

Romersk Portrætkunst

Portrættet gav magt blandt romerne. En portrætskulptur var ikke enhver romer forundt. Den var en stor offentlig hædersbevisning, der til gengæld både kunne tilfalde kejseren, de højeste embedsmænd og almindelige borgere.

Kejsere blev naturligvis portrætteret, men almindelige borgere kunne også opnå æren. Vi kender den alle fra bøger og museer: Portrætskulpturen, der var den antikke romerske verdens vigtigste visuelle medie.

Den har aldrig tidligere været genstand for en samlet undersøgelse, men det har ekstern lektor Jane Fejfer på Københavns Universitet rådet bod på i sin nye doktorafhandling 'Roman Portraits in Context', der allerede er udkommet på det velrenommerede tyske forlag Walter de Gruyter.

Jane Fejfer kombinerer en bred socio-historisk indgangsvinkel med en detaljeret analyse af de bevarede portrætter, indskrifter og fundkontekster og etablerer på denne måde et stabilt fundament for forståelsen og tolkningen af portræterne.

Almindelige borgere gjorde sig også fortjent: Analyserne af portræterne i en bredere historisk sammenhæng gør det muligt at fortælle mere om, hvordan de offentlige portrætter blev opfattet af de portrætterede selv og af de øvrige borgere i bysamfundene, og hvorledes ønsket om personlig synlighed og politisk indflydelse spillede sammen med en række fælles værdier og idealer. Det viser sig også, at almindelige borgere på lige fod med samfundets spidser kunne gøre sig fortjent til portrættering.

»Selv i dag fængsles man af et romersk portræt: hvad er det for et menneske som gemmer sig bag ansigtet, så vedkommende virkelig sådan ud, og hvilke følelser fremkalder det i os som betragter? Muligvis har den antikke betragter stillet en række lignende spørgsmål, men i det antikke samfund spillede portrættet på langt flere ofte meget håndgribelige strenge,« siger Jane Fejfer.

Kejserhuset og folket: Kejseren og senatets højeste embedsmænd blev portrætteret rutinemæssigt, men også lokale embedsmænd og almindelige borgere havde mulighed for at opnå en sådan offentlig hædersbevisning.

Det ændrede den afbildede persons status fra almindelig borger til idealborger, og man sikrede sig indskrivning i byens identitet og historie. Æresportrættingerne var af stor betydning for den enkelte borger og dennes familie, men de var også identitetsskabende for den enkelte by og for imperiet. Som Jane Fejfer forklarer

»Det at blive forevigtet på byens forum med en portrætstatue var den største og for mange uopnåelige ære en romersk borger kunne gøre sig håb om. Bag portrættets magt og succes stod en række værdier og idealer om borgerskab, ære og erindring, som var fælles for romerrigets borgere i både tid og rum.«

Alle der ønskede at positionere sig socialt og politisk var interesserede i at få tildelt en portrætstatue i det offentlige rum af byrådet. Der var derfor hård indbyrdes konkurrence blandt borgerne om denne æresbevisning.

Glyptoteket – Romersk Portrætkunst og Fransk Modernisme: Manet/Monet

Selvfølgelig hjalp det altid at have opnået en vis berømmelse eller at fungere som velgører for byen, men der kan også ses en betydelig social spredning blandt de portrætterede. Også kvinder kunne gøre sig fortjent til et portræt, selvom de ikke kunne indtræde i offentlige hverv, og Jane Fejfer læser her ud af sine undersøgelser, at portrættet udgør det vigtigste visuelle kommunikationsmiddel mellem kejserhuset og folket på tværs af sociale grænser.

Synlige kvinder: Portrætterne af kejserinden var næsten identiske med portrætterne af private kvinder:

»Kejserinden lagde sig bevidst tæt op ad fremstillingen af private kvinder i sin fremstillingsform. Og selvom det ikke var tilladt romerske kvinder at have offentlige hverv, var de alligevel synlige både i deres roller som præstinder og som velgørere,« siger Jane Fejfer.

Det romerske portræt var referenceramme omkring en række fælles imperieomfattende værdier om personlig synlighed, ære og erindring som gjorde det til en vigtig del af romerrigets identitet.

Den personlige forfængelighed spillede selvfølgelig også ind ved portrættingen. Supplerende indskrifter viser, hvorledes den portrætterede ønskede at blive opfattet af beskueren; med nøje udvalgte beskrivelser af personens liv og karriere. At blive forevigtet i marmor sikrede indskrivning i historien, og indskrifterne kunne forhåbentligt garantere, at man blev erindret i et godt lys.

Jane Fejfer har analyseret indholdet af de indskrifter, som sædvanligvis ledsagede portrætterne: »I det prisende sprogbrug og i de faktuelle oplysninger om den portrætterede persons status, karriere og vigtige bedrifter supplerer indskriften portrættets retoriske magt og fremhæver, hvorledes betragteren skulle afkode og forstå det,« fortæller hun.

Dagligdagskunst: De antikke romerske marmorportrætter blev udbredt i årene mellem 150 f.v.t. - 350 e.v.t., og de er bevaret i titusindvis verden over. Siden renæssancen har de været blandt udstillingsgenstandene på de europæiske museer, og også i dag udstilles portrætterne i museumsgallerier, hvor det er svært at få en fornemmelse af, hvordan portrætkunsten prægede både det offentlige og private rum i de romerske byer.

De romerske portrætter adskiller sig på denne måde fra den moderne portrætkunst, der som regel kræver, at beskueren bevæger ind på museet. Med deres markante placering i byrummet var de i direkte forbindelse med den almindelige borger. Portrætkunsten indgik som en del af bylivet og var ikke forbeholdt udvalgte samfundsgrupper, og på denne måde blev de sociale skel også udjævnet en smule.

Romersk kunst kendes nok især for de talrige bevarede skulpturer, men også inden for andre områder producerede romerske billedkunstnere en stor rigdom af værker. Udgravningerne i Pompeji og Herculaneum har tilvejebragt mange værker inden for både kunsthåndværk og maleri.

