



**Edvard Weie    Steder og stemninger**

# Forord

I dansk kunsthistorie indgår Edvard Weies livsværk som originalt, tindrende og uomgængeligt. Med jævne mellemrum – omtrent for hvert tiår efter Edvard Weies død i 1943 – har det derfor været muligt at stifte bekendtskab med Edvard Weies kunst. Det er sket på udstillinger, der har uddybet vores kendskab til hans værk enten som billedkunstner per se eller sammenstillet med andre. I den kunsthistoriske forskning er Edvard Weies kunstneriske løbebane, hans forankring i samtiden og udviklingen af hans maleriske sprog en stadig udfordring.

I 2001 udgav kunsthistorikerne Ingeborg Bugge og Henrik Juhl Andersen bogen *Edvard Weie og symbolismen, et spor i malerens skrifter og billeder*. Det er denne publikation, der danner udgangspunktet for Nordjyllands Kunstmuseums og Bornholms Kunstmuseums udstilling om Edvard Weies natur, steder og stemninger. De to forfattere har undersøgt Edvard Weies forhold til symbolismen, til den bevægelse i det sene 1800-tal, som indsatte naturfænomener, menneskelig adfærd og åndelig stræben i en fælles idealoverbygning. Edvard Weie er i den kunsthistoriske forskning ofte blevet fremhævet for sin betydning for det moderne maleris gennembrud, men ved at flytte fokus til de mere ideelle forestillinger, som herskede hos Edvard Weies lærere og venner og i hans omgangskreds, omkring kunstens fordringer, lægges der nye dimensioner til vores forståelse af hans livsværk.

Det er ikke usædvanligt, at en kunstners gemyt og sociale adfærd kan komme til at stå i vejen for et uhildet syn på værket. Nu, 60 år efter Edvard Weies død, er hans kunst lige så seværdig som i årene forud, mens erindringer om hans personlige adfærd falmer og næsten forgår. Nogle spor af mennesket bag værket vil dog altid blive tilbage og vidne om dramatiske overvejelser og beslutninger, og de har ofte med

kunstnerens mest ubarmhjertige følgesvende at gøre, nemlig den offentlige kritik og selvkritikken.

På både Nordjyllands Kunstmuseum og Bornholms Kunstmuseum er der fragmenter af værker, der har indgået i større fællesbilleder. Disse malerier bringes nu sammen, udstilles side om side og forklarer, – ved deres destruktion, så at sige, – Edvard Weies til desperation grænsende overvejelser, hans selvkritik og hans videre bestræbelser. Den utvungne livsglæde, som malerierne skulle skildre, kan følges som en kamp om kunstens udtryk og virkemidler.

Denne udstilling går også faktisk til værks. Ved at gå i Edvard Weies fodspor, ved at opsøge hans motiver til lands og til vands har det været muligt at betragte hans værker ud fra de formmæssige overvejelser, han lagde til grund for billedernes udtryk. Det er vores håb, at denne udstilling om Edvard Weies steder og stemninger vil give anledning til glæde og inspiration i oplevelsen af hans kunst.

Vi vil gerne takke Henrik Juhl Andersen for den første kontakt til museerne og Ingeborg Bugge for det endelige idéoplæg til denne udstilling, som vi har glædet os til at kunne realisere. Hjerteligt tak til Ingeborg Bugge, der som udstillingskonsulent har været en god samarbejdspartner, og tak til Søren Elgaard og Aase Bak, der har bidraget med artikler til kataloget *Edvard Weie – Steder og stemninger*.

Dernæst vil vi gerne på det varmeste takke de lånere, såvel institutioner som private, der har stillet værker til rådighed for de to udstillingssteder.

Sidst men ikke mindst takkes Augustinus Fonden, Ny Carlsbergfondet, Beckett-Fonden og Højesterets-sagfører C. L. Davids Legat for Slægt og Venner, som med deres støtte har sikret, at såvel udstilling som katalog nu er en realitet.

*Nina Hobolth* Nordjyllands Kunstmuseum

*Lars Kærulf Møller* Bornholms Kunstmuseum

# Edvard Weies farver

Af Søren Elgaard

Det er påfaldende, når man læser litteraturen om Weie, at den ofte falder ned i de samme hjulspor og har svært ved at få afstand til stoffet. Måske er det meget naturligt, at alt hvad der kan tolkes litterært, især hans mytologiske malerier, får en stor plads – medens male-riernes formelle indhold, fremfor alt hans brug af far-terne, kun berøres flygtigt. Farverne er en næsten ukendt dimension i kunsten, skal man tro den danske kunsthistorie! Men for mig som billedkunstner er Edvard Weie især fascinerende på grund af sine utroli-ge koloristiske evner. Han udvikler sit eget farvesyn, som især bliver markant i hans udtryksskift fra natura-lisme/realisme over impressionisme – fra ca. 1914 – til afsættet ind i en ekspressiv abstraktion med kubistiske træk fra ca. 1920 og frem til hans død i 1943.

