

KLINGCE

N

ZAARCamp

No 6



INDHOLD

Omslagslitografi af Vilhelm Lundstrøm.

Isaac Grünewalds Udstilling. Af S.

Træsnit af O. V. Borch.

Lukrezia. Fot. efter Bartolommeo Suardi, kaldet

Bramantino.

Farvelitografi af Karl Larsen.

Pigens Møde med Pan. Digt af Hans Hartvig Seedorf.

Farvelitografi af Johannes Larsen.

Svar til Otto Gelsted og Poul Henningsen. Af V. W.

Farvelitografi af R. Storm Petersen.

Klassisk Realisme. Af Vilhelm Wanscher.

Johannes paa Patmos. Fot. efter Bramantino.

Nature morte. Fotografi efter Jón Stefánsson.

Jón Stefánsson. Af Otto Gelsted.

Nyorientering. Af Axel Salto.

Litografi bag paa Omslaget af Aage Wibolt.

ISAAC GRÜNEWALDS UDSTILLING

FOR Tiden afholder Isaac Grünewald en Udstilling i Dansk Kunsthandel. Da Grünewald i manges Øjne indtager en prominent Plads blandt de unge Kunstnere, turde der være Grund til at gøre opmærksom paa, at hans Billeder paa ingen Maade har noget med moderne Kunst at gøre. Her er ingen Stræben fra Arbejde til Arbejde efter at komme ud over sig selv. Ingen Kamp med Vanskeligheder. Ingen Sejre, heller ingen Nederlag. Hvad arbejdes der paa udover det at producere Billeder og hænge dem Side om Side til en Udstilling. En Serie behændige Imitationer, lidt Matisse, lidt Josephson fra hans sidste Periode; de bevæger sig alle i samme Plan af det omtrentlige. Maleren har ikke haft Stunder til at opholde sig specielt ved noget af dem. At Grünewald er i Besiddelse af Evner for Maleri

i Almindelighed vilde det være taabeligt at nægte, Kræfter, som hvis de som en Projektør blev rettet kraftigt og stadigt paa et enkelt Arbejde maaske kunde frembringe det udmærkede. Der maa kæmpes haardt for at naa det bedste. Cézanne malede 115 Gange paa Portrættet af Vollard, Van Gogh fremstillede Landskaberne fra Provence under et Højtryk af Hengivelse og Sjæleangst, Matisse har haft en stor Komposition staaende paa sit Staffeli i 7 Aar. Isaac Grünewald sætter paa Benene en Serie af 130 Billeder i Løbet af et Aar og »gør« København. For at denne Maler skal kunne blive en hæderlig Kunstner, maa han ydmygt og i Stilhed sætte sig Ansigt til Ansigt med Naturen for saa ad Aare at naa frem til at male et tilfredsstillende Arbejde. S.

FLAMMAN, KALENDER FÖR MODERN KONST, 1918.

Denne Flammans Aarbog med det udmærkede Motto: »Konsttidskrift skall vara konstnärlig gest« lider af den samme Mangel som Kunstbladet: *Dess kärna är gifven, men konturerna leka*. Det givne er bestandig Hr. *Georg Pauli*, der breder sig som Redaktør og Udgiver, og paa en højst uheldig Maade behersker Billeder og Text. Til det legende, der klæder Bogen, hører navnlig de franske Billeder fra Degas til Braque, — skønt det forekommer os, at der stadig i for stor en Udstrækning gøres Brug af franske Klichéer. Repræsentationen af den svenske Kunst er gennemgaaende mindre heldig (Eksempler foruden Pauli: Carl Miller, Axel Tørnemann, Hilding Linnquist og Ivar Johnsson). Af Texten er der Grund til at fremhæve Yngve Bergs udmærkede Artikel om Teaterdekorationens Forfald.

Mens Kunstbladet Flamman var sat op som en Annonce i stor Stil for den nye Kunst, en broget Billedbog, enestaaende i sin Slags, har Aarbogen opgivet det meste af, hvad der kommer ind under Rubriken »försvarad sats« og er faldet til Ro i gammeldags svensk Stilfuldhed. U—r.

Til Underretning for kafésøgende Læsere kan vi oplyse, at »Klingen« findes fremlagt hos Brønnum paa Kongens Nytorv.

De indbundne Ekspl. af »Klingen«s første Aargang er i Øjeblikket udsolgt paa Ekspeditionen. Restoplaget af *komplette* Aargange (50 Ekspl.) er nu i Arbejde hos Bogbinderen og vil om kort Tid kunne faas paa Ekspeditionen, Hasselbalchs Forlag, Købmagergade 26, Tlf. 12,240.

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, København F. Telf. Godthaab 1870 x. Ekspedition: Steen Hasselbalchs Forlag, Købmagergade 26, København, 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.







PIGENS MØDE MED PAN

AF HANS HARTVIG SEEDORF

DER klang en Fløjte. Der sprang en Bæk.
Og en Solsort sang i en dryppende Hæk.
Og dømt til at møde
sin hvide Brud
en blaa Anemone
sprang ud, sprang ud!

