

Franske forbindelser

I 2019 indledte Musée Marmottan Monet i Paris og Skagens Kunstmuseer et fælles forsknings- og udstillingsprojekt under protektion af Hendes Majestæt Dronning Margrethe 2. af Danmark. Det nære samarbejde er bygget op omkring vores indbyrdes ligheder: For det første den historiske lighed, at begge museer tidligere var kunstnerhjem. De er således bygget til beboelse og bærer endnu deres forhenværende ejeres præg. For det andet rummer de begge vigtige kunstsamlinger; det ene besidder verdens mest betydelige samling af Claude Monet, det andet huser et storslået udvalg af P.S. Krøyers værker. Det er kunstner- og samlermuseer, der har til opgave at udbrede kendskabet til værkerne via forskning og formidling på tværs af landegrænser.

I juni 2021 åbnede udstillingen *L'heure bleue de Peder Severin Krøyer* [Peder Severin Krøyers blå time] på Musée Marmottan Monet. Udstillingen, den første i Frankrig til-egnet Krøyers værker, blev en stor succes. Her kunne det parisiske publikum genopdage denne betydningsfulde

skikkelse inden for nordisk kunst, hvis virke har været så tæt knyttet til den franske kunstscene. Udstillingens to kuratorer, Dominique Lobstein og Mette Harbo Lehmann, har udforsket Krøyers forbindelser til både de franske og andre udenlandske kunstnere, og resultatet kan ses og opleves i anden del af vores samarbejde: Med åbningen af *Krøyer og Paris. Franske forbindelser og nordiske toner* på Skagens Kunstmuseer i foråret 2022 præsenteres Krøyers værker side om side med de malerier, han oplevede under sine mange ophold i Frankrig mellem 1877 og 1903. Han besøgte den officielle udstilling, Salonen, i Paris og blev snart en af dens faste udstillende kunstnere, feteret af kritikerne og gentagne gange hædret af bedømmelseskomitéen. Han etablerede varige venskaber med kunstnerkolonien i Cernay-la-Ville og arbejdede tæt sammen med repræsentanter for den franske malerkunst, med hvilke han i 1888 arrangerede en stor udstilling i København.

Krøyer var påvirket af naturalismen hos for eksempel Jules Bastien-Lepage, men han var også opmærksom på

det impressionistiske maleri og udstillede sine værker på de samme vægge som blandt andre Monet, Renoir og Sisley på Galerie Georges Petit i Paris. Han blev dog aldrig del af den impressionistiske bevægelse, hvilket udstillingen i Skagen viser med ti impressionistiske hovedværker fra Musée Marmottan Monets samling, deriblandt mesterværket *Indtryk. Solopgang*, 1874. Dette maleri formår i sig selv at vise både forskellene og lighederne mellem impressionisterne og Krøyer.

Hvor Monet i sin fremstilling af udsigten over Le Havre påførte hurtige farvestrøg, forblev Krøyer tro mod en mere traditionel teknik. Det afbildede motiv etablerer ikke desto mindre en mystisk samklang mellem de to malere. Mens der ikke i Frankrig var stor interesse for et maleri af en solopgang, så var det derimod et uomgængeligt tema for de nordiske malere. Ved nu for første gang at udstille *Indtryk. Solopgang* i Danmark håber vi at illustrere en fælles sensibilitet såvel som de individuelle særpræg hos udstillingens kunstnere, der var samtidige, og under-

tiden også venner, og forløbere eller arvtagere til en ny æstetik.

Udstillingen og bogen *Krøyer og Paris. Franske forbindelser og nordiske toner* har modtaget støtte fra talrige franske og udenlandske museer, hvilket vi er meget taknemmelige for. Vi ønsker at takke direktør på Skagens Kunstmuseer Lisette Vind Ebbesen og hendes team samt udstillingens to kuratorer, Dominique Lobstein og Mette Harbo Lehmann, uden hvem disse udstillinger ikke havde været mulige. Vi vil også takke det danske Kulturministerium, Udenrigsministeriet, Danmarks Ambassade i Paris, Slots- og Kulturstyrelsen og Ny Carlsbergfondet, der fra begyndelsen har støttet dette samarbejde mellem vores to museer. Endelig skylder vi H.M. Dronning Margrethe 2. vores dybeste tak for at tage vores to udstillinger under sin protektion.

Érik Desmazières

Medlem af Académie des Beaux-Arts
Direktør, Musée Marmottan Monet

Nordiske toner

Der har aldrig været langt fra Skagen til resten af verden. Det kan måske se sådan ud, når vi kaster blikket på et landkort, men der har altid været en levende udveksling mellem Danmarks nordligste by og den verden, der udfolder sig nord, syd, øst og vest for odden. I mange år blev en stor del af den udveksling skabt af skagensmalerne, der ivrigt rejste ud for at møde ny inspiration og andre kunstnere og for at se nye farver og opleve nye landskaber. Kunstnerne tog disse indtryk med til Skagen, hvor de sammen bidrog til at hæve det faglige niveau i kunstnerkolonien og således udvikle den lille fiskerby. For Skagens Kunstmuseer er det en afgørende værdi og mission, at vi fortsat er i dialog med verden og er med til at sikre udveksling af perspektiver, oplevelser og indtryk – både i kunsten og på vores museer.

Derfor er det en stor fornøjelse at præsentere udstillingen *Krøyer og Paris. Franske forbindelser og nordiske toner*, som er skabt i et frugtbart samarbejde med Musée Marmottan Monet og med P.S. Krøyer som en fantastisk inspiration for international udveksling. Krøyer rejste intenst gennem hele livet, især til Paris, og formåede at bringe de mange franske impulser ind i sin kunst og med til Skagen på sin helt egen måde.

Udstillingen er en unik mulighed for at opleve de stor-slåede og spændende værker, som Krøyer så, lod sig inspirere af og kommenterede under sine rejser til Frankrig. Værker, som påvirkede hans motivvalg, hans farver og hans teknikker. Han besøgte Paris første gang i foråret 1877 og vendte tilbage næsten hvert år resten af sin karriere. Krøyer engagerede sig dybt i den franske kunstscene som både udøvende kunstner og som medlem af for-

skellige udstillingskomitéer samt gennem relationer til en lang række kunstnere og kulturpersonligheder. Krøyers franske forbindelser var betydningsfulde og blivende. Samtidig gav han den franske kunstscene noget eksotisk: Skagens blå time over vindstille hav ved den lyse sandstrand med fiskere eller hvidklædte kvinder, der vender blikket indad, mens skumringen lægger sig over landet. Det skarpe lys på en solskinsdag med børn, der lystigt leger og bader i vandet, eller månellyset over heden ved midnat. Og de nordiske toner var en melodi, det internationale publikum godt kunne lide.

Arbejdet med udstillingen sætter punktum for det venskabelige og strategiske samarbejde mellem Skagens Kunstmuseer og Musée Marmottan Monet. Projektet har modtaget omfattende og afgørende støtte fra det danske Kulturministerium og Udenrigsministerium,

Danmarks Ambassade i Paris, Slots- og Kulturstyrelsen, Augustinus Fonden, Beckett-Fonden, Knud Højgaards Fond, Lemvig-Müller Fonden, Ny Carlsbergfondet, Spar Nord Fonden og Aage og Johanne Louis-Hansens Fond. En særlig tak skal gå til vores gode samarbejdspartnere på Musée Marmottan Monet og til H.M. Dronning Margrethe 2., som er protektor for det omfattende og samlede projekt. Det er disse samlede, gode kræfter, som har muliggjort et frugtbart samarbejde i et internationalt perspektiv, og som sikrer, at vi – både med udstillingen og med nærværende bog – kan opleve en udsøgt bid af den franske kunstscene, der i mere end to årtier inspirerede og udviklede Krøyers kunst.

Lisette Vind Ebbesen
Direktør, Skagens Kunstmuseer



Krøyer og Paris. Franske forbindelser og nordiske toner

I årene fra 1877 til 1881 havde Peder Severin Krøyer (1851-1909) base i Paris. Her skabte han mange kontakter i det blomstrende kunstmiljø og vendte mange gange efterfølgende tilbage på ophold af kortere varighed. Hans oplevelser i Frankrig fik stor betydning for hans kunstneriske karriere, og det var under den første fire år lange udenlandsrejse, han udviklede sit naturalistiske maleri.

Krøyer var uddannet på Det Kongelige Danske Kunstakademi i København i årene 1864-1870 med guldaldermaleren Wilhelm Marstrand som professor og den lidt yngre lærer Frederik Vermehren som største støtte og inspirationskilde. På det tidspunkt var nationalromantikken den fremherskende stil i Danmark, og det gryende moderne gennembrud i Skandinavien havde banet vejen for den første kunstnerkoloni i Hornbæk, hvor Krøyer dyrkede friluftsmaleriet om sommeren fra 1874 til 1876 og udstillede værker med naturalistiske motiver på akademiets forårsudstillinger på Charlottenborg i København. Krøyers malestil var derfor stadig præget af det danske guldaldermaleri, da han rejste til Frankrig i 1877, men motiverne lå inden for det moderne gennembruds realisme.

Andre forskere har allerede behandlet emnet Krøyer, Frankrig og de internationale forbindelser, og kataloget *The Blue Hour of Peder Severin Krøyer* fra 2021 af Dominique Lobstein og Mette Harbo Lehmann er en forløber for dette katalog. I 2011-2012 lavede Skagens Museum i samarbejde med Den Hirschsprungske Samling det store udstillingsprojekt *Krøyer i internationalt lys*, hvor Krøyers forbindelser til Paris blev belyst på lige fod med hans forbindelser til fx Spanien, Italien, England, Norge og Sverige, primært i form af daværende direktør på Den Hirschsprungske Samling og kunsthistoriker Marianne Saabyes solide forskning på området. I Saabyes forskning er der ofte fokus på direkte inspirationskilder, hvor Krøyer ser et maleri og derefter maler sit eget maleri med direkte inspiration fra dette. Det kan være en gavnlig måde at skabe sig et overblik på, men i denne bog vil vi anlægge et bredere perspektiv og også undersøge en længere kunsthistorisk udvikling og de forskelle, der er mellem Krøyer og hans inspirationskilder.

En anden kapacitet inden for Krøyer-forskningen er kunstkritiker og kunsthistoriker Peter Michael Hornung, der har skrevet bogen *Peder Severin Krøyer*, der udkom

på Forlaget Palle Fogtdal i 2001. Bogen er en biografisk behandling af Krøyers liv fra vugge til grav, der også indeholder enkelte afsnit om Krøyers ophold i Paris. Daværende direktør på Skovgaard Museet og kunsthistoriker Anne-Mette Villumsen udgav i december 2019 en artikel i det kunsthistoriske onlinetidsskrift *Perspective* med titlen: ”Hvorfor vil du danse, når franskmændene fløjter?” Joakim Skovgaard og Atelier Bonnats første danske elever”. Her undersøger hun betydningen af danske kunstneres ophold i Paris fra midten af 1870’erne til starten af 1890’erne, hvor flere studerede hos den franske kunstner Léon Bonnat, deriblandt P.S. Krøyer. Museumsinspektør ved Skagens Kunstmuseer Mette Bøgh Jensen skal også nævnes i forbindelse med Krøyer-forskningen, da hun gennem sine bøger *At male sit privatliv – skagensmalernes selviscenesættelse* udgivet af Skagens Museum i 2005 og *Brøndums spisesal – til tak for glade dage* udgivet af Skagens Museum i 2011 ser med nye øjne på Krøyer og skagensmalerne. Hun har fokus på, hvordan kunstnerne tager deres selviscenesættelse og deres selvbevidsthed som kunstnere med ind i deres motivkreds og kunstneriske virke. Det gælder også i en artikel i antologien *Krøyer i internationalt lys* fra 2011, der beskriver, hvordan kroer fungerede som mødested for kunstnere af mange nationaliteter i periodens internationale kunstnerkolonier. Der findes ikke meget udenlandsk forskning dedikeret til Krøyer alene, men flere kunsthistorikere har inddraget kunstneren i bredere sammenhænge, blandt andre Patricia G. Berman, Frank Claustrat, Vibeke Röstorp, Kerry Greaves og Thor J. Mednick.¹

I *Krøyer og Paris. Franske forbindelser og nordiske toner* belyser vi hans forhold til og inspiration fra Paris fra en række forskellige vinkler. Gennem hele bogen vil det blive synligt, at Krøyer havde mange forskellige inspirations-

kilder. Den franske samtidskunst havde stor betydning for ham, men han orienterede sig bredt blandt mange forskellige typer af kunstnere, nationaliteter og også i ældre kunst. Krøyer brugte sin viden til at skabe sin egen vej, finde sine egne motiver og sin egen særegne stil. Flere af de franske og nordiske kunstnere, der bliver omtalt i katalogets kapitler, bliver yderligere beskrevet i katalogteksterne, hvor flere franske og nordiske værker ses sammen med nogle af de vigtigste af Krøyers værker.

