

## Planchetekster til Panoramaudstillingen

### Indhold

Nedslag i Fuglsang Kunstmuseums historie .....	2
1. Guldalder 1780-1850 .....	3
2. De store fortællinger .....	4
3. Friluftsmaleriets gennembrud .....	5
4. Papirpotpourri. Kunst på papir ca. 1780-1980 .....	6
5. Med fokus på gips. Afstøbningssalen .....	7
6. Det moderne gennembrud .....	8
7. Det tidlige 20. århundrede .....	9
8. Modernisme .....	10
9. Herfra min verden går. Naturalisme og mørkemaleri ca. 1930-60 .....	11
10. Spontan, abstrakt og ekspressiv. Cobra og "Cobrakunst" .....	12
11. Uden filter. Surrealistisk billedkunst .....	13
12. Med fokus på formen. Konkrete og konstruktive tendenser .....	14
A. Lys og mørke. Om Peter Ilsteds <i>Amor og Psyke</i> .....	15
B. Op i lyset. Om Theodor Philipsens <i>Vandhjul i Lirifloden</i> .....	16
C. Fugle i sten. Om to af Henry Heerups skulpturer .....	18
D. Kærlighedens mytologi. Om Henry Heerups <i>Leda med svanen</i> .....	20

## **Nedslag i Fuglsang Kunstmuseums historie**

1887: Beslutning om dannelsen af en kunstsamling i tilknytning til oprettelsen af Maribo Museum (i dag Lolland-Falsters Stiftsmuseum) træffes, initieret bl.a. af brygger Carl Jacobsen (1842-1914)

1890: Museet i Maribo åbner for offentligheden. Kunstsamlingen består af gipsafstøbninger (sal 5) og indlånte malerier. I årtierne herefter suppleres med egne indkøb samt kunstgaver, fra 1902 bl.a. fra Ny Carlsbergfondet

1930'erne: Planer om en ny tilbygning til museet i Maribo til at huse den voksende kunstsamling

1942-44: Tilbygningen realiseres efter tegninger af arkitekt Einar Ørnsholt (1887-1978)

1966: Kunstsamlingen udskilles under navnet Lolland-Falsters Kunstmuseum. Nyt fokus på kunst på papir

1970: Grafiksalen indvies med forbillede i Den Kongelige Kobberstiksamling (Statens Museum for Kunst). Inventaret tegnes af møbelarkitekt Rigmor Andersen (1903-95) (sal 4)

1979: Museet første kunsthøgskoleuddannede leder ansættes. Samtidskunsten får nyt fokus

1984: Kontorchef Erik C. Mengels (1908-83) testamentariske kunstgave på 166 kunstværker fra ca. 1930-60 modtages

1989: Kunstmuseet skifter navn til Storstrøms Kunstmuseum. Færre, men større kunsterhvervelser

2004: Realdania, Storstrøms Amt, EU's Mål 2-midler og kommunerne på Lolland og Falster giver tilsagn om anlægsbevilling til et nyt kunstmuseum ved Fuglsang Gods

2005: Den internationale arkitektkonkurrence vindes af den engelske arkitekt Tony Fretton (f. 1945)

2006: Byggeriet af den nye museumsbygning påbegyndes

2007: Byggeriet færdiggøres og museet skifter navn til Fuglsang Kunstmuseum

2008: Fuglsang Kunstmuseum åbner for publikum

## 1. Guldalder 1780-1850

Fuglsang Kunstmuseums guldalderssamling rummer periodens væsentligste genrer: Historiemalerier med udgangspunkt i bibelske fortællinger og historiske optrin, rejsebilleder fra kunstnernes ofte langvarige studieophold under fjernere himmelstrøg, portrætter af samfundets spidser og de nære relationer, både intime og storladne skildringer af den danske natur samt marinemalerier skabt på lige dele udlængsel og maritim interesse. Inden for disse genrer kan også bevægelsen fra det idealiserede til det virkelighedsnære motiv følges på mange planer, eksempelvis i landskabsmaleriets udvikling fra det rendyrkede ateliermotiv til den mere naturtro skildring.

Guldalderen er ikke blot historien om, hvordan opbruddet i Kunstakademiets genrehierarkier tilsidesætter historiemaleriet til fordel for landskabet frem mod midten af 1800-tallet. Det er også historien om, hvorledes de ændrede magtstrukturer bringer borgerskabet i en økonomisk og kulturel førerposition på bekostning af kongen og adelen. Denne udvikling spejler sig i den markante tilstedeværelse af betydningsfulde borgerportrætter, mens eksempelvis historiemaleriet blot er repræsenteret i museets samlinger med få motiver.

Sideløbende med portrætterne materialiserer landskabsmaleriet sig som periodens væsentligste motiv. Ikke alene var det et indlysende motiv for den generation af kunstnere, der af professor C.W. Eckersberg (1783-1853) var blevet ansporet til at skildre alt med omhyggelig og samvittighedsfuld interesse, og i forhold til udendørs motiver gerne som spæde tiltag til et egentligt friluftsmaleri, men landskabsmaleriet var også nært forbundet til den tiltagende nationale bevidsthed, som skyllede hen over landet i kølvandet på stridighederne med de sydlige provinser Slesvig og Holsten. Under de slesvigske krige måtte Danmark afstå væsentlige dele af kongedømmet, men den begrænsede nationale udstrækning sendte blot kunstnerne på opdagelse i rigets fjernere egne. I museets samling ses således fine eksempler på, at også det lollandske landskab lod sig omsætte til et forfinet, kunstnerisk udtryk.