Det glammer med Følfod fra Grøftens Rand.
En Sky laa dybt i det vaarblaa Vand
og gyngede blidt
i den spejlende Sø
som en sejlende Ø,
som en sejlende Ø...

Og Morgenhanen gik frem og goel
og badede Vingen i Dugg og Sol.
Da funkled over
hans Fjederham
som syvtakket Lue
den flammende Kam.

Men dengang Natten paany faldt paa
med Stjernetegn i det dejlige Blaa,
to Hænder gled ud
i det Stjernebad
og skilte to hvide
Gardiner ad.

Der segned et langt, et løsnet Haar.
Snehvidt lyste et Pudevaar.
Et Hjærte slog
bag et Jomfrulin...
Vinden tog
i det hvide Gardin.

Da var det de fjerne Skove fik Røst.
Den steg som en Hvisken til Jomfruens Bryst.
Og dømt til at møde
en Verden som Brud
mod Vaarens Hjerte
gik Jomfruen ud.

Og hvor hun vandred, og hvor hun gik,
gled Kilder frem som en mild Musik.

Og hvor hun lytted,
og hvor hun løb,
fløj Blade ud
af de brune Svøb.

Den hvide Syre, der bærer som Blad
tre Hjerter, der aldrig skal skilles ad,
sprang ud som Stjerner
i natmørkt Moss.
Og Pragtstjernens Billed
blev tændt derhos.

Hvert Træ var en Søjle af Maanestøv.
I Maanefeltet paa faldent Løv
gled Skygger ind
som forsænkte Skyer
fra Skovens natlige
Elskovsdyr.

Her følte Pigen om Hals og Kind
den puslende Aande fra Hjort og Hind.
Hun hørte i Drømme
en Drossels Sang
slaa ud som en Vifte
af gylden Klang.

Og grønt blev Løvet, som før var brunt.
To Skovduer kurred saa dybt og lunt.
Og Døgnfluehannen
red glad og tryg
mod Dødens Mulm
paa sin Mages Ryg.

Da segnede Pigen, betynget og rød,
og trykkede dybt mod sit Jomfruskød
en knejsende Svamp
med skørvævet Hat,
der stod som en Fallos
i Skovens Nat.

Hun stred mod en Styrke, der bandt hendes Arm.
Hun gled mod et Mørke, der fandt hendes Barm.

Hun kymred sig aldrig
om Elskerens Navn:
det var nok, at hun laa
som en Blomst i hans Favn.

Og Maanen stod ud som en Baad af Rav
i en Brænding af Lys, i et bølgende Hav.

Men træt af Kampen
i Sommerens Skov
ved Pigens Side
laa Pan og sov.

Han listed sig bort, da Gøgene goel,
gled ind i en Stribe af tidlig Sol.

Men Pigen fandt
i hver Kilde, der sprang,
og i brusende Bøge
hans Fløjtes Klang.

Hun vaagned og hvisked: Nu er det Høst.
To vilde Jordbær smykker mit Bryst.