Bogen indleder i kapitel 1 med en gennemgang af den parisiske kunstscene, som Krøyer rejste ned til i 1877, og beskriver, hvordan den udviklede sig gennem hans karriere. Det kan være vanskeligt at gennemskue, hvilke franske udstillinger der var små, store, meget vigtige eller mindre betydningsfulde i den periode. Fx kan det være uklart, hvad Salonen var for en størrelse, ligesom der kan herske forvirring om museernes og galleriudstillingernes betydning. I første kapitel forsøger vi derfor at skabe et overblik over udstillingslandskabet i perioden.

I andet kapitel fortæller vi om Krøyers ophold i Paris og Frankrig, dels de første fire år, hvor han ikke rejste hjem, dels den efterfølgende karriere. Årene i fokus er således 1877-1881 og de efterfølgende år til omkring 1900. Krøyer levede indtil 1909, og årene efter 1900 er ud fra en kunsthistorisk vinkel også interessante, men tilknytningen til og behovet for Paris fyldte ikke længere ret meget for Krøyer. Hans fokus rettede sig gradvist og især efter 1890 i langt højere grad mod andre store udenlandske kunstcentre som Berlin, München, Wien, Venedig, St. Petersburg, London og Chicago.

I kapitlet ”Krøyer og de skandinaviske kunstnere i Paris” spoler vi tiden lidt tilbage for at se nærmere på, hvordan en dansk kunstner overhovedet havde mulighed for at slå sit navn fast i Paris. Det belyses, at en længere

1. Blandt andre: Berman, *In Another Light*; Claustrat, *La peinture nordique et ses maîtres modernes*; Röstorp,

Le mythe du retour; Greaves, ”Pedagogy, Provocation and Paradox”; Mednick, ”Danish Internationalism”.

forhistorie med nordiske kunstnere i Paris banede vejen for Krøyer og de nordiske motiver og farvetoner, og det forklares, hvordan pionerernes orientering mod Frankrig skabte brydninger i deres hjemlande.

Den franske kunstner Jules Bastien-Lepage fremhæves i kapitlet "Bastien-Lepage og naturalismen", da Krøyer var umådelig betaget af hans malerier. Bastien-Lepage og hans naturalisme var Krøyers største forbillede. Krøyer kopierede ikke hans stil, da en kunstners originalitet lå Krøyer på sinde, men brugte sit kendskab til hans stil i sin egen bearbejdning af og syn på naturalismen.

Impressionisterne fik deres navn, tre år før Krøyer kom til Paris, på et tidspunkt, hvor deres kunstneriske karriere havde været i gang nogle år. Fordi der er et kort tidsmæssigt overlap mellem Krøyer og de franske impressionisters karriere, er der mange kunstinteresserede såvel som kunsthistorikere, der lidt fejlagtigt har draget paralleller mellem dem op gennem kunsthistorien. I kapitlet "Impressionismen og naturalismen" tydeliggøres det, hvem og hvad impressionisterne var, ligesom de sættes i perspektiv til Krøyers naturalisme.

En vigtig begivenhed får særlig plads i kapitlet "Den franske udstilling i København i 1888", da den store udstilling på over 600 katalognumre samlede mange tråde i forhold til Krøyers franske forbindelser og kastede nye værker og ny anseelse i Frankrig af sig. Årene og begivenhederne omkring udstillingen fik stor betydning for Krøyer og skabte dønninger i både Danmark og Frankrig, hvor franske kunstnere også deltog på udstillinger af fransk kunst i Wien, Philadelphia, Melbourne og Barcelona, men ingen så store og prestigefulde som den danske.

Bogens sidste kapitel "Krøyers Skole" runder den franske udflugt af med at bringe os tilbage til Danmark, hvor vi ser på, hvor stor betydning Krøyers franske forbindelser fik for en hel generation af danske kunstnere, der modtog undervisning på hans afdeling af Kunstnernes Studieskole over næsten to årtier. Et emne, der ikke tidligere er blevet selvstændigt behandlet.

Introduktionen og kapitlerne 2, 3 og 7 er skrevet af Mette Harbo Lehmann, mens kapitlerne 1, 4, 5 og 6 er skrevet af Dominique Lobstein.



Den parisiske kunsts scene 1870-1910

1

Kunstscenen i Paris før Krøyer, 1817-1877

De franske kunstinstitutioner kan spores tilbage til en institution grundlagt under Ludvig 14. i 1648 og siden omstruktureret i 1816. Under Napoleon 3.s kejserdømme fra 1852 til 1870 oplevede disse institutioner en sand glansperiode, primært inden for tre områder: uddannelse, udstillinger og museer.¹ På Krøyers tid var kunstinstitutionerne i Paris underlagt staten og Académie des Beaux-Arts, der er en rådgivende, museumsejende, pris- og legatuddelende instans bestående af toneangivende franske kunstnere (herefter kaldet Akademiet).

Der fandtes talrige kunsts skoler, kaldet Écoles des Beaux-Arts, under offentlig supervision. Den vigtigste lå i Rue Bonaparte i Paris (ILL. 1) og var grundlagt i 1817. Uddannelsen her var lagt an på æresbevisningen Prix de Rome og et fireårigt ophold i den evige stad (ILL. 2). Ud over de offentlige skoler fandtes også private kunsts skoler, hvor undervisningen ofte blev varetaget af anerkendte kunstnere. Den franske hovedstad kunne dermed tilbyde en bred vifte af uddannelser.

For de studerende var omgangen med de etablerede kunstnere på de private såvel som de offentlige skoler et springbræt til den mest berømte og dengang årlige

udstilling, Salonen, eller til kunstudstillingerne under verdensudstillingen, Exposition Universelle, som var blevet afholdt i Paris i henholdsvis 1855 og 1867. Prisuddelingernes symbolske værdi kunne være afgørende for en karriere (ILL. 3).

Ved udstillingerne tildeltes talrige æresbevisninger: fra hædrende omtale over guldmedaljen af ”første klasse” og æresmedaljen, der hvert år tilfaldt en maler eller billedhugger, til æreslegionen, Légion d’honneur. Æresbevisningerne gjorde det muligt for kunstnerne at gøre karriere og blive udstillet i udkanten af de officielle begivenheder, på det kunstmarked, som langsomt begyndte at opstå i form af de nye udstillingssteder, gallerierne.

Såvel Académie som Écoles des Beaux-Arts hørte under Undervisningsministeriet, som havde midler til at støtte en levende kunsts scene og havde et særligt budget til at støtte eller prisbelønne kunstnere og finansiere verdens første museum for moderne kunst, Musée du Luxembourg, der åbnede i 1818. Her udstillede staten skiftende værker, der repræsenterede det ypperste inden for samtidens franske kunst (ILL. 4).

Umiddelbart efter Napoleon 3.s og Frankrigs nederlag til Preussen i 1870 begyndte denne praktiske organisering dog at afsløre spændinger, der indtil da kun havde vist sig

1. Jf. særligt Vaisse, *La Troisième République et les peintres*; Thomson, *Art of the Actual*.



ILL. 1 Adolphe Giraudon: *Facaden på École des Beaux-Arts, 14, Rue Bonaparte, Paris, ca. 1900.*
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. Ph 8675

ved enkelte lejligheder, fx ved afholdelsen af *Salon des refusés*, 'De Afvistenes Salon' i 1863 og 1864 og et fejlslagent forsøg på at omstrukturere École des Beaux-Arts i 1863. Académie des Beaux-Arts havde en tendens til at betragte sig selv som en stat i staten og til efter behov at spille kunstnerne ud mod administrationen eller administrationen ud mod kunstnerne, og forholdet mellem Akademiet og statsadministrationen blev forringet, samtidig med at Akademiets varetægelse af uddannelser og udstillinger blev anklaget for anakronisme.

Efter 1870 satte mange kunstnere derfor deres lid til den nye, republikanske regering, der formåede at tøjle Akademiets medlemmer, hvis eneste ønske og mål syntes at være bevarelsen af traditioner og status quo. Men i 1873

overtog marskal Patrice de Mac-Mahon rollen som statsoverhoved, da han takket være tidens royalistiske flertal blev valgt som republikkens præsident. Denne militærmand og moralens vogter holdt sig fra kunstverdenen, og indtil hans afgang i 1879 blev kunsten i Paris udelukkende støttet af private tiltag, der særligt fokuserede på kunstmarkedet.

Gallerierne begyndte at spille en vigtigere rolle, og Salonens enestående position mødte øget modstand. Således opstod en uafhængig udstilling, der siden blev meget omtalt, selvom den hverken var den eneste eller den første. Det var til gengæld den første af de otte såkaldt impressionistiske udstillinger, der blev afholdt fra den 15. april til den 15. maj 1874 i fotografen Nadars tidligere

lokaler på Boulevard des Capucines nr. 35 i Paris. De efterfølgende uafhængige udstillinger, der blev organiseret af unge kunstnere i opgør med traditionen, fandt sted i 1876 og 1877. Den sidste fandt sted fra den 4. til den 30. april i en femværelses lejlighed i Rue Le Peletier nr. 6 lige over for Durand-Ruel-galleriet i nr. 11.

Udstillingen lukkede for tidligt til, at Krøyer nåede at besøge den under sit første ophold i Paris, der begyndte den 10. juni 1877. Fra den dag og frem til hans sidste, korte ophold i Paris i juni 1903 skulle han opleve efterdønningerne af den hastige opløsning af det kunssystem, som i mange år havde været Frankrigs pryd.

Udvikling og nybrud på kunstscenen

Vel vidende at hans ophold i Paris ikke skulle vare længe, og rådgivet af sine allerede derboende danske venner undlod Krøyer at søge optagelse på École des Beaux-Arts for i stedet at studere hos et af fransk maleris største

navne og præsenterede sig således i Léon Bonnats berømte atelier nær Boulevard de Clichy, hvor flere danske kunstnere allerede havde opholdt sig: Laurits Tuxen fra 1875-1876, der igen skulle møde Krøyer her i 1877-1878; Theodor Philipsen i 1875-1876 samtidig med Carl Locher, der vendte tilbage i 1878-1879.