## 2. De store fortællinger

Guldalderens yndede historiemaleri videreudvikles i anden halvdel af 1800-tallet til et egentligt genremaleri, der blev landskabsmaleriets nationalromantiske afløser. Nu var det ikke længere landskabet, der i sig selv vidnede om de særlige danske karakteristika, i stedet skulle befolkningen inkarnere det særligt nationale. Periodens kunsthistoriske chefideolog, N.L. Høyen (1798-1870), opfordrede periodens kunstnere til at opsøge de uspolerede lokalbefolkninger i rigets randområder, der var et skatkammer af motiver for tidens kunstnere. Den sociale kritik lå ikke de nationalromantiske genremalere på sinde, i stedet dyrkedes en romantisk forestilling om det uspolerede liv på landet, uden skelen til de forandringer det øvrige samfund oplevede i samme periode. Interessen for at hylde det enkle liv på landet videreførtes ind i de første årtier af 1900-tallet, hvor bondens arbejde i marken blev et genkommende motiv.

Parallelt hermed løb imidlertid også en anden strømning, båret af kunstnere, med udlængsel i kroppen. Væsentlige repræsentanter herfor er bl.a. maleren Lorenz Frølich (1820-1908), som i perioden 1846-75 bosatte sig i udlandet, fortrinsvis i Frankrig og Italien. I en årrække virkede Frølich her som illustratør, og den stærke litterære interesse lod sig senere omsætte i bl.a. motiver med udgangspunkt i den franske forfatter, Victor Hugos (1802-85) univers. Også Kristian Zahrtmanns (1843-1917) kunstneriske virke havde afsæt i rejsen, særligt til Italien, ligesom han også delte Frølichs interesse for litterære motiver. De bedst kendte eksempler herpå er suiten af billeder med udgangspunkt i kongedatteren Leonora Christinas (1621-98) liv og skæbne.

Også i de sidste år af 1800-tallet og de første tiår af 1900-tallet var interessen for historiemaleriet markant, og genren reflekterer tidens store interesse for de mytologiske guder og helte som forbilleder for det moderne menneske.

### 3. Friluftsmaleriets gennembrud

At male lyset frem gennem rene, tindrende farver under åben himmel var en af de væsentligste nyskabelser, som det danske friluftsmaleri dyrkede, under inspiration af bl.a. de franske impressionister fra 1880'erne og frem. Men mindst lige så karakteristisk var, at billederne ofte havde en markant vinkling, hvad enten det angik beskæringer resulterende i nærbilleder, iøjnefaldende synsvinkler eller andre former for individualiserende tiltag.

Interessen for at komme ud af ateliererne og under åben himmel foranledigede adskillige danske billedkunstnere til at opsøge kunstnerkolonierne i både ind- og udland. Den bedst kendte danske koloni er Skagensmalerne, der fjernt fra byernes pulserende liv siden 1880'erne havde tiltrukket tidens kunstnere. Malerne i Skagen opnåede tidligt stor kommerciel popularitet, og også Fuglsang Kunstmuseum erhvervede tidligt værker af dem. De tilrejsende kunstnere medbragte viden om malerkunstens udvikling fra uddannelse i og studierejser til Paris, og i Skagen omsattes dette både i skildringer af strandmotiver, af de lokale Skagboere samt ikke mindst portrætter af kunstnerkoloniens medlemmer. Det kunstneriske nybrud, som fandt sted med Skagen som udgangspunkt, blev af malerne P.S. Krøyer (1851-1909) og Laurits Tuxen (1853-1927) videreformidlet til de kommende generationer gennem deres virke på Kunstnernes frie Studieskoler, der i 1882 var blevet oprettet i protest mod Kunstakademiet i København.

Friluftsmaleriet blev videreført af fynbomalerne med Peter Hansen (1868-1928), Johannes Larsen (1867-1961) og Fritz Syberg (1862-1939) i centrum. Deres fødeø blev det naturlige udgangspunkt for malerier med farvekraft samt frie penselstrøg, og dermed blev de velkendte motiver vidnesbyrd om den kunstneriske rigdom, der kan gemme sig i det velkendte. Fynboernes frigjorte billedkompositioner videreførtes af bl.a. Albert Gottschalk (1866-1906), hvis værker peger frem imod den tidlige danske modernisme

#### **4. Papirpotpourri. Kunst på papir ca. 1780-1980**

Fuglsang Kunstmuseums samling af kunst på papir er omfattende. I denne sal, hvis belysning er særlig skabt til permanent visning af den lysfølsomme papirkunst, vises en række højdepunkter fra museets righoldige skatkiste af i alt ca. 2000 enkeltblade samt grafikmapper og bøger med originalgrafik. Tilsammen udgør de udsøgte tegninger, akvareller og grafiske værker et "papirpotpourri", der går på tværs af kunstnere, kronologi og motivkredse. Såvel alment kendte som mere ukendte kunstnere er repræsenteret, og det drejer sig både om udøvere, der udelukkende beskæftiger sig med kunst papir og om dem, der bruger mediet på lige fod med eksempelvis maleri og skulptur.

