

KLANGEN.



No 3

MARGANG II

INDHOLD

Omslag af Otte Skøld	Venus og Amor, der er stukket af Bien (1809). Tegning af Thorvaldsen
Litografi af Alf Rolfsen	Farvelitografi af Albert Naur
Hvad er moderne Kunst. Af W. Huntington Wright oversat af Tom Christensen	Fotografi efter Diego Rivera. Photo. Leonce Rosenberg, Paris
Farvelitografi af Harald Giersing	Moderne klassisk Kunst i Paris. Af Adam Fischer
To Digte af Alf Larsen	Der Sturm. Af Poul Henningsen
Originalradering af Kamma Salto	Træsnit af Hugo Gehlin
Nessus og Deianeira (1814). Tegning af Thorvaldsen	
Thorvaldsens Musæum. Af S.	

OVIDS FORVANDLINGERNE

oversat og indledet af Walt Rosenberg med 14 helsides Farvelitografier og Vignetter af Aksel Salto er udkommen og faas ved Henvendelse til Cato's litografiske Etablissement, Farvergade 8. Tlf. 4328. Oplag 350 Salgseks. Pris 45 Kr. Bogen er trykt hos H. H. Thiele, Litografierne udført hos Chr. Cato, Bindet hos Petersen og Petersen. Størstedelen af Oplaget er forudbestilt af Prænumeranter.

H. A. BRORSONS PSALMER

i Udvalg ved Otto Gelsted og Poul Uttenreitter, med Indledning af Otto Gelsted, Litografier og Vignetter af Axel Salto, Hylstret tegnet af Poul Uttenreitter, er udkommen og faas ved Henvendelse til Cato's litografiske Etabl., Farvergade 8, Tlf. 4328. Oplag 350 Eksp. Pris 25 Kr. Bogen er trykt hos H. H. Thiele, Litografierne udførte hos Chr. Cato.

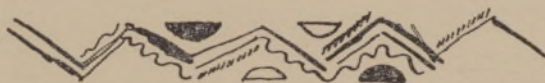
JENS ADOLF JERICHAU'S RADERINGER

10 originale Raderinger i nummererede Mapper (Oplag 50 Eksp.) faas paa Klingens Redaktion, Edv. Glæselsvej 1 F. Tlf. Godth. 1870x. Pris 100 Kr. pr. Mappe.

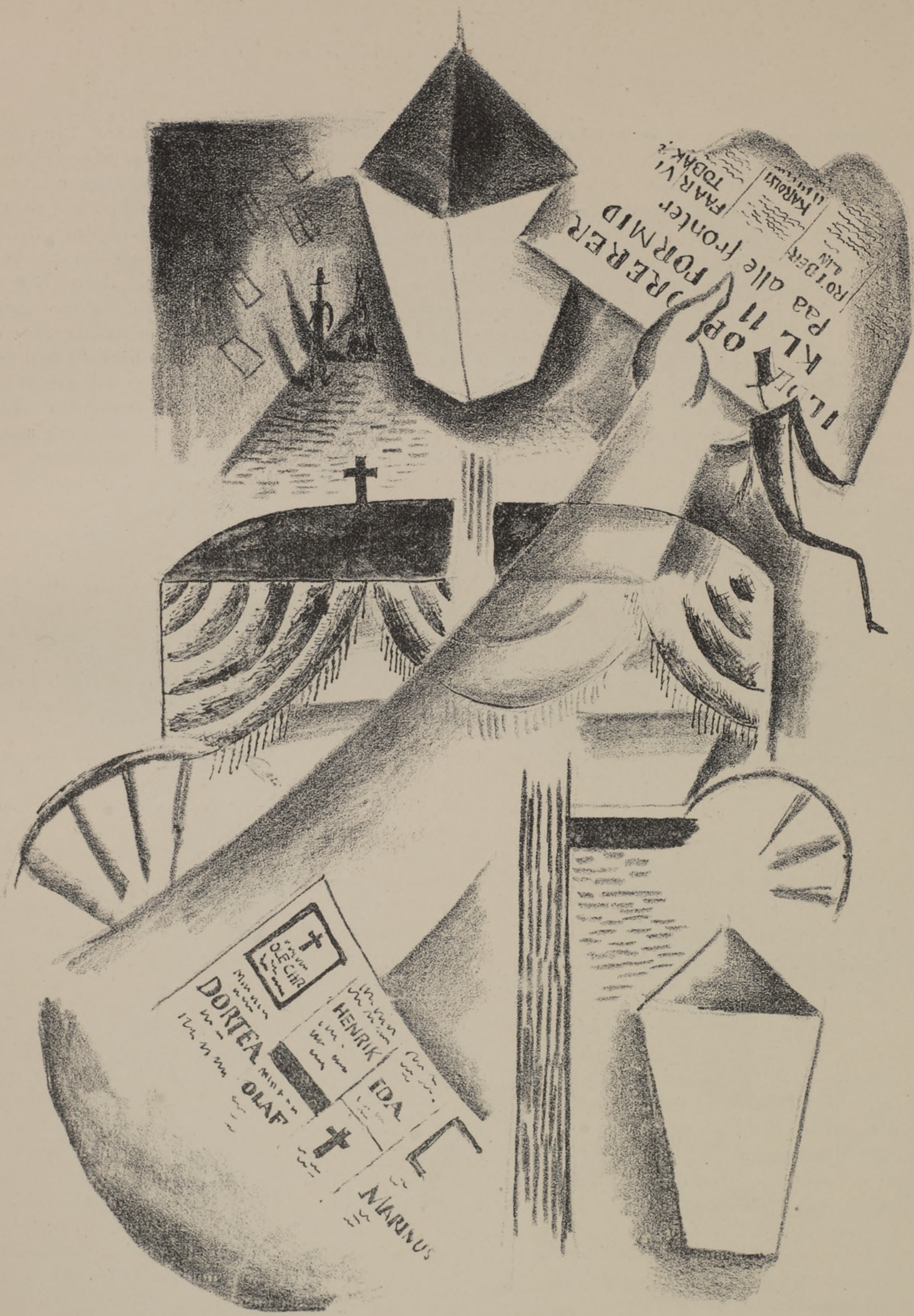
KLINGENS FØRSTE AARGANG

og enkelte Numre heraf kan faas paa Klingens Ekspedition, Steen Hasselbalchs Forlag, Købmagergade 26, Telf. 12,240. Pris 25 Kr. Aargangen er indbundet i et Bind tegnet af Poul Uttenreitter og indeholder originale grafiske Bidrag (Raderinger, Litografier og Træsnit) bl. a. af følgende Kunstnere: Jens Adolf Jerichau, Axel Salto, Harald Giersing, Oluf Hartmann, Albert Naur, Mogens Lorentzen, Svend Johansen, Jais Nielsen, Alf Rolfsen, Per Krogh og Isaac Grünewald.