Skulptur

Romersk skulptur er en stilistisk fortsættelse af hellenistisk (inkl. etruskisk-italisk) skulptur, og der er således ingen specielle træk, der adskiller den fra græsk skulptur, derimod opstod bestemte genrer af

Glyptoteket – Romersk Portrætkunst og Fransk Modernisme: Manet/Monet

skulptur i romersk kejsertid. I republikkens sidste århundreder fragtedes store mængder græsk skulptur til Rom, overvejende plyndringsgods fra det østlige Middelhavsområde. Først med kejser Augustus blev selve Rom et centrum for produktion af skulptur. Fra 1. årh. f.Kr. til 200-t. e.Kr. blev skulpturer ofte fremstillet som rene kopier af eller variationer over berømte græske billedhuggerværker, hvis udseende oftest kun kendes netop gennem sådanne romerske kopier. Det kan være vanskeligt at afgøre, om en romersk skulptur er fremstillet som en nøjagtig kopi eller som en mere fri gengivelse af eller variation over et græsk originalværk. Grænsen mellem original og kopi samt mellem romersk og græsk skulptur er derfor flydende. Skulpturmaterialet var i senrepublikken og kejsertiden altovervejende marmor og bronze, men lokale materialer såsom tuf- og kalksten ses ofte anvendt i mere provinsiel skulptur.

Med opkomsten af et romersk herskerdynasti og dertil knyttet ideologi anvendtes skulpturen i kejsermagtens tjeneste på langt mere direkte måde, end det var set i de sjældnere figur- og billedfremstillinger, som var knyttet til de hellenistiske kongehoffer.

Relieffer. Med ganske få republikanske forgængere som det såkaldte Ahenobarbus-alter (dels på Glyptothek, München, dels på Louvre, Paris) var det først i kejsertiden, de såkaldte historiske relieffer blev fremstillet i større omfang. De udtrykker kejserens ærkeromerske dyder ved at fremstille ham ofrende som et udtryk for hans harmoniske forhold til guderne, fx Ara Pacis Augustae, eller kæmpende mod rigets fjender. Disse relieffer indgik i en større arkitektonisk og topografisk sammenhæng, fx som dekoration på triumf- og æresbuer, altre, statuebaser eller templer. Sådanne relieffremstillinger kendes overvejende fra selve Rom. En særlig variant udgør de to reliefdekorerede monumentalsøjler Trajansøjlen og Marcus Aurelius' søjle i Rom fra hhv. 113 og ca. 193 e.Kr. De historiske relieffer ophørte med at blive produceret et stykke ind i 200-t. e.Kr., hvad der kan ses som et af mange symptomer på den romerske statsmagts generelle krise i denne periode.

Den talrigeste gruppe af romersk reliefskulptur var fremstillet til udsmykning af grave. En karakteristisk monumentform i senrepublikken og den tidligste kejsertid var de såkaldte vinduesrelieffer, der frontalt gengiver en eller flere afdøde, overvejende frigivne slaver; de er ofte skildret i en kras realisme. Fra kejsertiden er gravaltre ofte dekoreret med relieffer, der i vag allegorisk-symbolsk form antyder den afdødes efterliv i en anden verden. En anden type af kejsertidens gravrelieffer afbilder de afdøde i deres erhverv.

I løbet af 100-t. e.Kr. gik den almindelige gravskik over fra ligbrænding til begravelse, og fra dette tidspunkt optræder de reliefdekorerede marmorsarkofager. De mest monumentale eksempler er fra det sene 100- og 200-t., og motiverne er mangfoldige: ornamentale mønstre som på de såkaldte strigilsarkofager med serier af symmetrisk anbragte S-mønstre fra 200-t., mytologiske emner som dionysiske fremstillinger, måske som en vag allusion til et efterliv i fryd og gammen, samt fremstillinger af afdøde i diverse standardsituationer. Slagsarkofagerne med afbildning af afdøde kæmpende med barbarer er hovedværker i romersk skulptur; deres motiver er overtaget fra statskunsten, hvor kejseren var hovedperson i fremstillingen.

Rundskulptur. Den romerske rundskulptur omfatter overvejende portrætbuster og statuer, dels gudebilleder, der oftest er fremstillet i et stilistisk konservativt, klassicistisk græsk formsprog, dels egentlige portrætter. Kejserportrætterne fremstilledes i overvældende antal, der blev kopieret fra et begrænset antal faste typer for hver enkelt kejser, til opstilling i byer over hele riget. Portrætskulpturen var en græsk genre, men hvor den ældre græske portrætopfattelse omfattede hele menneskeskikkelsen, blev begrebet i senhellenistisk tid knyttet til hovedet og dets ansigtstræk. Kroppene i romerske statueportrætter var rene typer: Der kunne vælges mellem et beskedent antal faste udformninger som togastatuer, statuer i

Glyptoteket – Romersk Portrætkunst og Fransk Modernisme: Manet/Monet

militæruniform eller i heroisk nøgenhed. Derimod var portrætternes hoveder næsten altid individualiserede. I vore øjne groteske eksempler på denne portrætopfattelse er rynkede oldingehoveder anbragt på smækre, ungdommelige atletkroppe. Med ganske få undtagelser er de ældste romerske portrætter fra 1. årh. f.Kr. Denne periodes naturalistiske portrætter havde deres oprindelse dels i en italisk-hellenistisk tradition, dels for de teknisk fineste eksemplers vedkommende i hellenistiske portrætter i den græsktalende verden. Især de nøgternt, nærmest pedantisk registrerende, stive og livløse portrætter i italisk-hellenistisk tradition er ofte blevet tolket som forarbejdet på basis af dødsmasker og sat i forbindelse med den romerske brug af anemasker ved stormandsbegravelser. Portrætterne forestiller altovervejende ældre mænd, utvivlsomt fordi retten til at få opstillet portrætter først blev erhvervet efter fuldendt embedskarriere.

Med kejsertiden vandt en ny, klassiciserende og idealiserende stil frem, mest markant i portrætter af kejser Augustus, der i portrætkunsten aldrig blev ældre end ca. 30 år, skønt han døde i en alder af 76 (se fx Augustusstaturen fra Prima porta). Med inspiration i den klassiske græske kunst må denne stil i herskerportrættet ses som en bevidst reaktion mod den foregående generations stil. Ligeledes finder vi nu også portrætter af kvinder, børn og ynglinge. Privatportrættet fulgte efterhånden udviklingen i herskerportrættet. Fra midten af 1. årh. e.Kr. begyndte atter en naturalistisk-hellenistisk retning i portrætkunsten, ofte benævnt flavisk barok. Den eneste fuldt bevarede antikke rytterstatue i bronze er Marcus Aurelius' rytterstatue fra ca. 170 e.Kr. Et højdepunkt i den antikke portrætkunst nåedes med de ekspressive, patetiske, oftest nærmest forvredne portrætter i 200-t. e.Kr.; også her kan man tale om en videreudvikling af et græsk-hellenistisk formsprog, men dog ført videre end før set i romersk skulptur. Som i tilfældet med kejser Augustus kom en modreaktion med kejser Konstantin 1. den Store og hans efterfølgere, der blev afbildet i en idealiseret, stivnet, maskeagtig form i en ekstrem videreudvikling af et klassicistisk formsprog. Hermed var den såkaldte byzantinske stil opstået.

