (dvs. noget man forestiller sig), er ved at vige pladsen til fordel for det *virkelige* rum, vi som beskuerer befinder os i, og som vi altså i en ret bogstavelig forstand deler med de afbildede personer og genstande. Billedet kommer os i møde, som det tydeliggøres af det omtalte alters forside, hvor markant lys- og skyggelægning afstedkommer en klar reliefvirkning.

I overensstemmelse med, at denne billedkunst i højere grad *handler* om noget end i banal forstand *forestiller* noget, har landskabet for en umiddelbar betragtning en lidt kulisseagtig eller sætstykkeagtig karakter. Mest iøjnefaldende fremtræder træet ved bordet. Det er en klar henvisning til den bibelske tekst, hvor det om Abraham hedder, at han ”gik dem til hånde under træet” (18,8).

I det hele taget er den afbildede natur i meget høj grad *betydningsbærende*. Prøv at lade blikket følge billedets underkant fra venstre mod højre. Så længe scenen er Mamrelund, er der tale om et blødt formet, frodigt græsdekke med småbuske og blomster. Det er den nære, trygge, velkendte natur. Men præcis hvor scenen skifter, under bordets højre ben, viser klippegrunden sig, og den slår revner! Teksten siger, at Abraham rejste med Isak i tre dage, før han kom til et af bjergene i ”Moriya land”, hvor han skulle stige op og ofre sønnen (kap. 22). Klippen fortæller, at vi nu er ude i den vilde og uopdyrkede natur – det, der i det bibelske sprog hedder ”ørkenen”. Det er et farligt sted, der ikke er for de feje og mageligt anlagte. Her lurder farerne både i form af vilde dyr og sataniske dæmoner, og man risikerer at dø af sult og tørst. Men i en jødisk/kristen tradition, hvor ørkenen ikke alene repræsenterer det farlige men virkeligheden i dens totalitet, er det også stedet for bøn og meditation, hvor englens kan forjage dæmonerne for den, der holder ud. Det er en sådan natur, Abraham har begivet sig ud i.

Bag Isak skyder nogle keglestubformede klipper op mod himlen, og de revner. Man må tænke på tidligere tiders forestillinger om bjergene som dynamiske fænomener, der har rødderne plantet dybt nede i jorden, i det kaotiske urdyb, i Abyssos, Dødsriget, Hades, Helvede, og som skyder op igennem vor verden og nærmer sig Guds himmel. Bjergene har netop at gøre med virkeligheden i dens totalitet. De indgyder guds frygt og indbyder til selvbesindelse.

Den sondring, der i dette billede gøres mellem den trygge nære natur og den farlige vilde natur, mellem haven og markerne på den ene side og vildmarken og bjergene på den anden, kan man følge gennem de næste mange hundrede år navnlig i den byzantinske kunst. Det er naturen som ramme om og klangbund for et drama, der til stadighed og med selvfølgelighed involverer mennesket. Naturen påkalder sig ikke interesse for sin egen skyld eller på grund af sine rent æstetiske kvaliteter. Den er relevant p.g.a. det, den betyder. Den har med andre ord *symbolisk* betydning med de dermed forbundne erkendelsesmæssige, religiøse og kunstneriske kvaliteter. Den er ikke bare et tegn, hvis vedtagne og veldefinerede betydning uden videre kan aflæses. Symbolet er mere åbent og dets indhold og budskab langt mere nuanceret og livsnært end nogen rebus.

Senere byzantinsk kunst. 1100-tallet

Ca. 600 år efter billedet i San Vitale, nærmere bestemt i 1142/43, fremstilledes mosaikkerne i Cappella Palatina i Palermo på Sicilien. Kirken opførtes og udsmykningen udførtes for normannerkongen Roger II, og hvor arkitekturen fortrinsvis er normannisk, er den billedkunstneriske udsmykning i alt væsentligt byzantinsk.

En af mosaikkerne viser De vise Mænds tilbedelse af det nyfødte Jesusbarn med udfoldelse af et billedprogram, der er helt efter bogen, dvs. i den byzantinske ikonografiske tradition (fig. 2). I centrum lægger Maria sin søn i oksens og æslets krybbe. Det tænkes at foregå inde i den klippegrotte, hvis mørke åbning omslutter den hvide madras, som Jomfruen ligger på eller nærmest synes at svæve foran. Under denne hovedscene er to fødselshjælperker i færd med at vaske det nøgne barn, der i øvrigt ikke ser særligt nyfødt ud. Josef, der ikke er far til barnet (for Maria har undfanget ved Helligånden), sidder t.v. med ryggen til som én, der holdes lidt udenfor, og som derfor holder hånden under kind som en konventionel gestus for sorg eller bedrøvelse. Over Josef kommer De vise Mænd ridende overvåget af englens bag bjerget og ledet af stjernen, der fra pladsen øverst i midten sender sit lys ned over barnet i krybben. Bl.a. for at undgå nogen dybdevirkning er der i byzantinske mosaikker typisk en ensartet guldgrund i stedet for f.eks. blå himmel. Således også her. Så når noget skal komme ned fra himlen, som lyset fra stjernen, må der altså etableres en "åbning" i guldet, hvilket forklarer det halvcirkelformede blå felt omkring Bethlehemsstjernen. I midten t.h. er et par af vismændene nået frem til krybben med deres gaver, og øverst t.h. forkynder en mægtig engel det glade budskab for hyrderne på marken. Disse befinder sig på den tilstødende væg uden for den fotografiske gengivelse.

Som det forstås af den ikonografiske beskrivelse, foregår en god del af sceneriet udendørs, hvorfor der da også antydes natur, men vel at mærke blot i form af diminutive bjergformationer uden distraherende detaljer som vegetation og lignende. Kun den centrale klippe, der rummer grotten, skiller sig lidt ud ved sin forrevne top og ved åbningens indskæringer. Endnu langt mere end det var tilfældet i San Vitale, er der her tale om et udpræget fladebillede, hvor detaljernes størrelse absolut intet har at gøre med, hvor i rummet de tænkes at befinde sig. Snarere er der tale om hierarkiske størrelsesforskelle, dvs. de vigtigste er de største. Det flademæssige er faktisk så udtalt, at virkningen kan lignedes ved en collage. Det ser næsten ud, som om enkeltdele var klippet ud og klistret op på væggen. Skønt natur indgår i



Fig. 2: De vise mænd fra Østerland kommer med gaver til det nyfødte Jesusbarn i Bethlehem, 1142/43. Mosaik i Cappella Palatina, Palermo.

mosaikken, er man omtrent så langt fra et egentligt landskabsbillede, som man kan komme. Billedet er visuel teologi, der – frem for at vise et historisk nu – forklarer et religiøst, mytologisk indhold.

Fra græsk til latinsk form i Italien o. 1300

I slutningen af 1200-tallet begyndte iøjnefaldende nye tendenser at gøre sig gældende i billedkunsten flere steder i Italien, f.eks. i Rom og Firenze. Kunstnere som Cavallini (aktiv 1273-1308), Cimabue (1240-1302) og Giotto (1267-1337) udviklede i flere væsentlige henseender deres kunst væk fra de græske byzantinske traditioner og i retning af noget, man kan kalde vestlig eller latinsk stil. Først og fremmest søgte de at forlene deres billeder med skulpturelle, tredimensionelle virkninger. Hvor det som tidligere nævnt var en afgørende præmis for den byzantinske kunst, at billedets rum skulle være identisk med beskuerens rum, og at alle tilløb til illusionistisk perspektiv konsekvent blev modvirket, da søgte frem for alle Giotto at udvikle virkemidler til overbevisende tredimensionelle billedeffekter.

Der skulle gå endnu lidt over 100 år, før det såkaldte centralperspektiv blev defineret og taget i anvendelse, og ikke desto mindre er den rumlige karakter af en stor del af Giottos billeder ganske overbevisende. Hans virkemidler handlede især om lys/skygge-forhold og størrelsesforskelle. Principperne var for det første, at jo nærmere noget tænkes at være på beskueren, desto mere belyst er det, og for det andet, at billedets elementer (mennesker, dyr, planter, ting) aftager i størrelse i takt med, at de fjerner sig fra forgrunden.

Sidstnævnte rumskabende "trick" er lettest at iagttage i de billeder, der involverer bygninger og lignende. Hvor der derimod er tale om scener, der udspiller sig i naturen, beror dybdevirkningen i helt overvejende grad på forholdet lys/skygge. Et eksempel herpå er et af Giottos mange freskomalerier fra o. 1303-05 i Arena-kapellet (Cappella degli Scrovegni) i den norditalienske by Padova. Billedet, der hører til de mest stemningsfulde, harmoniske og monumentale fresker i kapellet, forestiller Flugten til Ægypten, dvs. den bibelske beretning om den hellige familie på flugt fra kong Herodes' forfølgelse (fig.3).

I midten af billedet ses Maria med barnet siddende på et æsel, medens Josef t.h. og en ung mand leder det lille selskab, der består af endnu tre personer (t.v.) samt en engel, der viser vej øverst t.h. Rejsen finder sted i et klippefyldt landskab, hvor figurerne, til trods for den tyngde, deres ret voluminøse kroppe med de markante lys/skygge-virkninger forlener dem med, i nogen grad synes at svæve afsted mod højre. Det forhold, at der ikke er slagskygger, bidrager stærkt til denne virkning. Bjerget bag Maria og Jesus fremhæver mor og barn og understreger den fascinerende og mystiske enhed, de udgør. Bag dette symbolsk ladede bjerg er der t.v. endnu en (lidt



Fig. 3: Giotto di Bondone: *Flugten til Ægypten*, ca. 1303-05. Fresko i Cappella degli Scrovegni, Padova.

mørkere) klippeformation, der ligesom forgrundsberget og til trods for den umiddelbart gølge karakter giver liv til flere grønne træer. Dette skal formentlig opfattes som en kommentar til formålet med, at Jesus kom til verden, nemlig at døden skulle overvindes og livet sejre.

Bjergene er ikke rigtige bjerge men snarere store sten, og træerne er ikke hele træer men ligner nærmere nogle grene, der er stukket ned i klippen. Det svarer meget godt til, at huse og lignende i andre Giotto-billeder er meget små i forhold til menneskene, og at omgivelserne generelt stadig har kulisse-

karakter. En elev af en elev af en elev af Giotto, den florentinske maler og forfatter Cennino Cennini (f. 1370), bringer i sin bog om malerkunsten, *Il Libro dell'Arte o Trattato delle Pittura* (Bogen om malerkunsten) fra 1437, metoden videre, når han i kapitel 88 skriver: "Dersom du vil lære en god måde at male bjerge, så de ser naturlige ud, så tager du nogle store sten, de skal være kantede og snavsede, og mal dem så, som de er af naturen, og fordel lys og skygge efter reglerne." Og i kapitel 85: "Hvis du skal male bjerge, der ser ud til at være langt borte, skal du gøre dine farver mørkere, jo længere borte bjergene er, og når du skal lave dem, så de ser ud til at være nærmere, gør du farverne lysere." Det foresvæver tydeligvis hverken Giotto eller Cennino Cennini at gengive eller udforske et virkeligt forekommende landskab. Princippet er derimod "en del for helheden" – på latin: "pars pro toto".

Heller ikke når det drejer sig om at male himmel, fortaber Giotto sig i detaljer, tværtimod. Himlen er ultramarinblå og medvirker således koloristisk til billedets tredimensionelle karakter; men det er en helt ensartet blå flade uden skyer eller andre uregelmæssigheder. Når freskernes himmelpartier nu om stunder ser lidt "sjuskede" ud, skyldes det, at den lapis lazuli, der er anvendt, i modsætning til de øvrige farver ikke kunne påsmøres væggen "al fresco", altså på *våd* puds, men derimod måtte afsættes "al secco", på det *tørre*, ved hjælp af et bindemiddel. Det er tydeligt, at freskofarverne binder bedre og holder længere. Men billedernes himmelpartier er altså tænkt som helt ensartede flader, og der skulle gå mange år endnu, før skyformationer og forskellige former for vejrlig blev genstand for malernes interesse.

På Giottos tid er der således endnu ikke tale om nogen egentlig landskabskunst. Naturen breder sig ganske vist indimellem lidt mere end tidligere, og figurerne tager i højere grad landskabsrummene i besiddelse; men det er stadigvæk natur forstået som symbolsk betydningsbærende ramme om menneskelige og guddommelige aktiviteter.



Fig. 4: Ambrogio Lorenzetti: *Det gode styre*, 1337-40. Fresko i Sala della Pace i Sienas rådhus.

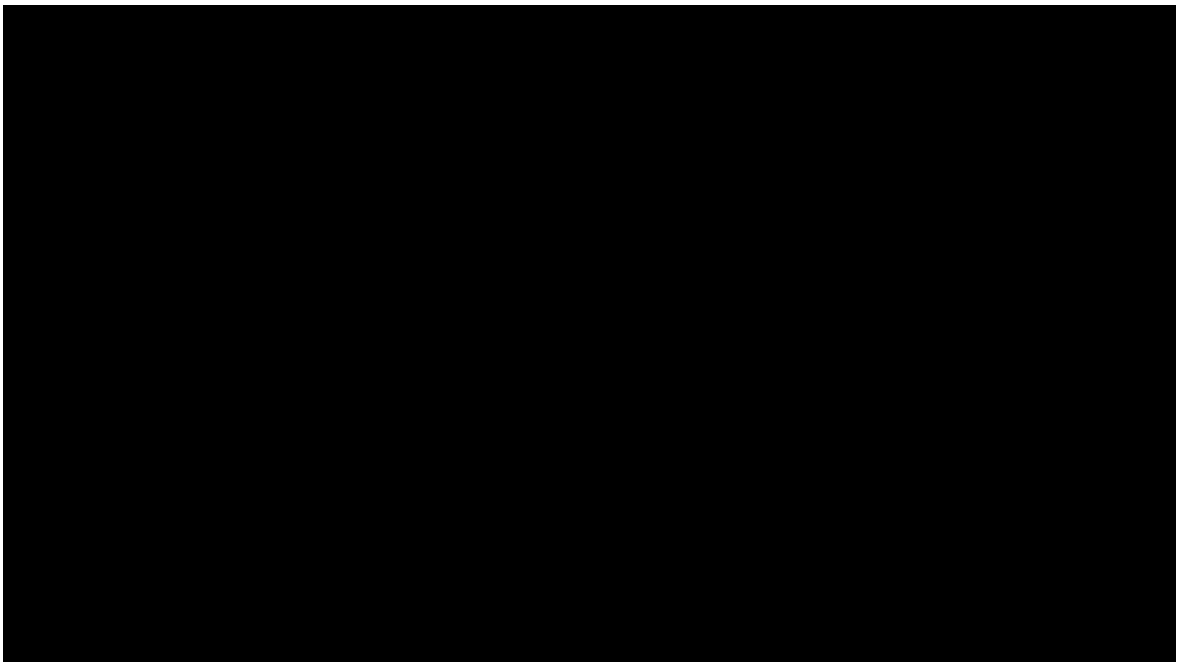


Fig. 5: Ambrogio Lorenzetti: *Det gode styre* (udsnit), 1337-40. Fresko i Sala della Pace i Sienas rådhus.

Ambrogio Lorenzetti. En ny interesse for landskabet

Inden for landskabsmaleriets historie spiller Ambrogio Lorenzetti (ca. 1290-1348) fra Siena i det sydlige Toscana en meget væsentlig rolle. I 1337-40, dvs. umiddelbart efter Giotto's død, udsmykkede han en af salene i Sienas rådhus med fresker, der forestiller og symboliserer Det gode og det dårlige styre.

På den ene langvæg ses en velstyret by (Siena) og dens umiddelbare omegn (fig. 4). Bybilledet præges af gode og fredelige aktiviteter: Der handles og undervises, huse opføres, og pigerne i forgrunden synger, danser og spiller. T.h. for bymuren, der ses midt i billedet, er et jagtselskab på vej ud i den omgivende natur, hvor der ligesom inde i byen er fred og ingen fare. De rejsende kan færdes frit på vejene, og bønderne passer deres arbejde på markerne.

Ambrogio Lorenzettis landskab er ikke rent symbolsk, men tværtimod meget virkelighedsnært, når der med *virkeligt* menes den umiddelbart *synlige* virkelighed. Landskabet ses i en art fuglepærspektiv, og skønt princippet langtfra følges konsekvent – f.eks. er personerne i forgrunden t.v. en del mindre end det omtalte jagtselskab længere inde i billedet – så er den overordnede tendens dog, at der forekommer en formindskelse indefter i rummet (fig. 5). De bløde bakker ligger i lag på lag, og blikket kan søge ud mod den fjerne horisont, hvor de dominerende farver tydeligvis er noget køligere end i billedets forgrund. Der er altså også tale om en slags farveperspektiv. Horisonten ligger meget højt i billedet, og der bliver kun plads til en smal himmelstribе, der helt i overensstemmelse med traditionen er – eller rettere var – holdt i en ensartet blå, som siden er forvitret af tidens tand og mørknet en del.

Det eneste, der på afgørende vis modererer indtrykket af en realistisk landskabsgengivelse er den allegoriske vingede kvindeskikkelse øverst t.v., der med en hængt person i en galge ifølge inskriptionen symboliserer "Securitas", dvs. "Sikkerhed". Det er trods alt stadig sådan, at et billede rummer nogle bevidste udsagn og relativt tydelige hensigter. At vurdere det som en slags "l'art pour l'art", kunst for kunstens skyld, vil være helt forfejlet og anakronistisk. Det er ikke i første instans landskabsmaleri som udtryk for en glæde ved at gengive såvel den opdyrkede som den mere vilde natur. Billedet handler om det gode styre, og derfor skal man kunne se, at byen er Siena med en række genkendelige bygninger f.eks. domkirken øverst t.v., og at landskabet udenom hører til samme by. Enhver, der har haft den



Fig. 6: Masaccio: *Tempelskatten*, ca. 1425. Fresko i Brancaccikapellet i Santa Maria del Carmine, Firenze.

glæde at færdes omkring Siena, vil kunne bekræfte, at Ambrogio Lorenzettis landskab faktisk ligner de sienesiske omgivelser og altså langt fra blot er "signatur" for natur eller symbol for landskab. Imidlertid skal vi i den italienske sammenhæng næsten 90 år yderligere frem i tid for at konstatere det næste store "ryk" m.h.t. billedkunstnerisk fortolkning af naturen, nærmere bestemt til Firenze i 1420'erne.

Masaccio og den tidlige florentinske ungrenæssance. Slagskygger og centralperspektiv

Omkring 1425 blev en ung kunstner Tommaso di Giovanni di Simone Guidi, kaldet Masaccio (1401-28), engageret til at deltage i udsmykning af Brancacci-kapellet ved kirken Santa Maria del Carmine i Firenze. En tid arbejdede han sammen med den lidt ældre Masolino (ca. 1383-1447); men snart stod Masaccio alene tilbage med ansvaret for udførelsen af den store freskoudsmykning.

Et af de billeder i kapellet, der med meget stor sandsynlighed er udført af Masaccio, er det, der kaldes *Tempelskatten* (fig. 6). Historien er den, der berettes i Mattæusevangeliet kapitel 17, og som i al korthed lyder: *Efter at de var kommet til Kapernaum, gik de, der opkrævede tempelskatten, hen til Peter og sagde: "Betaler jeres mester ikke skatten?" "Jo," siger han. Og da han var gået ind i huset, kom Jesus ham i forkøbet og sagde: "Hvad mener du Simon [Peters andet navn]? Af hvem tager jordens konger told eller skat, af deres egne sønner eller af de fremmede?" Han svarede: "Af de fremmede." Da sagde Jesus: "Så er*

jo sønnerne fri. Men for at vi ikke skal forarge dem, så gå ned til søen, kast en krog ud, og tag den første fisk, som kommer op; og når du åbner dens mund, så skal du finde en statér [en mønt]; tag den og giv den for mig og dig!”

Hos Masaccio ses i ét og samme maleri tre sekvenser af historien: Præcis midt i billedet står skatteopkræveren i samtale med Peter, der ses sammen med Jesus og apostlene. I modsætning til både Jesus og apostlene er embedsmanden anbragt med ryggen til os, og han er klædt i en udpræget verdslig dragt, der står i stærk kontrast til de hellige mænds ærværdige og nærmest tidløse gevandter. Jesus, hvis skikkelse ses frontalt anbragt midt blandt apostlene, taler til Peter og peger ligesom han ned mod søen, hvor han skal fange en fisk. Det sker længst t.v. i billedet, hvor Peter bøjer sig og finder mønten i fiskens mund. Historien slutter t.h., hvor Peter foran synagogen i Kapernaum betaler tempelskatten.

Masaccio har ikke forsøgt at sætte sig ind i, hvordan der så ud omkring Kapernaum i Galilæa. Han har i stedet valgt at henlægge historien til et landskab, han kendte særdeles godt i forvejen, nemlig et parti af Arnodalen ikke så langt fra Firenze. Bag Jesus og apostlene tårner bjergene sig op, og hvilke bjerge! Her er vi meget langt fra Giottos ”store sten” (fig. 3). Det er rigtige bjerge, vi ser. Det er, uden at der er tale om en decideret topografisk gengivelse, resultatet af indgående studier i et faktisk forekommende bjerglandskab. Det betyder stadigvæk ikke, at de er med i billedet udelukkende eller hovedsagelig som udtryk for kunstnerens interesse for at skildre den synlige virkelighed. Også hos Masaccio indgår de med meget væsentlig symbolsk betydning til understregning af Jesu himmelske sendelse og apostlenes klippefaste tro. Og apropos himlen: Det er ikke længere Giottos eller Ambrogio Lorenzettis ensartede ultramarinblå flade, men derimod en rigt nuanceret himmel med gråhvide skyer i forskellige formationer som vidnesbyrd om vejrligets skift og dermed tidens realitet.

”Aflæser” man billedet i overensstemmelse med almindelig læseretning, dvs. fra venstre mod højre, føres blikket først forbi fisker-apostlen Peter og derpå via Genezareth Sø (reelt som sagt Arnofloden) ind til de mægtige bjerge. Herfra kan det glide ned ad bjergsiderne for atter at søge ud i billedets forgrund til den stovte gruppe af mænd, hvis monumentalitet understreges af den cirkelformede figur, de har taget opstilling inden for. Til sidst vandrer blikket via den centralperspektivisk gengivne arkitektur helt ud i forgrunden i billedets højre side. Vi er således meget langt fra den gamle byzantinske oplevelse af som beskuerer at være anbragt i billedets rum. Tværtimod er vi blevet tilskuere, der ser ind i billedets eget ”imaginære” rum. Når det alligevel griber os, beror det altså egentlig på en illusion: Øjnene snydes til

at tro, at der er et rum bag væggen, og det, de ser, er ikke længere Guds og englens Himmel men snarere et meteorologisk fænomen – himlen med lille h.

Som noget meget nyt i 1420'erne er Masaccios billede konstrueret efter centralperspektiviske principper. Dette indebærer, at alle de indadførende linjer – de såkaldte *ortogonaler* – mødes i ét og kun ét fælles forsvindingspunkt, som befinder sig i de stående personers øjenhøjde, der igen angiver horisonthøjden. Det sidste (horisontens højde) lader sig på grund af bjergene ikke aflæse i Masaccios billede. Ikke desto mindre er princippet fulgt, og det betyder, at billedets perfekte perspektiviske illusionisme er betinget af, at også beskuerens øjenhøjde falder sammen billedets horisonthøjde, samt at han er placeret lige ud for forsvindingspunktet, der i det aktuelle billede befinder sig tæt op til Jesu hoved.

Billedet er således i en helt anden og langt mere bogstavelig forstand end i byzantinske mosaikker og malerier blevet et *vindue* til den synlige verden, og i overensstemmelse hermed forekommer der ikke blot som tidligere *egenskygge* f.eks. på dragter, bjergenes sider og husenes vægge, men også *slagskygger*, altså de skygger, figurer kaster på jorden og andre steder, og som visuelt i meget høj grad er med til at fiksere og præcisere deres pladser i rummet, ligesom de bidrager til at give figurerne karakter af skikkelser med naturlig tyngde.

Når man senere i 1500-tallets højrenæssance så tilbage på det tidlige 1400-tal, lå det ligefor at betragte Masaccio som en genial og nyskabende maler, der pegede frem mod og var en forudsætning for eksempelvis Michelangelos (1475-1564) kunst. Men på Masaccios egen tid var det ingenlunde indlysende, at netop hans kunstneriske formsprog i særlig grad pegede fremad. Der var stadig kunstnere i Firenze og navnlig andre steder, der ville noget andet.

Giovanni di Paolo – en maler fra Siena

På The National Gallery i London findes et billede fra ca. 1440 af Giovanni di Paolo (ca. 1403-82) fra Siena (fig. 7). Det forestiller den unge Johannes Døberen, der begiver sig ud i ørkenen. Det er vel at mærke ørkenen i bibelsk tradition, hvilket, som vi var inde på i forbindelse med mosaikken i Ravenna, betyder den vilde og uopdyrkede natur i bred forstand og altså meget mere end f.eks. en sandørken.



Fig. 7: Giovanni di Paolo: *Den unge Johannes Døberen begiver sig ud i ørkenen*, ca. 1440. Tempera på træ. 30,4 x 48,2 cm. The National Gallery, London.

I forgrunden t.v. forlader Johannes byen, og lidt t.h. over midten er han nået dybt ind i landskabet uden af den grund at være aftaget det mindste i størrelse. I den forstand er der stadig tale om et "middelalderligt" billede: Det er Johannes, det drejer sig om, og så skal han ikke indskrænkes til en prik i det fjerne. Selv byen og gården i billedets nederste højre del er mindre end profeten, skønt de er meget tættere på os. I andre henseender er billedet til gengæld på forkant med tidens renæssancetendenser: de mange nuancer i himlen og dens skyer og dybden i dele af landskabet.

Endnu mere markant, end det var tilfældet i San Vitale-mosaikken (fig. 1), skelnes der hos Giovanni di Paolo mellem den nære opdyrkede natur, og det vilde uopdyrkede øde. Markerne ligger pænt i det vandrette og med deres afgrænsninger trukket efter snor. De er næsten som grafiske fremstillinger af det velovervejede, planlagte, overskuelige og trygge. Bag dem tårner bjergene sig imidlertid op, og det tillades ikke menneskene at glemme, at det, vi kontrollerer, er en forsvindende lille del af den store virkelighed. Bjergene vælter dynamisk op fra urdybet og griber ud efter himlen. Deres fantastiske former overgås kun af virkeligheden, og kontrasten mellem civilisation og natur, mellem orden og kaos er markant og fundamental.

Billedet skal vise os, at Johannes Døberen turde lytte til sit kald og udsætte sig for virkeligheden i dens totalitet. Han forlod det velkendte

og opsøgte dæmonernes og englenes ”ørken”. Vi ser ham gå ind mellem bjergene, der som kæmpemæssige hugtænder truer med at opsluge ham. Endnu er den unge mand soigneret og velklædt, men snart vil han fremtræde som den asketiske eremit, vi kender fra utallige billeder, og som omtales i Markusevangeliet kapitel 1: ”Johannes var iført en kamelhårs klædning og havde et læderbælte om livet, og han levede af græshopper og vilde biers honning”! Hvor potentielt farlige bjergene end ser ud, har de imidlertid stadig som hos Giotto over hundrede år tidligere karakter af rekvisitter eller kulisser, skønt de er malet mere end ti år efter Masaccios florentinske fresker (fig. 6). Det er ikke et udtryk for, at Giovanni di Paolo var ude af stand til at gøre brug af renæssancens kunstneriske principper. Han ville tydeligvis noget andet. Noget, der i flere henseender var mere beslægtet med den stærkt symbolsk prægede byzantinske ikontradition end med den nye ”realisme”.

Nye tendenser i Nordeuropa. Nederlandske malerkunst i det tidlige 1400-tal

Samtidig med den helt tidlige italienske ungrenæssance blomstrede malerkunsten i det nordvestlige Europa, navnlig i Flandern, og nye kunstneriske udtryk udvikledes i et særdeles dynamisk miljø. En af foregangsmændene var Jan van Eyck (før 1395-1441), der ofte sættes i forbindelse med opfindelsen af en ny maleteknik. Tidligere brugte man typisk æg som bindemiddel i farven (tempera); men lidt oppe i 1400-tallet fandt nogen – og Jan van Eyck var under alle omstændigheder blandt de første til at gøre brug af idéen – på at blande planteolie og terpentin i farven. Dermed fik malingen en anden struktur, som bl.a. muliggjorde større detaljerigdom og akkuratessse end tidligere. Nogle årtier senere vandt teknikken også udbredelse i italiensk malerkunst; men det er tankevækkende, at den opstod i Flandern, hvor malerne og deres mæcener eller bestillere var særligt optaget af præcise gengivelser af den synlige virkelighed eller i det mindste dele heraf. I flere tilfælde omfatter denne interesse for virkelighedstro gengivelser også naturen. Således i Jan van Eycks berømte Gent-altertavle fra 1432 (fig. 8).

Den mægtige altertavle, der står i katedralen i den flamske (nu belgiske) by Gent, består i den åbne stand – altså når begge alterskabets fløje er slået ud – af tolv paneler, hvoraf det, der er anbragt nederst i midten, forestiller ”Tilbedelsen af det mystiske lam” (fig. 9).

Det handler om Kristus, der, symboliseret ved et offerlam og anbragt på et alter i Det himmelske Jerusalem (det kommende Paradis), tilbedes



Fig. 8: Jan (og Hubert) van Eyck: *Gent-altertavlen*, 1432. Olie på træ. 350 x 461 cm. St. Bavo-kirken, Gent.

af engle og forskellige grupper af salige. Over lammet og alteret svæver Helligåndsduen som en sol, og i forgrunden ses brønden med "livets vand".

Trods det udpræget symbolske litterære udgangspunkt, nemlig Johannes' Åbenbarings 7., 21. og 22. kapitel, gengives den paradisiske natur med en udsøgt detaljerigdom og med fantastisk sans for de helt fine variationer i det koloristiske. Det viser sig f.eks. i de mange nuancer i himlens blå, der ned mod horisonten nærmer sig det farveløse hvide, svarende til at landskabet blåner ud mod baggrunden for til sidst at blive næsten helt tømt for farve. I det hele taget er billedets dybdevirkning meget udtalt, og ikke desto mindre er det konstrueret uden brug af det italienske centralperspektiv. Eksempelvis er det let at konstatere, at brøndens og alterets ortogonaler (indadværende linjer) er langt fra at mødes i et fælles forsvindingspunkt. Men af den grund at hævde, at Jan van Eycks landskabsfortolkning skulle være mindre "naturalistisk" end f.eks. Masaccios (fig. 6), ville da være ret vanvittigt. Tværtimod vil det være rigtigt at sige, at der blandt en del af de nordeuropæiske malere (og deres bestillere) fra første halvdel af 1400-tallet og frem var en udbredt interesse



Fig. 9: Jan (og Hubert) van Eyck: *Tilbedelsen af det mystiske lam* (detalje fra Gent-altertavlen), 1432. Olie på træ. 137,7 x 242,3 cm. St. Bavo-kirken i Gent.

for den perciperbare (det, der kan erkendes med sanserne), fysiske natur. Og det blev endnu langt mere udtalt med en maler som Albrecht Dürer omkring 1500 og Pieter Brueghel den Ældre nogle årtier senere.

Kristus ved Genfersøen. De bibelske beretninger og det nære miljø

I 1444 udførte den schweiziske maler Konrad Witz (ca. 1400-1445) billedet *Peters mirakuløse fiskedret* (fig. 10). I kunsthistorien spiller det en særlig rolle ved at være et af de allertidligste indiskutabelt topografiske billeder overhovedet. Den bibelske begivenhed (Johannesevangeliet kapitel 21), der i virkeligheden udspillede sig på og ved Tiberiassøen (også kaldet Genezareth Sø), er således henlagt til en ganske bestemt del af Genevesøen, og sammenlignet med Masaccio, der ca. 20 år tidligere var inspireret af et parti af Arnodalen (fig. 6), så er der her tale om en særdeles pålidelig redegørelse for en præcis lokalitet, ja for så vidt om en egentlig udforskning af et landskabeligt motiv.

Kommer man til Witz lige fra van Eyck (fig. 9), vil man nok finde, at der hos schweizeren er tale om en lidt mindre forfinet malemåde, og at f.eks. skyerne i hans billede virker, som var de formet i gips frem for fløret vanddampe.

Men se så, hvor inciterende og begejstret der redegøres for det blødt modulerede og frodige landskab på den anden side af søen og for, hvordan



Fig. 10: Konrad Witz: *Peters mirakuløse fiskedret*, 1444. Tempera på træ. 132 x 154 cm. Museum für Kunst und Geschichte, Geneve (Genf).

det gradvist glider over i højere bjerge for dybt ude i baggrunden at ende i sneklædte Alpetinder. Og nok så bemærkelsesværdig er måske den radikalt nyskabende forundring over vandets element. Witz forsøger at stille skarpt ikke alene på vandets bølger og krusninger men også på det, der er nede i vandet, og på det, der spejles i overfladen, bl.a. de fiskende apostle i båden. Blandt dem ses Peter klædt i blåt to gange. Dels ombord på båden, dels nede i vandet, hvor han på vej hen til den opstandne Kristus er landet oven i sit eget spejlbillede!

Hvad vinder billedet og den historie, der skal fortælles, ved al denne naturiagttagelse og lokalkolorit? Ja, for det første bliver den bibelske begivenhed bogstaveligt talt nærværende og vedkommende, så beskueren næsten synes at kunne sætte sig i apostlenes sted. Men derudover opnår kunstneren også at sandsynliggøre eller i hvert fald at hævde opstandelsens mystiske realitet

og eksistensen af flere virkelighedsplaner. Optagetheden af *det naturlige* involverer således ikke en afvisning af det overnaturlige – tværtimod. Hvor Peter synker ned i vandet og med stort besvær vandrer på søbunden hen mod sin Herre, står Jesus tydeligvis *på* vandet i en så konsekvent forstand, at end ikke en flig af hans kappe bryder overfladen. Og mindst lige så iøjnefaldende og betydningsbærende: I modsætning til alt andet har Kristus ikke noget spejlbillede! I en vis forstand er han uden for billedet som noget, der ikke plejer at kunne ses, men som nu undtagelsesvis åbenbares for vore sanser.

Landskabet har hos Konrad Witz måske påkaldt sig større billedkunstnerisk interesse end nogensinde før; men det er stadig bundet til en historie, der skal fortælles. Det er imidlertid som naturlig baggrund ganske uden tidligere tiders kulisseagtige karakter.

At se og at erkende

Hvad var det, der afstedkom disse forrygende og dybt fascinerende ændringer af billedkunstneriske udtryk gennem middelalderen og frem til den tidlige renæssance? Spørgsmålet er naturligvis uhyrevanskeligt og næsten uoverskueligt i alle sine facetter. En mængde historiske, økonomiske, teologiske, filosofiske og andre årsager gør sig gældende i en kompliceret vekselvirkning, som der end ikke forsøgsvis kan redegøres for på få sider. Her vil vi nøjes med at overveje ét enkelt aspekt af problematikken, nemlig spørgsmålet: Hvordan ændrede den fremherskende opfattelse af forholdet mellem det at se og det at indse sig gennem middelalderen? Med andre ord: Hvilke forestillinger gjorde man sig om synsaktens og dermed om forholdet mellem den ydre verden, som vi mener at se, og de indre billeder, det afstedkommer i vores hjerne?

De to store græske filosoffer Platon (ca. 428-348 f.Kr.) og Aristoteles (384-322 f.Kr.), hvis betydning for eftertiden vanskeligt kan overdrives, beskrev synsaktens på hver deres måde. Platon hævdede, at det seende øje udsender en "ild", der som en synsstråle kolliderer med objektet. Det sete bliver så at sige indfanget af øjet, svarende til det udbredte udtryk "at kaste blikket" på noget. Om denne opfattelse af den seende som meget aktiv i synsprocessen har man brugt udtrykket *extramission* (at sende noget ud).

Heroverfor hævdede Aristoteles, at der, når vi ser på noget, skabes en bevægelse i øjnene. Denne bevægelse efterlader et *indtryk*, der kan lignedes ved et stempelaftryk i voks. Om denne synsteori, hvor øjet primært anskues som modtagende, bruges betegnelsen *intromission* (at sende noget ind). Hvor forskellige de to forklaringsmodeller end kan synes, har de dog ét tilfælles:

Det *at se* kan næsten betragtes som en berøring. Derfor har beskrivelser heraf i oldtiden og middelalderen ofte en stærkt *haptisk* karakter, hvor der med "haptisk" menes noget, der vedrører følesansen. Eksempelvis kan den betydningsfulde byzantinske (billed-)teolog Johannes af Damaskus (675-749) opfordre os til at "kysse ikonerne med øjnene, læberne og hjertet".

Der var udbredt enighed om, at synssansen rangerer højest blandt vore fem sanser, idet den etablerer en gensidig forbindelse imellem os og omverdenen. Når vi lytter, kan vi godt forsøge at koncentrere os om bestemte aspekter af det, vi hører; men som udgangspunkt trænges lydbølgerne om at påvirke høresansen, og vi er ikke i stand til at sortere i indtrykkene på samme måde, som når vi vælger, hvad vi vil se på, og hvad vi vil vende ryggen til. Vi kan således i højere grad med øjnene end med ørerne øve indflydelse på, hvad der skal lukkes ind i vores bevidsthed.

De iøjnefaldende forskelle på de ovenfor præsenterede byzantinske billeder og f.eks. Konrad Witz' *Peters mirakuløse fiskedræt* er således ikke udtryk for afgørende uenighed m.h.t. den værdi, synssansen tillægges, eller den næsten fysiske kontakt, samme sans antages at tilvejebringe mellem den seende og hans synsobjekt såvel i det 6. århundrede som i 1400-tallet. Snarere vidner forskellene om, at synssansen navnlig fra 1200-tallet og frem tillægges en mere og mere udtalt betydning som *udgangspunkt* for erkendelse. Videnstilegnelsen bliver mere og mere præget af perceptionen, dvs. af de erfaringer, en uhildet sansning bibringer os. Således udtrykte den store skolastiske teolog og filosof Sankt Thomas Aquinas (1225-74), at der ikke findes noget i bevidstheden, der ikke først har været i sanserne. Hvor det byzantinske billede med sit sædvanligvis omvendte perspektiv lader de dominerende linjer mødes i betragterens øje, flytter renæssancebilledet det perspektiviske forsvindingspunkt ind i billedet. Dette sidstnævnte princip er i den grad blevet hver mands øje i vor del af verden, at vi er tilbøjelige til at betragte det som mere "rigtigt" end ikonens mere "metafysiske" karakter.

Indenfor den byzantinske tradition vil man imidlertid hævde, at renæssancebilledet er mere illusionistisk end realistisk, for i virkelighedens verden bliver ting ikke mindre, blot fordi de fjerner sig fra os. Det ser bare sådan ud. Og i øvrigt skal billedet ikke gengive den umiddelbart synlige verden, for den er lige uden for døren. Det skal derimod forholde sig til den *principielt* synlige verden, der imidlertid p.t. ikke møder os utilsløret i den nære virkelighed.

I høj- og senmiddelalderen og ikke mindst i renæssancen tenderer en del af kunsten til at udforske den perciperbare virkelighed med en til tider næsten naturvidenskabelig form for nysgerrighed. I dele af den engelsksprogede

kunsthistoriske litteratur har man talt om en udviklingstendens fra *"glance"* til *"gaze"*, hvilket vi vel tilnærmelsesvis kan oversætte til fra *"øjekast"* til *"stirren"*.

Til erkendelse af denne udviklingstendens, som i virkeligheden har en lang række årsager, leverer billedkunsten nogle af de mest interessante og tankevækkende vidnesbyrd.

Praktiske øvelser

AF HENRIK JUHL ANDERSEN, SØREN ELGAARD OG JØRGEN ERIKSEN

Landskabsmosaik

- a) Man kan arbejde med landskabsmosaikker på mange planer og med flere forskellige teknikker alt afhængigt af tid og resurser. En billig og simpel metode er at anvende gamle reklamer, aviser og ugeblade, som man med lim kan montere på forskellige baggrunde. En sådan papirmosaik kaldes også en collage eller en *découpage*. Det er en god idé at starte med at rive eller klippe en masse stykker med de hovedfarver, man ønsker at anvende (ønsker man at indarbejde et optisk perspektiv, deles farverne i mættede og brækkede eller kolde og varme nuancer). Man kan også rive eller klippe enkelte figurer som dyr, mennesker, sten osv. ud, som kan befolke landskaberne.

