

KLINGEN



INDHOLD

Omslagslitografi af *Vilhelm Lundstrøm*.

Den fri Udstilling. Af *J.*

Selvportræt. Fot. efter *Henri-Matisse*.

Th. Philipsen. Af *Ernst Goldschmidt*.

Litografi af *Karl Larsen*.

Leon Battista Alberti og Grundlæggelsen af den kritiske

Æstetik. Af *Otto Gelsted*.

Indskrift. Digt af *Kai Friis-Møller*.

En Malers Optegnelser. Af *Henri-Matisse*. (La Grande Revue 1908). Oversat af *Sonja Jeppesen*.

Litografi af *Svend Johansen*.

Fot. efter *Henri-Matisse*.

Litografi af *Svend Johansen*.

Atlantis. Digt af *Emil Bønnelycke*.

Noter. Tilsendte Bøger.

Træsnit paa Omslaget af *Helge Jensen*.

DEN FRI Udstilling

UDSTILLINGEN gør overvejende et mismodigt Indtryk, Billederne virker ensformigt og udtryksløst, og hvor der findes en virkelig Intention, er den altfor ofte havnet i Formalisme eller blevet stikkende i Kaos.

Det siges, at de ældre Malere beundrer Rembrandt og Rafael. Men man ser overmaade lidt til Bestræbelser for at opnaa de Egenskaber, der prydede disse to hedengangnes Billeder. Man spørger sig ofte, hvad det egentlig er, disse ældre Malere finder saa beundringsværdigt hos Rembrandt. For det kan da ikke være hans Rigdom og Præcision i Farven — eller Rafaels klare og harmoniske Billedopbygning? For da maatte man vel finde omend svage Spor deraf i deres egne Billeder! Det kunde se ud, som om de mente, at de ved at gøre alle deres Farver tilpas grumsede, vilde opnaa at faa dem til at staa sammen, men selv om Fejlene i Farven — der, hvor man i det hele taget kan tale om Farve — bliver mindre iøjnefaldende, findes de der dog, og det hele virker omtrentlig og utilfredsstillende. Billedopbygningen er den tilfældige fotografiske. Overflødig at nævne Navne, de er Brødre i Synden allesammen.

Vi maa i *Willumsens* Billeder som altid før beundre hans hensynsløse Kraft til at slaa sin Opfattelse af Tingene fast. Man forbløffes over den dristige og karakterfulde Maade, hvorpaa Dobbeltportrættet af Marstrand og Philipsen er tegnet, men Farven er brutal som ogsaa i de fleste af hans andre Billeder paa Udstillingen. Til Trods for at den gule Farve i Nadverbilledet er drevet op til en Højde, der blander Øjet, virker Billedet fattigt i Farven. Man kan ikke værges sig mod det Indtryk, at Willumsen har skruet sig ud over den Patos, hvori han ellers bevæger sig, og er kommet i betænkelig Nærhed af det uarticulerede Brøl.

Af de unge er det utvivlsomt *Karl Larsen*, der ejer den sikreste medfødte Malerbegavelse. Hos ham mærker vi den umiddelbare og inderlige Følelse for Farven. Overfor hans smaa Stilleben har man en Fornemmelse ligesom af noget organisk levende, løftet over i et højere Plan — den Fornemmelse af noget usigeligt, noget vi ikke har skabt Begreb for, og som alene Billedkunsten kan give Udtryk. Det er med Sorg, vi alligevel konstaterer, at *Karl Larsen*, naar man betragter hans Billeder under ét, maa siges at befinde sig i en Sløjhedsperiode. Vi savner den Koncentration og Anspændelse, som laa bagved hans gamle Billede »Trappegangen«. Han har i de større Billeder manglet den Energi, der var nødvendig til at fastholde hans Hensigt, de er i billedmæssig Henseende flydt ud og i deres Elegance blevet tomme og fade i Farven.

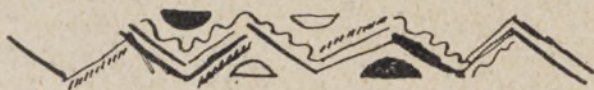
Hos *Ernst Zeuthen* møder vi en ren Vilje og en smuk Opfattelse af Billedmotiverne, men til Trods for de kraftige og festlige Farver savnes den paalidelige Rigdom i Farven, der gør, at den bliver noget mere end bare smuk Farve. Samler man Indtrykket af hans Billeder fra ifjor og iaar, er det Ønske man vil nære for den talentfulde og sympatiske Kunstner, at han maa opnaa stærkere at arbejde Form og Farve sammen og paa den Maade opnaa et større indre Liv i Billedet.

Man indrømmer gerne *Kræsten Iversens* forbløffende Dygtighed i Farve og Farvebehandling; men det bliver for meget ved et besnærende Overfladebedrag. Det er mange Gange, som var det kun et smukt Stof, man saa. Man vilde ønske at se den store Form kraftigere akcentueret, saa vilde alle disse Raffinements i Detaillerne og den dygtige Behandling af Enkeltformen komme bedre til deres Ret.

Andreas Friis' Hønsbillede er smukt opfattet, og der er en Finhed og Holdning over det, som vilde gøre sig stærkere gældende, hvis det var baaret oppe af en større Udfoldelse af Temperament.

