

1881

Det nordiske kunstmiljø i Paris

Antallet af nordiske kunstnere i Paris var siden midten af 1870'erne vokset, og det øgedes yderligere i begyndelsen af 1880'erne, da adskillige flyttede fra de mere konservative tyske kunsthøjskoler til de attraktive parisiske atelierer. Desuden valfartede mange til den franske hovedstad for under kortere ophold at se de årlige Salonudstillinger, hvor flere af de yngre nordiske kunstnere efterhånden også begyndte at gøre sig bemærkede. Begyndelsen af 1880'erne var en brydningstid, hvor den franske naturalisme var på sit højdepunkt. Da de nye strømninger også begyndte at sætte deres spor i det nordiske maleri, blev resultatet langt fra vel modtaget på hjemmefronten.

1881 Den nordiske koloni

Mødested Paris

Café de la Régence lå i hjertet af Paris, lige over for Théâtre-Français – og tæt på Louvre. Det var gennem mange år et samlingssted for de nordiske kunstnere i den franske hovedstad. Her kunne man læse hjemlandets aviser, få skrevet det forsinkede brev hjem til slægt eller venner, og det var her, bølgerne gik højt i diskussionerne, også når de danske senere hen mødtes her.

Hvis man i begyndelsen af maj måned 1881 havde begivet sig ind på caféen, ville man utvivlsomt netop have mødt en del af disse nordboer, som på dette tidspunkt opholdt sig i Paris for at se den årlige, største udstillingsbegivenhed i kunstverdenen, den franske Salon. En af de danske kunstnere, der var i byen, var landskabsmaleren Godfred Christensen, der som en af pionererne og fortalere for den nyere franske kunst allerede i 1870'erne havde taget adskillige kunstpolitiske kampe på hjemmefronten. Hans besøg dette år affødte en længere anmeldelse af Salonen, hvor han nok med rette kunne hævde, at man iblandt de talrige besøgende sandsynligvis ville "træffe ikke mindre end en halv Snes danske Kunstnere oppe i Salene".¹

Adskillige tilrejsende kom netop for under et kortere ophold at blive ført ajour med, hvad der foregik i udstillingslivet. Blandt disse var Laurits Tuxen, Frants Henningsen og Peder Severin Krøyer, som sammen havde boet og studeret i Paris.² De havde i slutningen af 1870'erne som adskillige andre danske kunstnere været elever af den berømte franske malerprofessor Léon Bonnat. Til de relativt nyankomne var den lidt yngre maler Joakim Skovgaard og hans akademikammerat Ludvig Kabell. De var taget til Paris i november 1880, hvor de som nogle af de sidste danske malere indskrev sig på Atelier Bonnat.³ Yderligere en af deres venner slog i maj 1881 følge med dem – om end kun for en kortere periode og uden at få undervisning. Det var Viggo Pedersen, som var godt i gang med at uddanne sig til landskabsmaler. Han blev, som vi skal se, den første danske maler, der eksperimenterede med udviklingen af stemningsmaleriet.

Herudover var der en mangfoldighed af andre nordiske kunstnere i Paris, ikke mindst finske og svenske, som var langt i overtal. Allerede fra slutningen af 1860'erne havde svenskerne begivet sig til Frankrig for at studere det nyere franske friluftsmaleri, som udfoldede sig blandt malerne i Barbizon-skolen, og siden havde motiverne med fiskerlivet langs Normandiets og Bretagnes kyster tiltrukket adskillige. Til veteranerne i den mere eller mindre fastboende svenske



Ill. 1. Café de la Régence. *Arnell Weekly*, New York, 1894. Den store parisiske café ved Palais-Royal var grundlagt i 1718. Fra 1870'erne blev den et samlingssted for de nordiske kunstnere, der slog sig ned i den franske hovedstad. Mange boede oppe på Montmartre, andre på Montparnasse eller i Latinerkvarteret på den venstre Seinebred. Caféen havde således en central beliggenhed midt i byen og tæt ved Louvre.