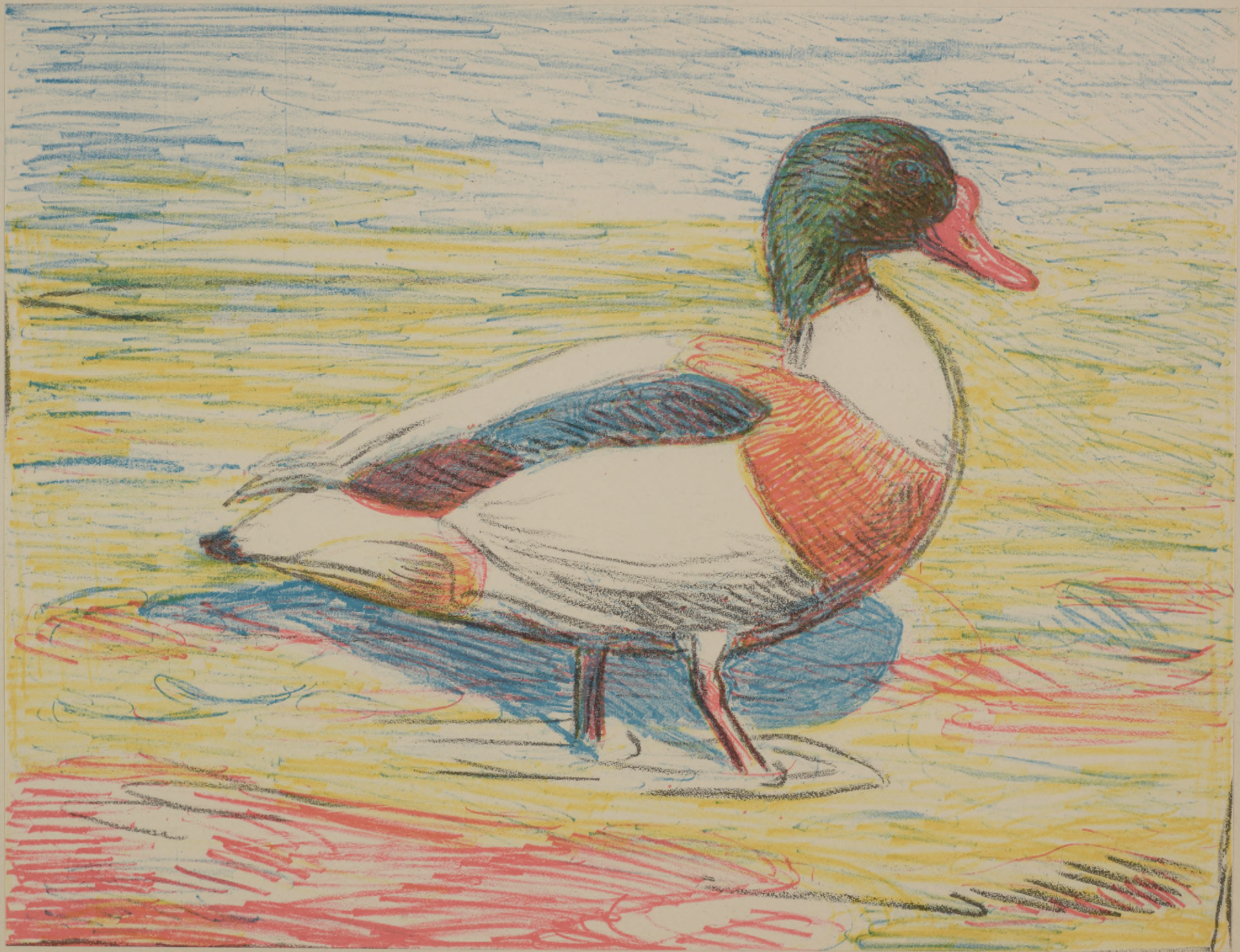
Men under mit Hjerte,
som dæmpet slaar,
jeg bærer en Datter:
den evige Vaar.

Hun skal løsne sit Haar. Hun skal segne engang
i Midnatsmørke og Solsortsang.

Skal skænke en Sommer
sin hvide Vaar
og vandre hjemad
ved Efteraar.

Thi vi følger, vi følger dit fløjtende Bud.
Vi kranser dig, Pan, som vor Elsker og Gud.

Vi hvisker, vi hvisker,
som Vaaren os bød:
»O Pan, stig ned
mod vort skønne Skød!«



SVAR TIL HR. OTTO GELSTED OG HR. POUL HENNINGSEN

BEGGE d'Herrer blander Tingene imellem hinanden, og det er derfor ikke let at svare dem i faa Ord, saaledes som Pladsen egentlig byder.

Jeg tror, at opmærksomme Læsere vil have forstaaet, at naar jeg i en tidligere Artikel om det intuitive brugte Udtrykket at fordybe sig i sig selv, var det ment som en Opfordring til at bruge den skabende Fantasi, og havde saaledes intet med Kubisternes Theori at gøre. Jeg har vel ogsaa i mine Skrifter tilstrækkelig vist, at jeg forstod, hvad Forholdet er mellem det maleriske og det perspektiviske Rum, og at Bevægelse i et Billede har noget med Komposition at gøre — ja, jeg tør vel sige, at jeg har gjort et positivt Arbejde her. Hr. Gelsteds Forsøg paa at forsvare Kubisternes »erkendelsesteoretiske Puerititeter«, som han selv kalder dem, ved at lægge andre Betydninger i mine Ord for at paavise Selvmodsigelser, maa jeg derfor afvise. Det forandrer ikke Kernen, at den moderne Kunst, hvis den vil forny sig ad primitiv Vej, maa lære ogsaa at tænke primitivt. Jeg gentager derfor, at den primitive Kunst er en Fantasikunst, og at den søger det væsentlige, ikke i sig selv, men i Tingene, og lægger hele sin Følelse i at gøre Billedet af dem udtryksfuldt. —

Hr. Henningsen berører en Mængde Forhold, baade arkitektoniske og maleriske, nogle paa positiv Maade, andre paa negativ, og han polemiserer mod flere paa én Gang. Hans Spørgsmaal om, »hvad Realisme er, og hvilket ideelt Fremskridt der ligger i at vende tilbage til Realismen«, vil han finde besvaret andetsteds i dette Hefte. Det ideelle ligger vel først og fremmest deri, at man stræber at redde Kunstens Forstaaelighed, ligesom man i Litteraturen bevarer Sprogets, og at man viser Vejen til en aandfuldere Betragtning af Problemerne, saa at man undgaar dels Sentimentaliteten med de uforstaaelige Kunstnere, og dels den golde Tro paa Abstraktioners Værdi. Malerkunsten er berettiget, saalænge den er fremstillende Kunst og kan bedømmes saaledes; naar den dyrker Teknik og Komposition selvstændigt, ligesom i et Kalejdoskop, og endda fordrer at sidestilles med, hvad Rafael regnede for Maleri, er den i rivende Dekadence og fortjener ikke Medlidenhed. Det er ganske urimeligt at ville sammenstille de moderne maleriske Experimententer enten med den gamle rene Kunst eller med de moderne Maskiner og hvad andre Monumenter vor Tid sætter sig. Det moderne skulde være, at Tingen svarer til sin Bestemmelse, og at den gennem Forfining naar *klassisk Form*.