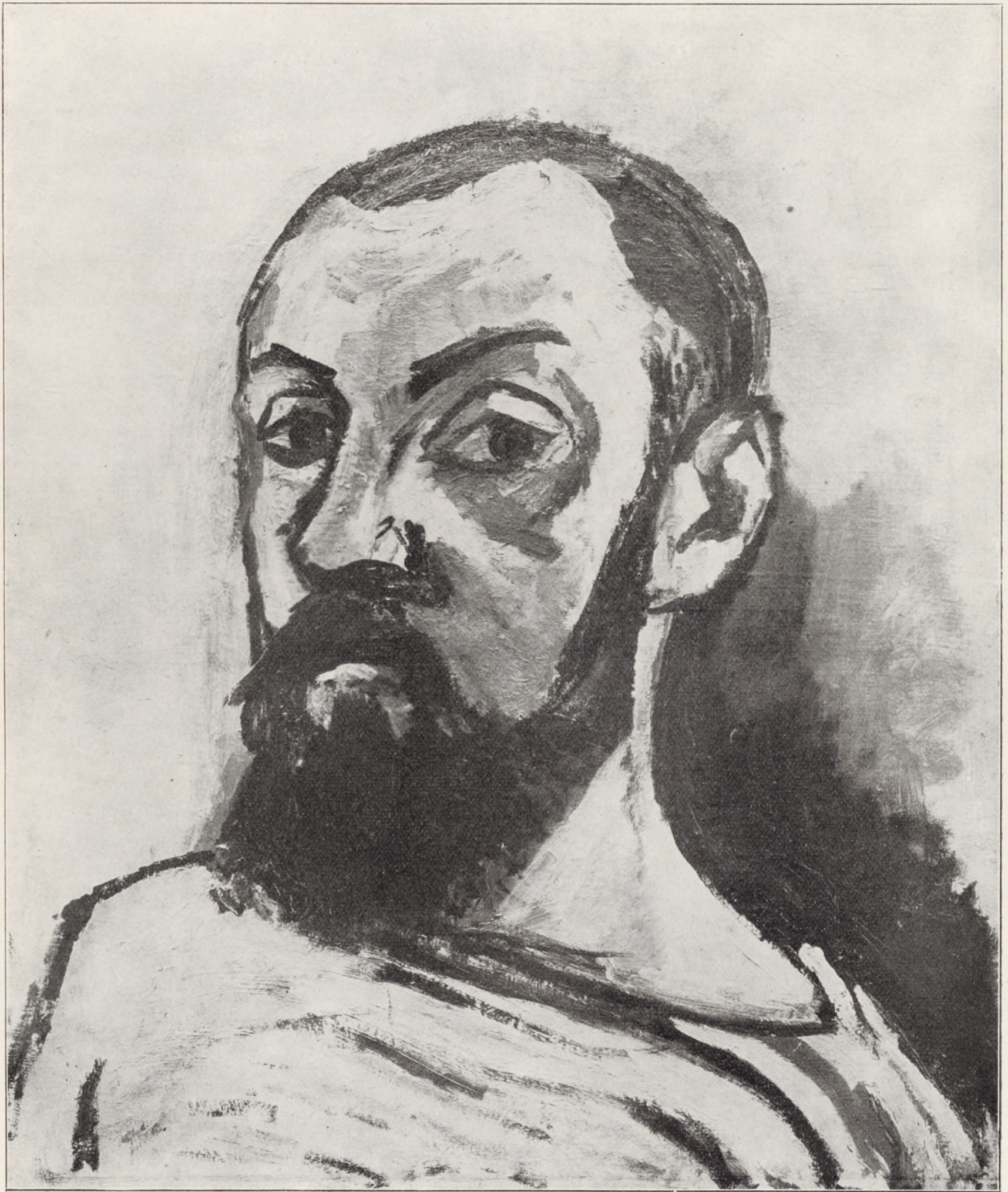
Hos *Poul Jerndorff* har man et Eksempel paa, at en Mand ikke bliver bedre ved at krybe i en moderne Form. Hvad Kubisterne mente med deres Forenkling var bl. a. at opnaa en kraftigere og mere konsekvent Billedopbygning. Men det er saa langt fra, at *Jerndorff* har opnaaet dette i sine kubistisk paavirkede Billeder, at man tværtimod har en Fornemmelse af et Stillads, der braser sammen. Noget lignende gør sig gældende i hans naturalistiske Landskaber: det er ligesom den ene Form slaar ned, hvad han forsøger at bygge op med den anden.

Mere fuldkommen død Formalisme end *Harald Hansens* skal man lede længe efter. Vi er ikke engang tilbøjelige til at yde ham Anerkendelse for Dygtighed. For den rutinemæssige Dygtighed han repræsenterer, kan man finde i lige saa høj Grad hos enhver nogenlunde habil Plakattegner i Udlandet. Det har ikke Spor med Malerkunst at gøre. J.



Klingen udkommer med et Hefte hver Maaned og koster 30 Kr. om Aaret. Enkelte Hefter 5 Kr. Udgiver: Axel Salto. Redaktion: Emil Bønnelycke, S. Danneskjold-Samsøe, Otto Gelsted, Poul Henningsen, Axel Salto og Poul Uttenreitter. Alle skriftlige Henvendelser til Redakt. sendes til Otto Gelsted, Nyt Nord. Forlag, Nørregade 7. Expedition: Poul Henningsen, Udbygade 1. Tlf. Nora 3232, hvortil alle Henvendelser angaaende Forsendelser af Bladet, Abonnement o. s. v. bedes rettet. Trykning og Litografi udføres i Cato's lit. Etabl. Raderingerne hos Max Kleinsorg.

Kjøbenhavn d. 15. Maj 1920.



THEODOR PHILIPSEN

F. 1840—D. 1920.

THEODOR PHILIPSEN var en gammel Maler, næsten blind, og nu er han død. Dette Blad er helliget alt hvad der er ungt og seende, alt hvad der lever. Alligevel har *Klingen* bedt om nogle Ord ved den gamle, blinde Malers Grav. Og med Rette: Thi da Theodor Philipsen var ung og kunde se, da var han gammel, men alt som Aarene gik, blev han ung og seende. Ingen anden i dansk Kunst har haft en saadan Udviklingsgang. Overfor hans Ungdomsarbejder fra Treserne er det vanskeligt at spaa, at han skulde blive den Farvernes og Lysets Budbringer, som han blev.

Da Philipsen som 35-aarig rejste ud, til Studierne i Paris, havde han allerede for sig et Publikum, der paa den aarlige Charlottenborg Udstilling fandt Næring for sin Trang til Kunstnydelse, og bag sig en ret righoldig Produktion, der i ingen Henseende skilte sig ud fra den, der havde hjemme paa dette, den danske Kunsts officielle Arnested. Selv større Arbejder, paa hvilke han satte alle Kræfter ind, som hans *Hjemvenden fra Markedet*, ved hvilket han i 1871 konkurrerede til den Neuhausenske Præmie, eller *Heste der rides til Svømning*, med hvilket han i 1874 vandt den, er ringe som Malerkunst, tamme, genre-mæssige. Gennemgaaende er hans Arbejder fra den første Periode, med faa Undtagelser, ubetydelige, ofte udygtigt, ja diletantisk malte; det var umuligt at forudse, at deres Skaber skulde blive en af Danmarks ypperste Kunstnere. Midt i Halvfjerdserne kom Philipsen saa til Paris. Treserne og Halvfjerdserne havde set den store franske Kunst fra Trediverne gaa i Graven. En Tue betegnede Delacroix' og Rousseau's timelige Rester. Millet, Courbet og Corot fulgte snart efter. Og (som ved anden Lejlighed paavist af disse Linjers Forfatter) stod danske Kunstnere, der i Halvfjerdserne kom til Paris, fremmede overfor Arvtagerne efter de Store, overfor det Nye, som dengang gryede i Frankrigs Kunst. Da Krøyer kom til Paris, søgte han til Bonnat. Og da Philipsen i Halvfjerdserne vendte hjem fra Paris, kendtes det paa hans Arbejde, at han var

gaaet i Lære hos de Døde fremfor hos de Levende, der stod midt i Dagens Strid. Særlig Rousseau og Troyon havde været hans Læremestre.

Og dog skulde Theodor Philipsen blive den første danske Maler, der kom til at se paa det Nye som noget andet og mere end »en fremmed Kulturs sære Blomster«. Det er hans uvisnelige Fortjeneste, at han som Maler opdagede at »det Nye« var en til alle Tider gyldig Udtryksform. Men det spores først langt senere i hans Billeder. Han tog Tilløb gennem Aaringer og hans maleriske Opfattelse udvikledes langsomt, især efter hans Opdagelse af Saltholmen: først henimod Slutningen af Firserne havde han gjort Springet.