koloni i Paris hørte således både Alfred Wahlberg, Hugo Salmson og August Hagborg. Men også de yngre malere var talstærkt repræsenteret. Blandt dem var Richard Bergh, Nils Kreuger og Karl Nordström, som alle ankom til Paris i 1881, hvor også Carl Larsson og finske Albert Edelfelt havde opholdt sig i adskillige år. Mange norske malere havde søgt undervisning i Tyskland, blandt andet havde der op gennem 1870'erne dannet sig en hel nordisk koloni i München, hvor de gik på Akademie der Bildenden Künste eller fandt privatundervisning. Her var det traditionsrige historiemaleri stadig i høj kurs, og man arbejdede med afsæt i en mørk, brunlig farveskala. Men da man blev bekendt med det franske friluftsmaleri, rykkede et større antal i slutningen af 1870'erne og begyndelsen af 1880'erne fra München til Paris, hvor man lagde den tyske skole bag sig. Flere af disse kunstnere skulle komme til at spille en vigtig rolle i stemningsmaleriets udvikling, såsom Kitty Kielland, Erik Werenskiöld, Christian Skredsvig og Eilif Peterssen. Det gjaldt også Frits Thaulow, som i flere omgange fra begyndelsen af 1870'erne havde opholdt sig i Paris, og han var blandt andet tilbage her en periode i 1882-1883.

Der var mange berøringspunkter mellem de danske og norske malere. Det gjaldt i særdeleshed Christian Skredsvig. Han havde været i København i årene 1870-1874, hvor han

ikke blot havde gået på Vilhelm Kyhns kunstskele, men tillige havde boet privat hos læreren. Samtidig tog han del i undervisningen på Kunstakademiet, og her var han blevet meget nær ven med Joakim Skovgaard.⁴ Skredsvig havde siden studeret først i Paris derefter i München, og i 1879 havde han slået sig ned i den franske hovedstad, som mellem mange rejser skulle blive hans faste opholdssted frem til 1885.

Også Eilif Peterssen havde en fortid i København, hvor han sammen med Skredsvig havde haft logi hos Kyhn, mens han i 1871, ligesom Frits Thaulow, gik på Kunstakademiet. Da Peder Severin Krøyer i 1875 under en studierejse i Tyskland mødte Peterssen i München, blev det starten på et nært og livslangt venskab. Siden skulle de mødes i Rom, og i sommeren 1880 arbejdede de begge i den lille by Sora ude ved Abruzzerbjergene.⁵ Det var for Krøyers vedkommende led i en flerårig studierejse, som allerede havde taget sin begyndelse i 1878. Da Peterssen året efter forlod Rom, besluttede han sig for med sin kone at lade hjemrejsen til Norge gå over Paris for denne gang i ro og mag at kunne studere Salonen, museerne og de aktuelle udstillinger.⁶ De ankom i maj 1881, og opholdet varede til ind i juni måned. Bolig fandt de i Rue Jacob, som lå i forlængelse af Rue de l'Université, hvor de norske malerkolleger og nære venner fra München-tiden

Kitty Kielland og Harriet Backer netop havde slået sig ned og blev boende i mange år.⁷ Alt i alt må man konstatere at antallet af nordiske kunstnere i Paris i 1881 var overordentligt stort.

1881 Mellem nationale holdninger og franske strømninger

Skovgaard-miljøet i Rosenvænget

Selvom mange danske kunstnere i slutningen af 1870'erne havde gjort studier i Paris, var vandene på hjemmefronten i begyndelsen af 1880'erne stadig delte mellem majoriteten af nationalt orienterede malere og de unge, der havde fået smag for de nye franske strømninger. Det var på dette tidspunkt et brændende aktuelt dilemma, som skulle komme til at vare helt frem til 1890'erne.