Denne Betragtning af Kunstens Væsen og Opgave er det egentlige i min Virksomhed og er klart udtalt i »den æstetiske Opfattelse af Kunst«. Jeg har aldrig, som Hr. Henningsen mener, været med i Bevægelser (for Barokken, Klassicismen, Modernismen eller andre), men har fulgt mine egne Veje. Dette ses bedst deraf, at Interessen for Rafael, der synes os selvfølgelig

— og som for mit Vedkommende skyldes Traditionen fra de gamle danske Malere og Høyen — slet ikke er almindelig andre Steder og ikke spiller nogen Rolle dér. Den klassicistiske Interesse, som er koncentreret i en C. F. Hansen Kultus, er ligeledes Tradition, nemlig fra Hansens Medarbejder Koch, og eksisterede længe før der var Tale om nogen »kritikløs Beundring« af Klassicismen. Paa saadanne Omraader viser sig en Konservatisme, der maaske er uden Forbindelse med det, der rører sig i Pariser-Ateliererne og hvor ellers den moderne Parole gives, men som er i Stand til at overleve tyve skiftende Retninger, fordi den staar »paa fast Grund«.

Alt hvad Hr. Henningsen skriver om disse Forhold er overfladisk. Men naar han kommer til Fremtidsopgaverne, er han god nok. Jeg tror, han har fuldstændig Ret i, at Architekturen i Øjeblikket stagnerer i Stilstudier — dette er ogsaa sagt af Charles J. Schou —, og at den lider af en overdreven Ærbødighed for Stofvirkning og Detaljer, i hvilken Henseende faktisk C. F. Hansen saa meget større paa Sagerne, og endnu mere Bindsbøll i sine seneste Arbejder (Landbohøjskolen).

Samtidig med, at man studerer den elementære Virkning i al gammel Kunst for at lære, hvad Architektur egentlig er, maa man derfor stille sig som Opgave ogsaa at skabe Architektur uden forudgivne Resultater, men ud fra praktiske Betingelser, saaledes som Ingeniørerne har kunnet i de store Gasreservoirer, der er interessantere end det meste af, hvad Architekterne laver, naar de skal gaa paa egen Haand. Det ligger i Tiden, at Architekter og Ingeniører maa lære mere af hinanden for at skabe de Typer, der bliver klassiske uden at være klassicerede.

Fastholder man dette, at det i god Forstand moderne ligger i Bestræbelsen paa at gøre de enkelte Fag saa ydedygtige som muligt uden at være bundne af Fortiden ved andet end Respekten for det fundamentale og det geniale, og at mildne de uundgaaelige Modsætninger mellem Maleri, Skulptur, Architektur, Ingeniørkunst, saa at vore Nerver lider det mindst mulige — at det ikke bliver som at have to Lirekasser i Gaarden paa samme Tid, hvilket moderne Musikere undertiden synes at elske —, da vil Kunsten ogsaa i god Forstand være i Kontakt med Udviklingen. Men ser man ikke saa stort paa det og er i Stand til at ofre noget for Helheden, hvilket altid er Tegnet paa Kultur, saa har vi Chaos; ingen ved, hvor han staar, alt skriger og raaber imellem hinanden, og Kritikerne griber sig til Hovedet og siger med Hr. Henningsen: »Spørgsmaalet er i høj Grad indviklet.« Nej, Spørgsmaalet er meget simpelt: om man vil køres ud som gammelt Skrammel efter at have moret Publikum en kort Tid, eller man vil give dette Publikum en solid og smuk Kunst, som alle kan forstaa, og som kan give En selv et hæderligt Navn i Historien, saaledes som Juel og Eckersberg, C. F. Hansen og Bindsbøll har faaet.

V. W.





STORM

KLASSISK REALISME

NAAR jeg har taget Ordet for en Ændring i Synet paa den moderne Malerkunsts Væsen, er det ud fra den positive Overbevisning, at det, der skiller os fra den store gamle Kunst, er noget foranderligt, som vi er Herrer over selv, idet Betingelsen, menneskeligt set, er, at vi ophører med at experimentere aandløst og igen bruger vor naturlige Respekt for Tingenes Helhed og Skønhed. Det er i denne Henseende ligegyldigt, om den moderne Kunst tilfredsstillende et Mindretal af Kunstnere og deres Venner; det afgørende er Spørgsmaalet, om den har Sandheden i sig selv og derved vil kunne leve.