Rom

Den antikke romerske arkitektur var kraftigt inspireret af den græske arkitektur. Romerne hentede søjlemotivet fra de græske templer og brugte det i deres eget byggeri. Men hos romerne skulle søjlerne ikke længere bære noget, som de bar taget i de græske templer. I stedet blev søjlerne brugt som dekoration på væggene.

Et verdensberømt eksempel på antik romersk arkitektur er Colosseum i Rom (72-80 e.Kr.). Dette teater kunne rumme 50.000 tilskuere, der bl.a. overværede gladiator kampe. Romerne havde langt flere typer af bygninger end grækerne. Det store romerske imperium skulle vise sin magt gennem byggeriet. Romerne byggede både paladser, teatre, kirker og kurbade. Og deres bygninger var meget større end grækernes. Størrelsen skulle understrege romernes magt. Men når romerne byggede så stort, hang det også sammen med, at romerne fandt en særlig teknik til at bygge enorme rum med.

Denne teknik skyldtes et materiale, der dengang var helt nyt, og som minder om vore dages beton. Denne blanding støbte de til de former, de skulle bruge i deres byggeri. Store vægflader og høje kirkekupler blev støbt på denne måde. Romerne byggede også store triumfbuer. Dem opførte de, når de skulle fejre en romersk kejsers triumf. Når kejseren vendte hjem fra en krigssejr, red han og hans hær gennem triumfbuen.

Den romerske helligdom Pantheon er et andet eksempel. Dens form er enkel og cirkelformet. Kuplen, som er formet af travertin, har en åbning for oven. Herfra kommer lyset ned og oplyser det hellige rum. I

Glyptoteket – Romersk Portrætkunst og Fransk Modernisme: Manet/Monet

Danmark har vi ingen bygningsværker fra antikken. Men den antikke græske og romerske arkitektur har været inspirationskilde for adskillige stilretninger op gennem arkitekturhistorien. I Danmark især under klassicismen.

Nemi:

20 kilometer sydøst for Rom og 300 meter nede i krateret fra en udslukt vulkan ligger Nemi-søen. Søen og det omliggende bjerglandskab er blandt Italiens smukkeste naturområder, og siden oldtiden er mennesker blevet draget hertil af en blanding af naturens skønhed, det friske, kølige klima og den lurende mystik i søens dyb.

I oldtiden var der masser af aktivitet ved Nemi-søen. Her lå en berømt helligdom for den romerske jagtgudinde Diana samt flere store villaer, hvoraf den ene tilhørte Julius Cæsar. Siden antikken har levnene efter denne romerske storhedstid fascineret og naturligt tiltrukket rejsende: kunstnere, arkæologer og andre oldtidsinteresserede. Mellem 1929 og 1932 hævdede man to kolossale skibe fra kejser Caligulas tid fra søbunden. Skibene var udstyrede som flydende paladser med badeanlæg, marmorsøjler og rig udsmykning i bronze og marmor. Også Dianahelligdommen har vakt stor interesse i eftertiden. Siden 1500-tallet har man gravet efter antikke genstande i helligdommen, hvoraf en del blev solgt på det internationale kunstmarked. I nyere tid har en række arkæologiske udgravninger yderligere afdækket helligdommen og dens historie.

En række af Ny Carlsberg Glyptoteks fornemste antikke marmorskulpturer stammer netop fra Dianas helligdom. I fokusudstillingen Om Nemis kult og pragt kan du opleve kultens mange ansigter og ikke mindst den store fascination af Dianakulten og dens blodige præsteritualer, som har betaget og mystificeret mennesker i renæssancen og guldalderen såvel som i dag. Ritualerne er beskrevet og afbilledet fra antik kunst og litteratur over den engelske maler J.M.W. Turner i 1800-tallet til nutidens promovning af Nemi som et populært og berømt turistmål. Du kan også opleve historien om Nemi-søens flydende paladser og se genstande fra disse skibe, som midlertidigt er udlånt til Glyptoteket fra Musée du Louvre.

Diana Kulten:

Ved den smukke Nemisø i Albanerbjergene lidt syd for Rom dyrkede man i antikken gudinden Diana. De rige fund fra hendes helligdom findes blandt andet på Ny Carlsberg Glyptotek i København

Middelalderbyen [Nemis](#) lyksaligheder åbenbarer sig fra deres bedste side, når man står på torvet ved Ruspoli-borgen og skuer ud over den vulkanske bjergsø, Nemisøen, som glitrer i den sydlandske sol langt nedenunder. Hovedgaden, hvor H.C. Andersen, Lord Byron og Goethe stadig spadserer i ånden, snor sig som en doven slange gennem den dekorative by. Følger man den ud af den nordlige byport og fortsætter langt ned ad bjergsiden, finder man resterne af [gudinden Dianas](#) helligdom.

Jagt- og månegudinden i den romerske mytologi havde i antikken i perioden ca. 500 f.Kr.-150 e.Kr. sin store [helligdom](#) ved bredden af den smukke Nemisø, der ligger i bunden af et udslukt vulkankrater. Selv om vulkanen har tabt pusten, bobler området historie endnu, både lokalt og på [Ny Carlsberg Glyptotek](#) i København, hvor fund fra egnen fortæller om gudinden Dianas enorme betydning for latinerne gennem flere århundreder.

Nye fund gør antikkens guder levende

Nye beviser på gudindens virke kigger for tiden op af jorden i den nordlige ende af vulkankrateret nedenfor byen Nemi. Italienske arkæologer graver endnu ivrigt i dette område, for det var der, Dianas helligdom lå i antikken. Helligdommen var enorm og bestod af terrasser i flere niveauer og indeholdt endda et helsecenter med hotel til de besøgende pilgrimme. Dens teater, søjlegange og badeanlæg er fundet, og det er også lykkedes at fastslå, hvor en del af de fundne statuer har stået i bygningernes forskellige rum. Nu er et nyt bevis i rækken dukket op:

”Nylige udgravninger foretaget af arkæologer fra Lazios antikvitetsvæsen har dokumenteret, at hovedtemplet i Diana-helligdommen lå på helligdommens store nedre terrasse. Man har hidtil troet, at det religiøse centrum lå på de øvre terrasser. Udgravningerne fortsætter til september, og forhåbentlig vil disse give nye informationer om det hellige sted og dets funktion,” fortæller museumsinspektør ved Ny Carlsberg Glyptotek Mette Moltesen.