Han havde næppe dermed, som Weilbach engang belærte sin Samtid om, paavirket af den hele urolige Bevægelse i Kunsten, svigtet sit Talents rette Grundvold. Tværtimod, det nye Farvesyn og den nye Teknik voksede sammen med hans Naturopfattelse. Ved dem i Forening skaber han sine ypperlige Billeder fra Dyrehaven, fra Saltholmen, sine dejlige Billeder fra Kastrupvejen, eller fra fremmede Steder, — han søger Lyset og Farven, sønderdeler den, hvor det er fornødent for at fange Luftens og Tonernes Perspektiv, fornemmer intenst og virker ved kølige og varme Nuancer i Koloriten, der giver denne dens egentlige Liv. Og med sine seneste Arbejder nærmer han sig den nye Tid: Cézannes Ord, at der ikke findes Form eller Modellering, men kun Kontraster, at Formen har sin største Fylde, hvor Farven har sin største Rigdom, Matisse's *esprit du mouvement* kan illustreres ved Eksempler blandt Philipsens Senværker. Stort i Anslaget og med stærk og levende Silhuetvirkning, gentog Philipsen i sin Alderdom sin Ungdoms kære Motiver. Hans seneste Billeder kunde stundom virke som en visionær Fortættelse af et helt langt Livs Iagttagelser, Summen af et Livs Erfaring. De fortalte lidt om hans svigtende Syn, men de fortalte mere om en Ungdomskærlighed, der aldrig kunde dø.

Ernst Goldschmidt.





LEON BATTISTA ALBERTI OG GRUNDLÆGGELSEN AF DEN KRITISKE ÆSTETIK

MAN kan skelne mellem to Grupper af Arkitekter: dem, der søger at løse deres Opgave væsentlig under Smags- og Nyttehensyn — og dem, der opfatter Arkitekturen som en selvstændig kunstnerisk Disciplin, der først og fremmest maa forme sig som et metodisk Arbejde med rent kunstneriske Værdier. Det er Striden mellem disse to Grupper, der har givet Leon Battista Albertis Navn dets overordentlige Aktualitet. Han er dog mere nævnt end læst. Hans æstetiske Grundanskuelser er nedlagt i en vidtløftig Række af Skrifter og skjuler sig paa forskellige Steder mellem tekniske og haandværksmæssige Betragtninger. En systematisk Fremstilling har han ikke givet. Det maa da hilses med Glæde, at den tyske Arkitekt *W. Flemming* i sit Skrift: *Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti* (Teubner, Lpz. 1916) har samlet de mange spredte Enkeltheder til et klart, systematisk sammenhængende og grundigt dokumenteret Billede af Albertis æstetiske og kunstteoretiske Anskuelser.

Alberti gaar ud fra sin Samtids Kunst, en Brunelleschis, Donatellos, Lorenzo Ghibertis og Lucca della Robbias Værker, og spørger: hvad er det, der gør disse Kunstværker til Kunstværker, hvad er det specielle ved dem, der gør, at vi bringer dem ind under en særlig Kategori: den æstetiske? Alberti forstaar, at før vi kan opstille Enkelregler, maa vi have et Fundament at bygge paa: vi maa vide, hvad det er for et Princip, der giver de enkelte Regler deres Gyldighed. Derfor spørger han om, »hvori overhovedet al Skønhed bestaar . . . eller snarere, hvorefter enhver Art af Skønhed og Udsmykning udspringer.« Vitruvianerne spurgte blot om, hvilke Enkeltheder der var skønne og forudsatte, at man vidste, hvad det Skønne var: forudsatte i Virkeligheden hele Æstetiken. Alberti vil grundlægge en selvstændig Æstetik, idet han stiller Spørgsmaalet om selve Skønhedens Væsen.

Kraftigt vender han sig straks mod Vitruvianernes Overvurdering af den dekorative Udsmykning: et Arkitekturværk er ikke en Nyttebygning, der »forskønnes« ved Paaklistring af Ornament. Det paaklistrede Ornament er kun en Slags Pudder eller Sminke; dog gives der ogsaa en berettiget dekorativ Udsmykning, der »er som en Glans, der understreger og maaske fuldstændiggør det Skønne. Heraf« — tilføjer han — »slutter jeg, at Skønhed ligesom lever i hele det skønne Legeme og gennemtrænger det helt, mens Udsmykning mere er et Slags opdigtet Skin og en udvendig Tilgift.«

Hvorledes stiller nu Alberti sig til det afgørende Grundspørgsmaal: gives der almengyldige æstetiske Domme, der kan gøre Krav paa samme Gyldighed som de logiske, eller

er al Kritik kun et Skænderi, hvor begge Parter har Ret og Uret? Er ikke Mennesket alle Tings Maal? Er altsaa ikke enhver æstetisk Dom en ren Smagsdom, der veksler efter Tid, Sted og Person, og er der til syvende og sidst nogen Forskel paa Kunstneren og Kokken eller Kunstneren og Skrædderen?

Alberti svarer med et Eksempel: »Den ene holder hos Pigerne af en yndig Slankhed; en anden — som den Kommedierson vi nævnte før — foretrækker en Pige, der er trindere og kraftigere end de andre. Du selv holder maaske mest af en Figur, der hverken er sygelig sart eller saa robust som en Nævefægters. . . Men vil du virkelig, fordi du ynder det ene eller det andet, paastaa, at de andre ikke har en ædel og skøn Skikkelse? Sikkert ikke! — — At du fælder en Dom om Skønhed,« fortsætter Alberti, »det skyldes ikke en Formodning (opinio) men en vis indre medfødt Fornuft (verum animis innata quaedam ratio).« Polemisk tilføjer han: »Mange er ikke enige med mig heri og siger, at vor Mening om Skønhed og om Bygningskunst nødvendigvis er vag og holdningsløs: det afhænger af den enkeltes Smag, hvilken Form han vil give Bygningsværket, og her gælder ingen kunstneriske Forskrifter. Dette er Uvidenhedens sædvanlige Fejl: at paastaa, at hvad den ikke selv kender til, eksisterer ikke.«

Alberti afviser altsaa den individuelle »Smag« som æstetisk Kriterium. Er det den individuelle Smag, der sidder til Doms over Kunsten, saa gives der overhovedet ikke Kunst, men kun en Leg, der morer den ene og ikke den anden. Men ogsaa den, der forfægter Smagen, tror at besidde den »gode«, : den rigtige Smag. Vi staar her overfor et Faktum, der er fundamentalt og derfor unddrager sig videre Undersøgelse: et Faktum, der ikke er et tilfældigt Resultat af en individuel Særudvikling, men grunder sig i selve Menneskets Organisation som Artsvæsen.

Kunstværket er ikke en Efterligning af Naturen, men selv »som et levende Væsen« (Esse veluti animal aedificium!) Man skal altsaa ikke skabe efter Naturen, men som Naturen. Ligesom Naturen er lovbestemt maa Kunstværket bære sin egen Lov i sig. »Derfor er det nødvendigt, at Leddenes Sammensætning er velovervejnet og gennemføres fuldstændigt, saa de synes at være udsprunget af en Nødvendighed og Formaalstjenlighed paa en saadan Maade, at det ikke saa meget kommer an paa, om de og de Dele overhovedet forekommer, som paa, at de i den Rækkefølge . . . hvori de netop ligger, er anbragt saa fordelagtigt som muligt.« Det kommer altsaa an paa en Orden, hvis indre Sammenhæng er saa stærk, at intet kan ændres. Som en moderne Filosof, Emanuel Lasker, har udtrykt det: Den Kunstner, der endnu vakler mellem to lige gode Løsninger

af en Opgave, kan være vis paa, at han endnu ikke har forstaaet den til Bunds. Eller som Alberti selv med ypperlig Strenghed siger: »Jeg er aldeles overbevist om, at *Formfuldendthed, Værdighed og Skønhed og alt lignende bestaar i de Ting, der, hvis de toges bort eller ændredes, paa én Gang blev hæslige eller blev til intet.*«

Det kommer altsaa ikke an paa en Ophobning af i sig selv »skønne« Enkeltheder, men *Forholdene* er det afgørende, det at Delene passer sammen, saa de »synes fødte og fastvoksede paa netop dette Sted.«

Alberti drager nu Facit i følgende Definition:

»Skønhed er en bestemt lovmæssig Overensstemmelse af alle Delene, ligegyldigt hvilken Sag det drejer sig om, saa man hverken kan føje noget til, trække noget fra eller ændre noget uden at gøre det hele mindre antageligt« (*certa cum ratione concinnitas universarum partium, in eo cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddat*). Og videre: »Skønhed er,

hvad der nødvendigt og hvilende i sig selv ligesom gennemtrænger hele det skønne Legeme« (*toto esse perfusum corpore*).