- b) Når man har samlet nogle passende bunker, går man i gang med monteringen på den valgte baggrund med lim (hobby- eller en finere *découpage*lim). Det er hensigtsmæssigt at lave en grov skitse af landskabet på baggrunden, inden opklæbningen begynder, da mosaikkerne fungerer bedst, hvis farvefelterne er skarpt opdelt. Alle landskabstyper kan bruges, men på baggrund af det foregående kapitel er det nærliggende at arbejde med kontrasten mellem det kultiverede og det vilde landskab. Man bør gøre sig nogle overvejelser angående papirstykkernes størrelse (mindre stykker i baggrund og til detaljer). Samtidig skal de være enten revet eller klippet ud for at skabe et æstetisk og harmonisk produkt. Når billedgrunden er udfyldt med monokrome felter, kan man begynde at indplacere figurer og objekter i billedfladen. Her kan man arbejde med overlapping og/eller betydningsperspektiv.

- c) Ønsker man at bruge lidt mere tid på mosaikkerne, kan man erstatte papiret med ituslået glas, badeværelsesfliser, porcelænsskår eller lignende. Det kræver andre monterings teknikker: stærk lim eller cement og en mere solid baggrund som f.eks. en træfinérplade.

- d) Der er mange variationsmuligheder i mosaikkunsten både med hensyn til materialer og ikke mindst baggrunde. Man kan f.eks. bruge papkasser som monteringsbaggrund eller konstruere et trefløjet alter osv. Man kan lave sine mosaikker individuelt eller i grupper. Vælg evt. et kendt maleri, som inddeles i kvadrater. Hver elev eller gruppe udfylder et kvadrat, hvorefter de sammenstilles til den endelige mosaik.

Detalje fra fig. 1: *Abraham bevrerter de tre engle i Mamre* og (t.h.) *Isaks ofring*, før 547. Mosaik i kirken San Vitale, Ravenna.



Detalje fra fig. 2: *De vise mænd fra Østerland kommer med gaver til det nyfødte Jesusbarn i Bethlehem*, 1142/43. Mosaik i Cappella Palatina, Palermo.



Landskabstegning. En perspektivøvelse

- a) Udstyret med et tegneunderlag, papir og tre blyanter (eksempelvis HB, B3 og B8) samt en lille ramme eller søger (et stykke pap med et udkåret kikhul, f.eks. 3 x 3 cm alt afhængigt af det ønskede format) begiver man sig på motivjagt. Når man har udset sig et passende landskab, helst med en synlig horisontlinie, bruger man kikhullet i paprammen til at indkredse sit motiv.
- b) Øvelsen består i al sin enkelthed i at afbilde det valgte udsnit af virkeligheden på papiret. Først tegnes en indvendig ramme på papiret svarende til (men ikke identisk med) kikhullets format. Gør dig klart, hvor horisontlinien befinder sig, og hvilket perspektiv du ønsker at anvende (fugle-, frø- eller frontelperspektiv). Indtegn forsigtigt horisontlinien med din HB blyant, og vælg et forsvindingspunkt på denne linie.
- c) Undersøg, hvorledes det valgte udsnit af virkeligheden er belyst, og placér en pil, der angiver, hvorfra lyset kommer, uden for rammen på papiret. Indtegn forsigtigt – som en slags hjælpelinier – motivets ortogonaler, der løber sammen i forsvindingspunktet. Ved hjælp af de tyndt optrukne ortogonaler indtegner du nu motivets forskellige objekter med en svag kontur (f.eks. en skovsti, nogle træer eller en bygning). Herved opstår linearperspektivet. Indtegn egenskygge på objekterne og disses slagskygge ved hjælp af HB-blyanten. Husk at kigge på pilen, som angiver belysningens retning.
- d) Færdiggør skyggetegningen, hvor du udelukkende bruger HB i baggrunden, men inddrager B3-blyanten i mellemgrunden og endelig B8-blyanten i forgrunden. (Husk: sort/hvid-kontrasten er altid størst i tegningens forgrund.) Herved etableres der både et lineært og et optisk perspektiv i landskabsfremstillingen.
- e) Øvelsen kan varieres på utallige måder: 1. Arbejd med flere forsvindingspunkter. 2. Variér horisontlinien ved at veksle mellem lavt og højt gyldent snit. 3. Arbejd med det absolutte centralperspektiv ved at etablere et forsvindingspunkt i diagonalernes krydspunkt.



Billedtekst indsættes senere billedtekst indsættes senere billedtekst indsættes senere
Nederst: Billedtekst indsættes senere billedtekst indsættes senere



Evigheden, tiden, udsigten og vejret

Lidt om landskabet i renæssancens, barokkens og rokokkens kunst (1400-1750)

AF MOGENS NYKJÆR

Italien i 1400-tallet

1400-tallet er ungrenæssancens århundrede. I Italien er det en tid med store omvæltninger inden for snart sagt alle menneskelivets områder. Ordet renæssance betyder genfødsel, og blandt det ny, der fødes i 1400-tallet, er et ændret blik på mennesket og dets plads i verden. Bl.a. kunsten vidner herom.

I 1425 skabte den florentinske maler Masaccio (1401-1428) et billede, der hører til blandt de første virkelige renæssancemalerier. Det indgår i en større sammenhængende freskoudsmykning af et kapel i kirken Santa Maria del Carmine i Firenze (se også s. xx) og viser Adam og Eva, der drives ud af Paradis. De to figurer fylder næsten hele billedet. Til venstre for dem ses Paradisets port som en smal revne, hvorudfra et lys stråler, og over dem flyver den straffende engel ”med det glimtende Flammesværd”. Det *paradisiske* lys er stiliseret, et tyndt bundt lineallige forgyldte stråler fra en anden verden. Menneskene belyses nu forfra af et *jordisk* lys, der viser deres kroppe frem i en forbløffende realisme, fysisk nærværende, sanselige, af kød og blod. Og kroppene kaster lange tydelige skygger, der holder dem fast til jorden. Den overjordiske, tidløse skønhed, evigheden i Guds rige, ligger bag menneskene. De er trådt ind i – eller er drevet ud i – den fysiske verden. I den virkelighed, vi alle kender af selvsyn.

Det er renæssancens verden. Adam og Eva er konkrete, enkeltstående individer med stærke følelser malet i ansigtsudtryk og i kroppenes bevægelser. Opragetheden af den synlige virkelighed, af tiden og foranderligheden, af individuelle følelser, af rummet og menneskets plads heri er grundlæggende i renæssancens verdensbillede. Evigheden og guldbaggrunden i middelalderens billeder hører nu fortiden til. At udforske *denne* verden i al dens målelige mangfoldighed er renæssancekunstnerens opgave. Han vender blikket mod det direkte synlige. Mod mennesket og dets skiftende omgivelser og følelsesudtryk. Hans *realistiske* blik på verden er forudsætningen for, at en moderne



landsskabskunst kan opstå. Adam og Eva træder ind i det moderne solbeskinnede rum.

Masaccio interesserede sig ikke selv i nævneværdig grad for landskabet som malerisk genre. For ham var menneskeskikkelsen og dens sjælerørelser og bevægelser i rummet de altovervejende billedtemaer. Naturen kan ses som en hurtigt skitseret, dystert gråtonet baggrund i et enkelt af hans få billeder. Det solbeskinnede landskab ses derimod tidligt i 1400-tallet hos Masaccios ældre samtidige, den umbriske maler Gentile da Fabriano (ca. 1370-1425), hvis værk i øvrigt i alt væsentligt er bagudskuende i forhold til Masaccios. Gentile hører til den såkaldte "internationale gotik", en

Fig. 1: Massaccio: *Uddrivelsen af Paradis*, ca. 1425. Fresko. 208 x 88 cm. Capella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenze.

raffineret slutfase i gotikkens periode. Ikke desto mindre åbnede han i et ganske lille billede malet to år før Massaccios Adam og Eva et vidtstrakt udblik over et kuperet landskab badet i sollys, alt er helt livagtigt og nærværende. Studeret efter naturen må vi tro. Med dette billede skabte Gentile – om ikke det første – så et af de første landskabsmalerier i den tidlige renæssance. Det har tydelige forbilleder hos eksempelvis hans landsmand Giotto (c. 1267-1337). Men dets plasticitet og fysiske tyngde er ny. Detaljer og enkeltheder er indfældet i billedets rum og samlet af lyset og ikke dekorativt fordelt rundt på fladen, som det tidligere kendes i store landskabspanoramaer som f.eks. Ambrogio Lorenzettis (ca. 1290-1348) udsmykning i rådhuset i Siena (se s. xx). Gentiles billede er del af en såkaldt predella, d.v.s. en af de små fortællende scener, der indgår i en samlet række under en stor altertavle. Det er således i stor ubemærkethed, at det landskab, som Adam og Eva skal træde ind i og leve i, viser sig i malerkunsten.



Fig. 2: Gentile da Fabriano: *Hvile under flugten til Egypten*, 1423. Predella-tavle under altertavlen Kongernes tilbedelse. Tempera på træ. 303 x 282 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Billedet forestiller flugten til Egypten. Kompositionen er enkel, symmetrisk. Centralt i forgrunden trækker Josef æslet med jomfru Maria og det lille Jesusbarn. Omkring dem og bag dem breder landskabet sig ud. Solen står lavt til venstre. Dens lys falder på marker og skråninger, så de sider, der vender mod den, belyses, og de bortvendte sider ligger i skygge. Der er tale om en markant lys og skyggekontrast, der giver sceneriet nærvær. Oliventræerne kaster antydningssvis slagskygger. Vi ser ind i et umbrisk eller toskansk landskab. Figurerne bærer billedets fortællende indhold, men landskabet er ikke *kun* baggrund. Josef og Maria er placeret midt *i* naturen. Der er en enkel ligevægt mellem de to elementer: mennesker og landskab.

Skønt alt således ser realistisk ud, vil det være i renæssancens ånd at læse en dybere betydning under det umiddelbart genkendelige. Eksempelvis kan den påfaldende plads, de bugnende frugttræer indtager, være en allusion til den frugt, Adam og Eva spiste i Paradis, således forstået at ved Jesu fødsel og senere offerdød (foregrebet i det umiddelbart forudgående barnemord i Bethlehem) er *nåden* bragt ind i verden, og det, som førhen blev forbrudt ved Adam, skal nu sones ved Kristus. Et andet motiv: Ifølge legenden modnedes en hvedemark fra den ene dag til den anden, da den hellige familie var draget forbi den. Er det derfor, marken stråler som guld til venstre, medens markerne ligger mørke hen til højre? Måske. Men



væsentligt er det, at symbolikken ikke slår hul på virkeligheden. Det er den, vi ser. Resten må vi tænke os til.

I den italienske renæssance – både den tidlige og i hele 1500-tallet – er landskabet i altovervejende grad forbundet med en figurativ scene, d.v.s. at det tjener som baggrund eller som rum omkring en religiøs eller en mytologisk fortælling. Et hurtigt blik over renæssancens italienske kunst vil se talløse dale og bakker sammen med talløse Madonnaer, helgener, episoder fra Kristi liv og erotiske forviklinger mellem Olympens guder og menneskenes døtre. Vide udsyn skaber dybde i billederne, landskaberne fortøner sig i farveperspektivets køligste toner. En erindring om evighedens høje lys synes at hvile over disse fjerne baggrunde. For en italiensk kunstner er landskabet ikke i sig selv et interessant motiv, som det i 1500-tallets slutning bliver det for nordeuropæiske kunstnere. Landskabet skal i Italien ses i en sammenhæng. I billedkunsten almindeligvis sammen med en fortællende figurkomposition (bestående af en eller flere figurer). Hvorfor nu det?

To aspekter af et svar kan drages frem. Før det første udformedes der i det tidlige italienske 1400-tal en egentlig kunstteori (en nedskrevet lære om, hvordan kunsten *bør* være), og i den sattes menneskeskildringen utvetydigt i centrum for et *ophøjet, lærd* maleri. I renæssancen løftedes maleriet op fra at være resultat af et godt håndværk, som det var i middelalderen, til i høj grad at være tankens værk. Et intellektuelt udtryk på linie med filosofiske og litterære arbejder. For det andet er det som allerede antydet så som så med den realisme, vi ser i den italienske

kunst. Nok er malerens blik *realistisk*, men det er samtidig *idealistisk*. Den sete natur forædles, forklares i kunsten. Heri adskiller den italienske kunst sig fra den nordeuropæiske kunst, der viser verden i en langt mere uredigeret version. Italienerne kendte denne fremmede kunst og lod sig også i nogen grad inspirere af den, specielt i Venezia, der havde levende handelsforbindelser nordpå til Tyskland og Nederlandene, men det er dog en idébåret, ”forskønnet” verden, vi ser i den italienske renæssancekunst. En uslukt erindring om Paradiset er fulgt med Adam og Eva. En søgen tilbage mod det tabte – filosofisk eller følelsesmæssigt begrundet – er meget ofte til stede i Italien. Yderligere to billedeksempler fra 1400-tallet kan illustrere ovenstående.

Kristi dåb af Piero della Francesca (ca. 1410-1492) er udført sidst i 1440’erne. Scenen er et landskab. I billedets lodrette midtakse står Kristus, frontaltvendt mod beskueren. Ved siden af ham ses Johannes Døberen i profil; han holder en muslingskal med vand fra Jordanfloden over Kristus. Symmetrisk med Døberen står et træ med kraftig stamme og løv, der hvælver sig tæt over billedrummet. I det hele taget knyttes figurerne ind i landskabet, idet de alle er ”relateret” til træerne i det. Til venstre ses en gruppe af tre engle, hvoraf den midterste som en stamme bærer endnu en løvrig trækrone. Til højre ses i mellemgrunden en person i færd med at klæde sig af for som den næste at modtage dåben. Direkte over ham ses endnu et træ. De tre træer definerer sammen med et sidste, fjerde rummets dybde. Det samme gør floden, hvis løb fylder næsten hele forgrunden for derfra i stærk forkortelse at slynge sig ind i dybet.

Figur og landskab er således vævet tæt sammen. Træernes symbolværdi har at gøre med dåbshandlingens livgivende betydning. De store har et rigt løv, medens de bageste endnu er uudsprungne, endnu venter på deres tid. Floden spejler landskabet. Realistiske enkelt detaljer er således indfældet i en helhed, hvori et klart dagslys hviler på alt. Højtiden i den bibelske handling, træernes symbolske betydning, Helligåndsduens centrale placering, floden i hvis spejlbillede himmel og jord forenes – alt løfter landskabet op i en tidløs sfære. Et betydningsmættet, evigt nu. At jord og himmel, tid og evighed forenes i billedet, ses yderligere af den omstændighed, at altertavlen i selve sin form forener kvadratet, der er jordens og menneskets symbol, med cirklen – med centrum i duen – der er himlens og Guds figur.

Træet som symbolbærende element i landskabet genfindes i Sandro Botticellis (1445-1510) ca. halvtreds år yngre billede *Bebudelsen*. I det ser beskueren fra ét rum ud over et landskab. Også i det løber en flod ind i dybet. En bro i



Fig. 3: Piero della Francesca: *Kristi døb*, 1448-50. Tempera på træ. 167 x 116 cm. National Gallery, London.



Fig. 4: Sandro Botticelli: *Bebudelsen*, 1489-90. Tempera på træ. 150 x 156 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze.

det fjerne forbinder dens bredder, og helt i baggrunden fortøner udsigten sig i kølige blå farver. Træet er *realistisk*, men samtidig er det del af en *ideal* symbolik: Det står præcis midt i landskabet, forbinder jord og himmel, og stiger *op over* bebudelsesenglen, som et symbol på det ny liv, der her begyndes. Ligesom træerne i det forrige billede fortalte om livet i dåbsvandet. Man kan trække denne symbolik frem til vor tid. Omkring 1900 skrev den store tjekkiske lyriker Rainer Maria Rilke digtet *Verkündigung* (Bebudelse): Englen taler til Maria, oprevet og forfærdet over sin store mission. Hver strofe slutter med den samme linie. Her følger digtets slutning:

So kam ich und vollendete
dir tausendeinem Traum.
Gott sah mich an; er blendete ...
Du aber bist der Baum.



Fig. 5: Den freskoudsmykkede loggia i Kardinal Bessarions romerske villa fra midten af 1400-tallet.

Som indrammet udsigt optræder landskabet hyppigt i italiensk renæssancekunst. Og i den rolle kan det erobre malerens fulde opmærksomhed, d.v.s være billedets hovedmotiv. Det ses tidligt i to bevarede rumudsmykninger i 1400-tallets Rom. Begge er udført i freskotechnik, d.v.s. malet direkte på væggen våde puds. Begge befinder sig delvist udendørs i overdækkede loggiaer (terrasselignende rum). De er derfor hårdt medtaget af århundreders vind og vejr. Et eksempel skal omtales her; det er kardinal Bessarions villa.

Kardinalen var en fremtrædende skikkelse i Rom, og hans villa er opført fra omkring 1440. I loggiaen, hvorfra man oprindeligt har kunnet nyde udsigten til en velordnet have, ses på væggene rester af store landskabsvuer med træer, frugt og blomster. De malede vuer skal supplere den "rigtige" udsigt, så illusionen vil være, at beskueren er *omgivet* af en solbeskinnat, smuk natur. Villaen er en arkitektonisk genre, der har en blomstringstid i renæssancen. Kardinalens villa er et tidligt eksempel herpå i Rom. I en villa i byens udkant eller lidt uden for byen, borte fra snavs og larm, kunne en Kirkens mand, en lærd, en skønånd trække sig tilbage til åndelige sysler og til hvile i naturskønne omgivelser. Samtidige skribenter (teoretikere) skrev om den typiske villa og den dertil knyttede have. Og igen og igen kommer den tanke til orde, at villahavens forædlede natur var et *paradiso terrestre* – et jordisk Paradis, d.v.s. at mennesket/kunstneren med sin indsigt og

kunstneriske snilde kunne skabe i hvert fald et *billede* af Paradis. For en tid ophæve tiden.

I dag er Bessarions have en misligholdt græsplæne, og billederne i loggiaen er næsten regnet væk. Men ideen er tilbage: At naturen og landskabet kan forædles, at et jordisk Paradis kan erstatte, hvad Adam og Eva mistede. Landskabsbillederne skal ses og forstås *i sammenhæng med* arkitekturen og haven.

Nordeuropa og venetiansk kunst i 1500-tallet

Også i Nordeuropa var landskabet i 1400-tallets kunst i alt væsentligt forvist til at tjene som baggrund. Men som et mere virkelighedstro og detaljerigt landskab, end det vi finder i samtidens Italien. Mindre skønt, mindre idealiseret af (neoplatoniske) kunstteorier og filosofiske briller. Vejr og vind bider hårdere mod nord, og fra gotikken fastholdes en tradition for at skildre virkeligheden i al dens mangfoldighed og ufuldkommenhed. I 1490'erne møder man landskabet som selvstændigt motiv hos den tyske maler Albrecht Dürer (1471-1528). En lille håndfuld akvareller fra hans hånd viser enkle landskabsmotiver. Det er små værker, der slet ikke vil konkurrere



Fig. 6: Albrecht Dürer: *Dam i skoven*, 1497-98. Akvarel på papir. British Museum, London.

med ”rigtige” billeder; de er vel udført som personligt tidsfordriv, måske for siden at indgå som baggrund i et maleri. Men deres realistiske karakter er bemærkelsesværdig. De kan ses i forlængelse af en nordeuropæisk 1400-tals tradition for at male realistiske landskabsbaggrunde (f.eks. Jan van Eyck (ca. 1390-1441), Hugo van der Goes (aktiv ca. 1467-82), Konrad Witz (ca. 1400-1445)).

Bortset fra det mere realistiske blik i den nordeuropæiske kunst er forholdet mellem figurer og landskabsbaggrund det samme her som i syd. Det ny ved Dürers akvareller er, at landskabet optræder alene. Også i den nordeuropæiske kunst forbliver dette i 1500-tallet et særsyn. Andre samtidige navne kan føjes til Dürers som ophavsmænd til små, selvstændige landskaber, eksempelvis Lucas Cranach (1472-1553) og Albrecht Altdorfer (ca. 1485-1538). Men igen: Det er små værker, hvis formål vi ikke kender. Sandsynligvis er de tænkt som studier til baggrunde. Samlet til senere brug. De er så blot blevet bevaret som en slags mellemregninger. Blandt de store, ”officielle” værker af de her nævnte kunstnere findes der intet selvstændigt landskab.

En illustrativ repræsentant for brugen af landskabet i nordeuropæisk kunst i 1500-tallet er den flamske Pieter Bruegel (ca. 1525-1569). Han malede landskaber med mange figurer, og han skildrer årets gang, forår, sommer, vinterlandskaber med sne og vinterbilleder med en blytung nordeuropæisk himmel. Han lægger sit synspunkt højt, så beskueren ser ud over skoven, byen, landet, floden, bjergene, havet i horisonten og skyformationerne. Et vidt og bredt rum, der vrimler med detaljer. Træerne står uden løv, der fældes og stynes og samles brænde, og vinterstormen kaster diminutive skibe rundt på vandet. Billedet er som en myretue af kriblende liv. Men i hele sit anlæg peger Breugels kunst bagud mod gotikken. Fortællelysten er ikke holdt i ave af et helhedssyn, der relativiserer og samler vrimlen af små detaljer i et *moderne* enhedsrum. Sådan som det allerede er sket i Gentile da Fabrianos lille billede fra 1423.

I Venezia mødtes indflydelse fra syd og nord i en syntese, hvis betydning for landskabets udvikling i kunsten er meget stor. Kulturelt ligger Venezia så at sige, hvor alle veje mødtes. Byen var i renæssancen et centralt handelscentrum i Europa. Dér forbandtes handelsveje fra Orienten og det venetianske fastland med markeder i Mellem- og Nordeuropa. Og vice versa. Og med handlen fulgte også kunstnerne. Ikke mindst den tyske handelsstation ved Rialto i Venezia var et kulturelt arnested. Albrecht Dürer kom netop derfra, da han malede sine små landskabskvareller. Siden smugledes protestanti-



Fig. 7: Pieter Bruegel (den ældre): *Tidligt forår*, 1565. Olie på lærred. 118 x 163 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien.

ske skrifter fra Tyskland til Italien via Venezia. Tidligt i 1500-tallet skabte Giorgione (1475-1510) et af kunsthistoriens mest gådefulde billeder netop her – *La Tempesta*. Når kunsthistorikeren Kenneth Clark i sin bog *Landscape into Art* siger: ”The Tempesta is one of those works of art before which the scholar had best remain silent”, antyder han lidt om de floder af blæk, der i tidens løb er flydt i forsøg på at forklare det lille billedes betydning. Vi vil ikke tie her, men heller ikke føje nye teser til.

La Tempesta betyder *Uvejret*. Det er altså ikke figurerne i forgrunden, der har givet billedet navn, men vejret, tordenvejret, hvis farverigdom på mangfoldig vis anslår billedets grundstemning. Landskabet er tildelt en dominerende plads i den kompositoriske helhed, og det er opfattet som et enhedsrum i overensstemmelse med reglerne for konstruktion af et centralperspektivisk rum, d.v.s. at alt er set fra et fast punkt. Men vigtigere er, at alt i rummet forenes af lys og mørke.

Er badet i tordenvejrets drama. Giorgiones billede er malet med oliefarve på lærred. Det var relativt nyt i tiden, forud var træ det foretrukne materiale, hvilket har krævet en langsom, omhyggelig påføring af farven i



Fig. 8: Giorgione: *Uvejret*, ca. 1505. Olie på lærred. 82 x 73 cm. Galleria dell'Accademia, Venezia.

lag på lag. På lærredet kan Giorgione derimod male hurtigt, improvisere, penselstrøgene efterlader tydelige spor, og farve og lys smelter sammen til et atmosfærefyldt stof. Væk er det høje, tidløse, evige lys, i stedet er kommet vejret studeret med egne øjne, som et tordenvejr på den mest dramatiske måde kan drive fra Alperne ind over den venetianske lagune. Horisonten er lav i lagunen, så det bjergtagende liv på himlen kan følges nøje. Der er ingen tvivl om, at netop det fugtmættede, slørede, ”maleriske” lys i Venezia er en hovedinspirationskilde for Giorgione. Træernes løv synes at fanges af en kastevind, medens lynet netop flænger himlen. Selve tiden og foranderligheden tematiseres i dette billede.

Og hvad forestiller det så i øvrigt? Ja, derom har forskere været voldsomt uenige. Et par årtier efter, at billedet var færdigt, skrev en venetianer: ”Det lille landskab på lærred (!) med uvejr og en zigøjnerske og en soldat er malet af Giorgione fra Castelfranco”. Allerede på kort tid synes det egentlige motiv at være gået i glemmebogen. Uvejret sås som billedets bemærkelsesværdige element. Stemningen. Hvem er den nøgne kvinde med det diende barn og den elegant klædte mand? Adskillige forslag har været bragt frem. Er hun Jorden – Moder Jord – og han Himlen? Hvad laver de ude i det vejr? Så tilsyneladende rolige og upraktisk klædt. Vi kender ikke svarene. Det er, som om gåderne er en del af billedets lyrik. Måske er hun *Caritas*, Barmhjertigheden, der i tiden afbildes som en frodig kvinde med et eller flere diende børn. Og han *Fortitudo*, Styrken, der traditionelt vises med en søjle (den står lidt bag ham). Eller – og det er vist det nyeste – hun er Eva og han Adam på jorden. Og der har vi dem så igen! Alt er mere eller mindre velbegrundede gætterier. Men det stemningsfyldte, poetiske landskab er med sikkerhed trådt ind i malerkunsten i den venetianske højrenæssance.

Giorgione har mange efterfølgere i venetiansk kunst. Tizian (ca. 1487-1576) er den nærmeste. Hans navn knyttes ofte til et lille billede, der almindeligvis anses for at være malet af Giorgione. Men som altså af andre forskere tilskrives den unge Tizian. Muligvis er faderskabet delt, og Giorgiones billede er færdiggjort af Tizian. Det drejer sig om endnu en landsskabskomposition af langtrækkende betydning for denne genres udvikling. Det bærer titlen *Landlig koncert*, og dets motiv er ligeså gådefuldt som det forrige billedes. Hvad der sker i landskabet, ved vist ingen. Gætterier har det ikke skortet på. Men den fredfyldte stemning, personernes fordybelse i musikken og i hinanden, kroppenes lysende skønhed, hyrden i baggrunden med sine dyr, farvernes mørke glød og ikke mindst det honninggule lys, hvori natur og



Fig. 9: Giorgione/Tizian: *Landlig koncert*, 1508-09. Olie på lærred. 110 x 138 cm. Musée du Louvre, Paris.

mennesker er svøbt – alt stemmer sindet til ophøjet ro. Vi ser den rene nydelse i naturens skød.

En tone er hermed anslået, som vil klinge videre i landskabskunsten i århundreder: Det *pastorale* landskab, hyrderne og leddiggængernes, de ”skønne” sjæles fortryllede liv i en ideal natur henter sine forbilleder i antikens, siden renæssancens digtning og er en hovedgenre i barokkens og rokokkoens kunst. I mange af sine – uomtvisteligt – egne billeder arbejder Tizian videre med de maleriske erfaringer fra dette landskab. Man kan gå på opdagelse i den store venetianers værk og eksempelvis standse ved det monumentale portræt af kejser Karl V Habsburg til hest; bag ham gløder skoven som en lavastrøm.

En helt anden verden møder man i Paolo Veroneses (ca. 1528-1588) billeder. Han arbejder senere i 1500-tallet i Venezia. Til hans hovedværker hører en stor udsmykning af en landvilla inde på det venetianske fastland,



Fig. 10: Paolo Veronese: Freskoudsmykninger af den venetianske Villa Maser fra midten af 1500-tallet.

Villa Maser. Arbejdet udførtes i 1561 i freskotechnik. Som før i kardinal Bessarions romerske villa ses i den langt mere monumentale venetianske højrenæssancevilla en raffineret leg mellem illusion og virkelighed, d.v.s. en vekslen mellem udsigter fra vinduer over det faktiske landskab, villaens have, marker og vingårde, og de livagtigste udsigter malet på væggene i villaens rum.

Åbner man et vindue – der er tale om franske vinduer, d.v.s. at vinduesåbningen går helt til gulvet – vil udsynet for neden være afgrænset af en såkaldt *balustrade* (en slags fornemt rækværk) i marmor. Altså en ”rigtig” balustrade. De malede åbninger gentager balustraden og viser bag den udsigter over vidtstrakte landskaber med byer, veje, broer, ruiner og små personer i daglige gøremål. I villaens centrale salon veksler disse forskellige udsigter med malede nicher, hvori står store malede kvindeskikkelser, der alle spiller et instrument. Kvinderne symboliserer tilsammen Musikken som udtryk for en altomfattende harmoni i Guds skaberværk. En sfærernes musik. At en sådan harmoni fandtes, var en grundtanke i tidens neoplatoniske filosofi. Landskaberne, Naturen – den malede og den virkelige – er *synlige* udtryk for denne skaberværkets skønhed. Musikken er det *auditive* udtryk. I villaens afsides, landlige ro har dens ejer – en lærd venetiansk mand – kunnet fordybe sig i disse ædle tanker. Den går en lige linie fra kardinal Bessarions romerske villa til dette venetianske Paradis. Mange andre landvillaer – f.eks. *Villa d’Este* i Tivoli – har lignende store udsmykninger med landskabsmotiver, der blander fantasi og elementer fra den omkringliggende natur.

Barokken og rokokoen (1600-1750)

Et landskabsmaleri i moderne forstand, d.v.s. et billede i en ramme på en væg, der viser et udblik over et landskab – som de stadig fremstilles i stort tal – er et produkt af barokken. I særlig grad i Holland blev denne genre yderst populær i 1600-tallet. Går man i salene på Statens Museum for Kunst i København, vil man se en mængde af sådanne – ret små – billeder. Ofte mørke i koloritten. Malet med den største omhu for detaljer og helhed. I disse billeder er der ingen tvivl om, at landskabet er det primære motiv. Der kan være menneskefigurer i naturen, men de er klart sekundære. De er med til at gøre landskabet fortroligt, menneskeligt: Det er det almindelige menneskes genkendelige hverdag, der er billedets grundmotiv.

Brugerne af disse billeder er afgørende for den ny genres overmåde popularitet. Det er den nyrige hollandske borgerklasse, til hvis vægge billederne er malet. Der er således ikke som i Italien tale om en gammel, lærd, elitær overklasse med omfattende litterær og kunstteoretisk viden. I løbet af de første årtier af 1600-tallet, medens Trediveårskrigen hærgede i Centraleuropa, opstod der i Holland et handelsborgerskab, en økonomisk velstillet klasse, hvis rigdom i høj grad var et resultat af netop krigen. Medens de andre slog hinanden ihjel, sejlede og handlede hollænderne for dem. Og til et sådant nyrigt borgerhjem hørte udsmykning på væggene. Ikke store fresker, men små – ”moderne” – malerier med let genkendelige motiver. Der opstod et frit marked for handel med malerier. Genrer der forud ikke regnedes for noget særligt – stilleben, blomsterbilleder, frugtstykker og altså landskabet – blev nu dominerende, medens lærde, litterære emner tabte terræn, ligesom det religiøse maleri i calvinismens Holland reduceredes til en underordnet placering. *Genkendelighed* er et nøglebegreb i denne borgerlige kunst, som det senere blev det i vor egen Guldalderkunst, der står i så stor gæld til det hollandske barokmaleri. Eksempelvis kom også portrætkunsten i høj kurs. Og landskabsbillederne er ofte rene ”landskabsportrætter”.

Det gælder et hovedværk som Jacob van Ruisdaels (ca. 1628-1682) *Udsigt over Haarlem med blegeplads i forgrunden* fra første halvdel af 1670'erne. Som angivet i titlen ses den genkendelige byprofil i horisonten. Forrest, ganske tæt ved beskuerens høje standpunkt ligger en lille klynge huse med en varm teglstensrød farve, og foran dem ses bittesmå mennesker i gang med deres hverdagslige gøremål. Mange steder opdager man de karakteristiske vindmøller. Det samlende element i billedet er lyset. Den lave horisont giver plads til et vældigt himmelhvælv, ca. to tredjedel af lærredet er dækket af et dramatisk skylandskab. Det flade marskland og nærheden til havet er forudsætningen for denne særlige panoramiske landskabskomposition. De vandrette linjer synes at ville forsætte i det uendelige. Og skyerne viser sig som kolossalt levende skulpturelle formationer i stadigt vekslende lys. Solen er skjult for beskueren, men dens lys falder dramatisk koncentreret på hustagene i forgrunden, medens andre dele af landskabet tæt på ligger helt i skygge. Det er et nøjagtigt studium af vejrets stadige skiften, af lysets og formernes evige forvandling. Måske er en tordenbyge netop ved at trække op. Som det urokkelige element i billedets urolige univers ligger kirken, der forener jord og himmel. Det er den symbolske meddelelse i billedet. At der er en anden verden end den synlige, en verden solidt forankret i troen på frelse og evighed. På et Paradis.



Fig. 11: Jacob van Ruisdael: *Udsigt over Haarlem med blegeplads i forgrunden*, efter 1660. Olie på lærred. 55,5 x 62 cm. Den Haag, Mauritshuis.



Fig. 12: Jan van Goyen: *Prospekt fra byen Arnhem*, 1646. Olie på træ. 65 x 96 cm. Statens Museum for Kunst, København.

På Statens Museum for Kunst hænger Jan van Goyens (1596-1656) billede *Prospekt fra byen Arnhem*, dateret 1640. Det viser en lignende komposition, nu i et mere ensartet, gyldent aftenlys. Men igen: et portræt af et landskab. Det velkendte svøbt i en forklaret, fredfuld stemning.

Ruisdaels store produktion af landskaber spænder over et rigt udtryksregister. Et mere intimt rum ses i *Vindmøllen ved Wijk* (ca. 1670). Igen er vejret og lysets dramatiske skift billedets hovedmotiver.

Kompositionen er enkel: et par diagonaler forankrer landskabet i billedets grundlinie og fører derfra videre ind i rummet, hvor møllen og de små skibe på vandet dannet de lodrette accenter. Og over det flade land igen *himlen*. Forrevne skyformationer og vinden, der stryger lavt hen over forgrundens planter og vandflade, og en kontrastrig fordeling af sollys og skygge på vandet fortæller om et omslag i vejret. De små kvindefigurer går i retning af møllehuset for at søge læ. Vindmøllen er monumentaliseret af det lavtliggende synspunkt og står som en magtfuld menneskeskabt medspiller i naturens kræfter. Vi ser en natur, hvori det guddommelige og det menneskelige synes at forenes i harmoni. Landskabet er således ikke blot "afmalet", men tolket ind i en religiøs verdensforståelse, der endnu er fundamental i 1600-tallet.



Fig. 13: Jacob van Ruisdael: *Vindmøllen ved Wijk*, ca. 1670. Olie på lærred. 83 x 101 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

En anden hovedstrømning i barokkens landskabsmaleri repræsenteres af den franske kunst. Hovedrepræsentanterne er Nicolas Poussin (ca. 1593-1665) og Claude Lorrain (1600-1682). I Frankrig dominerer i hele 1600-tallet er strengt klassisk funderet kunstteori. Den har sit udspring i forskellige kongelige akademier og styrer en hvilken som helst kunstytring i landet: Arkitektur, maleri, havekunst, musik, teater – alt arter sig efter akademiske regler. Den franske barokhave er vel det mest umiddelbart slående udtryk for denne grundanskuelse: snorlige gange, rolige vandspejl og ikke mindst de klippede buske og træer. Løvet tøjlet til kugler og kegler. Enhver form for ”naturlighed” i moderne forstand er væk. Ethvert spor af tilfældighed og tidens gang! I stedet er skabt en højere, guddommelig naturlighed; et billede af den egentlige dybereliggende gudskabte natur i dens tidløse perfektion. En større kontrast til det hollandske naturbillede kan næppe tænkes. Går man i en fransk barokhave, eksempelvis ved slottet Vaux-le-Vicomte uden for Paris, går man i et menneskeskabt sidestykke til Paradis. Så det er kun med moderne øjne, at en sådan have er ”unaturlig”, for et barokmenneske er den det naturligste.



Fig. 14: Louis Le Vau: *Havefacade fra slottet Vaux-le-Vicomte* (lidt uden for Paris) fra midten af 1600-tallet

Sådanne tanker ligger også til grund for tidens landskabsmaleri. Claude Lorrains billede *Hagars forvisning* malet i Rom i 1668 kan illustrere det franske barokke landskabsmaleri. Det ophøjede, tidløse slås fast allerede i titlen. Claude har fantaseret sig til en episode i en fjern fortid: Abraham forviser sin tjenestekvinde Hagar og deres fælles søn Ismael fra sit hjem, da hans hustru Sara har født ham sønnen Isak. ”Da stod Abraham aarle op om Morgenens” og sendte de to bort, står der i 1. Mosebog. Det tidlige morgenlys farver sceneriet, men vejr og vind spiller i øvrigt ingen rolle. Vi ser en ideelt skøn morgen, og udsynet mod træer, bjerge og en flod hviler i dyb ro. Til venstre ses Abrahams bolig og de tre hovedpersoner. Boligen er opført i klassisk stil med kolossale korintiske søjler. Man kan næppe forestille sig, at Abraham i tidernes morgen har boet i et sådant kejsersligt palads, men 1600-tallets opfattelse af den antikt romerske arkitekturs ideale status spejler sig i billedet. Vi er i en ideal ”tidløs” fjern fortid. En Guldalder. I persongruppen udtrykkes der ikke sorg eller vrede over det, der sker, men kun en roligt ophøjet gestik. At Hagar ifølge teksten sendes ud i ørkenen, mærker man ikke. Alt ånder storhed og – på trods af motivet – harmoni.

Forudsætningerne for et sådant landskabsmaleri er hentet i den italienske renaissance. Detaljer i naturen kan nok være studeret uden for atelieret, men der komponeres efter klare ”formler”. For eksempel ligner træerne i Claudes mange billeder hinanden slående, som stod de allerede klare som færdige rekvisitter til de forskellige billeder, og helheden er tilrettelagt indendørs, fjernt fra konkrete lokaliteter og et lunefuldt vejrlig. Et honninggult lys, en evig sommerdag synes at strække sig gennem Claudes produktion af



Fig. 15: Claude Lorrain: *Hagars forvisning*, 1668. Olie på lærred. 107 x 140 cm. Alte Pinakothek, München

landskaber. Stilisering og idealitet og forankring i en religiøs (eller antik litterær) motivkreds skal løfte den forhen nedvurderede landskabsgenre op i en ophøjet, akademisk accepteret kunstverden. Man kan tale om et *heroisk*, ”storslået” landskab. Andre billeder befolkes af hyrder og nymfer. I dem ses den ideale fortid som en idyllisk, *pastoral* verden. Forklarelsens høje lys hviler om den. Over for disse to klassiske verdensbilleder står den hollandske *hverdagsrealisme*.

Det gælder for de her omtalte landskaber, så forskellige de end er, at de er forankret i en kristen forståelse af verden. Som renæssancens og barokkens kunst i det hele taget er det. Og når et varmt gyldent lys bader Claudes ideale panorama (og ikke kun *Hagars forvisning*, men talløse andre), så er det de forgyldte stråler i Masaccios tidlige uddrivelse af Paradis, der stadig når ud over verden. Paradisforestillinger i forskellige iklædninger ledsager landskabskunsten gennem de århundreder, vi her har kastet et kort blik på. Den synlige verden kan i kunsten forædles og stråle med paradisisk

skønhed. I 1700-tallet bryder det religiøse verdensbillede langsomt sammen, en sekularisering vinder frem på alle livets områder. Kirken mister sit greb som den almindeligt anerkendte tolkende instans i samfundet. Og dermed er der også skabt basis for en ny, ”moderne” landskabskunst.