Kun faa Eksp. tilbage.



Klingen udkommer den 3die Torsdag i hver Maaned og koster 30 Kr. om Aaret, 5 Kr. enkelt Hefte. Redaktion: Axel Salto, Poul Uttenreitter og Otto Gelsted. Redaktionens Adresse: Edv. Glæselsvej 1, Kjøbenhavn F. Telf. Godthaab 1870 x. Ekspedition: Steen Hasselbalchs Forlag, Købmagergade 26, Kjøbenhavn, Telf. 12,240, hvortil Henvendelser angaaende Forsendelsen af Bladet, Abonnement o. s. v. bedes rettet. Trykning og Litografi udføres i Cato's lit. Etabl. Raderingerne trykkes i Max Kleinsorgs Etabl.



KLIK OP DREPERER
Paa alle fronter
FAAR VI TOBAK?
KAROLI
ROBER

OLE CHR
DORTEA
HENRIK
IDA
OLAF
MARINUS

HVAD ER MODERNE KUNST

AF WILLARD HUNTINGTON WRIGHT

(SLUTTET)

VED de nye Metoders Indførelse er det derfor ikke mærkeligt, at Kunstens illustrative Side reduceres til et Minimum. Fjernelsen af alle Overflødigheder fra Kunst er blot en Del af en Stræben imod Afklaring. Da Kunstens sande Prøvelse ligger i dens subjektive Styrke, har moderne Kunstnere søgt at frigøre deres Arbejde for alle Hensyn undtagen for dem, som er direkte forbundet med Maleriets primære Funktion. Denne Adskillellesproces bevæger sig Haand i Haand med Udviklingen af de nye Metoder. Først formede den sig som Forvridning af de naturlige Ting. Træers, Bakkers og Huses, ja, selv Menneskers tilfældige Skikkelse blev forandret for at tvinges i den exacte Form, som Billedets Komposition krævede. Ved en konstant Udøvelse af denne Forfalskning blev Tingene gradvis næsten ukendelige. Tilsidst var den illustrative Hindring helt ophævet. Det var den logiske Følge af den moderne Proces's Sterilisering. For at bedømme et Billede rigtigt, maa man ikke betragte det som en blot Gengivelse af Livet eller som en Anekdote; man maa medbringe en Intelligens, der formaar at opfatte et indviklet Kontrapunkt. Mænd som Celesti, Zanchi, Padovanino og Bononi bliver aldrig Illustratører selv i Ordets fornemste Betydning men Kompositører, hvis Maal er ud af det forhaandenværende Materiale at skabe en broget Idéverden.

Skulde Kunst bedømmes ud fra et billedligt og realistisk Synspunkt, kunde vi finde mange faglige Haandværkere, der udøvede en lige saa stærk objektiv Virksomhed, der stod paa Højdepunktet af ægte kunstnerisk Værd — d. v. s. Haandværkere som naaede en lige saa akkurat og exact Skildring af Naturen, som gengav gængse Stemninger og sjælelige Synspunkter lige saa nøjagtigt, og som fremstillede overfladiske Sjælsrørelser lige saa dramatisk. Velazquez's *Philip IV*, Titian's *Kejser Karl V*, Holbeins *Ambassadørerne*, Guardi's *Canal Grande, Venedig*, Mantegna's *Den døde Kristus* og Dürer's *Fire nøgne Kvinder* gengiver Emnet med den samme omhyggelige Punktlighed som El Greco's *Kristi Opstandelse*, Giotto's *Netagelse af Korset*, Masaccio's *Sanct Peter døber Hedningerne*, Tintoretto's *Sanct Marcus' Mirakel*, Michelangelo's *Solens og Maanens Skabelse* og Rubens' *Greven og Grevinden af Arundel*. Men disse sidste Billeder er betydningsfulde af mere end billedlige Grunde. Først og fremmest er de Kompositioner og som saadan af æstetisk Værdi. Kun sekundært kan de værdsættes som Fremstillinger af naturlige Ting. I de førstnævnte Billeder findes ingen syntétisk Sidestilling af følelig Form. Saadanne Malerier fremstiller kun »Emnet«, behandlet troværdigt og virkningsfuldt. Som Kunstgenstande maa de haandværksmæssigt set regnes blandt de bedste Eksempler paa teknisk Færdighed i Kunsthistorien. Men som Bidrag til Udviklingen af den rene Kunst er de værdiløse.

Naar det fastslaas, at Modernisterne har ændret Kunstens Kvalitet, men ikke dens Natur, menes der ikke dermed, at Fortidens Mestre, selv med begrænsede Midler, ikke i mange Tilfælde skulde have overfløjet Nutidens Mænd, som ejer mere

vidtomspændende Midler, i kunstnerisk Bedrift. Den plastiske Forms store Kompositører har paa Grund af deres overvældende Evner med smaa Midler skabt større Mesterværker end mindre Mænd med store Midler. For Eksempel overgaar Goya som Kunstner Manet, og Rembrandt staar højt over Daumier. Dette Princip holder Stik i al Kunst. Balzac, der ikke kendte moderne, literære Metoder, er større end George Moore, de moderne Metoders Mester. Og Beethoven vedbliver stadig at være den kolossale Skikkelse indenfor Musikken, til Trods for at Richard Strauss' moderne Metoder har faaet en i højeste Grad udvidet Rækkevidde. Metoder er unyttige, naar den skabende Vilje mangler. Men naar dette indrømmes, (hvilket er den Sten, som næsten alle moderne Kunstkritikere ubevidst snubler over), saa er de nye og fyldigere Metoder, selv i Hænderne paa ringere Mænd, ikke de rette Ting at latterliggøre.