I kronologi fordeler samlingen sig fra den senere del af 1700-tallet til 1980'erne, mens motiverne dækker alle genrer, herunder landskaber, portrætter og bybilleder. Tyngden er imidlertid at finde i det 20. århundrede, som byder på bl.a. sjældne akvareller, nytænkende træsnit, rumligt eksperimenterende billedhuggertegninger, fascinerende skitsebøger og ikke mindst en lang række ætsninger og koldnålsradninger fra midten af 1900-tallet og frem. Sidstnævntes ophavsmænd - og overraskende store antal ophavskvinder - har for manges vedkommende deres kunstneriske ballast fra den vigtige Grafisk Skole på Kunstakademiet i København eller fra den senere alternative og stærkt eksperimenterende kunstske i København, Eks-skolen.

Papirkunsten skal, trods materialernes krav om særlige udstillingsforhold og dermed egen udstillingssal, ikke i kunstnerisk henseende vurderes separat. Tværtimod bør den anskues som en integreret del af det samlede billedkunstneriske felt, eksempelvis i form af eksperimenterende eller afklarende blyantsskitser og -serier, som hastigt nedfældede studier eller indtryk i akvarel, eller slet og ret som selvstændige kunstværker, der bedst udtrykkes i denne eller hin grafiske teknik.

## 5. Med fokus på gips. Afstøbningssalen

Samlingen af gipsafstøbninger hidrører fra museets barndom. Hovedparten af værkerne er kommet hertil i perioden ca. 1890-1920 på foranledning af brygger Carl Jacobsen (1842-1914), som i 1880'erne blev engageret i arbejdet for etablering af en kunstsamling i tilknytning til det kulturhistoriske museum i Maribo, Lolland-Falsters Stiftsmuseum. I 1890'erne grundlagde han sit eget kunstmuseum, Ny Carlsberg Glyptotek, i København, og herfra udlånte han en række af de afstøbninger, som den dag i dag forefindes i afstøbningssamlingen på Fuglsang Kunstmuseum. Samlingen domineres af dansk skulptur fra slutningen af 1800-tallet, men den rummer også enkelte værker fra den samtidige franske skulptur samt få skulpturer fra den græsk-romerske antik og den italienske renaissance. Især buster af fortjenstfulde personer i det offentlige livs eller kunstens tjeneste er del af samlingen, ligesom en række afstøbninger af værker, der kan genkendes fra københavnske parker og pladser og som dengang nød stor offentlig anerkendelse, også spiller en betydelig rolle.

Som følge af en dalende interesse for gipsafstøbninger – "kopier" – der begyndte at gøre sig gældende i løbet af 1930'erne, er en række af de oprindelige værker i denne samling siden ødelagt eller på anden vis gået tabt; de fleste i forbindelse med nedtagningen forud for museumstilbygningen i Maribo i begyndelsen af 1940'erne. I salen vises hovedparten af de resterende afstøbninger, som ikke samlet har været udstillet siden 1940. Efter et omfattende og nænsomt restaureringsarbejde har de igen fået deres egen udstillingssal, således som det sås ved museets åbning i 1890. Værkerne i denne sal fungerer både som supplement til Fuglsang Kunstmuseums samling af originalskulptur og som erindring om den vægt, samtiden tillagde den rumlige skulptur som opdragende element i en gryende almen kunstforståelse anno 1900. Det var desuden væsentligt for Carl Jacobsen, at værkerne tilbage ved museets begyndelse blev opstillet med henblik på, "(...) at de Besøgende føle Glæde ved at være der (...)"; en betragtning, som kunstmuseet også i denne opstilling mere end 100 år senere søger at efterleve.

## 6. Det moderne gennembrud

I årene frem mod år 1900 sætter en ny kunstnergeneration dagsordnen. Fælles for dem var, at de anført af multikunstneren Johan Rohde (1856-1935) havde brudt med både uddannelse og udstilling under Kunstakademiet i København. Uddannelse havde de i stedet fået på Kunstnerens frie Studieskoler, der i årene 1882-1912 som en magnet tiltrak tidens kunstnertalenter, deriblandt både fynbomalerne og tidlige danske modernister.

Rundet af Kunstnerens frie Studieskoler var eksempelvis L.A. Ring (1854-1933), Vilhelm Hammershøi (1864-1916) samt fynbomalerne Peter Hansen (1868-1928), Johannes Larsen (1867-1961) og Fritz Syberg (1862-1939). Om end meget forskellige vidner deres værker om en bevidst insisteren på, at kunsten ikke kan og skal gøre forsøg på en objektiv saglig skildring af verden omkring dem. Hos Ring og Hammershøi kommer dette til udtryk i en stilisering gennem en ofte selektiv farvebrug og usædvanlige synsvinkler, der udfolder sig i et personligt motivkatalog. Fynboerne skildrede med forkærlighed deres fynske fødeø i selvstændiggjorte farvekompositioner med stor dekorativ værdi. Det motiviske afsæt for disse kunstnere er stadig ofte den omgivende virkelighed, men gennem forenkling, fokus på helhed, stilisering og farvens muligheder skifter fokus fra en minutiøs karakterisering af den ydre virkelighed til fordel for det personligt fortolkede værk.