Lad os stille os en bestemt Opgave klart og kræve en Gennemførelse af denne, der svarer til Tingenes Væsen og indbyrdes Forhold, saaledes som vi venter, at en Digter vil kunne forme et lødigt Digt, ja, saaledes som vi overhovedet gerne vilde kunne se noget for os og udtrykke det i Kunst eller i Tale. Det er Intuitionens Kraft, vi regner med, og vi forstaar, at den er fuldkomnest, naar den giver almenforstaaelige og følelsesfulde Billeder.

Læg Penslen bort, læg Blyanten bort og lad Synerne komme. Mal saa, hvad det indre Øje ser, men saaledes, at Tingene synes reelle og hele og taler deres eget Sprog til os igen. Det bliver da mere og mere *deres* Sag, vi forstaar. De har deres egen Virkelighed, som forekommer os naturligst og noblest, naar de er som Naturen, men uden at være tilfældige og omskiftelige som denne.

Der er ikke meget Filosofi i dette. De gamle kaldte det at give det væsentlige, og de forstod altid derved, og med Rette, det intuitive Blik for *det blivende i Tingens Natur*. Det passede godt til det Forestillingsliv, de førte; det passede til Kirkens Sprog og til de lystige eller alvorlige Fortællinger, man gerne vilde høre. Altsaa, fordi Sagen i sig selv var saa lidet udviklet, men krævede Trofasthed og Dygtighed, kunde Haandværket anvendes til at støtte Kunstneren, men gjorde sig ikke selvstændigt gældende. Teknikken fristede ikke til Experimenter. Thi det var Sagen selv det gjaldt.

I Bramantinos Billede af Evangelisten Johannes paa Øen Patmos kan vi betragte Figuren i alle Dele, og forstaa den; Johannes, som boede paa en Ø, brugte en Muslingeskal til Blækhus. Ørnen er der ogsaa. Og Johannes vender Ansigtet op, ligesom for at se det nye han skal beskrive, og hans Hoved bliver ganske stille derved; heller ikke hans Hænder rører sig.

Hvad er det nu for en mærkelig Trone Maleren har sat ham i, en Klippetrone med Sider ligesom af Flint, og formet i Højden med stejle Linjer, der standser i en vandret Linje, over hvilken man ser en Stribe af Havet og en Klippfæstning i Silhuet mod den lysende Himmel — ligeover Johannes' Haand fører en Bro ind til Land —; tilhøjre hæver Tronen sig med stigende elliptiske Linjer, forskudte bag hans Ryg, men genkaldende Indtrykket af dem? Oppe paa Toppen af denne Klippeside, der set i Forhold til ham er af samme Størrelse som han, men i

Forhold til Landskabet er meget stor, vokser Træer, hvoraf de yderste fylder Billedets Hjørne til højre. Disse simple Motiver, der paa engang er virkelighedstro, og af en Helhed, som i ægyptiske Skulptur, vil stadig søge at indprente sig i vor Bevidsthed som Intuitioner, de drager vort Blik over hele Billedet; og altid vender vi tilbage til fra dem, ligesom berigede ved Synet, til Evangelistens rolige Hovede med Blikket der søger opad.

Der er intet som helst sentimentalt heri, intet lyrisk i daarlig Forstand, men kun noget forunderligt stærkt, som overgaar al moderne Kunst og dog forekommer os helt moderne, ja næsten kubistisk i egentlig Betydning.

Det siger, synes det mig, at Intuitionen kan bindes i en fuldkommen rolig Form og leve endnu stærkere i denne.