Det maa ikke glemmes, at Inddelingen mellem gammel og moderne Kunst ikke er lige stor. Moderne Kunst begyndte med Delacroix for mindre end hundrede Aar siden, medens Kunsten lige til den Tid havde mange Aarhundreder, i hvilke den fuldstændigt kunde udnytte dens Resourcers Muligheder. De nye Metoder er saa unge, at Malerne ikke har haft Tid til at erhverve sig det Herredømme over Materialet, uden hvilket den højeste Præstation er umulig. Selv i den prisværdigste moderne Kunst mærker vi den intellektuelle Bestræbelse for at haandtere nyt Værktøj, som er karakteristisk for Umodenhed. Renoir, den største Repræsentant for de impressionistiske Midler, oplevede først sit artistiske Fremskridt i Alderdommen efter et langt Liv, opfyldt af vanskelige Studier og Experimenter. Hans Lærreder efter 1905 er de første, i hvilke vi føler den Lethed i Foredraget og den Styrke, som kun kommer efter en langsom og ihærdig Gennemsningsproces. Man sammenligne for Eksempel hans tidlige og populære *Le Moulin de la Galette* med hans senere Portrætter, saadanne som *Madame T. et son Fils* og *Le Petit Peintre*, og Fremskridtet er straks iøjnefaldende.

Udviklingen af Midlerne skyldes de samme Love som *Fremskridtet* indenfor enhver anden menneskelig Stræben. De største Kunstnere er altid Kulminationen af lange, eksperimenterende Perioder. I dette er de altid eklektiske. Ordningen af Iagttagelser er i sig selv et saa opslugende Arbejde, at det ikke giver Lejlighed til en fri Udøvelse af den skabende Vilje. Det blændende, geniale Frembrud i Renæssancetiden var Frembruddet af Generationers opsamlede Kraft. Den moderne Kunst, der ikke har nogen Midlernes Tradition, har undergravet og splittet sine Repræsentanters Vitalitet ved, at de er blevet forledt af Nødvendigheden af empiriske Undersøgelser. Det er af denne Grund, at vi i moderne Kunst ikke har nogle Mænd, som kommer saa nær op til det fuldendte som mange af de ældre Malere. Men havde Rubens med sin kolossale Vision haft Adgang til moderne Metoder, vil hans Værk have været kraftigere i Intensitet, og Rækkevidden vilde have været mere vidtomspændende.



I den moderne Kunsts korte Periode er imidlertid to bestemte Perioder blevet afsluttede ved denne Opdyngning og dette Udbrud af experimentel Virksomhed hos de enkelte. Renoir dannede et Brændpunkt, hvori hans Forgængere blev samlet ligesom divergerende Straaler, og han afsluttede den eksperimenterende og søgende Periode, som blev indledet af Delacroix, Turner, Constable, Daumier og Courbet, som blev ført videre af Manet, som udviklede sig til Impressionisme med Monet, Pissaro, Sisley og Guillaumin, og som senere blev ført ind i videnskabelige Kanaler af Neo-Impressionisterne: Signac, Seurat og Cross. Renoir forkastede disse tidligere Mænds Vildfarelser, men benyttede deres vitale Opdagelser, sideordnede og afklarede dem og svejsede dem sammen til klart bestemte, kunstneriske Præstationer. Den anden moderne Periode begyndte med Cézanne. I sine Lærreder lagde han den første Periodes Bestræbelser og Arbejde og anvendte de nye Metoder til at udtrykke de rytmiske Love, der ligger i Komposition, de Love, som de gamle Mestre havde fundet Udtryk for. Han var, som han selv sagde, den »primitive« i denne nye Periode. Henri Matisse, Cubisterne og Futuristerne arbejdede derefter videre paa Cézanne's Værk og førte hans Kraft nærmere og nærmere til den abstrakte Renhed. Og en endnu nyere Kunsts skolen, Synchronismen, har ved at anvende Cézanne's, Cubismens og Michelangelo's Værk og ved at udvide det med nye Opdagelser om Farvernes Dynamik aabnet en ny Udsigt af Muligheder for at finde Udtryk for den æstetiske Form. I denne sidste Skole naaede den anden Periode sin Afslutning. Naar engang disse nye Metoder, som ligger i moderne Kunst, bliver forstaaet og bliver de yngres fælles Eje, faar vi en Kunst, som bliver lige saa fuldendt som de gamles Mesterværker, og som tilmed bliver mere intens.

Skønt de ældre Maleres Metoder var mere begrænsede end de modernes, var de virkelige Materialer, som de havde til deres Disposition, fuldt saa omfattende som vore i Nutiden. Men Kundskaben om dem var ufuldstændig. Som Følge deraf fandt alle Kunstnere før Delacroix kun Udtryk i de Egenskaber, som egner sig til Reproduktion i sort og hvidt. I mange Tilfælde forøger Opoffrelsen af Farver den indre Værdi af saadanne Reproduktioner; thi Karakteristikken af de forskellige Farver staar ofte i Strid med Billedfladernes Hensigt. Nutildags ved man, at visse Farver er uigennemsigtige, andre gennemsigtige; nogle nærmer sig Øjet, andre fjærner sig. Men de gamle kendte ikke disse Ting; og deres Lærreder indeholdt mange Modsigelser: der var en stadig Strid mellem Liniekomposition og Farvevalører. De malede faste Legemer violette og gennemsigtige Flader gule; — hvorved de ubevidst tilintetgjorde deres egne Formaal; thi violet er gennemsigtigt og gult haandgribeligt. I Reproduktioner i en Tone er saadanne Inkonsekvenser fjærnedede og Billedets Betydning derved afklaret. Det var Rubens, som anvendte den gamle Kunsts præcise Egenskaber i deres højeste Smidighed, og som førte Skaberimpulsen til en saadan Sammensathed, at ingen af de ældre har naaet ham. I ham ser vi den liniære Udvikling af Lys og Skygge kulminere. Fra hans Tid til Modernisternes Fremkomst degenererede Evnen til at komponere. Opfattelseevnen svækkedes, den æstetiske Dygtighed tog af. Denne Periodes kaotiske Tilstand var ligesom det Mørke, der altid ruger over Verden, førend en eller anden afklarende