For at forstå situationen skal vi se nærmere på to danske malere i Paris, Joakim Skovgaard og Viggo Pedersen. Deres venskab stammede fra de fælles studier på Kunstakademiet

i 1870'erne, hvor den yngre broder Niels Skovgaard også gik. Viggo Pedersen kom i deres hjem i Rosenvænget ude på Østerbro, hvor faderen, Peter Christian Skovgaard, stadig arbejdede i sit atelier og i samtiden blev betragtet som "det nationale Landskabsmaleris førende og bærende Kraft".⁸ Sammen med Johan Thomas Lundbye havde han i ungdommen tilbragt somrene på vandringer i den sjællandske natur, hvor de havde samlet skitser til vinterens arbejder. Disse malerier, som hører til Guldalderens klenodier, stod stadig som forbilleder for de unge både motivisk og i den forfinede malemåde, hvor der blev lagt stor vægt på skildringen af detaljen. I sine sidste år malede den aldrende Skovgaard blandt andet en række stemningsfulde aftenlandskaber, som eksempelvis *Sommeraften hen imod solens nedgang. Motiv fra Gisselfeld*, 1873, og *Efterårsaften. Brødebæk Mølle ved Gisselfeld*, 1874 (begge Den Hirschsprungske Samling). [fig. 1] Viggo Pedersen, der ville være landskabsmaler, besøgte netop Skovgaards atelier første gang i 1873. Det kan måske have givet inspiration til, at han selv det samme år udførte et lille solnedgangsbillede af et skovbryn.⁹



Fig. 1. P.C. Skovgaard: *Sommeraften hen imod solens nedgang. Motiv fra Gisselfeld*. 1873. 46,8 × 70,6 cm. Den Hirschsprungske Samling. Som landskabsmaler repræsenterede P.C. Skovgaard traditionen fra Guldalderen. På sommerlige vandringer ude i landet samlede man studier og skitser til større malerier, som hen over vinteren blev udført hjemme i atelieret.



Fig. 2. Charles Émile Jacque: *En fåreflok i et landskab* (*Troupeau de moutons dans un paysage*). 1861. 176 × 280 cm. Musée d'Orsay.
En af de kunstnere, Joakim Skovgaard beundrede, var den franske maler Charles Émile Jacque. Som dyremaler havde en særlig forkærlighed for at skildre fårene, hvilket havde givet ham tilnavnet "le Raphaël des moutons".

Hjemmet i Rosenvænget blev et samlingssted. Blandt de unge kunstnere, der kom her, var maleren Ludvig Kabell, som hørte til akademivennerne og var privatelev hos Skovgaard.¹⁰ I huset boede yderligere den noget ældre landskabsmaler Janus la Cour, som var opvokset med de danske guldalderidealer og Skovgaard som sit forbillede. Efter dennes død i 1875 blev la Cour fortsat boende i villaen, og han kom i en årrække til at spille en væsentlig rolle for Skovgaardbrødrene og i et vist omfang også for Viggo Pedersen. Endnu en kunstner var knyttet til huset i Rosenvænget, hvor han havde boet i fire år og også senere holdt til. Det var landskabsmaleren Christian Zacho, der havde været elev af både Janus la Cour og Vilhelm Kyhn og undervejs tillige af Skovgaard.¹¹

I 1878 havde Viggo Pedersen forladt Kunstakademiet i København. Det var året for Verdensudstillingen i Paris, hvor den noget konservative danske kunst havde fået en hård medfart af den franske kunstkritik. Diskussionerne om fransk kontra dansk malemåde var således yderst aktuelle

for den unge generation af kunstnere – ikke mindst for landskabsmalerne.¹² Janus la Cour stod klart på den nationale side. I et selvbiografisk notat fra 1882 skrev han: "Den parisiske Sommerfrakke med Tyk Farve og klodset Pensel, som nu saa mange kjøbe i Paris, er jeg ikke sikker paa passer for alle Landes Veirforhold." Han vedgik dog, at de seneste besøg i den franske hovedstad 1879 og 1881 nok havde øvet en vis indflydelse på ham.¹³