Mette Moltesen og centerleder ved Center for Sortehavsstudier ved Aarhus Universitet Pia Guldager Bilde har kortlagt fund fra egnen på museer verden over og har derfor i mange år samarbejdet med Lazios antikvitetsvæsen omkring udgravningerne.

Området er specielt, fordi Nemisøen er omkranset af antikke strukturer. Langs søbredden overfor Dianas helligdom ligger resterne af en [romersk villa](#), der formentlig var ejet af kejserfamilien. Og på selve søen flød engang to rigt udstyrede [pragtskibe](#), som [kejser Caligula](#) (12-41 e.Kr.) lod opføre.

Diana på danske breddegrader

Dyrkelsen af gudinden Diana havde i århundreder gyldne tider ved Nemisøen - og håndgribelige eksempler på kultens virke fandt langt senere vej til Danmark via en dansk mæcen. Den kunstelskende brygger Carl Jacobsen (1842-1914) købte i slutningen af 1800-tallet statuer og vaser fra Diana-helligdommen til sit nyetablerede Ny Carlsberg Glyptotek i København. De 15 skulpturer er nu udstillet som et enestående ensemble fra en antik helligdom.

Skulpturerne er placeret i Sal 12 på Glyptoteket. Her står statuerne af [Fundilia](#) og [Gaius Fundilius Doctus](#) i fornem positur på deres sokler sammen med resten af portrætbysterne fra Nemi. Under det kolde, hvide marmor gemmer der sig en lang historie. Man mener, at de engang var levende personer, der havde deres gang i Dianas hellige haller; med portrætter som disse bevidnede giverne deres fromhed overfor guderne:

”Fundilius var at dømme ud fra indskriften på soklen - C.FUNDILIUS DOCTUS APOLLINIS PARASITUS - skuespiller i helligdommens teater. Mimespil var populært på de tidlige romerske kejseres tid, og en af teorierne om teatret i Nemi foreslår, at det blev brugt til rituelle opførelser af områdets hellige myter, måske legenden om kongemordet (se nedenfor, red.). Fundilius var en frigiven slave og tilhørte Fundilia, der gav ham hans frihed, som det fremgår af indskriften på Fundilias plint,” forklarer Mette Moltesen.

FUNDILIAE.C.F.PATRONAE står der på Fundilias sokkel ved siden af, hvilket betyder, at hun var Fundilius' ejerinde, en såkaldt ”patrona”. Det er sandsynligvis Fundilius, der har ladet statuen opstille i Nemi-helligdommen til ære for hende. Kvinder spillede nemlig en stor rolle i Dianas kult, både som donatorer og bygherrer. Der er en del eksempler på, at fremtrædende kvinder skænkede helligdommen gaver: En indskrift fortæller således, at en Volusia Cornelia af den adelige romerske slægt Volusierne bidrog til genopførelsen af teatret, som var faldet sammen af ælde.

Selvste Diana troner normalt også i Sal 12. Glyptoteket ejer et kolossalt hoved af gudinden, der efter al sandsynlighed stammer fra hendes kultstatue i Nemi-helligdommen:

”[Diana-hovedet](#) befinder sig for tiden i Rom på [Capitol-museets](#) udstilling ”*L’Età della Conquista*” (*Erobringernes tidsalder*, red.). Her har det fået en fornem placering som bevis på dets fine udførelse fra tiden ca. 150-100 f.Kr. Diana-hovedet vil være at finde på Glyptoteket igen fra oktober måned,” bemærker Mette Moltesen.

Diana af Nemi

[Diana af Nemi](#) eller Diana Nemorensis, som hun også blev kaldt, var hovedguddommen i helligdommen ved Nemisøen. Gudinden var også kendt under navnet Trivia (eller *Den Trefoldige Diana*) på grund af sine mange virkeområder: Hun var udover jagt-, måne- og underverdenens gudinde også vogter over børnefødsler og nyt liv, og latinere kunne bede hende om helbredelse for deres sygdomme. På grund af denne funktion er tusindvis af de offergaver, man har fundet ved det hellige sted, gengivelser i brændt ler af menneskelige legemsdele. Opdagelsen af badene på det hellige område i nyere tid understøtter opfattelsen af, at en af Dianas vigtigste funktioner var at bringe helse til sine tilbedere.

Diana identificeres med [Artemis](#), som var den bedst kendte frugtbarhedsgudinde i den antikke verden. Hendes religiøse spor kan dog følges helt tilbage til de Store Moder-religioner i præhistorisk tid i det østlige middelhavsområde. Også Egyptens guder havde hun relation til. I hendes helligdom ved Nemisøen er der fundet en indskrift om de to gudinder [Isis](#) og [Bastet](#), der hver havde et kapel der.

Diana Nemorensis blev fejret årligt den 13. august, der var en feriedag for slavestanden. Diana-kulten var nemlig overordnet set en kult for plebejerne. Roms sjette konge, [Servius Tullius](#) (regerede 578-535 f.Kr.), der siges at have forbedret forholdene for Roms laveste klasser, havde allerede i midten af 500-tallet f.Kr. oprettet en helligdom for gudinden på [Aventinerhøjen](#) i Rom. Her kunne slaver få asyl. Dianas festdag blev senere sammensmeltet med den kristne helgen [Hippolytos](#)' helgendag.

Helligdommen

Diana blev allerede fra omkring år 500 f.Kr. tilbedt ved Nemisøen, først i et indviet område i en skovrydning og fra omkring år 300 f.Kr. i det tempel, der blev opført til samme formål. Det er fra dette og de følgende århundreder, at de fleste af de offergaver, man har fundet i området, stammer. I mange år var helligdommen velbemidlet. Fra indskrifter fundet på stedet kan man se, at romerske konsulere, feltherrer og siden kejsere besøgte området og skænkede Diana store gaver.

Arkæologerne mener, at en naturkatastrofe satte punktum for helligdommens funktion i det 2. århundrede e.Kr. Denne datering støttes af de antikke forfattere som den græske historiker [Appian](#) og den græske rejsebogsforfatter [Pausanias](#), der under kejser Antoninus Pius (138-161) fortæller om det hellige sted. Herefter stopper beretningerne.

Det, man kan se af det hellige sted i dag, er de store støttemure til de kunstige terrasser, der husede helligdommen, og et hjørne af en søjlehal. Teatret, der blev fundet i årene 1924-1928, blev dækket til igen.