Inden den manifesterer sig i 1700-tallets midte, farver det sidste skær fra den store religiøse verdensvision landskaberne i det ny århundredes første tiår. Det er rokokoen, der ”runder traditionen af”. Det, der omkring 1400 begyndte som en ny morgen, en åbning og en åbenbaring hele horisonten rundt mod den synlige verdens mangfoldighed, trækker sig i rokokoen landskabskunst stiltfærdigt sammen igen i et lille afsondret rum, typisk et glemte og lidt misrøgtet hjørne af en park, hvor et mindre selskab har forskanset sig mod alt det ny i et fortættet samvær omkring musik og diskret erotisk adspredelse. Barokhavens suveræne overblik og geometriske natur er borte nu, ingen orker mere at tøjle træer og buske, alene nydelsen og nuet tæller. Det fornemmes, at tiden rinder ud. At det forholdt sig sådan, var de herskende klasser i samfundet ganske på det rene med, og man kan sige, at rokokoen kunst grundlæggende er bestemt af ustabilitet og flugt. I periodens portrætkunst møder man det pudrede ansigt og den hvidgrå paryk, personen lyser i pastelfarver. Det hvide hår skal imidlertid ikke associeres til alder, men til *aldersløshed*. Til en kunstlet evighed. Rokokoens menneske ville standse tiden og var samtidig desperat vidende om det umulige i dette forhavende.

I Hugo von Hofmannstals og Richard Strauss’ opera *Rosenkavalieren*, der foregår i Wien i rokokoen, står den forelskede feltmarskalkinde, der vel næppe er tredive år, om natten op ”und lässt die Uhren alle stehen”, sætter alle ure i stå. Hun flygter ind i tidløsheden. Og ind i rokokoen lyse saloner, der ikke åbner sig mod naturen, men mod billeder og reflekser i de mange spejle. I Antoine Watteaus (1684-1721) landskaber er naturen en sådan lukket salon, træer og buske står som opløste, skrøbelige i det faldende lys. Personerne er endnu et lykkeligt øjeblik i det jordiske Paradis. Men de venter. På uddrivelsen.



Fig. 16: Antoine Watteau: *Fest i en park*, ca. 1718. Olie på lærred. 127 x 191 cm. Wallace Collection, London

Praktiske øvelser

AF HENRIK JUHL ANDERSEN, SØREN ELGAARD OG JØRGEN ERIKSEN

Praktiske øvelser: Det maleriske princip

Den schweiziske kunsthistoriker Heinrich Wölfflin har beskæftiget sig indgående med de stilistiske forskelle mellem renæssancens og barokkens kunst. Han bemærker bl.a., at renæssancens kunstnere gør brug af et *lineært* princip, hvor der stræbes mod harmoni og symmetri ved brug af centralperspektiv, enhedslys og plastisk klarhed i formgivning af de enkelte genstande, der optræder i et billede. Et godt eksempel på et lineært udtryk er Botticellis *Bebudelsen*, som er gengivet og analyseret i bogens tredje kapitel om renæssancens, barokkens og rokkoens kunst (se s. xx).

Ifølge Wölfflin bliver det lineære princip så i barokken afløst af et *malerisk princip*, hvor man i højere grad arbejder kontrastfyldt med lys-skyggeforhold, diagonalbevægelse i form af forskudt perspektiv, flygtige penselstrøg og mere dynamiske overgange mellem rummets planer.

Det malerisk princip kommer tydeligt til udtryk i følgende tegning af Rembrandt:



Figurtekst?

Bemærk bl.a. den skitse-prægede tegnemåde, lys-skyggekontrasterne og diagonalbevægelsen ind i billedets dybde nederst i venstre hjørne. Alt i alt en mere organisk opfattelse af forholdet mellem figur, genstande og rum, hvor de enkelte dele bindes sammen af tuschstregens livlige linie og de store masser af lys og skygge.

Kendetegnende for den maleriske stil er også, at enkelte områder i billedet ofte fremhæves v.h.a. en dramatisk lyssætning, hvorimod andre partier er mere tilslørede. Dette forhold gør sig også gældende i Rembrandts tegning; de to figurer i forgrunden er således forholdsvis præcist tegnet op, hvorimod omgivelserne og baggrunden er tegnet mere groft og sløret.

Endelig er de barokke landskabskunstnere nogle af de første til at indarbejde *repousoir-virkninger* i deres billeder, netop for at øge den rumlige kontrast og tilføre landskabet en dynamik, man ikke umiddelbart finder i hverken middelalderens eller renæssancens landskabsbilleder. I nedenstående billede af hollandske Ruisdael fungerer møllen som repousoir i billedets mellemgrund, men også andre af de nævnte barokke træk er tilstede i billedet. Hvilke?



Figurtekst?

Øvelse I – Kul

Med afsæt i ovenstående billede af Ruisdael (eller andet landskabsbillede fra barokken) laves en større landskabstegning i kul og kridt med fokus på lys/skyggeforhold og rumlig dynamik.

- a) Skitsér billedets komposition let med et stykke kul. Vær opmærksom på, hvor højt/lavt horisontlinien er placeret, og vær omhyggelig med at få genstandenes størrelsesforhold og rumlige placering markeret så præcist som muligt.
Anfør bag på skitsen dine egne notater til de rumskabende elementer du har brugt i din skitse.
- b) Markér, hvor lyset falder i det originale billede, og lad i første omgang disse partier stå urørt i tegningen. Markér ligeledes de mørkeste partier i billedet og påbegynd herefter det egentlige arbejde med at graduere overgange fra lys til skygge. I Ruisdaels billede er skyerne måske den største udfordring, men også møllens plastiske form kræver nuancering; den er belyst stærkt fra venstre, hvorimod dens højre side ligger i skygge.
- c) Det kan være en god idé at bruge forskellige slags kul og evt. også nogle bløde blyanter for at nuancere udtrykket. Endelig kan en enkelt kridtfarve eller to bruges som en ”tone” i tegningen eller som et middel til at fremhæve et element i landskabet.

Husk at bruge kul-fixer, når den endelige tegning er færdig.

Skriv en halv A-4 side om din kul/kridtskitse, hvori du gør rede for de rumskabende virkninger og lys/skyggeforhold, der er bærende for billedets udtryk. Gør også rede for, hvorvidt de stemmer overens med barokkens maleriske stilprincipper, som de karakteriseres af Wölfflin.

Øvelse II – Tusch

- a) Motivafsøgning: find en åben landskabelig setting – skov, strand, mark og medbring digitalkamera til fotografering.

- b) Tag en serie på ca. 20 billeder og varier løbende m.h.t. udsnit, synsvinkel. Start med at tage rolige og forholdsvis statiske billeder, hvor horisontlinien ligger midt i billedet, hvor de rumlige gradienter løber mod et centralt forsvindingspunkt, og hvor der er en vis balance og symmetri omkring midteraksen. Prøv herefter at ændre de forskellige rumlige forhold; læg horisontlinien lavere i billedet, lad gradienterne løbe diagonalt ind i rummet eller helt ud af billedet og lad evt. et træ eller en figur optræde i den umiddelbare forgrund.
- c) Efter endt fotografering hentes de digitale landskabsbilleder ind i computeren, hvor der kan arbejdes med beskæring, retouchering, og hvor lys-skyggekontrasterne evt kan forstærkes. De to mest statiske og de to mest dynamiske billeder sammenlignes herefter og fremlægges i plenum.
- d) Herefter bearbejdes de to mest dynamiske (maleriske, barokke) billeder i en større tuschtegning. I behandlingen af de enkelte billedelementer arbejdes der hen imod et malerisk udtryk a la Rembrandt. Der lægges således særlig vægt på repousoirvirkning og diagonalperspektiv samtidig med at der indarbejdes kontraster i udtrykket, både kontraster mellem lyse og mørke partier, men også mellem detaljerede og mere groft tegnede områder.



De to tegninger udstilles sammen med en ledsagende planche med dine kommentarer til de formelle valg, du har taget angående komposition, rum, synsvinkel samt lys og skygge-behandling. Disse kommentarer kunne fx tage udgangspunkt i Wölfflins 5 begrebspar.

For en god og illustrativ gennemgang af Wölfflins begrebspar, se: Susan Woodford: *Blik for billeder*, Systime, 1989 – kapitel 11: “Et oplæg til stilistisk analyse: renæssance over for barok”.

Fra atelieret ud i naturen

På jagt efter motiver i landskabet 1750-1850

AF KARINA LYKKE GRAND

C.W. Eckersbergs udflugter

Inde på Kunstakademiet i København var professor C.W. Eckersberg (1783-1853) ved at tage sin høje hat og lange frakke på. Sammen med et par af sine dygtige elever, Christen Købke (1810-1848) og Wilhelm Marstrand (1810-1873), skulle Eckersberg på udflugt uden for byen; ud i den skønne danske natur. Hestevognen blev pakket med klapstole, trækasser med malerredskaber og lidt god mad. De skulle nemlig af sted for at sidde udenfor og male. Forinden havde de fået lavet nogle praktiske trækasser, hvor de kunne sætte pap og lærred fast på indersiden af trækassens låg, så når de fandt et motiv i naturen, som de gerne ville male, var det bare at åbne for kasserne og slå låget op. Det var noget helt nyt, dér i begyndelsen af 1800-tallet, som professoren var begyndt at lære eleverne. Før i tiden plejede de at male indenfor i de mørke atelierer på Kunstakademiet, men nu var tiden kommet til at rykke udenfor og male direkte foran naturen.

På illustrationen (antagelig fra o. 1830) kan du se, hvordan det foregik. Det er Christen Købke, der har fanget C.W. Eckersberg i færd med at male. I den ene hånd har Eckersberg en palet, hvor der er smurt maling på, og i den anden holder han en pensel. På knæene hviler malerkassen med det opslåede låg. Bag ham står Wilhelm Marstrand, der kigger godt efter, hvordan professoren maler naturen, og i baggrunden, bag træstammen, kan vi se den hestevogn, som den lille kunstnerflok er kommet af sted i. Rundt om i Europa på de andre kunstakademier var man også begyndt at rykke udenfor i landskabet for at male direkte i naturen. I dag virker det helt naturligt, at kunstnere sætter sig ud i det fri for at male, men dengang var det så afgørende nyt, at det kom til at revolutionere billedkunsten for altid. Det vil vi se nærmere på med eksempler på motiver fra både Danmark, Norge, Tyskland, England og Italien.



Fig. 1: Christen Købke: *Eckersberg og Marstrand på studieudflugt*, u.å. Blyant på papir 147 x 184 mm. Den kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, København.

P.C. Skovgaard på opdagelse i marken

I sommeren 1843 tog Peter Christian Skovgaard (1817-1875) sin gode ven, kunstneren Johan Thomas Lundbye (1818-1848) med på en tur til Nordsjælland; til Skovgaards barndomsby Vejby. Her malede de begge en række skitser og malerier ude i naturen, og et af de spændende billeder er Skovgaards *Havremark ved Vejby* (1843). Billedet forestiller en havremark, men det er ikke en mark med afgrøder, som vi er vant til at se dem i dag. Prøv at lægge mærke til stråene med de hvide aks. De er ikke lige høje, og mellem kornet vokser der gule og røde blomster. I dag ser marker noget mere strømlinede ud, og ukrudt, blomster og andre uvedkommende vækster er fjernet med giftstoffer. Skovgaards grønne mark er sådan en, man har lyst til at lægge sig på ryggen i, med et kornstrå i munden, imens solen bager fra en skyfri himmel. Stedet virker som et dejligt og uforstyrret sted, hvor man kan være lidt alene. Der er ikke andre mennesker på billedet; kun i baggrunden kan man ane en brunlig skorsten, hvilket vidner om, at



Fig. 2: P.C. Skovgaard: *Havremærk ved Vejby*, 1843. Olie på lærred. 25,5 x 28,5 cm. Statens Museum for Kunst, København

Skovgaard ikke er så langt væk fra beboelse, formentlig en lille gård. Rundt om gården er der nogle høje træer og buske, og de udgør skellet mellem gården og de tilhørende marker.

Hvis vi skal prøve at finde ud af, hvor Skovgaard har set motivet fra, kan man kigge efter, hvilke ting i motivet Skovgaard synes at være på niveau med rent synsmæssigt. Står Skovgaard på et højt sted og ser ned på marken, eller sidder han ned og ser hen på blomsterne og kornet? Mit bud er, at Skovgaard har siddet på en lav klapstol; sådan en som professor Eckersberg sad på i den forrige tegning, og herfra kigger han lige ud i kornmarken. Læg mærke til, at man helt i forgrunden kan se markens brune jordbund og en klynge af de gule blomster. Det er det, der er tættest på os. Hvis Skovgaard havde set motivet fra en høj synsvinkel, ville vi formentlig have kunnet se mere af

marken og mere end bare skorstenen på bondegården. Billedet er således set fra en lav synsvinkel; det man kalder for frøperspektiv. Det betyder, at man som regel ikke kan se så langt ind i det billedrum, som kunstneren viser for os. Ligesom en frø har vi ikke udsyn over flere kilometer markareal, men har kun et begrænset udsyn til en række blomster og kornaks. Det modsatte af frøperspektivet er fugleperspektivet, hvor man ser motivet fra et højt sted og kan skue langt ud i horisonten.

Hvis vi skal se på, hvordan Skovgaard har malet motivet, kan du prøve at tage billedet tæt op til dine øjne, dog ikke så tæt at du ikke kan fokusere på motivet. Prøv at se på billedet bid for bid, detalje for detalje. Det bliver nu sværere at se, hvad de enkelte dele forestiller. I stedet for kan man se hvert af de penselstrøg, som Skovgaard har sat på lærredet, et for et. Når billedet er malet med så brede penselstrøg, bliver man nødt til at komme lidt på afstand af billedet, for at øjet kan se, hvad motivet egentlig forestiller. Teknikken med brede penselstrøg er på det tidspunkt en forholdsvis ny måde at male billeder på, og gennem hele guldalderen er der mange kunstanmeldere og kritikere, der synes, at billeder som Skovgaards er ufærdige kunstværker, fordi man stadig kan se penselstrøgene. De samme mennesker synes heller ikke, at en simpel havremark er værdig som et motiv for et kunstværk. Et rigtigt kunstværk skal helst være malet detaljeret og forestille en historisk begivenhed (fx en søslag eller en kongelig kroning), en arkitektonisk vigtig bygning (fx et slot) eller betydningsfulde mennesker (fx adelen eller kongelige). Herfra er der langt til en beskeden mark uden for en lille bondelandsby. I dag ser vi helt anderledes på den sag. Skovgaards maleri virker helt moderne på os, selvom det faktisk er malet for over 160 år siden.

På kunstakademierne var der dengang et officielt malerihierarki, dvs. en slags rangordning for, hvad der var et godt motiv. At male landskaber rangerede dengang lavest i hierarkiet, mens historiemaleriet var det mest ansete og værdifulde at udvælge som motiv. I 1800-tallets første halvdel sker der dog en omrokering i dette hierarki, hvilket betyder, at historiemaleriet glider i baggrunden og bliver anset for at være lidt umoderne, mens landskabsmaleriet rykker op i hierarkiet og bliver anset for at være et mere moderne og tidssvarende motiv. For første gang i historien bliver det dermed fuldt accepteret at være landskabsmaler og anerkendt at tage ud i naturen på jagt efter nye motiver.

Martinus Rørbyes naturskildring

Den danske kunstner Martinus Rørbye (1803-1848) tog i 1830 til Norge for at male i det anderledes landskab, som findes der. Her er bjerge og slugter, og ikke kun små forhøjninger, der ”bugter sig i bakke, dal”, som det lyder i den danske nationalsang. Norge må have været fascinerende at rejse til dengang, fordi fjeldene rummer en type natur, som man ikke kan opleve hjemme i Danmark. Tænk på, at man dengang hverken havde fotografiapparat eller TV for den sags skyld til at kunne berette i billeder, hvordan der så ud i andre lande. Det eneste medium, til det formål var maleriet. Og det er faktisk først fra 1810'erne, at kunstnerne for alvor begynder at male efter naturen og dermed begynder, mere realistisk, at skildre, hvordan verden ser ud. Før den tid var maleriet ikke et medium, som man brugte til det formål. Som du har kunnet se og læse i de foregående kapitler og senere i dette, indeholdt maleriernes motiver før 1800-tallet primært religiøse, mystiske, romantiske eller idealiserede fortællinger, hvor det landskabelige motiv oftere blev indsat som en baggrundskulisse for disse fortællinger. I 1800-tallet er det lige omvendt. Her kan man finde mange motiver, hvor det er det landskabelige motiv, naturen, der er det primære og vigtigste for kunstneren. Det centrale for kunstnerne bliver at kunne tage ud i det fri, hvor naturen er, og udvælge sig et interessant motiv.

I det maleri af Rørbye, som vi nu vil se nærmere på, har han udvalgt et motiv fra en høj synsvinkel. Ligesom Eckersberg og Skovgaard har Rørbye taget en klapstol og en malerkasse med ud i naturen, og her har Rørbye fundet en flot udsigt fra de højere luftlag i Norges fjelde. Man kan kalde Rørbyes synsvinkel for fugleperspektiv, fordi han fra et højt ståsted kigger ned over landskabet. Og herfra har han udsigt over mange kilometer terræn, helt indtil man i det fjerne kan se horisonten.

Men det panoramiske vue over landskabet bliver i højre side af billedet spærret af et stort klippeparti. Hvorfor mon Rørbye har valgt et motiv, hvor nogle klippesten fylder så stor en del af højre side? Mit bud er, at inden Rørbye gik i gang med at male motivet, måtte han lige kravle op på de øverste klippesten for at afprøve, hvordan udsigten så ud deroppefra. Den uforstyrrede udsigt var helt sikkert imponerende, men måske syntes Rørbye, at billedet som motiv manglede et eller andet.

Prøv at lægge hånden over klipperne og forestil dig, at udsigten i venstre side fortsatte helt ud i den højre side, ligesom hvis Rørbye stod på de øverste klippesten. Hvordan ville dette motiv se ud? Jeg synes umiddelbart, at billedet bliver lidt kedeligere, og at dybden i billedet bliver mindre. Den kilometerlange



Fig. 3: Martinus Rørbye: *Norsk landskab med klippeparti i forgrunden*, 1830. Olie på papir
på pap. 18 x 32,2 cm. Statens Museum for Kunst, København.

udsigt skrumper så at sige ind. Måske er Rørbye kravlet ned fra klippeafsatsen igen og har bevidst valgt at tage et stykke af klippestenene med i billedets forgrund. Det er et godt trick, som Rørbye har lært på kunstakademiet, at hvis man indsætter en ting helt i forgrunden, helst til en af siderne, så får billedet meget mere dybde og rum.

Prøv at kigge nærmere på klippestenene. De er ikke kun malet i én farve. Der er både spor efter blå, orange og grønne penselstrøg. Når Rørbye vælger at bruge forskellige farver, er det, fordi de mørke og lyse farver er med til at danne skygge og lys i klipperne, så de ikke ser flade ud. Og nogle steder på billedet er der slet ikke brugt maling. Jeg har prøvet at holde det lille maleri i mine hænder og blev faktisk overrasket over, at det brune pap, som billedet er lavet på, skinner igennem flere steder. Det brune parti foran grantræet i midten er fx ikke brun maling, men pappet, der er synligt. Og ved det brune stykke foran hytten i venstre side er der heller ikke brugt maling. Teknikken med ikke at bruge maling på hele billedfladen er noget helt nyt, som kunstnerne begynder at benytte sig af i begyndelsen af 1800-tallet. Det er ikke for at være dovne eller for at spare på malingen, at de ikke bruger farve over det hele. Men når nu papiret, pappet eller lærredet, som man bruger til at male på, har en farve i forvejen, kan man jo lige så godt udnytte det. Datidens kunstanmeldere og kunstkritikere er dog ikke særligt begejstrede for denne praksis, og det får dem kun til at mene, at disse billeder i allerhøjeste grad er ufærdige værker. Først

senere i 1800-tallet accepteres det, at kunstnerne ikke smører maling på hele billedet. Prøv selv at male på lærred eller farvet papir og forsøg at anvende den eksisterende, underliggende farve på lærredet eller papiret ved ikke at påføre maling på hele billedfladen.

Caspar David Friedrichs romantiske natur

Den tyske kunstner Caspar David Friedrich (1774-1840) holdt ligesom Rørbye meget af landskabsmotiver med klippepartier. Fra en tilsvarende høj udsynsposition skuer han på billedet her fra 1818-1819 ud mod nogle kalkklipper og et roligt hav med to sejlbåde. I forgrunden ser man ned mod tre mennesker, der befinder sig ved uhyrlig stejl skrænt, der grænser op til de hvide kalkklipper. En stående mand i højre side læner sig op ad et træ – et rettere dets rødder – og skuer længselsfuldt mod den lyse, violette horisont. Imens er en anden mand i færd med at kravle rundt efter noget, der er skjult for betragteren, længere nede ad skrænten. En kvinde i rød kjole i venstre side peger på noget dernede, og det er det, som mandens opmærksomhed er rettet mod. Disse to personers opmærksomhed er altså ikke rettet mod den storslåede natur, som Friedrich skildrer i billedet.

Kun manden i højre side ser ud mod naturen, og det er via ham, at vi ser derhen, hvor han har rettet sit blik.

Modsat Rørbyes billede, hvor himlen blev givet megen plads og opmærksomhed, har Friedrich valgt at kamufflere himlen med to trækroner, der fra hver sin side af billedet danner en ramme om udsigten. Klipperne danner også en ramme om udsigten, idet de danner en V-åbning til havet. Selv græsset i forgrunden danner en blødere V-åbning, og det betyder, at vi som betragtere ikke kan undgå at fokusere på den udsigt, der ligger i midten. Billedet har altså en større form for symmetri end fx Rørbyes Norgesbillede med det markante klippeparti i højre side. Endvidere er Friedrichs billede en del af en romantisk bølge i perioden, hvor man på den ene side søger inspiration i naturen, men på den anden side også iscenesætter en fortælling i billedet og tilsætter stemningskabende elementer til naturen for at gøre den mere romantisk og følelsesmæssigt appellerende. Det skal være sublimt at betragte naturen, og Friedrich forsøger at understrege den stemning ved netop at gøre naturen til noget enestående, mystisk og overvældende. Noget man ikke rigtig støder på i hverdagens almindelige grønne natur.



Fig. 4: Casper David Friedrich: *Kridtklinter på Rügen*, ca. 1818. Olie på lærred. 90,5 x 71 cm. Sammlng Oskar Reinhart, Wintherthur.

Vi har indtil videre set tre landskabsbilleder fra 1800-tallets første halvdel. Det, der kendetegner denne periodes malerier, er bl.a., at kunstnerne ser deres motiver fra vidt forskellige synsvinkler. Nogle kunstnere sidder eller ligger ned, imens de kigger op på deres motiver, mens andre står på en høj udsigtsposition og kigger ned på deres motiver. Kunstnerne vælger helt selv, om de vil zoomer ind på noget, de har iagttaget tæt på, eller noget, de har set langt væk. De kan således fleksibelt skifte mellem at fokusere på nære eller fjerne genstande eller kombinere disse. Nogle holder sig til en helt naturtro skildring af den foreliggende natur, mens andre tilsætter stemningsskabende elementer i billedet.

Naturen tæt på – John Constables træstamme

Det næste billede, vi skal se på, er fra ca. 1821 og malet af englænderen John Constable (1776-1837). Han fået øje på et træ inde i en skov og har zoomet ind på træstammen, imens han har stået lige foran det. I stedet for at male træet i dets helhed har han valgt kun at vise os et close up af stammen samt nogle af de nederste grene. Kunstnerne vælger altså selv, hvor meget de vil have med af de motiver, de finder ude i naturen. Når kunstnerne i tidligere perioder malede billeder af træer, sad de som sagt ikke foran træerne ude i naturen, men malede efter hukommelsen eller efter skitser i deres atelierer. Det betød oftest, at træerne blev malet med ensartede stammer, samt at trækronerne var vigtigere at male end stammerne. Hos Constable ser det ud til at være lige omvendt. Han har gjort meget ud af detaljeret at iagttage, hvordan lige præcis denne elme-træstamme i en skov i England så ud. Læg mærke til, hvordan Constable har registreret alle ujævnhederne i barken på stammen, og hvordan stammens farver varierer mellem lysebrun, mørkebrun, sort, grøn og rød-brun. Næste gang du går en tur i skoven, kan du jo prøve at lægge mærke til, hvor forskellige træernes stammer egentlig er.

Meget sjældent er træstammer helt lige og glatte, og som Constable har opdaget, er træets fod meget ujævn, knoldet og asymmetrisk.



Fig. 5: John Constable: *Studie af en elmetrøstamme*, ca. 1821. Olie på lærred. 30,6 x 24,8 cm. MUSEUM?



Fig. 6: Thomas Gainsborough: *Mr. and Mrs. Robert Andrews*, 1748-49. Olie på lærred. 69,8 x 119,4 cm. The National Gallery, London

Thomas Gainsborough og Jens Juel – det symbolsk-idealiserende landskab

Et eksempel på et maleri fra midten af 1700-tallet, hvor træernes individualitet er erstattet af mere stereotype træer, ses hos landsmanden Thomas Gainsborough (1727-1788), der antagelig ikke har siddet ude i naturen og iagttaget de træer, som er afbildet på maleriet *Mr. and Mrs. Robert Andrews* fra 1748-49. Det centrale i dette maleris natur er ikke den eksakte gengivelse af træerne og markerne, men den symbolsk-idealiserende fremvisning af landskabet: at Mr. og Mrs. Andrews besidder det stykke jord, som er afbildet. Parret er således iscenesat i et engelsk landskab, hvor de enkelte elementer har et symbolsk formål. F.eks. er markens neg et billede på frugtbarhed, og eftersom det unge par netop er blevet gift, giver det god mening at lade naturen understrege deres situation. På den måde udgør den kønnede natur en velvalgt kulisse omkring billedets egentlige fokus: Mr. and Mrs. Robert Andrews.

Også herhjemme ses den type landskabsbilleder hos f.eks. maleren Jens Juel (1745-1802). I *Det Rybergske familiebillede* fra 1796-97 møder vi helt fremme i forgrunden den gamle storkøbmand, der er kommet til penge og jord. Hans alder understreges af hans stok og siddende positur, medens den unge søn, stående, slår ud med hånden i retning af de besiddelser, han



Fig. 7: Jens Juel: *Det Rybergske familiebillede*, 1796-97. Olie på lærred. 253 x 336 cm. Statens Museum for Kunst, København.

og hans kone om måske ikke så længe skal overtage. Den trofaste hund er med sin hoveddrejning tydeligt orienteret imod den kommende herre på godset.

Billedet indrammes – i mellemgrunden – af et gammelt egetræ lidt omme bag bænken til venstre, og til højre bag det unge par ses tilsvarende en skovbevoksning af nyere dato. Allerbagest skimter vi godsets bygninger, hvis store afstand fra personerne i forgrunden understreges af et atmosfærisk perspektiv med slørede konturer og bleg, blålig farveholdning. Man får herved tydeligt indtryk af, at jordbesiddelserne strækker sig langt ud over, hvad billedet kan rumme. Og det er netop denne type billedes pointe: landskabsbesiddelsen benyttes til at fremhæve og idealisere besidderen – oplysningstidens driftige menneske.

Francois-Marius Granets uvejr

Fra udsigten over det danske landskab skal vi nu til fjerne, udenlandske vidder. Det var ikke kun i det dejlige sommervejr, at 1800-tallets kunstnere satte sig udenfor for at skildre naturen. I al slags vejr drog de af sted på jagt efter nye motiver i landskabet. Både i deres hjemland og i udlandet, når de var på studierejser. Den franske kunstner Francois-Marius Granet (1775-1849) har i det næste maleri fra ca. 1802-19 skildret en panoramisk udsigt over Tiberdalen,



Fig. 8: Francois-Marius Granet: *Storm i Tiberdalen*, ca. 1802-19. Olie på papir på lærred. 19 x 37,5 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence.

der ligger lidt udenfor Rom i Italien. Men det forestiller ikke italiensk varme og solskin, som vi ynder at opleve det. Granet har snarere skildret et stormvejr med masser af blæst og regnbyger. Det kan ikke have været det mest behagelige vejr at opholde sig i, men effekten i billedet er blevet ret god.

Fra et relativt højt sted skuer Granet ud over dalen, hvor han har frit udsyn til horisonten. Kun i højre side kan man ikke se horisontlinjen, fordi en massiv regnbyge skyller ned i forgrunden og helt dækker for det videre udsyn. Kraftig regn nedsætter altså sigtbarheden, selvom regn jo i sig selv er gennemsigtig. Har du ikke også prøvet at være udenfor i regnvejr og opdaget, at man faktisk ikke kan se mange meter frem for sig? Prøv at lægge mærke til, hvordan vejret er i resten af billedet. Selvom det regner i højre side, ser det faktisk ud til, at solen skinner ude ved horisonten. Her er der helt lyst og gyldent, og luften er klar. Ovenover er himlen dækket af skyer, men det er mest i forgrunden, at skyerne ser mørke og regnfulde ud. Ved horisonten ser skyerne igen lysere og blå ud. Billedet forestiller således forskellige lokale vejrforhold, der svinger mellem storm/regn og opklaring/solskin.

Vi ved, at en lang række europæiske kunstnere faktisk var så interesserede i vejrets svingninger, at de dagligt gennem flere år førte dagbøger over dagens temperaturer og vejr- og vindforhold. Det gjaldt blandt andet for danske C.W. Eckersberg og engelske John Constable. Disse meteorologiske optegnelser siger noget om, at kunstnerne var optagede af at registrere og skildre naturen, som den så ud i virkeligheden og ikke i fantasien.

Læg mærke til, hvordan Granet har malet motivet. Det er ikke særligt detaljeret. Man kan næsten sige, at hele udsigten er ude af fokus. Det betyder, at det ikke er til at afgøre, om landskabet indeholder klipper, træer eller andre



Fig. 9: John Constable: *Skybrud over havet*, 1824-28. Olie på papir på lærred. 22,2 x 31,0 cm. Royal Academy of Arts, London.

vækster, fordi alt er reduceret til penselstrøg i forskellige farver. Hverken når man holder billedet på afstand af øjet eller ser det helt tæt på, kan man afgøre, om den mørke forgrund skal forestille klipper eller træer; alt er mudret lidt sammen. Granet var altså optaget af at se og skildre de aktuelle vejr- og vindforhold i landskabet, og det samme gjaldt også for John Constable.

John Constables skybrud

I maleriet *Skybrud over havet* (1824-1828) står Constable inde ved kysten og ser ud på havet. Maleriet skildrer et voldsomt uvejr, der strækker sig fra horisonten og ind mod land. De blåsorte uvejrsskyer hænger tungt på himlen, og havet er malet i samme mørke farve. Den mørke farve får vandet til at se koldt og klart ud, og det dramatiske vejr danner skum på bølgerne. Et havbillede som dette er egentlig lavet med ganske få virkemidler. Læg mærke til, at man igennem himlens uvejr kan se det brune pap, som maleriet er lavet på, og at Constable ved hjælp af få brede, lodrette strøg i grålige nuancer

får gjort rede for det dramatiske vejr. Ligesom Granets maleri er denne skildring af naturen ude af fokus forstået på den måde, at det pga. de grove penselstrøg ikke er til at afgøre, om det rødlige og blålige parti i forgrunden skal forestille kyststrækningen eller en del af havet. I horisontlinjen kan man også se nogle mindre, lodrette markeringer, men igen er det ikke til at afgøre, om det er skibe, bølger eller blot ujævne tilfældigheder.

J.W. Turner – regn, damp og fart

Teknikken med at male ude af fokus blev brugt af mange kunstnere over hele Europa i perioden. Blandt andet også af englænderen Joseph William Turner (1775-1851). I maleriet *Regn, damp og fart – The Great Western Railway* (se s. xx) fra 1844 er teknikken drevet så vidt, at det ser ud, som om Turner ser på landskabet og byen med sammenknebne øjne. Alt har karakter af at være under opløsning. Kig godt på billedet og se, hvad du kan observere af genkendelige elementer foruden himmel, land og vand.

Et tog, en bro og en båd er nok de mest tydelige elementer. Ifølge Turner er maleriet blevet til efter, at han stak sit hoved ud af toget i ni minutter under et regn- og stormvejr på vej ud af London. På maleriet ser man et tog køre over Themsens på den nyligt anlagte jernbanebro. I lyset af oplevelsen af fart har Turner skildret sin version af turen med toget, hvor alt i udsynet er blevet ude af fokus, fordi han raser af sted ud af London. Hans øjne kan slet ikke nå at opfatte alt, han ser fra toget i bevægelse. Regn, damp og fart – som maleriet også hedder – går i et med hinanden.

H.C. Andersens udsigt fra toget

Togdrift var en forholdsvis ny opfindelse i 1844, og dengang syntes man, at togene kørte vanvittig stærkt. Hjemme i Danmark får vi den første jernbanestrækning mellem København og Roskilde i 1847. Den danske digter H.C. Andersen har i anden anledning beskrevet sin oplevelse af at køre i tog og forsøgt at forklare, hvad man egentlig kan nå at se og opfatte fra et togvindue:

Du ser kun ud af Vinduet og opdager, at Du jager af Sted ... se kun ud! Og de nærmeste ti til tyve Alen er Marken kun en piilsnar Strøm; Græs og Urter løbe i hverandre ... Det piner Øjet at hefte det længe i samme Retning, men ser Du nogle Favne længere bort, da bevæge sig de andre Gjenstande ikke hurtigere

... og længere ude mod Horisonten synes alt at staa stille, man har ganske og aldeles Skuet og Indtrykket af hele den Egn.

Det, som Andersen forsøger at sige, er, at alt flyder sammen for blikket lige uden for togvinduet, og at det piner øjet at forsøge at skelne de enkelte elementer, som man hastigt kører forbi. Anderledes er det, når man hæver blikket mod horisonten. Her bliver landskabet mere tydeligt, og Andersen har indtryk af, alt står stille for øjnene længere ude. Mod horisonten kan øjet igen fokusere på naturen.

Øje-blikket

Det med at "se" spiller i det hele taget en stor rolle i perioden. Både kunstnere og videnskabsmænd eksperimenterer og skriver om, hvad og hvor meget man egentlig kan se med øjnene. Kunstnerne bliver fx bevidste om, at de med begge øjne kan se et bredere udsnit af verden end med kun ét øje. Prøv selv at finde ud af, hvor mange grader du kan se med to øjne i forhold til med kun ét øje.

Prøv også, med kun det ene øje åbent, at fokusere på én ting i naturen – det kunne fx være et træ – og hold dit øje og hoved stille dér. Læg nu godt mærke til, hvad du egentlig kan se med blikket fastholdt dér, og hvor meget eller hvor lidt der egentligt er skarpt og fokuseret. Hvis du holder øjet stille, vil du nok hurtigt finde ud af, at det faktisk kun er et lille stykke af træet, som er skarpt for dine øjne. Resten af træet, og alt hvad der er i baggrunden og til siderne i dit synsfelt, er reelt ude af fokus. Det er kun, hvis du flytter din pupil, at baggrunden og resten af træet bliver skarpt.

Prøv nu også at finde ud af, hvilket format dit blik egentlig ser med. Hvis du igen kigger det samme sted hen med ét øje åbent, men nu bevæger dit blik rundt langs kanterne af dit synsfelt, samtidig med at du holder hovedet stille, vil du finde ud af, at dit synsfelt er ovalt. Og langs kanterne af dit synsfelt bliver det hele lidt sløret. Helt i enten venstre eller højre side, alt afhængigt af hvilket øje du har lukket, vil du også kunne se noget af din næse. Er det ikke rigtigt! Din næse er altså altid med dit synsfelt; vi lægger nok bare ikke mærke til det i hverdagen.

Det interessante ved denne lille øvelse er, at nogle af de europæiske kunstnere faktisk malede landskabsmotiver i ovalt format, fordi det er tættere på det format, som øjet ser med. Vi ser jo netop ikke i firkantede formater, og derfor så de heller ingen grund til, at billeder af naturen altid skulle være firkantede.

William Gilpins øje-bliks billeder

En kunstner, som allerede i slutningen af 1700-tallet skabte sine landskabsbilleder ude i det fri, var den engelske rejsebogsforfatter William Gilpin (1813-1893). Når han tog på rejser rundt i England holdt han af at lave billeder undervejs på rejsen. Dvs. at han lavede en slags snapshots over, hvad han så på turene, som han brugte til at illustrere sine rejsebøger med. Som du kan se på illustrationen, indgår billederne, der er fra 1781, som en naturlig del af rejsebogen i og med, at der er tekst rundt om dem. Det interessante er, at billederne er ovale og har form som synsfeltet. Begge billeder er lavet med akvarelmaling og forestiller udsigter over landskabet; det øverste med udsigt til et bjerg i baggrunden; det nederste med udsigt til havet.

Ved begge billeder har Gilpin fundet et ståsted, hvor der i venstre nederste del af udsigten har været en forhøjning med et træ (øverste billede) eller en skrænt med en række mindre planter (nederste billede). Det skaber netop rum og dybde i billedet at placere en genstand helt i forgrunden; det samme trick, som vi så Martinus Rørbye gøre brug af ved at placere klippestenene i forgrunden i billedet fra Norge.

Hvis vi kigger nærmere på det øverste billede, er det værd at lægge mærke til, at vi i forgrunden i venstre side ikke ser et træ fra top til tå, men mest ser stammen og rødderne på træet. Stammen er ikke malet så detaljeret, som vi så det hos Constable, men Gilpin har formentlig også malet udsnittet af træet i al hast, inden han skulle videre til et nyt rejsemål på sin tur. I billedets mellemgrund kigger man ud over en lysning, hvor der står en tæt gruppe træer, og i forhold til den noget mørke forgrund er mellemgrunden og baggrundens bjergtop meget lysere. Det skaber altså også dybde i billedet at lave forgrunden lidt mørkere end baggrunden; det kan du fx selv afprøve ved at lave landskabsbilleder, hvor du maler baggrunden i en lidt diset og lyseblå farve eller lader solen skinne mere dér end i forgrunden.

I det nederste billede er det lidt det samme, der er på færde. Her er forgrunden også mørkere end resten af landskabet, og på den modsatte skrænt af, hvor Gilpin har stået, ser man igen en gruppe træer. Denne gang står de dog ikke samlet i gruppen, men står i højere grad ved siden af hinanden, så man kan se hver enkel træstamme og det lys, som slipper mellem stammerne. Træerne er malet, så de bliver mindre og mindre, jo længere inde i landskabet de skal forestille at være placeret, og det er et trick, som igen er med til at give en større dybde- og rumfornemmelse i



Fig. 10: William Gilpin: *Bogværket* (ikke oversat til dansk): *Remarks on Forests; and other Woodland Scenery*, illustrated by the scenes of New Forest in Hampshire, 1781. England. Constable: *Studie af en elmetræstamme*, ca. 1821. Olie på lærred. 30,6 x 24,8 cm. MUSEUM?

billedet. Hvis du skulle tegne en række træer langs en lige vej, ville du også skulle gøre træerne mindre og mindre, jo længere ude ad vejen, de står, så det giver indtryk af, at de er placeret længere væk. Prøv selv at lægge mærke til det ude i skoven, at jo længere væk du ser, jo mindre synes træerne også at være. Selvfølgelig ved du godt, at det ikke er, fordi disse træer er mindre, men sådan ser det ud, når det menneskelige øje kigger på det. Man kalder det fænomen perspektiv- eller dybdevirkningen.

Vi har nu set på en række landskabsmalerier, hvor det centrale for kunstnerne har været at finde deres motiver ude i naturen og herefter sidde foran det landskabelige motiv og efterligne naturen, så vidt det var muligt. Det er der kommet nogle små fine billeder ud af, der alle er malet i en lidt hastig stil, fordi det har været vigtigt for kunstnerne at kunne nå at skildre og male motivet, inden det ændrede sig igen. At male sådan, er én blandt flere måder at forholde sig til landskabet på, og i første halvdel af 1800-tallet skifter de fleste kunstnere mellem flere forskellige måder.

J. Th. Lundbyes kulturbevarende landskaber

Den danske kunstner Johan Thomas Lundbye (1818-1848) er en af dem, der både skaber sine billeder, hvor han sidder foran motivet ude i naturen, og samtidig laver landskabsmalerier udført i atelieret, hvor man ikke lige har naturen og landskabsmotivet foran sig. I den sidstnævnte type billeder handler det ikke om at skildre naturen så realistisk som muligt, men om at male det danske landskab, så det tager sig bedst ud. Dvs. efter fantasien tilsætte de ting, som mangler i billedet, for at alle danskere vil synes, at det er et yndigt land, de bor i, når de ser på det, maleriet forestiller.