Perioden har mange markante kunstnerskikkelser, og også kvinderne trådte efterhånden frem på scenen med krav om kunstnerisk anerkendelse og uddannelse. Motivisk skildres kvinden nu ikke længere kun som hjemmets muse og beskytter, men i stedet som en moderne frisat kvinde, der enten skuer mod fremtiden, parat til at indtage den, eller roligt imødekommer beskuerens blik med paletten hvilende på skødet. På dette tidspunkt indtog kvinderne således det kunstneriske univers på flere fronter.

## 7. Det tidlige 20. århundrede

To danske malere er særlig stærkt forbundet til Fuglsangs kunstneriske tradition: Oluf Hartmann (1879-1910) og Olaf Rude (1886-1957). Hartmann var gennem familiemæssige bånd knyttet til Fuglsang Gods, mens Rudes barndomshjem var det nærtliggende Frejlev. Om end forbundet af både landskab og tid var deres kunstneriske udsagn væsensforskellige. Mens Hartmann som udløber af sine bevægede og livfulde figurkompositioner skabte en række farvefine og intense fortolkninger af Skejtens landskab, brugte Olaf Rude den samme egn som udgangspunkt for sine anslag til en reduktiv, formel bearbejdning af motivet. Med stemte farver og kraftig brug af paletkniv blev både Skejten og motiver fra Marielyst samt Nykøbing Falster til tidlige forsøg på at finde en ny malerisk virkelighed. I tidens skulptur ses en parallel bestræbelse på en gradvis nedskrivning af den virkelighedsnære dimension uden forbindelsen dertil helt skæres over; motiverne stammer således fra den nære daglighed, men underlægges en kunstnerisk bearbejdning, hvor en begyndende forenkling bringer skulpturens formelle egenskaber i fokus.

Mens Hartmann fik betydning for Rude som den, der tidligt og med en begyndende abstraktion gjorde Skejtens særegne natur til værdifulde landskabsmalerier, blev han også væsentlig for efterfølgende malere som J.A. Jerichau (1890-1916), Niels Larsen Stevns (1864-1941), Erik Stæhr-Nielsen (1890-1921), og Edvard Weie (1879-1943), der alle viderebragte den livsintensitet og kraft, der udgik fra hans store figurkompositioner. Både i landskaber og figurmotiver fastholdt de denne kunstneriske vision, og det ekstatiske blev et betydeligt element i deres kreative skaben, uanset hvilket motiv, der optog dem. Værkerne er ofte pastost malet, hvorved farven næsten frigør sig fra motivet, og herigennem peger denne gruppe af kunstnere frem imod den tidlige danske modernismes radikale eksperimenter med rum, motiv og farve.

## 8. Modernisme

Den tidlige danske modernisme er repræsenteret i Fuglsang Kunstmuseums samlinger med hovedværker inden for både maleri og skulptur. Strømningen tegner konturerne af et opgør med billedkunstens virkelighedsnære dimension, idet kunstnerne via formelle eksperimenter samt frisættelse af farve, form og motiv søgte at indgyde deres værker en uafhængig status af de øvrige kunstarter.

Fremstår periodens kunstværker af og til formelle med deres fladebetonede motiver, kan man dog også iagttage en interesse for at finde motiver, der forbandt sig med tidens moderne pulserende liv, og hvor stejle linjeforløb og klare farver vidner om det moderne menneskes hektiske og dynamiske livsvilkår. Karakteristisk er det imidlertid også, at malernes mange opstillinger genoplivede et motiv, der havde en lang og glørværdig forhistorie. Ville modernisterne med formelle eksperimenter og moderne motiver således gestalte deres aktuelle visioner, var de ligeledes bevidste om, at de ikke kunne undsige sig kunstens historie. Opstillingerne var et yndet motiv blandt dem, der, inspireret af indtryk fra de mange studierejser til Paris, knyttede de malede genstande til fladen. Eksempelvis ses krukker, kander, frugtskåle og borde under en tilnærmet todimensional vinkel, der medfører geometriske forenklinger med tydelig hilsen til samtidens kubister.

For billedhuggernes vedkommende var fladeorienteringen ikke uproblematisk, og de ofte små formater får ikke sjældent en reliefagtig karakter med få optimale synsvinkler. Men modernismens insisteren på kunstens formelle snarere end fortællende elementer betyder også nyt fokus på de mere abstrakte kvaliteter, eksempelvis balance og rytme, masse og rum, som viser frem mod den abstrakte skulptur fra århundredets midte.