Præsten i Dianas helligdom

Havde Dianas hoved fra kultstatuen kunne tale, ville det nok have fortalt om det dramatiske, religiøse ritual, det må have ”set” udøvet gang på gang gennem mange år. Det omhandlede præsteskabet i helligdommen.

[Rex Nemorensis](#) (*Skovens Konge*) kaldte man præsten, en bortløben slave, der i antikken vågede over et helligt egetræ med en ”gylden” gren i gudindens lund ved bredden af Nemisøen. Han bar et sværd på sin skulder dag og nat og var parat til at slå enhver, der måtte finde på at komme træet nær, ihjel. Som tiden gik, overtog en stærkere modstander overtog hans rolle ved at gøre det af med ham. Det var kun en bortløben slave, der kunne udfordre ham og overtage hans plads.

Grunden til denne nidkære vogten var den gyldne gren på egetræet. Eftertiden og især den skotske antropolog [James Frazer](#) tolkede dette gyldne element som en mistelten, da misteltenen for antikkens folk som for mange andre folkeslag gennem tiden var en hellig vækst. James Frazer samlede i sit store religionshistoriske værk *Den gyldne gren* (1890-1915) forklaringer på ritualer fra Nemi fra hele klodens tro og folkløse. Han havde stor indflydelse på udviklingen af forskningen i komparativ religion i tiden op til 1. verdenskrig.

Dianas kult og helligdom er blandt andet blevet sat på det religionshistoriske landkort i kraft af James Frazers store referenceværk. Nu vil tiden vise, hvad jorden i hendes helligdom i Nemi giver slip på af nye arkæologiske bidrag til gudindens lange historie.

Fransk modernisme - Manet / Monet

Kunsten i det 19. århundrede er en kompleks og mangeartet størrelse, der nemmest lader sig forklare ved ikke at søge at definere den. Kunstnerne måtte navigere i en periode fyldt med voldsomme forandringer. De var ikke længere blot borgere i et samfund, men udøvende kunstnere i en tid, hvor alle æstetiske værdier blev endevendt.

Den akademiske opfattelse af maleriet som et officielt anliggende fik et stigende antal modstandere i løbet af midten af 1800-tallet. Med kunstnere som f.eks. Delacroix, så man for første gang en systematisk og effektiv modarbejdelse af opfattelsen af et "korrekt" maleri.

Værkerne beretter om de nye vilkår for kunst – og liv, i et århundrede, hvor alt var til genforhandling. I en blanding af historiske scener, portrætter, nøgne kvinder og landskaber, beretter maleri og skulptur historien om kunstens præmisser i den periode, der var optakten til den modernisme, som impressionist-gruppen er blevet symbol på.

Édouard Manet, 23.1.1832-30.4.1883, fransk maler.

Édouard Manets familie tilhørte den franske hovedstads embedsaristokrati, og han følte sig livet igennem hjemmehørende i det bedre borgerskab, hvis livsværdier og æresbegreber han havde dyb respekt for. Alligevel blev han som maler sin generations dristigste avantgardist og i den egenskab fordømt som respektløs nedbryder af hæderkronede borgerlige kunstidealer.

Édouard Manet, der 1850-56 uddannede sig hos historiemaleren [Thomas Couture](#), knyttede i slutningen af 1850'erne venskab med digteren [Charles Baudelaire](#). Inspireret af bl.a. hans digtning malede Manet 1858-59 sit første helt originale værk *Absintdrikkeren* (Glyptoteket). Det aristokratiske helfigursportræts traditionsrige iscenesættelse var her brugt til at lade en drikfældig klunser posere med en selvbevidst udstråling, der var en konge værdig. En sådan fremstilling var uacceptabel for den etablerede kunstverden, og værket blev afvist på Salonen i Paris.

Ligesom Baudelaire og [Gustave Courbet](#) ønskede Manet i sin kunst at give realistiske fremstillinger af "la vie moderne". Hans frimodighed i denne henseende chokerede tidens publikum og affødte snart adskillige skandaler, således i 1863, da bl.a. hovedværket *Frokosten i det grønne* (Musée d'Orsay, Paris)

Glyptoteket – Romersk Portrætkunst og Fransk Modernisme: Manet/Monet

blev afvist på [Salonen](#) og i stedet udstillet på en særlig Salon des refusés, hvor det vakte voldsom forargelse. Publikum så i det en pinlig afdækning af tidens moralske forfald: to herrer af det bedre borgerskab på skovtur med to prostituerede, hvoraf den ene allerede har smidt tøjet. Fra Manets side var billedet sandsynligvis blot ment som en ikke moraliserende konstatering af det moderne livs friere og i bogstaveligste forstand mere naturlige samværsformer.

I 1865 rystede han atter offentligheden, denne gang på den officielle Salon med billedet *Olympia* (1863, Musée d'Orsay, Paris). Billedets hovedfigur var igen en kurtisane; hun ligger udstillet på en seng og ser sin kommende kunde (billedbetragteren) i møde, mens hun opvartes af en neger, der bringer hende blomster fra en tilfreds kunde.

Manet beundrede tidligere kunstepokers store mestre og citerede dem flittigt i sine værker: *Frokosten i det grønne* byggede bl.a. på [Giorgiones Landlig koncert](#) (ca. 1510), som han kendte fra Louvre, mens *Olympia* var en moderniseret udgave af [Tizians Venus fra Urbino](#) (færdiggjort 1538), som han nogle år forinden havde studeret i Uffizierne i Firenze. Selvom Manets værker byggede på et solidt traditionsgrundlag, blev de dog både i form og indhold båret af epokegørende modernitet. Den ytrede sig bl.a., ved at han bevidst modificerede sine figurers plastiske volumen og betonede billedfladens todimensionale beskaffenhed. Dermed foregreb han en billedopfattelse, som siden blev grundlæggende i [modernismen](#).

Manets fladebetonende form var inspireret af de i samtiden så populære japanske træsnit. Interessen for disse delte han med en kreds af yngre malere, som han fra 1866 fik nær kontakt med. Det var de kunstnere, der en halv snes år senere førte [impressionismen](#) til gennembrud: [Claude Monet](#), [Auguste Renoir](#), [Camille Pissarro](#) mfl. Impressionisterne beundrede Manet, og hans forbindelse med dem udviklede sig til et gensidigt inspirerende fællesskab. I 1874 malede han ligefrem i det fri sammen med Monet og Renoir, og som det ses af hans resultater, fx *Argenteuil* (1874, Musée des beaux-arts, Tournai), nåede han gennem deres indflydelse frem til en lettere, mere flimrende lys- og farvefyldt udtryksform. Édouard Manet udstillede aldrig sammen med sine yngre venner, men hans navn er i eftertiden uløseligt knyttet til den impressionistiske bevægelse. I Danmark er han repræsenteret på [Glyptoteket](#) og på [Ordrupgaardsamlingen](#).