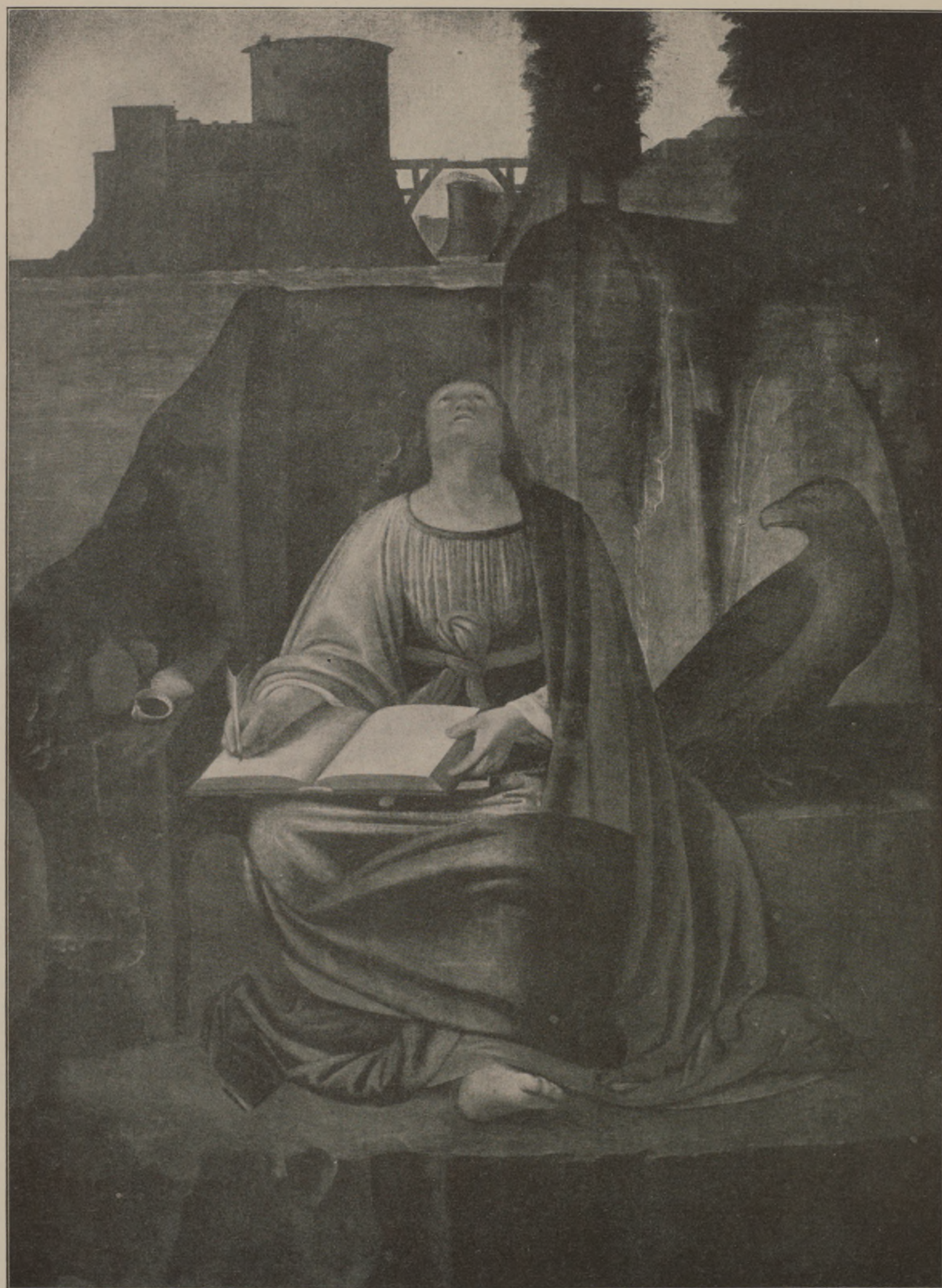
Naar man har villet lære af gammel Kunst, er dette Moment, Intuitionen, sjældent blevet forstaaet, og derfor har Forsøgene ikke ført til mere end Efterligninger. Nu skulde man naa til Kernen i Sagen.

Der var meget mere at sige om dette Billede, men det maa enhver læse — ja læse, thi man ser et Billede baade som Helhed, og idet man følger Delenes Forbindelse ligesom Verslinjer. Jeg vil nøjes med at nævne Kunstnerens Stilling til Rumproblemet. Vi ser her, hvorledes den monumentalt følede Maler kommer til Rette med dette paa to Maader, dels idet han klarer den frontale Figurs Dybdeforhold i Tronen og dens Bredde i Sideretningerne, dels idet han tilføjer det høje Landskab, som drager vort Blik opad og derpaa i Dybden, over Evangelistens Hovede. Denne Dobbeltthed har noget særligt inspirerende og den muliggør, at vi slet ikke regner med den perspektiviske Forsnævring, men snarere med Bredden og Højden og Dybden som rene rumlige Dimensioner. Den Luftighed, som herved skabes, forstærkes ved Kontrasterne af Silhouetterne til Lyset; men disse Silhouetter, som forbinder sig med Rammen, sikrer atter det maleriske Plans Helhed.

Det er et underligt Billede, egentlig stærkt som en moderne Maskine der gaar lydløst Dag og Nat, og dog saa følelsesfuldt i sin højtidelige Art; derfor holder vi af det mere end som et blot interessant gammelt Maleri, og jeg tror at saadanne Billeder løser det moderne Maleris Problem langt bedre end alle de franske Ateliermalere og deres Efterlignere har kunnet gøre.

Derfor er der — idet jeg tager det som Exempel paa en hel Række af Tilfælde — ingen Tvivl for mig om, at den antikiserende-italienske Kunsts Storhed bør være Forbilledet for os i vore Bestræbelser for at naa til en klassisk moderne Malerkunst. Vi har ikke faaet gode Impulser denne Gang fra Frankrig — den Davidske Indflydelse i Eckersbergtiden var anderledes gavnlig, den var klassisk-realistisk, maaske paa en noget massiv Maade men nobel og forstaaelig. Det er disse Kendetegn, det noble og det forstaaelige, vor Tids Malerkunst mangler.

Vilhelm Wanscher.