Krøyer var allerede uddannet i København, og han frekventerede Bonnats atelier uden nogensinde at interessere sig for skolen i Rue Bonaparte, der i 1870 blev omdøbt til École nationale et spéciale des Beaux-Arts, et navn, den beholdt indtil 1903. Denne skole var formentlig det mest uforanderlige element i Paris' kunstneriske landskab. Den eneste vigtige forandring var, at skolen som følge af et stigende antal studerende – fra 1897 optog skolen også kvindelige studerende – blev udvidet med omkringliggende bygninger, fx Hôtel de Chimay på Quai Malaquais i 1883. Skolen kom hurtigt til at rumme atelierer såvel som sale til posthume udstillinger af de mest berømte kunstneres værker såsom Jules Bastien-Lepage-udstillingen

ILL. 2 *Udsigt til Villa Medici, Rome, 1891. Musée Hébert, Paris. MNEH 1977-4-78*



i marts-april 1885, som Krøyer formodentlig besøgte. Det er dog også muligt, at han var forbi endnu tidligere for kort efter sin ankomst at se den årlige udstilling *Envois de Rome*, 'Forsendelser fra Rom', der varede indtil den 30. juni. Udstillingen præsenterede værker sendt fra Villa Medici af de seneste vindere af Prix de Rome – den franske kunsts fremtidige elite.

Det var udstillingsverdenen, der undergik de vigtigste forandringer i perioden. Gallerierne, som længe havde været en lukket og indforstået verden, oplevede en eksponentiel vækst og udgjorde snart et alternativ til Salonen for kunstnerne. Dette var dog endnu ikke tilfældet, da Krøyer drog til Paris i juni 1877, om end tidsskriftet *La Chronique des arts et de la curiosité* – et tillæg til det vigtigste franske kunstdidsskrift, det berømte og overdådige *Gazette des beaux-arts* – det år nævnte omkring 10 private udstillinger i Paris.

Da Krøyer kortvarigt vendte tilbage til Paris i juni 1903, var der sket markante ændringer på kunstscenen, og ud over de officielle kunstbegivenheder fik han mulighed for at besøge en udstilling med akvarelmaleren Louis Lessieux på galleri Trotti og en med maleren Georges Manzana på galleriet Sibelberg.²

Siden 1880'erne var udstillingerne i stadig mindre grad begrænset til gallerierne og fandt nu også sted talrige andre steder. I løbet af Krøyers korte ophold i Paris i 1903 kunne *La Chronique des arts et de la curiosité* således foreslå sine læsere at besøge ikke mindre end syv udstillinger i Paris i ugen fra den 8. til den 14. juni.³ Disse var blot et ganske lille udvalg af de næsten 150 udstillinger, der fandt sted i Paris i løbet af 1903.

Størstedelen af disse udstillinger præsenterede kun en enkelt eller en mindre gruppe af kunstnere. En stadig større og ikke uanselig del var organiseret efter samme model som Salonerne, men begrænset til en enkelt gruppe⁴ eller til en særlig tematik eller teknik.⁵

På trods af de mange muligheder forbundet med disse begivenheder søgte kunstnerne ikke desto mindre fortsat offentlig anerkendelse ved at deltage i den officielle Salon med dens mulige æresbevisninger. Mellem håbet og dets realisering lå dog en længe kritiseret forhindring: bedømmelseskomitéen. Denne komité bestod på trods af adskillige reformer stadig primært af medlemmer af Académie des Beaux-Arts. Deres arbejdsopgaver omfattede også undervisning på forskellige Écoles, og de favoriserede gerne deres egne studerende til udstillinger med begrænset plads og få uddelte priser. Hvert år udtrykte de afviste derfor deres utilfredshed, hvilket oftest mandede ud i et forsøg på reform, der intet løste, men blot øgede utilfredsheden.

Med Mac-Mahons afgang den 30. januar 1879 og etableringen af en virkelig republik ændrede situationen sig, og de nyudnævnte i Uddannelsesministeriet og Akademiet formåede at omgive sig med kompetente og handlekraftige personligheder. Særligt kan nævnes Jules Ferry, der besad posten som uddannelsesminister ad flere gange, første gang fra den 4. februar 1879. Dagen efter sin udnævnelse indsatte han Edmond Turquet som viceminister for de skønne kunster.

Valget af en tjenestemand med tætte forbindelser til de kunstneriske miljøer var ikke tilfældigt på dette tidspunkt, hvor oprøret ulmede under forberedelserne til den kommende Salon. En simpel ændring af reglementet fremstod

2. De to udstillinger lukkede henholdsvis 15.6. og 16.6.1903.

3. Det drejede sig om: *Exposition nationale du travail (beaux-arts, arts industriels et décoratifs)* i Salle des fêtes du Globe; en udstilling af maleriet *Gensyn med Bétheny* af den russiske

maler Jean Rosen i Cercle militaire; udstillingerne *Exposition de panneaux pour la décoration de la mairie de Vanves* på Hôtel-de-Ville, salle Saint-Jean og *Exposition de peintures coloniales* hos Association syndicale des journalistes coloniaux og endelig *Exposition*

d'objets d'art et de fontes perdues hos M. Adrien A. Hébrard i dennes atelier.

4. Fx *Société des femmes artistes* på Georges Petit-galleriet eller *Sociétés des Agents de la Compagnie P.-L.-M. et des Compagnies de Chemins de fer français* på Hôtel de Poilly.

5. Fx *Société des Peintres-enlumineurs-miniaturistes* på Salon Belin eller *Peintres et sculpteurs de chasse et de vénerie* på Orangeriets terrasse i Tuileriehaven.



ILL. 3 G. Michelez: *Værker udstillet på den årlige Salon organiseret af Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 1. maj 1880 i Palais des Champs-Élysées, vue over den centrale have*, 1880. Archives Nationales, Paris. F/21/7650/fol. 29



ILL. 4 *Musée du Luxembourg, skulptursal*, ca. 1905. Musée d'Orsay, Paris. DOC-MO-2017-10-63



ILL. 5 Ambroise Vollard: *Cézanneudstilling på efterårssalonen i 1904*, 1904. Musée d'Orsay, Paris

ikke længere tilstrækkelig, der måtte træffes drastiske beslutninger, og det endte med, at staten i 1881 trak sig helt ud af Salonen. Kunstnerne måtte herefter være medlem af foreningen Société des Artistes français og tage hånd om deres egen skæbne. Håbet om enighed var dog forgæves, der opstod atter stridigheder og protester. Staten var der ikke længere til at sikre, at Salonen kunne gennemføres, og da en anden officiel forening ved navn Société Nationale des Beaux-Arts blev oprettet umiddelbart efter verdensudstillingen i 1889, gik begivenheden i opløsning.

Endnu tidligere, i 1884, havde en gruppe kunstnere ved navn Groupe des Artistes indépendants dog startet et projekt under protektion af Paris' bystyre. Deres første udstilling endte i tumult og nødvendiggjorde politiets indgriben, men gruppen genopstod i 1886 under navnet Société des Artistes indépendants og flyttede rundt mel-

lem de udstillingslokaler, rådhuset i Paris tildelte dem. Snart efter overtog andre udstillinger Salon-titlen, heriblandt efterårssalonen *Salon d'Automne*. Den fandt sted for første gang i 1903 i det nyligt færdiggjorte Petit Palais, som oprindeligt var bygget til L'Exposition Universelle i 1900 og derefter af staten blev overdraget til Paris for at huse byens kunstmuseum, Musée des Beaux-Arts.

Bag de talrige grupper med deres mangfoldige navne og med deltagelse af stadig flere kunstnere, der ønskede at fremme deres karriere på udstillingerne, trådte forskellige æstetiske stiltræk mere eller mindre tydeligt frem. Den ældste sammenslutning var de såkaldte Artistes français, der, som navnet antyder, måske ikke ligefrem var kendetegnet ved imødekommethed over for udenlandske kunstnere. De holdt stædigt fast i det gamle system og kunne udmærket nøjes med kun at optage traditionalisterne fra École des Beaux-Arts i deres rækker.

Den vigtigste af de efterfølgende foreninger, Artistes indépendants, havde i sin 1886-udformning brudt med traditionen ved i sine regler at indføre, at udstillingerne fremover skulle afholdes uden bedømmelseskomité og uden æresbevisninger, hvilket skød en breche i Salonens hidtidige særkende. Disse nye fordele formåede dog ikke at øge tilslutningen blandt udstillende kunstnere, da mange blev skræmt væk af gruppens foretrukne formsprog: neoimpressionismen.

Société Nationale des Beaux-Arts var mindre radikale i deres vedtægter, men lod sig alligevel til dels inspirere af Artistes indépendants. Med baggrund i det tidligere Société des Artistes français bevarede arrangørerne en vis respekt for traditionerne, men det forhindrede dem dog ikke i at vise sig mere åbne over for udenlandske kunstnere og mere modtagelige over for naturalismen.

Alle disse omvæltninger, der splittede den parisiske kunstscene, medførte dog også visse fornyelser: Der blev fremover arrangeret retrospektive udstillinger på de forskellige Saloner (ILL. 5), kunsthåndværk blev anerkendt og udstillet i særlige underafdelinger, og endelig indførte man musikalske indslag på udstillingerne efter forbillede fra de belgiske *Libre Esthétique*-udstillinger, hvor også kunstnere, der ikke var medlem af en forening, kunne udstille.

Som en sidste del af dette generelle overblik bør Musée du Luxembourg skæbne fremhæves. Det var oprindeligt blot et anneks til Louvre, men det opnåede efterhånden selvstændighed takket være en tålmodig indsats fra museets kurator og direktør, Léonce Bénédict. Museet udviklede sig til ikke kun at fremvise sine permanente samlinger, men også til at afholde skiftende udstillinger.

Som egentligt museum led det dog af manglende midler – tilføjelser til samlingen stammede længe udelukkende fra statens ofte forsigtige indkøb på Salonerne, under akademimedlemmernes fortsatte magt over dets drift. Det mest slående eksempel var besværlighederne omkring den impressionistiske kunstner Gustave Caillebottes testamenterede donation fra 1894, der først blev overgivet til Musée du Luxembourg i 1929 og selv da kun i en begrænset udgave.

Krøyer besøgte Paris adskillige gange mellem 1877 og 1903, men den næsten umiddelbare anerkendelse, han nød blandt den kunstneriske elite, skåned ham for mange af de her beskrevne omvæltninger. Han blev optaget på de officielle udstillinger allerede fra 1878, modtog i 1884 sølvmedaljen af ”anden klasse” og fik dermed adgang til at udstille ved Artistes français’ Salon uden først at skulle bedømmes af foreningens komité.⁶

Som udenlandsk kunstner af naturalistisk overbevisning og under indflydelse af tidsånden valgte Krøyer ikke desto mindre kort efter 1890 at deltage i Société Nationale des Beaux-Arts’ secessionistiske salon, hvor flere af hans venner også deltog. Han benyttede sig endvidere af de muligheder, gallerierne tilbød, og deltog flere gange i gruppeudstillinger organiseret af Georges Petit-galleriet, i 1884 under navnet *Exposition Internationale de Peinture*, senere kaldet *Exposition Internationale de Peinture ou de Sculpture*, hvor hans venner udstillede, og hvor han blandt andre mødte Auguste Rodin, Claude Monet og Pierre-Auguste Renoir. Uden omvæltninger på den franske kunstscene ville Krøyers karriere i Paris næppe have været den samme, og han forstod at udnytte de muligheder, forandringerne gav.