Vi vil nu sammenligne to værker af Lundbye, hvoraf det ene er malet ude i naturen i 1846, mens det andet er fremstillet hjemme i atelieret, året efter, i 1847. De ser vidt forskellige ud, men alligevel kan man godt se, at det ene har været inspirationskilde for det andet.

Lad os lægge ud med værket fra 1846: *Studie til Hankebøj på Vallekilde Præstegårdsmark*. På billedet ser man en gravhøj fra oldtiden, der er dækket med græs og et vindblæst træ, og ifølge titlen på værket må højen befinde sig på den mark, der hører til Vallekilde præstegård på Midtsjælland. Der er brunt og grønt rundt om højen, hvilket tyder på, at det må være efterår. Denne del af billedet virker meget naturtro. Lundbye har formentlig siddet på marken og tegnet gravhøjen, men ... himlen er vist ikke helt så naturtro som resten



Fig. 11: Johan Thomas Lundbye: *Studie til Hankehøj på Vallekilde Præstegårdsmark*, 1846. Olie på lærred. 17 x 22 cm. Den Hirschsprungske Samling, København.

af billedet. Hvis du ser efter, har de dramatiske skyer fået form som pustende mandeansigter, der blæser vind ned over det tomme landskab med de vejrbitte træer. Selvom skyer på himlen ofte kan ligne ansigter, er skyerne i Lundbyes værk (især den i øverste venstre hjørne) vist et resultat af fantasi og forestillingsevne, der skal være med til at understrege det kølige vejr i efterårsbilledet.

Hvis vi nu sammenligner med værket fra 1847: *Efterårslandskab. Hankehøj ved Vallekilde*, er det tydeligt, at gravhøjen og de forblæste træer går igen i det mere detaljerede og finpudsede værk. Dette maleri er konstrueret hjemme i Lundbyes atelier, og som du kan se, er billedet også blevet tilsat en række andre ingredienser for at gøre det pænere og mere idyllisk. I forgrunden er der fx blevet indsat et par store sten og nogle afblomstrede planter. De er med til at danne rum i billedet, så vi får en fornemmelse af, at gravhøjen i dette billede er længere væk end i det første billede, hvor der ikke var noget i forgrunden. I mellemgrunden ser vi en hyrdedreng med rød hue gå rundt og passe på kvæget. Han har ryggen til os og er på vej længere ind i landskabet sammen med sine dyr.

Lad os kigge lidt nærmere på vejret. Hvordan synes du vejret er i dette billede i forhold til det første? Hvis du kaster et blik på himlen, ser den noget mere rolig ud i det detaljerede billede. Himlen er blå, og helt ude mod horisonten bliver



Fig. 12: Johan Thomas Lundbye: Efterårslandskab. *Hankehøj ved Vallekilde*, 1846-47. Olie på lærred. 36,2 x 43,2 cm. Den Hirschsprungske Samling, København.

den lys og gul. Læg mærke til, at de små skyer er malet blå, mens de store skyer er malet hvide. Af de hvide skyer har enkelte af dem også taget form som ansigter, ligesom i det første billede. Men ansigtet over højre side af gravhøjen ligner her mere en kvindes ansigt i profil; hun har kort krøllet hår og skuer stiltfærdigt ind over landet. Det får stemningen i billedet til at være mere rolig og idyllisk. Alt ånder fred og ro i billedet, og det virker næsten, som om tiden står stille. Man kan derfor sige, at fantasi-skyerne er med til at understrege stemningen og vejret i billedet.

I baggrundens venstre side kan man se landskabet fortsætte mod horisonten, og på vejen derud kan man lige akkurat skimte toppen af et græsdekke tag. Det kan være, at det er dér, drengen er på vej hen med kørerne?

Ved at indsætte dyr og mennesker i landskabet skaber Lundbye en lille historie i billedet. Det er en historie, der skal vække minder om fortiden, om en gylden tid i Danmark, hvor kvæget gik og græssede tæt på

med oldtidens gravhøje; og hvor man gensidigt passede på hinanden. På Lundbyes tid var gravhøje og ting fra oldtiden faktisk truet med at blive ødelagt, fordi landbruget havde brug for mere plads og ikke betragtede disse oldtidssager som noget særligt. Der var rigtig mange gravhøje dengang, og landmændene syntes mest af alt, at de lå i vejen på markerne, og jævned dem derfor ofte med jorden. Lige før det næsten var for sent, besluttede man sig for at frede disse minder og levn fra fortiden, så vi den dag i dag har en rig kulturarv, der ligger rundt om i det danske land og vidner om en hedengangen tid for tusind år siden. Et af disse fortidsminder, som Lundbye gerne ville bevare et minde om, var Hankehøj ved Vallekilde. Det har han gjort ved at male gravhøjen i det skønne danske landskab. Og som Lundbye også selv har skrevet i sin dagbog, er hans mål med at være kunstner netop ”at male det kjære Danmark”.

Mod slutningen af 1840erne ser man faktisk flere og flere kunstnere, der begynder at male idylliske billeder af nationen, dvs. ikke motiver, som de i virkeligheden har set i dens helhed men noget de konstruerer hjemme i atelieret og sætter sammen, så det danske landskab præsenteres bedst muligt. I løbet af 1800-tallets første halvdel sker der altså en udvikling inden for landskabsmaleriet, der går i en mere realistisk retning i forhold til både det symbolsk-idealiserede landskab i midten af 1700-tallet (Gainsborough) og det romantiske omkring århundredskiftet (Friedrich). Denne realisme går imidlertid, som vi netop har set det hos Lundbye, hånd i hånd med en nationalt-idylliserende tendens. Og hvor landskabsmaleriet som før nævnt ikke var blevet anset for at være noget særligt i begyndelsen af 1800-tallet, er det nu mod århundredets midte rykket højt op i genrehierarkiet og kommer fra da af til at spille en vigtig rolle for bevaringen af den danske natur- og kulturarv.

Praktiske øvelser

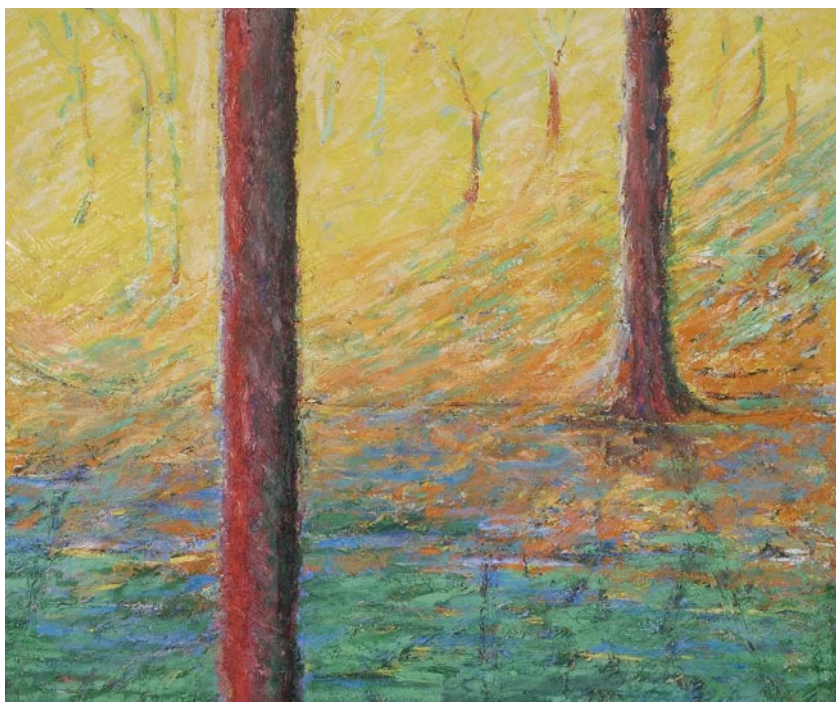
AF HENRIK JUHL ANDERSEN, SØREN ELGAARD OG JØRGEN ERIKSEN

Landskabets elementer. Detaljestudier i blyant og akvarel

Træer er et af de hyppigst anvendte elementer i landskabsmaleriet. Der er rige muligheder for variation i forhold til forskellige træsorter, årstider og geografiske lokaliteter. Træer kan bruges meget konstruktivt i forhold til billedets komposition: som gradienter i arbejdet med perspektivet, til at etablere en for-, mellem- eller baggrund samt som markør af det gyldne snit (se fig. 1). Der kan arbejdes med både klynger af træer, skovpartier og enkeltstående træer. Ydermere kan træer ved deres placering i billedfladen eller beskæring have en symbolsk betydning i billedet.

- a) Når man skal tegne eller male træer, er det en god idé at begynde med små detaljer ved træet. Skal man arbejde indendørs, kan man lægge ud med en gren eller et brændestykke. Udendørs kan man starte med at arbejde med overgangen fra stamme til rod eller et udsnit af stammen. Det vigtige er en klar afgrænsning af motivet. Til dette formål kan man bruge en papramme med et udskåret kikhul, som man holder op foran øjet. Ved at bevæge paprammen væk fra øjet zoomer man ind på en detalje. Bevæger man den ind mod øjet, zoomer man ud og får et større udsnit.
- b) Når man har fundet den ønskede beskæring af motivet, og man har gjort sig klart, hvorledes det er belyst, begynder det egentlige tegnearbejde. Brug en temmelig hård blyant f.eks. en H2 eller HB til at indtegne de vigtigste linier og konturer.
- c) Når tegningens grundlæggende struktur er indtegnet, arbejdes der gradvist med blødere og blødere blyanter, f.eks. B2, B4, B6 og B8, på egenskygge og slagskygge.
- d) For at opnå størst mulig rumlig virkning i tegningen skal sort/hvidkontrasten være størst på de partier, der er tættest på øjet. Husk derfor at gemme nogle hvide partier i tegningen samt den blødeste blyant til dette formål.

- e) Når man har øvet sig på at tegne små udsnit af træet, arbejder man sig længere og længere væk og tegner på nye stykker papir gradvist større udsnit af træet. Ønsker man, at motivet skal omfatte hele træet eller et større parti træer, er det væsentligt at erkende, at man ikke kan tegne hvert enkelt blad på trækronen. Man må i stedet lave en syntese af samtlige nåle eller blade på en gren som eksempelvis John Constable i *Graner fra Hampstead* (fig. 2).
- f) Hjemme i atelieret kan detaljestudierne bruges som elementer til komponerede landskabsmalerier. Man kan evt. overføre detaljestudierne til lærredet vha. en overheadprojektor.
- g) Øvelsen kan på lignende vis udføres i andre materialer som akvarel, oliekridt eller lignende. Her gælder det hovedsageligt om at koncentrere såvel de mættede farver som de store kontraster, sort/hvid-kontrasten og/eller komplementærkontrasterne, i forgrunden. I baggrunden skal farverne tones ud med hvid for at sløre kontrasterne og dermed skabe rumlighed i billedfladen (atmosfærisk perspektiv).



Henrik Juhl Andersen: *To stammer*, 2002. Olie på lærred. 200 x 210 cm. Aalborg Katedralskole.

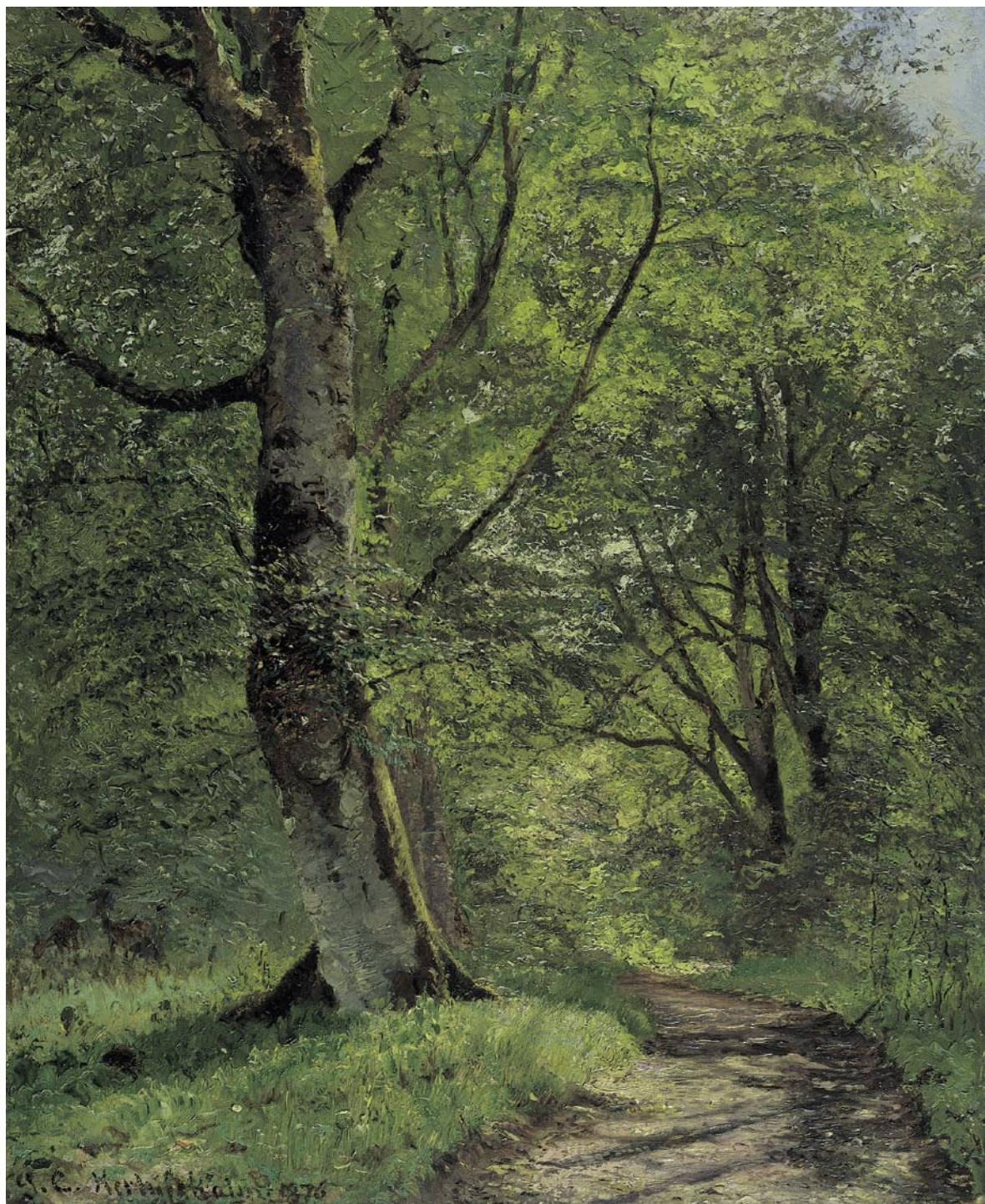


John Constable: *Graner i Hampstead*, årstal. Blyant på papir. Mål. Victoria og Albert Museum, London.

Friluftsmaleri

I modsætning til den foregående øvelse, hvor man konstruerer sit billede ved hjælp af detaljestudier, eller hvor detaljestudiet bliver et mål i sig selv, gælder det her om at skabe sit maleri direkte foran motivet.

- a) En grundig udvælgelse af et passende motiv til landskabsmaleriet er næsten det vigtigste og måske også det sværeste ved udførelsen. Som nybegynder er det en god idé at udse sig et landskab, der lægger op til en stram komposition, og evt. reflektere over følgende: Kan man etablere en forgrund, mellemgrund og baggrund i billedet? Kan man placere horisontlinien i det gyldne snit? Og hvilken type maleri ønsker man? Skal det være en realistisk, en impressionistisk eller en ekspressionistisk gengivelse af landskabet osv.?
- b) Til dette indledende arbejde med maleriet kan det være en god idé at anvende en skitseblok, hvorpå man i grove træk komponerer sit maleri. Ligeledes bør man gøre sig overvejelser om billedets farveholdning og evt. prøve sig frem med oliekridd eller akvarel på skitserne.
- c) Når lærredet eller masonitpladen er monteret på staffeliet, er det de ovenfor trufne valg, der bestemmer den videre proces. Dog gælder det generelt, uanset om det drejer sig om akvarel-, akryl- eller oliemaleri, at man som hovedregel starter med en tynd påføring af grundfarverne. Man udtynder akvarel- og akrylfarverne med vand og oliifarverne med terpentin.
- d) Derpå kan der arbejdes med tykkere og tykkere farvelag, til maleriet er færdigt. Ved oliemaleri arbejdes der i de efterfølgende lag med stadig større koncentration af linolie i farven, hvorved denne bliver mere tykflydende. Man kan evt. anvende en spartel til den afsluttende farvepåføring.
- e) Et friluftsmaleri har sin æstetiske styrke i sin friskhed. Man må gerne tydeligt fornemme forarbejdningsprocessen i det endelige resultat. Ønsker man alligevel at efterbearbejde maleriet hjemme i atelieret, er det en god idé at affotografere motivet til dette formål.
- f) Akvarel- og akrylskitser er også i kombination med fotografier et glimrende udgangspunkt for landskabsmalerier, der udarbejdes hjemme.



Godfred Christensen: *Fra Heilufskolen. Solskin*, 1876. Olie på lærred. 65 x 53,4 cm. Den Hirschsprungske Samling, København.

Naturens eros

Et motiv i billedkunsten 1850-1900

AF INGEBORG BUGGE

Introduktion

Det foregående kapitel, "Fra atelieret i naturen", belyser, hvor forskelligt landskabsmaleriet tager sig ud i 1800-tallets første halvdel. I Caspar David Friedrichs (1774-1840) stramt komponerede panoramaer møder vi den tyske romantik i al dens storslåede alvor, mens englænderen John Constable (1776-1837) med sine løsere og mere skitseagtige fortolkninger af det hjemlige landskab viser os en anden og mildere side af romantikken. Anderledes heftigt bliver det hos landsmanden William Turner (1775-1851), hvis lysmættede, ofte dramatisk bevægede naturscenerier lever deres eget energifyldte liv på lærredet.

Sammen med en lang række andre kunstnere udgør de den europæiske baggrund for det landskabsmaleri, som udfoldes i guldalderens Danmark fra C.W. Eckersberg (1783-1853) til P.C. Skovgaard (1817-1875). Et maleri, der – som noget nyt – har kunstnerens egen iagttagelse af det konkrete stykke natur som sit primære udgangspunkt uden af den grund at blive egentlig naturalistisk. Man måtte nemlig gerne – ja, hellere end gerne – pynte på det, man havde set, når man kom hjem til atelieret, og på den måde gøre det danske landskab endnu mere dansk og dejligt.

I 1830'erne begynder en mere radikal strømning i landskabmaleriet imidlertid at røre på sig med franske malere som Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867) og Jean-Francois Millet (1814-1875). Ikke alene tager de ligesom deres danske kolleger ud i naturen og undersøger former og farver i forskelligt lys; flere af dem går et skridt videre og bosætter sig ligefrem i naturen, i landsbyen Barbizon i udkanten af Fontainebleau-skoven sydøst for Paris. Her kunne de på alle tider af døgnet og i al slags vejr gøre grundige studier af den natur, der senere skulle gengives så præcist som muligt i det færdige maleri. Som udtryk for en ny tids virkelighedsimiterende bestræbelser skulle Corot – med en kommentar til en af 1600-tallets største franske mestre – spøgefuldt have sagt: "Poussin og hans klassicisme og store linjer blæser jeg på – jeg går i skoven!"

Det skulle alligevel være nogle årtier, før friluftsmaleriet fik så høj status, at det kunne betragtes som en selvstændig genre på linje med f.eks. historiemaleriet eller portrættet. Først med impressionisterne i 1870'erne tages den fulde konsekvens af den udvikling hen imod en øget interesse for naturens stoflighed, dens lys- og farvespil, som var blevet indledt med Turner og Constable og videreført af Barbizon-malerne.

I mellemtiden begynder en anden type landskabsmaleri at gøre sig gældende. Hidtil havde man gerne fremstillet store landskabelige rum med små menneskeskikkelser og dyr som dekoration, *staffage*, eller med nærbilleder, *close-ups*, af naturfænomener som f.eks. en træstamme eller et stenbrud. Nu derimod vælger mange kunstnere at zoome ind på *mennesket i naturen* og lade disse to størrelser spejle hinanden. I dette nye maleri er arten og graden af tilknytning mellem menneske og natur afgørende for form og indhold. Menneske/natur-motivet ses først inden for de naturalistisk prægede retninger med impressionismen som kulminationen. Senere finder vi også motivet i de mere symbolsk orienterede strømninger, der har deres frodigste blomstringstid hen imod slutningen af århundredet med symbolismen.

Når en lang række europæiske kunstnere i anden halvdel af 1800-tallet – trods store stilistiske forskelle – viser sig at have et fælles fokus på forholdet mellem mennesket og naturen, skyldes det flere forhold. Et af dem har at gøre med den omsiggribende industrialisering, der trækker overskydende arbejdskraft fra landbruget ind til storbyerne, hvor en eksplosiv udvikling af bykulturen finder sted. Her lever folk ikke længere i direkte kontakt med naturen, sådan som man døgnet og året rundt var vant til det på landet. I stedet møder bymennesket en hverdag præget af en skarp opdeling i arbejds- og fritid. Naturen bliver et sted, man som bymenneske kan tage hen og nyde for en kortere stund – et alternativ til byens mange teatre, varieteer og restauranter. Ganske som vi kender det i dag, blev den årlige sommerskovtur en kær tradition i mange familier.

Et andet forhold, som har betydning for udviklingen af menneske/natur-motivet i denne periode, er relationen mellem kønnene. Har man sagt menneske, har man jo også sagt mand og kvinde. Fra 1860'erne, hvor den engelske filosof John Stuart Mill (1806-1873) udsender bogen *Kvindernes Underkuelse* (*The Subjection of Women*), foregår der over det meste af Europa en heftig debat om kvindernes sociale og seksuelle frigørelse. Det smitter af på kunsten, litteraturen såvel som billedkunsten, der i stadig stigende grad beskæftiger sig med kvindens erotiske beskaffenhed. Men der er forskel på, hvad de to kunstarter kan tillade sig. En bog kan man altid gemme væk på reolen, hvis den skulle støde nogen, hvorimod et maleri skal op at hænge på væggen og pynte i stuen. Når tidens kønsproblematik for billedkunstens vedkommende i så høj grad indlejres i

naturscenerier, skyldes det, at den levende og livgivende natur i sig selv rummer et – erotisk – spil mellem det manlige og det kvindelige (eller i naturen rettere: det hanlige og det hunlige), men – trods det – blev anset for at være et ufarligt, aldeles stuerent motiv. En skov, en mark, en flod, en solnedgang – hvad skade kan det vel gøre? I sammenkoblingen med menneskefiguren kunne landskabsmaleriet derfor drejes i mere dristige retninger, uden at det pæne borgerskab følte sig (alt for) forulempet, og det benyttede billedkunstnerne i 1800-tallets anden halvdel sig af i rigt mål. Et udvalg af sådanne værker præsenteres i kapitlet her.

I skoven og på marken

I P.C. Skovgaards (1817-1875) idylliske maleri *Bøgskov i maj* fra 1857 leder en rødbrun vej os ind i en nyudsprungne bøgskovs vældige katedral med træstammer, der rejser sig mod himlen som søjlerne i et helligt rum.

Størrelsen til trods er rummet hos Skovgaard overskueligt opbygget. I forgrunden ses hovedpersonerne, to unge piger, der tæt sammenslyngede spadserer gennem skoven ledsaget af en stor hund. I mellemgrunden ved foden af et træ er en gruppe børn i gang med at puste mælkebøtter, ”tælle kærester”, og helt i baggrunden skimtes en enlig, ældre herre, lidt sammensunken og formelt klædt i sort og hvidt.

Hele kompositionen samles og krones af bøgenes frodigt grønne løv, der lige lader os ane en flig af den lyseblå himmel med hvide skyer. Et tegn på, at hele sceneriet er underlagt et guddommeligt overopsyn, som sikkert også – set i lyset af 1850'ernes strenge seksualmoral – er ganske påkrævet. For hvad snakker de mon om, de to veninder, der netop ser ud til at være på vej væk fra børnenes mere uskyldige verden, som vi ser til venstre i billedet?

Ja, af deres kropssprog kan vi læse, at den ældste pige, der bærer hat, betror den yngre en hemmelighed – og sikkert en, som har med de første, spæde kærlighedsdrømme at gøre. Den store, kraftige broholmerhund ved nok, hvad dét drejer sig om! Som bekendt er hunden et billede på trofasthed, men som tæmmedyr er den også et traditionelt symbol på de naturlige drifter, der så gerne vil – og alt for sjældent får lov. Derfor holder den også opmærksomt øje med den ældre mand i baggrunden, der som moralens vogter om lidt vil indhente dem. Hunden er pigernes trofaste medsammensvorne: dens skygge smelter sigende sammen med deres, og dens hale bugter sig forførende hen over kjoleskørternes folder.

Uden at bevæge sig væk fra guldalderens pæne og idylliserende stil får



Fig. 1: P.C. Skovgaard: *Bøgeskov i maj*. Motiv fra Iselingen, 1857. Olie på lærred. 189,5 x 158,5 cm. Statens Museum for Kunst, København.

Skovgaard altså her – ved en række enkle kompositoriske greb og i en klar symbolsk parallel til den nyudsprungne bøgeskov – fortalt en historie om spirende seksualitet, om vejen fra barn til voksen. Som et bestillingsarbejde til den familie, der ejede skoven, måtte billedet aldrig blive farligt eller blot for alvor problematiserende. Skovgaard måtte – som sine samtidige landsmænd – nøjes med antydningens kunst, men den mestrede han også ganske glimrende.

Et anderledes direkte udtryk så man hos en gruppe engelske malere, de såkaldte prærafaelitter, fra midten af 1800-tallet. The Pre-Raphaelite Brotherhood var en sammenslutning eller netop et broderskab, hvor en række unge kunstnere forenede sig i en reaktion mod det engelske kunstakademis dyrkelse af en mondæn, konservativ og – set med deres øjne – temmelig overfladisk stil. En stil i slægt med, men ifølge prærafaelitterne også degenereret fra højrenæssancens store italienske maler Rafael (1483-1520).

I stedet for det bruntonede, kontursvage maleri i den vedtagne akademiske stil ville sammenslutningen, som navnet siger, tage udgangspunkt i kunsten *før* (latin: præ) Rafael, især den italienske med Sandro Botticelli (1445-1510) som det store forbillede. Med sine klare, stærke farveflader, lysintensitet og dekorative linjeføring – kort sagt enklere og mere naive formsprog – appellerede den tidlige renæssance i højere grad til de unge maleres krav om moralsk engagement, religiøs inderlighed og ikke mindst en minutøs gengivelse af naturens egen, uforfalskede skønhed i kunsten. Ifølge broderskabets formålsparagraffer gjaldt det for kunstneren om at have ægte ideer at udtrykke, om at studere naturen opmærksomt og om at sympatisere med alt seriøst og oprigtigt i ældre tiders kunst og tilsvarende forkaste alt konventionelt og trivielt.

Af stor betydning for prærafaelitternes fascination af naturen var den jævnaldrende kunstkritiker John Ruskin (1819-1900). I sit store værk *Modern Painters* (1846) havde han bl.a. prist Turners fornyende skildringer af naturen, og selv om det ikke var her, prærafaelitterne fandt deres ideal, vakte Ruskins lidenskabelige kærlighed til naturen deres dybe interesse. Kunstneren skulle åbne sig for naturens mangfoldighed, studere den loyalt og gengive den i sit værk. At Ruskin også fremhævede de venetianske renæssancemestres brug af realistiske detaljer som bærere af symbolsk betydning i deres maleri, var med til at inspirere broderskabet til en næsten overdreven realistisk fremstilling af naturen. Alt havde betydning og blev følgelig fremstillet med samme grad af detaljerigdom. ”Go to nature,”



Fig. 2: William Holman Hunt: *Daglejerhyrden*, 1851-52. Olie på lærred. 51 x 81 cm. Manchester City Art Galleries.

lød Ruskins budskab, ”rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing.”

Af hele den prærafaelitiske gruppe på syv medlemmer var William Holman Hunt (1827-1910) – med kælenavnet ”High Priest” (”Ypperstepræsten”) – den, som lagde mest vægt på den moralsk-religiøse dimension i tilværelsen. Samtidig var han et ovenud visuelt begavet menneske, og med sit skarpe blik for detaljens betydning for helheden blev han hurtigt den fremmeste repræsentant for bevægelsens særlige form for symbolsk realisme. I *Daglejerhyrden* (*The Hireling Shepherd*) fra 1851-52 – en romantisk hyrdescene (pastorale) – møder vi således et motiv, som på den ene side spejler en ung mands sanseberusede oplevelse af naturen og erotikken og på den anden side er sprængfyldt med moralske og religiøse budskaber.

Helt i forgrunden i et frodigt, fugtigt sommerlandskab med blomstrende følfod og akelejer ses et ungt par i færd med elskovsaktens indledende øvelser. Han læner sig ivrigt – med rødmende kinder og slørede øjne – ind over hendes skulder, mens hun trykker sig kælent mod hans bryst og placerer sin højre hånd et strategisk vigtigt sted – lige under hans blå vest, der hænger ned som et frynset lændeklæde. Ligesom lidt koket tilbageholdende løfter hun sin venstre arm i en let afværgende gestus, men hendes interesserede, undersøgende, måske ligefrem beregnende blik og sensuelle trutmund fortæller en anden historie. Hun er

mindst lige så delagtig i sagen som han. Hendes yppige bryster fremhæves, ja fordobles nærmest, af lærredsblusens runde broderi. Tilmed er hun klædt i kærlighedens farve, en høj rød kjole, som godt nok skjuler hendes ben, men til gengæld blotter et par nydelige fødder.

Med nød og næppe holder hun dem over vandhullet – endnu da, for tumler han først hen over hende, får hun sikkert tæerne dyppet. Og det er også meningen, for parret er netop indskrevet i en natur, som på alle måder spejler deres erotiske lyst, og som et symbol herpå er vandet – sådan som vi skal se – et gennemgående motiv i landskabsmaleriet.

Tilsammen danner de elskende en trekantkomposition, som modsvares af baggrundens to landskabsfelter: til venstre et lysegrønt engdrag med en fåreflok og til højre en gyldengul kornmark. Frugtbarhed overalt. Imellem disse tre solbeskinnede arealer skærer en skyggefuld allé sig ind i billedets dybde. Her står et får og gnasker vellystigt korn i sig. Ligesom hyrden og hans pige er det tydeligvis på afveje. For fortabelsens vej går fra det plumrede vandhul i forgrunden ned gennem den mørke allé til baggrundens dyb. Og lastefuldheden smitter tilsyneladende. Ikke nok med det ene undslupne får, der grådigt åbner munden foran markens fristende afgrøder. Også i flokken til venstre synes en vis ”dyrisk” opførsel at brede sig; nogle gnubber sig med dovent velbehag mod det grønne græs i sommervarmen – med benene i vejret. Andre stanges i ung, hanlig kådhed.

Kun det lille lam på kvindens skød virker foruroliget. Det løfter hovedet fra de grønne æbler, som det øjensynligt har været ved at spise, lægger ørerne tilbage og bræger. Hvad foregår der? Lammet er som så ofte i kunsten et symbol på Kristus (jf. Johannesevangeliet 1,36 om Jesus: ”Se, dér er Guds lam.”) og repræsenterer her den kristne moral, som mennesket – sådan advarer den stærkt religiøse Hunt os – glemmer, når det er i sin syndige naturs vold. Fuldbyrdes mandens og kvindens elskovsakt, er der ingen til at passe på dyrene. Hyrden her er virkelig den dårlige hyrde, der skildres i Det nye Testamente som modstykke til Kristus som den gode hyrde, for – som billedtitlen fremhæver – ”han er daglejer og er ligeglad med fårene” (Johannesevangeliet 10,13). Kunstneren har fanget situationen, lige før det går galt. Blikket tåger for den unge mand, og som den rødhårede fristerinde hun er – en rigtig Evas datter omgivet af syndefaldets æbler – skal kvinden nok få det, som hun vil have det. Næsten druknet i hendes røde kjole bliver det uskyldsrene lam ofret på driftens alter. Naturen går sin gang ...

Kurtisaner og najader

Mens prærafaelitternes i deres idealistiske stræben ofte skildrede naturen ned til mindste (symbolske) detalje med en glansbilledagtig, ”poleret” poesi, gik den franske maler Edouard Manet (1832-1883) anderledes prosaisk til værks (se også s. xx). I en nøgtern, tør stil præget af dæmpede, klart afgrænsede farveflader i et køligt lys skabte han i løbet af 1860’erne og 1870’erne en række stramt komponerede hverdagsscener, som virkede yderst provokerende på det parisiske borgerskab. Ikke alene manglede motiverne i sig selv enhver form for ophøjethed og idealitet; de var også malet så jævnt og uglamourøst, som tænkes kunne. Ingen bløde skygger og stemningssættende belysning.

Om Manet plejer man at sige, at han indvarsler modernismen i billedkunsten. Modernismen er en fællesbetegnelse for i øvrigt meget forskellige *avant garde*-stilarter, der alle er karakteriseret ved – i større eller mindre grad – at tematisere sig selv som kunst. Den modernistiske kunstner undersøger og henleder betragterens opmærksomhed på værkets eksistens som materiale, som stof, og rokker således ved tidligere tiders illusionistiske tradition. Snarere end at sige noget bestemt om måden at male på, betegner modernismen altså en bevidstgjort holdning til selve den kunstneriske skabelsesproces. Det handler ikke længere om, at kunstneren skal bibringe betragteren et glimt af en ideal verden, for den verden havde det moderne menneske efterhånden affærdiget som en illusion. Således blev flere årtiers gradvise sekularisering effektivt opsamlet i den tyske filosof Friedrich Nietzsches (1844-1900) berømte proklamation ”Gud er død!” ved århundredets slutning.

Tilbage er da verden som en objektiv sandhed, der kan vejes og måles og i det hele taget beskrives videnskabeligt, men som også – og dét netop i kunsten – kan fortolkes subjektivt. Det er forholdet mellem disse to størrelser, den objektivt sansede verden her og nu og den subjektive fortolkning af den, som efterhånden kommer til at interessere kunstnerne i 1800- og store dele af 1900-tallet. Skønt fokus hele tiden skifter – snart har synet, snart har sjælen første prioritet (jf. om impressionismen og symbolismen i det følgende) –, er maleriet fra midten af 1800-tallet og frem overordnet set præget af kunstnerens artikulerede bevidsthed om værket som kunst og kunst alene. Hvor kunsten i romantikken viste hen til en guddommelig natur, viser den nu i stadig stigende grad hen til sig selv. Som malerisk motiv lader naturen os derfor heller ikke glemme, at den, fæstnet til lærredet, er slet og ret – et motiv.

I sit berømte maleri *Frokost i det grønne* (*Le déjeuner sur l'herbe*) fra 1863 fører Manets os med til en skovlysning ved Seinen, hvor et mindre selskab bestående af to påklædte herrer og to mere eller mindre afklædte damer har slået sig ned for at nyde deres medbragte mad, naturen og – ikke mindst – hinanden. Skønt billedet af en gruppe afslappede, fornøjede mennesker i naturen har flere forlæg i ældre kunst (f.eks. Giorgiones/Tizians *Landlig koncert*, se s. xx), virker det højst moderne selv for en nutidig betragter. Det skyldes ikke mindst den måde, vi føres ind i billedet på.

Som en anden paparazzifotograf har Manet sneget sig ind på sit motiv og fanget selskabet i det øjeblik, hvor den ene af kvinderne drejer hovedet og opdager voyeuren – kunstneren og betragteren i én og samme person. I sin skamløse nøgenhed ser hun på os med et meget direkte blik. De to afbildede mænd, et par kendte kulturpersonligheder i datidens Paris, har endnu ikke lagt mærke til noget og fortsætter uanfægtet deres samtale.

Eller også er de ligesom kvinden bare ligeglade – hævet, som de er, over al småborgerlig bornerthed. De afklædte kvinder er til stede for herrerens skyld – lige til at sætte tænderne i ganske som de kvindeligt runde brød og frugter, der vælder frem som fra et bundløst overflødhedshorn. At den væltede!



Fig. 3: Edouard Manet: *Frokost i det grønne*, 1863. Olie på lærred. 208 x 264 cm. Musée d'Orsay, Paris.

madkurv med de lækre sager er særlig knyttet til kvinderne, understreges af kjolen og stråhatten ligeved. Naturens afgrøder, korn og frugt, har fra gammel tid symboliseret kvindens frugtbarhed, ja hendes livgivende væsen overhovedet. Det samme har vandet, som vi så det i Hunts hyrdebillede, hvor pigen var betænkeligt nær ved det våde element. Manet er gået et skridt videre, for kvinden i baggrunden står i den grågule flod med vand til lårene. Helt bogstaveligt har naturen her fået frit løb.

Omkring selskabet i centralfeltet har Manet placeret naturen som en slags teaterkulisse med for- og mellemgrundens træer som sætstykker og bagest – summarisk malet med synlige penselstrøg – floden med kvinden som et bagtæppe. På denne scene bliver naturen til kunst for kunstens egen skyld, d.v.s. for den æstetiske nydelses skyld, og kvinderne bliver derfor i deres åbenlyse forbundethed med naturen ligeledes æstetiserede som kunstneriske objekter – som nydelsesmidler. De er på én gang den uahæmmede menneskenatur og den nye kunsts verdslige gudinder i et par parisiske kurtisaners forførende skikkelse.

Både med sit emne og sin stil vakte maleriet enorm forargelse, da det i 1863 blev vist på Salon des Refusés, en afdeling for vragede billeder i umiddelbar tilknytning til det flere hundrede år gamle, hæderkronede udstillingssted Pariser-Salonen. Ved synet af billedet udtalte kejser Napoleon III, som i øvrigt selv havde foranstaltet udstillingen af juryens bortcensurerede værker: ”Dette maleri fornærmer blufærdigheden.” Hans gemalinde lod ganske enkelt, som om hun ikke så det. Og sådan fik Manets moderne version af et klassisk motiv sin plads i kunsthistorien for altid.

Den erotiske spænding mellem mand og kvinde indlejret i et landskabeligt rum genfinder vi i *Kærlighedsvåren/Vårens kilde (Liebesfrühling/Quelle des Frühlings)* fra 1868 af den schweiziske maler Arnold Böcklin (1827-1901). Her er imidlertid tale om en natur af umiskendelig mytologisk karakter med sværme af putti, englebørn, der som legemliggørelsen af forårets berusende naturkræfter danser og spiller eller lystigt tømmer vandkrukker ned i den rindende kilde. Hovedfiguren finder vi halvvejs inde i en grotte: en perlemorslysende najade (kildenymfe) med gyldent elverhår og transparente gevandter. Henrevet sidder hun og kærtegner de spæde forårsblomster, der vokser op ad skrænten næret af puttoens vand fra oven. Og frugtbarheden synes da også at vælte ud fra hende selv. Sin højre hånd hviler hun således på en stor krukke, der i modsætning til puttiernes små ses i et næsten direkte frontalt perspektiv og dermed afslører en temmelig karakteristisk åbning. Herfra flyder en uophørlig strøm med samme maleriske struktur som det svøb, najaden har hyldet sig i. Kildevandet – og hvilken kilde!



Fig. 4: Arnold Böcklin: *Kærlighedsvåren/Vårens kilde*, 1868. Olie på lærred. 220 x 136 cm. Städtische Kunstsammlung, Darmstadt.

Fra baggrundens antydede kystlandskab træder nu en ung, mørkhåret mand ind i billedet med et rødt klæde nødtørftigt bundet om sin overkrop. Han har fulgt stien gennem skrænterne og er nu nået til selve kærlighedens kilde. En vild rose slynger sig drillende ned over ham og dækker, hvor det er mest påkrævet. Ligesom kvindefiguren hører han tydeligvis hjemme i et fjernt Arkadien, de gamle grækernes drømmelandskab, hvor kun åndfulde sjæle har adgang. I modsætning til de to herrer hos Manet er han ingen mondæn dandy fra en af 1860'ernes europæiske metropoler, men en uskyldig yngling, hvis drifter nyligt er vågnet til dåd. I sin dragning mod kvindeligheden inde i grotten bliver han et eviggyldigt symbol på den mandlige seksualitet i dens første, søgende naturkraft.