Harmonien (*concinnitas*), Enheden i Mangfoldigheden, hvad Alberti kalder »Delenes Overensstemmelse og Samklang« (*consensus et conspiratio*) og betegner som den absolute og øverste Naturlov (*absoluta primariaque ratio naturae*) er altsaa selve den æstetiske Idé, *er Skønheden*.

Skønheden »gennemtrænger hele det skønne Legeme.« Hvad Goethe har sagt om Naturen, gælder ogsaa her: Kunst hat weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einem Male! Her kan ikke længere skelnes mellem Ydre og Indre, mellem Indhold og Form. En ydre, synsmæssig Bedømmelse af Arkitektur er en Uting. Arkitekturens Love lader sig ikke øjemæssigt bestemme. Den æstetiske Lovmæssighed gennemtrænger hele Bygningen, og det er den, der betinger det visuelle Skønhedsindtryk, ikke omvendt.

Otto Gelsted.



Indskrift

JEG rejste dette Slot for mine Glæder,
 som ej er en Ynglings, men den modne Mands
 Rus af forædlet Lyst for Sind og Sans,
 Mens Hjertet, fredlyst, ler saa lidt som græder.

Om Hoben ravende min Hal betræder
 Og blindt afblader mine Glæders Krans —
 Lad ti Slags Glæder blegne, ti Fold Glans
 Faar derved den, jeg regner mig til Hæder:

Min Ligegyldighed! Jeg fødtes fri
 Til selv min Vin og Bolerske at kaare
 Alt efter Timen, jeg vil frydes i . . .

En Træl af sligt blev ikkun Dyr og Daare.
 Fri Mand er han, der vil ej Livet vie
 Mér end et Smil og Døden ingen Taare.

Kai Friis-Møller.

EN MALERS OPTEGNELSER

AF HENRI-MATISSE

EN MALER, der henvender sig til Offentligheden, ikke for at fremvise sine Værker, men for at fremsætte nogle af sine Meninger om Malerkunsten, udsætter sig for mange Farer.

Da jeg ved, at mange Mennesker plejer at betragte Malerkunsten som hørende ind under Literaturen og forlanger, at den ikke blot skal udtrykke de almindelige Idéer, der passer for dens Midler, men særegne literære Begreber, er jeg bange for, at man ikke uden Forundring vil se Maleren vove sig ind paa Skribentens Omraade; jeg ved i Virkeligheden godt, at de bedste Beviser, han kan føre for sine Anskuelser, er hans Billeder.

Dog har Kunstnere som Signac, Desvallières, Denis, Blanche, Guerin, Bernard skrevet Artikler, der er blevet optaget i Tidsskrifterne. Hvad mig angaar, vil jeg slet og ret fremsætte mine Følelser og Ønsker som Maler uden at bekymre mig om en literær Udtryksform.

Men jeg ser en anden Fare, nemlig at det skal komme til at se ud, som om jeg modsiger mig selv. Jeg føler meget stærkt det Baand, der knytter mine sidste Billeder til mine tidligere. Jeg har dog ikke nøjagtig samme Mening i Dag som i Gaar; eller rettere sagt, det væsentlige i min Mening har ikke forandret sig, og dog har min Mening udviklet sig og min Udtryksmaade med den. Jeg forkaster intet af mine Billeder, og jeg vilde ikke male et af dem anderledes, hvis jeg skulde male dem om. Jeg stræber altid mod samme Maal, men benytter forskellige Veje for at naa det.

Naar jeg endelig nævner en eller anden Kunstners Navn, er det kun for at faa Modsætningen mellem hans og min Mening frem, og man vil maaske drage den Slutning, at jeg kun lægger ringe Vægt paa hans Værker. Saaledes udsætter jeg mig for at blive bedømt uretfærdigt med Hensyn til de Malere, hvis Stræben jeg maaske bedst forstaar eller hvis Udførelse jeg skatter højest, fordi jeg har brugt dem som Eksempel, ikke for at tillægge mig selv nogen Overlegenhed, men for tydeligere at fremhæve, hvad jeg selv forsøger, ved at sammenligne mit med deres.

* * *

Jeg stræber først og fremmest efter Udtrykket. Man har undertiden indrømmet mig en vis Viden, idet man dog erklærede, at min Ærgerrighed var begrænset, og at den ikke gik længere end til at tilfredsstille Trangen til rent synsmæssig Orden i Billedet. Men en Malers Hensigt skal ikke betragtes uden hans Midler, thi den gælder kun for saa vidt som den støttes af Midler, der skal være saa meget mere fuldstændige (og ved fuldstændig forstaar jeg ikke indviklet) som hans Hensigt er dyb. Jeg kan ikke skelne mellem den Følelse, jeg har af Livet, og den Maade, jeg udtrykker det paa.

For mig bestaar Udtrykket ikke i den Følelse, der viser sig paa Ansigtet eller optræder som en voldsom Bevægelse. Udtrykket er i hele Billedets Anlæg: Den Plads Personerne optager, Rummet omkring dem, Størrelsen — alt har sin Del deri. Kompositionen bestaar i paa en dekorativ Maade at arrangere de forskellige Elementer, en Maler benytter for at udtrykke sine Følelser. Paa et Ma-

leri skal enhver Del være synlig og spille den Rolle, der tilkommer den, enten den er betydelig eller ringe. Alt, hvad der ikke er nødvendigt paa et Maleri, er derfor skadeligt. Et Værk indeholder en Helhedsharmoni: enhver overflødig Enkelthed vil hos Beskueren træde i Stedet for en vigtig Enkelthed.

Kompositionen, der skal tage Sigte paa Udtrykket, ændres efter Overfladens Størrelse. Hvis jeg tager et Stykke Papir af en bestemt Størrelse, vil jeg gøre et Udkast til en Tegning, der staar i nødvendigt Forhold til Formatet. Jeg vil ikke anbringe den samme Tegning paa et Stykke Papir af en anden Størrelse, f. Eks. rektangulært i Stedet for firkantet. Hvis jeg skal overføre det paa et Ark Papir af samme Form, men 10 Gange saa stort, vil jeg ikke nøjes med at gøre den større, Tegningen skal have en Udvidekraft, der opliver Tingene, som omgiver den. Maleren, der vil overføre en Komposition fra et Lærred til et andet og større, skal, for at bevare Udtrykket, komponere den paany, ændre dens Udseende og ikke blot overføre den.