I denne artikel om Edvard Weies farvebrug har jeg valgt at koncentrere mig om tre af hans hovedværker fra tiden efter 1920. Jeg har studeret dem nøje for at finde den musikalitet i farverne, som Weie efterstræbte, og samtidig analysere kompositionen og hans markan-te brug af penselsstrøg for at give dynamik i billedet. Det drejer sig om *Mars og Venus* fra ca. 1923 på Nord-jyllands Kunstmuseum (kat.nr. 36, s. 32), det store *Motiv fra Langelinie* fra ca. 1924 (kat.nr. 38, s. 35), der hænger på Esbjerg Kunstmuseum, samt *Faun og nymfe* fra 1941 på Statens Museum for Kunst (s. 39). Hvad enten det drejer sig om mytologiske motiver eller ej, så er det farvernes og penselstrøgenes magi, som er Weies egentlige ærinde. Motivet bliver en slags matrice, der danner afsæt for det koloristiske. Som jeg vil på-vise, udvikler og destillerer han sine motiver med stor konsekvens – ud fra den impressionistiske naturiagt-tagelse frem til noget, der ligner den rene farveabstrak-tion, men stadig har afsæt i det sete.

## Farver

Det skal straks indrømmes, at det er svært at beskrive farver i malerier. Dels kan det hurtigt blive trættende at læse opremsninger af specifikke farver såsom: Rå umbra, brændt umbra, brændt sienna, guldocker, ko-

boltblå, ultramarinblå, indigo osv. Noget der næsten kræver at man sidder med et farvekort, som dirigenten med sine nodeark. Foregår farvebeskrivelsen via en bog eller et katalog må man tage hensyn til, at de fleste farvereproduktioner er ret upålidelige. De 4 trykfarver – cyanblå, gul, magentarød samt sort – formår langtfra at ramme alle maleriets tusindvis af farvenuancer. Foran malerierne kan belysningen, hvad enten det er dagslys eller kunstlys, forrykke hele farvebalancen. Når det gæl-der Edvard Weies malerier, er der med tiden sket en tydelig nedbrydning af farverne. Således er håret på nymfen i *Faun og nymfe*, der oprindeligt var cinnober-rødt nu forsvundet!

## De tidlige værker

Edvard Weie har sit koloristiske særkende. I de tidlige billeder frem til ca. 1910 bruger han en forholdsvis ned-dæmpet farveskala i grå og brune nuancer – noget lig Vilhelm Hammershøi og L. A. Ring. Han er meget opta-get af lyset, hvad enten det er i interiørbilleder eller bymotiver – ofte vinduesudsigter fra det indre Køben-havn. Han vælger tit dramatiske modlysvirkninger med figurer og arkitektur i ulmende mørke op mod lyskil-den. Eller lyset reflekteres i vandflader og brydes i de prismatiske farver, som i aftenstemningen med por-trættet fra 1908 af moderen i forgrunden ved Frederiks-holms kanal. Hun er malet tung og statuarisk i brune, blå og grå farver, medens himlen og spejlbilledet i van-det rummer alle regnbuens farver, og gadelampernes gule lys spejles i vandet som sitrende lysstreng. Bag-grunden bliver som et billede i billedet.

Ser man derimod på det lille maleri fra 1907 fra Amalfi i Syditalien (kat.nr. 1, s. 23), som er et af de syn-lige resultater af en studierejse med Kristian Zahrtmann og hans skole, så er man vidne til en eksplosion i sollys, der bleger alle farverne, og skyggen, der kan fremhæve lyset, mangler! Det er klart, at kombinationen af vand, sollys og figurer udgør det centrale tema i Edvard Weies produktion. Solens livgivende stråler og lysrefleksioner over vandflader giver for Weie nogle paradisiske stem-



Edvard Weie: **Victoria Emilie Weie, f. Petersen, kunstnerens mor.** (1908). Olie på lærred. 131,5 × 105,5 cm. Statens Museum for Kunst

ninger. Det er den vitale livsnerve i hans kunstneriske virksomhed, hvadenten han maler naturalistisk, impressionistisk eller ekspressionistisk. Under sine sommerophold på Christiansø i årene fra ca. 1911 til 1919 genfinder han en naturdramatik i mødet mellem lyset, havet og klipperne, der sætter hans sanseapparat og billedfantasi i omdrejninger. Han maler mere dristigt og med tydelige penselstrøg, der giver form og bevægelse i billedet. En lyrisk impressionisme tydeligvis påvirket af franske kunstnere som Manet, Monet og Cézanne. Påvirket af sidstnævnte bibeholder han den plastiske modulering af især figurer og portrætter og fremhæver kontrasterne ved brug af konturstreger. Hans valg af farvenuancer er resultatet af naturalistiske og impressionistiske iagttagelser. Samtidig hermed er han påvirket af kollegaen Karl Isakson og maler stramme kubistiske landskaber, hvor komposition og farveflader nærmer sig abstraktionen, og hvor farven er påført med akvarelagtig transparens.