Absinth drikkeren:

Traditionelt er helfigursbilleder forbeholdt portrætter af fyrster og kongelige, men Manet har skiftet idealet ud med noget så dubiøst som en drukfældig vagabond. Ironisk nok er han iklædt en slængkappe og en høj hat, som tilhørte han de højere samfundslag.

Manet fik stor betydning for det moderne gennembrud i billedkunsten, både med motiver som dette og fordi hans maleteknik er radikalt anderledes end tidens officielle idealer. Mange steder er malingen ujævn, og man kan se de enkelte penselstrøg, skyggerne på væggen passer ikke til figuren og hans ben er unaturligt skævt anbragt på kroppen.

Claude Monet, 14.11.1840-6.12.1926, fransk maler. Claude Monet viste tidligt usædvanlige evner for at tegne vellignende portrætter og karikaturer, udført i forrygende hast.

I 17-års-alderen stiftede Monet bekendtskab med friluftsmaleren Eugène Boudin, der oplærte ham i fremgangsmåden bag Honfleur-skolens friske, æterisk lette øjebliksskildringer. I 1859 flyttede Monet til Paris, hvor han på Salonen studerede friluftsmaleri af Barbizon-skolens malere. Fra 1860 dyrkede han modelstudier på Académie suisse, hvor han indledte et livslangt venskab med den jævnaldrende Camille Pissarro.

I 1862 søgte han ind på Charles Gleyres malerskole, hvor han mødte Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir og andre af de unge malere, der sammen med ham i de følgende år skulle lægge grunden til den epokegørende kunstneriske nyorientering, som impressionismen var.

Til Monets mest markante tidlige arbejder hører Kvinder i haven (1866-67, Musée d'Orsay, Paris), præget af en fladebetonende stil, som røber hans interesse for japanske træsnit og beundring for Édouard Manet. Sit første egentlig impressionistiske billede, La Grenouillère (The Metropolitan Museum of Art, New York), malede han i 1869; motivet var det populære forlystelsessted af samme navn ved Seinen, og hans interesse gjaldt her først og fremmest motivets atmosfæriske forhold og det rige farvespil i vandfladens småbølger.

Den tidlige impressionistiske stil, hvor han endnu ikke praktiserede en egentlig farvedeling, nåede sit højdepunkt i 1872 med det berømte maleri Indtryk. Solopgang (Musée Marmottan, Paris). Samme år bosatte han sig i Argenteuil ved Seinen og konstruerede her en atelierbåd, så han blev i stand til at male impressionistiske friluftsmalerier på floden. Båden ses på billedet Det flydende atelier (ca. 1874, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo). I 1873 besluttede kredsen af malere omkring Monet at danne et egentligt udstillingsfællesskab, og den første impressionistudstilling åbnede året efter. Som gruppens hovedskikkelse deltog han i dens udstillinger frem til 1882.

Claude Monet Rue Montorgueil, Paris, fejringen af 30. juni; maleri, 1878. Musée d'Orsay, Paris. Monet benyttede i 1878 to flagdækkede parisiske gader, Rue Montorgueil og Rue Saint-Denis, som motiver i et par flimrende øjebliksbilleder. I begge malerier praktiserede han den impressionistiske farvedeling i hektisk påførte småstrøg, der sammenfattede indtrykket af sandstensfacadernes varme og kolde lys- og skyggevirkninger, det brogede menneskemylder og Trikoloren. Udblikket over Rue Montorgueil blev malet først, og det står som et monument over impressionismens intense registrering af nuets flygtighed.

I 1870'erne brød Claude Monet lidt efter lidt med det traditionelle princip om at blande billedets farver stofligt på paletten (subtraktiv farveblanding), der svækkede farvens renhed og evne til at reflektere lys. I stedet udviklede han gradvist en opdeling og adskillelse af ublandede farver i små, tætliggende, kommaagtige strøg, hvis lysrefleksion intensiveredes ved, at farverne nu i stedet blandedes optisk på betragterens nethinde (additiv farveblanding).

Dermed opnåede han en langt mere naturnær lyskraft i sine billeder. Blandt milepæle i denne udvikling

Glyptoteket – Romersk Portrætkunst og Fransk Modernisme: Manet/Monet

kan nævnes de fugleperspektiviske fremstillinger af menneskemylderet på Boulevard des Capucines i sne fra 1873 og serien med atmosfæremættede skildringer af miljøet på og omkring Gare Saint-Lazare, malet 1876-77, hvoraf de kendteste billeder er Europabroen (Musée Marmottan, Paris) og Gare Saint-Lazare (Musée d'Orsay), begge fra 1877.

I 1882 forlod Claude Monet det impressionistiske udstillingsfællesskab, som efter hans opfattelse var ved at blive et eldorado for medløbere. Men han fortsatte sine maleriske nærlæsninger af lysets og farvens atmosfæriske optik. Han systematiserede sine studier i form af billedserier, hvor han undersøgte et bestemt motiv under forskellige lysforhold, bl.a. høstakke, fx Høstakke ved middagstid (1890, National Gallery of Australia, Canberra) og Høstakke i sne (1891, The Metropolitan Museum of Art, New York). Derefter fulgte serier som Katedralen i Rouen (1892-94) og Den japanske gangbro (1895-1900).

Fra slutningen af 1890'erne frem til hans død i 1926 var Claude Monets motivverden næsten udelukkende haven omkring hans ejendom i Giverny, hvis koloristiske muligheder han udnyttede i veritable lys- og farveorgier af enestående intensitet og skønhed.

Claude Monets absolutte yndlingsmotiv blev med årene havens store vandpartier med drivende åkander og spejlvirkninger af bl.a. himlens skyer. I serien Åkander, som han påbegyndte i 1903 og dyrkede, indtil han i 1925 som næsten blind ikke længere kunne styre penslen, tangerede han tidligt det abstrakte maleri, fx med Åkander i aftenlys (1907, Musée Marmottan, Paris), mens han i senere åkandebilleder, fx Åkander med spejlinger af et piletræ (1915-22, smst.), trængte langt ind i en verden af genstandsløse farveharmonier.