Christian Zacho havde allerede på Verdensudstillingen i Wien 1873 og siden under adskillige ophold i Frankrig fået øjnene op for kvaliteterne i det franske friluftsmaleri. I maj 1880 havde han fra Paris skrevet: "Skulde jeg nu fortælle dig noget om franske Malere saa maatte jeg vel fylde hundrede Ark derfor er det vist bedst at jeg lader være det er den fjerde Salon jeg har seet jeg maa tilstaa jo flere jeg seer jo bedre synes jeg de ere."¹⁴ Zacho var på dette tidspunkt på vej hjem efter flere års studier i Frankrig, hvor han blandt andet sammen med Krøyer havde gået på Bonnats skole, gjort studier i Cernay-la-Ville hos landskabsmaleren Léon-Germain

Pelouse og siden opholdt sig i Concarneau i Bretagne. Senest havde han været i Menton i Sydfrankrig.

I denne brydningstid var Joakim Skovgaard og Ludvig Kabell i november 1880 draget til Paris, mens Viggo Pedersen stadig meget tvivlrådig i foråret 1881 overvejede at tage afsted. Usikkerheden gik på, hvorvidt han var rustet til at møde de nye franske strømninger. Han endte med at rådføre sig med Janus la Cour, der til hans store overraskelse foreslog ham at gøre en kortere tur for at besøge de to venner og se Salonudstillingen, når den åbnede. Pedersen var bange for at blive forført af det franske, men han kunne jo, som han skrev til Skovgaard, ved et kortere besøg selv danne sig en forestilling om "hvad jeg kan vinde ved et Ophold der, og hvad jeg da skal bestille der, og så kommer hjem, sveder Bedårelsen ud i vor egen danske Natur, sammen ligner, hvad jeg har set dernede med vore bedste Ting herhjemme og kort sagt fordøjer Indtrykkene, så tror jeg at kunne tage derned senere vel forberedt og vidende, hvad jeg gør."¹⁵

Den franske 'fåreklipping'

I begyndelsen af 1881 havde Skovgaard og Kabell i fællesskab sendt en længere "interessant Forelæsning over fransk Malerkunst med forklarende Illustrationer" hjem til Viggo Pedersen, velsagtens for at opmuntre ham til at komme afsted.¹⁶ Skovgaard havde ret hurtigt tilegnet sig sider af den franske kunst. Dette fremgik blandt andet af det billede, som han udførte på bestilling fra kunstsamlere Heinrich Hirschsprung i de første måneder af 1881, en gentagelse af maleriet *Forårsfåreklipping på Lolland. Gråvej* (Fuglsang Kunstmuseum), som Skovgaard havde udstillet og solgt i 1878. Juleaftensdag 1880 havde han tilbragt på Luxembourg-museet, hvor han tog sig tid til at tegne en lille kopi i sin skitsebog efter et maleri af Charles Émile Jacque, *En fåreflok i et landskab*. [fig. 2] Jacque, der hørte til Barbizon-skolen, var en af tidens meget anerkendte dyremalere, og han havde tilbage i 1830 grundlagt Société des Peintres Animaliers, som talte førende kunstnere på området.



Fig. 3. Joakim Skovgaard: *Forårsfåreklipping på Lolland. Gråvej*. Paris 1881. 63 × 93,5 cm. Den Hirschsprungske Samling. Under sit ophold i Paris udførte Joakim Skovgaard en gentagelse af et maleri, som han havde udstillet og solgt i 1878. Replikken, der var bestilt af kunstsamlere Heinrich Hirschsprung, viste tydeligt, at Skovgaard havde taget ved lære af den franske malemåde. Han havde blandt andet fået sans for den grålige helhedstone, der prægede naturalismens maleri.