Kraft fejer det hele ud og indleder en ny og større Periode. — Perioden, som omfatter disse gamle Metoders Udvikling, strækker sig fra forhistoriske Tider til Begyndelsen af det nittende Aarhundrede. Paa Væggene i Hulerne i Altamira og Dordogne er Tegningerne af Mammutter, Heste og Bisonokser, i hvilke den virkelige Lighed med Naturen til Trods for Manglen paa Detailler undertiden er sikrere og mesterligere end i saadanne højkultiverede Mænds Malerier som Botticelli's og Pisanello's. Bevægelsen har i nogle af dem fundet sit Udtryk, og Visionen tyder, paa samme Tid som den er naiv, paa Mænd, som er sig Trangen til Kompakthed og Balance bevidst. Her bestaar Kunsten simpelt hen i Konturer, undertiden tunge og fremtrædende, undertiden lette og næsten utydelige; men denne Variation i Linien skyldtes en dybere Aarsag end, at Værktøjet glippede eller ikke kunde ridse. Det var Konsekvensen af Trangen til en Rytme, som kun kunde opnaas ved at fremhæve enkelte Dele. Tegningerne var i al Almindelighed enkelte Figurer, og sjældent var der mere end to, der blev opfattet som et udeleligt Motiv. De tidlige primitive brugte senere symmetriske Grupper til samme Formaal: indre Dekoration. Saa kom den simple Balance, Symmetriens Skiften og Skjulen-sig, og med den en større Tilnærmelse til Naturens *imprevû*. Denne Stil blev anvendt gennem mange Generationer, indtil der blev taget det store Skridt, som førte til Renæssancen. Linieopfattelsen viste sig; den tillod Rytmen og krævede Komposition. Cimabue og Giotto var de mest fremtrædende Repræsentanter for dette Fremskridt. Efter den Tid blev den Følelse, man fik af virkelig Form, betragtet af Kunstnere som nødvendig for et Billede. Med denne Anskuelse fulgte den aristokratiske Vision og Ophævelsen af Malerkunsten som et blot inspireret Haandværk.

Herefter gik Kunstens Udvikling hurtigt for sig. Ved Betragtningen af solidt og koncist malede Figurer begyndte Kunstneren at udvide sin Fantasi i Rumlighed og at benytte Liniens Rytme, saa at han kunde udtrykke sig i Dybden saavel som paa Fladen. Saaledes erkendte han Kompositionen i tre Dimensioner forud og derved aabnede han Døren for en Uendelighed af æstetiske Forgørelser. Lige fra Begyndelsen var Tone-balancen — d. v. s. den fintføjte Fordeling af sorte, hvide og graa Farvetoner — gaaet fremad sammen med Udviklingen af Linien, saaledes at da Dybden i Maleriet blev opdaget, blev Ordningen af disse Farvetoner det Middel, hvorved alle de andre Egenskaber blev skabt.

Strengt taget havde Malerkunsten lige til for hundrede Aar siden kun været Tegning. Farven blev kun anvendt i ornamentale eller dramatiske Formaal. Efter den første naive Kopiering af Naturens Farver paa en fuldstændig snæver Manér gik Farvebehandlingen kun lidt fremad. Den nærmede sig Harmoni, men dens dramatiske Muligheder blev kun taaget følt. Følgelig holdt man sig til den primitive Farvebehandling, hvor den betragtes som en Forhøjelse af Malerkunstens dekorative Side. Det var ikke, fordi de ældre Malere manglede de nødvendige Farvestoffer. Deres Farver var i mange Tilfælde mere lysende og holdbare end vore. Men de var tilfredse med de Virkninger, de opnaaede ved Udtryksmaaden: sort-og-hvidt. De betragtede Farven som noget lækkert, noget underordnet, som man skulde nyde ligesom en Gourmand nyder en Des-

sert. Dens sande Betydning blev saaledes fordunklet af Kunstnerens Selvtilfredshed. En saa stor Kunstner som Giorgione betragtede Farven fra det konventionelle Synspunkt og forsøgte aldrig at afvige for at finde dens dybere Mening. De gamle Mestre fyldte disse Lærreder med Skygger og Lys uden at ane, at selve Lyset blot er et andet Navn for Farven.

Den moderne Kunsts Historie er kort og godt Formens Udvikling ved Hjælp af Farven — d. v. s. moderne Kunst stræber hen imod Materialets Afklaring. Farven er i Stand til at frembringe alle de Virkninger, som er mulige for sort og hvidt, og desuden i Stand til at vække en intensere Følelse. Det var først, da Delacroix, den første store Modernist, traadte frem, at Farvens dramatiske Egenskaber blev forstaaet. Men selv hos ham var Opfattelsen saa ringe, at de Virkninger, han naaede, kun i ringe Grad var virkningsfulde. Efter Delacroix førte yderligere Farveexperimentier til den realistiske Fremstilling af visse Phaser i Naturen. Det gamle, ligevægtige System: at kopiere Træer i grønt, Skygger i sort og Himle i blaat skabte ikke, som man i Almindelighed troede, Realisme. Medens Naturen ud fra en overfladisk Betragtning fremtraadte med de angivne Farver, saa aabenbarede en nøjere Iagttagelse senere den Kendsgerning, at et grønt Træ i ligegyldigt hvilken Belysning indeholder en Variation af Farver, at alle solbeskinnede Himle har en Smule gult i sig, og at Skyggerne som Følge deraf snarere er violette end sorte. Denne nyligt opgravede Lys-realisme blev de yngres Kampskrig i de sidste Aartier af det nittende Aarhundrede og naaede sin Forløsning i den Bevægelse, der fejlagtigt blev kaldt Impressionismen, et Ord, som filologisk stod i Strid med det, den ønskede at belyse. De gamle havde malet et Landskab saaledes, som det kort og godt viste sig for dem ved første Øjekast. Impressionisterne, som var interesserede i Naturen som et Fænomen, hvor Lyset spillede den altbeherskende Rolle, overførte den haandgribeligt paa Lærredet ud fra dette Synspunkt.

Cézanne, som saa køligere paa deres Tænkemaade, saa deres Begrænsninger. Medens de arbejdede paa alle deres atmosfæriske Formaal, gik han dybere ned i Farvens Væsen, og ved Hjælp af denne Viden skabte han Form saa vel som Lys. Dette var det næste Skridt fremad i Udviklingen af de moderne Metoder. Med ham begyndte Farven at nærme sig sin sande og sidste Betydning som et levende Element. Senere gjorde andre Kunstnere ved Hjælp af Videnskabsmænd som Chevreul, Superville, Helmholtz og Rood forskellige Afstikkere ind paa Farvens Gebet; men deres Foretagender slog fejl. Saa kom Matisse, som forbedrede Farvens harmoniske Side. Men fordi han ikke kendte Cézanne's dybere Lære, lykkedes det ham kun at fabrikere en glimrende komponeret, dekorativ

Kunst. Ikke førend Synchronisternes Fremtræden, hvis første offentlige Udstilling fandt Sted i München i 1913, blev der gjort flere indgribende Fremskridt. Disse Kunstnere fuldendte Cézanne, idet de afklarede hans dunkelt anede Forskrifter.