Som en af de tidligste ophavsmænd til den tyske symbolisme adskiller Böcklin sig radikalt fra Manet i sin tilgang til maleriet, og han er ikke moderne i samme forstand som sin franske kollega. Hvor Manet tager sit udgangspunkt i menneskelivet, som det er, og gør den omgivende virkelighed til kulisse på kunstens scene, finder Böcklin gerne sine motiver i sit eget sjæleindre og former dem så siden efter den ydre verden. Hos Böcklin ligger den kunstneriske selvtematisering nok så meget i selve motivet som i dets udformning på lærredet. Kærlighedskilden er også den kunstneriske skaberkraft, som han selv øser af i sit værk. Han har ikke som Manet behov for formelt at udtrykke, at naturen i billedet er kunst, for naturen er hos Böcklin altid mytologiseret og dermed allerede gjort til genstand for æstetisering. I hans billeder fornemmer man ekkøer af romantikerens dybe længsel efter at blive ét med Gud i naturen, men iblandet det moderne menneskes smertelige erkendelse af, at kun i kunsten er Arkadien at finde.

Trods en ofte bruntonet kolorit, som man kendte den fra tidens mere etablerede maleri, vakte Böcklins værker ikke udelt begejstring hos det borgerlige publikum i Europa. Hans malerier virkede foruroligende med deres sælsomme blanding af klassicistiske træk – a la Nicolas Poussin (1593/4-1665) og Claude Lorrain (1600-1682) – og en moderne, tidlig-symbolistisk tematik, hvor naturens skabende kræfter forbindes med kunstens, ofte iklædt mytologisk skikkelse.

Samtidig spiller også bevidstheden om døden en væsentlig rolle for Böcklin som forudsætning for hans skabelse af kunst. Således har han portrætteret sig selv som kunstner med palet og pensel lyttende til en violinspillende dødning, og på forskellig måde har han indskrevet døden i talrige landskabsbilleder. Ligesom hanligt og hunligt er også liv og død nært forbundne i naturen, for Böcklin dog uden den kobling af det kvindelige med døden, som vi skal møde i slutningen af næste afsnit.

Øjeblikkets virkelighed og mytens evighed

I 1874 samlede en gruppe unge franskmænd sig i et nyt udstillingsforum, som snart tog navn efter en kritikers nedsættende bemærkning om stilen: "impressionisme", et udtryk, som hentydede til et solopgangsmaleri af Claude Monet (1840-1926, ham med åkanderne) med titlen *Impression* – det franske ord for "indtryk". Aktionen var en klar protest mod Pariser-Salonen og dens favorisering af et konservativt idealiserende, nyklassicistisk maleri uden bid i. De unge kunstnere ville noget andet med deres billeder og beundrede franske realister som Gustave Courbet (1819-1877) og Honoré Daumier (1810-1879) for deres kunstnerisk revolutionære ånd og Barbizon-skolens landskabsmalere for deres fordybelse i naturen.

På den anden side af Kanalen var det Turners og Constables stærkt sansede skildringer af lyset i forskelligt vejr, som aftvang impressionisterne respekt (se s. xx). Først og fremmest var det dog den jævnaldrende, men kunstnerisk tidligt modnede Manet, som blev impressionisternes store forbillede, skønt hans stramme linje- og fladevirkninger forekom væsensforskellige fra deres egne koloristisk opløste, lysflimrende udtryk. Snarere var det samtidigheden i hans billeder, blottet for mytologisk eller anekdotisk indhold, snapshotagtige og i dristig beskæring, der virkede inspirerende. Forskellen kom tydeligt frem i forholdet til naturen, for mens denne for Manet primært havde interesse som atmosfæreskabende kulisse for hans poserende figurer, var det i landskabsmaleriet som sådant, at impressionisterne gjorde de første, store landvindinger. Her kunne man hos kunstnere som Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903) og den ovennævnte Claude Monet i løbet af 1870'erne iagttage, hvordan impressionismens teori udfoldede sig i praksis.

Impressionisten interesserer sig for den iagttagelige naturs overførelse til lærredet i modsætning til en idealiseret eller konstrueret natur, som den ses i tidligere tiders kunst (f.eks. Claude Lorrains, se s. xx). Derfor ynder han også friluftsmaleriet, som siden 1840'erne med indførelsen af transportable oliefarver i tuber var blevet væsentlig lettere, og han undlader helst at bearbejde billedet i atelieret bagefter. Billedet af naturen skal baseres på en direkte optisk sansning af lysets brydninger og filtreringer gennem forskellige elementer som løvværk og vand under forskelligt vejr – solskin, tåge, regn og sne – og på forskellige tidspunkter af døgnet. For impressionisten er lysets momentane virkning helt afgørende; hans malerier er fragmentariske øjebliksbilleder, som fanger og fastholder et i princippet tilfældigt udsnit af naturen i en bestemt belysning. Lyset farver alt – også skyggerne, der danner komplementære kontraster til deres omgivelser; sort bruges derfor ikke af de egentlige impressionistiske

malere (i modsætning til f.eks. Manet). Derimod dyrkes og nuanceres de klare spektralfarver på raffineret vis til understregning af det impressionistiske motivs afhængighed af lyset. I overensstemmelse med impressionismens øjebliksregistrering af naturen (eller bydele, mennesker, bygninger m.m.) i alle dens bestanddele er farvepåsætningen løs – ”klattet” kunne man sige – og livlig. En teknik, som kræver, at billedet ses på afstand, hvis det skal komme til sin ret. Man får fornemmelsen af kunstnerens hastige arbejde med at indfange sit motiv, inden det er for sent. Øjeblikkets skrøbelige virkelighed afspejles direkte i det impressionistiske maleri, hvis tindrende, muntre overflade da også undertiden synes at dække over et vist vemod.

I Monets *Valmuemark ved Argenteuil (Les coquelicots à Argenteuil)* fra 1873 er stemningen således underligt dobbelt. På den ene side er naturen skildret i al sin sommerlige pragt med lysende blå himmel, gyldent-hvide skyer, dybgrønne frodige træer og dertil et hav af varmt røde valmuer i lysende komplementær kontrast til markens rigdom af grønne nuancer – naturens kærlige farvemøde. Så langt, så godt: Monet har malet en sommerdag, når den er allerbedst.

På den anden side har han ved at placere to næsten identiske par, en kvinde med et barn, i henholdsvis for- og baggrund insisteret på tidsligheden i billedet. Hvornår er forgrundens par (formentlig hustruen Camille med sønnen Jean) ude af fokus og baggrundens par rykket frem? Om et øjeblik, svarer billedet os, og det er dette øjeblik, kunstneren har indfanget og – paradoksalt nok – foreviget. Den elskede – kvindeligheden i moderollen – fastholdt i et sansemættet nu. Forbindelsen mellem det forreste par og det bageste understreges af den svagt anede sti ned over valmuemarken, der som et rødt kærlighedstæppe breder sig under fødderne på de vandrende. Gennem den natur, der skaber liv og lader liv forgå. Flygtigt som valmuens blomsterblade.

Mens impressionismen slår rod og blomstrer i Frankrig, udvikles på den anden side af Kanalen et radikalt anderledes kunstnerisk udtryk. En ny generation af engelske malere søger med udgangspunkt i det prærafaelitiske, ekstremt detaljerede formsprog at spejle det moderne menneskes følelse af tab og tomhed; for efterhånden som den fælles religiøse dimension i tilværelsen svækkes, og evighedshåbet blegner, bliver erfaringen af dødens magt tilsvarende smertelig. I stedet for som impressionisterne at dyrke øjeblikket – på sin vis også en modernistisk erkendelse af altings forgængelighed – fokuserer disse engelske kunstnere på myten og dens evne til at fastholde en eviggyldig, i reglen sjælelig problematik. For samtidig med at Gud fortoner sig mere og mere for det moderne menneske, vender det sig desto ivrigere mod sindets ofte foruroligende dybder og søger en mening her. Det gælder ikke kun billedkunstnere, men



Fig. 5: Claude Monet: *Valmueemark ved Argenteuil*, 1873. Olie på lærred. 50 x 65 cm. Musée d'Orsay, Paris.

også digtere og komponister. De egentlige ophavsmænd til psykoanalysen, den østrigske læge Sigmund Freud (1856-1939) og hans elever kom med deres videnskabelige landvindinger til at spille en stor rolle for kunsten på den anden side af århundredskiftet. Foreløbig var det kunstneres sag uden nogen form for teori at skabe deres egne billeder af det ubevidste i et drømmeagtigt, mytisk farvet sprog, der siden kunne give næring til hypoteser om bl.a. det kollektive ubevidste hos Freud-eleven C.G. Jung (1875-1961).

En af de kunstnere, som mest konsekvent bruger landskabet i sine billeder som en spejling af menneskesindet, er den amerikansk-britiske maler Elihu Vedder (1836-1923). Med sine fantastiske, ofte uhyggelige og skræmmende øde panoramaer minder han om de senere surrealistere, der i 1930'erne lader sig direkte inspirere af psykoanalysens drømmetydning (se s. xx og xx), men han peger også – som vi snart skal se – frem mod det symbolistiske landskabsmaleri i 1890'erne.

I *Sfinksen på kysten* (*The Sphinx of the Seashore*) fra 1880 har Vedder taget afsæt i et persisk digtepos fra 1100-tallet. Her skildres forskellige sider af naturen, også dens destruktive kræfter, som Vedder i sit billede lader en



Fig. 6: Elihu Vedder: *Sfinksen på kysten*, 1880. Olie på lærred. 41 x 71 cm. Fine Arts Museum of San Francisco.

altfortærende sfinks være symbolet på. Omkring denne mytiske skikkelse midt i billedet, halvt kvinde, halvt rovdyr, breder et goldt sceneri sig med bjergtinder i baggrunden og forrest en kyststrækning fyldt med resterne af en forsvunden civilisation: vragstumper, skeletdele og ruiner. Død og ødelæggelse ses overalt i et landskab hyllet i aftenens glødende skær som naturens egen fejring af den menneskelige kulturs undergang.

At naturen dæmoniseres i en – på sin vis ganske indbydende – kvindes skikkelse er ikke tilfældigt. På denne tid flourer i store dele af den europæiske kunst en ny kvindetype, der på et symbolsk plan rummer periodens mest angstfyldte visioner om den emanciperede og derfor gådefulde kvindelige seksualitet: *la femme fatale* eller ”den skæbnesvangre kvinde”. Hun optræder som en både dyster og dragende modsætning til victorianismens dydige kvindeideal. Denne nye kvindetype er i slægt med den forføriske pige hos Hunt, men langt mere bevidst om sin erotiske magt over for den forsvarsløse mand. Mens han ses som civilisationens åndelige fundament, opleves hun i sin drift som ren natur – ligesom havet hensynsløst oplugende i sit begær. For manden som åndsvæsen betyder hun døden. Ja, ofte skildres hun helt bogstaveligt som dens redskab, en dødsengel i raffinerede gevandter og med blod på hænderne. Eller som her: en sfinks så ufattelig i sin destruktive kraft, at verden lægges øde i hendes nærvær. Tilbage bliver kun bjergene, lysende som kvindedyrets bryster, evige som myten, og det glødende himmelhvælv – uden Gud. Der er meget langt til den samtidige Monets frodighed med grønne træer, røde valmuer og mødre, der går tur med deres børn. Men

så forskellige de to kvindeskildringer er, i hver deres naturlandskab, så gengiver de begge en side af kvindens egen natur: den erotisk krævende, der kan skræmme en mand og hensætte ham i en følelse af afmagt og verdens undergang, og den moderligt givende, som kalder et svudent tryghedsunivers frem på ny.

Symbolismens natur

I foråret 1893 kunne københavnere for første gang stifte bekendtskab med den nye strømning inden for fransk kunst, som blev benævnt symbolismen. Det skete, da udstillingsstedet Den Fri åbnede dørene for en betydelig samling malerier af den berømte kunstner Paul Gauguin (1848-1903). Digteren Johannes Jørgensen (1866-1956), der var særlig velbevandret i det franske åndslivs forskellige litterære og billedkunstneriske forgreninger, skrev i forbindelse med udstillingens åbning en indsigtfuld artikel om forskellen mellem impressionisme og symbolisme i dagbladet *Politiken*. Forvirrende havde det været, at Gauguin i 1880'erne var blevet henregnet til impressionisterne, hvis ærinde imidlertid var et helt andet end de nye, fremstormende symbolisters.

Forvirringen med hensyn til Gauguin var forståelig nok. Fælles for de to retninger er nemlig *subjektiviteten*, påpeger Johannes Jørgensen, i modsætning til den objektiverende realisme. Men forskellen er også klar: Impressionisten tager sit udgangspunkt i ”Tingene, som de virkelig viser sig”, og med farven så at sige opløser – eller analyserer – han denne synlige omverden i dens enkeltdale, sådan som den i ét enkelt nu tager sig ud for ham (f.eks. åkandens blomsterblade: våde eller tørre, i lys eller i skygge). Symbolisten derimod søger indad, ned i sjæledyb mod den stemning, som råder dér. I sin kunst forener – eller syntetiserer – han denne særlige stemning med naturens egen, hvorfor kunstværket i sin fuldkommenhed bliver ”en Syntese af to Sjæle – Kunstnerens og Naturens”. For symbolisten er altså selve ”Virkelighedsgengivelsen uden Værd”. Virkeligheden, den umiddelbart synlige, har kun relevans i det omfang, den lader sig forstå som ”Udtrykket for Stemningen” og som et sådant kan tydes som en spejling af det skabende individs egne følelser. Og når ”den symbolistiske Maler omdanner (...) på sine Billeder Naturens Former og Farver efter sin Stemnings Behov”, sker det ved ”Tegn” eller symboler. Heraf benævnelser *symbolisme*. ”Former og Farver bliver hos Symbolisten enkle, klare, afgjorte. Han simplificerer, stiliserer og virker dekorativt.” Skriver Johannes Jørgensen.

Selve betegnelsen "symbolisme" skyldtes den græsk-franske digter Jean Moreas (1856-1910), som i 1886 i avisen *Le Figaro* havde givet en introduktion til den nye bevægelse under overskriften "Le Manifeste du symbolisme" ("Det symbolistiske manifest"). Ligesom senere Johannes Jørgensen i Danmark betoner han her nødvendigheden af en kunst, der i en moderne, sekulariseret tid søger at udtrykke ideer i en synlig form, en form, som vel at mærke ikke er målet i sig selv, men tværtimod er underkastet den idé, den søger at udtrykke. Med andre ord bliver *kunsten* atter – som i romantikken – en vej til åndelig fordybelse, men med den væsentlige forskel, at det er i det enkelte individ og ikke i Gud, fordybelsen sker. *Naturen* bliver – ligeledes som i romantikken – betydningsfuld som det sted, hvor mennesket kan lodde sine egne dybder, men i modsætning til romantikeren, der fornemmede Guds tilstedeværelse overalt i naturen, er den moderne symbolist henvist til sig selv og sin egen evne til at forskyde sine følelser til landskabets former og farver og lade dem blive ét med disse. Et af de symbolistiske slagord lød således meget sigende: "Un paysage c'est un état d'âme" ("Landskabet er en sjælstilstand").

Symbolismen fik forskelligt udtryk rundt omkring i Europa. I Danmark kom symbolismen i sin litterære skikkelse især til at spille en vigtig rolle for digtere som netop Johannes Jørgensen og hans nære venner Sophus Claussen (1865-1931) og Viggo Stuckenberg (1863-1905), mens dens betydning for malerkunsten var af mere spredt karakter. Man kan ikke tale om en samlet, homogen bevægelse herhjemme, snarere om symbolistisk indflydelse på en række ret forskellige kunstnere, blandt hvilke navne som L.A. Ring (1854-1933), Vilhelm Hammershøi (1864-1916) og J.F. Willumsen (1863-1958) stadig rager op.

Gauguins betydning som symbolismens store førerskikkelse, både med hensyn til motivvalg og malemåde, kan man se et eksempel på ved at sammenholde hans billede *Den tabte jomfruelighed* (*La perte de pucelage*) fra 1891 med et arbejde, der tilskrives den danske symbolistiske maler Mogens Ballin. Gennem Gauguins danskfødte hustru var den unge Ballin blevet ført ind i en kreds af franske kunstnere, som dyrkede en malerisk omskrivning af naturen til store, ensfarvede flader på lærredet, adskilt af kraftige blå eller sorte omrids. Altså et forenklet, dekorativt landskabsmaleri, som vi så det beskrevet af Johannes Jørgensen i *Politiken*. Og netop som et udtryk for den sjælelige syntese mellem individ og natur spiller menneskefiguren en betydningsfuld rolle i symbolisternes landskaber.

I begge værker finder vi således en kvindefigur indskrevet i naturen. Hos Gauguin ligger hun nøgen og nydende direkte på jorden i



Fig. 7: Paul Gauguin: *Den tabte jomfruelighed*, 1891. Olie på lærred. 90 x 130 cm. The Chrysler Museum, Norfolk (Virginia).

forgrunden af billedet – som hos Hunt med fødderne meget sigende strakt ud mod vandet –, mens landskabet lag på lag, rødmende i solnedgangsslyset, breder sig bagud mod det blå hav og aftenhimlen. Ved sin placering udgør hun således en horisontal del af naturen omkring hende, samtidig med at hendes gyldne kulør korresponderer med de gyldne striber på himlen og derved tilkendegiver en vertikal sammenhæng i billedet.

Med sin tilknytning til både jord og himmel bliver hun selve sjælen i naturen, den store livgiverske, også i forhold til de små mennesker, der vandrer ad stien gennem den gyldent røde mark i det fjerne; i den nederste gruppe ses en mand og (iført hvidt hovedtørklæde) nogle kvinder med børn – i slægt med Monets kvinder og børn i valmuemarken.

Men ligesom det gør sig gældende i det små her, så er kønnene også til stede på billedet i det store: Ræven, gylden som kvinden, men mørkere – naturens uafviselige driftsvæsen med sin ene pote mellem hendes bryster og den anden godt på vej – betragter insisterende hendes bløde ansigtstræk, med sin lange, spidse snude vendt mod hendes svulmende læber. Og følger vi en linje fra snudespidsen via de nærgående forben til de store sten nederst til højre, maskulint mørkgylde som ræven selv, føres vi til hendes skød og derfra til den afplukkede rød-hvide blomst i hendes hånd, et traditionelt billede på den tabte jomfruelighed, som billedtitlen refererer til.

Sammenligner vi med det indledende skovbillede af P.C. Skovgaard, er det

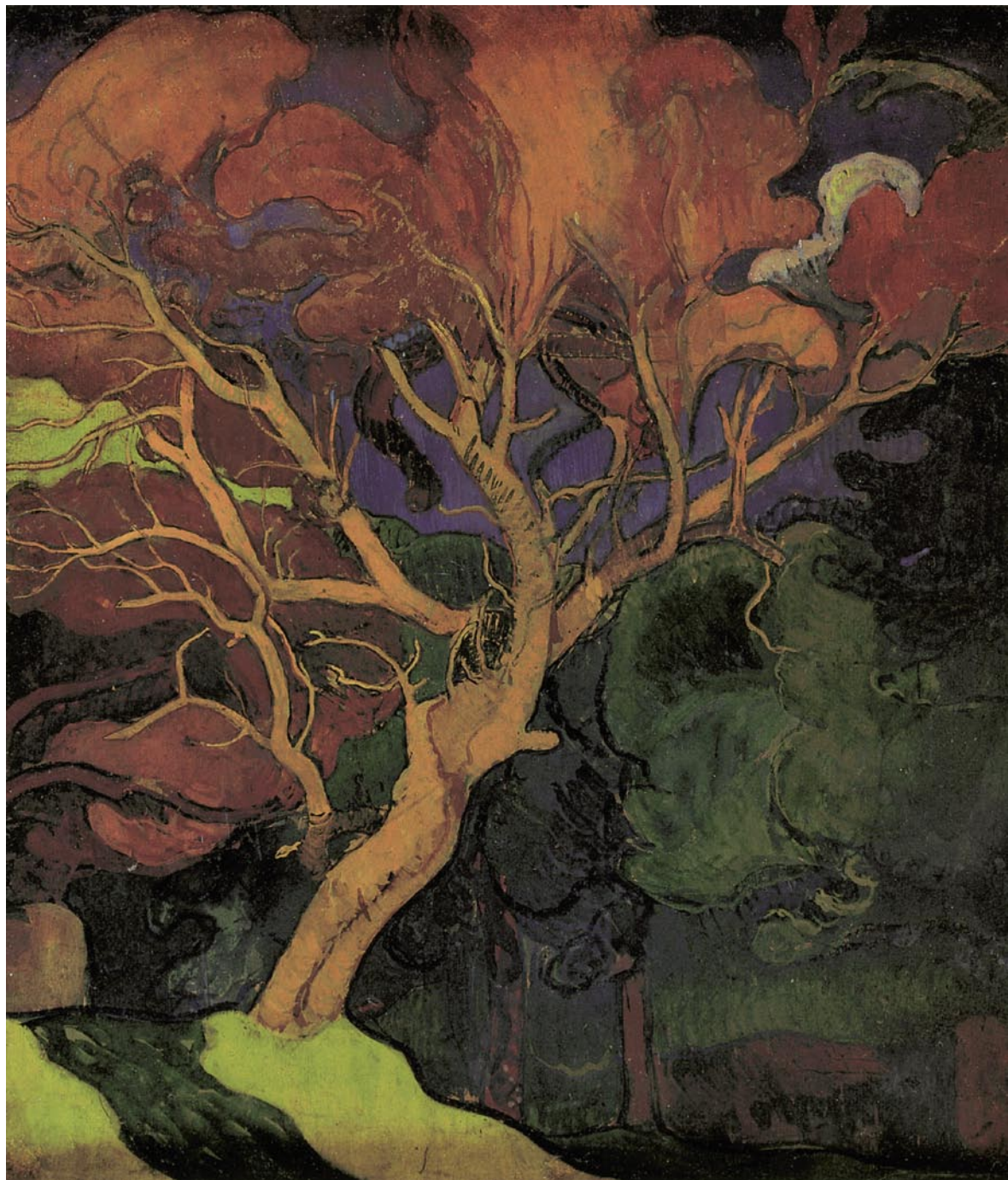


Fig. 8: Mogens Ballin (tilskrevet): *Skovinteriør med kroget træ*, 1891-92. Tempera på pap. 39,5 x 34 cm. Privateje.

tydeligt, at den unge kvinde hos Gauguin – bogstaveligt talt – har bevæget sig længere bort fra dydens vej end teenagepigerne med broholmerhunden på skovstien. Men hunden er jo netop også ”en *tæmmed ræv*”, mens ræven repræsenterer den uhæmmede natur over for kulturens normer og krav.

Går vi nu til *Skovinteriør med kroget træ* fra 1892-93, tilskrevet Mogens Ballin (1871-1941), træder den fuldbyrdede forening mellem kvinde og natur frem i skikkelse af en dryade, en trænymfe. Som i et fiksérbillede bliver den spaltede træstamme i billedets forgrund til en kvindekrop med ben, bagdel og bryst – og lange, lange arme, som igen bliver til træets grene og ender i kæmpestore, røde, næsten livmoderagtige løvpartier. I grenene, mod den mørklilla himmel, snor en slange sig vellystigt og bebuder – som i Det gamle Testaments syndefaldsberetning – indsigt i livets og seksualitetens mysterier.

Også her er kvinden skildret – nu ganske bogstaveligt – med sine rødder dybt plantet i jorden, mens hendes krop samtidig rækker længselsfuldt mod himlen. Et vandløb baner sig vej ned imellem lysgrønne mosskrån timer og understreger hunkønnet over for de hanligt mørke træer. Dybe grønne farver mod varme røde, påført i store, klart afgrænsede flader, udgør selve den komplementære klang både i dette og i Gauguins billede som farvesprogets udtryk for naturens kønnede væsen. Og ser vi godt efter, fornemmer vi, at skovens indre er fuldt af liv, som fuglene i rødt foroven i kærlig *tete-a-tete* og flere andre, antydede dyreskikkelser. Et myldrende liv født af skovens gyldne dryade, af kræfter fra jord og himmel.

Mod nye horisonter

Tiden op til århundredskiftet (1900) var præget af en intens interesse, hos manden undertiden parret med en tilsvarende frygt, for kvindens ”nyopdagede” kvaliteter som både seksuelt og åndeligt subjekt, der – ligesom det himmelstræbende træ – pegede ud over sin egen naturbundethed. Når kvinden ikke længere alene var genstand for mandens begær, men selv måtte formodes at være i besiddelse af lignende drifter, og når hun tillige blev tilkendt en (næsten) ligeværdig intellektuel kapacitet, kunne hun ses som en trussel mod mandens hidtidige suverænitet.

Samtidig var der også noget vældig dragende over det nye billede af kvinden som et jævnbyrdigt individ. I Norden, hvor kvindefrigørelsen havde bedre kår end andre steder, ser man derfor også en lang række af tidens kunstnere kredse

om par-motivet, mens de egentlige *femme fatale'er* i højere grad dyrkes længere sydpå. Og i den nordiske kunst er mand og kvinde ofte placeret i en natur, som netop spejler deres ligeværd. På tærsklen til det 20. århundrede maledes den svenske kunster Richard Bergh (1858-1919) et sådant billede: *Nordisk sommeraften* (*Nordisk sommarkväll*) fra 1899-1900.

Kompositionen er stram med en klar opdeling i for-, mellem- og baggrund og to symmetrisk placerede figurer forrest: en kvinde klædt i hvidt og en mand i mørkt. Fra balkonen skuer de ud mod det samme landskabelige panorama, der kommer til syne mellem to store, ligeledes symmetrisk placerede træer: en idyllisk sø, hvor en jolle, hvid som kvinden, er fortøjet til en noget mørkere badebro, alt sammen hyllet i et stemningsfuldt aftenlys. Vi er i de lyse nætters tid, og en vis behagelig spænding mellem kønnene antydes da også diskret af begge parters kropsholdning. Hun skyder bryst og underliv lidt frem, medens han angiver en bevægelse hen imod hende med sit højre ben på balustraden. Dens veksel mellem åbninger og søjler og dens søblå overligger binder dem sammen – som båden forbindes med broen, og skoven med sin spejling i søen. Ligesom de to er fælles om oplevelsen af naturen, er de også jævnbyrdige som erotiske individer. Hvor han – med en traditionel mandlig symbolik – næsten går i ét med balkonens stolpe, læner hun sig kun ganske let mod sin. Hun kan i enhver henseende stå selv.

Mens Richard Bergh således har fremmanet sin vision om kønnenes ligeværd i et landskabsbillede, der repræsenterer en typisk nordisk blanding af naturalisme og symbolisme, finder vi hos den norske maler Edvard Munch (1863-1944) en helt anden fortolkning af relationen mellem mand og kvinde – ganske vist også i et symbolistisk inspireret landskab, men samtidig i et form- og farvesprog, der tager os med ind i et nyt århundrede. Ekspressionismens stærke bølgende bevægelser og effektfulde brug af farven anes allerede her i 1899, hvor farvetræsnittet *To mennesker. De ensomme* blev til med et motiv, Munch hentede fra et maleri, han havde malet nogle år tidligere, og som i dag kun kendes fra et sort/hvidt fotografi.

Træsnittet forestiller en mand og en kvinde ved havet, stående med ryggen mod land. *Han* ses til venstre i mørkt tøj, *hun* lidt foran ham og nærmere vandet i hvid kjole med langt, udslået hår. Klippestranden, groft graderet i lys og skygge, udgør den nederste halvdel af billedet, medens havets store flade, knapt så skærende hvid som kvindens kjole, former den anden. Tværs gennem kompositionen bugter kystlinjen sig i en dekorativ bevægelse, og oven over den ses et hyppigt forekommende element i Munchs kunst: månen og dens spejling i det natblå hav, her mellem den

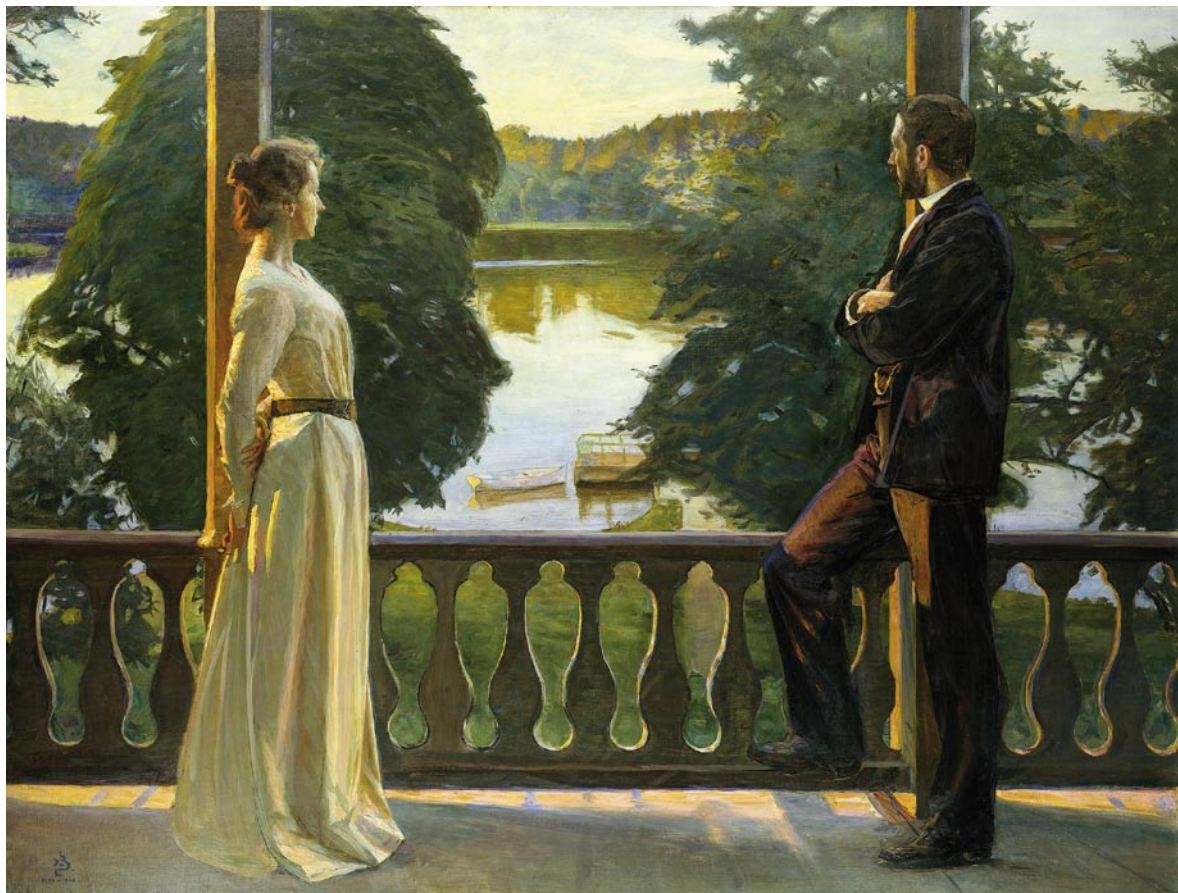


Fig. 9: Richard Bergh: *Nordisk sommeraften*, 1899-1900. Olie på lærred. 170 x 223,5 cm. Göteborgs Konstmuseum.

hvide kvinde til venstre og den sorte mand til højre. Med denne treklang – kvinde, måne, mand – som centralfelt komponeres billedet vertikalt. Men også i dybden, på det horisontale plan, er kompositionen blevet klart tredelt. Lyserødt sand, kantet med lidt grønt græs, og symmetrisk anbragte gule og hvide sten tegner forgrunden, medens en sort bræmme af kysten danner mellemgrunden, og baggrunden udgøres af det mægtige blå hav med den gule månenspejling og en smal himmel. Kulissen omkring noget, vi fornemmer som et menneskeligt drama af Bergman'ske dimensioner, er den lyse, nordiske sommernat. Fuld af hvisken og råb.

De to figurer skærer sig begge igennem kompositionens tre lag, men manden synes at være særlig knyttet til den mørke mellemgrund, som han næsten smelter sammen med. Eller rettere: fastholdes af – som af en klæg, sort masse. Kvinden, derimod, er ikke alene lys som sandet og således forankret i forgrunden; hun rummer også baggrundens farver, månens gule og havets blå, som udtryk for hendes draging mod naturen, mod de elementer i den, som spejler skjulte sider af hendes egen natur. Og dér kan

manden tilsyneladende ikke nå hende. Hans fødder er knap synlige, går nærmest i ét med buksebenene, til understregning af, at han ikke magter at bevæge sig hen til kvinden, selv om han med sin foroverbøjede holdning tydeligt signalerer viljen til det. På samme måde er hans arme ført tæt ind til kroppen, så han ikke kan række ud efter hende, stryge hende over det flammerøde hår, som hun på én gang lokkende og afvisende vender imod ham. Tilsyneladende ænser hun ikke hans lidelse, opslugt som hun er af havet. Og af den erotiske længsel, det rummer. Hans råb om hjælp drukner i stilheden imellem de to.

Og to mennesker forbliver de netop. For månesøjlen står imellem dem. Skiller dem ad og velsigner dem i én og samme bevægelse. Truende og forjættende. Ligesom den drift, der slår som bølger gennem hele billedets komposition – uden at kunne forene de to. Tiltrækningens forening, som Munch i andre værker har givet så karakteristisk form med farvernes sammensmeltning, etableres ikke her. I stedet skildres to mennesker, som er adskilte – i hinandens nærhed. Ladet med kønnenes stærke kræfter – på godt og på ondt – spejler naturen denne splittelse. Hvor *han* holdes fast, ser *hun* mod nye horisonter. Ligesom Edvard Munch som kunstner er hun som kvinde på vej mod det 20. århundrede.



Fig. 10: Edvard Munch: *To mennesker. De ensomme*, 1899. Træsnit. 393 x 540 mm. Munch- Museet, Oslo.

Praktiske øvelser

AF HENRIK JUHL ANDERSEN, SØREN ELGAARD OG JØRGEN ERIKSEN

Impressionisme vs. symbolisme. En maleriøvelse

Claude Monet og impressionisterne udviklede i 1800-tallets anden halvdel en ny malestil som en reaktion mod det i samtiden velanskrevne salonmaleri, der var kendetegnet ved storladne, elegant strukturerede kompositioner og minutiøs finish. Impressionisterne ønskede i stedet at indfange landskabets eller naturens flygtige indtryk. Det blev et mål i sig selv at redegøre for et motivs omskiftelighed i forhold til vejrlig, tidspunkt på døgnet og årstid.

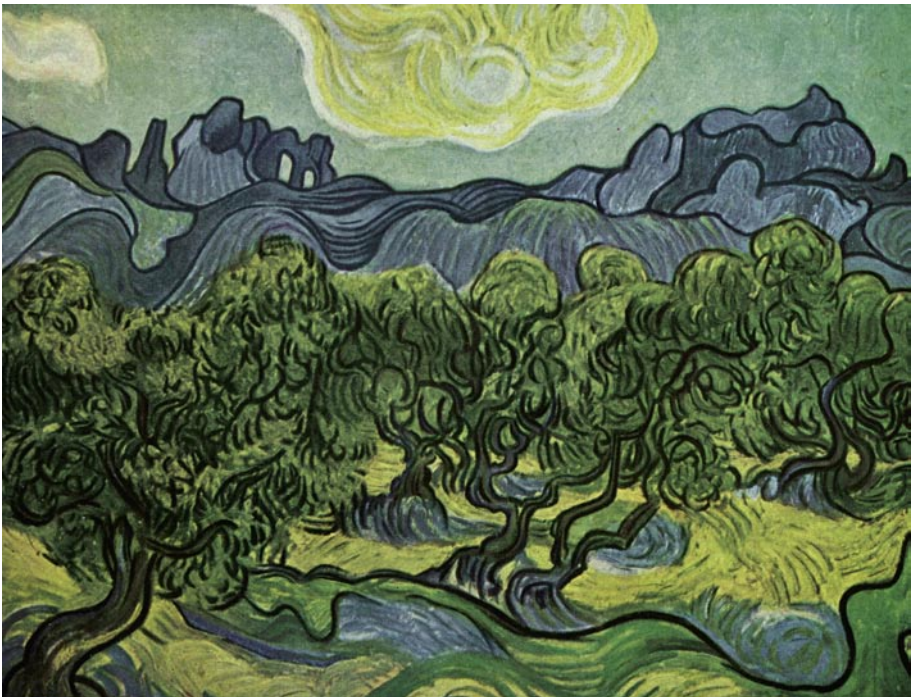
Monets farver er lette og lyse, og billedelementerne synes næsten transparente. De rene spektralfarver påføres som klatter, og sort anvendes stort set ikke. I stedet for konstrueres skyggepartier af mørkere og mere mættede farver. Impressionisternes teknik videreudvikles senere i en mere videnskabelig retning af bl.a. Georges Seurat til det såkaldte pointilistiske maleri (se øvelse i postimpressionistisk maleri, s. xx).

Vincent van Gogh og Paul Gauguin videreudviklede i slutningen af 1800-tallet det impressionistiske maleri i en mere suggestiv retning. De rene farver påføres her i større flader med en gennemført ornamentik, hvor linier og konturer er optrukne med sort. Det blev grundlaget for den nye kunstretning, symbolismen.

Den praktiske øvelse falder i to dele: et impressionistisk maleri (a-f) og et symbolistisk maleri (g-j).

- a) Da vejrliget i Danmark ikke altid er til udendørsaktiviteter, kan man skyde en genvej til et impressionistisk maleri ved at benytte et farvefotografi som udgangspunkt. Udvælgelsen af fotografisk forlæg skal være grundig og inkludere overvejelser angående lyset, rummets udstrækning (udsnit eller panorama) og fikspunkter i motivet. Når det fotografiske forlæg er udvalgt, skal det beskæres til det ønskede format, og overførelsen til lærredet kan begynde.

- b) Fotografiet skal opfattes som en farvet flade, hvis farvefelter (uafhængigt af det motiviske) skal overføres til lærredet. Start med at dække hele malegrunden med tynde terpentinpåblandede farvelag.
- c) Herefter kan farven påføres direkte fra tuben eller iblandet lidt bleget linolie og tørremiddel. Der arbejdes med pensel og spartel.
- d) For at opnå det atmosfæriske/optiske perspektiv i maleriet skal der arbejdes med mættede farver og komplementærkontraster i forgrunden, hvorimod farverne i mellem- og baggrund skal tones ud med gradvist mere hvidt.
- e) Arbejd hovedsagelig med rene farver, undlad sort og jordfarver.
- f) Succeskriteriet for det færdige produkt må være, at man i videst muligt omfang har gengivet det øjeblikksindtryk, som fotografiet har fastfrosset.



Figurtekst?

- g) Når man går over til at bruge det valgte fotografi til at lave en symbolistisk version af landskabsmaleriet, drejer det sig i mindre grad om præcist at gengive det, der kan iagttages i naturen, end om at bruge landskabet som spejling af ens egen sindstilstand. Inden start bør man gennemtænke sin komposition med henblik på linieføring, ornamentik og farvevalg.
- h) Tegn hovedlinierne op på fotografiet med blyant. Det gælder om at skabe en syntese af billedets mange forskellige elementer for at opnå en klar visuel struktur af ornamental karakter. I optegningsprocessen bliver man tvunget til at afgøre, hvilke elementer der skal høre sammen og udgøre en enhed i billedet (flere trækrøner kan f.eks. blive til én grøn flade, havet med sine mange krusninger kan blive til en ensartet blå flade).
- i) I symbolistisk maleri anvendes ofte en markant konturlinie i sort. Indtegn denne på lærredet på baggrund af den kompositionsskitse, der allerede er optegnet på fotografiet med blyant. Herefter udfyldes fladerne mellem linjerne med farve, gerne i kraftige nuancer.
- j) I bestræbelsen på at skabe et udtrykfuldt billede kan man udnytte farvernes symbolværdi ved siden af deres suggestive virkning.