6. Se også kapitel 2, 28.



512
21 April 79
Carnegie Library

P.S. Krøyer i Frankrig

2

Fire år med base i Paris, 1877-1881

Der var en vis grad af tilfældighed involveret i P.S. Krøyers beslutning om at tage den store rejse til Frankrig i 1877. Det beskrev to af hans kunstnerkollegaer senere uafhængigt af hinanden. Den danske maler Laurits Tuxen noterede i sin selvbiografi: "Han følte Trang til at foretage en større Udenlandsrejse, maaske af Grunde, som ikke direkte vedkom Kunsten, og udtalte at han nok vilde arbejde lidt paa en eller anden Kunstners Atelier".¹ Maleren og kunsthistorikeren Karl Madsen gik lidt længere og skrev: "I 1877, da Sladderen i København beskæftigede sig med en af Krøyers formentlige Erobringer, bestemte han sig temmelig pludseligt til en stor Udenlandsrejse".²

Selvom begge kunstnere kan betegnes som øjenvidner, er deres erindringer skrevet mange år senere, hvor efterrationaliseringer kan have spillet ind. Under alle omstændigheder bestemte Krøyer sig for at rejse væk i en periode, og valget af Paris havde givetvis en faglig begrundelse

og var heller ikke mere pludseligt, end at han lærte sig fransk og italiensk vinteren forinden.³ Tobaksfabrikanten Heinrich Hirschsprung havde også forud for rejsen givet ham i opdrag at skabe muligheder for en fransk udstilling på dansk jord, en plan, der dog ikke blev realiseret.⁴

Blandt de danske kunstnere var der en stigende utilfredshed med Det Kongelige Danske Kunstakademis i deres øjne forældede undervisning,⁵ og flere søgte derfor ny inspiration i udlandet. Blandt andre de jævnaldrende danske kunstnere Karl Madsen, Laurits Tuxen og marinemaleren Carl Locher var allerede i Paris tillige med et væld af andre skandinaviske kunstnere. Det var den nye kunstmetropol, de unge skandinaviske kunstnere rejste til.⁶ At opholdet kom til at vare så længe for Krøyer, var ikke en del af den oprindelige plan, men i sidste ende afbrød han ikke rejsen, før pengene var brugt op, og økonomien tvang ham til det.⁷

Da Krøyer ankom til Paris med toget søndag morgen den 10. juni 1877, blev han slået af byens enorme omfang,

1. Tuxen, *En Malers Arbejde*, 75.

Noget tilsvarende skriver han på s. 190.
2. Madsen, *Skagens Malere og Skagens Museum*, 121.

3. PSK til Viggo Johansen. København, 18.12.1876. KB NKS 4192, 4^o.

4. Se også kapitel 3.

5. Utilfredsheden kom bl.a. til udtryk gennem skriverier i pressen mellem Vilhelm Kyhn, Julius Lange og Vilhelm Groth. Sidstnævnte udgav pjecen "Dansk Kunst i Forhold til Udlandets" i 1876.

6. Se kapitel 1.

7. Hornung, *Peder Severin Krøyer*, 65. De økonomiske trængsler kan spores gennem korrespondancen med Heinrich Hirschsprung og kulminerer med et brev fra Krøyer i Rom den 3.5.1881:

"Jeg længes hjem. Og endnu noget tynger mig. Min Gæld er ved at vokse mig over Hovedet - jeg maa hjem for at spare op". Citeret efter Mentze, *P.S. Krøyer. Kunstner af stort format*, 95.



ILL. 6 Léon Bonnat: *Adolphe Thiers*, 1877. Olie på lærred, 126,5×93 cm. Musée du Louvre, Paris. INV 20374

der var ulig noget, han nogensinde før havde set.⁸ Det på trods af, at han var vokset op i den danske hovedstad og allerede havde besøgt de største byer i Tyskland, Holland og Belgien. I det første brev hjem skrev han: ”Det er en By som er saa kolossal, at Du ikke gør Dig nogen Forestilling derom. Det er hele Rejser at komme fra den ene Ende til den anden og aldeles storartet Liv og Færdsel”.⁹

Han lejede et lille værelse på Rue de Douai 5 og brugte de første 14 dage af sit ophold på at udforske byen og gå på kunstudstillinger. Han så de prægtige slotte, kirker, kolossale offentlige og private bygninger samt det store indkøbsmagasin ved Louvre, der betog ham. Han så det spektakulære optog af folk til og fra hestevæddeløbet i Boulogneskoven, som Krøyer kaldte den, den store park Bois de Boulogne i den vestlige udkant af Paris. Han så den livlige færdsel på boulevarderne og de mange mennesker, der sad udenfor på caféerne og drak kaffe, øl eller vin og betragtede de forbipasserende, kun let fortørnet over, at øl var dyrere end vin i byernes by.¹⁰ Han gik straks på Salonen på Palais des Champs-Élysées for at orientere sig om den franske kunst. I første omgang blev han overvældet og havde svært ved at finde mening i de mange indtryk. Det tog ham nogle dage, før han blev begejstret for og kunne navigere i alt det nye.

Noget af det som først var mig paafaldende da jeg kom til Paris og saa fransk Kunst, var at det ikke var ”færdigt”. Saa mange udmærkede Billeder som min Opmærksomhed blev henledt paa, fandt jeg egentlig kun var Skitser, andre Steder fandt

jeg en enkelt Ting, ganske vidst det som var Hovedsagen i Billedet – meget udført, Resten derimod kun angivet – jeg kunde ikke begribe hvorfor man ikke ”gjorde det færdigt”.¹¹

I Danmark var der på dette tidspunkt fortsat en klar forventning om, at udstillingsbilleder var teknisk gennemarbejdede, hvilket i Krøyers øjne altså ikke var tilfældet i Frankrig. I et brev til Hirschsprung hjemme i Danmark skrev Krøyer om et par af de værker, han syntes bedst om på Salonen. Det var Léon Bonnats *Adolphe Thiers* (ILL. 6) og Jules Bastien-Lepages portrætter af sine forældre (KAT. 13, 14).¹² På Musée du Luxembourg – det statslige museum for samtidskunst – fremhævede han Henri Regnaults *Juan Prim, 8. oktober 1868* fra 1869 (ILL. 7), Jules Breton og Jean-François Millet.¹³ Værket af Millet kan kun have været *Kirken i Gréville* (FIG. 15) eller *To badende* fra 1848 (Musée d’Orsay, Paris), da det var de eneste værker, kunstneren var repræsenteret med. Allerede her ses de mange forskelligartede inspirationskilder, men det er mest, dog ikke udelukkende, de moderne, naturalistiske malere, Krøyer fremhæver.

Atelier Bonnat

I slutningen af 1800-tallet var der flere statslige og private kunsthøjskoler i Paris. Det har hidtil været angivet, at Karl Madsen i 1876 havde fået plads på en af de statslige kunsthøjskoler, École des Beaux-Arts, hos Jean-Léon Gérôme.¹⁴

8. PSK til hjemmet. Paris, 26.6.1877. PSK Arkiv 40.

9. PSK til hjemmet. Paris, 26.6.1877. PSK Arkiv 40.

10. PSK til hjemmet. Paris, 26.6.1877. PSK Arkiv 40.

11. Brevudkast: PSK til Frederik Vermehren. Cerney-la-Ville, 20.5.1879. PSK Arkiv 58.

12. Brev fra PSK til Frants Henningsen. Paris, 9.7.1877, gengivet i Mentze, 42-45. Henholdsvis katalognummer 243 og 118 på Salonen i 1877.

13. PSK til Heinrich Hirschsprung. Paris, 5.11.1877, refereret fra Mentze, 51.

14. Weilbachs Kunstnerleksikon, der i vid udstrækning bygger på information fra kunstnerne selv, har noteret

dette allerede i versionen fra 1896. Karl Madsen døde først i 1935 og har haft rig mulighed for at ændre denne oplysning.



ILL. 7 Henri Regnault: *Juan Prim*, 8. oktober 1868, 1869. Olie på lærred, 315×258 cm. Musée d'Orsay, Paris. RF 21

Men det må have været det private Atelier Gérôme, som Gérôme havde sideløbende.¹⁵ Laurits Tuxen havde i 1875 ønsket optagelse hos den franske maler Alexandre Cabanel på École des Beaux-Arts, men der var ikke plads, og han valgte derfor Léon Bonnats private skole.¹⁶ Det var heller ikke nødvendigvis ønskværdigt for de skandinaviske kunstnere at søge de statslige skoler, da det kunne medføre ventetid, de ikke havde, samtidig undgik de også det konkurrenceprægede miljø og de overfyldte atelierer.¹⁷ De skandinaviske elever var ofte utilfredse med den gammeldags undervisning på deres hjemlandes kunstakademier og søgte videreuddannelse, der ikke lignede deres akademiske undervisning. Atelier Bonnat blev da også generelt anset som den bedste private skole blandt de skandinaviske kunstnere. Det var en information, der gik fra mund til mund blandt kunstnerne, og han havde derfor til og med 1877 haft 12 skandinaviske elever.¹⁸ Ifølge et brev i 1867, da han blev valgt som ”patron” for skolen, havde det været hans plan at stjæle en masse elever fra Gérôme,¹⁹ og skolen blev i en vis udstrækning grundlagt med henblik på de mange udenlandske malere, der kom til byen. Bonnat havde succes på Salonen med en monumental, naturalistisk portrætstil. Succesen her var vigtig for eleverne, også vigtigere end Prix de Rome, og Bonnat forsøgte hellere at pege eleverne i en mere kommerciel retning.²⁰ Det var altså her, Krøyer søgte undervisning. Han kendte på forhånd til Atelier Bonnat, da hans venner Carl Locher og Laurits Tuxen havde gået der siden 1875. Han startede derfor den 24. juni på Atelier Bonnat.

Bonnat var portrætkunstner, og i atelieret blev der malet efter levende model. Det var derfor ikke her, Krøyer lærte om det franske friluftsmaleri og landskabsmaleri. Det, Krøyer primært blev undervist i, var studier efter nøgenmodel (ILL. 8). Som man kan se af Tuxens maleri fra atelieret i 1877, sad eleverne tæt og malede efter samme model (ILL. 9). Bonnat havde stort fokus på clairobscur-effekt, altså stor kontrast mellem lys og mørke, som det også ses på både Krøyers og Tuxens studier. Derfor var vinduerne i atelieret tildækkede på nær et stort vindue, som lyset faldt ind ad, og væggene var malet rødbrune for ikke at reflektere lyset tilbage på modellen, så der kunne skabes en kraftig lys/skygge-effekt.²¹ Den franske naturalistiske stil, som der blev undervist i her, adskilte sig fra undervisningen ved det danske kunstakademi ved at have større fokus på helheden frem for detaljerne. Hvis man kiggede på modellens ansigt, ville man helt naturligt ikke kunne have samme fokus på en fod. I den franske stil skulle ansigtet derfor være detaljeret, mens foden blot var formmæssigt angivet. I forhold til farverne blev der undervist i valørmaleri, hvor den enkelte farve blev moduleret med sorte og hvide nuancer frem for at give lys- og skyggepartier andre farver. Bonnat korrigerede eleverne om morgenen to gange om ugen og om aftenen en gang om ugen.²² Krøyer havde respekt for ham, og til sin tidligere lærer på kunstakademiet i Danmark, Frederik Vermehren, skrev han i 1879 om Bonnat: ”[...] han er maaske den alvorligste og en af de aller dygtigste Lærer i Frankrig og [...] han forstaar at lukke

15. Gérôme havde primært franske elever på École des Beaux-Arts, men det ses ofte, at udenlandske elever fortæller, at de gik der og ikke på hans private skole. Ved et opslag i

elevregistranten over elever på École des Beaux-Arts finder man heller ikke Karl Madsen. Labat-Poussin og Obert, *Archives de l'École Nationale Supérieure*, 416.