Konsekvensen af udviklingen kan ses i et maleri af den for tiden kontroversielle yngre maler Édouard Manet, nemlig henrettelsen af ærkehertug Maximilian og hans mænd i Mexico, malet i 1867. Det er et aktuelt og dramatisk motiv - men endnu vigtigere er, at det er et stykke originalt penselarbejde af en kunstner, hvis stil skulle få afgørende betydning for det moderne gennembrud. Når Manet lader rifler, skudtåger og de afblæste soldaters hoveder male fysisk sammen, går teknik og motiv i ét og varsler afslutningen på det traditionelle maleri.

Med impressionistgruppen blev landskabet repræsentant for det 'Ny Maleri'. Kunstnere som Sisley og Monet, blev bannerførere for et maleri, der afbillede 'sanseindtryk'. Farverige og forviklede penselstrøg iscenesatte impressionisternes dagsorden for et maleri hævet over den akademiske tradition.

Kirkeby skriver:

"Jeg har set et nøgternt brunligt billede af Monet." "(...) Det er en oversvømmelse. Og der er stynede træer, som fører mig mange steder hen. Ud i mange moser. Stynede træer hos van Gogh og Mondrian. Og sammen med det tyste lys omkring Hammershøi."

"(...) En oversvømmelse gør det muligt at sejle mange flere steder hen. Der er en hel verden af vand og sump og stynede træer og elletrunter og tysthed."

"Og glem ikke at nedenunder Monets åkander ligger også et stærkt netværk. Som på lignende måde kan være startet med de stynede træer."

”(...) hvad er det der er så besnærende ved stynede træer? Maleren er fri for de forbandede løvfang. Alle de blade, der dasker formløst rundt. Man er inde ved grundstrukturen. Man er gennem skraveringerne og fremme ved den rene streg. Stregen er både bundet til iagttagelsen og alligevel frisat som streg. I min barndoms vådområde Vestvolden og Utterslev Mose, stod de beskårne træer tæt i kolonihaverne. Jeg elskede at tegne dem, for det så ud af noget, der var rigtigt. Både struktur og stemning, en fortælling. Mængden af stynede træer i europæisk kunst kan tages som et tegn på at skoleeleven med den selvskårne rørpren havde ret i sin ubevidste følelse af at stå i en stor tradition.

Jeg skal ind og se mange gange på dette Monet-maleri.”

I dag kan du gå ind på Glyptoteket i København og se et 73 centimeter højt og 92 centimeter bredt, nyrehvervet maleri af den franske impressionist Claude Monet.

’Oversvømmelse ved Giverny’ hedder kunstværket, der er malet i 1896 med olie på et lærred og bliver Ny Carlsberg Glyptoteks syvende Monet-maleri. Og det er betragtet som et hovedværk på museet, fortæller glyptotekdirektør Flemming Friborg. »Det er et Monet-billede, der løfter vores samling et stykke videre, og samtidig et værk, der snakker med vores andre impressionistiske billeder«, siger han.

Maleriet stod hos Claude Monet i Giverny, nordøst for Paris, indtil 1919, hvor malerens gallerist købte det. Herefter var det en tur i USA, men havnede i 1970’erne hos en privat samler i Schweiz. Det er gennem denne samler og via et dansk galleri, at Glyptoteket fik nys om maleriet i slutningen af august sidste år.

Et rigtigt malerbillede

Det er ikke et hvilket som helst værk af maleren, der ’opfandt’ impressionismen og døde i 1926, mener direktør Friborg:

»Det er et rigtigt malerbillede. Det supplerer vores andre Monet-billeder, fordi det åbner mod endnu en fase i hans malerliv. En lidt sen fase i hans liv, hvor han tager forskud på en stigende grad af abstraktion, opløsning af det almindelige perspektiv og de billeder, hvor han i særdeleshed beskæftiger sig med vandet og åkanderne«, siger han. »Det virker, som om Monet selv går over alle bredder og maler løs med naturen som udgangspunkt, men i retning af en mere abstrakt udforskning af, hvad formen og farven kan bruges til. Det er den afgørende kvalitet ved billedet«.

’Oversvømmelse ved Giverny’ er skænket af Ny Carlsbergfondet og Augustinus Fonden, men hvor meget billedet præcist har kostet, kan Flemming Friborg ikke fortælle:

»Når man får en gave, spørger man ikke, hvad den har kostet, men man får ikke sådan et billede for under 10 millioner kroner«.

De impressionistiske malere Claude Monet, Camille Pissarro, P.-A. Renoir og Alfred Sisley mfl. skabte en skitsepræget billedform, der æstetisk er centreret om koloristiske kvaliteter og motivisk om sollysets og atmosfærens indvirkning på landskab eller bysceneri.

På deres første udstilling i fotografen Nadars atelier i 1874 vistes Monets maleri Impression. Soleil levant ('Indtryk. Solopgang'). Impressionismen kulminerede i 1870'erne, men opnåede med Monets billedserier endnu en blomstringstid i 1890'erne og i begyndelsen af 1900-t.

En vis tilknytning til impressionismen havde Édouard Manet og Edgar Degas, som begge fortrinsvis har skildret motiver fra det parisiske storbymiljø. Begge malere dyrkede en i nogle henseender førmodernistisk billedstil, men lod sig samtidig inspirere af tidligere århundreders europæiske formtraditioner, således som det fx fremgår af Manets Frokosten i det grønne, et maleri, der efter afvisning på Salonen blev udstillet i den i 1863 oprettede Salon des refusés ('de afvistenes udstilling').

Ligesom flere andre samtidige malere modtog Manet og Degas i øvrigt inspiration fra både fotografiet og fra japansk træsnitkunst. En central, men isoleret maler i det senere 1800-t. var Paul Cézanne, der omdannede impressionismens atmosfærefyldte skitser til faste farvestrukturer, idet han samtidig udviklede en billedverden, hvor det naturalistiske perspektivrum blev nedbrudt med henblik på at fremhæve billedets formale komposition.

Skulpturen i anden halvdel af 1800-t. var præget af indflydelse fra stilarter i tidligere århundreders kunst såvel som af samtidige stilstrømninger. Rokokoagtige og naturalistiske træk er fremherskende i J.-B. Carpeaux' hovedværk Dansen (1869) til operabygningen i Paris, og i A.-J. Dalous figurer forenes barokke og naturalistiske elementer.

Slutningen af 1800-t. domineredes af Auguste Rodin, der skabte en række rytmisk og psykologisk prægnante skulpturer, hvori indflydelse fra Michelangelo blev forbundet med romantisk-symbolistiske træk. Fire markante offentlige monumenter blev til i tiden 1879-99, nemlig Belfort-løven i Belfort og Frihedsgudinden i New York, begge af Frédéric Auguste Bartholdi, Dalous Republikkens triumf i Paris og Rodins Borgerne fra Calais i bl.a. Calais.