Det bliver en heftig brydningstid for Weie omkring 1915 med optakten til de store figurkompositioner. I

særdeleshed *Poseidon*-billederne. Han bruger barokke forbilleder til kompositionen især Rubens, og det kulminerer med et 4 × 4 m stort maleri, der i 1918 bliver udstillet på Den frie Udstilling i København men derefter skåret i stykker. Weies forsøg på at spille op til Willumsen og dennes kæmpefigurbilleder går galt. Hans figurtegning er for ubehjælpelig, og forsøget på at skildre mødet mellem mennesker og det oprørte hav mislykkes. Det bliver et vigtigt vendepunkt for Weie, for i nogle senere *Poseidon*-fantasier og i maleriet *Romantisk fantasi* fra ca. 1922 (kat. nr. 34, s. 13) har han skiftet malerisk strategi og maler nu figurerne i modlys som rene flader, vægtløse og med lette konturer. Han kan nu give farverne frit løb, og lade figurer og rum smelte sammen. Nogle gange med en helt akvarelagtig lethed og en gennemskinnelig karakter. Penselstrøgene løsriver sig fra form og flade og føres rundt i barokke cirkulerende strøg. Det er billedrum med centrum i midten, der både udvider sig og trækker sig sammen i en endeløs dybde. Og farverne er de typiske nuancer i jordfarver, okker, umbra og sienna samt en enkelt orangegul op mod de kølige nuancer i smaragdgrøn og blågrå. Hen over dette maler han slørlette hvidlige strøg. Det er med disse værker og Delacroix-parafraaserne fra ca. 1924, samt det store *Langelinie*-maleri, at Weie når sin kunstneriske kulmination på en meget overbevisende måde. Han har fundet det rigtige balancepunkt mellem det iagttagne i naturen og abstraktionen hjemme i atelieret. En destillation af det synlige uden unødvendige detaljer og med nogle farvenuancer, der er en forstærkelse af de iagttagne. Han skruer op for farvestyrken for at opnå, hvad han kalder maleriets klang. Malerierne bliver som gennemlyst stof.

I bogen *Poesi og Kultur* fra 1951 skriver han: Farve og Form er, som vel alle nu skulde vide en lille Smule Besked med, i allerhøjeste grad to Ting. Farven kan tages i Betydning af *Kulør* som et primitivt Element, der vækker visse primitive, elementære Forestillinger hos os som f. Eks. Flagets Farve, eller Tingenes Farve, naar man gaar fra en Ting til en anden, fra et Værelse til et andet. Og vi er allerede her inde paa en Art Symbolisme, der spiller paa en større Rolle i det daglige Liv, end vi mange Gange gør os Rede for. Og Farven kan tages i betydning af *Valør* som et mere indviklet System, der med Skalaer bygger en endnu



Edvard Weie: **Mars og Venus.** (1923). Nordjyllands Kunstmuseum. *Kat.nr. 36*

mere indviklet Form- og Forestillingsverden op, ja til sidst gaar over til at danne en legemlig, figurlig Illusionsverden som f. Eks. i Maleriet. Det Maleri iøvrigt, som ikke burde have ret megen Betydning mere. Thi Farven kan ogsaa tages i en tredie for Billedkunsten, ja – som vi længere henne skal se – for Kunsten over-

hovedet totalt revolutionerende Betydning, nemlig som *Klang*. Og det ikke blot i dette Ords sædvanlige Forstand, hvor man Aar ud og Aar ind diskuterer klangfulde Farver og paa det Grundlag dyrker koloristiske Fænomener, der, hvorledes man end vender og drejer Sagen, dog er og bliver Udløbere af en længst

afdanket Naturalisme. Nej, men i Ordets bogstavelige, reelle, haandfaste Mening! *Ved simpelthen at sidestille Farven med Tonen! ved simpelthen at udnytte Farvens mystiske Evne til ligesom Tonen at vække Sindets Stemning ved sin rent fysiske Paavirkning* (s. 46-47).

Denne bestræbelse på at bygge farvefladerne op i et indbyrdes musikalsk samspil er uden tvivl et centralt punkt i Edvard Weies malerier. Samme tanker kan man læse i den neo-impressionistiske maler Paul Signacs bog *Fra Delacroix til Neo-impressionismen* (fra 1900 og oversat til dansk første gang i 1936): "Maleren har så spillet på sit Farveklaviatur, som en Komponist behandler de forskellige Instrumenter ved Instrumentering af en Symfoni: han tumler efter sit Tykke Rytme og Taktarter, lammer eller forstærker en Note og spiller i det uendelige med Nuancering. Fuld af Glæde over at kunne beherske Kampen og Spillet mellem Prismets syv Farver føler han det samme som en Musiker, der i Scalaens syv Toner stadig hører nye Muligheder for Melodi." (s. 96). De nævnte syv prismefarver, violet, indigo, blå, grøn, gul, orange og rød, blev påvist af den engelske videnskabsmand Isaac Newton (1642-1727), der publicerede dem i værket *Optics* (1704), hvor han også forsøgte at påpege en analogi mellem farver og lyd.

Der er mange andre ting i denne fine bog af Signac, man kan fremhæve, og som tydeligvis har præget Weies kunstsyn og teorier. Ja, Weie er i det hele taget stærkt påvirket af franske kunstnere som Delacroix, Manet, Cézanne, Seurat og Matisse. Jeg vil i de følgende "nærlæsninger" af Weies hovedværker påvise nogle af disse franske inspirationer.