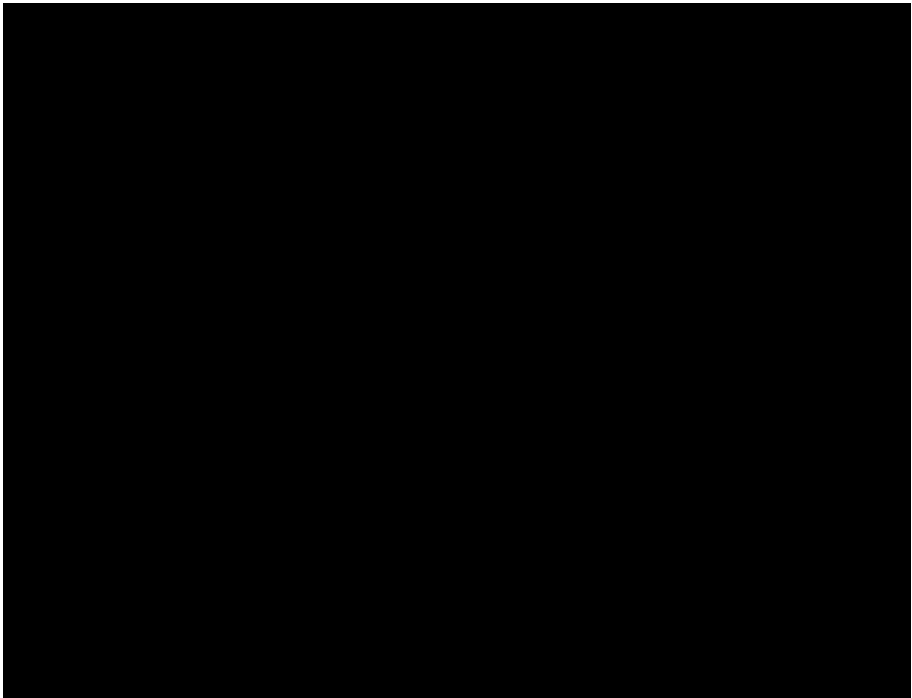
Figurtekst?

Det indre landskab. En grafisk øvelse

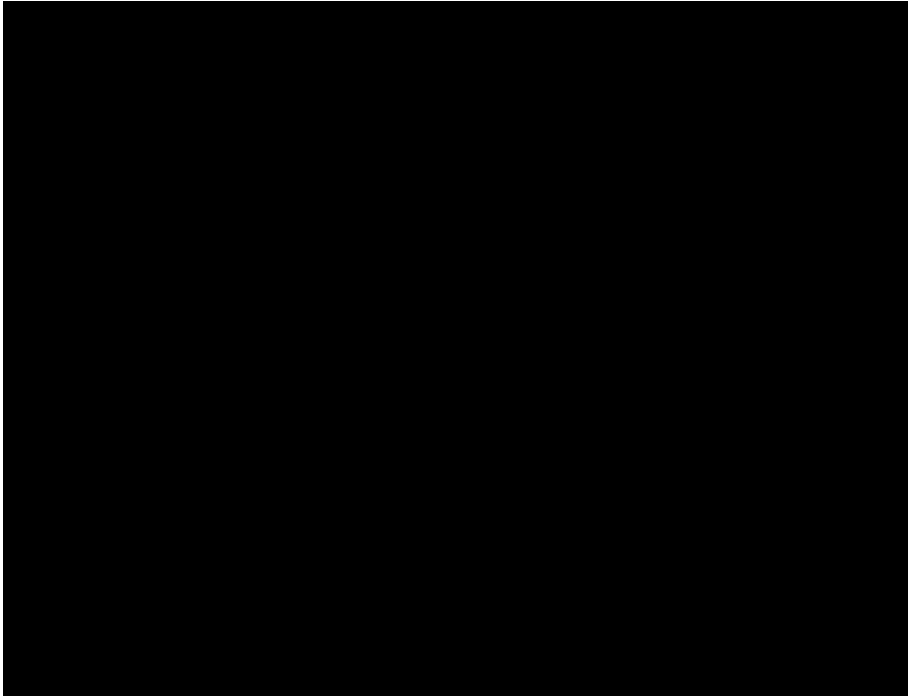
Et symbolistisk eller ekspressionistisk landskabsbillede kan være mere eller mindre naturtro, men dette er ikke målet i sig selv. Udgangspunktet er nemlig, at kunstneren forsøger at afbilde et indre landskab. Billedet bliver herved suggestivt i modsætning til det naturalistiske, det realistiske og det impressionistiske landskabsbillede, der i høj grad bygger på iagttagelser af den ydre, synlige virkelighed. De symbolistiske og især de ekspressionistiske kunstnere har i vidt omfang benyttet sig af den grafiske fremstillingsmetode, når de skulle udtrykke deres tanker og følelser. Den grafiske arbejdsmetode: træ- og linoleumssnit, litografier, ætsninger samt de mere moderne metoder som *image on* egner sig godt, fordi man kan få afprøvet sit motiv i mange forskellige versioner. Som f.eks. Edvard Munch i sit arbejde med motivet *Skriget* fra 1892-95 (se side xx).

- a) Man udfører indledningsvist en skitse i blyant og/eller tusch, hvor man evt. arbejder med en eller flere menneskefigurers forhold til det omgivende rum (se Munchs skitse).
- b) Når man arbejder med skitser til grafiske tryk, er det vigtigt at arbejde meget med linien og billedets ornamentik. Hvis der er en klar linieføring, er det meget nemmere at udskære motivet i træ- eller linoleumspladen.
- c) Når skitsen er gennemarbejdet, kan man overføre den til den grafiske plade enten ved hjælp af overheadprojektor eller kalkérpapir.
- d) Herefter starter udskæringsarbejdet. Variér udtrykket ved at bruge en grov udskæring i forgrunden og en finere i baggrunden.
- e) For at fremme en succesfuld trykkeproces er det vigtigt at efterlade en uberørt ramme omkring motivet. Det er også vigtigt – for at trykfarven kan blive ligeligt fordelt –, at der ikke er for store partier, hvor der ikke er efterladt noget af den oprindelige plade.
- f) Det er en god idé at lave enkelte prøvetryk i løbet af processen og på den måde finjustere trykket.

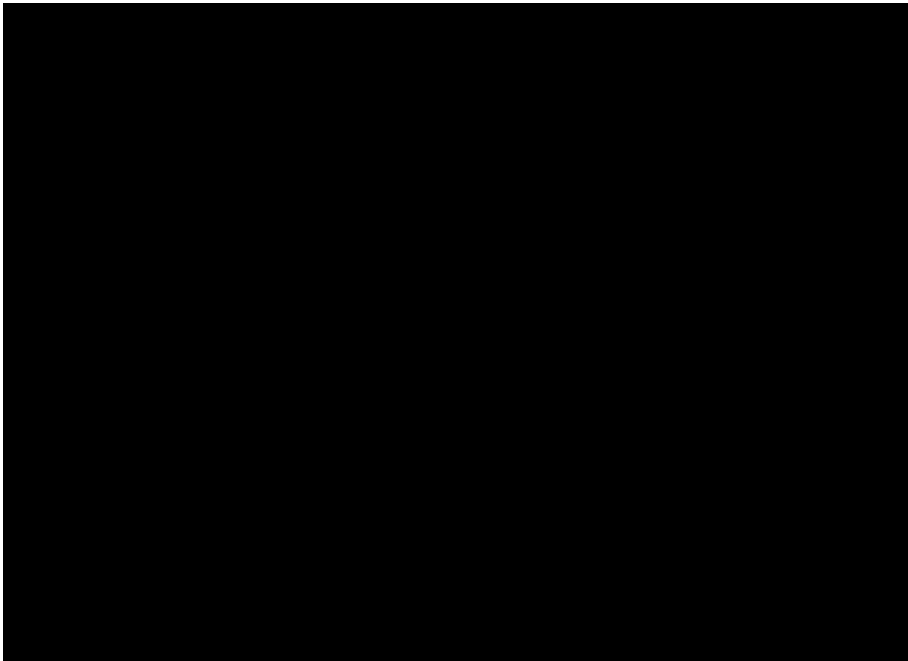
- g) Når man er tilfreds med trykket, kan man eksperimentere med forskellige farver tryksværte samt (som Munch) efterfølgende arbejde med håndkolorering.
- h) Er man ikke i besiddelse af en grafisk trykpresse, kan man gennemføre øvelsen ved at fotokopiere sin oprindelige skitse, hvorefter disse håndkoloreres. Ecoline-tusch er fremragende til håndkolorering af såvel tryk som fotokopier. Man kan også scanne skitsen ind i et billedbehandlingsprogram og arbejde videre dér.



Skriget, 1895. Tegning, blyant og tusch. ?? x ?? cm.



Skriget, 1895. Litografisk tusch på sten. ?? x ?? cm.



Skriget, 1895. Litografisk tusch på sten. ?? x ?? cm. Håndkoloreret. – Eggum: Edv. Munch, s. 231-233.

Figur i landskab – praktisk øvelse i flere dimensioner

Denne øvelse falder i to dele: en skulpturøvelse og en IT-øvelse.

Skulpturøvelsen

Der arbejdes med skulptur i voks og hegnstråd, og et vejledende tema for øvelsen kunne være: Menneskefigur i bevægelse.

Materialer: træplade, hegnstråd, ståltråd/blomstertråd, kramper, voks + evt. maling.

I det tykke hegnstråd formes et figur-skelet (20-30 cm), som vrides i forhold til skulpturens ønskede bevægelse. Når proportioner og positur er fastlagt, fæstnes figurskelettet til træpladen med kramper – og den egentlige modellering med voks kan nu påbegyndes.

Efter endt arbejde præsenteres skulpturerne i plenum og efterfølgende affotograferes de enkelte skulpturer fra den mest optimale synsvinkel (fra hvilken vinkel fungerer skulpturen bedst?) med et digitalt kamera.



Figurtekst?

IT-øvelsen

Det digitale billede af skulpturen bruges nu som afsæt for en billedbehandlingsøvelse, hvor skulpturen og dens bevægelse søges integreret i et landskabeligt billedrum.

- a) Afsøg internettet (f.eks. via Google's billedsøgning) for mulige "baggrunde" til din skulptur.
Neutrale landskabsbilleder kan fungere som baggrunde for de fleste skulpturer, men måske er det mest udfordrende og oplagt at finde en baggrund, der kan understrege og støtte skulpturens bevægelse.
- b) Hent herefter både skulpturbilledet og den fundne baggrund ind i et billedbehandlingsprogram (photoshop, paint-shop-pro eller andet). Her kan de to billeder sidestilles på brugerfladen og øvelsen kan påbegyndes.
- c) Markér og afgræns skulpturen i det oprindelige digitale foto v.h.a. "afgrænsningsværktøjer" (i paint-shop-pro: magic wand eller lasso, i photoshop: magentisk lasso) og klip herefter figuren ud (cut). Aktivér det andet billede (baggrunden) og sæt den udklippede skulptur ind i billedet v.h.a. paste-as-new-layer (paint-shop-pro).
- d) Det er muligt, at skulpturen skal justeres m.h.t. størrelsesforhold. Men ellers er opgaven nu at placere skulpturen på den nye billedflade og integrere den i det nye billedrum.
Arbejde med lyskilde og deraf følgende slagskygge kan være med til at integrere figuren i de nye omgivelser.
Arbejde med slagskygge i den forbindelse kan foregå ved brug af paletfarver og "pensel", der kan nuanceres og indstilles efter behov i brugerfladens værktøjslinje. I de fleste billedbehandlingsprogrammer er det også muligt at hente farve i det eksisterende billede (i paint-shop-pro v.h.a. dropper), som så kan bruges som skyggefarve.
- e) Efter endt billedbehandling gemmes det endelige billede, og efterfølgende printes det ud, så det nu kan præsenteres sammen med skulpturen og understrege dennes rumlige udtryksform.
Under fremlæggelse af det endelige digitale skulpturbillede gøres der rede for processen bag billedet. Hvilke valg har der været foretaget undervejs? Hvilken effekt har haft størst betydning for at få figuren integreret i rummet?



Figurtekst?



Figurtekst?

Landskaber i 1900-tallet – med forløbere

AF SØREN ELGAARD

Med storbyen som motiv

Forestil jer, at hele verden kommer til storbyen. I forbindelse med Verdensudstillingen i Paris i 1867 blev der opbygget en hel udstillingsby med pavilloner til alverdens lande. Det var en fantastisk begivenhed, der tiltrak et stort publikum. H.C. Andersen måtte også af sted. I eventyret *Dryaden* (1867) skildrer han meget levende sine oplevelser fra Verdensudstillingen: ... *Konstværker i Metal, i Steen, i Vævning forkynde det Aandens Liv, der rører sig i Verdens Lande; Billedsale, Blomsterpragt, Alt hvad Aand og Haand kan skabe i Haandværkerens Værksted er her stillet til Skue; selv Oldtids Minder fra gamle Slotte og Tørvemoser have givet Møde. Det overvældende store, brogede Skue maa gjøres smaat, trænges sammen til et Legetøi for, at kunne gjengives, opfattes og sees i Heelhed.*

For maleren Edouard Manet (1832-1883) er det oplagt at skildre dette storslåede panorama på lærred (se også s. xx). Men som H.C. Andersen er inde på, må det sammentrænges for at give en helhed. Han vælger at stå på et højt punkt ved Trocadero og ser ind over Seinen mod den ovale udstillingsby på Marsmarken (fig. 1-1b). Han komponerer motivet ud fra det traditionelle landskabsprincip med en forgrund, en mellemgrund og en baggrund. Forgrunden rummer mange figurer. Det ligner et udsnit af befolkningen i Paris, stillet op på en præsenterbakke som udklipsfigurer: kvinder, børn, dandyer, soldater o.s.v. Helt i forgrunden ses en gartner, der ordner blomster, en kvinde til hest samt en ung mand med en stor hund – et vellignende familieportræt af Leon Leenhoff, sandsynligvis søn af Manet. Alt sammen malet i en realistisk stil.

Mellemgrunden, som rummer maleriets egentlige motiv, er derimod malet i en antydet impressionistisk stil. De mange arkitekturelementer, huse, fyrtårne m.m., er malet med store penselstrøg. Og fra mellemgrunden til baggrunden, med profilen af Paris, er der en glidende overgang. Manet opererer altså med en slags optik som i et kamera, med fokus på den nære forgrund, medens baggrunden bliver mere og mere sløret. Det samme gælder hans figurer, der starter med det helt nære familieportræt og går over til de mere skitseagtige rygvendte figurer for at slutte med små prikker i baggrunden. Manets farvevalg understøtter denne opdeling, med okkergul, mørkgrøn og rød i forgrunden og lysere og køligere farvenuancer i mellem- og baggrunden.



Fig.1: Edouard Manet: *Verdensutstillingen 1867*, 1867. Olie på lærred. 107x 197 cm. 1867. Nasjonalgalleriet, Oslo.



Fig. 1a: Detalje fra maleriet.



Fig. 1b: Detalje fra maleriet.

Der er mange betragtere i maleriet, ikke bare dem på jorden, men også fra ballonen oppe i højre hjørne bliver der betragtet. Her arbejder den berømte luftfotograf Nadar med at fotografere hele sceneriet. Fotografiet og maleriet side om side.

Manet er et udpræget bymenneske, og mange af hans motiver går tæt på livet i storbyen Paris. Hans landskabsmotiver er ofte fundet omkring Seinen, befolket med bymennesker i naturen på søndagsudflugt. I dette maleri knytter han an til det traditionelle landskabsmaleri. Han placerer sig i udkanten af byen på et højdedrag og betragter Verdensudstillingen og Paris, som et drømmesyn helt i H.C. Andersens ånd.

Med sin motiviske sammenkædning af land og by, med referencen til fotografen som en slags kunstnerisk kollega og med tematiseringen af rollen som betragter af det, billedet skildrer, åbner Manet i sit maleri døren til den moderne kunst.

Verden set som små farvepletter

Man kan betragte naturen gennem impressionisternes øjne og se det hele som et flimrende lyshav (se også s. xx). Går man skridtet videre og ser alle farver



Fig. 2: Georges Seurat: *En søndag på La Grande Jatte*, 1884-85. Olie på lærred. 206 x 306 cm. The Art Institute of Chicago.



Fig. 2a: Kompositionsanalyse af *La Grande Jatte*. Der er en tydelig opdeling i billedet med en lys- og en skyggedel. I forgrundens skygge er de mange figurer alle vendt med blikket mod venstre. Det gående ægtepar til højre overvåger hele scenen, og deres øjne befinder sig i billedets horisontlinje.

som en blanding af små farveprikker, får det betegnelsen neoimpressionisme eller pointillisme (point, fransk: punkt eller prik). Den franske maler Georges Seurat (1859-1891) fortsætter i impressionisternes spor med udforskningen af farverne. Samtidig vil han gerne arbejde "videnskabeligt" med sine malerier og give dem en fastere form. Han bruger de nyeste farveteorier og når frem til sin egen stil. Han arbejder med optiske farveblandinger. Maler han en gul farveplet ved siden af en blå farveplet og betragter det på afstand, får han en grøn farve. Farverne blandes optisk, som lysbølger og partikler. Herved bevarer de to primærfarver lyskraft, hvorimod farver, der blandes på paletten, altid mister noget i renhed. Samtidig kan han hidse farverne op ved at bruge komplementærfarver. Komplementærfarver er primærfarver og sekundærfarver placeret overfor hinanden i maleren Delacroix's farvetrekant: gul – violet, rød – grøn og blå – orange.

I hans store hovedværk *En søndag på La Grande Jatte* fra 1884-85 (fig. 2-2b) bliver søndagsscenen på den lille ø i Seinen skildret på et seks kvadratmeter stort lærred med tusindvis af små farvepletter.

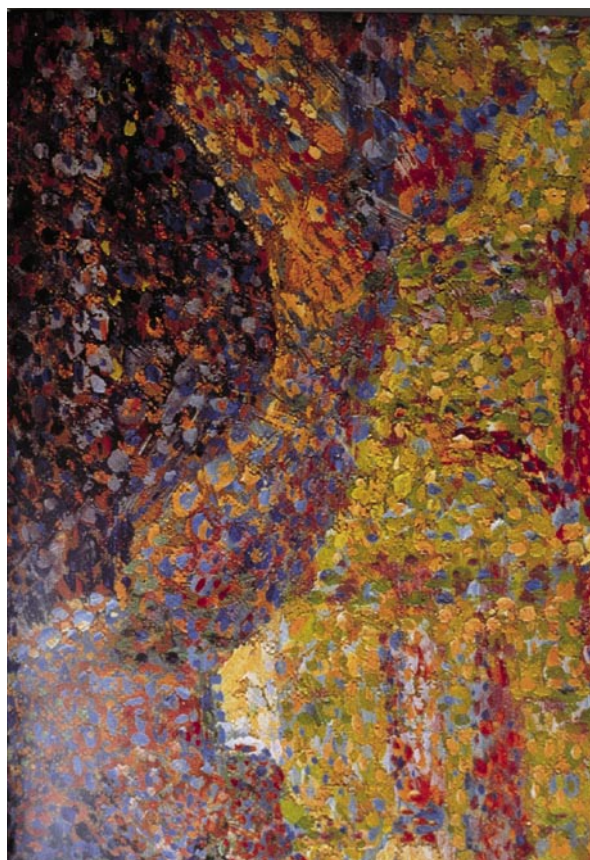


Fig. 2b: Detalje fra forarbejde til *La Grande Jatte*. Med små farvepletter, ved siden af og oven på hinanden, opstår der en vibrerende energi mellem farverne. På afstand blandes de optisk. Herved bevares farvernes optimale renhed og farvestyrke, da to farver, der er blandet på paletten, automatisk vil miste noget af farvestyrken.]

Han begynder med en mængde små olieskitser og tegninger på stedet. Derefter komponerer han det store lærred hjemme i atelieret, og de mange figurer bliver omhyggeligt indplaceret i billedet. Det hele er gennemkomponeret som i et klassisk renæssancemaleri. Han bruger f.eks. den spidse trekantsfigur til at skabe sammenhæng i billedet. Naturen og figurerne får den samme behandling. Træstammer og figurer minder slående om hinanden i holdningen. Han bruger en høj horisontlinje, og da løvet i træerne lukker for udsynet, får naturen karakter af en teaterscene. Den store mørke skyggezone i forgrunden er med til at give kontrast og dybde i billedet. Således modsvares den af det flimrende vandspejl og af græsset i solen.

Som i Manets maleri *Verdensudstillingen 1867* er alle livsaldre og samfundsklasser repræsenteret. Figurerne er stiliserede og flade som udklipsfigurer. De er typer og ikke individer. De fleste figurer er vendt imod læseretningen. Det gående par til højre i forgrunden, med en hund og en abekat i snor, giver billedet karakter og bryder symmetrien i kompositionen. Selv på lang afstand kan man se de mange farvepletter. Tæt på opløses formen i et flimmer af rene farvepletter (fig. 2a). De er lagt på i mange lag. Det kan være med en orange i bunden, ovenpå en gul klat og endelig øverst en lille blå farveklat. Disse myriader af farvepletter fortsætter ud i en ekstra bemalet rammekant.

Seurat har valgt at skildre storbymennesket – den ny tids menneske – i et stykke kultiveret natur. Mennesket og naturen smelter sammen i et lykkeligt øjeblik. Som på et fotografi er al bevægelse stivnet. Det poetiske fremhæves med sommerfuglen i luften og barnet i løb. Samtidig er alt statisk som på et ægyptisk relief.

Naturiaagttagelse

Den direkte naturiaagttagelse, hvor maleren sidder i naturen og på stedet maler sit billede, får sin blomstring med impressionisterne. Den franske maler Paul Cézanne (1839 –1906) deltager i impressionisternes første gruppeudstilling i 1874, men han vil noget andet med sit landskabsmaleri. I stedet for impressionisternes fokus på lys og atmosfære søger han ind til tingenes struktur og tyngde. Hans forsøger at se ind bag tingenes overflade, som om han selv skulle bygge elementerne op igen. Hans malerier har ofte nogle karakteristiske facetterede penselstrøg, der samler billedet. I hans version bliver landskabet både rumligt og fladt på én gang.

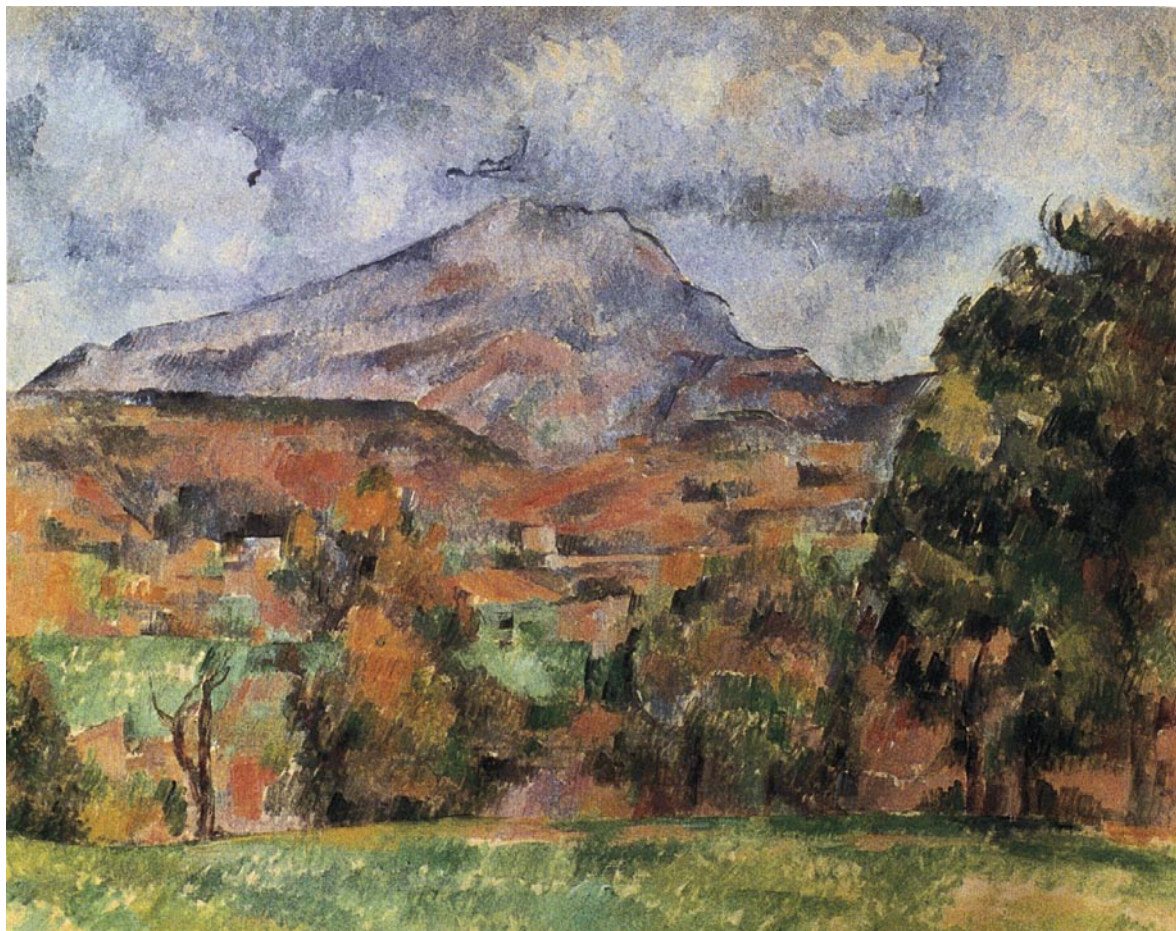


Fig. 3: Paul Cézanne: *Mont Sainte Victoire*, 1890-1894. Olie på lærred. 65 x 81 cm. Berggruens Samling, Paris.

Især bjerget Mont Sainte Victoire i Sydfrankrig fascinerede ham. Med stor arbejdsdisciplin overkom han de voldsomme strabadser i naturen og fik malet ca. 30 malerier af motivet, fra 1896 til sin død i 1906. På det gengivne billede (fig. 3) ser vi et landskab med forgrund, mellemgrund og baggrund. I baggrunden ses et højt bjerg. I mellemgrunden er der en variation af forskellige geometriske former, heriblandt en række af små kubiske blokke. Forgrunden består af et grønt bånd og nogle træer og buske. De to planer i forgrunden og mellemgrunden er antydet med horisontale linier. Derimod er baggrunden karakteriseret ved bjergets spidse trekantsagtige grundform. Bjergets tinde bryder de mange horisontale linier og er lidt forskudt mod venstre. I forgrundens højre side ses en gruppe af træer, som rækker højt op mod himmelen på samme højde som bjergkammen. Bjergets krystallinske rene hårdhed står i stor modsætning til træernes og buskenes bløde former.

Cézanne har en begrænset palet af kolde og varme farver. Han arbejder med farveperspektiv, således at baggrunden omkring himmel og bjerg

er holdt i kolde grå, blå og violette farver. Mellemgrunden er en blanding af orange-okker og røde farver i samspil med lysende grønne felter. Forgrunden er især grønne og okkergule farver. Flere steder ser man lærredets grundering. Penselstrøgene er påsat i en karakteristisk parallel-rytmisk bevægelse. Det giver liv til billedet og kæder elementerne sammen.

Maleren står højt på en bakketop og ser ud over landskabet mod Mont Sainte-Victoires karakteristiske profil. Dette bevirker, at man får en panoramaudsigt ud over landskabet.

Cézanne udtaler selv om sit landskabsmaleri: *Jeg ville kopiere den, naturen, jeg kunne ikke. Men jeg var tilfreds med mig selv, da jeg opdagede, at man ikke kan gengive solen, men at man må fremstille den med noget andet ... med farven ... For at kunne male et landskab må jeg også først kende den geologiske lagdeling ... En smuk morgenstund, næste dag, får jeg lidt efter lidt øje på de geologiske grundlag, lagene finder deres plads, de store planer med mit lærred, jeg tegner i ånden, deres sten-skelet ... Jeg begynder at frigøre mig fra landskabet, at se det ... Naturen er ikke på overfladen, den er i dybden. Farverne er udtryk for denne dybde på overfladen. De er verdens rødder. De er dens liv, ideernes liv.*

Cézanne er meget bevidst om transformationen af det synlige og sete til lærredets farver og strukturer. Han øver stor indflydelse på mange kunstnere i det 20. århundrede. Georges Braque og Pablo Picasso har således Cézannes maleri på nethinden, da de tager fat på deres abstraktionsproces i det kubistiske maleri.

Havneudsigt

Impressionisterne var glade for motiver med vand og spejlinger. Den franske maler Georges Braque (1882-1963) fortsætter traditionen i sit maleri fra havnen i Antwerpen (fig. 4). Han står højt placeret og betragter byens markante profil. I forgrunden ses en turistbåd, anløbspladsen og et stykke kaj. Sammenligner man maleriet med postkortet (fig. 4a), er det klart det samme motiv og fra samme periode. Men Braque komponerer motivet anderledes. Han maler en høj horisontlinje og lader den hælde en lille smule. Hans billedformat nærmer sig kvadratet, og derved får vandfladen en stor udstrækning i billedet. Her reflekteres de mange spejlinger fra huse, skibe og de spraglede flag. Et væld af rene farver, der males med hurtige og tydelige penselstrøg. Kolde og varme farver, såsom turkis og rosa, danner parløb hen over vandfladen. Kraftige konturstreger holder formerne på plads.

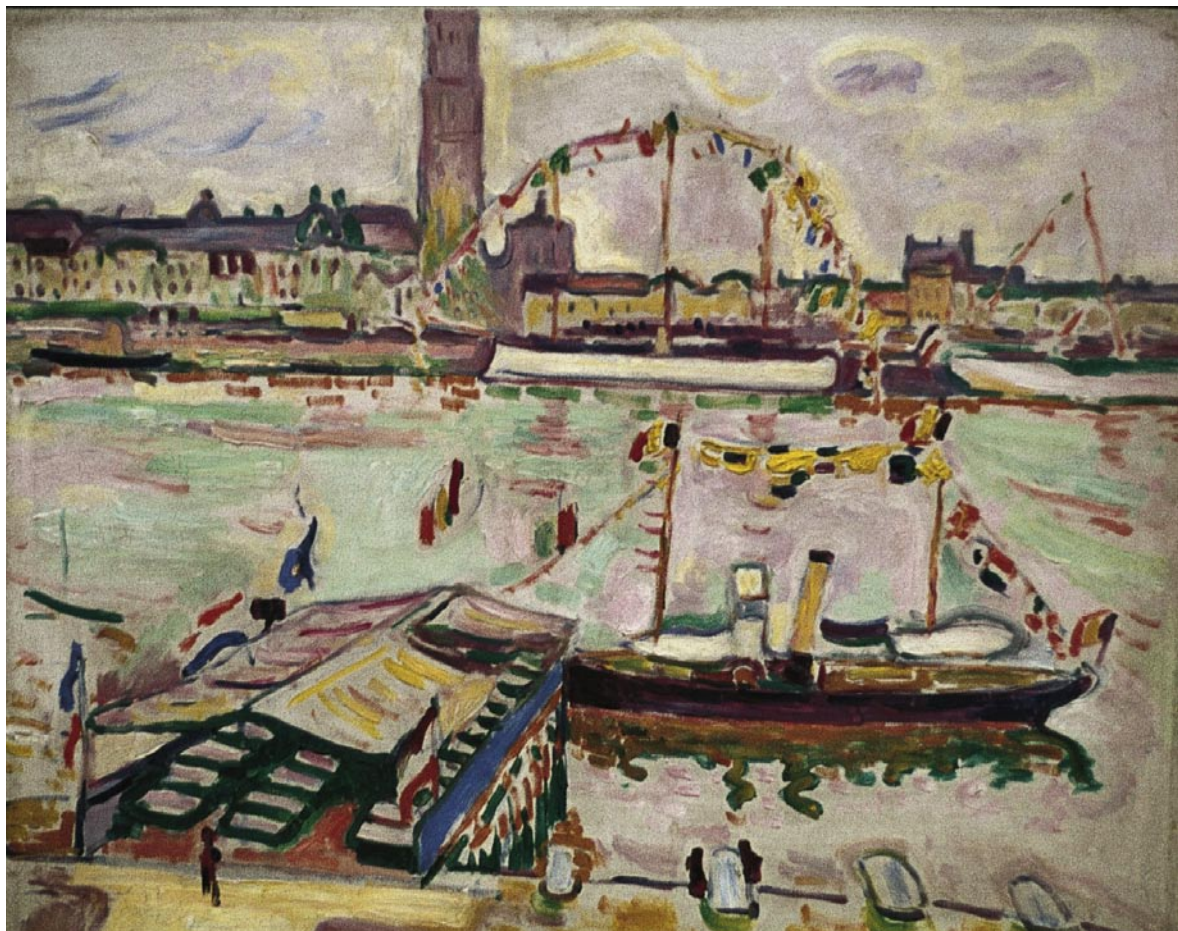


Fig. 4: Georges Braque: *Havnen i Antwerpen*, 1906. Olie på lærred. 50 x 60 cm. Kunstmuseum, Basel.

Sammenlignet med fotografiet har han udeladt mange detaljer og har i stedet fokuseret på farvernes samspil. Samtidig er der et tæt samspil mellem vandrette, lodrette og indadførende linjer, der tilsammen binder billedfladen sammen. På fotografiet får man et grafisk og detaljerigt billede, hvor arkitekturen og skibet i forgrunden tildeles en stor rolle, og vandet kun er en pauseflade. I maleriet får man en atmosfærisk fornemmelse af vejr, vind og strømforhold. Det hele vibrerer af liv. Og her er de mange små, kulørte flag en oplagt gave til en farveglad maler.

Georges Braque dannede i nogle år (1907-1914) parløb med den spanske maler Pablo Picasso i udviklingen af det kubistiske maleri. Inden da havde han en "fauvistisk periode" (*fauves*, fransk: vilde dyr), hvor han udviklede et koloristisk, dekorativt billedsprog inspireret af især de franske malere Henri Matisse (1869-1954) og Maurice de Vlaminck (1876-1958). Maleriet fra havnen i Antwerpen er fra denne før-kubistiske periode. Georges Braque fastholder livet igennem i sit maleri først at iagttage naturen og derefter hjemme i atelieret at abstrahere iagttagelserne over i maleri.



Fig. 4a: Postkort fra Antwerpen.

Kubisme

Med inspiration fra maleren Paul Cézanne kommer Georges Braque og Pablo Picasso (1881 –1973) frem til det kubistiske maleri. De motiviske elementer bliver nøje betragtet fra flere synsvinkler på én gang som i Picassos maleri *Fabrik* (fig. 5). Motivet er fra den nordspanske by Horta de Ebro (nu Horta de San Juan), hvor Picasso i sommeren 1909 malede en serie malerier i kubistisk stil. Landsbyen er karakteriseret ved en sparsom vegetation og stramme kubiske huse. Og således et ideelt afsæt for Picassos kubistiske stil. I maleriet er husenes planer markeret med konturstreger.

Dybden er opnået ved fladernes overlapninger, størrelsesforhold, farveperspektiv med valører ud fra få grundfarver samt perspektiviske virkemidler (fig. 5a). Ser man således nærmere på skorstenen, så er den set både nedefra (frøperspektiv) og ovenfra (fugleperspektiv). Bygningen til venstre har omvendt perspektiv, således at ortogonerne har et fælles forsvindingspunkt hos betragteren og ikke inde i billedet som i et traditionelt centralperspektiv.

Farverne er holdt i få grundfarver, primært jordfarverne okker og brændt siena, samt hvid, sort og grøn. Farverne er blandet med hvid og sort, således at de mørkeste nuancer er i billedets forgrund. Dermed understøtter de maleriets illusionistiske rum. Motivet er tilsyneladende iagttaget på forskellige tidspunkter af dagen! Således kommer lyset ind fra højre på



Fig. 5: Pablo Picasso: *Fabrik*, 1909. Olie på lærred. 53 x 60 cm. Hermitage Museum, Leningrad.

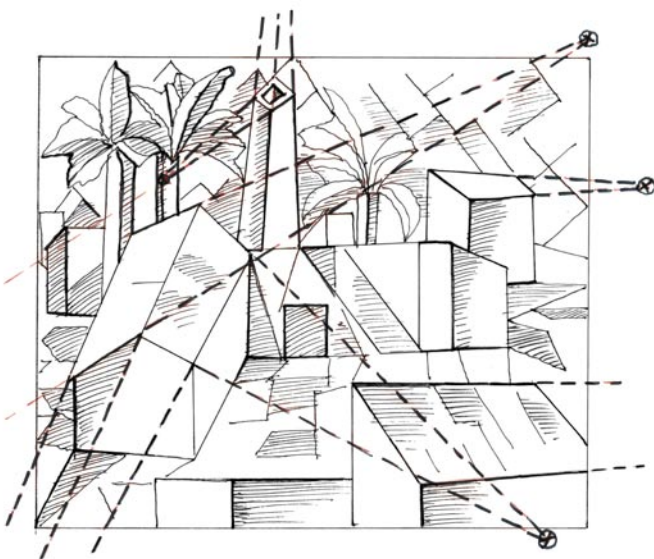


Fig. 5a: Kompositionsanalyse. Picasso bruger både centralperspektiv og omvendt perspektiv i billedet. Skorstenen er set både nedefra (frøperspektiv) og oppefra (fugleperspektiv). Lyset kommer også både fra venstre og højre. Maleriet bliver derved en sum af iagttagelser både i rum og i tid.

skorstenen, mens det kommer ind fra venstre på nogle af bygningerne. De mange skarpe facetter i husene, med trekantsspidser overalt, repeteres i grå flader oppe i himmelen.

Ud fra sine indgående iagttagelser af landsbyen maler Picasso et maleri, der både er en forlængelse af landskabstraditionen, og som samtidig er radikalt anderledes. Han udelader alle detaljer og ser ind til kernen i tingene. Maleriet peger frem mod den rene abstraktion. Picasso gør landsbymotivet både alment og tidløst. Denne kubistiske strategi, hvor det abstrakte i formerne fremhæves, og billedets rumlige karakter og lys er en sum af iagttagelser, er epokegørende og påvirker en stor del af billedkunsten i det 20. århundrede.

Et landskab i bevægelse

Et landskab kan skildres på mange måder. Hvordan kan man skildre et landskab oplevet fra en bil i høj fart? Eller skildre en hurtig bil, mens den kører forbi? Futuristerne i Italien var ved begyndelsen af 1900-tallet fascineret af tog og hurtige biler. Den italienske forfatter Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) formulerede i 1909 det futuristiske manifest. Heri gjorde han sig til talsmand for en ny kunst baseret på maskinalderens oplevelsesformer: *Vi vil ødelægge museerne og bibliotekerne, bekæmpe moralisme, feminisme og fejhed. Vi erklærer, at verden er blevet beriget med en ny form for skønhed – fartens skønhed. En væddeløbsbil, der synes at køre som et maskingevær, er skønnere end Nike fra Samotrake.*

De første egentlige futuristiske malerier blev udstillet i 1911. Den italienske maler Giacomo Balla (1871-1958) skildrer i sit maleri *Abstrakt fart, bilen har passeret* fra 1913 (fig. 6) netop farten som tema. Det er i sig selv paradoksalt at ville skildre bevægelse i rum på en todimensional flade, for her bliver alt fastfrosset for tid og evighed. Balla inddeler fladen i bølgende former. Bilen har passeret og er uden for rammen. Tilbage er luftstrømmene, under hvilke jord og himmel smelter sammen i geometriske figurer.

Der er både en bevægelse fra venstre mod højre og en bevægelse diagonalt fra nedre venstre hjørne, med Ballas signatur i rødt, op mod øvre højre hjørne. Den spidse hvide form peger op mod et vigtigt krydspunkt, hvor jord og himmel mødes. De mange cirkelslag breder sig ud over billedets ramme og giver det en taktfast rytme, der både giver mindelser om dans og musik – ja måske også om lyden af et maskingevær, som Marinetti nævner?



Fig. 6: Giacomo Balla: *Abstrakt fart, bilen har passeret*, 1913. Olie på lærred. 50,2 x 65,4 cm. Tate Gallery, London.

Det er en stram komposition med de mange lineære inddelinger. Der er brugt få farver: hvid, grøn og blå. De to sidste forbindes med vegetation og himmel. Så er der lige den røde farve i malerens navn, der i sig selv udsender energi, og som breder sig som en svag lyserød på den første af de opadstigende spidse former.