JON STEFÁNSSON

SOM saa mange andre af de unge Kunstnere herhjemme er Stefánsson begyndt hos Grønvold og Zahrtmann for senere at gaa i Lære hos Fransk mændene. Zahrtmann inspirerede ved sin Begejstring for Modellen og ved hele sin Menneskelighed. — Bestemmende for Stefánssons Udvikling blev først og fremmest Cézanne, som han saa 1908 hos Bernheim. Det var som om en Dør aabnede sig ind til noget stort og mærkeligt — en Verden, han havde anet, men ikke før set virkeliggjort. I disse Billeder var alle Enkeltheder afbalanceret til en malerisk Helhed, der stod med sin egen Realitet som et fuldt Udtrykt for den oprindelige Oplevelse.

Her havde alle maleriske Elementer indgaaet en Forening — Lyset var Farve, Farven Form. Overalt var Naturindtrykket blevet omsat til Billedvirkning, og i den kunstneriske Lovmæssighed fandt Malerens Personlighed Udtryk. Bag Billedets Enhed anedes en kosmisk Følelse, en mystisk Forvisning om alle Tings væsentlige Identitet.

Stefánsson blev Elev af Matisse, der imponerede ved sin overordentlige Klarhed og Enkelthed i Opbygningen af Billedet og sin enestaaende Rigdom i Farven. Det er dog Cézanne, der staar Stefánssons Hjerter nærmest. Der foresvæver ham som Ideal et absolut Maleri, der — som Cézanne krævede det — forener Naturindtrykket, Billedvirkning og Personlighed. Fremfor at opnaa en blændende Effekt ved at arbejde med en enkelt af de maleriske Muligheder, foretrækker Stefánsson det lange, møjsommelige Arbejde paa i ethvert af sine Billeder at nærme sig den fuldkomne Realisation. Af Matisse har han lært ikke at betragte et Billede som færdigt, før hele Billedet maatte males om, hvis der overhovedet skulde ændres noget paa det — saa kan man jo lige saa godt male et nyt.

Langsomt og besværligt som Stefánsson arbejder, staar Kvantiteten af hans Produktion i omvendt Forhold til dens Kvalitet. Der er en indre Styrke, en Selvtugt i hans Billeder — ingen mondæn Journalistik, ingen Slaaen sig til Ro i et

udvendigt Skema. I strengt byggede Blomsterbilleder har han søgt at faa Farver og Linier til at spænde, samtidig med at Blomsterne er søgt fremstillet i deres mystiske Identitet med Bevidstheden. I sine Portrætter har han givet Figuren fuld rumlig Form, samtidig med, at han har bestræbt sig for at skabe en sjælelig Atmosfære i Billedet — omtrent som hos Strindberg Personerne bevæger sig i en psykisk Aktionscirkel. Hvis den moderne Ekspressionisme adskiller sig fra Impressionismen ved sit Forsøg paa at gribe det væsentlige, karakteristiske ved Tingene og ved sin større Sans for Billedets Enhed, da ser jeg i Stefánssons Kunst et Udtryk for det centrale i de moderne Bestræbelser.

Goethe skelner et Sted (i »Fernerer über Kunst«) mellem simpel Gengivelse af Naturen, Maner og Stil. Ved Maner forstaar han et Tegnsprog, hvori der til en vis Grad abstraheres fra Naturen til Fordel for det karakteristiske, et Sprog, hvori den talendes Aand umiddelbart kommer til Udtryk, men hvor ingen egentlig Realitetsfølelse søges opnaaet. Maner betinges af Øvelse og let arbejdende Evner. Stil derimod bunder efter Goethe i en Erkendelse af selve Tingenes anskuelige Væsen. Jo renere og trofastere den simple Gengivelse af Naturen arbejder, jo mere den værner sig til at tænke under Arbejdet, sammenligne det fælles, adskille det forskellige og indordne de enkelte Ting under almindelige Love, des mere arbejder den Stilen i Hænde.

Ogsaa Maner kan føre til Stil. Jo mere Maneren med sin lettere Methode nærmer sig den tro Naturgengivelse, jo ivrigere den griber og kunstnerisk udtrykker det karakteristiske ved Tingene, og jo mere den forbinder begge Dele i en levende og ren Individualitet, des mere nærmer den sig Stilen.

Det er Stefánssons Ære, at han i en Tid, hvor saa mange fremragende Talenter tager deres Udgangspunkt i Maneren, har vist den simple og klassiske Smag: at kæmpe sig frem til Stil ved en direkte og uselvsk Fordybelse i Virkeligheden.

Otto Gelsted.