### Mars og Venus

Hvor meget betyder en billedtitel? Lader vi os blindt styre af denne titel og lader øjnene finde nogle billedtegn, der kan tydes, så det passer med den billedtitel, vi læser os til? I tilfældet med Edvard Weies *Mars og Venus* vil jeg mene, at titlen kun er delvist dækkende for, hvad billedet forestiller. For når man nærlæser maleriet, er det klart, at det undervejs har undergået en motivmæssig forvandringsproces, en metamorfose, for i kampens hede har det ændret karakter fra at være et dagligdags motiv til at blive et mytologisk tema. At det så ikke er særligt overbevisende på indholdssiden, men



Edvard Weie: **Mars og Venus**, detalje

derimod som et koloristisk værk, må forklares ved den motiviske uklarhed. Det begynder med at være et motiv med en nøgen kvindelig model, der står stift placeret ved et bord med frugter og en potteplante. Hun er placeret i billedets centrum, og den mørkebrune trekant ved hendes skød er i diagonalernes kryds. Ansigtet er skildret uden ansigtstræk og er næsten gennemsigtigt med slørlette hvide strøg og sine steder med konturstreg. En kølig turkisgrøn nuance reflekteres hen over brystet og ned langs hofte og hendes venstre lår. En i sammenhængen meget ejendommelig fed sienna-brun farve følger det højre ben, men bryder pludselig af ved hoften og stritter som en nervøs tråd ud i rummet og vidner om en hurtig arbejdsrytme.

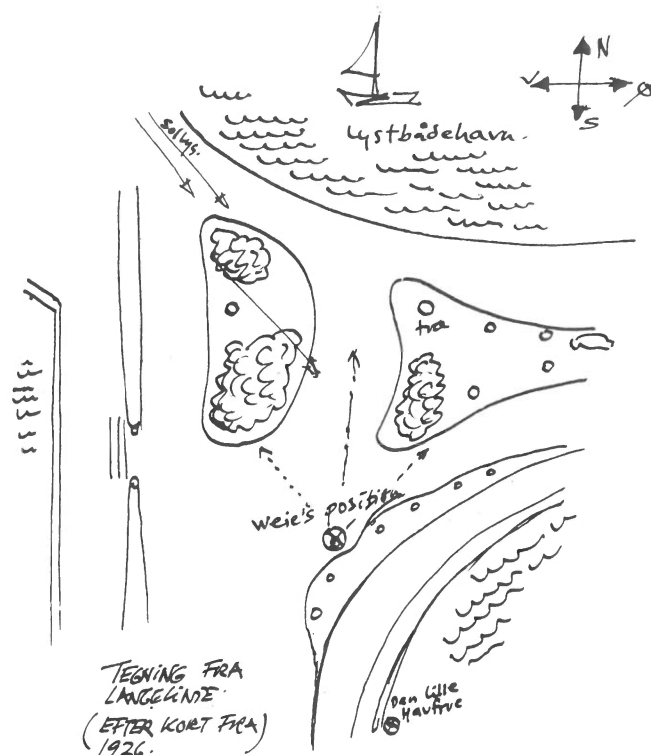
Et forhæng til højre for kvinden markerer forgrunden og understreger det arrangerede i motivet. Men i baggrunden skrider logikken igen, for her giver det tætte lag af lysblå oven over de mange nuancer i brunt og især en gul rund form mindelser om et landskab med

en solskive! Men den mest overraskende forvandling finder sted med bordet og potteplanten som modellen – benævnt Venus – støtter sig til. For oven i det hele har Weie tilføjet nogle kurvede barokke træk i rødbrune farver, og en lille tyksak af en mandsfigur, der altså skal forestille krigsguden Mars, stiger delvist frem i forvirringen. Han ligner en, der er behandlingskrævende, og han fungerer slet ikke som en mod- eller medspiller til kvindefiguren. På Statens Museum for Kunst har man et maleri af Weie fra samme år og med næsten samme mål benævnt *Stående model* (1923), der motivisk minder meget om *Mars og Venus*, men hvor Mars er udeladt og der ikke er noget landskab i baggrunden!

*Mars og Venus* er interessant på flere leder og giver et godt indblik i Weies arbejdsproces. Det ligner en desperat handling fra Weies side i kampens hede. Et forsøg på at nedbryde et motiv, der virker for ordinært og lidt stillestående. Resultatet er et dobbeltbillede, der virker både forvirrende og fascinerende. Betragteren inviteres indenfor i maleriet, og med billedets titel i baghovedet må vi selv bruge billedfantasi og skabe mening i formsproget. Weie har tydeligvis ikke haft intentioner om et mytologisk tema fra maleriets start, og emnet med Mars og Venus virker postuleret. Disse uklarheder eller dobbeltheder svækker maleriet på ét plan, men samtidig er det et meget smukt maleri, der med de mange subtile og slørlette farveplaner næsten uden kropslig tyngde giver et fint samspil og en stor rumlig dybde. Det er et maleri, man ikke kan komme til fuld klarhed over og må vende tilbage til.