Billedets titel forankrer og forklarer maleriet, men det er et billedsprog, der er tæt på den rene abstraktion. Der er en tydelig inspiration fra fotografiet og dets muligheder for at *fastfryse* bevægelser. F.eks. fotooptagelser i hurtige sekvenser af en hest i galop, der giver et præcist billede af hestens kropsbevægelser og den indbyrdes benstilling, noget som det menneskelige øje ikke kan nå at fange! Den successive bevægelse skildres ved repeterende lineære former, der forskydes en lille smule. Nogle genkender måske også oplevelsen af at fotografere noget i hurtig bevægelse og ikke nå at trykke på udløseren, inden motivet var ude af søgeren igen! Således er det gået for Balla. Det centrale motiv, den hurtige bil, er for længst borte. Tilbage er kun

en natur, hvor jord og himmel er centrifugeret sammen som et bølgende hav af atomer.

En bjergbestigerske

Den danske maler og billedhugger Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958) var fascineret af bjerge og brugte dem som motiver i mange af sine malerier og relieffer. Bjergene var for ham både smukke og samtidig skræmmende i al deres væld. Han studerede dem indgående i en mængde af tegninger, akvareller og malerier. Han koncentrerer sig om konturstregerne og de store farveflader og binder det hele sammen i rytmiske forløb, inspireret af den franske maler Paul Gauguin (1848-1903) og den hollandske maler Vincent van Gogh (1853-1890). Alle skitserne leder frem til det store maleri, der skal være en syntese af de mange iagttagelser, og som males hjemme i atelieret. På den måde frigør han sig samtidig fra det realistiske udtryk og opnår i stedet en mere symbolsk maleri, hvor kun de nødvendige detaljer er taget med.

Under et ophold i USA havde Willumsen mødt Edith Wessel, og hun bliver både hans hustru og model til mange malerier. De mest kendte er de to malerier *En bjergbestigerske* malet i henholdsvis 1903-04 og 1912. Motivet er det samme, men i den anden version, som her er gengivet, er han mere dristig og fri i farvevalg og malemåde. Motivet er fundet i Schweiz. Han komponerer motivet ud fra det klassiske skema med en forgrund, mellemgrund og baggrund. Samtidig er der en markant forvandling fra forgrundens frodiggrønne, skrånede græstæppe til mellemgrundens træbevoksning, der i parallelle baner drejer op i højden. Endelig er der baggrunden med den blødt kurvede opstigning mod bjergtoppen. Her er der et markant anderledes klima, og store skyformationer dækker det meste af himlen. Og baggrunden er malet let og antydet.

Willumsens store kvindefigur bliver mere end blot en romantisk betragter i landskabet. Hans elskede får en absolut hovedrolle. Hun afbildes nærmest som et ikon, helt frigjort fra den bløde danske intimitet. Den tredelte opdeling i naturen gentages i kvindens krop. Først underkroppen op til hendes skød og den hvide bluse, der rummer naturens grønne frodighed.

Dernæst drejer hendes overkrop fra det frontale til den rene profil i en yndefuld slangebevægelse. Den hvide bluse med de mange folder og det tunge slag repeterer rytmer og farver fra baggrundens bjergside. Endelig er der hendes markante profil med ørnenæsen og den hvide hat, op mod



Fig. 7: J.F. Willumsen: *En bjergbestigerske*, 1912. Olie på lærred. 210 x 170,5 cm. Statens Museum for Kunst, København.

bjergtoppen og de bølgende skyformationer. Det skarpe lave sollys fra højre dramatiserer billedet, og Willumsen bruger nogle dristige farvekontraster, der næsten gør maleriet selvlysende. Det er svært at gengive i ord, men f.eks. hendes ansigt er malet med gult, pink og violet. Eller tag den lysende solstribе som en flyvende form på det tunge, sensuelle rødbrune hår.

Disse farvekombinationer gentages i bjergsiden, blot i en lysere valør. Dette raffinerede samspil i former og farver mellem kvinden og naturen gør maleriet meget overbevisende. Det er en hyldest til den frigjorte kvinde *on top of the world*. En samtidig anmelder kaldte hende *en valkyrie i uldtrøje* og rammer med sin morsomhed den sære dobbeltheden i fremstillingen mellem det tidsbundne realistiske, f.eks. den sporty klædedragt, og så det klassiske gudindeagtige. Man glemmer helt, at billedet er en konstruktion; hendes positur i den klassiske *contra posto*-stilling, støttet til den lange vandrestav, er umulig at indtage! Hun fremstår næsten som et relief mod den flade baggrund. I Willumsens tolkning af kvinden som den afbildede bjergnatur fremstilles hun som imponerende og lunefuld. Kold og varm på én gang. Et monument i monumentale omgivelser.

Storbyen set med ekspressive blikke

Storbyen kan også opleves som et stort eksotisk og farligt nattelandskab, som en stor zoologisk have befolket af mærkelige dyrearter og malet med heftige penselstrøg og voldsomme farvesammenstød. Den tyske maler Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) er en af medstifterne af kunstnergruppen Die Brücke i 1905, som omfatter de banebrydende kunstnere inden for de ekspressionistiske udtryk. Med inspiration i de etnografiske skulpturer fra Sydhavsøerne laver de grafik, skulptur og maleri med et spontant, rå og direkte udtryk (se s. xx).

I 1911 flytter han fra Dresden til Berlin, og de følgende fire år maler han en række intense storbykildringer, indtil han i 1915 melder sig som frivillig til militærtjeneste i Den første Verdenskrig. Han får et psykisk og fysisk sammenbrud og flytter til Schweiz. I 1937 erklærer nazisterne hans malerier for "Entartete Kunst", i deres øjne en farlig form for "degeneret kunst", og 600 af hans værker bliver beslaglagt. Året efter begår han selvmord.

Maleriet *Potsdamer Platz* fra 1914 (fig. 8) er en fortættet skildring af Berlins natteliv. Byens centrale plads bliver i malerens fantasi til et foruroligende, eksotisk landskabsmaleri med grønne gader og spraglede fugle/kvinder omgivet af sorte pingviner/mænd, der hopper fra ø til ø. Den røde



Fig. 8: Ernst Ludwig Kirchner: *Potsdamer Platz*, 1914. Olie på lærred. 200 x 150 cm. Nationalgallerie, Berlin.

stationsbygning, med de tre hvide åbninger, minder om en stor tropisk, kødædende blomst.

De to kvinder i forgrunden er prostituerede. Den ene bærer slør. Det blev påbudt alle prostituerede at bære slør efter krigsudbruddet 1. august 1914. Den yngste af kvinderne til højre står stiv som en søjle, og hendes maskeagtige ansigt med de gulligrønne farver rager op mod den røde stationsbygning i baggrunden. Kvinderne står på en cirkulær flade, som på en drejescene.

Det spidse fortov med flere mænd skyder som en lanse frem mod de to kvinder. En psykoanalytisk tolkning ville påpege de mange seksuelle hentydninger i billedet; f.eks. den drivende energi fra de mange spidse former op mod de runde kvindelige former samt de lysende huller – kønsåbninger – i den røde stationsbygning.

Der er en nervøs energi i billedet, med de mange mænd og kvinder i bevægelse i alle retninger. Det gælder også malemåden med de heftige penselstrøg, der breder sig i vifteformede bølger ud fra kvindernes runde plads. Og det krasse sammenstød mellem komplementærfarverne rød – grøn og gul – blå bidrager ligeledes til denne rå energi.

Der er en høj horisontlinje omkring den oplyste stationsbygning, og den grønne gade siksakker ind mod horisonten. Den pletvise belysning fra gadelygterne får figurerne til at kaste lange skygger mod husmurene. Rumdybden er især opnået ved figurerens størrelsesforskelle – f.eks. fra kvinderne i forgrunden til mændene i mellemgrunden. Huset i højre side er nærmest set med omvendt perspektiv. Som i Willumsens maleri *En bjergbestigerske* er det kvinden, der er i centrum. Hos Willumsen er det den kølige, uopnåelige kvinde, medens kvinden hos Kirchner er *femme fatale*. Fælles for de to malerier er den tætte sammenfletning mellem forgrundsfiguren og baggrunden både formalt og indholdsmæssigt. I maleriet *Potsdamer Platz* ses den ekstensive ekspressionisme, som viser en tættere forbindelse mellem kunstneren og den ydre verden. Kirchner bruger kunsten til at forstærke sit indtryk af den ydre virkelighed.

Den historiske fortælling

Landskabet kan også betragtes som et rum for historiske begivenheder, sådan som det er tilfældet med den danske maler Niels Larsen Stevns' (1864-1941) to fresko-serier til læsesalen i det daværende bibliotek i Hjørring. Begge serier omhandler historiske begivenheder i Nordjylland i



Fig. 9: Niels Larsen Stevns: *Slaget ved Svenstrup Mose, oktober 1534, 1936*. Fresko. 222 x 405 cm. Det tidligere Centralbibliotek (nu bankbygning) i Brinck Seidelins gade 10, Hjørring.



[Fig. 9a: Sportsbilleder fra et magasin. Bandy match på isen (svarer til ishockey). Niels Larsen Stevns har kalkeret flere af figurerne af fra fotografierne og brugt dem i sit freskomaleri! Det forklarer, hvorfor bønderne bevæger sig så atletisk i billedet.]

1500- og 1600-tallet med lokale helte, henholdsvis Skipper Clement (fig. 9) og Lars Dyrskjød, som hovedpersoner i fortællingerne. Lars Dyrskjød fremstilles som en frihedskæmper, der samler bønderne mod den svenske hærs indtrængen i Vendsyssel i 1644. Modstanden mislykkes, og alle bliver slået ihjel. Godt hundrede år før var det Skipper Clement, der stod i spidsen for et bondeoprør mod adelen og kongen (Christian III). Det endte også med nederlag for bønderne og med henrettelse af Skipper Clement. Inden da har han en oktobermorgen i 1534 ledt de godt 6000 oprørske bønder til en sejr over kongens svært bevæbnede, adelige ryttere ved Svenstrup Mose syd for Aalborg.

Som forarbejder til udsmykningen laver Niels Larsen Stevns en mængde akvareller på stedet. Og netop hans iagttagelse af lyset, der breder sig over himlen og jorden, er vigtigt i det videre arbejde. Det største problem er at visualisere de to hære og deres bevægelser i landskabet.

Han studerer datidens dragter, rustninger og kigger på fotos fra aviser og tidsskrifter

med sportsfolk (fig. 9a). Han tegner deres omrids af og overfører det til en karton. Herfra punkteres en konturlinje over på væggen. Alle disse fastfrosne bevægelser igennem udsmykningen virker som en stor tegneserie.

Billedet er traditionelt komponeret med forgrund, mellemgrund og baggrund. Horisontlinjen markerer billedfladens vandrette midterakse. Vores helt Skipper Clement står rygvendt i den lodrette midterakse og styrer sine tropper. Han holder et stort sværd i venstre hånd, og med den højre peger han ind mod baggrunden, hvor bønderne løber i en pileformation frem mod den adelige hær. Hernede i mosen med de blålige skygger foregår der en brutal nedslagtning, eftersom adelens heste synker ned i den våde jord, og rytterne rives af hestene og bliver dræbt.

Stevns bruger lyset til at dramatisere handlingen. Solen er stået op, og et skarpt gulligt lys breder sig over himlen fra venstre, medens de langstrakte skyformer driver fra venstre mod højre og understøtter den dramatiske handling. Det samme gælder den skarpe opdeling i geometriske flader i figurerne. De eksploderer nærmest i skarpe farvesammenstød mellem gult, orange og blågrønt på deres kroppe. Den samme farvedramatik ses i træet til venstre, der eksploderer op mod himmelen.

Med fresko-teknikken maler man direkte på den våde pudsvæg. En teknik, der kan minde om det at male akvareller. Farverne skal påføres hurtigt og ikke være for dækkende for at bevare liv i farvefladerne. Niels Larsen Stevns har med stort held kunnet overføre sine erfaringer fra de

mange akvarelstudier i marken til de store vægudsmykninger på biblioteket i Hjørring.

Sammenligner man hans udsmykning med Willumsens *En bjergbestigerske*, er der mange fællestræk. Ikke bare i den heroiske og idealiserende persontegning, men især i det formale, med en stram fladeinddeling af landskab og figur, hvor det skarpe sollys fremhæver komplementærfarverne i lys og skygge. En form for abstraheret naturalisme, hvor maleriet både har dybde- og fladevirkning på én gang.

Surrealisme – underbevidsthed og motiviske forvandlinger

De synlige landskaber kan også forvandles til indre landskaber, hvor fantasien får frit spillerum.

Den spanske surrealistiske maler Salvador Dali (1904–89) har på mange måder været en provokation. Ikke bare i sine malerier men også i sin livsstil og politiske holdninger. I 1930'erne bliver han optaget af psykoanalysen med inspiration fra Sigmund Freud (1856-1939) og Jacques Lacan (1901-1981). Han arbejder med en slags dobbeltbilleder, hvor forskelligartede motiver og fortællinger glider over i hinanden som i drømmenes irrationelle verden. Og netop i mødet mellem de forskellige verdener opstår der irrationelle nye betydninger. Han kalder det ”den paranoiske kritiske metode”.

Dali maler i en udpenslet form for realisme. De store spanske panoramalandskaber bliver i hans malerier til scenerum for mærkelige hallucinatoriske syner. Ofte med billedcitater fra italienske renæssancemalere, nederlandske barokmalere og franske realister. I maleriet *Et syn af et ansigt og en frugtskål på en strand* (fig. 10) blander han fire genrer: landskabsmaleriet, portrætmaleriet, opstillinger (*nature morte*) og det religiøse figurmaleri.

På den store strandbred foregår der en serie af *metamorfoser/* motivforvandlinger. I midten er der et tomrum, som pludselig tager skikkelse både af et ansigt og en frugtskål med pærelignende former. Skålens fod kan også ses som en rygvendt kvinde, der ammer. Frugterne udgør samtidig noget af pelsen på en hund, hvis halsbånd udgøres af nogle runde æg. Hundens øje bliver til et hul ind til et fjernt landskab! Øjnene i frugtskålens ansigt er også en krukke og et lille barn. Lidt til højre herfor ses frugtskålen i en lille udgave sammen med en familiegruppe – måske den hellige familie. Bagved dem ses nogle ryttere som i et renæssancemaleri. Tid, rum og fortælling er flydende i dette maleri. I det store dramatiske landskab ser man hele den menneskelige cyklus fra fødsel til død.



Fig. 10: Salvador Dalí: *Et syn af et ansigt og en frugtskål på en strand*, 1938. Olie på lærred. 114,8 x 143,8 cm. Privateje.

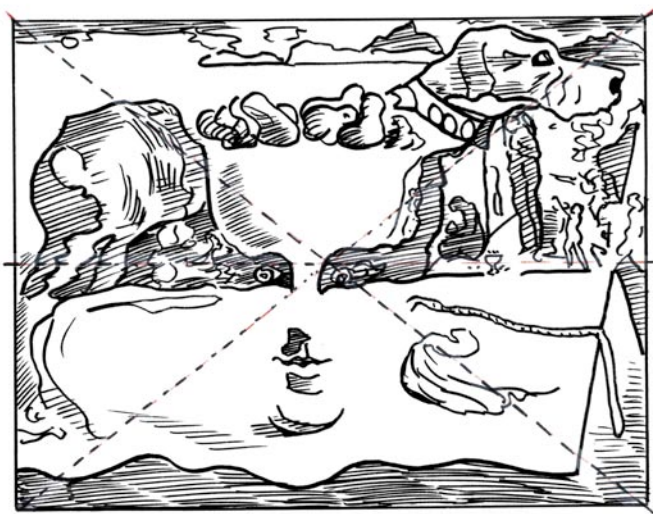


Fig. 10a: Kompositionsanalyse. Ansigtet/frugtskålen/den ammende kvinde er næsten placeret i midteraksen både horisontalt og vertikalt. Forgrunden er tom. Mellemgrunden derimod er overfyldt med figurer, nogle næsten skjulte. De motiviske forvandlinger, metamorfoser, foregår i organiske bølgende linjer.

Maleriet er som et puslespil med mange detaljer. Det er op til betragteren at samle og fortolke disse brikker. Det er både forvirrende, pirrende og irriterende på én gang. Dali udfordrer vores fantasi. Han demonstrerer sin tekniske kunnen med de mange detaljer og bløde overgange. Hele kompositionen er som en organisk, flydende verden med bølgende former. Forgrunden er næsten tom, og via den smalle passage ad næseryggen kommer blikket ind i mellemgrunden, der til gengæld er nærmest kaotisk fyldt op med figurer og ting. Baggrunden opløser sig i et drømmeagtigt uendeligt rum med månen oppe til venstre. Farverne er holdt inden for en snæver skala af okker, brændt sienna og gråtoner. Samt lidt rødt og blåt. Det er et panorama-billede, der både vil give et landskabeligt overblik og samtidig dykke ned i den menneskelige underbevidsthed, hvor tid og rum er flydende. Fortid og nutid blandes sammen.

Naturens former

Den amerikanske kunstner Georgia O'Keefe (1887-1986) var i mange år bosat i New Mexico omgivet af en stor ørkenagtig natur. Her fandt hun sin motivverden med de store landskabs-panoramaer med rustrøde klippeformationer eller blomster og planter, der i deres overstørrelse blev gjort til en slags landskaber. Hun maler sine motiver, bjergene, blomsterne, arkitekturen og dyreskeletterne, i en realistisk stil. Samtidig ønsker hun at give tingene en større åndelig dimension, idet hun ser naturen som et stort kredsløb, hvor alt fra de mindste former til de store bjerglandskaber hænger sammen.

Hun skriver selv om sine motiver til en ven: *Når jeg maler mine røde bjerge, har det ikke samme værdi for dig som blomsterne. Du siger, at det er ærgerligt, at jeg ikke altid maler blomster. En blomst berører næsten alles hjerter. Et rødt bjerg berører ikke alles hjerter, som det berører mit, og måske er der ikke nogen grund til, at det skulle. Det røde bjerg er et stykke gold jord, hvor selv græsset er borte. Den golde jord findes uden for min dør – bjerg efter bjerg. Røde bjerge af den samme slags jord, som du blander med olie til maling.*

I maleriet *Sommerdage* fra 1936 (fig.11) bruger hun en collageagtig komposition. I det store landskabelige rum sammenfletter hun de ting, hun har fundet i landskabet. Lige fra dyrekraniet med det imponerende gevir til ørkenens vilde blomster. De rustrøde bjerge befinder sig i bunden af billedet. På himmelen træder et dyrekranium og nogle blomster pludselig frem, nærmest som i et drømmesyn. Der er noget aggressivt over geviret.

Det griber frem i rummet. I barokkens maleri kan man se Vorherre eller Kristus træde frem på himlen. Hos O'Keefe er det naturens elementer, der ophøjes. Hendes komposition har også referencer til det religiøse maleri ved den lave horisontlinje og den lodrette midterakse.

Hun veksler mellem realistiske malerier og abstrakte kompositioner og påpeger, at alle malerier skal indeholde et abstrakt element for at fungere som gode værker. Sansningen af naturens lys og rytmer som i et uendeligt rum udgør det egentlige motiv for hende. Der er ingen mennesker at se i hendes horisontlinje.



Fig. 11: Georgia O'Keefe samler skeletter i ørkenen i New Mexico. Foto fra slutningen af 1930'erne.



Fig. 11b: Georgia O'Keefe: *Sommerdage*, 1936. Olie på lærred. 90x 75 cm. [Privateje]

Realisme

Den amerikanske maler Edvard Hopper (1882-1967) er optaget af at skildre mennesker i storbyen, som de iagttages af den ensomme betragter i byens arkitekturandskab. Det mest kendte maleri *Natteravne* fra 1942 skildrer fire personer på en bar i New York om aftenen. På baggrund af sin billedhukommelse og nogle hurtige skitser maler han sine malerier hjemme i atelieret. Hans storbykskildringer er summen af mange oplevelser på mange forskellige lokaliteter.

Ude i det store fri landskab bruger han derimod ofte at male akvareller eller oliemalerier på stedet. Det bevirker, at de får en større detaljerigdom. Han er optaget af at male huse, mennesker, natur, fyrtårne, skibe, biler m.m. Som en filminstruktør sammensætter han billedelementerne, så *betragterens* fantasi stimuleres. Vi digter selv videre i hans malerier, som om de er scener i en lang film. Hopper er især optaget af at male *lyset*, og med dét skaber han stemninger og blødgør det lidt stive og kantede i sine malerier.

Selv om motiverne kan have en selvbiografisk karakter, så virker hans malerier neutrale. Ofte maler han kontrasten mellem natur og civilisation. Som i maleriet *Mennesker i solen* fra 1960 (fig. 12). Det kan ved første øjekast ligne en illustration til en turistbrochure med overskriften: ”Mennesker som nyder solen og udsigten til bjergene”. På første række er der fire mennesker, der måske udgør en familie. Endelig er der en læsende ung mand bagved. De forreste sidder behageligt tilbagelæned i stolene og stirrer ud mod solen og bjergene i horisonten. Sollyset strømmer ind fra højre, og figurerne kaster lange skygger. De sidder på kanten mellem den velordnede civilisation og den vilde natur. Den er skildret som et stort åbent naturrum, med en varm gul, flad slette op mod de violette og blå bjerge i det fjerne. De er bymennesker og er ikke klædt på til at træde ud i naturen. Der er nærmest en imaginær glasvæg omkring deres terrasse, som om de er fanget i en tidslomme. Natursceneriet minder også meget om *en gengivelse* af noget natur. Som om de ser på en billedskærm.

I stedet for at male dem bagfra går Hopper om på siden af dem. Herved bliver vi til betragtere af dem, og menneskene og *det at betragte* bliver maleriets hovedmotiv. Uhindret kan vi aflæse dem. Måske den unge mand med bogen om et øjeblik kigger op og får øje på os! Farverne er koncentreret i flader omkring blå og gule kontraster, kun brudt af det røde halstørklæde hos kvinden.

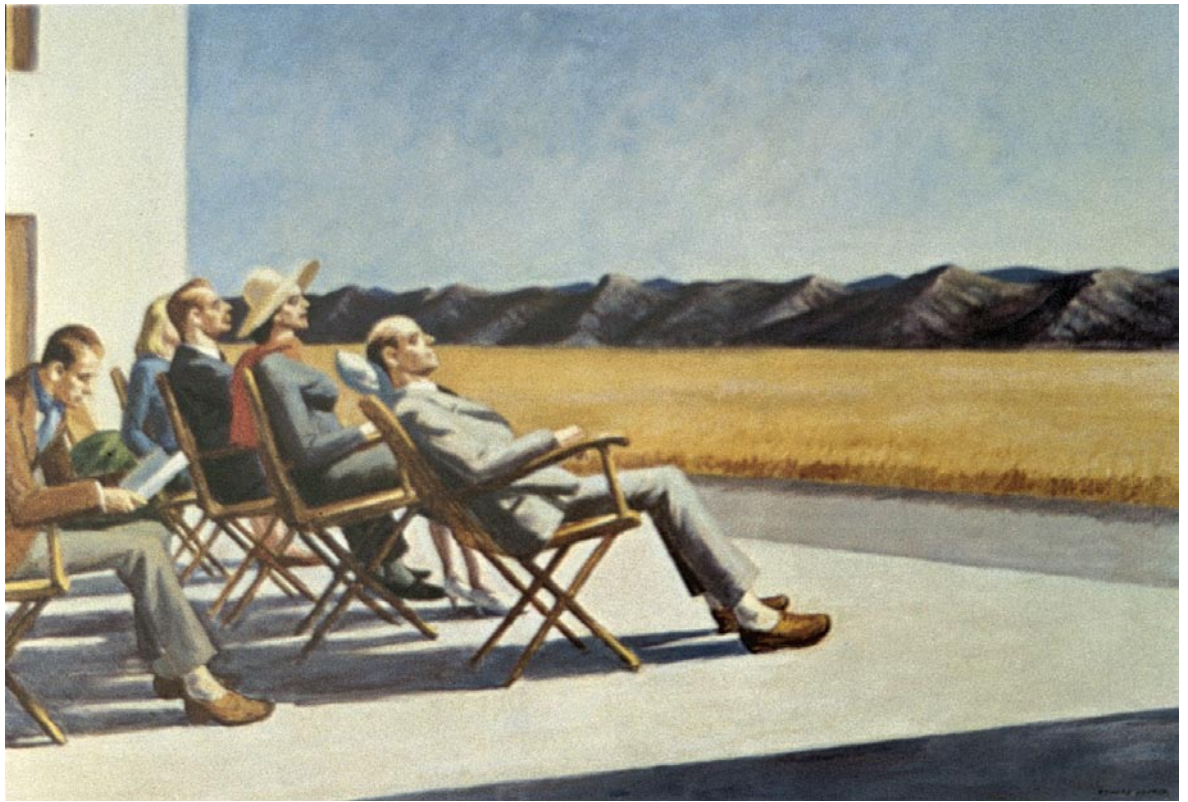
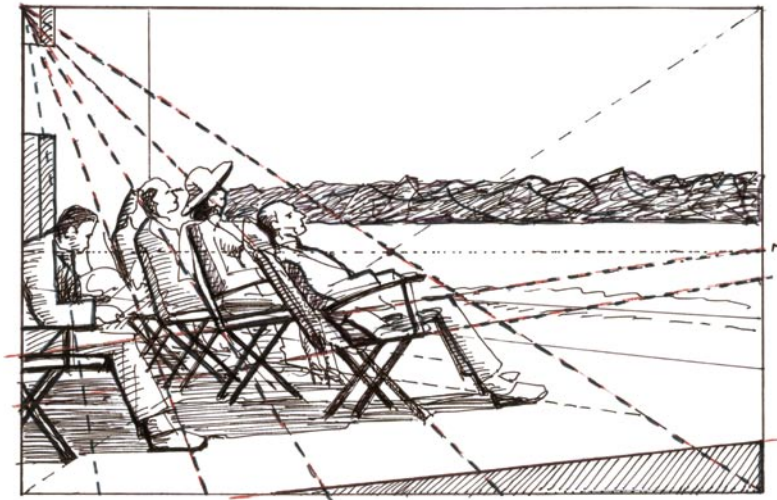


Fig. 12: Edvard Hopper: *Mennesker i solen*, 1960. Olie på lærred. 102,6 x 153,4 cm. National Museum of America, Washington D.C.



[Fig. 12a: Kompositionsanalyse. Hvis lærredet halveres diagonalt, ses det, at alle personerne befinder sig i venstre trekant. Personernes trinvis placering ind i rummet med overlapninger svarer til den proportionale inddeling med linjer fra øvre venstre hjørne ned gennem stoleryggene. Alle sæderne er parallelle med det mørke felt fornedet i billedet.]



Fig. 12b: I fotografiet fra 1951 benævnt Betragtere. Operation Greenhouse er der en forbløffende motivisk lighed med Hoppers maleri, men handlingen er en ganske anden. Personerne – alle mænd – sidder tilbagelænede og stirrer ud mod horisonten. Hvad er det, de iagttager? De er sommerligt påklædte, flere i korte bukser og med kasketter. Og så bærer de alle påfaldende kraftige solbriller. Den medfølgende billedtekst forklarer hvorfor: ”Højt rangerende personel oplyst af atomsprængning, foto fra U.S. Forsvarsministeriet”. De mange hundrede atomare prøvesprængninger bl.a. i Nevada Ørkenen i USA foregik frem til 1963 på jordens overflade og har fået stedet til at ligne et månelandskab med store kratere. Operationens navn ”Greenhouse” (engelsk: drivhus) fremhæver det absurde og surrealistiske i hele sceneriet. I det her tilfælde er det afgørende for billedtolkningen at læse billedteksten!

Det fotografiske øje

Landskabet kan også betragtes gennem det fotografiske øje (fig. 13). Og man kan se landskabet som et grænseland mellem civilisation og ørken. Der er ingen mennesker at se. Kun de menneskelige efterladenskaber i form af øldåser og andet affald. Skiltene og vejen med den gule midterstribe peger ind mod et forsvindingspunkt i horisonten. Linjerne passer ikke helt, det hele er sammensat af en mængde fotos. Som en stor collage. Men kunstneren David Hockney (f. 1937) har med stor omhu forsøgt at fotografere hvert billede, så det passer ind i helheden.

Hockney er maler, men også optaget af fotografiets muligheder. I 1980erne arbejder han med store fotocollager – af kunstneren kaldet

joiners. Hockney mener, at det enkeltstående fotografi svarer til en paralyseret kyklops synsoplevelse. Eller med andre ord: fotografiet er en nøjet oplevelse, hvor tiden er standset. Derimod kan han i sine *fotocollager* sammensætte de mange enkeltoptagelser til et stort *synslandskab*, der svarer til den måde, vi perciperer på, nemlig at helhedsbilledet er summen af en række iagttagelser.

Hockneys store fotocollager bærer tydeligvis præg af at være sammensat af en mængde optagelser. Det gør dem mere åbne end det normale fotografi. Som i *Pearlblossom Hwy. April 11-18th 1986*, hvor de mange fotografiske optagelser har foregået over en uge. De bliver som brikker i et stort puslespil, og kunstneren forsøger at samle brikkerne således, at alle brikkerne udgør et samlet landskab. Lidt som i et kubistisk maleri af Picasso.

Hvor et foto har ét fokuspunkt med absolut skarphed, så har Hockneys collage med de mange fotooptagelser mange fokuspunkter. Herved bliver f.eks. skriften på skiltene i forgrunden såvel som skriften i baggrunden skarpe! Netop skiltene er vigtige i kompositionen som *rummarkører* (fig. 13a) i et landskab, hvor vejen med den gule midterstribe peger ind mod det uendelige i et traditionelt lineært farve- og centralperspektiv.

Undervejs ind i rummet noterer vores øjne de mange *uregelmæssigheder* og menneskelige spor. Affaldet i vejkanten, skriften på vejbanen og skiltene, der ikke helt passer. Ligesom størrelsen på STOP-skiltet er for stor i forhold til placeringen i rummet, og hvorfor ligger den røde farve på skiltet i skygge? Via de mange små uregelmæssigheder bevidstgør Hockney os om, hvordan vi aflæser ting i rum.

Hockney er født i England, men har i mange år boet i USA nord for Los Angeles. Han er fascineret af de store amerikanske panoramalandskaber. Således har han lavet tilsvarende fotocollager fra Grand Canyon. Samt efterfølgende malet nogle kæmpestore malerier, hvor han har brugt fotocollagerne som udgangspunkt. I malerierne bruger han gerne primærfarver og frigør sig fra fotografiets begrænsninger.



Fig. 13: David Hockney: *Pearlblossom Hwy. April 11-18th 1986, 1986*. Fotografisk collage. 198 x 282 cm. [Privateje]

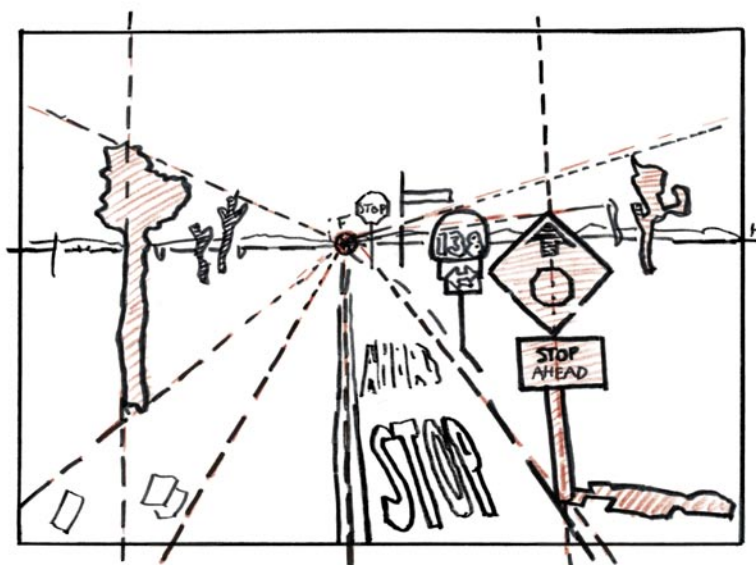


Fig.13a: Kompositionsanalyse. David Hockney bruger et traditionelt centralperspektiv i fotocollagen. Han står lige ud for den gule midterstribe på vejen og kigger ind mod det uendelige forsvindingspunkt. Skilte og træer/kaktusser er dybde markerer i billedet. Samtidig bruger han farveperspektiv. Især det gule skilt med de røde og sorte farver trækker frem i billedplanet. Derimod passer stopskiltet ikke helt. Ifølge dets størrelse skulle det være placeret tættere på.

Fotorealisme

Storbyen kan også ses som ét stort bylandskab. Når man ser maleriet *Fifth Avenue Bus No. 2* (fig.14) af den amerikanske maler Richard Estes (f. 1932), ligner det umiddelbart et fotografi. Ved nærmere eftersyn kan man godt se, at det er et maleri. Det er baseret på mange fotografier, som kunstneren har taget. Hjemme i atelieret har Estes omhyggeligt tegnet motivet op ud fra de mange fotos. Alt bliver set med fokus. Modsat fotografiet har Estes maleri skarphed lige fra bussædet i forgrunden til husene inde i baggrunden. Resultatet bliver en slags overvirkelighed. Næsten surrealistisk. Ikke så sært, at Salvador Dali var begejstret for fotorealismen, da den brød frem i slutningen af 1960'erne – og for Richard Estes malerier i særdeleshed. Det er imponerende håndværk, der peger tilbage på det europæiske renæssancemaleri. "Imagine the impossible and then do it" – som der står skrevet på en reklame inde i bussen!

Billedet handler også om vores perception. Vi sammensætter vores helhedsbillede som summen af en mængde observationer. Altså på samme måde som Estes har sammensat sit maleri. Anskuer man det som et bylandskab, så er kunstneren/betragteren placeret siddende i bagenden af bussen. Overgangen mellem forgrund, mellemgrund og baggrund er glidende. Vores blik ledes ind mod centrum via et centralperspektiv, der fører os hen mod chaufføren. Til gengæld er rummet delt op på langs i tre felter. Næsten et triptykon, som i en albertavle.

Bussen er på vej ned ad Fifth Avenue i New York. Ud ad busruden ses til venstre profilen af den kendte *Flat Iron Building*. Det skarpe sollys reflekteres på husfacader og inde i bussen på de mange metalflader. Samtidig spejles lysstofrørene som gulligrønne bånd i loftet og i ruden. Det er et imponerende panorama-billede fra New York. Den uendelige mængde af detaljer er alle gennemmalet med den samme omhu. Der er tilsyneladende ikke noget hierarki i billedelementerne. Et demokratisk maleri.

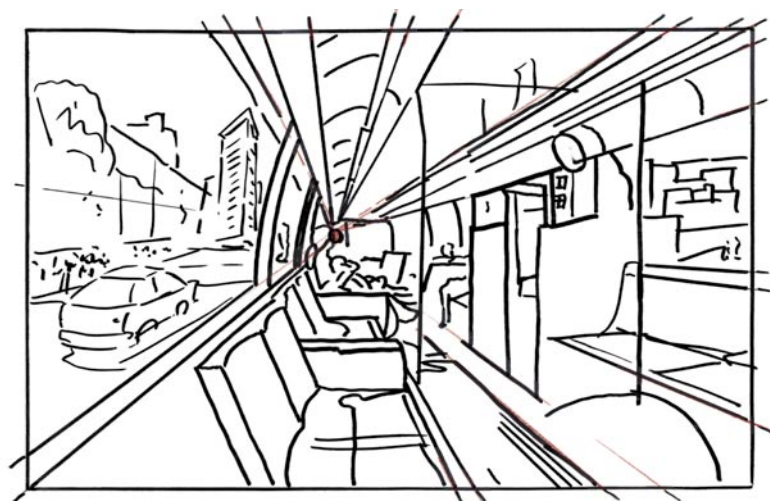
Hele forgrunden er mennesketom, men midtvejs i bussen ses en mor med et spædbarn. De lysende indadførende linjer fra lysstofrørene peger ind til hendes ansigt, og derved gøres hun til en central figur. Måske er der en motivisk pointe her, malerens næsten skjulte budskab. En slags Jomfru Maria-figur med Jesusbarnet midt i dagligdagen. Vi bliver en del af storbyens anonyme mennesker. Som i et Hopper-maleri kan vi uhindret iagttage det hele uden selv at blive iagttaget! Med fotografiet som hjælpemiddel fastfryser Estes virkeligheden i en bybus i et splitsekund og foreviger det i maleri. Virkeligheden som vi tror, den ser ud.



Fig. 14. Richard Estes: *Fifth Avenue Bus No.2*, 1994. Olie på lærred. 102,9 x 173 cm. Privateje.

Fig. 14a: Kompositionsanalyse.

Estes har omhyggeligt komponeret maleriet med et centralperspektiv, der har sit forsvindingspunkt omkring kvindens ansigt. Ricard Estes bruger egne fotooptagelser som udgangspunkt for sine meget detaljerede malerier. Han anvender ofte mange fotos til hvert maleri. Alle elementer er set med fokus, så der er skarphed på alle elementer, lige fra forgrunden til den fjerne baggrund. En slags visuel overvirkelighed, som selv fotografiet ikke kan matche.



Bemærk hans omhyggelige iagttagelser af sammenstødet mellem sollys og lysstofrør og lysets forskellige farver. Hans komposition er meget dramatisk, med de mange centralperspektiviske linjer i bussens indre, der alle peger ind mod kvinden og barnet i billedets mellemgrund. Måske han på den måde peger på et skjult tema, måske religiøst, i billedet?

Et ikon i landskab

Niels Larsen Stevns bruger landskabet som rum for historiske begivenheder i sin udsmykning til Hjørring Centralbibliotek (se s. XX). Den tyske kunstner Anselm Kiefer (f. 1945) er inde på samme spor i mange af sine malerier og skulpturer, nemlig at bruge kunsten som et værktøj til erkendelse af vores tilværelse. Navne, steder og materialer skal knytte værket til traditionen og historien. Budskabet og fortællingen er vigtige for ham. Ofte er der skrift i hans malerier. Han undersøger og sætter spørgsmålstejn ved historiske begivenheder og lederskikkelser. Med et fødselsår i 1945, samme år som afslutningen på Den anden Verdenskrig, er spørgsmålet om den tyske skyld efter naziregimet et centralt emne for ham.

I udtryk og form forsøger han også at udvide grænserne for billedkunsten. Hans malerier er ofte utraditionelle blandinger af forskellige materialer. Naturens elementer såsom jord og planter blandes med oliefarver på lærred. De tunge indholdsmæssige temaer manifesteres bogstaveligt talt i tonstunge kunstværker!

I maleriet *Lad tusind blomster blomstre* fra 2000 (fig. 15) anvender Anselm Kiefer et citat fra den kinesiske lederformand Mao Tse-tung (1893-1976). Det blev brugt i forbindelse med kulturrevolutionen i Kina i 1960'erne. Kiefer udtaler i den anledning i et interview bragt i *Louisiana Magasin* nr. 2, 2001: *Det var et slagord, som skulle give rum for fantasi, ideer og kritik. Det var ikke nogen dårlig ting, i teorien, men førte til fuldstændigt kaos, og vi kender resultaterne. Historien viser os en mand, en stor mand, fanget mellem sin evne til at bedømme en politisk situation og handle i overensstemmelse med den og sin manglende evne til at udøve nogen form for selvkritik.*

På spørgsmålet om, hvorfor han maler Mao på et lærred og anbringer ham oven på et andet med et landskab, siger han: *Ser du, jeg har aldrig malet landskaber som sådan. Jeg tror, at det er umuligt i dag, fordi der ikke findes uskyldige landskaber. Mennesker har forvandlet landskabet eller gennemvædet det med blod eller hvad som helst ... Så i disse billeder anbragte jeg Mao oven på landskabet. Landskabet kom først, og Mao kom bagefter.*

- Er det symbolske landskaber? – *Jeg ville nu ikke kalde dem symbolske landskaber ... landskabet og Mao mødes, man kan også sige, at stoffet og ideen mødes, eller fortiden og fremtiden, eller fortiden og nutiden ... det er mødet mellem forskellige ting.*

Længere fremme i interviewet siger Kiefer: *... jeg opfatter ikke Mao som en person som dig og mig. Jeg opfatter ham som et ikon, der ikke har noget med en bestemt personlighed at gøre. Det er også grunden til, at jeg skar ham ud og*



Fig. 15: Anselm Kiefer: *Lad tusind blomster blomstre*, 2000. Olie på lærred. 290 x 500 cm.
[Privateje]

klæbde ham på. Et ikon er noget, der er lidt tomt, ikke? Man kan anbringe det hvor som helst, og det låner betydning fra en bestemt kontekst.