Motivet med hyrden og fåreflokken havde naturligvis interesseret Skovgaard til sammenligning med hans eget fårebillede. Den særlige belysning i Jacques maleri, hvor sollyset netop synes at indhentes af et optrækkende uvejr, som sænker en tung grå tone over landskabet, kan nok have inspireret ham. Skovgaards nye version af *Fåreklipningen* blev hjemsendt i marts 1881. [fig. 3] Sammenlignet med den første version har gentagelsen en markant anderledes fransk helhedstone. Ved ankomsten i København affødte det en brevveksling med Niels Skovgaard, der i stærke vendinger bebrejdede broderen den franske indflydelse, som billedet var udtryk for med sin forenkling af formerne og den særlige franske kolorit i det varme gråvejr. Han beretter også, at billedet havde været forevist for la Cour, der heller ikke rigtig syntes om det, mens Zacho ”fandt det prægtigt, og

bad mig hilse Dig, og sige at det havde glædet ham meget”.¹⁷ Citatet er interessant, fordi det klart afspejler forskellen i kunstopfattelsen hos disse to kunstnere.¹⁸

Viggo Pedersens rolle

Debatten om Skovgaards billede, som Viggo Pedersen må have fulgt, har trods alt ikke skræmt ham, for i maj måned 1881 ankom han til Paris udstyret med nogen skepsis, og som han selv senere udtrykte det, stod han særdeles tøvende over for de mange nye indtryk, som han havde svært ved at kape. Det er på den baggrund, man med en vis undren læser kunsthistorikeren Sigurd Müllers karakteristik af den unge maler, der havde været afsted. Han skrev: ”I Foraaret 1881 rejste Viggo Pedersen for første Gang udenlands, opholdt sig nogen Tid i Paris og modtog meget stærke Indtryk af den



Fig. 4. Théodore Rousseau: *Udgang ved Fontainebleauskoven, solnedgang* (Sortie de forêt à Fontainebleau, soleil couchant). 1848. 142 × 197,5 cm. Musée du Louvre.

Rousseau hørte til Barbizon-skolens betydeligste malere. Hans arbejder har ofte en tungsindig, til tider dramatisk karakter, men kan også som i dette billede have romantiske toner.

moderne franske Landskabskunst; det kan vel overhovedet siges, at sjældnen har nogen dansk Maler været Gjenstand for en saa hurtig foregaaende Paavirkning af Udlandets Malere som han.”¹⁹

Det skal siges, at Sigurd Müllers udtalelse faldt et par år senere, hvor han havde set de billeder, Viggo Pedersen havde hjemsendt fra sine senere rejser. Men hvad han ikke skrev, og hvad der heller ikke senere er blevet bemærket, var, at Viggo Pedersen siden skulle blive den første danske maler, der gav sig i kast med systematisk at udforske det moderne stemningsmaleris muligheder. Det kan med udgangspunkt i disse udsagn og forhold give mening at se nærmere på, hvad eksempelvis Viggo Pedersen, men også de øvrige danske og nordiske malere kan have modtaget af indtryk allerede under opholdet i Paris 1881.

1881 Mødet med den franske kunst og udstillingslivet

Den ældre franske kunst på Louvre

Et væsentligt formål med kunstnernes studieophold i Paris var at stifte bekendtskab med de berømte samlinger på Louvre og tillige at studere den nyere franske kunst, som var repræsenteret på Luxembourg-museet. Vi skal derfor i det følgende prøve at få en idé om, hvad de kan have set, specielt med sigte på landskabsopfattelsen og betydningen for den senere udvikling af stemningsmaleriet. Joakim Skovgaard var den, der personligt, men også kunstnerisk, stod Viggo Pedersen nærmest. Gennem hans breve får vi glimtvis indtryk af nogle af de franske billeder, han – som så mange andre – var betaget af.²⁰