### Motiv fra Langelinie

Fra sin atelierlejlighed i Classensgade på Østerbro i København havde Weie ikke langt til Langeliniepromenaden. Her kunne han iagttage både lys, himmel, hav, den frodige bevoksning og de promenerende mennesker. En slags erstatning for motiverne på Christiansø og et rigtigt godt motiv, for han arbejder med Langeliniemotivet i en årrække fra 1923 til ca. 1930! Ser man på min korttegning, har han fundet en position med vand til tre af siderne og med en bevoksning af træer og buske. Det minder om en scene, hvor menneskene bevæger sig parallelt forbi Weie, samtidig med at han har det lange perspektiviske kikk ud mod vandet i baggrunden. Græsplænen i forgrunden og bu-



Tegning, Langelinie. S.E.

ske og træer markerer nogle afvekslende planer op mod stien og himlen.

Der findes mange malerier og akvareller af Weie med motiver fra Langelinie, men der hersker en del uklarhed om sammenhængen og dateringen af disse. En stor del af dem må være forarbejder til det store



Edvard Weie: *Langelinie*. Kompositionstegning. S.E.



Edvard Weie: **Motiv fra Langelinie**. Ca. 1924, Esbjerg Kunstmuseum. *Kat.nr. 38*

*Motiv fra Langelinie* i Esbjerg. I mange af forstudierne ser man en rygvendt mand sidde på en bænk i forgrunden og betragte menneskemyldret, der passerer forbi. Det er Weie selv, der som en voyeur betragter det pulserende liv (kat.nr. 39, s. 91). Det er meget fortættede malerier med et snævert rum. Nogle af dem lader til at være skåret ud af et større lærred, men barnevognen og de unge piger lige ud for betragteren er pudsigt nok et gennemgående træk.

På det store maleri i Esbjerg er han omsider nået til en afklaring, og alting ånder af dansk sommersøndag i noget, der er en blanding af impressionistisk iagttagelse og abstraktion. Manden på bænken er borte, og vi

har heldigvis et frit udsyn til at aflæse sceneriet med de syv figurer, der nærmest svæver igennem rummet. Hovedparten af dem bevæger sig i læseretningen fra venstre til højre. Som det ses på min tegning (s. 34) er kompositionen meget dynamisk med en hel serie af repeterende kileformer, der modsvares af halvrunde cirkelformer. De fire personer til venstre udgør en sådan taktfast kileform, der peger ind mod diagonallinien og den svævende kvinde i den hvide kjole i centrum. Hun binder de to sider sammen og danner formmæssigt en spejlvending af sejlskibet i baggrunden. Det hele udgør et kubistisk flademønster, og dobbelte konturstreger binder formerne sammen i een stor dan-