16. Tuxen, 64.

17. Challons-Lipton, *The Scandinavian Pupils*, 39.

18. Challons-Lipton, 67 og Appendix A.

19. Challons-Lipton, 39.

20. Challons-Lipton, 52.

21. Challons-Lipton, 41.

22. Tuxen, 66.



ILL. 8 P.S. Krøyer: *Mandlig model*. Halvfigur, 1877. Olie på lærred, 59 × 44,6 cm. Skagens Kunstmuseer. SKM12



ILL. 9 Laurits Tuxen: *Modelstudie i Bonnats atelier*, 1877. Olie på lærred, 65,2×50,3 cm. Statens Museum for Kunst. KMS8266

Glukkerne op paa sine Elever, give dem Energi og Arbejdslyst”.²³ At andre mente det samme, viste sig også senere, da Bonnat blev lærer på École des Beaux-Arts i 1888 og senere i 1905 dets direktør. Bonnat lagde vægt på, at hans elever også studerede de gamle mestre, den hollandske maler Rembrandt van Rijn samt de spanske malere Jusepe de Ribera og Diego Velázquez. Krøyer begyndte allerede det første år i Paris at kopiere Rembrandts *Bathsheba tager bad* fra 1654, på Louvre.²⁴ Året efter kopierede han Jean Alaux’ *Hærfører Josias Rantzau*, 1834, på Versailleslottet uden for Paris, en bestilling fra brygger Carl Jacobsen, der blev færdig i januar 1879.²⁵ Bonnat anbefalede også sine elever at rejse til Spanien for at kopiere Velázquez og Ribera og studere deres lyseffekter og naturalisme.²⁶ På den måde kan Krøyers tur til Spanien i 1878 delvist ses som et led i undervisningen hos Bonnat. I Spanien blev Krøyer især optaget af Velázquez, hvis malerier han studerede på Museo del Prado i Madrid. Ved hans hjemkomst til Danmark prydede to af Krøyers Velázquez-kopier væggene i hans atelier (ILL. 10). Opholdet i Spanien blev af længere varighed, syv måneder, hvor Krøyer på skift var sammen med en lille håndfuld kunstner venner. Ud over at besøge Pradomuseet tog Krøyer på opdagelsesrejse ind i landet og slog sig efterfølgende ned ved Granada for at male værker, der kunne udstilles og sælges. Da han vendte tilbage til Paris i begyndelsen af september 1878, var det med en mindre formue i genremalerier, som han havde rullet sammen og haft under armen på hele rejsen hjem med toget.²⁷

Verdensudstillingen i 1878

Mens Krøyer rejste rundt i Spanien, havde verdensudstillingen, Exposition Universelle, slået dørene op i Paris den 1. maj 1878. Udstillingen varede indtil den 10. november, og her udstillede Krøyer for første gang i Paris, da han deltog med to værker på den danske afdeling i det enorme kunstgalleri Palais du Champ-de-Mars. Fransk kunst fyldte halvdelen af den 219.000 kvadratmeter store bygning, den anden halvdel blev gennemskåret af en passage, der på oversigtskortet blev kaldt Nationernes Gade, hvor de øvrige lande udstillede.

Krøyers ene værk var et bestillingsarbejde, et portræt af maleren Otto Diderich Ottesen fra 1873 (Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot), og det andet var *Fra smedien i Hornbæk* fra 1875 (KAT. 3). Ud over Krøyers malerier og enkelte andre unge kunstners værker bestod det danske bidrag i vid udstrækning af værker af ældre dato, nogle endda af afdøde kunstnere, som var repræsentanter for det, vi i dag kalder for det danske guldaldermaleri. Overordnet set blev det danske bidrag derfor ikke vel modtaget af de franske anmeldere, men Krøyer blev blandt få andre positivt nævnt for sin fremstilling af smedjen, der var dygtigt malet.²⁸

Da Krøyer selv var ankommet til Paris i september, fik han lejlighed til at gå på opdagelse i udstillingskomplekset. Han berettede malende om sine oplevelser i et brev til sin mor:

Det er vel nok paa høje Tid at jeg faar skrevet
noget til Dig, men Du kan jo nok tænke Dig hvor-

23. Brevudkast: PSK til Frederik Vermehren. Cernay-la-Ville, 20.5.1879. PSK Arkiv 58.

24. Krøyers kopi er gengivet i Bruun Rasmussen auktionskatalog: ”Malerier + Antikviteter”, 31-32.

25. PSK til hjemmet. Paris, 22.12.1878. PSK Arkiv 54; PSK til hjemmet. Paris, 28.1.1879. PSK Arkiv 55. PSK til Carl Jacobsen. Paris, 13.1.1879. J.C. Jacobsens Familiearkiv FA 2-008-00021, kasse F 4.

26. Challons-Lipton, 63.
27. Tuxen, 194.
28. Blanc, *Les Beaux-Arts*, 342.

ILL. 10 V. Tillgers
atelier, foto af Krøyer
i sit atelier med sine
kopier af Velázquez
i baggrunden,
ca. 1882-83.
Det Kgl. Bibliotek.



ledes det gaar i denne Tid i Paris. Om Morgen
ud paa Udstillingen og vandrende der hele Dagen,
der er langt hjem til hvor jeg boer og jeg kommer
derfor i Regelen først til at spise Kl 7. Derefter er vi,
der endnu er tilbage af Kammeraterne, sammen
og drøfter alle disse mærkelige Ting vi har set. [...]

Jeg har nu allerede været her i over 3 Uger
og Du kan tænke at jeg har oplevet adskilligt.
Det er jo en ganske umaadelig interessant Udstil-
ling og er uhyre storartet. Man bruger næsten ½
Time om at gaa fra den ene Ende til den anden.
Det er navnlig Kunstafdelingen jeg har set – natur-
ligvis – mere er det næsten ikke muligt at overkom-
me, det er allerede en god Mundfuld. Jeg har først
nu faaet rigtig at vide hvad fransk Kunst er og lært
at beundre den. Tidligere har det mere været
deres Principer. Der er navnlig et Portrætbillede
af Dubois (udtales ”Dyboa”) forestillende hans 2
Børn, som udentvivl er det ypperste af Portræt-
maleri i den moderne Tid. Og en Mangfoldighed
i alle Retninger og en Dygtighed paa alle Punkter,
som rigtignok kan slaa en skikkelig dansk Maler
flad. Og hele den Uddannelse der er gaaet forud
ved mit Arbejde her i Paris har bragt mig rigtig til
at kunne forstaa og nyde Alt det Gode uanfægtet
af Fordomme.²⁹

Krøyer hæftede sig altså ifølge dette brev særligt ved Paul
Dubois, der primært var kendt som skulptør, og hans
maleri *Mine børn* (ukendt eje). Værket forestillede en lille-
søster og en storebror i stående helfigur, der holder hin-
anden i hånden og kigger direkte ud på beskueren. Igen
en ny inspirationskilde, som Krøyer betegner som moder-
ne, og som han omtaler med begejstring, denne gang
inden for portrætgenren. Krøyer tog senere kontakt til

Dubois, og værket blev senere inkluderet i den franske
udstilling i København i 1888, hvor det er illustreret i
kataloget fra udstillingen.³⁰

Daphnis og Cloë

Krøyer vendte tilbage til Bonnat's skole i oktober 1878,
og her opfordrede Bonnat ham til at male en form for
svendestykke, han kunne få udstillet på Salonen. Det skul-
le blive hans første udstillingsværk til Salonen efter rejsen
til Paris. Forskellen på Salonen og verdensudstillingen
var, at juryen til Salonen var fransk, mens udstillings-
komitéen til den danske afdeling på verdensudstillingen
var dansk.

Krøyer lejede en lejlighed på Boulevard Rochechouart
35 sammen med Carl Locher, hvor de havde hver sit
værelse på 7. sal og hver sit atelier på 6. sal. Krøyer havde
besluttet sig for at male en mytologisk scene med to nøgne
mennesker, et motiv, han forventede kunne virke støden-
de i Danmark.³¹ Men man kan se af flere af hans korre-
spondancer med familie og venner, at han var længe
om at få idéerne på plads omkring motivet. I et brev til
Heinrich Hirschsprung skriver han følgende om sine nye
omgivelser: ”Imidlertid har jeg nu et meget godt og hyg-
geligt Atelier med alle de nødvendige Redskaber, med
til den ene Side Udsigt over hele Paris, til den anden
Side Montmartres Højder med sine maleriske Huse og
Bakkekamme og sine lette Træer op mod Luften”.³²

Valget af motiv til Salonmaleriet faldt på den antikke
hyrdefortælling *Daphnis og Cloë* (KAT. 24), og hans bofælle
forklarede senere om den videre proces, at Krøyer hyrede
et par modeller, men at værket blev til på for mange ufor-
døjede teorier.³³ Da Bonnat så det i hans atelier, var han
heller ikke tilfreds. Alligevel indleverede Krøyer værket i
slutningen af marts 1879,³⁴ hvor Bonnat, der var medlem

29. PSK til sin stedmor. Paris, 4.10.1878.
PSK Arkiv 52.

30. *Illustreret Katalog*, nr. 109, 1.

31. PSK til Carl Jacobsen. Paris,
13.1.1879. J.C. Jacobsens Familiearkiv
FA 2-008-00021, kasse F 4.

32. PSK til Heinrich Hirschsprung. Paris,
2.11.1878, gengivet i Mentze, 64.

33. Locher, ”Fra Krøyers Ungdom”, 152.
34. Katalognummer 1704.

af juryen, ifølge Locher havde sørget for, at det hang ved siden af maleriet *Hyrdeidyl*, 1879 (Musée du Petit Palais, Paris), af den franske kunstner Jean-Jacques Henner, som Krøyer beundrede, på trods af at hans værker var mere idylliske og drømmende i deres karakter end naturalistiske.³⁵ Alligevel mente Krøyer ikke, at sammenstillingen med Henner gjorde noget godt for hans eget værk. I et brev til Vermehren skriver han:

Jeg har været saa heldig eller uheldig hvad man nu vil kalde det at faa mit Billede af Daphnis og Cloé hængt op ved siden af ham. Skønt mit Billede ingenlunde er magert, det er inogsaa ganske lysende fedt og fyldigt, saa bliver det ved Siden af ham saa tørt, saa haardt, saa uskøndt i Farve fremfor Alt mangler der Simpelt, for mange Smaaforme. Men det er svært lærerigt for mig at jeg har faaet den Sammenligning, og det har mere været end om mit Billede hængt i daarlige Omgivelser og tog sig ud og (maaske) blev solgt.³⁶

Krøyers debut på den franske Salon blev ikke nogen stor succes, og kun en enkelt anmelder bemærkede værket:

Dette idylliske billede vidner afgjort om et grundigt forarbejde og en gennemtænkt komposition, men hvorfor har kunstneren mon ikke valgt en smukkere model end denne Daphnis, som sidder og spiller på sin panfløjte? Chloé, som ses belyst og i profil, læner sig op ad sin elskedes skulder. De to kroppe er godt tegnede og modelleret i et tykt lag maling. Billedet viser et åbenlyst talent og en klar forståelse for motivet – en smuk, kraftfuld og højst sælsom idyl.³⁷

Forsøget på at male et naturalistisk værk over et romantisk tema forløstes ikke rigtig – han ramte hverken det ene eller

det andet helt præcist. Her forlod Krøyer næsten for bestandigt ”den store genre” – historiemaleriet og mytologiske scener – og helligede sig i stedet naturalismen.