## 9. Herfra min verden går. Naturalisme og mørkemaleri ca. 1930-60

Portrætter, landskaber og bybilleder dominerer udstillingssalen med naturalisme og mørkemaleri. Mens naturalismen som stilbegreb i dansk sammenhæng har rod i 1880'erne og ønsket om naturtro at skildre hverdagen, sigter mørkemaleriet til de kunstnere, der omkring 1930 genoptager naturalismens motivkredse og vender sig mod den nære verden. Det være sig hjemstavn, lokalområdet, rejsemålene og indtrykkene derfra, eller omgangskredsen i form af nær familie, gode venner, kolleger og bekendte. De motiver blev omkring Første Verdenskrig tilsidesat til fordel for modernisternes frisættelse af billedkunstens formelle virkemidler; rum, form og farve.

Hvor naturalisme således generelt betegner en kunstnerisk fastholden i det set og forestillende, peger "mørkemaleri" mere specifikt på brugen af en mørkstemt farveholdning. Begrebet er imidlertid ikke dækkende for disse kunstneres arbejde med farven, idet de tillige betjener sig af en intens kolorit, som forlener værkerne med farverigdom, styrke og liv. Denne livlighed understreges af penselskriften, der helt bevidst viderefører flere modernistiske tiltag, bl.a. forenklingen af formen, som kubisterne påbegyndte, eller en ophobning af pastose farvelag, der lægger sig i forlængelse af de tidligere ekspressionister. Videreførelsen af det tidligere 20. århundredes banebrydende kunstneriske initiativer gælder også mørkemalerens arvtagere i 1950'erne og 60'erne.

Inden for tidens skulptur ses en genopblomstring af naturalismen, tilføjet strejf af realisme, som rækker tilbage til antikkens portrætkunst. Det vellignende portræt er centralt, men tidligere eksperimenter har givet mere fokus på nytænkning af form, masse og skulpturens afslutning mod rummet eller soklen. Således fremstår skulpturen både traditionsbåren, men med en ny alvor og tyngde, der synes at spejle det samtidige maleri. Både i skulptur og maleri er oppositionen til den tidlige modernisme således evident, men imidlertid ikke så grundlæggende, som man først foranlediges til at antage.

## 10. Spontan, abstrakt og ekspressiv. Cobra og "Cobrakunst"

En af de strømninger som særligt kendetegner vesterlandsk billedkunst fra det 20. århundredes midte og frem er den spontant-abstrakte ekspressionisme. I dansk sammenhæng manifesterede dens idealer og formsprog sig i første omgang hos de kunstnere, der var involverede i den europæiske sammenslutning Cobra, hvis grundlæggende medlemmer stammede fra København, Bruxelles og Amsterdam. Trods sammenslutningens korte officielle levetid i de intense år 1948-51 var anslagene hertil længe undervejs, ligesom dens indflydelse stadig gør sig gældende hos nye kunstnergenerationer. Mens Cobra-navnet således henviser til den specifikke historiske aktivitet, dækker det bredere begreb "Cobrakunst" over en lang række ånds- og stilbeslægtede tiltag før og efter sammenslutningens dannelse samt medlemmernes både tidligere og senere virke.

Initiativtageren Asger Jorn (1914-73) samt de tilknyttede danskere, herunder Ejler Bille (1910-2004), Egill Jacobsen (1910-98), Carl-Henning Pedersen (1913-2007) og billedhuggeren Erik Thommesen (f. 1916), arbejdede på forskellig vis med at fremme et universelt og vitalt billedsprog, hvis abstrakte tendenser - modsat tidens gryende minimalisme - imidlertid aldrig helt slap figurationen. Selvom kreativiteten var drevet frem af ønsket om fri og ofte spontan kunstnerisk udfoldelse, er det tydeligt, at kunstnerne arbejdede med specifikke referencerammer. Med den nyligt afsluttede Anden Verdenskrig i frisk og smertelig erindring søgte de således inspirationskilder, som undveg den herskende borgerlige, vestlige kultur og som dermed kunne bidrage til et anderledes fremtidigt samfund. Hertil var forskellige såkaldt primitive kulturer, herunder traditionel symbolladet billedkunst fra den tredje verden, den nordiske middelalders ornamentik og rustikke materialer samt børns fantasifulde og umiddelbare billeddannelse, særdeles velegnede som forbilleder. De genspejles i den spontant-abstrakte ekspressionisme, hvor beskueren konfronteres direkte med lidenskab og desperation, skønhed og grimhed, livet og døden.

## 11. Uden filter. Surrealistisk billedkunst

I den surrealistiske billedkunst er alting tilladt. Eller rettere; de surrealistiske malere og billedhuggere drister sig til at sætte billeder på de ellers bortfiltrerede motivkredse, som det normalt ikke er god tone at vise i det offentlige rum, og som konventionerne tillægger privatsfæren. Med den psykoanalytiske teori som drivkraft afdækkes og visualiseres mekanismer og handlingsmønstre i den menneskelige bevidsthed, ikke mindst underbevidsthed, med det formål bl.a. at frisætte de erotiske drifter og i sidste ende menneskets fulde potentiale.