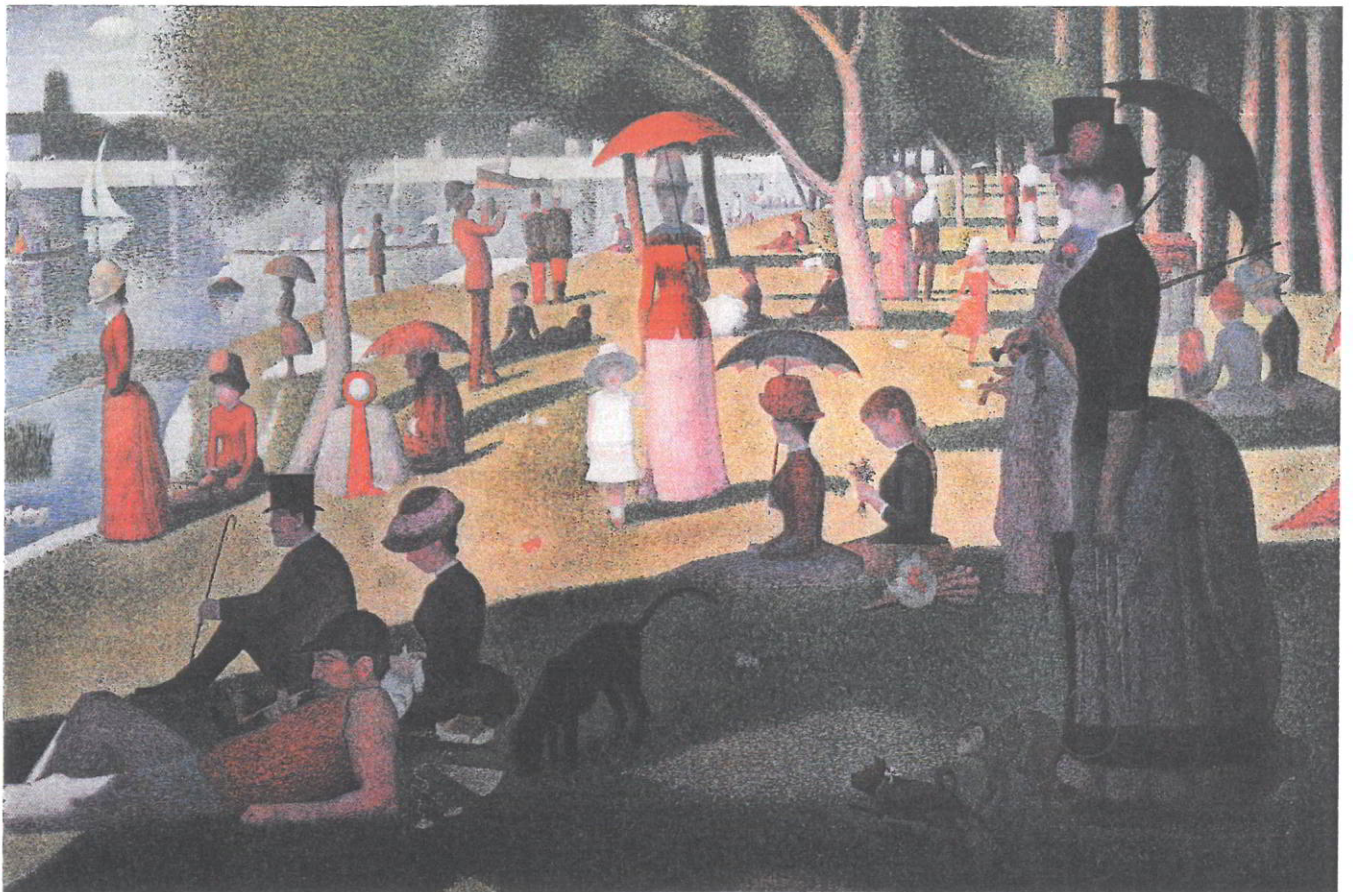


Edvard Weie: **Motiv fra Langelinie**, Esbjerg Kunstmuseum, detalje

sende rytme. Man ser anonyme personer uden ansigts-træk, og de elegante kjoler og hatte giver mindelser om mannequinernes catwalk. Deres kropssprog er forklaret i et præcist tegnsprog. De bevæger sig som penduler hen over scenen, med de to ældre damer som markører i siderne. Barnet i barnevognen bliver næsten symbolsk skudt ind mod centrum som i en spydspids.

Koloristisk virker maleriet som en stor akvarel. Farverne er laserende og påført med store brede penselstrøg, og mange steder kan man se den hvide lærredsbund. Farverne er påført med brede energiske parallelle penselstrøg inden for de afgrænsede flader, og i hver flade peger strøgene i forskellige retninger. Det giver en voldsom dynamik til billedet og samler det samtidig som et flademaleri. Weie har observeret stedet en sen sommereftermiddag og solen står lavt. Man ser den som en orange kugle, der minder om en appelsin over den citrongule hat på kvinden, der ledsages af en mand til venstre i billedet. Solen kaster solgule lyspletter diagonalt fra venstre mod højre ind over stien

og græsplænen og får figurerne til at stå som flader i modlys. Alle de tidligere nævnte syv prismefarver er i brug. En fin skala af komplementære violette nuancer udgør skyggefarven på stien. På himlen breder der sig et pink lyskær som reflekteres på ryggen af den hvide kjole i midten. Den røde hat på damen til højre sætter farveenergi i højresiden og virker som et koloristisk centrum mellem de mange grønne nuancer. Disse findes i alle afskygninger fra de kraftige blå-grønne til de mere blege gul-grønne. De skaber rum i billedet og laver indramninger af de komplementære nuancer i rødt og pink (se detalje). Der er mange små billeder i det store maleri, hver med sine klange af komplementære samspil, men de spiller også sammen som i et stort orkesterværk. Weies udsagn om farvernes musikalske klang fungerer her optimalt. Maleriet virker, som om det er udført i een stor energisk handling og som et indre billedsyn af en sublimeret virkelighed. Der er tilsyneladende ikke plads til rettelser eller fortrydelser, og dog kan man se, at Weie på et tidspunkt har skåret



Georges Seurat: *En søndag eftermiddag på øen La Grande Jatte*. 1884-86. Olie på lærred. 200 × 300 cm. The Art Institute of Chicago

maleriet ud af rammen og tilføjet nogle centimeter i venstre og højre side, ligesom den blå himmel omkring sejlskibet til venstre er påført en fed dækkende maling.

Det er nærliggende at tænke på den franske maler Georges Seurat og hans store neo-impresionistiske maleri *En søndag eftermiddag på øen La Grande Jatte* fra 1884-86. Også her ser man en idyllisk stemning i et grønt arkadien – her den lille ø La Grande Jatte i den nordvestlige del af Paris. Seurat udførte små skitser på stedet og sammenfattede alle iagttagelserne til et stort maleri hjemme i atelieret. Med det sceneagtige præg og med figurer fra alle samfundslag og damerne iført tidens modetøj samt den tilstræbte sammensmeltning mellem figurerne og naturen kan *La Grande Jatte* godt have været inspirationskilden for Weie til at opsøge en lignende grøn oase i København. Da Seurats maleri blev udstillet i 1886, blev det betragtet både som et naturalistisk og et symbolsk maleri! Udover de mange naturalistiske iagttagelser arbejdede Seurat med en stilisering af figurerne i en modlysvirkning, som var de

figurer i et ægyptisk relief. Samtidig udforsker han den optiske farveblanding med sin prikteknik – der skulle bevare farvens renhed og bringe lys ind i billedet – Seurat kaldte det "Chromo-Luminarisme". Hvor Seurat omhyggeligt komponerer billedet i en klassisk figurkomposition og "pletter" sig igennem billedfladen, tager Weie knap fyre år senere fat med den store pensel, og tegner sine figurer ind i en kubistisk-abstrakt figurkomposition, med en stærk fornemmelse af bevægelse – måske under påvirkning fra futuristerne.