I forbindelse med Salonudstillingen i 1879 blomstrede Krøyers store beundring for den næsten jævnaldrende franske kunstner Jules Bastien-Lepage. Forud for udstillingen skrev Krøyer: ”Men et Billede jeg saa i dag af Bastien Lepage tog lidt Modet fra mig. Det er dog svært saa han er dygtig”.³⁸ Og om udstillingen skrev Krøyer bl.a.:

Nummer Et paa Salonen er vel ubetinget Bastien Lepages Kartoffelsamlerske [fig. 39];³⁹ Et Billede i Kvadrat Naturlig Størrelse, en Pige paa Marken der hælder Kartoffler op i en Sæk. Hendes Hoved og hænder er Beundringsværdigt gjort, det er strængt og energisk som de gamle Italiaenere, og paa samme Tid har det hele den moderne Kunsts Friskhed og Kraft og Natursandhed. Det er et mærkeligt Billede. Omgivelserne ere nærmest skitserede men meget sikkert og sandt i Farven. Der er en Umiddelbarhed og selvstændigt Syn paa Naturen som er en sand Glæde at se.⁴⁰

Det var den naturalisme – den moderne kunsts friskhed, kraft og natursandhed – som Krøyer satte efter i løbet af foråret.

Rejse rundt på landet i Frankrig 1879

I maj 1879 var Krøyer mere afklaret i forhold til sine holdninger til de mange indtryk fra den parisiske kunstscene, han havde modtaget under sit ophold i byen. Han var i april rejst ud til den franske kunstnerkoloni i Cernay-la-Ville lidt sydvest for Paris, og herfra kunne han i et meget langt brev til sin tidligere danske lærer Frederik Vermehren sætte sine indtryk fra den parisiske kunst-

35. Katalognummer 1540. Jean-Jacques Henner, *Eglogue*. Ca. 1879.

36. Brevudkast: PSK til Frederik Vermehren. Cernay-la-Ville, 20.5.1879. PSK Arkiv 58.

37. Véron, *Dictionnaire Véron*, 326-327.

38. PSK til Heinrich Hirschsprung. Paris, 12.3.1879. HH Arkiv 713. Marianne Saabye argumenterer for, at omtalen formodentlig refererer til værket *Høst-*

folk (Musée d'Orsay), som Krøyer må have set i kunstnerens atelier. Saabye, ”Krøyer & Bastien-Lepage”, 25.

39. *Saison d'octobre*, katalognummer 164.

40. Brevudkast: PSK til Frederik Vermehren. Cernay-la-Ville, 20.5.1879. PSK Arkiv 58.

scene i perspektiv.⁴¹ Han forklarede, hvordan Bonnats undervisning adskilte sig fra undervisningen i Danmark, og hvordan Bonnat lagde vægt på naturstudiet – altså at man malede modellen, som man så ham, og ikke som man vidste, han så ud.⁴² Han skrev videre:

Kyhn behøver ikke at haane os fordi vi har valgt Bonnat (som han med saa ringe Kjendskab til de virkelige Forhold kalder Modemaler) til vor Vejleder og jeg haaber med Tiden at Resultaterne skal vise at det ikke er ”Fif” vi har lært ”for at stikke Folk Blaar i Øjnene”. En alvorligere og solidere Vejledning har jeg aldrig kjendt og alle Maader, Fif, Kunster hader Bonnat som Pesten. Det bliver mig ligefrem komisk naar jeg hører fra alle Sider tale om Teknikken man skal lære i Paris, ”La Nature Oh je suis esclavé de la nature, c’est mon seul maître” [”Naturen, åh, jeg er naturens slave, den er min eneste mester”], sagde Bonnat til mig engang.⁴³

I samme brev nævnte Krøyer nogle af de vigtigste franske kunstnere, der udstillede på Salonen i 1879. Ud over de allerede omtalte Bonnat, Henner og Bastien-Lepage nævnte han en forløber for symbolismen, Pierre Puvis de Chavannes, landskabsmaleren Charles-François Daubigny, genremaleren Gustave Guillaumet, portrætmalerne Paul Dubois, Carolus-Duran og så impressionisterne. Krøyer skrev kun ’impressionisterne’ og nævnte således ingen navne på disse, men blandt gruppen af impressionister var det kun Pierre-Auguste Renoir, der udstillede det år, så enten er det ham, Krøyer henviser til, eller også kategoriserede han flere kunstnere under begrebet. Alternativt må han have set flere fra gruppen repræsenteret andre steder, fx på den fjerde impressionistudstilling fra den 10. april til den 11. maj 1879. Han sluttede af med at skrive, at der var

nogle dejlige landskaber af Benner (Emmanuel eller hans bror Jean), Antoine Guillemet, Léon Germain Pelouse, Alexandre Defaux og mange andre.

Krøyer orienterede sig altså meget bredt inden for den franske samtidskunst, men Pelouse skiller sig ud her, fordi det netop var i Cernay-la-Ville, Krøyer skrev brevet. Pelouse var en autodidakt kunstner, der havde bosat sig i byen, der lå i det store skovområde Vaux-de-Cernay. Han havde på trods af den manglende skoling opnået succes som kunstner i samtiden. Han havde været repræsenteret med flere landskaber både på verdensudstillingen i 1878 og på Salonen i 1879. I eftertiden er hans succes dog blevet overskygget af Barbizon-malerne, der havde etableret den første og mest kendte kunstnerkoloni i Frankrig i Fontainebleauskoven lidt længere mod syd.

I byen Cernay-la-Ville havde Pelouse samlet en flok af elever omkring sig. Det var sammen med den danske maler Christian Zachø, et slæng af Pelouses elever og andre franske og amerikanske kunstnere, Krøyer opholdt sig i Cernay i april, maj og juni kun afbrudt af en enkelt afstikker til Paris, der kun var et par timer væk. Blandt de jævnaldrende franske kunstnere, Krøyer blev tættest knyttet til, var Flavien-Louis Peslin, Ernest Baillet og Léon Joubert. Ingen af dem opnåede dog den samme position og berømmelse inden for samtidens franske kunstverden som Pelouse.

Noget af det første, Krøyer malede i Cernay, var *Landevej med gående pige. Optrækkende uvejr. Cernay-la-Ville*, der er dateret den 21. april 1879 (ILL. 11). I det lille friluftsstudie udfolder hele hans nyfundne naturalisme sig. Friluftsmaleri havde han dyrket tidligere, både i Hornbæk i Danmark og i Granada i Spanien, men her kom der endnu en ny dimension til i form af de mere ”fordøjede” indtryk fra kunstscenen i Paris og efteruddannelsen hos Bonnat.

41. Overblikket over Krøyers rejser fås gennem den omfattende korrespondance, der fortsat eksisterer i forskellige arkiver og publikationer. Ikke alt er

gemt, så der er huller i vores viden. Jesper Svenningsen leverer den mest omfattende og gennemarbejdede tidslinje over Krøyers aktiviteter

i Svenningsen, ”Kronologi – Krøyers liv & færd”, 328-333.
42. Se også kapitel 7.

43. Brevudkast: PSK til Frederik Vermehren. Cernay-la-Ville, 20.5.1879. PSK Arkiv 58.



ILL. 11 P.S. Krøyer: *Landevej med gående pige. Optrækkende uvejr. Cernay-la-Ville*, 1879. Olie på lærred, 31,2×39,7 cm. Skagens Kunstmuseer. SKM1178

Derudover blev det krydret med det skandinaviske moderne gennembruds naturalisme og den franske naturalisme særligt i form af Bastien-Lepages og nu også Pelouses indflydelse. I værket ses en lokal kvinde under en uvejrstung himmel, der spejler sig i vandpytterne på grusvejen. Hun er blevet en del af det landskab, hun hører hjemme i, og hendes undselige størrelse understreger samhørigheden med landskabet.

Det vides ikke, hvorfor Krøyer tog til Cernay-la-Ville, men sandsynligvis var det et ønske om at komme ud af byen, opleve et egnet sted for friluftsmaleri med masser af selskab og male et større værk til udstilling, ligesom han gjorde i Spanien året forinden. Det større værk var i dette tilfælde *Franske arbejdere i hulvej* (KAT. 25).

Da det store værk var afsluttet, rejste Krøyer, efter endnu et kort ophold i Paris, i begyndelsen af juli videre til Bretagne sammen med Zacho og en uidentificeret jævnaldrende fransk maler – så at sige i Pelouses fodspor. De rejste med tog til Morlaix på Bretagnes nordkyst, hvorefter de fortsatte til fods ca. 90 km mod syd til kunstnerkolonien i Pont-Aven og videre til kunstnerkolonien i Concarneau et lille stykke derfra. De to kunstnerkolonier var begge steder, hvor Pelouse tidligere havde været og malet motiver fra. De første kunstnere kom til Pont-Aven i 1866.⁴⁴ Da Pelouse besøgte byen i begyndelsen af 1870'erne, var der endnu ikke mange kunstnere. Da Krøyer ankom, var det efterhånden for overbefolket for Pelouse, men det var først i 1880'erne, at Paul Gauguin for alvor satte stedet på landkortet. Krøyers ophold i Pont-Aven varede et par uger, og han lavede kun små studier her.

I Concarneau mødtes Krøyer med Tuxen. Her ville Krøyer male et større friluftsmaleri og slog sig ned for to måneder indtil slutningen af september. Den gamle fiskerby havde en vis tiltrækning i form af det autentiske fiskermiljø, og så var byen hjemsted for den franske kunst-

ner Alfred Guillaou, der lagde grunden til en kunstnerkoloni i 1870'erne.⁴⁵ Krøyer lærte Guillaou at kende under sit ophold og malede et portræt af ham her (Statens Museum for Kunst, København). Flere omstændigheder viste sig dog at spænde ben for Krøyers ambition omkring friluftsmaleriet i Concarneau. Til sin kammerat i Danmark, maleren Frants Henningsen, skrev Krøyer:

Man havde stadig hylet saameget over Bretagnes Herligheder at jeg, da desuden Aarstiden var noget vel fremrykket, besluttede mig til at tage til Bretagne i stedet for Italien, og jeg maa tilstaa at det baade i landskabelig og i figurlig Henseende er meget rigt og originalt. Kun vil jeg ikke sige at det Sted jeg har slaaet mig ned er det mest interessante – Tværtimod. Men jeg er ved Havet og sammen med Kammeraterne, Zacho blandt andre. Først og fremmest har her været den uheldige Omstændighed for en Figurmaler at det har været næsten umuligt at faa Modeller paa Grund af at det er Tiden for det store Sardinifiskeri. Og dermed er Alle, Mænd, Koner, Piger, Drengene optagne i de Par Maaneder det varer. Jeg spildte derved flere Uger med forgæves Søgen og med Ærgrelser over hele Tilværelsen, indtil jeg fik den Ide at forsøge paa at male Noget i selve Sardinifriturerne. Der fandt jeg et meget malerisk Interieur og benyttende mig af Hvilene og Stormdagene har jeg kunnet faa Kvinderne til at staa for mig. Mit Billede er næsten færdigt og jeg tror at det bliver meget bedre end Arbejderne [*Franske arbejdere i hulvej*]. Det er især i Farvevirkningen og Belysningen ganske godt lykkedes.⁴⁶

Det omtalte interiør var *Et sardineri i Concarneau* (ILL. 12), og som en erstatning for et friluftsmaleri blev det særdeles

44. Lübbren: *Rural artists' colonies*, 172.

45. Lübbren, 167.

46. PSK til Frants Henningsen. Concarneau, 2.9.1879. SKMB25.

vellykket. Kompositionen med et diagonalt vue ned gennem fabrikshallen, farverne i egnsdragterne, kontrasten mellem det mørke rum og lysindfaldet fra vinduerne i loftet og døren for enden af hallen, der reflekteres i sardinernes blanke skæl, er velkomponeret. Arbejderne er skildret med stor alvor og respekt for modellen. Ligesom i værket *Franske arbejdere i hulvej* var der ingen dialog imellem personerne på billedet, men fuldt fokus på arbejdet eller trætheden efter arbejdet og det miljø, de er omgivet af.