Omkring 1930 dukker surrealismen op i Danmark, indledt af særligt Wilhelm Freddie (1909-95) og Vilhelm Bjerke Petersen (1909-57). Under indflydelse af de stærke udenlandske surrealistere, som udstillede i landet i '30erne, samlede en række interesserede kunstnere sig i den betydningsfulde, men kortlivede sammenslutning Linien, hvis medlemmer imidlertid allerede fra begyndelsen var i indbyrdes splid. En retning pegede mod en abstrakt kunst med organiske og flydende former i centrum, en anden rettede sig mod en såkaldt psyko-fotografisk surrealisme, bestående af let genkendelige elementer sammensat i drømme- eller mareridtslignende sekvenser, mens andre igen arbejdede med et mere lyrisk-symbolsk formsprog af særdeles malerisk karakter.

Mens de forskellige danske afarter af surrealismen med varierende intensitet udfoldede sig frem til midten af århundredet, forblev den, med få vedholdende undtagelser som bl.a. Sven Dalsgaard (1914-99), en overgangsperiode for de involverede kunstnere, indtil de opnåede større klangbund i efterkrigstidens nye tiltag. De fandt sig således bedre til rette i den spontant-abstrakte kunst omkring Cobra-bevægelsen eller i den konkrete kunst omkring sammenslutningen Linien II, men deres fundament udsprang imidlertid af surrealismen, hvorfra de medbragte idéer omkring den kunstneriske skabelse og en materiel tilsynekomst af ellers undertrykte tankesæt. I slutningen af det 20. århundrede fik surrealismen en genkomst i et nyt realistisk maleri, som med referencer til forgængerne flirtede med både irrationel og drømmende billedsymbolik.

## 12. Med fokus på formen. Konkrete og konstruktive tendenser

I efterkrigstidens Danmark voksede særligt to nyskabende kunstretninger sig stærke. Mens den spontant-abstrakte ekspressionisme manifesterede sig i Cobra-sammenslutningen og dens ligesindede (sal 10), sås en modsatrettet bevægelse i den såkaldt konkrete kunst, som koncentrerede sig om værkdannelsens formelle virkemidler og selve billedopbygningen. I både maleri og skulptur eksperimenteres med, hvordan et værks helt formelle elementer; linjen, fladen og farven, kan sammensættes, varieres og på mangfoldige måder indvirke på beskueren. Trods indbyrdes forskellighed bindes Cobra og den konkrete kunst sammen af et grundlæggende ønske om at tale et universelt, almenforståeligt kunstnerisk sprog. Men mens Cobra aldrig helt forlader det figurativt funderede univers, så forestiller de konkrètes værker ikke noget. De er non-figurative, henviser kun til sig selv og skal følgelig opfattes som de konkrete genstande i verden, de nu engang er. Heraf navnet konkret kunst.

De konkrete og konstruktive tendenser i Danmark tager sit afsæt både i de mange internationale tiltag fra det 20. århundredes begyndelse og fremefter, men også i de tidlige danske modernisters radikale eksperimenter med formens frigørelse fra motivet (sal 8). Siden bragte den internationalt uddannede maler Franciska Clausen (1899-1986) bud om især tysk og fransk fokus på ren billedkonstruktion, men hendes erfaringer blev imidlertid først udbredt fra omkring 1950, bl.a. i sammenslutningen Linien II. Fra da af træder den danske konkrete kunst i karakter. Repræsentanter som Ib Geertsen (f. 1919), Richard Mortensen (1910-93) og Ole Schwalbe (1929-90) tilhører de mest trofaste udøvere med stringente linjeforløb og klare farvefelter, mens eksempelvis Preben Hornung (1919-89) og Richard Winther (1926-2007) bruger strømningen som inspiration og udgangspunkt for senere både lyriske abstraktioner og eksperimenter med konceptuel kunst.

## A. Lys og mørke. Om Peter Ilstedes Amor og Psyke

Amor og Psyke er i kunsthistorien et elsket motiv, som har sin litterære baggrund i antikkens fortælling om den skønne Psyke, som ingen turde bejle til. Efter råd fra oraklet i Delfi gik hun som brud til en klippetop, hvor en mild vind bortførte hende til et guddommeligt palads. Her kom en ubekendt gom (kærlighedsguden Amor) til hende hver nat, men Psykes jaloux søstre overtalte hende til forsøge at dræbe ham, idet de påstod, at han måtte være et uhyre, siden han ikke ville ses. Tekstforlægget lyder:

“ Nu kom natten og med den hendes mand, der efter at have omfavnet Psyche hedt og inderligt, sank hen i dyb søvn. (...) Hun hentede lampen og greb kniven. Men næppe havde lampens skin ramt det hemmelighedsfulde leje, før hun så – ikke et vildt dyr, nej det allerblideste og sødeste væsen, den lyslevende Amor, den elskede gud i en sød slummer”.