* * *

Ved at benytte Farvernes Lighed eller Modsætning kan man opnaa de fornøjeligste Virkninger. Naar jeg sætter mig til at arbejde, mærker jeg ofte i Begyndelsen friske og overfladiske Sansindtryk. For nogle Aar siden tilfredsstillede dette Resultat mig undertiden. Hvis jeg nøjedes med det nu, vilde der blive noget svævende ved mit Billede: jeg vilde male det flygtige Indtryk i et Øjeblik, der ikke fuldstændig bestemmer mig, og som jeg maaske næppe vil genkende Dagen efter.

Jeg vil komme i den Tilstand af Indtrykkenes Fortættelse, der skaber Billedet. Jeg har maaske været tilfreds med første Udkast til et Arbejde, men det trætter mig efterhaanden, og jeg foretrækker at rette paa det for senere at kunne genkende det som et Billede af min Aand. Paa et andet Tidspunkt lod jeg ikke mine Lærreder hænge paa Væggen, fordi de mindede mig om Øjeblikke, hvor jeg var i en stærk ophidset Tilstand, og jeg holdt ikke af at se dem, naar jeg var rolig. Nu forsøger jeg at give Billederne Ro, og jeg tager dem op igen, hvis det ikke er lykkedes mig.

Jeg skal male en Kvindeskikkelse: først giver jeg den Ynde, Charme; dog det gælder om at give den noget mere. Jeg vil sammentrænge dette Legemes Betydning ved at søge dets vigtigste Linier. Charmen vil være mindre iøjnefaldende ved første Øjekast, men den vil tilsidst frigøre sig fra det ny Billede, jeg har opnaaet, og det vil faa en større og mere menneskelig Betydning. Charmen vil være mindre fremtrædende, da den ikke udgør hele Karakteristiken, men dens Eksistens er ikke mindre, indeholdt i Helhedsopfattelsen af min Figur.

* * *

Charme, Lethed, Friskhed — lige saa mange forbigaaende Indtryk. Jeg tager igen fat paa et Maleri med frisk Farvetone. Jeg erstatter den med en anden, der har større Tæthed og er mere fordelagtig, skønt den er mindre betagende for Øjet.



De impressionistiske Malere, særlig Monet og Sisley, har fine Sanseindtryk, der adskiller sig meget lidt fra hinanden; derfor er næsten alle deres Billeder ens. Ordet Impressionisme passer udmærket paa deres Fremstillingsmaade, — den giver flygtige Indtryk. Derimod passer den ikke paa enkelte nyere Malere, der undgaar det første Indtryk og næsten betragter det som usandfærdigt. Et hurtigt Blik paa Billedet vil kun give en Del af Indtrykket. Jeg foretrækker at udsætte mig for at miste en Del af Charmen og saa opnaa mere Fasthed.

I den Række Øjeblikke, der danner Væsener og Tings overfladiske Eksistens, og som giver dem et skiftende Udseende, der snart forsvinder, kan man søge en sandere, mere ejendommelig Karakter, som Kunstneren lægger Vægt paa for at give Virkeligheden en mere varig Fortolkning. Gaar vi ind i Skulptursalen for det 17de og 18de Aarhundrede i Louvre, vil vi, hvis vi f. Eks. betragter en Puget, se at Udtrykket er anstrengt og overdrevent. I Luxembourg vil vi derimod se noget helt andet. Billedhuggeren tager altid Modellen i den Stilling, der tilsteder det største Udtryk i Lemmerne, stærkest Spænding af Musklerne. Men denne Bevægelse svarer ikke til noget i Naturen: fotografere vi den, vil Billedet ikke minde os om noget, vi har set. Bevægelsen har kun Betydning for os, naar vi ikke isolerer det nuværende Indtryk fra det, der gaar lige forud, eller det, der følger lige efter.

Der er to Maader at udtrykke Tingene paa: den ene er at vise dem ganske ligefremt, den anden at fremmane dem med Kunst. Ved at fjerne sig fra den bogstavelige Gengivelse af Bevægelsen opnaar man større Skønhed og Storhed. Lad os betragte en ægyptisk Statue: den forekommer os stiv, vi føler dog, at den forestiller et Legeme med Bevægelse og som trods sin Stivhed er levende. De gamle Grækere er ogsaa rolige: en Diskoskaster vil blive grebet i det Øjeblik, hvor han samler sig; hvis han imidlertid er i sin mest anstrængte og usikre Stilling, vil Billedhuggeren sammenfatte ham i en Gengivelse, der genopretter Ligevægten og vækker Tanken om dens Varighed. Bevægelsen er i sig selv ustadig og passer ikke til noget varigt som en Statue, med mindre Kunstneren kender hele den Bevægelse, han kun gengiver en Del af.

* * *

Det er nødvendigt, at jeg nøjagtigt angiver den Genstands eller det Legems Karakter, jeg vil male. For at opnaa det studerer jeg mine Midler paa en meget sammentrængt Maade: hvis jeg sætter en sort Prik paa et Stykke hvidt Papir vil dette Punkt være synligt, hvor langt jeg end fjerner Papiret; ved Siden af dette Punkt sætter jeg et andet, saa et tredje, og der vil allerede være Forvirring. For at det skal beholde sin Værdi maa jeg gøre det større efterhaanden som jeg sætter flere Punkter paa Papiret.

Hvis jeg spreder blaa, grønne og røde Farver ud over et Stykke hvidt Lærred, vil enhver af dem tabe i Betydning for hvert nyt Penselstrøg jeg sætter. Jeg skal male et Interiør: foran mig har jeg et Skab, der giver mig et levende Indtryk af rødt og jeg sætter en rød Farve, der tilfredsstillende mig. Der indtræder et Forhold mellem den røde Farve og Lærredet. Sætter jeg nu en grøn og gul Farve til, vil der stadig være et tilfredsstillende Forhold mellem disse Farver og Lærredets hvide Farve. Men disse forskellige Farver forringer gensidigt hinanden. De forskel-

lige Farver jeg benytter skal harmonere, saa de ikke ødelægger hinanden. Derfor maa der være Orden i mine Indtryk. Farvernes Forbindelse skal støtte dem i Stedet for at svække dem. En ny Farvekombination vil følge efter den første og gengive mit Billede Helhed. Jeg er nødt til at stille om paa Farverne, og derfor synes man at mit Billede er fuldstændigt forandret, naar det røde efter gentagne Ændringer erstatter det grønne, der før dominerede. Det er mig umuligt nøjagtigt at kopiere Naturen, jeg er nødt til at fremstille og underkaste den Billedets Tendens. Har jeg fundet Overensstemmelsen mellem mine Farver, bliver Resultatet en Farveenhed, en Harmoni, der minder om en Musikkomposition.

For mig er den første Idé det vigtigste. Jeg maa derfor straks have et klart Overblik over Helheden. Jeg kunde nævne en kendt Billedhugger, der har frembragt smukke Værker; men for ham er en Komposition kun en Sammenstilling af Stykker, og Resultatet bliver Forvirring i Udtrykket. Betragt til Gengæld et Billede af Cézanne; alt er saa godt kombineret, at man i hvilken som helst Afstand og uanset hvor mange Personer der end er, tydeligt vil kunne skelne alle Legemer. Er der Orden og Klarhed i Billedet, skyldes det Orden og Klarhed hos Maleren lige fra Begyndeisen, eller Maleren var i al Fald klar over Nødvendigheden af at opnaa den. Lemmer kan lægges over Kors eller blandes mellem hinanden — for Tilskueren forbliver hver Del knyttet til samme Legeme og medvirker til Billedets Hensigt: enhver Forvirring er forsvundet.