I slutningen af september 1879 var Krøyer tilbage i Paris. Herfra nåede han en kort tur til den kendte kunstnerkoloni Barbizon i Fontainebleauskoven. Om det var en dagstur eller et ophold på få dage er uvist, men nu havde han besøgt de mest berømte franske kolonier.⁴⁷ I begyndelsen af oktober 1879, kort efter turen til Barbizon, rejste Krøyer fra Paris mod Italien. Turen fra grænsen på Frankrigs sydkyst og til Genova tog han igen til fods. Fodturene var formodentlig med henblik på naturoplevelsen, selskabet og muligheden for at lave skitser i højere grad end manglende midler. Han opholdt sig en måned i Firenze, og i slutningen af november ankom han til Rom. Her blev han indtil april, men malede ikke meget. Derimod blev det til en del selskabelighed med flere danske og nordiske kollegaer foruden studier af den italienske kunst.⁴⁸ Heller ikke i andre storbyer malede han bylivet, hverken i København, Berlin, Paris eller Madrid. Det interesserede ham ikke, ligesom han ikke malede parisere eller pariserinder.⁴⁹ På den måde var han i højere grad i kategori med kunstnere som Millet, Bastien-Lepage og Pelouse, der heller ikke interesserede sig for livet i Paris, end med kunstnere som impressionisterne eller visse naturalistiske kunstnere som Paul-Albert Besnard, Albert Edelfelt og Anders Zorn, der gjorde.

I begyndelsen af maj tog han til Sora sydøst for Rom, hvor der var mulighed for at male værker af det storslåede landskab og af landbefolkningen. Her opholdt han sig over længere tid og gik i gang med sit hidtil største maleri, *Italienske markarbejdere, Abruzzerne* (Kunstmuseum Brandts, Odense), på 124,3×186 cm. Opholdet blev dog afbrudt af et par ugers ophold i Paris i midten af juni for at se Salonen, hvortil han havde indsendt *Et sardineri i Concarneau*. Der var forskellige årsager til, at opholdet i Paris ikke blev af længere varighed. Ud over at det ufærdige billede af de italienske markarbejdere ventede ham i Sora, så var der også en privat sag, der holdt ham væk. En bekendt i Paris, Harald Foss, mente, at Krøyer burde gifte sig med en skandinavisk pige, som Krøyer havde lært at kende i Rom, men som nu var i Paris med sin familie, Dittrichsons.⁵⁰ Efter eget udsagn holdt Krøyer af pigen, men var ikke forelsket. Han sendte derfor en føler ud igennem Tuxen, der befandt sig i Paris, for at finde ud af, om han overhovedet kunne rejse til Paris det år. Han indledte et længere brev til Tuxen den 27. maj således:

Dit lykkelige Asen. Nu kan Du gaa paa Salonen og glæde Dig over Bastien Lepage, Dubois ogsaa hver Dag spise sammen med de søde, elskelige Pigebørn, gaa i Theatre Francais osv. osv. Og maa jeg sidde forvist, fængslet, for en meget tvivlsom Brøde, nødsaget til at opgive min længe bestemte Plan at rejse til Paris og se mit Billede paa Salonen.⁵¹

Et kort ophold må alligevel være blevet muligt. Han ankom til Paris omkring den 11. juni og blev indtil den 20. juni. En af Krøyers franske venner, maleren Adrien Jourdeuil havde hjulpet ham med det praktiske omkring

47. Turen til Barbizon fremgår ikke af tidslinjen i Saabye, *Krøyer i international lys*, 328-333. At Krøyer opholdt sig i Barbizon, fremgår dog af to tegninger, henholdsvis forestillende den finske litterat Adolf Fredrik (Fritz) Wetterhof

(Den Hirschsprungske Samling) og den svenske maler Johan Ericson, der har været solgt på auktion ved Bruun Rasmussen den 4.3.2004. Sidstnævnte er dateret Barbizon, 5.10.1879.

48. Hornung, 118.

49. PSK til Heinrich Hirschsprung. Boulevard de Rochechouart 35, Paris, 12.3.1879, HH Arkiv 713.

50. PSK til Tuxen. Sora, 21.5.1880. KB NBD 2. rk.

51. PSK til Laurits Tuxen. Sora, 27.5.1880. KB NKS 2339, 2° 5.



ILL. 12 P.S. Krøyer: *Et sardineri i Concarneau*, 1879. Olie på lærred, 101,5×140,5 cm . Statens Museum for Kunst. KMS3108



ramme til værket, som var blevet tilbage i Paris, og indsendelse til udstillingsåbningen, så Krøyer kunne ankomme senere. Værket fik noget større opmærksomhed end *Daphnis og Cloë* året forinden. Denne gang blev han positivt nævnt i flere anmeldelser eller omtaler af udstillingen, og to af dem gik så langt som at påpege, at han burde have fået en medalje.⁵²

De franske anmeldere så ikke Krøyers værk som særligt inspireret af fransk kunst, men understregede tværtimod hans unikke stil og nordiske rødder. Flere nævnte hans behandling af lyset og realismen i behandlingen af de arbejdende kvinder og mænd.⁵³ Den franske kunsthistoriker og kritiker Marius Vachon beskrev værket således:

Selvom Krøyer tilbragte en del tid i Bonnats atelier, bevarede han et dansk særpræg og udtryk i sine værker. Hans 'Et sardineri i Concarneau' springer i øjnene som et eksempel på hans udforskning af clairobcur-effekter, af leg med lyset, som falder blødt ind gennem huller i rummet, og brugen af rødbrune nuancer, alt sammen ganske kendetegnende for de nordiske malerskoler; kunstneren har på intelligent vis opnået et godt resultat ved at bringe alle disse forskellige elementer i spil.⁵⁴

Efter næsten tre og en halv måned i Sora, kun afbrudt af den korte tur til Paris i midten af juni, skrev Krøyer et brev til sin kammerat Frants Henningsen med tegnede manchetter af de to værker, han arbejdede på her: *Italienske markarbejdere*, *Abruzzerne* og *Italienske landsbyhattemagere* (ILL. 13). I brevet fortalte han om, at billedet af markarbejderne, der var ganske stort, tog længere tid end

52. De to anmeldere var Merson, "Salon de 1880. VI", 12.6.1880, 9, og Mantz, "Le Salon. VII", 20.6.1880 [2].

53. Blandt andet Havard, "Le Salon de 1880", 2; Seigneur, *L'Art et les artistes au Salon de 1880*, 67.

54. Vachon, "Le Salon de 1880", 3.

forventet at male (KAT. 35), og at han derfor var begyndt at male hattemagerne, et værk, som han ventede sig meget af:

Belysningen i Modsætningen mellem Karakteren i de forskellige nøgne Overkroppe, Faderens magre karakteristiske Krop og Børnenes den ene mager og den anden rund og buttet. Det er en ren Svir at male.⁵⁵

Han fortalte også om sine markarbejdere og hattemagere i et brev til sin mæcen Heinrich Hirschsprungs hustru Pauline Hirschsprung: ”Det ligger ikke for mig at fortælle Historie, uden hvad der kommer ind under den Zola’ske, hvilket jeg for øvrigt ikke beklager”.⁵⁶ Dermed mente han, at han holdt sig til den type naturalistiske fortællinger fra virkeligheden, som den franske forfatter Émile Zola var eksponent for, og altså ikke mytologiske eller historiske scener, som lå fjernt fra en arbejder eller fiskers hverdag.

Efter afslutningen af de to store værker i Sora rejste Krøyer rundt i Italien og havde et ophold i Napoli, hvor han delte atelier med den italienske skulptør Pasquale Fosca, som han havde mødt i Sora.⁵⁷ I december 1880 var han tilbage i Rom. Her begyndte han måske noget overraskende på et historisk motiv, som han allerede havde haft i sine overvejelser under sit første ophold. Han havde fået bestilling på en akvarel af en italiensk model.⁵⁸ Hertil havde han brugt modellen Vittoria. Krøyer vidste, at hun tidligere havde stået model for den franske maler Aimé Nicolas Morot til *Medea* (KAT. 7)⁵⁹ og til de såkaldte galleramazoner i *Ambronerne. Episode af slaget ved Eaux-Sextiennes* (Musée des Beaux-Arts, Nancy).⁶⁰ Det var værker, som Krøyer havde lejlighed til at se på Salonen i Paris i henholdsvis 1877 og 1879.⁶¹ Morot havde vundet den franske Prix de Rome i 1873, hvilket medførte et ophold

på fire år på det franske akademis afdeling i Villa Medici i Rom. Krøyer traf derefter beslutning om at lade Vittoria stå model til den historiske *Messalina* (FIG. 7), som han fuldførte i løbet af april 1881. Krøyer fortalte om sine valg til kollegaen Tuxen:

Dernæst har jeg malet et Par Akvareller og endelig min berømte ”Messalina”. Ja kanske Du slet ikke har hørt den omtale? Jeg er nemlig selv, og de fleste med mig, saa forbauset over at jeg, Fisker- og Bondemaler, maler en Messalina at jeg troer at alle maa være forbausede derover. Nok er det – jeg maler Messalina, enkelt Figur, i Logen i Amfitheatret; hun har rejst sig op i et spændende Øjeblik af Kampen og følger spændt nogen paa Kamppladsen. I Baggrunden ser man en Masse Mennesker, det vil sige ved Siden af hendes Baggrund. Hun staaer i et lyst hvidblaatblegrødt Gevant imod et gult Silkedraperi med Guldfrýndser, og hendes Skyggeside (ja hun har igrunden ingen for det er plat Lys) staaer op imod det gyldne Sidestykke paa det kejserlige Sæde; paa Logeranden orientalske Tæpper. Hovedvirkningen er altsaa gult og Guld med lidt rødt. Det er rent Portrait af en storartet, herlig – men lidt passée – romersk Model, Vittoria. Hun som har staaet for Morot til ”Medea” og Gjalleramazoner.⁶²

Messalina blev sendt til Den Nordiske Kunstudstilling i Göteborg samme år, hvorimod *Italienske landsbyhattemagere* blev sendt til Salonen i Paris.