Med sin monumentale fortolkning vandt den nyuddannede Peter Ilsted (1861-1933) i 1885 Kunstakademiets lille guldmedalje. I datiden var historiemaleriet genremæssigt højt agtet, og heri var der mulighed for at udfolde de store fortællingers dramatiske potentiale med tydelige og akademisk tillærte referencer til fortidens ærværdige kunstepoker – i dette tilfælde antikken og barokken. Centralt i maleriet ses den brændende olielampe som en enlig lyskilde, der afslører dels den sovende Amor omgivet af sengelejets draperede stoffer, dels den overraskede Psyke med kniven i hånden og den yndefulde, let drejede overkrop. Den spektakulære lyssætning og sanselige skildring af draperierne henviser til 1600-tallets barok, hvor malerne dyrkede stoflighed samt kontrasten mellem lys og skygge, mens den blottede Psyke med det draperede klæde om hoften refererer til den antikke skulptur Venus fra Milo og det klassiske, feminine kropsideal.

Amor og Psyke blev i 1892 skænket til museet af kunstneren, som var født i Saksøbing, og i den anledning skrev han: “Det glæder mig, at Museet har villet modtage mit Billede (...)” I 1996 lykkedes det tillige at erhverve det mindre studie, hvorved de to værker blev genforenet efter mere end 100 års adskillelse.

Simon Vouet (1590-1649), Psyke kigger på Amor, ca. 1627, olie på lærred. Musée des Beaux-Arts, Lyon

Venus fra Milo, 2. århundrede f. Kr., marmor. Tilhører Louvre, Paris

Udsnit af brev fra Peter Ilsted til Lauritz Schrøder, 30. april 1892. Tilhører Lolland-Falsters Stiftsmuseum

## B. Op i lyset. Om Theodor Philipsens *Vandhjul i Lirifloden*

I maleren Theodor Philipsens (1840-1920) eftermæle fremhæves hans impressionistiske naturscenerier fra Amager og skildringer af kvægholdet på Saltholm. Hans nyskabende arbejde med lyset og farven begyndte imidlertid under sydlige himmelstrøg, hvor et vendepunkt var rejsen 1882-84 til Paris, Granada, Tunis samt Rom og omegn. Her anses Philipsens møde med den belgiske maler Remy Cogghe (1854-1935) og dennes formidling af den franske impressionisme for særlig væsentligt.

Sammen med bl.a. Cogghe opholdt Philipsen sig i 1883 i byen Sora, syd for Rom, hvor hans arbejde tog en hidtil uset drejning. I brevvekslingen mellem kollegaen Joakim Skovgaard (1856-1933) og dennes broder Niels (1858-1938) fortælles det, at Cogghe "har gjort Viggo [Pedersen] og Philipsen stik tossede efter at naa op i Lyset". Udover belgierens indflydelse animerede sydens landskab og vejrlig imidlertid også til et friluftsmaleri med en lysere palet, hvor kontrasten mellem kolde og varme farver blev skærpet og motivbeskæringerne dristigere udført. Philipsens produktion herfra indleder således hans forvandling fra akademielev i bedste guldaldertradition til fuldmoden, impressionistisk kunstner af moderne tilsnit.

I *Vandhjul i Lirifloden* har kunstneren på utraditionel vis valgt at zoome ind på det drejende hjul og solens reflekser i det rindende vand. Herved forstærkes fornemmelsen af bevægelse, hvilket understreges af det gulkalkede murværk bag de mørke diagonale og cirkulære linjer. Mens Philipsen anvender en traditionelt tonet palet i varm brun, orange og gul, kombinerer han denne med nedslag af kølig gul, blå og violet, hvorved farverne træder frem som i et flimrende lys. Men modsat impressionisternes ofte helt opløste lyståger er det klassiske centralperspektiv til stede her, idet den lodrette og vandrette midterlinjes skæringspunkt danner et roligt centrum i billedets midte. Også de længere, brede penselstrøg tilhører fortiden: Endnu havde Theodor Philipsen til gode at blive ven med den franske maler Paul Gauguin (1848-1903), der introducerede ham til den ny tids tynde pensler og korte penselstrøg. *Vandhjul i Lirifloden* markerer således et sceneskift, men det banebrydende nybrud lod stadig vente på sig.

### Illustrationsforslag

Theodor Philipsen: Med solen i øjnene. Saltholm. En farveskitse. (1892). Tilhører Statens Museum for Kunst, inv. nr. 3334

Claude Monet: Impression. Solopgang. 1874. Olie på lærred, 48 x 63 cm. Tilhører Musée Marmottan Monet, Paris

Paul Gauguin: Rouen-vejen, 1885. Olie på lærred, 57 x 40 cm. Tilhører Ny Carlsberg Glyptotek

### C. Fugle i sten. Om to af Henry Heerups skulpturer

Henry Heerup (1907-93) var et alsidigt kunstnerisk talent, hvis skulpturelle virke var båret af ønsket om uhøjtideligt at aktivere materialernes iboende natur og motivpotentiale. Det gjaldt både hans utraditionelle, surrealistiske "skraldemodeller" (sammensat af fundne genstande) og de mere traditionelt huggede stenskulpturer, hvis kraftfulde enkelthed videreførte middelalderens nordiske stenhuggertradition. Begge dele bragte ham allerede i de tidlige 1930'ere i kontakt med de danske surrealistiske kunstnere, der beundrede ham for hans originalitet og umiddelbarhed.