For at forstaa Malerkunstens Grundbetydning er det nødvendigt at revidere vor Bedømmelses Metode. Endnu har ingen Æstetiker givet *Principperne* for en Kunstvurdering. Taine fremsatte mange oplysende Hypoteser angaaende Formens Grundprincipper; men Kritikerne har ikke lagt særligt Mærke dertil. Fordomme, personlig Smag, Metafysik, ja endog personlig Forkærlighed behersker stadig Verdens Domme og Vurderinger. Vi er Slaver af Tegningens Akkuratesse, af Motivets Nydelighed, af hele den lange Række af materielle Hensyn, som er Repræsentanter for de organiske og intellektuelle Egenskaber i et Kunstværk. Det er meget almindeligt at finde Kritikker — selv fra de højeste Kilder — som roser eller dadler et Billede i Overensstemmelse med dets Lighed med det reelle Sujet. Saadanne lagttagelser er forvirrende og Sagen uvedkommende. Var Realismen Kunsts Maal, vilde Malerkunsten altid staa uendeligt langt under Livet — et rent og skært Aftryksbillede af vor daglige Existens, altid mangelfuldt i dets Illusion. Det Øjeblik vi tillægger Malerier andre Værdier end rent æstetiske — hvad enten Malerierne er gamle eller moderne — staa vi overfor en saa uhyre og forskelligartet Kritik, at Kaos og Vildfarelse er uundgaaelig. Til Slut vil vi finde, at vore Slutninger har deres Præmisses, ikke i selve Kunstværket, men i personlige og udenfor Kunstværket liggende Hensyn. For at et Billede skal være et stort Kunstværk, behøver det ikke indeholde noget, vi kender. Forudsat at det giver Følelsen af rytmisk afballanceret Form i tre Dimensioner, opnaar det alt, hvad de største Mestre i Kunsten har stræbt efter.

Naar vi engang frigør os for vore overfladiske Traditioner vil moderne Malerkunst øjeblikkeligt miste sit Mysterium. Trods de mange Charlataner, som skjuler deres Forvildelser under dens Navn, er den Skaberviljens oprigtige Stræben efter at finde et Middel, hvorved de højeste Følelser kan finde fuldendte Udtryk. Vi er blevet altfor sammensatte til mere at kunne glæde os ved denne naive Skueplads. Vore Sjæle kræver en kraftigere Følelse, end den naive Imitation af Livet kan give. Vi fordrer Problemer, Inspirationer, Tankeansporinger. Mange af de gamle Mestres naive Melodi kan ikke længere interessere os paa Grund af deres Naivitet. Efterhaanden som Livets komplicerede og organiserede Kræfter bliver forstaaelige for os, vil vi mere og mere fordre, at vore analytiske Intelligenser kan blive afspejlede i vore Nydelser.



TO DIGTE

I

Jeg havde længe holdt indelukt
i sjælens mørke den mørke bugt,

hvor kvelden faldt over berg og dønning
og dæmpet skarenes rall og stønning,

mens blomsterdyngen hvori jeg laa
fra rødt gik ind i det blodigblaa.

Jeg havde gjemt som en helligdom
i hjertets stilhed den stille lom

som laa og rodde omkring i skyggen
med nattens voksende mulm paa ryggen,

og maageparret som sad og saa
paa flekken dér jeg forsvunden laa.

Og skjønt det nu stiger op fra bunden
og springer mig som et digt av munden

saa er der noget jeg dog kan skjule
av mørkets bugt og de hvide fugle,

som sad og stirret sin evighed
i min egen ned . . .

II

Hugormen laa
paa berget det graa.

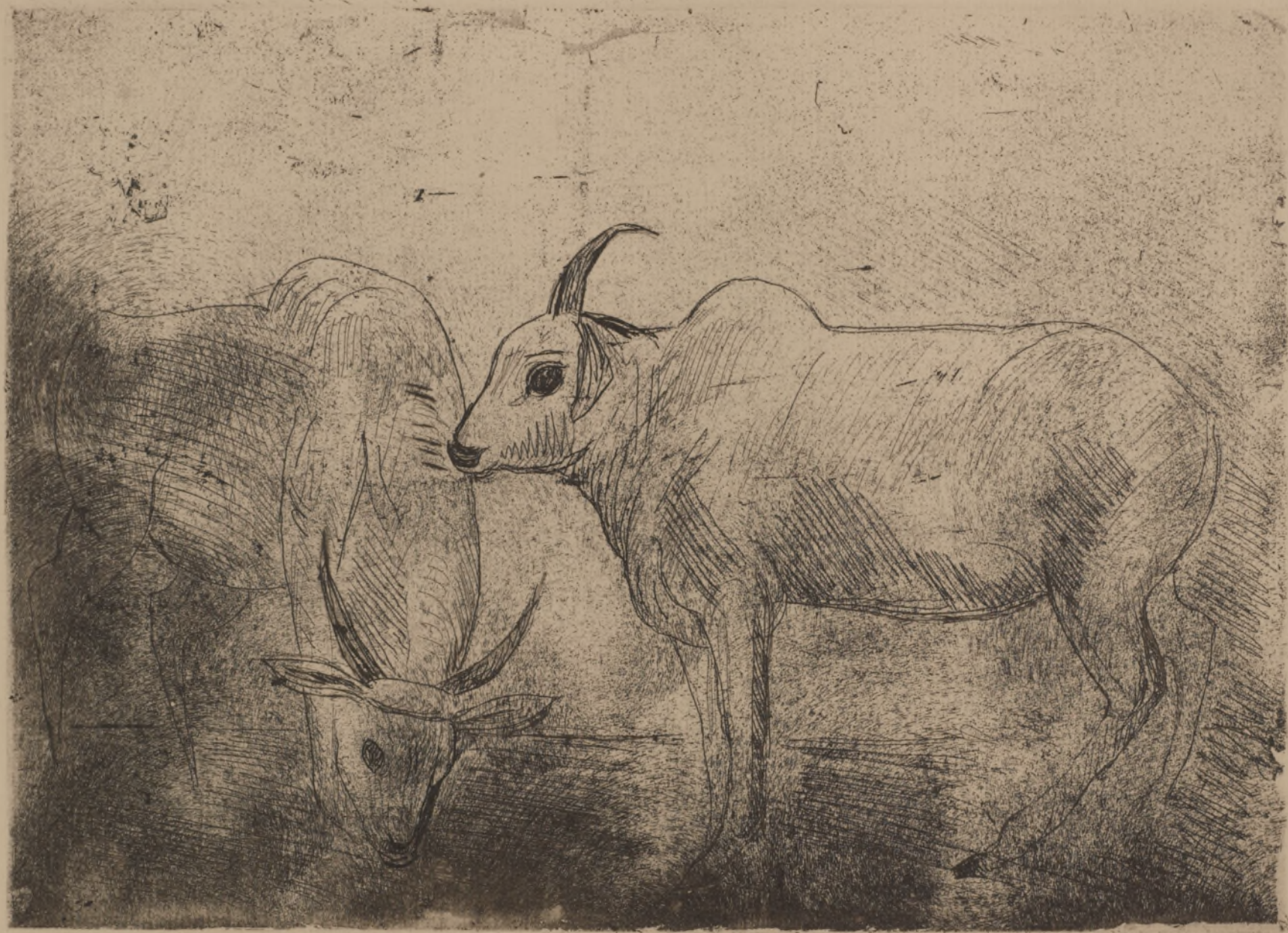
Den vældige sugg
var død for et hugg.