Som afslutning på sit fire år lange udenlandsophold rejste Krøyer fra Italien til Paris for at se Salonen. Her opnåede han at få den medalje, han ikke fik året før. Det var en medalje af tredje klasse, en bedrift for en ikke-fransk

55. PSK til Frants Henningsen. Sora di Campagna, 15.8.1880. SKMB26.

56. PSK til Pauline Hirschsprung. Sora, 8.9.1880, HH Arkiv 725.

57. Saabye, ”P.S. Krøyer, Pasquale Fosca and the Neapolitan art scene”, 143-177.

58. Müller, ”Peter Severin Krøyer”, 606.

59. Katalognummer 1557 på Salonen i 1877.

60. Katalognummer 2194 på Salonen i 1879.

61. PSK til Laurits Tuxen. Rom, 24.3.1880. KB NKS 2339, 2° 5; Saabye, ”1880-81 Napels, Rome & Paris”, 208.

62. PSK til Laurits Tuxen. Rom 24.3.1880. KB NKS 2339, 2° 5.

ILL. 13 P.S. Krøyer:
Brev til Frants Henningsen,
Sora, 1880. Skagens
Kunstmuseer. SKMB26



kunstner, og dermed var anmeldelserne og omtalerne endnu mere talrige. Denne gang skrev Marius Vachon:

[...] Et særdeles originalt værk af Krøyer, ophavsmanden til "Et sardineri i Concarneau", der fik så stor opmærksomhed på Salonen sidste år. Det forestiller et mørkt og tilrøget butikslokale hos landsbyens hattemager. Vi ser tre arbejdere i bar overkrop, malet i en farveskala, der giver mindelser om Rembrandt, kraftfuldt udført og med en enestående intensitet i karaktertegningen.⁶³

Krøyer opholdt sig i Paris tre uger i maj 1881, hvorefter turen gik hjem til København. Forud for afrejsen malede han det lille billede *Udflugt på Seinen* (ILL. 14). Det er et lille studie, der ikke var tænkt til udstilling, men mere som et rejsenotat. Vi ved ikke, hvem personerne på billedet er, men det er mest sandsynligt nogle af Krøyers bekendtskaber i Paris, og billedet kommer således tæt på de impressionistiske kunstners motivverden i forhold til at male kunstnernes afslappede samvær i storbyen.

Krøyer og Frankrig efter 1881

Krøyers hektiske rejseaktivitet stoppede aldrig. Fra 1881 blev hans base blot delt mellem København i vintermånederne og Skagen i sommermånederne, hvor han opholdt sig for første gang i 1882. Tilknytningen til den franske kunstscene varede ved i mange år, men fra omkring 1890 besøgte han i højere og højere grad også andre europæiske storbyer. Krøyer rejste nu primært til Paris nogle uger i foråret for at opleve Salonen og andre udstillinger og museer.

I 1882 udstillede han et helfigursportræt af Ferdinand Meldahl (KAT. 41) på Salonen samt nogle tegninger i et

skandinavisk galleri på Avenue de l'Opera hos den norske forfatter H.G. Petersen-Gade, der havde bosat sig i Paris.⁶⁴ I 1883 udstillede han undtagelsesvist ikke i Paris, men rejste alligevel dertil, ligesom han trofast vendte tilbage hvert år i forbindelse med sin udstillingsaktivitet indtil 1889, hvor han blev gift med maleren Marie Triepcke. En lille serie på fire fotografier viser en selskabelig frokost i Paris foråret 1889 med skandinaviske kunstner venner (ILL. 15).⁶⁵ Herefter blev besøgene mere sporadiske. Man kunne møde ham i Paris i årene 1892, 1895, 1898, 1899 og i 1900 efter hans psykiske sammenbrud, hvor han besøgte verdensudstillingen, hvis danske del han havde været med til at arrangere. Derefter var han der igen i 1902, 1903 og på gennemrejse i 1907.

Kun få af hans ophold i den periode var længerevarende. Et af de mere begivenhedsrige var i 1884, hvor han havde indsendt tre værker til Salonen: *Fiskere trækker vod på Skagen Nordstrand*, *Sildig eftermiddag* (KAT. 42), *Ved frokosten* (Skagens Kunstmuseer) og i sektionen for arbejder på papir pastellen *Sommeraften* (Nationalmuseet, Stockholm).⁶⁶ De to værker i olie på lærred fik mest omtale og indbragte ham en andenklassers medalje, der blev uddelt 12 af, efter en nær kamp om en førsteklasses medalje, som endte med ikke at blive uddelt til nogen.⁶⁷ Det var dog en anselig præstation at få sølvmedaljen, og det medførte den store fordel, at han fremover kunne udstille værker efter eget valg uden at skulle igennem censuren. Samme forår aflagde han besøg i den overvejende svenske kunstnerkoloni syd for Paris, Grez-sur-Loing ikke langt fra Fontainebleau.⁶⁸ Her forevige han selskabet i pastellen *Kunstnerfrokost i Grez* (Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm).

Den jævnaldrende franske kunstner Paul-Albert Besnard, som Krøyer havde lært at kende i Paris, kom også

63. Vachon, "Le Salon de 1881", 3.

64. Lobstein, "A Lover of Light", 53.

65. Fra venstre mod højre:

Ursule Tuxen, Ida Schandorph,

Michael Ancher, Hanna Rönnerberg,

Sophus Schandorph, Anna Ancher,

Marie Triepcke og P.S. Krøyer.

66. Henholdsvis katalognummer 1340,

1341 og 2904.

67. "Au Salon. Les Deuxième Médailles de la Peinture", 2.

68. Lübbren, 168-169.



ILL. 14 P.S. Krøyer: *Udflugt på Seinen*, 1881. Olie på træ, 12,7×21,7 cm. Skagens Kunstmuseer. SKM17

til at spille en stor rolle for Krøyers karriere i løbet af 1880'erne. I 1886 udstillede Krøyer et stort maleri, *Skagboere går ud på nattefiskeri. Sildig sommeraften*. (KAT. 44), på Salonen i Paris. Af praktiske årsager efterlod Krøyer det store maleri hos Besnard og forærede ham det to år senere. Besnard donerede det til Musée du Luxembourg i 1899, som af økonomiske årsager ikke havde mulighed for at købe det. Det var således takket være den gode ven Besnard, at Krøyer blev repræsenteret på museet for samtidskunst med så imponerende et værk. En akvarel, *Marie og Vibeke læsende i hjemmet på Skagen* fra 1898 (KAT. 55), der blev udstillet på verdensudstillingen i 1900 i Paris,

blev efterfølgende købt af Musée du Luxembourg og findes i dag på Louvre (deponeret fra Musée d'Orsay).⁶⁹

I 1886 og igen i 1889 umiddelbart inden sit bryllup med Marie Triepcke besøgte Krøyer den franske by Luchon i Pyrenæerne tæt på den spanske grænse. Dette var ikke et hjemsted for en kunstnerkoloni men derimod en kurby, hvortil Krøyer rejste ganske alene. Her gennemgik han kure med bade og diæter for at bedre sit helbred og samtidig udføre mindre værker, heriblandt det meget stemningsfulde naturalistiske værk *Arbejdere på et værtshus i Luchon* fra hans første ophold (Den Hirschsprungske Samling, København). Fra 1888 til 1889 opholdt han sig i

69. Lobstein "A Lover of Light", 61. Værket var katalognummer 74 eller 75, begge numre med titlen *Scène*

d'intérieur; - aquarelle i udstillingskataloget for *Exposition Universelle de 1900*.



ILL. 15 P.S. Krøyer: Frokost, formodentlig i Asnières, 1889. Skagens Kunstmuseer

længere tid i Paris, dels i forbindelse med forberedelserne til den franske udstilling i København i 1888 og dels for at male og udstille værket *Komiteen for den franske kunstudstilling i København 1888* (KAT. 47). I 1889 udstillede han både på Salonen og på verdensudstillingen.

Som en helt særlig præstation opnåede Krøyer den ære at få tildelt den franske orden *Légion d'honneur* to gange; først som Chevalier (ridder) og derefter den højere grad

som Officier (officer).⁷⁰ Ordenen blev uddelt to gange om året, i januar og i juli, og var ikke altid udløst af nogen bestemt begivenhed. Der findes heller ikke nogen dokumenter om tildelinger af æreslegionen til udlændinge bevaret i franske arkiver. Den første af Krøyers æreslegioner er dateret den 8. juli 1887, og årsagen til tildelingen er ikke nævnt i følgebrevet. Man kan derfor kun gisne om motivationen, men forklaringen kan måske være, at Krøyer

70. De to diplomer *Ordre National de la Légion D'Honneur, La Décoration de Chevalier de l'Ordre National de la*

Légion d'honneur Paris i 1887 og 1901 samt følgebrevne findes i Skagens

Kunstmuseers samling, P.S. Krøyers ordner og diplomer nr. 7 og nr. 2.

igen havde gjort sig bemærket på Salonen i 1887 med de to værker *Musik i atelieret*, 1886 (Nasjonalmuseet, Oslo), og *Sommerdag på Skagen Sønderstrand*, 1884 (Den Hirschsprungske Samling, København). Anden gang Krøyer modtog æreslegionen, var den 18. januar 1901, og her er den formodentlig givet på grund af hans engagement i organiseringen af det danske bidrag til verdensudstillingen i 1900. På dette tidspunkt var Krøyer også i november 1897 blevet korresponderende medlem af Académie des Beaux-Arts, hvilket udelukkende var en ærestitel, og han havde vundet adskillige medaljer og priser, hvoraf den største var Grand Prix, som han modtog for sin deltagelse på verdensudstillingen i Paris i 1889 og 1900.⁷¹

En karriere med tusinde forbindelser

I sin kunstneriske praksis kan Krøyer beskrives som nomaden, der navigerer gennem ørkenens uendelige sandflader til oaser med beplantning, der ustandseligt skifter lokation. Eller som sømanden, der finder vej gennem øhavet udelukkende ved sin fornemmelse for tid og sted. Krøyer levede ikke i et lukket system, men i en åben og foranderlig verden, og hans kunst forandrede sig med den. Han tog noget med sig fra Bonnats skole i forhold til måden at føre penslen på, clairobcur-virkninger, detalje-graden og bearbejdning af malingen, så den ikke var så tynd som før. Men han fortsatte med at lave forstudier til sine friluftsmalerier i tråd med den praksis, han lærte på

kunstakademiet. Han slap ikke forstudierne, sådan som impressionisterne gjorde det, for at dyrke det umiddelbare indtryk. Han skabte på den måde en syntese af det, han havde lært og suget til sig forskellige steder fra, og tilføjede sit helt særlige forhold til lyset, der kom til udtryk både i interiører, portrætter og landskaber i tussmørke, uvejr og i højt solskin. Han var opmærksom på at være original i sin stil, så han ikke lignede eksempelvis sine franske forbilleder. Det skrev han om i sit brev til sin tidligere lærer på det danske kunstakademi, Vermehren, i 1879 i forbindelse med beskrivelsen af undervisningen hos Bonnat,⁷² og det kom også til udtryk i forhold til hans egen undervisning af kommende kunstnere på Kunstnernes Studieskole.

I forhold til motivvalg yndede han i 1870'erne og 1880'erne naturalistiske billeder, men fandt også en særlig nordisk tone i Skagen i løbet af 1880'erne og 1890'erne, der blev krydret med internationale impulser som japanisme, som blandt andre Karl Madsen var optaget af,⁷³ fransk symbolisme som for eksempel hos Puvis de Chavannes og ikke mindst hustruens interesse for Arts and Crafts. I 1890, inden parret vendte hjem fra bryllups- og studierejse, skrev Krøyer til udlejer af hans atelier i Bredgade 33, Axel Prior, at det nu skulle males hvidt til de nye værker, han skulle male.⁷⁴ Efter 1900 udviklede hans friluftsmalerier sig og blev friere og bredere i penselstrøgene med kraftige farvekontraster og stærkt sollys, der filtreres gennem træernes løv.

71. Udnævnelse til *Correspondent de l'Institut, Académie des Beaux-Arts*, Paris 20.11.1897, P.S. Krøyers ordner og diplomer nr. 24.

72. Brevudkast: PSK til Frederik Vermehren. Cerny-la-Ville, 20.5.1879. PSK Arkiv 58.

73. Karl Madsens første bogudgivelse var *Japansk Malerkunst*.

74. PSK til Axel Prior. Civita d'Antino, 17.6.1890. PSK Arkiv 125,1; Halkier, "Atelieret i Bredgade 33", 68.