* * *

Farvens fremherskende Tendens skal være at støtte Udtrykket saa meget som muligt; jeg anbringer mine Farver uden forudfattet Beslutning. Hvis en Farve — mig ubevidst — straks har bedaaret mig, vil jeg som oftest, saa snart Billedet er færdigt, se, at jeg har respekteret denne Farve, og at jeg efterhaanden har ændret og omdannet de andre. Farvernes udtryksfulde Side paatrænger sig mig ganske instinktmæssigt. Skal jeg male et Efteraarslandskab, forsøger jeg ikke at mindes de Farver, der passer til denne Aars-tid; jeg lader mig kun inspirere af den Følelse, der betager mig. Himlens kolde blaa Renhed udtrykker Aars-tiden lige saa godt som Løvets Nuancer. Selve mit Indtryk kan variere: Efteraaret kan være mildt og varmt som en Forlængelse af Sommeren — eller med kold Himmel og citrongule Træer, der forkynder Vinteren.

Valget af mine Farver hviler ikke paa nogen videnskabelig Teori; det grunder sig paa min Iagttagelse, min Følelse, min Erfaring. Inspireret af enkelte Sider af Delacroix beskæftiger en Kunstner som Signac sig med Komplementærfarverne, og dette tekniske Kendskab faar ham til her og der at benytte denne eller hin Farve. Jeg bruger slet og ret de Farver, mine Indtryk giver mig. Der er et nødvendigt Forhold mellem Farverne, der faar mig til at ændre en Skikkelses Form eller forandre min Komposition. Har jeg ikke opnaaet det overalt i Billedet, søger jeg det — og fortsætter mit Arbejde. Der kommer saa et Øjeblik, hvor hver Del har fundet sit bestemte Forhold, og det vil nu være mig umuligt at udbedre Billedet uden fuldstændigt at male det om.

Jeg tror ikke, at Komplementærfarvernes Teori er ubetinget. Ved at undersøge de Maleres Billeder, hvis Kendskab til Farverne grunder sig paa Instinkt og Følelse, paa

en stadig Lighed i deres Indtryk, kan man paa visse Punkter nøjere bestemme Farvernes Love og udvide Farvelærens Rammer.

* * *

Det, der interesserer mig mest, er hverken den døde Natur eller Landskabet, men Mennesket. Det tillader mig bedst at udtrykke den, om jeg saa maa sige, religiøse Følelse, jeg har af Livet. Jeg lægger ikke saa meget Vægt paa Ansigtets enkelte Træk, at gengive dem et for et i deres anatomiske Nøjagtighed. Har jeg en italiensk Model, som ved første Øjekast kun fremkalder et rent animalsk Indtryk, opdager jeg dog individuelle Træk; jeg naar tilsidst ind til de Linier i Ansigtet, der viser det Udtryk af Værdighed, der særpræger ethvert menneskeligt Væsen. Et Værk skal bære hele sin Betydning i sig selv og paatvinge Beskueren den, selv om han ikke kender Emnet. Naar jeg ser Giottos Freskomalerier i Padua, bekymrer jeg mig ikke om at vide, hvilken Scene af Kristi Liv det er de forestiller, men jeg forstaar straks den Følelse, der strømmer ind paa mig, for den er i Linierne, i Kompositionen, i Farven, og Titlen bekræfter kun mit Indtryk.

Jeg drømmer om en Kunst, der er ligevægtig, ren, rolig — ingen forstyrrende Emner, en Kunst, der skulde være for ethvert Menneske, der arbejder med Hjernen, saavel for Forretningsmanden som for Skribenten, noget lindrende og hjerneberoligende, noget i Lighed med en god Lænestol, hvori han kan udhvile sin fysiske Træthed.

Man diskuterer saa ofte de forskellige Fremgangsmaaders Værdi, deres Forhold til de forskellige Temperamenter. Man holder af at skelne mellem de Malere, der arbejder direkte efter Naturen og dem, der arbejder efter Fantasien. Jeg tror ikke, man skal anbefale den ene af disse Metoder frem for den anden. Det hænder, at de benyttes skiftevis af samme Maler, hvad enten han nu har Brug for Genstandenes Tilstedeværelse for at modtage Indtryk og samtidig anspænde sin skabende Evne, eller hans Indtryk allerede er ordnede; i begge Tilfælde kan han naa til den Enhed, der danner Billedet. Dog tror jeg, man kan dømme om en Malers Vitalitet og Ydeevne, naar han, direkte paavirket ved Beskuelser af Naturen, er i Stand til at samle sine Indtryk, komme tilbage til dem — gentagne Gange paa forskellige Dage og fuldende Billedet: en saadan Magt forudsætter, at Maleren er tilstrækkelig Herre over sig selv til at kunne foreskrive sig en Disciplin.

De simpleste Midler er dem, der bedst tillader Maleren at udtrykke sig. Hvis han er bange for at blive banal, undgaar han det ikke ved en mærkelig ydre Form, en aparte Tegning eller en besynderlig Farve. Hans Midler skal hidrøre fra hans Temperament. Han skal være i Besiddelse af den Naturlighed, der faar ham til at tro, at han kun har malet det, han har set. Jeg elsker disse Ord af Chardin: »Jeg sætter Farve paa lige til det ligner.« Og dette af Cézanne: »Jeg vil skabe et Billede,« og ogsaa følgende af Rodin: »Kopier Naturen.« Vinci sagde: »Den, der forstaar at kopiere, forstaar at skabe.« De Mennesker, der frivilligt fjerner sig fra Naturen, er ved Siden af Sandheden. Naar en Maler tænker, skal han stille sig klart, at

hans Billede er kunstigt, men naar han maler skal han have den Følelse, at han har kopieret Naturen. Og selv naar han er færdig, skal han beholde den Overbevisning, at det kun var for at gøre den mere fuldstændig.

* * *

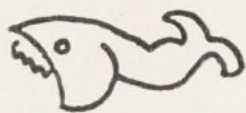
Man vil maaske sige, at man af en Maler havde ventet et andet Syn paa Malerkunsten, og at jeg alt i alt kun er gaaet ud fra forslidte Talemaader. Hertil vil jeg svare, at der findes ingen ny Sandheder. En Kunstners Opgave bestaar, ligesom en Videnskabsmands, i at gribe de Sandheder, man ofte har gentaget for ham, og som han gør til sine den Dag, han har udforsket deres dybere Mening. Hvis Flyverne skulde fremstille deres Forsøg, forklare os hvorledes de har kunnet forlade Jorden og svinge sig ud i Verdensrummet, vilde de slet og ret give os en Bekræftelse af de mest elementære fysiske Principper, som de mindre lykkelige Opfindere har forbigaaet.