Men længe den vred
sig brandet og bred

omkring i min sjæl
og hugg mod min hæl.

Alf Larsen







THORVALDSENS MUSÆUM

Mærkværdigt faa af vore Kunstnere bryder sig om de Værdier, som findes i Thorvaldsens Musæum, dette farverige, sarte Hus, der fortjente at staa under en Glasklokke ligesom Giotto's Kampanile; i hvert Fald trængte det mere til en. Mellem larmende Sporvogne ligger Bygningen roligt, med lange svale Gange, der er som skabt til fortrolig Samtale. Herind kommer man, træt af de toppede Sten ved Stormbroen. Her gaar man omkring under den stjernebesaaede lapis lazuli-malede Hvælving med en fin Opstemthed i Sindet og tror ubegrænset paa sig selv. Her drømmer man sig til Pompeji og oplever Rejsens Glæder ved at betragte Væggens Terrakotta og Okker.

Staa ved det aabne Vindue i øverste Stokværk og se ned i Gaarden, hvor Gravens Krans tegner sig under Sneen, føl den paa en Gang sammensatte og enkle Virkning af Dekorationen paa den indre Facade ligeoverfor; hvor fint de gule og de grønne Palmer med de røde Frugter svejer mod hinanden. Man glædes ved at se Gesimsen skære de lange Stammer. Stadig beriges ens Stemning ved nye Enkeltheder. Sammen-spillet mellem den malede Vegetation og de firkantede Fresco-fragmenter aabner en Verden af dekorative Muligheder for lagttageren. Her kan den eksperimenterende Kunstner hente Impulser. Jeg vil paastaa, at smukkere Udsigt fra et Vindue kan ikke tænkes.

I de smaa rolige Stuer med dæmpet Lys findes Thorvaldsens Samlinger, hans antike Broncer, Marmorbrudstykker og Kamé'er. Det er, som om man ejede Tingene og havde dem staaende i sin Stue. Og Malerisamlingen. Alle disse glade Stykker, der gengiver et Syden, som H. C. Andersen besang i »Improvisatoren«. Hvor bliver man ikke sødt bevæget ved at se paa dem, hvilken Duft af Appelsiner i ens Sind. Jeg ved intet Sted, hvor Malerier hænger saa tunge af Stemning, som i disse gamle Rum.

— — —

I disse Dage er alle Thorvaldsens Tegninger samlet og udstillet paa Musæet. De første Portrættegninger, Tegninger fra hans Abildgaardperiode, fra hans første Romertid, lige til de senere, hvor han udfoldede det helt frie Mesterskab. De borttages i Begyndelsen af Januar. Inden den Tid skulde Udstillingen være set af alle de Kunstnere her i Byen, som endnu er aabne for Indtryk. Mange af Tegningerne er tilfældige og løse. De bedste hører til Kunstens ypperste Frembringelser. Overfor dem maa de Røster forstumme, der forlanger Kransen revet af den Gamles Hoved. Den blev givet ham i en Tid, der var mere smagsikker end vor.

Han vil nok vise sig Kransen værdig.



Herkules og Hebe, Venus og Amor, der er stikket af
R. ... 1897 ... 10.10.1





MODERNE KLASSISK KUNST I PARIS

HOS Blot rue Richepanche ved Madeleine er der for Tiden en Udstilling af Malerier, der, hvis Udstillernes Bestræbelser generaliseres, vil kunne faa stor Indflydelse paa moderne Kunsts Udvikling.

I hvert Tilfælde kan man ikke sige, at Udstillingen gaar upaaagtet hen.

Det sidste halve Aar er der blevet ført en kraftig Presse-campagne mod en vis Kunsthandler, der sidder inde med et stort Lager af cubistisk Kunst, og som, for ikke at skade sin Forretning, benyttede sig af en Contract, han havde med en ung Maler, om at aftage hele dennes Production, for, ved at gemme hans Billeder, at skjule, at denne var i Begreb med at forlade Cubismen, eller rettere, at hans cubiske Stræben havde ført ham ind i et Spor, der gjorde, at hans Billeder ikke længere kunde betegnes »cubistiske«.

Maleren hedder Diego M. Rivera og det er ham og nogle andre Kunstnere, der har sluttet sig til ham, som udstiller hos Blot.

Og hele det kunstinteresserede Paris discuterer.

Der er Procubister og Anticubister, og naturligvis raser de første og hoverer de sidste uden Hensyn til de udstillede Billeders Kvalitet. Eller rettere, de første, Procubisterne, er rasende, netop fordi det er god, fin Kunst. Heldigvis er der ogsaa Folk, som holder af Kunsten for Kunstens Skyld, og trods Vaabenstilstand og Sejrsrus har Diego Riveras og hans Venners Udstilling vakt saa megen Opmærksomhed, at man kan haabe, den faar mere Betydning end det, at have sat en Del Kunstkritikers Penne i Bevægelse.

For at kunne bedømme den mulige Rækkevidde af Riveras og hans Venners Bestræbelser, kan det maaske være

nyttigt at se lidt tilbage paa fransk Kunsts Udvikling i de sidste halvtredsindstyve Aar.

Impressionismens Søgen efter at give Atmosfæren, Pointilismens og Matisses Kamp for at rendyrke Farven, havde sejret paa Bekostning af Billedets Construction, og denne var degenereret yderligere i Efterfølgerens Arbejder.

Cézanne alene byggede sine Billeder, stræbte efter at naa een, uopløselig, levende Organisme af Farver og Planer. Faa eller ingen forstod ham.