### Faun og nymfe

Der er ingen tvivl om, at Weie var meget inspireret af fransk kunst. Han arbejdede i flere år med kopier efter Eugène Delacroixs *Dante og Vergil*, og i hans *Faun og nymfe*-malerier har det motiviske afsæt været Paul Cézannes *Bortførelsen* fra 1867 (s. 38), der blev malet, da Cézanne var 28 år, og emmer af kropslighed og erotik. Det minder om en barok landskabscene med

afsæt i den græske mytologi. Den nøgne mand har en bronzefarvet hud, medens den hvide kvinde har et mørkeblåt klæde viklet om sin krop. Der er en grund til hendes voldsomme modstand, for motivet er tolket som en scene, hvor man ser den græske gudinde Persephone blive bortført af Hades, underverdenens gud. Også Matisse har tydeligvis inspireret Weie. På Statens Museum for Kunst kan man se et af Matisses tidlige landskabsstudier fra Collioure i Sydfrankrig. Et andet beslægtet eksempel er Matisses *Nymfe i skoven* fra 1935-42. Her genkender man den varme og dristige farvebehandling, som Weie langt senere når frem til i *Faun og nymfe*. Og det er interessant, at Matisse i perioden 1935-43 også arbejder med faun og nymfemotivet. Også hans figurer er meget skitserede og anbragt i et skovlandskab med en sær gennemlyst karakter. Figurernes tegnkarakter betød at Matisse kunne bevare åbenheden og fastholde lyset i maleriet.

I løbet af sommeren 1941 maler Weie fire versioner



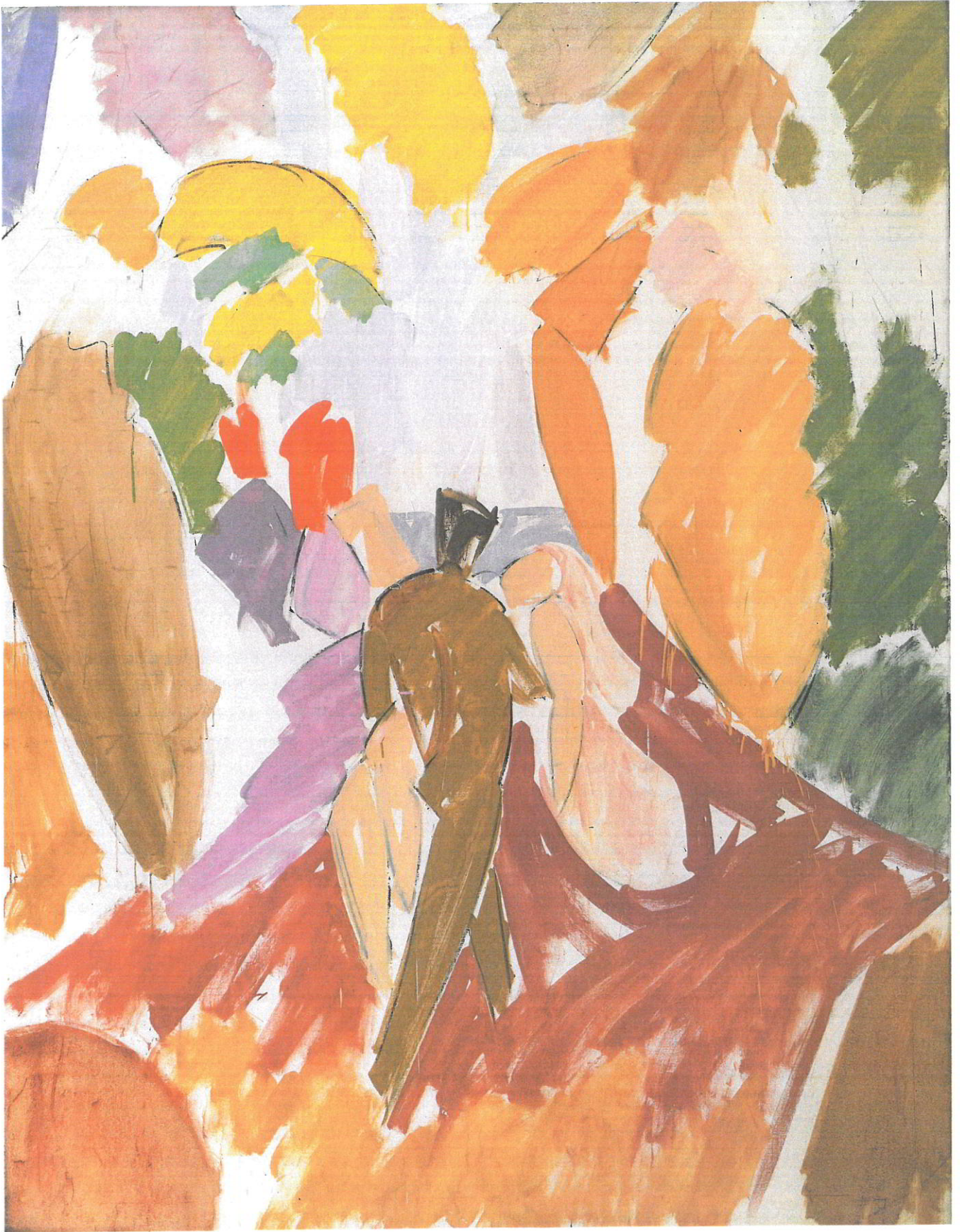
ill. 12. Henri Matisse: *Nymfe i skoven*. 1935-42. Olie på lærred. 242 × 196 cm. Musée Matisse, Nice