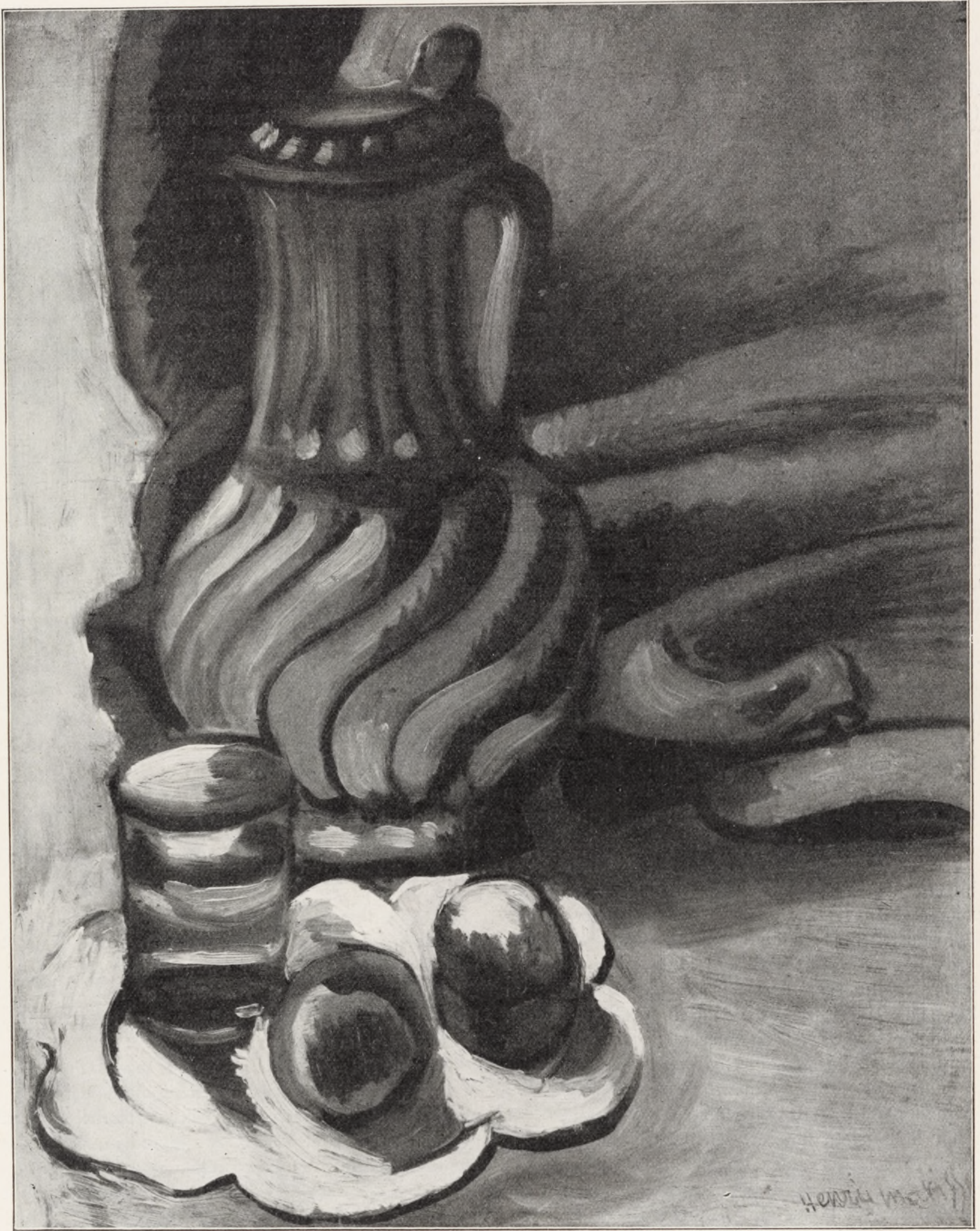
En Kunstner vinder altid ved at blive underrettet om sine Fejl, og jeg er glad ved at have faaet mit svage Punkt at vide. Herr Péladan bebrejder i Ugerevuen nogle Malere, til hvilke jeg mener at maatte regne mig, at de kalder sig »Tigrene«, og at de gaar klædt som alle andre, saa deres Udseende ikke adskiller sig fra Afdelingschefernes i de store Magasiner. Regner Geniet virkelig med saa lidt? For mit Vedkommende kan Herr Péladan være ganske rolig: fra i Morgen vil jeg lade mig kalde »Sar« og klæde mig ud som Tyrk.

I samme Artikel paastaar den udmærkede Skribent, at jeg ikke maler hæderligt, og jeg havde Grund til at vredes, hvis han ikke sørgede for at kommentere sin Mening ved en indskrænkende Definition: »Ved hæderligt forstaar jeg uden Respekt for Idealet eller Reglerne.« Det ulykkelige er, at han ikke siger os, hvor de Regler er. Jeg er tilfreds, hvis de eksisterer, og hvor vilde vi ikke blive ophøjede Kunstnere, hvis det var muligt at lære dem!

Reglerne eksisterer ikke udenfor Individerne: ellers vilde ingen Professor staa tilbage for Racine. Enhver af os er i Stand til at gentage de smukke Sætninger, men kun faa af os naar ind til Meningen: Jeg er villig til at indrømme, at der udgaar en mere fuldstændig Overensstemmelse af Regler fra et af Rafaels eller Titians Værker end fra Manets og Renoirs, men de Regler man finder hos Manet og Renoir passer til deres Natur, og jeg foretrækker det mindste af deres Malerier for alle de Maleres, der har været tilfredse med at fjerne Mærket fra »Venus med den lille Hund« eller »Den hellige Jomfru med Stillidsen.« Disse sidste har ingen Betydning, for vi tilhører nu engang vor Tid og deler dens Meninger, Følelser, ja selv dens Fejltagelser. Alle Kunstnere bærer deres Tids Præg, og de største er dem, der er dybest mærkede. Courbet repræsenterer bedre vor Tid end Flandrin, Rodin bedre end Frémiet. Hvad enten vi vil eller ej opstaar der en gensidig Ansvarlighed, som selv ikke Herr Péladan kan undslippe. For maaske bliver det netop hans Bøger, Fremtidens Æstetikere vil tage som Eksempel, naar de sætter sig i Hovedet at de vil bevise, at ingen i vore Dage har forstaaet Leonard da Vinci's Kunst.

Henri-Matisse.







Atlantis

DER ligger et Land, et Land i den skumrende Stund
som laa det med lysende Lygter alene paa Altets Bund.
En Gade mod søgrøn Himmel, med klareste Lygter paa Rad,
som drømte den sunkne Verden, den undersøiske Stad.

Det er som om Lyset spejder igennem den grønne Sø
efter den sunkne Verden, Jordens dybt jordede Ø . . .
hvor Lygterne brænder for ingen, i klar, uforklarlig Ro,
og synes at bygge en Stige, en fjern og forstenet Bro . . .

Saa sover Jorden alene i Sfærernes grønne Grav;
thi Himlen har lukket sin Bølge, som var den det kolde Hav —,
der gemmer de grædende Skatte paa Verdens vemodige Bund,
og sletter Udslettelsens sidste Smil om den Sunknes Mund . . .

Og støder en stille Luftning mod Aften-Husenes Sten,
skyller en lønlig Dønning tilbage mod Elmens Gren . . .
Den staar i en yppig Bølgen som Algen i natmørkt Vand,
som led den i øde Længsel mod Livets evige Land . . .

Saaledes sover Verden i Farver og Harmoni.
Grønt glider de famlende Vande den favnende Alge forbi . . .
Atlantis-Gaden, der blotter Alverdens uddøde Dag —,
men gemmer, i Skær af Smaragder, Verdens længst sunkne Vrag . . .