De, der mest bevidst reagerede mod den Opløsningstilstand, hvori Kunsten befandt sig, Cubisterne, forstod ham heller ikke. I deres Stræben efter Arkitektur abstraherede de. I deres Søgen efter Synthesen analyserede de. Under Picassos Førerskab var deres Kunst en Jonglørkunst, en Metaphysikers sindrige Leg med primitive optiske Regler. Undertiden af meget stor, dekorativ Skønhed. Men det var Fladekunst. Nogle søgte videre og arbejdede med den fjerde Dimension. I deres Bestræbelser for at give Rummet blev de beskrivende, de foldede Planerne ud paa Lærredet; men de saa ikke, at, idet de, angst for et »fotografisk« Billede, ikke vilde gengive Tingen, men give Tingen selv, blot opnaaede en stereometrisk Copi, fordi det organiske Liv mellem Planerne manglede.

Saa var det at Diego Rivera og nogle andre af Cubisterne begyndte at gaa i Lære hos Cézanne, hver paa sin Maade og med forskelligt Resultat.

Nogle saa at Cézanne arbejdede med det samme Plan i forskellige Stillinger, altsaa gjorde de det ogsaa, men uden at forstaa hvorfor. Eller de saa de mest iøjnefaldende Constructionslinier, altsaa indførte de »Constructionslinier« i deres Billeder, men uden at konstruere. Talrige er de cubistiske Billeder, hvor hele Billedet ikke er andet end en Transformation af et Billede af f. Ex. Cézanne eller Greco, idet Forandringen af eet Element medførte tilsvarende Forandringer af de andre og saaledes førte til et »nyt« Billede med Originalens Structur. De anede Storheden, men forstod den ikke.

Andre troede, at arbejde i Cézannes Spor og at naa videre, naar de førte alle Former tilbage til Kuglen, Keglen og Cylinderen, fordi han i sine Breve siger: »tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre«. De saa ikke, at de arbejdede stik imod Cézanne. De vilde føre alt tilbage til Kuglen, Keglen og Cylinderen, medens det for Cézanne var *Udgangspunktet*.

Der var andre end Cubisterne, der var betagne af Cézanne, Othon Friesz og Vlaminck for Ex. Men de tog Sagen lettere. En vis Lighed i Farvesyn og Motivvalg, nogle tilfældigt lagte Planer giver deres Billeder en overfladisk Lighed med Cézanne.

Den Renaissance man ventede sig udeblev imidlertid, fordi det ene Parti arbejdede i Blinde, medens det andet er blevet

stikkende i et Uføre, hvorfra de ikke kan eller vil finde ud.

Da Diego Rivera efter et Ophold i Spanien, kom tilbage til Paris med sine Billeder, hvori det, *han* havde set og forstaaet hos Cézanne, var nedlagt, nægtede de andre Cubister det berettigede i hans Syn paa denne. Cubismen var for dem blevet til et Dogme, der ikke maatte røres ved. Men netop det, at de har gjort Cubismen til et Dogme, er blevet dens Dødsdom.

Nu, da Rivera er løst fra sin Contract, er han ved at fuldbyrde Dødsdommen. Af hans tidligere Billeders cubistiske Udseende er der intet tilbage. Den abstracte Opbygning af hans Billeder er skjult, man føler den; men man ser den ikke. Han har set, at ligesom i den franske Cathedral og det italienske Palads, Facaden er givet ved Grundplanen rettet op og som Siderne spiller sammen med Facade og Grundplan, saaledes har paa lignende Maade Cézanne i sine Portrætter og »natures mortes« søgt at give et Udsnit af Naturen, at vise et optisk, rigtigt Billede samtidigt med at give de sande Dimensioner. Rivera bygger videre paa Cézannes Værk, han har ikke opfundet en ny Kunst, han ved der er kun een. Han og hans Venner arbejder i samme Aand, som den, der byggede Pyramiden eller det græske Tempel. Deres Kunst er i Slægt med bysantinsk Kunst. De er Aandsfrænder med Cimabue, Giotto, Rubens og Greco, med de gamle Hollændere og Cézanne.

Constructionen, der var tabt, er fundet frem igen.

De Arbejder, som Diego M. Rivera, Eugén Corneau, Ivory og André Lhôte udstiller hos Blot, er konstruerede. Constructionen er det, de har fælles; men som deres Farvesyn og Temperament er forskellige, er Organismen i deres Billeder det ogsaa, thi Constructionen er, saa fuldt som Farven, paa engang et Spørgsmaal om Realitet, Sansning og Følelse, skiftende for hvert nyt Motiv og føjende sig efter Kunstnerens Temperament.

Som Kolorister er de blandt de bedste af de Unge, plastisk set er der ingen siden Cézanne, der kommer dem nær, og kan man endnu paa nogle af Riveras og Corneaus Billeder se, at de har gaaet i Skole hos Mesteren fra Aix, er Resultatet ikke en talentfuld Imitation, men et selvstændigt Kunstværk præget af Cézannes Aand. De sidder inde med Muligheder for, og er godt paa Veje til, at udvikle deres Kunst i Følge deres egen Personlighed og i Overensstemmelse med deres egen Tid, saasandt som de er udpræget selvstændige Kunstnerpersonligheder.

Maatte det Oprør som Riveras og hans Venners Udstilling har vakt i Kunstverdenen føre til, at den Traad, der binder Kunstens store Navne sammen, den Traad, der var brudt og som de har knyttet sammen igen, blev spundet fastere — og videre.

Adam Fischer.



DER STURM

DET er kun rimeligt, at Kunstelskere stiller store Forventninger til en Udstilling af international Kunst. De er gennem Kritik og Omtale belært om, at naar udenlandsk Kunst forevises, skal alle hjemlige Arbejder blegne, og det understreges Gang paa Gang, at Kunstnerne her kun er som vage og svage Efterlignere imod Udlandets skoledannende Foregangs-mænd. Det maa straks siges, at Der Sturms Udstilling ikke opfylder een eneste saadan Forventning. Her erfarer man tvertimod, under hvilke fortrinlige Vilkaar, Talentløsheden arbejder i de store Lande, og her ser man blomstrende Umuligheder støttes og føres frem i forreste Række af varsomme og hjælpende Hænder.

Det er i ni af ti Tilfælde galt at fordømme Menneskers alvorlige Arbejde som direkte skadeligt. Men der gives ogsaa inden for ultramoderne Malerkunst Postkortfabrikanter, som i fuldt Alvor synes at spekulere i deres egen slette Smag, og ogsaa i Kunsten besnæres man af det slette som af det gode. Lettest tilgængeligt er det slette. Hvor ofte staar man ikke uforstaaende og kold overfor den gode Kunst og maa senere beskæmmet indse, at man lod Lejligheden gaa tabt til at trænge ind i berigende Mysterier og stirre ud over nyt Land. Men den daarlige Kunst er aldrig mysteriøs, hvor gerne den end vil være det, og den er let at fordømme, ikke efter den gængse Formel, jeg forstaaer det ikke, men netop fordi det er saa uhyre nemt at forstaa det hele. Man følger den daarlige Maler paa hans glansfulde Vej imod sit Maal, og samtidig med, at han bliver fuldkommen (hvad den gode Maler ikke oplever), ser man hvor hult og tomt Maalet, han satte sig, var, hvor blindt Sporet, som han kom ind paa, endte.