- Hvad med hans hilsen, denne provokerende gestus? – *Det er ham. Det var hans hilsen. Alle de Maoer jeg malede var baseret på fotografier – ikke af ham naturligvis, men af alle de statuer man ser i Kina. Hans gestus betyder ”Jeg viser jer vejen”. Håndfladen vender opad, men hvis man slår den tilbage, bliver det noget andet [den fascistiske/nazistiske hilsen]. Kiefer siger endvidere, at et maleri skal få betragteren til at reflektere. Hvis man ikke reflekterer, er det bare dekoration!*

Kiefer har placeret Mao i maleriets højre side med den løftede arm op mod midteraksen. Han peger op mod horisonten, hvor sloganet ”Lad tusind blomster blomstre ” er skrevet med en lidt rystende skrift ved siden af en rød stjerne – symbolet på det kinesiske kommunistparti. De mange røde blomster, der minder om valmuer, med referencer til et impressionistisk maleri af Monet (se s. XX), aftager i størrelse ind mod horisonten og er således med til at give en rumlig illusion. Ifølge billedets titel bliver blomsterne symboler på mennesker. Mao-figuren er set nedefra som en skulptur på en sokkel set i frøperspektiv. Portrættet er påsat, og billedets karakter af konstruktion bliver på denne måde fremhævet.

Praktiske øvelser

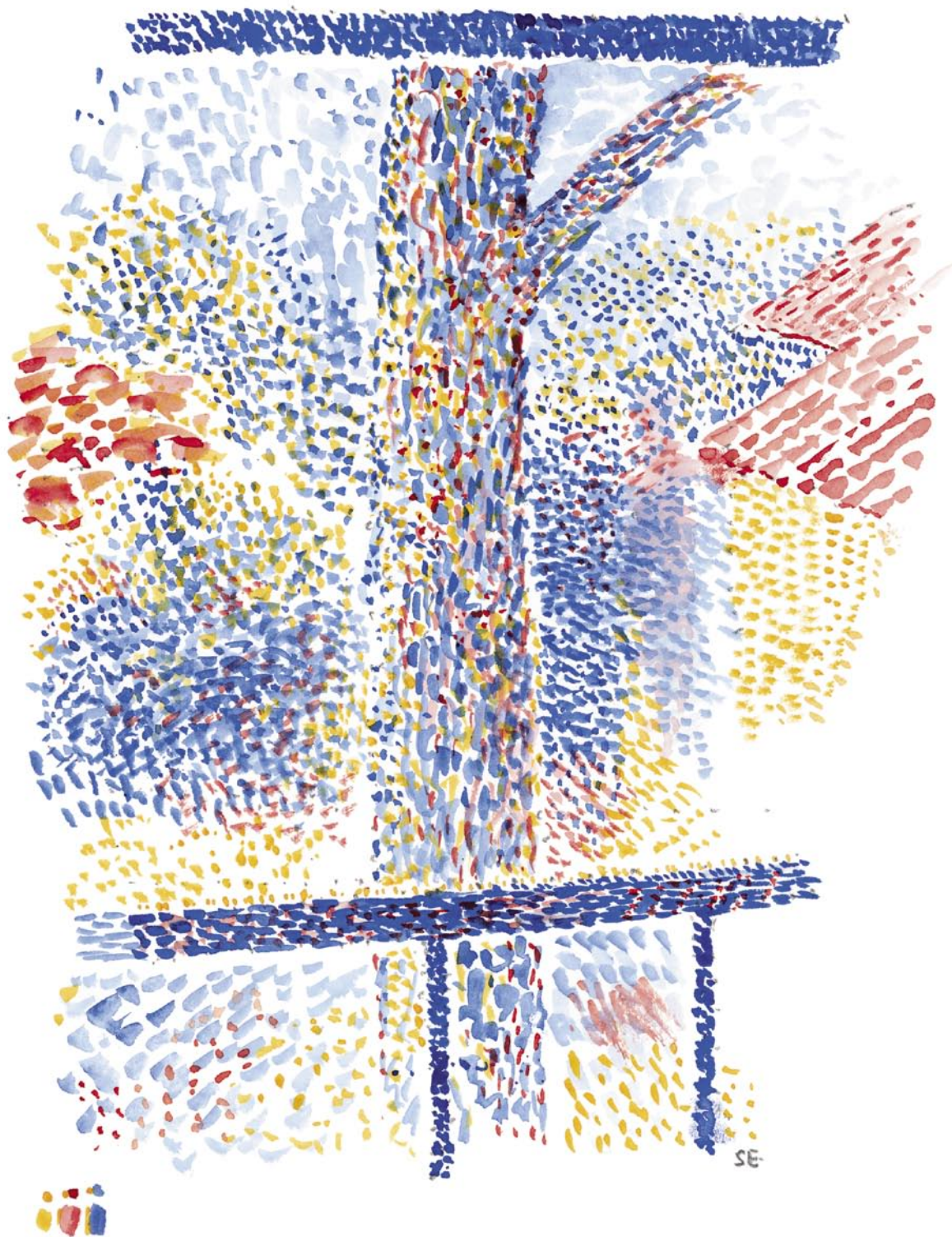
AF HENRIK JUHL ANDERSEN, SØREN ELGAARD OG JØRGEN ERIKSEN

Øvelse med neo-impresionisme

Øvelsen går ud på at betragte naturen igennem en neo-impresionistisk optik. Her ser man verden som opløst: sammensat af små rene farvepletter, der optisk blandes til nye farver. F.eks. vil en gul plet og en blå plet sammen ses som en grøn farve. En rød farveplet og en blå farveplet vil ses som violet farve. Farvepletternes størrelse er også af betydning for aflæsningen. Ved store farvepletter skal man således på lang afstand, før de visuelt smelter sammen. Pletternes rytme og retning kan også bruges i billedet til at give farvefladerne liv (se George Seurats maleri *En søndag på La Grande Jatte* fra 1884-85, side xx).

Her er valgt et motivudsnit fra den følgende fotocollage-øvelse (se side xx): en træstamme omgivet af grønt løv, røde blade samt noget af genboens røde tag.

- a) Først tegnes motivet op med en grå blyant (vandopløselig) på akvarelpapir med nogle stiplede streger.
- b) Her er der valgt kun at bruge de tre primærfarver blå, gul og rød. Der startes med at male den blå farve ind på motivet, og baggrunden er det første, som får farve. Pletterne må gerne være varierede i størrelse og rytme.
- c) Dernæst plettes den gule farve ind. Sammen med den blå farve giver det en grøn farvevirkning. Nogle steder dækker de to farver hinanden.
- d) Endelig males den røde farve ind. Den er ret dominerende, samtidig med at den er komplementærfarve til den grønne farve og således er med til at "hidse den op".
- e) Til slut kan man gå billedet efter med flere blå og gule pletter, indtil der opnås et tilfredsstillende resultat.



Figurtekst?

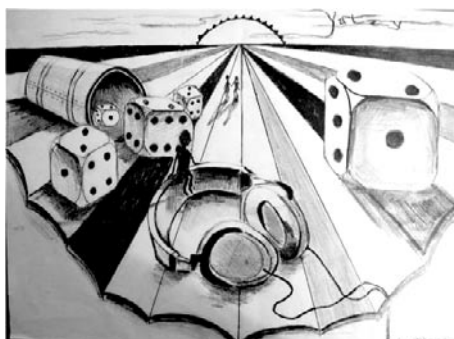
Surrealisme-øvelse

Denne øvelse er inspireret af, hvordan landskabet bruges hos den surrealistiske kunstner Dali.

I øvelsen arbejdes der tre-dimensionelt med genstande i et perspektivisk rum.

Genstandene studeres først isoleret som *form*, og v.h.a. arbejde med størrelsesforhold og komposition – placeres og integreres genstandene så efterfølgende i et landskabeligt billedrum.

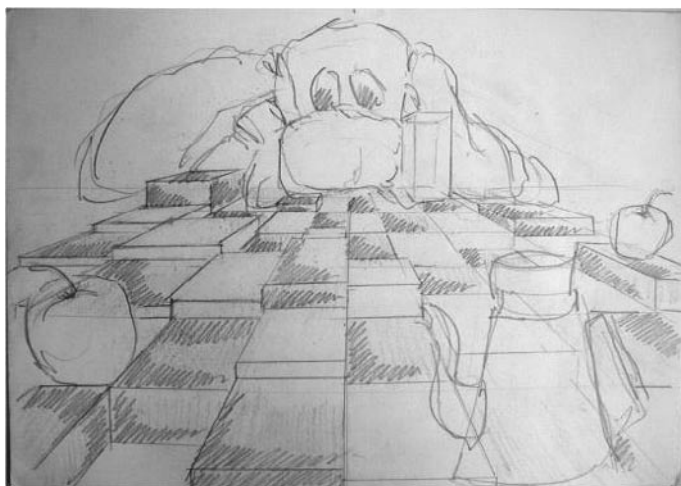
Arbejde med såvel egenskygge som slagskygge er afgørende for, hvordan det endelige billede kommer til at se ud.



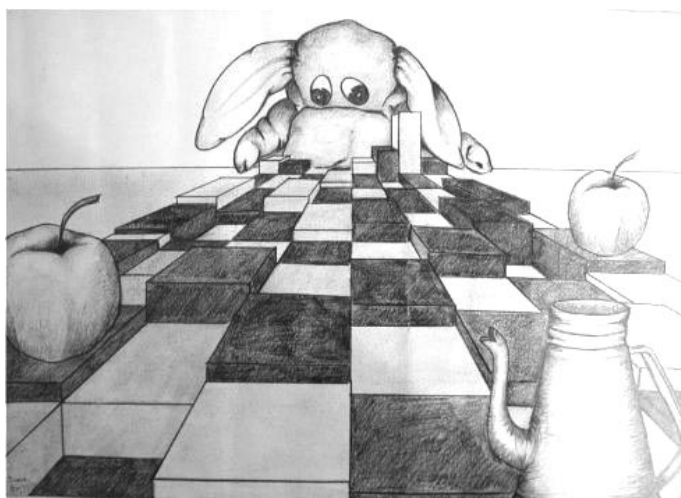
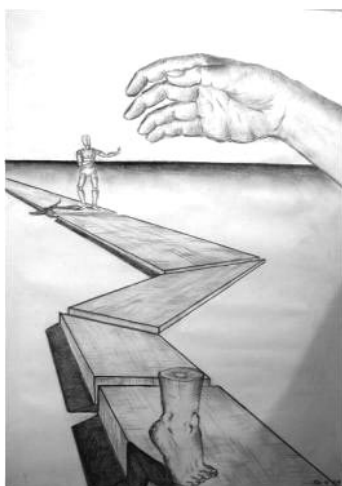
- a) Hjemmeopgave: Vælg 3-4 genstande og lav præcise iagttagelsestegninger heraf. Genstandene må gerne være forskellige m.h.t. størrelse, form, overflade etc.



- b) Dali-billeder analyseres i fællesskab med fokus på rumskabende virkemidler såsom linearperspektiv, overlappning, repoussoir og størrelsesforskelle. Herefter arbejdes der i skitseform med at integrere flere af de tegnede genstande i et perspektivisk rum. Bemærk, at fastlæggelsen af forsvindingspunktet er forskellig i nedenstående to skitser.



- c) Det endelige billede tegnes færdigt med fokus på plasticitet v.h.a. skyggelægning, og der indarbejdes forskellige kontraster i udtrykket.



Øvelse med fotocollage

Denne øvelse handler om at bruge fotoapparatet som øje mod naturen, men på en ganske særlig måde. I forbindelse med fotocollage gælder det nemlig om at dele motivet op i flere små bidder; d.v.s. at lave flere deloptagelser af samme hovedmotiv (en slags billedpanorering), sådan at man efter udprintning kan skabe ét stort sammenhængende billede (se David Hockneys fotocollage på side xx). Det er godt at have nogle markante elementer i motivet som fikspunkter, f.eks. i forgrunden til at skabe en ramme-/dybdevirkning.

Her er anvendt et digitalfotoapparat (et Canon med 2. mil. pixel). Fotografen har set ud ad døren om morgenen ved 9-tiden. Der er modlys, og det bevirker, at der opstår nogle gode lys/skygge-kontraster. Træstammen er brugt som det vigtigste billedelement, medens selve døråbningen og trappen med gelænder fungerer som ramme.

- a) Fotograferingen startes til venstre fra oven, og der tages tre optagelser horisontalt fra døråbningen til døråbningens kant til højre. Fotografen har bevidst forsøgt at tage billederne, så de overlapper hinanden en lille smule.
- b) Derefter tages den næste serie optagelser lidt lavere og så fremdeles. Der fotograferes i fem striber a tre optagelser. Det er tydeligt, hvor fotografens øjenhøjde befinder sig, nemlig ud for den korte tagrende i genboens hus. Det almindelige centralperspektiv bliver brudt op ved denne sum af mange iagttagelser.
- c) De 15 optagelser er efterfølgende bearbejdet i computerprogrammet Photoshop, hvor hver enkelt optagelse har fået lidt mere mørke i farven.
- a) Derpå er optagelserne printet dem ud på et halvglat papir (150 gram) i formatet 10 x 15 cm.
- b) Nu kommer den sjove del af arbejdet med opsætningen af fotooptagelserne: De klippes alle ud og lægges op på et kraftigt stykke papir. Man lader dem lige lappe ind over hinanden, så det næsten passer.
- f) Når der er klarhed over deres placering, påbegynder man opklæbningen fra foroven i samme orden som optagelserne. De mange små forskydninger og farvespring i de forskellige optagelser er med til at give liv til collagen. Vores øjne vil automatisk begynde at korrigere og rette ind på de mange "fejl". Her er brugt ni udprintninger, og kanten foroven til venstre og forneden til højre har fået lov at stå åben.



SE. 2009.

Parafraseøvelser

En parafrase er en fri billedkunstnerisk fortolkning af et eller flere kunsthistoriske værker. Det kan sammenlignes med musikalske genindspilninger eller *remakes* af film. Især indenfor de sidste 50 år er det blevet en tydelig tendens blandt kunstnere, direkte eller indirekte, at referere til anden kunst. I arbejdet med parafrasen har man den fordel, at udgangspunktet er givet på forhånd, sådan at ens egen fantasi blot kan fabulere videre. Det er vigtigt at vælge et godt udgangspunkt for sin parafrase, gerne et kendt værk og så tilpas ”åbent”, at det er velegnet til at parafrasere over. Man kan lave følgende former for parafraser: 1. Formparafrase, hvor man kun ændrer ved former og farver. 2. En indholdsparafrase, hvor indholdet tematiseres. 3. En stilparafrase, som inkluderer både en form- og en indholdsparafrase.

Det er gavnligt at fokusere på procesforløbet i parafraseopgaven: fra de første blyantsskitser og collager (evt. med fotokopier) af det valgte værk over farveprøver og frem til malerier på plade (f.eks. masonit) eller lærred. Det sidste led kan være temmelig tidskrævende. Evt. kan man bruge mindre formater eller arbejde i grupper om et større billede. Alle de viste malerier (fig. 1-xx) er malet med akrylfarve og/eller vandbaseret oliefarve på lærred. Man kan fint undermale med akrylfarve og efterfølgende male med den vandbaserede oliefarve.

Det kan være en stor hjælp at benytte overheads både af skitser og originalværket til optegningen til maleriet. Det er klogt, at man i fællesskab vælger at begrænse de parafraserede originalværker til to eller tre stykker. Herved får man en god mulighed for at sammenligne hinandens arbejder indbyrdes. I en fælles gennemgang af resultaterne vil forskelligheden i værkerne blive markant. Billedfantasiaen får lov at blomstre i parafraseopgaverne!

Til belysning af parafrasens muligheder og forskelligheden i fortolkningerne har vi udvalgt otte malerier, udført af studerende i praksisforløbet på kunsthistoriestudiet ved Aarhus Universitet. Alle har taget udgangspunkt i Edvard Hoppers maleri *Mennesker i solen* fra 1960 (se s. xx).

Hoppers maleri sætter rammen for nogle væsentlige temaer omkring menneskets forhold til hinanden og til naturen. Det lægger op til en handling og en fortælling, men det er betragterne – både dem på billedet og os udenfor – der selv må tage plads i stolen og fantasere videre. Vi ser personerne fra siden og ikke bagfra som i et romantisk maleri. De er passive og stirrer ud mod et fjernt punkt i horisonten uden for billedrammen til

højre. Maleriet har karakter af scene og iscenesættelse. Det er realistisk og iagttaget, men samtidig også en nøje gennemarbejdet konstruktion.

De otte malerier tematiserer alle den passive betragter, hvor landskabet får karakter af en projektionsflade for romantiske fantasier. Farver og lys, som skaber stemninger, er med til at aktivere billedrummet. Som det fremgår af malerierne og indholdsbeskrivelserne, er der eksempler på både form- og indholdsparafrase



Fig. 1: Rico Bødker Andersen, 100 x 120 cm. Betragterne har fået plads i lænestolen og stirrer direkte ind i solnedgangen. Modlyset bevirker nogle voldsomme farvekontraster – især gul/blå helt ud i de to bånd af huse, der samtidig virker som rammer i billedet. De to rammedele bindes flot sammen med den kurvede gul/blå sky på himlen. De to mørke rammebjælker foroven og forneden forstærker lys/mørke-kontrasten. Menneskene er små størrelser i dette naturromantiske sceneri.

Fig. 2: Mette Marie Hansen, 65 x 100 cm. Figurerne har samme karakter og placering som hos Hopper, men de blevet fanget som aktører eller betragtere i en filmoptagelse. Den perforerede sort/hvide rammekant understreger denne pointe. I det gråtonede landskab optræder pludselig nogle cowboyfigurer som glansbilleder. Der opstår en tidsmæssig sammenhæng mellem figurerens 1950er udseende, det flade landskab som et typisk westernlandskab og hele set up'et som del af en filmoptagelse.





Fig. 3: Anne Mikkelsen, 50 x 75 cm. De siddende figurer er forvandlet til reliefagtige grå stenstøtter. På baggrundsfladen går to hvidklædte kvinder på stranden ved Skagen – et billedditat fra et P.S. Krøyer-maleri: Sommeraften ved Skagens Sønderstrand. Kunstnerens hustru og fru Anna Ancher spadsere fra 1893. Her projiceres et romantisk natursyn op og, en tynd guldstreg mellem de to planer skaber en guldrammevirkning.

Fig. 4: Mirjam Joensen, 65 x 95 cm. Den enlige, siddende betragter observerer solnedgangen i et klippelandskab med afsæt i Færøernes natur. Skildringen af naturen er baseret på et fotografi. Bemalningen er udført med en paletkniv og giver en rustik fladevirkning, der harmonerer med det barske klippelandskab. Paletten er begrænset til få farver, og det er med til at samle maleriet.





Fig. 5: Tommy Bruun Nielsen, 100 x 150 cm. Unge mennesker anno 2005 har invaderet scenen og har bogstaveligt talt vendt op og ned på tingene. En break dancer stirrer på os både inde fra baggrunden og helt i forgrunden (Tommys selvportræt). En idollignende type ser op fra manuskriptet, og den gamle mand i stolen er som et fossil fra fortiden hegnet ind med vejmarkører. Landskabet fungerer her som et bagtæppe.

Fig. 6: Thomas Tjørnelund, 90 x 120 cm. Centralfiguren i Hoppers maleri er rykket fuldstændig ud af sammenhængen og er landet på månen! Her konfronteres han med et månelandingsfartøj og to personer iført rummasker. Lyset er koldt og kommer fra højre. Maleriet får en uvirkelig, surrealistisk stemning. Teksten "Houston, we have a problem" understreger den sorte humor. Den dæmpede kølige, blågrå farveholdning samler billedet – og de få varme farver i mandens hud og sko understreger hans fremmedgjorte karakter.





Fig. 7. Martin Røes, 90 x 120 cm. Martin har taget afsæt i fotografiet med de siddende betragtere af en atombombeprovessprængning (se side ...). Det hele er malet i en monokrom, grå farveskala. Paddehatteskyen fra sprængningen ses i baggrunden, men skaden er allerede sket, for forgrunden udgøres af et øde landskab befolket med spøgelsesagtige mennesker. Maleriet har en stemning, der minder om et surrealistisk Salvador Dali maleri.

Fig. 8. Peter Boesen, 120 x 200 cm. Hoppers maleri bliver her taget som et ikon på amerikansk kultur. Derfor præges scenen af amerikanske symboler – Stars and Stripes som baggrund og en død/besvimet/sovende habitklædt Anders And i stolen. Bag ham ses en gammel benzinstander fra 1950'erne. Maleriet har et overraskende format, som to formater i ét. Det peger både mod højre horisont og vertikalt til venstre mod stjernehimlen i flaget. Maleriet fortæller os, at vi har at gøre med en kulørt, overfladisk kultur, hvis indhold svarer til en død tegneseriefigur.



Ordforklaring

Allusion: Hentydning (diskret).

Anakronisme: Anbringelse af en begivenhed i en forkert tid; usamtidighed.

Arkadien: Idyllisk landskab (oprindeligt græsk); utopisk lykkeland.

Balustrade: Fornemt, ornamentalt rækværk (ofte sten).

Barok (*barocco*, portugisisk: uregelmæssig): Stilepoke i europæisk kunst fra sidst i 1500- til først i 1700-tallet, hvor et følelsesmæssigt stærkt appellerende udtryk dyrkes med vægt på det dynamiske, det dramatiske, det storslåede, ja undertiden ligefrem det svulstige. Ofte kalkuleres med et raffineret samspil mellem arkitektur, skulptur og maleri til understregning af barokkens helhedsbetonende æstetik (skønhedslære).

Brækkede farver: Spektralfarver iblandet hvidt, sort eller gråt og dermed neddæmpet.

Byzantinsk: Betegnelse for kunsten i det østromerske kejserdømme (med Byzans - det nuværende Istanbul - som hovedstad) fra 400-tallet til midten af 1400-tallet.

Centralperspektiv: Se **Perspektiv**.

Centrifugal: Cirkulerende bort fra midtpunktet.

Diminutiv: Formindsket.

Ekspressionisme (*expressio*, latin: udtryk): Kunstretning opstået i Tyskland i begyndelsen af 1900-tallet, hvor kunstnerne med et ikke-naturalistisk (dvs. ikke virkelighedsnært) formsprog søger at udtrykke et subjektivt, sjæleligt indhold i deres værker frem for at gengive det umiddelbart sansede indtryk så naturtro som muligt (sammenlign med *impressionismen*).

Eros (græsk): Foruden kærlighedsguden Eros betegner ordet også i bredere forstand det seksuelle samspil mellem kønnene (elskov).

Farvecirkel/farvetrekant: Grafisk fremstilling af farvernes indbyrdes relationer med *primærfarverne*: blå, rød og gul (grundlaget for alle andre farver) over for *sekundærfarverne* (fremkommet ved blanding af to primærfarver): orange (af rød og gul), grøn (af gul og blå) og violet (af blå og rød). Man taler om *komplementærkontrasten*, når to farver, f.eks. rød og grøn, gensidigt fremhæver hinanden.

Fauvisme (*fauves*, fransk: vilde dyr). Betegnelse anvendt i begyndelsen af 1900-tallet om en gruppe unge franske maleres nye dristige stil karakteriseret ved voldsom linjeføring og dramatisk, vild kolorit.

Femme fatale: Farlig kvinde, oftest i erotisk sammenhæng.

Figurativ: Som ligner virkeligheden, forbilledet.

Florentinsk (*Florens*, tysk: Firenze): Fra Firenze.

Fresko (italiensk: frisk): Maleri på vådt, endnu ikke tørt (dvs. frisk) kalkpuds (kalkmaleri).

Futurisme (*futuro*, italiensk: fremtid): Kunstretning opstået i Italien i begyndelsen af 1900-tallet, hvor der lægges vægt på at skabe et indtryk hos beskueren af det moderne livs hastige tempo ved brug af samtidighed i fremstillingen af flere forskellige planer og flere på hinanden følgende bevægelser

Gotik: Stilretning, der opstod i Frankrig i 1100-tallet inden for arkitekturen og er særlig karakteriseret ved brug af spidse buer, ribbehælv og stræbebuer. Gotikken prægede det meste af Europa frem til *renæssancen* og resulterede inden for billedkunsten i en elegant og ”langstrakt” stil.

Guldalder: Egentlig en betegnelse for den lykkelige tid, som de første mennesker ifølge gamle græske forestillinger levede i. Ordet bruges i overført forstand om enhver kulturel blomstringstid i historien. I Danmark anvendes udtrykket (ofte i bestemt form: ”guldalderen”) om åndslivet i 1800-tallets første halvdel, der var særlig rig på kunstneriske, filosofiske og naturvidenskabelige frembringelser.

(Det) gyldne snit: En proportionsformel, der anvendes til at skabe visuel harmoni i f.eks. et billede. Det gyldne snit ses, hvor en linje deles i to, således at det mindste af disse to linjestykker forholder sig til det større, som det større linjestykke forholder sig til hele linjen.

Haptisk: Vedr. berøringssansen.

Horisontal: Vandret.

Ideal: Fuldkommen.

Ikonografi (*eikon*, græsk: billede): Beskrivelse af og læren om billedsproget, dvs. temaer, symboler og allegorier, særlig i den ældre kristne kunst.

Illusionistisk: Anvendes i billedkunsten om formelle greb (f.eks. perspektiv og forkortning), der skal give beskueren indtryk af, at et givent motiv er virkeligt.

Image on: En særlig grafisk teknik.

Imaginær: Indbildt, forestillet, uvirkelig.

Impressionisme (*impression*, fransk: indtryk): En retning inden for især malerkunsten (men også litteraturen og musikken) i perioden 1870-1890, hvor kunstneren bestræber sig på at gengive det umiddelbart sansede indtryk så frisk og "ubearbejdet" som muligt. I stedet for at anvende opblandede farver i brede strøg brugte de impressionistiske malere helt rene farver i små strøg på lærredet for at skabe en dirrende bevægelse og et intenst lys i deres billeder.

Inciterende: Æggende, pirrende.

Klassicisme: Som stilhistorisk begreb bruges klassicisme om kunst, der efterligner den græske og romerske oldtidskunst og -arkitektur. Begrebet bruges om forskellige perioder i kunsthistorien, og man taler derfor om både *barok-klassicisme* (i 1600-tallet) og *nyklassicisme* (i slutningen af 1700- og begyndelsen af 1800-tallet).

Kolorit: Et maleris farveholdning.

Komplementærkontrast: Se **Farvecirkel/farvetrekant**.

Kubisme (*cubus*, latin: terning): Retning inden for maler- og billedhuggerkunsten i begyndelsen af 1900-tallet, hvor maleriet som ren flade betones ved brug af stærkt forenklede, geometriske figurer i forskellig perspektivisk gengivelse. Der skelnes mellem analytisk og syntetisk kubisme.

Kurtisane: Elegant skøge (prostitueret kvinde).

Lapis lazuli: Lasursten, en blå ædelsten.

Litografi: Stentryk.

Modernisme: Anvendes som samlet betegnelse for en række eksperimenterende stilarter inden for alle kunstarter fra slutningen af 1800-tallet og igennem det meste af 1900-tallet ind til postmodernismens (*post*, latin: efter) fremkomst i slutningen af 1970'erne.

Modulere: I billedkunsten om nuancering af farven i styrke og klang.

Monumentaliseret: Gjort storslået.

Nature morte (fransk: død natur): Bruges i kunsthistorisk sammenhæng som genrebetegnelse for malerier med opstilling af genstande, frugter, jagtbytte etc. (svarer til det tyske udtryk *Stilleben*).

Neoimpressionisme: Se **Postimpressionisme**.

Neoplatonisme (*neos*, græsk: ny): En mystisk betonet filosofisk retning opstået omkring år 200 e. Kr. og genoplivet i renæssancen. I neoplatonismen forenes den antikke filosof Platons ideer med kristne forestillinger om menneskets (mystiske) forening med Gud i ekstasen.

Nyklassicisme: Se **Klassicisme**.

Optisk: Vedr. synet.

Ortogonal: I kunsthistorisk sammenhæng indadførende linjer (ellers egentlig retvinklet).

Panorama (græsk: alsyn): Vid udsigt over land eller by samt den konkrete (i 1800-tallets Panorama-bygninger altid runde) billedfremstilling heraf.

Parafrase: Udvidende og tydeliggørende omskrivning af tekst eller billede.

Pastorale (*pastor*, latin: hyrde): Kunstnerisk fremstilling af landlig idyl, ofte med et antikt præg (oprindeligt knyttet til 1600-tallets erotisk farvede hyrdedigtning).

Perception: Sansindtryk, som man er sig bevidst.

Perspektiv: Fremstilling af genstande, personer og rum på en plan billedflade således, at der skabes et indtryk af dybde. Der findes flere forskellige måder at konstruere et perspektiv på:

Atmosferisk perspektiv/optisk perspektiv: Her søger man et efterligne den virkning, atmosfæren har på synet, når genstande ses på tiltagende afstand. Konturerne bliver uskarpe, detaljerne forsvinder og skyggerne bliver mere blå, ligesom farverne bliver blegere og mindre kontrastfyldte.

Centralperspektiv: Et *linearperspektiv* (se dette) med kun ét forsvindingspunkt, placeret i midten af kompositionen og oftest på horisontlinjen.

Linearperspektiv: Her løber virkelige eller antydede/tænkte parallelle linjer sammen i billeddybden i et eller flere forsvindingspunkter, således at flere niveauer i billedet bindes sammen.

Omvendt perspektiv: Anvendes om en komposition, hvor forsvindingspunktet ligger uden for selve billedet. Derved kommer billedets elementer til at "vælde" ud mod betragteren i en slags omvendt trekant (stillet på spidsen).

Plastisk: Som har eller giver indtryk af tredimensional form.

Pointilisme (*point*, fransk: plet, punkt): En maleteknik, hvor man påsætter rene farver i små pletter således at de set på nogen afstand giver indtryk af et levende indbyrdes samspil. Pointilismen blev fra 1880'erne dyrket af de såkaldte *postimpressionister* (se nedenfor).

Positivism: Filosofisk retning opstået i Frankrig i første halvdel af 1800-tallet, ifølge hvilken al erkendelse skal være baseret på empirisk (konkret)

iagttagelse og erfaring, altså det *positivt* givne. Som følge heraf kommer den naturvidenskabelige metode til at udgøre et forbillede for human- og samfundsvidenskaberne i anden halvdel af 1800-tallet med tydelig afsmitning på periodens kunst.

Positur: Holdning, stilling (vedr. kroppen).

Postimpressionisme (*post*, latin: efter): Fælles betegnelse for tendenser i maleriet, som følger umiddelbart efter impressionismen samt fortsætter og videreudvikler dyrkelsen af farvens egen værdi og dens rent optiske kvaliteter (det samme som *neoimpressionisme*).

Predella: Et maleri eller relief anbragt under hovedscenen på et alter.

Primærfarver: Se **Farvecirkel**.

Putto (flertal: **putti**): Dekorativ barnefigur med eller uden vinger.

Realisme: En generel betegnelse for kunst, der søger at efterligne virkeligheden så nøjagtigt som muligt. Som specifik stilhistorisk epoke knytter realismen sig til midten af 1800-tallet, hvor den præger en væsentlig del af maleriet i Frankrig og står i modsætning til den mere åndeligt farvede (idealistiske) romantik. Derfra breder den sig efterhånden til det øvrige Europa. Inden for kunsthistorien indgår realisme-betegnelsen i en række sproglige sammensætninger som f.eks. *socialrealisme*, *fotorealisme* og *neorealisme*.

Renæssance (*renaissance*, fransk: genfødsel): Betegnelse for den oprindeligt italienske åndsstrømning, der omkring slutningen af 1300-tallet udmøntede sig i en ny interesse for den klassiske oldtids kultur, genfødt i en kristen tidsalder. Renæssancen varede frem til ca. 1550.

Repousoir: Ordet kommer af det franske verbum ”repousser”, som betyder ”at støde tilbage”. I kunsthistorisk sammenhæng bruges udtrykket om en figur/genstand, der placeres i et billedes forgrund for at ”støde baggrunden tilbage” og dermed skabe dybde i kompositionen.

Rokoko (*rocaille*, fransk: muslingeformet ornament): Stilretning (inden for især dekoration) i 1700-tallet. I modsætning til den forudgående barok er rokokoens arkitektur- og møbeludsmykning udpræget asymmetrisk med S-

og C-formet ornamentik og hyppig brug af rocaillen. Rokokomaleriet er karakteriseret ved pastelfarver og et motivvalg, som hører til i den lettere genre: sødmefulde, ofte erotisk ladede scenerier med skælmske undertoner.

Romantikken: En strømning inden for europæisk åndsliv i perioden 1780-1820, hvor man dyrkede geniet, fantasien, det mystiske og ikke mindst naturen som det sted, mennesket bedst fornemmer – eller blot lige aner - den guddommelige skaberkraft.

Rustik: Grov, landlig.

Sekularisere: Frigøre fra kirkens dominans.

Skolastik: Middelalderligt filosofisk-teologisk system, hvis mål det var at give kirkens lære en fornuftsmæssig begrundelse inspireret af den antikke filosof Aristoteles' tanker.

Spektralfarve: De rene og klare farver, som fremkommer ved lysets brydning i f.eks. et prisme: rød, orange, gul, grøn, blå og violet samt en uendelig række af overgange herimellem. Det farvebillede, som spektralfarverne tilsammen danner, kaldes et spektrum ("regnbuefarverne").

Sublim: Ophøjet. Begrebet "det sublime", oprindeligt anvendt af den græske filosof Longinus i 200-tallet, videreudvikles af kunstteoretikere i 1700-tallet til at omfatte det grænseløse, det usædvanlige, det ærefrygtindgydende, ja ligefrem det rædselsvækkende i modsætning til "det pittoreske", som blot angiver en vis æstetisk velgørende irregularitet, og "det skønne", der betegner den absolutte harmoni.

Suggestiv: Som påvirker en persons bevidsthed uden om dennes vilje.

Surrealisme (fransk egentlig: "ud over det virkelige"): En bred kunstnerisk bevægelse opstået i Frankrig i 1920'erne, hvor digtere og malere stærkt påvirket af den samtidige freudianske psykoanalyse søgte at fremstille det underbevidste ved hjælp af symboler i slægt med dem, der optræder i drømme.

Symbolisme: Kunstnerisk bevægelse opstået i Frankrig i slutningen af 1800-tallet, hvor især digtere og malere skildrer virkeligheden som billede

eller netop symbol på en indre verden. Inden for billedkunsten findes flere undergrupper som f.eks. syntetisterne, nabierne og Rose-Croix-malerne.

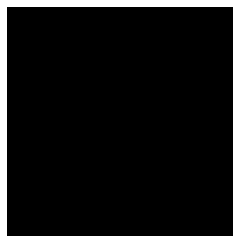
Tête-à-Tête (fransk egentlig: hoved ved hoved): Fortroligt, ofte kærligt samvær mellem to mennesker.

Triptykon: Tredelt, sædvanligvis sammenklappelig tavle (billede), ofte altertavle.

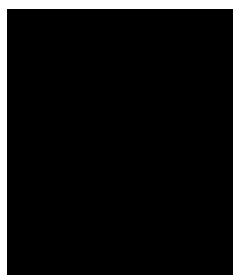
Verdslig: Som angår den ydre, materielle verden i modsætning til gejstlig (kirkelig, præstelig).

Vertikal: Lodret.

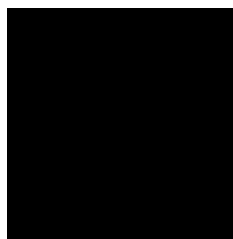
Om forfatterne



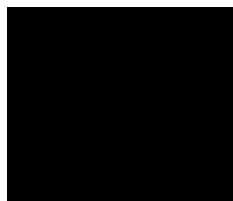
Henrik Juhl Andersen, f. 1963: Lektor ved Aalborg Katedralskole i fagene billedkunst og historie. Medlem af GLB&D's bestyrelse 1999-2002. Forfatter til bogen *Edvard Weie og symbolismen. Et spor i malerens skrifter og billeder* (Aarhus Universitetsforlag 2001). Omfattende virke som billedkunstner samt kursus- og udstillingsarrangør. Ekstern redaktør på Systeme.



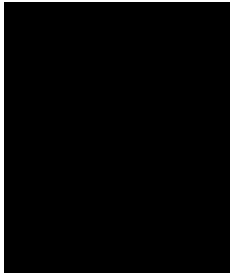
Ingeborg Bugge, f. 1969: Ph.d-stipendiat ved Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet. Har skrevet artikler, kataloger og bøger om kunsten omkring år 1900, bl.a. "Fruen fra havet – og andre længselsfulde kvindeskikkelser", i Bente Scavenius (red.): *Grib tiden* (Gyldendal 2001), *Kvinden og naturen* (Nordjyllands Kunstmuseum 1998) og *Edvard Weie og symbolismen* (Aarhus Universitetsforlag 2001). Seneste publikation: "Omkring to mennesker", i Dagmar Warming (red.): *Smertens blomst. Edvard Munch* (Museet for Religiøs Kunst og Færøernes Kunstmuseum 2005). Virker desuden som udstillingskonsulent.



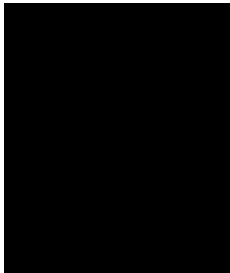
Søren Elgaard, f. 1951: Maler og kunsthistoriker. Studielektor ved Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet. Debut på Kunstnerne Efterårsudstilling 1973. Medlem af Kunstnersammenslutningen Den Frie Udstilling fra 1980 og medlem af Vraa-udstillingen fra 1993, nu formand. Medlem af Statens Kunstfond. 1998-2001 kurator på udstillingen "Realisme?". Den Frie Udstilling 2004. Repræsenteret på en lang række danske museer. Desuden forfatter til bogen *Parafraaser. Billedialoger* (Systeme 2003).



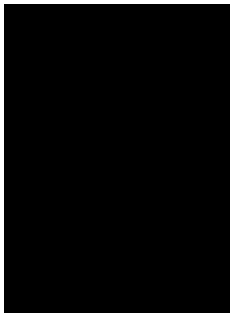
Jørgen Eriksen, f. 1969: Lektor ved Risskov Amtsgymnasium i fagene billedkunst og engelsk. Tidligere medlem af Århus Kunstakademi's bestyrelse. Medlem af GLB&D's bestyrelse 2000-2002. Anmelder i *Gymnasieskolen*. Kursusarrangør. Ekstern redaktør på Systeme.



Hans Jørgen Frederiksen, f. 1950: Lektor ved Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet. Omfattende foredragsvirksomhed. Forfatter til en lang række tidsskriftsartikler og bøger, bl.a. *Troens billeder* (Systime 1987, rev. udg.: Gad 2003), *Troens kunst* (bd. 1 af Fogtdals *Ny Dansk Kunsthistorie*, 1993), *Det levende lys. Billeder af Hildegards visioner* (ANIS 1998) og *Den katolske kirke i kunstens spejl* (Systime 2001). Hans Jørgen Frederiksens aktuelle forskningsområde er forskellige epokers billedstridigheder, især den byzantinske ikonoklasme i det 8.-9. århundrede.



Karina Lykke Grand, f. 1974: Ph.d.-stipendiat ved Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet. Ph.d.-projektet "Nye optikker på dansk guldalder" handler om perioden 1800-1850. Der gøres et forsøg på at nytænke en periode i dansk kunst, som oftest prægnes af opmærksomhed omkring de enkelte kunstnere frem for kunstnernes værker, historien og tiden. Projektet integrerer periodens billedkunst med litteraturen, fotografiet, socialhistoriske fakta mm. Seneste publikation: *Museumsmarkedsføring og resultatkontrakter, Arbejdsrapporter*, Center for Museologi, Aarhus Universitet 2004.



Mogens Nykjær, f. 1944: Lektor ved Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet. Har skrevet bøgerne *Kundskabens billeder. Motiver i dansk kunst fra Eckersberg til Hammershøi* (Aarhus Universitetsforlag 1991), *Peterskirken. Historie og betydning* (Gyldendal 1999, 2. udg. 2000), *I pavernes Rom. Bybilleder, kunst og historie 1420-1870* (Gyldendal 2004, 2. udg. 2005) samt redigeret *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito* (1991). Desuden forfatter til en lang række artikler om italiensk renaissance og barok i danske og udenlandske tidsskrifter.