Der er en højere Himmel, højt over Sfærernes Hav,
hvor Stjernernes svimle Skibe skuer mod Jordens Grav . . .
stævnende trygt imod Stranden, etsteds i et blankt Univers,
Landet, der smiler i Masten og smykker det straalende Mers . . .

Saa lyser *Foraaret* frodigt igennem det frysende Alt.
Det dykker ved Aften i Dybet og kysser de Skibe, der faldt —.
Thi Skumringens lavgrønne Tone, der kommer det dybe nær,
er kun en Spejling af Landet, de evige Somres Skær . . .

Emil Bønnelycke.

NOTER

I GLYPTOTEKETS VINTERHAVE foran trappeopbygningen til den antike afdeling staar den franske bronze-gruppe »Gloria victis«. Naar man lykkelig har overset den skrækkelige liggende eller siddende kvindefigur, der er anbragt i rotunden mellem bænkene, slutter enhver øjebælgelse uvilkaarligt i hovedaksens endepunkt, den centralt fremhævede og indrammede plads, hvor omtalte Gloria-gruppe er opstillet. Men denne gruppe formaar ikke at udfylde den af pladsen fordrede funktion: at afslutte og fæstne rum- og farveindtrykket. Den er mørk og træder derfor ikke tydeligt frem mod det mørke rum bag ved, man faar ikke straks sig paa den. Den er saa urolig i komposition, at selv planterne forekomme roligt opbyggede i forhold til den. Endelig er den som planterne grøn af farve og bringer derfor heller ikke paa farvens omraade nogen afslutning. Indtrykket er overordentlig pinagtigt, netop fordi de omgivende plantegrupper ere saa skønne og øjet saa afgjort søger en forløsende virkning paa den paagældende plads.

Maa det hermed foreslaas, indtrængende, at den store, forgyldte Buddha, der nu staar nede i Kælderen, anbringes paa sokkelen istedetfor Gloria-gruppen. Ikke af forkærlighed for Buddhafigurer, men fordi den ejer alle betingelser for at give rummet den savnede afslutning. Den er arkitektonisk fast opbygget, frontal, som skabt til at være centrum for enden af en axe, den har et helt ovalt omrids, og endelig vil dens forgyldning virke som det savnede farvesamlingspunkt. Maa den ikke blive opstillet paa prøve i otte dage???

D.

DA DE KØBENHAVNSKE BLADE for Tiden ikke bringer fyldestgørende Omtale af Kunst, henviser vi til de saglige og instruktive Udstillingsanmeldelser af vor Medarbejder, Maleren S. Danneberg i »Fyns Venstreblad« i April og Maj.

DEGAS Udstilling. Hvor en Udvikling gaar frem, er det et lige saa stort Arbejde at rydde op i de konservatives Skældsord som i de radikales Lovprisninger. Impressionisternes samtidige Venner fandt i deres Kunst Farvens Gennembrud. Men som Udviklingen er gaaet frem, er der hos Cézanne og hans Efterfølgere for Farven som Farve, som ren dekorativ Værdi, langt større Mulighed end hos Impressionisterne. Impressionister som Degas, Pissarro, Monet er mere Farveplastikere end Kolorister. Impressionisterne modellerer Rummet som en fritstrømmende, plastisk Masse i Farven — deres Dygtighed til at komponere iøvrigt indrømmet — Cézanne krystalliserer Farven i rolige, klare, bredt adskilte Flader og Former. Der er paa Degas-Udstillingen et enkelt Billede, »Dame med Hund«, der interesserer som Fremstød i vor Tids Retning ved dets Farvebehandling, blaagrønne, gule, sorte, lakrøde Farver i store Flader, foruden ved dets impressionistiske Kraft, den plastiske Komposition, den dristige Afskæring, Sansen for det umiddelbare. De andre Billeder har i alle Tilfælde Værdi, som Udtryk for det Arbejde, Degas har gjort. Hans Beundring og Kamp for det rytmiske er ikke faldet ufrugtbar til Jorden.

M.

TILSENDTE BØGER

EDGAR RUBIN: En ung dansk Filosof og hans Værk samt Erindring og Erkendelse, en Dialog. — Væsentlig et udvidet Optryk af Rubins Artikel om Herbert Iversen i »Tilskueren« samt en Dialog, skrevet i 1912, der behandler erkendelsesteoretiske Grundspørgsmaal, som ogsaa Iversen har været inde paa.

FRA NY CARLSBERG GLYPTOTEKS SAMLINGER. — Dette Aarskrift, der skal danne et Sidestykke til Kunstmusæets, er tilegnet Mindet om Carl Jacobsen, efter hvis gentagne Gange udtalte Vilje det er, at hans Gerning nu søges uddybet ved en videnskabelig Behandling af Glyptotekets Hovedværker. Bogen bringer Afhandlinger af Frederik Poulsen (om Efebstatuen fra Epidauros og om etruskiske Gravmalerier), af Carl V. Petersen (om fransk Landskabsmaleri) og af en Række udenlandske Kunstforskere.

RICHARD BERGH: Stilproblemet i den moderne Kunst. Et Forsøg paa at forklare dens Oprindelse og Art. Overs. af Marie Henriques. Med Forord af Karl Madsen. 63 S. (Gyldendal.)

Richard Bergh, den nu afdøde svenske Maler og Leder af Stockholms Nationalmuseum, undersøger i dette Skrift en Række af de Problemer, der er oppe i Tidens kunstteoretiske Diskussion — Forholdet mellem naturalistisk og dekorativ Kunst, mellem »Indlevelse« og det matematisk Skønne, mellem Indhold og Form. Baade hvor Forfatteren slutter sig anerkendende til de kubistiske Bestræbelser, og hvor han stiller sig kritisk overfor dem, følger man gerne hans klare og velorienterede Fremstilling, der danner en velgørende Modsætning til vor hjemlige Prof. Salomonsens intetsigende og perfide Skrivelser.

LE BULLETIN DE LA VIE ARTISTIQUE, der udgives af Bernheim-jeune, 25, Boulevard de la Madeleine, og udkommer to Gange om Maanedn (Abonnementspris 24 Francs), bringer i Tekst og Billeder en Hilsen fra Kunstlivet i Paris og fortjener at finde Venner og Abonnenter ogsaa herhjemme.

OTTO GELSTED: De evige Ting. Digte. Med Omslag og Vignetter af Poul Uttenreiter. (Nyt Nordisk Forlag).

EMIL BÖNNELYCKE: Gadens Legende. Digte. (Lybecker.)

DANSKE STUDENTERS ROKLUB. AARSBERETNING 1919. — Indhold: Henning Koch: 1919. Johannes V. Jensen. Kalkbrænderihavnen. Poul Henningsen: Baadhuset i Kalkbrænderihavnen (med Planer af det af Hr. Arkitekt Poul Henningsen for D. S. R. opførte Baadhus). Leo Swane: Det nye Rohus (»Jeg finder huset kønt«). Foreningsmeddelelser.

ANGELICA AXELSEN: ARISTOTELES POETIK (Levin og Munksgaard). Af stadig Værdi for den kunstteoretiske Diskussion. Med fuldstændig Oversættelse af den græske Tekst.