Paul Cézanne: *Bortførelsen*. 1867. Olie på lærred. 90,5 × 117 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge

over temaet *Faun og nymfe*. Den største og mest afklarede af disse hænger på Statens Museum for Kunst. Det er en fornem afslutning på et langt liv med kunsten og en lysfyldt vision om det, der følger efter livet på jorden. En euforisk farveeksplosion hvor mennesket bliver et med naturen.

I Weie-litteraturen kan man gang på gang læse, at det er motivet fra *Mindet* på Christiansø han genbruger i *Faun og nymfe*. Han har også lavet en lille skitse med figurer fra 1920'erne, hvor motivet fra *Mindet* gentages. Som tidligere nævnt, er der mange lighedstræk mellem *Mindet* og *Langelinie*-motivet. Den tætte vegetation af træer og buske og det lange kik til havet. Det er symptomatisk, at en lille akvarel i Kobberstikssamlingen af Edvard Weie længe var registreret som et motiv fra *Mindet*, Christiansø, indtil Agnes Weie rigtigt påpegede, at den var fra *Langelinie*. Den rosa farve man ser i akvarellens forgrund forvandles til et rødt tæppe under *Faun og nymfe*. Jeg mener, at han genbruger dele af *Langelinie*-motivet i det store *Faun og Nymfe*-maleri. På mine to konturtegninger (s. 40) kan man tydeligt se, hvordan rummet og den karakteristiske vegetation fra venstre halvdel af *Motiv fra Langelinie* meget præcist går igen i det store *Faun og nymfe* – f.eks. de ejendommelige knækkende former i vegetationen over kvindens hoved, der minder om en figur der svajer i vinden. Ligeledes hvordan de runde former forneden i hjørnerne repeteres i *Faun og nymfe*. I andre af de sene *Faun og nymfe*-malerier er motivet fra *Mindet* måske mere tydeligt.



Edvard Weie: **Faun og nymfe**. 1941. Olie på lærred. 200 × 154 cm. Statens Museum for Kunst



Udsnit. "Langelinie."



Faun og nymfe.

Langelinie (venstre del) og Faun og nymfe. Kompositionstegning. S.E.

Indholdsmæssigt kan man tolke det som en forvandling af en betragter, der bliver til en aktør på scenen. Manden på bænken i forgrunden i de mange forstudier til *Langelinie*-billedet, måske Weie selv, som rejser sig og bliver aktør på scenen. Han løfter sin rødhårede hustru Agnes Weie ind i naturens rum i rollerne som faun og nymfe. Den rosa farve, som han har iagttaget på *Langelinie*, og som ses i flere af akvarellerne og forarbejderne, bliver i *Faun og nymfe* til et rødbrunt tæppe under figurerne, som om de træder ind på en rød startbane.

Som i *Motiv fra Langelinie* er farven "silende" og akvarelagtig og det hvide lærred står uberørt mange steder. En meget bred penselføring angiver en heftig rytmik i de store farveflader. Som i en sydlandsk sol-eksplosion sendes betragterens øjne rundt mellem rødt, orange, kadmiumgul, citrongul, cinnobergrøn, okker, sienna, lilla, violet, blege blå og kraftige grønne nuancer. Kvindens hår har oprindeligt haft en cinnoberrød farve og udgjort et rødt centrum, men er nu bleget væk. Som i *Motiv fra Langelinie* ser man figurer i bevægelse angivet meget summarisk med konturstreger. Især manden ligner noget fra et modeblad, som dem i *Motiv*

*fra Langelinie*, og den rå siennafarve på hans figur får ham utilsigtet til at virke påklædt! Det handler om at løfte og falde, manden er den aktive og kvinden den passive og kontemplative. Kroppene bliver synonyme med naturens former. F.eks. mandens spændte krop, der mimes i busken bag ham, og kvindens "knækende former", der repeteres i de opadstigende okker-gule former bag hende. Mandens venstreside rummer også nogle komplementære farver som rød – grøn, orange – blå og gul – violet, der virker som farveeksplorationer i mandens energiske venstreside.

Det er spændende at iagttage Weies omstændelige destillationsproces, hvor naturiagttagelser på *Langelinie* over en periode af tyve år forvandles til noget, der ligner dristige farveabstraktioner i *Faun og nymfe*. Han er tæt på den rene farveabstraktion, men han fastholder hele tiden forbindelsen til den impressionistiske naturiagttagelse. Tydeligvis påvirket af Matisse vælger han en palet af varme farver, og som hos Matisse bliver figurerne med det mytologiske tema til tegn i en ren farveverden. En romantisk vision hvor det synlige gøres til indre visioner i Weies eget farveunivers.