På Louvre fandtes alle de store, gamle mestre, men også forrige generations beundrede franske malere såsom Camille Corot, som blandt andet var repræsenteret med *En morgen, nymfernes dans*, ca. 1850 (Musée d'Orsay), hvor man aner det bløde, sølvagtige skær, som kendetegner så mange af hans landskabsbilleder, og som fik stor indflydelse på eftertidens landskabsmalere. Det gjaldt også kunstnerne fra Barbizon-skolen, der fra 1830'erne havde arbejdet i området omkring Fontainebleauskovene. Til de meget beundrede hørte Théodore Rousseau. Et af hans tidlige malerier var *Udgang ved Fontainebleauskoven, solnedgang*, 1848, som viser en åbning i skoven, hvor en flok kreaturer græsser i en rødlig-gylden solnedgang.²¹ [fig. 4]

En ganske særlig interesse havde Barbizon-maleren Charles-François Daubigny, som med sit friluftsmaleri både

fik stor betydning for naturalismens unge malere og tillige blev en forløber for impressionisterne. Hans billeder var at finde både på Louvre og i Luxembourg-museet. Det gjaldt blandt andet et af hans hovedværker, *Foråret*, 1857 (Musée des Beaux-Arts, Chartres).²² Et af de mere dystre, men stemningsfulde malerier var *Vinhøst i Bourgogne*, 1863, som interessant nok havde vakt Janus la Cours opmærksomhed.²³ [fig. 5]

Generelt er det dog værd at bemærke, at der på dette tidspunkt kun var ganske få billeder at se af Barbizon-skolens mestre på museerne. Hidtil havde den franske stats og dermed Luxembourg-museets erhvervelsespolitik været ret konservativ, men den ændrede sig lige i begyndelsen af 1880'erne. Man havde eksempelvis ikke erhvervet værker af Jean-François Millet, mens han levede, og man ville derfor endnu i 1881 kun kunne finde få arbejder af ham, som ikke ligefrem kan siges at høre til hans hovedværker.²⁴ Alligevel blev han blandt kunstnerne betragtet som en af tidens helt store malere. Der havde været holdt en omfattende mindeudstilling for ham efter hans død i 1875, og hans værker var vidt udbredt gennem grafiske reproduktioner, som blandt andet kunne købes hos det kendte firma Braun et Co. på Avenue de l'Opera, og netop i foråret 1881 udkom en omfattende monografi om kunstneren med gengivelser af hans malerier.²⁵ [fig. 6] Beundringen for Millet hang sammen med hans varme indlevelse i de franske bønder, deres arbejdsliv og skildringerne af det stemningsfulde landlige miljø. Når Barbizon-skolens malere fremhæves her, er det fordi deres til tider ret romantiske naturskildringer af døgnet ydertimer danner en vis baggrund for stemningsmaleriets udvikling i 1880'erne – og i øvrigt fik afgørende betydning for mange tidlige svenske landskabsmalere.

Moderne kunst på Luxembourg-museet

Ville man se den nyere franske kunst måtte man til det gamle 1600-talspalæ i Luxembourg-haven. Selvom Luxembourg-museet i modsætning til Louvre stod for de nulevende kunstnere og dermed den moderne kunst, var det dog især det akademiske historiemaleri, som på dette tidspunkt dominerede samlingen, altså de allegoriske og mytologiske fremstillinger, de historiske billeder, inklusive det franske slagmaleri.²⁶ Men der var naturligvis også landskabsmalerier. På museet havde man netop i februar 1881 lavet en ny ophængning, som blandt andet viste de seneste års talrige nyerhvervelser fra Salonerne, og Skovgaard kunne berette om, hvordan han glædede sig over at se nogle af de billeder, som han angiveligt på forhånd kendte fra Salonens illustrerede kataloger.²⁷ De fleste af Barbizon-skolens malere var