Her udstiller ialtfald en halv Snes Kunstnere, som, hvis de indsendte til Efteraarsudstillingen, ganske sikkert vilde blive kasseret, og da de er langt de mest produktive, tør man haabe, at af Udstillingens 130 Numre vil kun ca. 30 Billeder ved en saadan Censur modtage den Opmuntring at blive ophængt, og blandt disse 30 er det, man igen maa søge de ganske enkelte virkelig gode Billeder.

En Maler som Rudolf Bauer har i et og alt misforstaaet og misbrugt, hvad man har givet ham i Hænde. Pensler, Palet, Farve, Lærred og Ramme, alt er anvendt i en slet Sags og slet Smags Tjeneste, og i alt, hvad han fremstiller, opnaar han, skønt det er ham meget om at gøre, ikke een underlig Virkning. Til disse Billeder er musikalske Titler, men han har ikke opdaget, at Musik er Konstruktion og Komposition.

Her udstiller Jacoba van Heemskerck tilsyneladende Kulisseudkast til »Drømmespil«, medens Arnold Topp lader florumvundne Figurer spidse Fingre i illuminerede Landskaber, frit efter Teatermaler Gade.

Fritz Stuckenberg viser nye Variationer af det farvede Springvand i Tivoli, udført med Kniv, og Nell Walden og Georg Muche afslører sig i deres hele Trang og Maal. Der er ikke Tvivl om at den ganske bestemte flade Skønhedsfølelse, som det er deres Agt at tilfredsstille, bliver fuldstændig honoreret, men hvor ækel føler man sig ikke derved. Søg efter et eneste malerisk Begreb, et Farvesyn, en Forgrund, en Baggrund, en rumlig Virkning, en Bevægelse, der findes intet, det hele er en flad, fordrejet Ornamentik, som end ikke egner sig til en Sofapude eller som original Glarmestermosaik i en Trappegang.

Det slette er sig selv ligt. Moden skifter, men der er ikke en Grads Forskel paa Georg Muches Maleri Nr. 83 »Billedet« (det hang over en Dør) og Münchnerskolens allerværste Udsendelser for Aar tilbage med Balloner, Tarme og Skyer i veludført Farvetryk.

Saaledes er der ogsaa Grund til at tro, at det gode Maleri, trods al skiftende Mode med Midlerne, stadig vender Ansigtet mod det samme fjærne Maal, og at de elementære Sandheder om Kunst bestaar og kendes endnu. Det er derfor ganske ubegribeligt, naar Herward Walden i Forordet paastaar om William Wauer, at han »har skabt den absolute Plastik« og tilføjer: »Med sine monumentale Buster har han desuden løst det Problem, at forme Objektet umiddelbart plastisk, altsaa uden Efterligning af Naturen«.

Hr. Walden har dog bogstavelig talt Midlerne »ved Haanden« til at overtude sig om, at disse Arbejder i høj Grad udviser en ganske ydre Lighed med Modellen. Sandheden er den, at ved de altid gyldige videnskabelige Regler om Ligevægt og Form har Hr. Wauer ikke røkket en Smule, hvor mange Gange han end har overtraadt dem, og disse Buster er let gennemskuelige og paa ingen Maade andet og mere end en ren dramatisk Affektation.

Imellem de 30 anstændige Billeder er der enkelte, som fortjener ganske særlig Interesse, som Marc Chagalls fire Olie-malerier. Man paastaar, at han er et Bondegeni, men i et Billede som »Paris set gennem Vinduet« er han bevidst eller ubevidst mere Videnskabsmand end alle hans teoretiske Naboer. Hvad han ved af Grundsætninger om Farvens Væsen og Kompositionens Egenskaber er rent mærkværdigt. Man ledes fra Virkning til Virkning rundt i Billedet og forundres over den Styrke og Konsekvens og Frihed, hvormed alt er gjort.

Alexei Yawlensky har to Billeder »Den Pukkelryggede« og »Grønne Øjne«, som fængsler ved deres Primitivitet og egentlig ogsaa ved deres Psykologi. Otokar Kubin minder i Billederne »Vreden« og »Stoltheden« om Skulptur ved de stærkt udformede kubistiske Figurer og den monotone Farve. Poul Klee har en lille Samling Akvareller i godt og ondt og Campendonk udstiller tre Billeder, som uden at virke hele, sammen med Franz Marcs tre Billeder, repræsenterer det bedste tyske paa Udstillingen.

Af en stærk og samlet Virkning er de franske Billeder. Man har her igen rig Lejlighed til at undres over, hvor højt hævet fransk Kunst er over tysk og svensk, og man sætter sig atter til at fundere over, hvor meget Kunsten mon er afhængig af det store Folk, ligesom Folket er afhængig af Kunsten. Jordbunden er afgjort ugunstig for talentfulde Malere i Tyskland, skønt den almindelige Interesse for Maleri er altfor stor, ligesaa frugtbar den er i Frankrig, hvor Menigmands Standpunkt sikkert er lavere.

Her hænger et Par Billeder af Picasso, som man studerer med største Interesse. De er sikkert spinkle Eksempler paa hans Evner. Her møder man ogsaa tre Kubister, Fernand Léger, Albert Gleizes og Jean Metzinger, hvoraf den sidste i Billedet af Kvinden med Hesten viser os den kubistiske Kunst at hakke Billedet i Stykker for Helhedens Skyld og ikke paa Helhedens Bekostning.

Man forlader denne Udstilling i dyb Nysgerrighed efter at lære de Synspunkter at kende, hvorefter Hr. Walden assorterer dette Lager af kulørte Ting, og man gaar derfra friggjort fra meget Snobberi for Verdensnavne og lærer at paaskønne, at det danske Maleri ejer en Tunghed i Arbejdsmaaden, som tildels udelukker de Virtuositeter og Kneb, som uvægerlig fører en gal Vej hen. Man stifter ogsaa Bekendtskab med en enkelt Arbejder udefra, som endnu bedre og alvorligere, end man er vant, tumler med de samme Problemer, og hvis Værker man studerer og gennemgaar i ærlig Ærbødighed.

Poul Henningsen.