Som helt ung var Heerup i lære som stenhugger og Jellingstenen med sit "tæppebankermønster" var senere målet for hans kunstneriske dannelsesrejse. Der hersker således ingen tvivl om hans kærlighed til netop det materiale, som han hele livet bearbejdede således, at hver enkelt stens organiske struktur og farverigdom blev afdækket. Hans stenskulpturer er ligeså meget sten, som de er skulptur, ligeså meget natur som kunst, og det kan synes som om, han blot frigør allerede indlagte figurationer i blokken.

Fuglsang Kunstmuseum ejer flere af Heerups stenskulpturer med fuglemotiv. Fuglereden fra 1951 består af tre fuglehoveder med runde øjne og trekantede næb samt fine fjerdragter, der med en spiralbevægelse beskytter tre runde og blankpolerede æg. Dunlette fjer, porøse æg og massiv marmor lyder umiddelbart som uforeneligheder, men det lykkes i stedet Heerup med enkle geometriske grundformer og en nænsom hugning at skabe en naturlig syntese mellem motiv og materiale. En mere rustik bearbejdelse ses i den grovere huggede Svingfuglen fra 1954, der også kommer til syne som et trekantet næb og runde øjne samt karakteriseres af granitens smukke rød-sort kolorit. Som et opgør med den monumentale og klassiske skulptur er denne og hans friskulpturer i øvrigt sokkelløse: han foretrak i stedet, at værkerne stod direkte på jorden, i nær kontakt med sine naturlige omgivelser. Dette kunne man også iagttage i kunstnerens egen have i Rødovre, som fra 1946 frem til hans død i 1993 blev et stadig frodigere vildnis af bl.a. vækster og stenskulpturer.

Illustrationsforslag:

Millehoved. Kunstnerens første hustru, 1932, Granit. Tilhører Statens Museum for Kunst/alternativ Rotten. Skraldemodel. 1933. Blandede materialer. Tilhører Holstenbro Kunstmuseum

Jellingstenen, ca. 1965. Granit. Tilhører Kongernes Jelling

Foto af Heerup i haven, Kamstrupvej, Rødovre, 1960. Tilhører Heerup Museum

"Jeg Hugger i Stenen Haard Saa Den Mange Gnister Slaar". Illustration fra bogen  
"Nis og Nutte", Christian Erichsens Forlag 1965. Tilhører Heerup Museum

## D. Kærlighedens mytologi. Om Henry Heerups Leda med svanen

Henry Heerup (1907-93) arbejdede med stor alsidighed i forskellige billedkunstneriske medier. Han producerede bl.a. en række fantasifulde malerier, hvor ungdommens læretid som skiltemaler afslører sig i enkle former og farvestrålende kolorit, ligesom hans interesse for folkekunst ses i det foretrukne motivvalg, der kredser om basale menneskelige vilkår som kærlighed, seksualitet og familien. Som i skulpturerne (Lomme C) har malerierne motivisk underfundighed gennem en surrealistisk sammensætning af elementer, mens vægtningen af konturen og ensartede farveflader tangerer det ornamentale, bl.a. inspireret af de nordiske kalkmalerier.

Motivet med Leda og svanen fra 1944, som Heerup to år før havde udført som bemalet sandstensskulptur, stammer fra den oldgræske mytologi. Her berettes det, at den jordiske kvinde Leda besvangres af gudernes konge Zeus, som i skikkelse af en svane forfører hende. Historien er fortolket fra antikken frem til vore dage i utallige variationer, ofte med stærke erotiske undertoner og selve elskovsakten som motiv. Helt i egen ånd har Heerup imidlertid valgt at gå anderledes til værks, idet han med letfattede midler afdækker *helle* fortællingen, i lighed med middelalderlig billedkunst eller nutidens tegneserier.

Således er Zeus til stede som svanen, hvis rigtige identitet forklares med tordenkilen om hovedet, mens Leda er gengivet i al sin tiltrækkende kvindelighed. Hendes frodighed understreges af det lange, stærkt gule hår, hvis enkle form på symbolsk vis flettes med de svungne svanevinger, hvorimellem resultatet af affæren, børnene Klytaimnestra og Helena, er placeret. Således bliver kunstnerens primære motiv kærligheden; kærligheden til kvinden, til børnene og i sidste ende en begejstring for livets ophav. Som et kuriosum lykkes det ham tillige, som renæssancens malere havde for vane, at tilføje et diskret selvportræt; nissen, som fra venstre overværer hele sceneriet. Nok var Heerup folkelig og umiddelbar, men han var også velbevandret i sine kunsthistoriske forbilleder, som han originalt nyfortolkede.

### Illustrationsforslag

Leda og svanen. Græsk rødfigurs vase, ca. 330 f. Kr. Terracotta. Tilhører J. Paul Getty Museum, Malibu, Californien, USA

Leda og svanen. Kopi efter tabt original af Michelangelo. Olie på lærred. Tilhører National Gallery, London

Kai Nielsen: Leda med svanen, 1918. Kalksten. Tilhører Statens Museum for Kunst

Henry Heerup: Leda med svanen, 1942. Bemalet sandsten. Tilhører Holstebro Kunstmuseum