NYORIENTERING

DET har til Dato været en af Klingens Hovedopgaver at forklare et desorienteret Publikum de ledende Principer i de mange nye Former for Kunst, der i de sidste Aar er dukket op paa vore Udstillinger. Efter i 1½ Aar at have beskæftiget os hermed, anser vi Tidspunktet for inde til at vende os med Kritik mod os selv. De, der til nu ikke har forstaaet i hvert Fald noget af det, der ligger bag de unge Kunstneres Bestræbelser, kan simpelthen ikke forstaa det. Begrebet »moderne Kunst« er imidlertid blevet et Slagord, der har lige saa mange Fortolkninger som der er Hoveder, og da de 9 af 10 moderne Billeder vitterlig er mislykkede, er det ikke underligt, at de sidste Aars Forsøg af de Unge bliver haardt bedømt. Et andet Spørgsmaal er, om den resterende hæderlige Tiendedel ikke deler den fælles Vanskæbne.

Da der netop paa dette Punkt synes at være megen Vaklen i Bedømmelsen, turde et orienterende Forsøg være berettiget.

Wanscher siger et Sted her i Bladet: »Altsaa, fordi Sagen i sig selv var saa lidet indviklet, men krævede Trofasthed og Dygtighed, kunde Haandværket anvendes til at støtte Kunstneren, men gjorde sig ikke selvstændigt gældende. Tekniken fristede ikke til Experimenter, thi det var Sagen selv, det gjaldt.« Tingen er næppe saa enkel. Bramantino maler Johannes paa Patmos ud fra sine personlige Forudsætninger af religiøs og kunstnerisk Art. Tekniken har sikkert ikke været saa meget Genstand for hans Overvejelser og Experimenter. Godt for ham, at hans Forløbere havde efterladt en brugbar Skole, en Teknik, der lod sig videre udvikle. Det var hans og hans Samtidiges Held, ikke Fortjeneste, at de kunde holde sig til Sagens Kerne. Her staar Nutidens Kunstnere anderledes hjælpeløse. De har ingen Tradition eller Skole, men maa bygge Billedet op paa bar Bund. Gennem Eckersberg blev dansk Kunst indpodet paa en stærk Stamme. Fra Italienerne, Poussin og David fik den Eckersbergske Tid sin Holdning og det klassiske Præg, der til alle Tider vil lade den staa som vor Malerkunsts Guldalder. Desværre forspildtes alle disse Værdier ved Eftertidens Uforstand; de senere Akademiprofessorer fra Marstrand til Julius Paulsen har alle bidraget til Nedbrydningen af stor og god Tradition i dansk Kunst. Saaledes er det gaaet herhjemme, og paa lignende

Maade har en værdiløs Illusionisme, under Skin af Modernitet, ødelagt al Smag og Kunnen Europa over. Der stod vi da, lede ved en slap og ukunstnerisk Naturalisme, tvungne til at bygge os selv op fra ny, til at udskille al det tilfældige Stof.

Hvad er Kunstværkets inderste Mekanik? Efter hvilke uomgængelige Love bygges Billedet op? For at lette Opgaven har man erstattet de oprindelige Billedelementer med de enkleste og lettest haandterlige Figurer, Trekanten, Firkanten, Rektanglen og tilsvarende rumlige Legemer; skematisk maaske, men et Maleri der, udøvet af Tidens største og fremmeligste Talenter, i enkel, velafvejet Opbygning og stoflig, rumlig Virkning staar Maal med ægyptisk Skulptur; omend ikke i menneskelig Dybde saa i Struktur og kunstnerisk Sluttethed. Ligesom Rummets og Formens er ogsaa Farvens Problem taget rationelt fat. Kubisterne gav Afkald paa den rige Palet og resignerede i en fattig Skala af graalige Farver. De skrællede Billedet for al ydre Glans for at kunne operere saa meget friere. Nu var man ved Bunden, nu kunde Bygningen rejses. Efterhaanden er saa Formerne blev stærkere nuanceret, de udtalte Farvemodsætninger har afløst den dæmpede Akkord (sammenlign Picassos Billede fra Der Sturms Uds., Klingens II. Aarg. Nr. 4, med sammes nature morte med Guitarhalsen fra 1916 hos Tetzen Lund). Nu maler ingen kubistisk mere (undtagen herhjemme). Kubismen var et Middel, intet Maal, en Overgangsform, hvorunder der er skabt de i rumlig og formel Henseende stærkeste Arbejder i nyere Malerkunst. De rigere organiske Former er ved at afløse de geometriske; Naturalismen holder igen sit Indtog, men nu paa kunstnerisk sikkert Grundlag. — Saaledes er i grove Træk Billedet af Kunstens Udvikling i de sidste Aar, og kun den Kunstner kan kaldes moderne, der i Overensstemmelse med sine individuelle Forudsætninger og med sin personlige Smag bevidst eller ubevidst arbejder med den Opgave, Kunsthistorien i Øjeblikket stiller. Kunstnerne eksperimenterer ikke af Reklamelyst eller Hang til Svindel, men fordi de er saaledes udviklingsmæssigt bestemt. Ligesom Masaccio var Forløber for Rafael og Michelangelo, saaledes er Tidens nydannende Arbejde nødvendigt, for at vore Børnebørn kan naa det sublime.

Axel Salto.