Elev af Rodin var Antoine Bourdelle, som bl.a. arbejdede med skulptur til bygningsudsmykning og skabte et eklektisk og klassicerende skulpturudtryk.

Kunst i Frankrig:

Den ældste kunst i Frankrig behandles i artikler om hulemaleri, kelter, merovingisk kunst og karolingisk kunst.

Romansk kunst

I 1000-t. opstod den romanske kunst, der ligesom den gotiske især var knyttet til kirken. Skulpturen var bundet til arkitekturen, og hovedvægten lå på kirkernes vestfacader, der ofte var udsmykket med skildringer af dommedag i tympanonfeltet over midterdøren, således i Autun (signeret af Gislebertus), Moissac og Conques. Inde i kirken viste man på søjlekapitælerne scener fra Det Gamle Testamente, helgenlegender eller fabelvæsner. Skulpturerne var oprindeligt bemalede; stilen er fortællende og levende, men uden forsøg på realistisk gengivelse. I Provence kommer arven fra antikken til udtryk i facadeskulpturerne i Saint-Trophime i Arles og Saint-Gilles-du-Gard.

Der er kun bevaret få romanske vægmalerier. Fra tiden omkring 1100, hvor tøndehvælvingerne gav nye murflader, findes scener fra Det Gamle Testamente og helgenhistorier i Berzé-la-Ville ved Cluny og Saint-Savin-sur-Gartempe ved Poitiers. Blandt andre billedudsmykninger er det ca. 70 m lange broderede Bayeux-tapet, udført kort efter 1066 til kirken i Bayeux i Nordfrankrig. Bogillustrationer var i den romanske periode præget af den karolingiske tradition; i begyndelsen af 1100-t. møder man en ny livlighed i skrivestuerne i Citeauxklostret.

Gotisk kunst

På slottet i Angers i Frankrig findes en serie gotiske billedtæpper fra slutningen af 1300-t. kaldet Apokalypsen fra Angers. På overgangen mellem kap. 12 og 13 i Johannes' Åbenbaring overgiver den syvhovedede drage sin magt til dyret fra havet, her fremstillet med syv løvehoveder. Det er et forvarsel om den grusomme verdenshersker med tallet 666, der beskrives senere i kap. 13. Forud herfor har dragen forfulgt kvinden, der er klædt i Solen (tydeligt vævet som Maria), for at sluge hendes barn, så snart hun fødte, men Gud og ærkeenglen Mikael forhindrede det. Apokalypsen fra Angers er en blandt mange ikonografiske forløbere for Albrecht Dürers skelsættende træsnitserie fra 1498.

En nyskabelse i de gotiske kirker fra midten af 1100-t. var portalerne, der ved en "udhuling" af facaden skabte rum for skulptur. Figurerne på portalernes sider fremstiller ofte kongerne i Det Gamle Testamente og indgår som søjler i arkitekturen, som det ses på Kongeportalen i Chartres fra ca. 1150. Over portalerne troner Jesus eller Maria, gotikkens foretrukne motiv.

I første halvdel af 1200-t. begyndte figurerne at befri sig fra væggene og få deres eget liv som fx i Reims, Strasbourg og på tværskibsportalerne i Chartres. Glasmosaikker og -malerier kendes fra romansk tid, men først i gotikken kom denne kunst til fuld udfoldelse i en arkitektur, der ikke gav plads til udsmykning af vægge, men af store vinduesflader. I Chartreskatedralen er særlig mange bevaret. Både klosterkirker og katedraler havde glasmosaikker, dog ikke cisterciensernes kirker, der var opført i en asketisk stil i protest mod pragten i cluniacensernes kirker.

Paris var centrum for kunsten i Frankrig 1240-1350 med Ludvig 9. den Helliges slotskirke Sainte Chapelle i Paris fra ca. 1250 som et festligt højdepunkt. Bogmaleriet fik en ny blomstring under samme konge. Et hovedværk inden for tekstilkunsten er den næsten 150 m lange række af billedvævninger, Apokalypsen fra Angers fra slutningen af 1300-t. Hundreårskrigen mod England 1337-1453 forhindrede byggerier i større stil, men ikke forfinede kunstværker. Flere kunstnernavne dukkede op, bl.a. brødrene Limbourg, der omkring 1400 illustrerede en tidebog for hertugen af Berry. De fandt inspiration i Italien og var en del af den internationale gotik. Billedhuggeren Claus Sluter fra Flandern arbejdede fra 1385 i Dijon, hvor han udførte sit hovedværk, Mosesbrønden, og bragte nyt liv til den franske gravmæleskulptur.

Renæssance

Jean Fouquet Madonna med barnet, malet ca. 1450; Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Billedet er den ene fløj af det tofløjede Melun-alter, udført til Notre-Dame i Melun sydøst for Paris. Agnès Sorel, Karl 7.s elskerinde, kan genkendes som model for Maria på grundlag af en tegning fra 1449, Den smukke Agnès, i Bibliothèque nationale i Paris og fra skulpturen på hendes grav i Notre-Dame i Loches.

I middelalderen var det kirkens folk, der bestilte kunstværker, i renæssancen hoffet og adelen. Der blev kun bygget få nye kirker, men de gamle fik nye udsmykninger i form af gravmæler, altertavler og enkelte nye glasmosaikker. De private bestillere dukkede op i slutningen af 1400-t. De fik malet portrætter, bl.a. af Jean Fouquet, der også var en glimrende bogillustrator, præget af ophold i Italien, og af Jean Clouet og hans søn François Clouet med både italienske og flamske træk. Vigtigst for den franske renæssancekunst var kontakten med Italien, der øgedes efter Karl 8.s felttog i 1494-95. Han hjembragte kunstværker og hentede også italienske kunstnere og håndværkere til landet.

Renæssancekunstens centrum var Loiredalen, hvor hoffet holdt til i 1500-t. og byggede en lang række slotte. Frans 1. importerede kunstværker fra antikken og renæssancen og indkaldte mange italienske kunstnere, bl.a. Leonardo da Vinci, der døde i Amboise 1519, samt Rosso Fiorentino og Francesco Primaticcio, der fra 1530 udsmykkede det lange galleri i Fontainebleauslottet med malerier og stukarbejder. Der opstod en original malerskole, Fontainebleauskolen, ca. 1550. I slutningen af

Glyptoteket – Romersk Portrætkunst og Fransk Modernisme: Manet/Monet

Århundredet var fransk maleri i en bølgedal, men grafikken blomstrede med kunstnere som Jacques Bellange (d. 1638) og Jacques Callot, begge fra Nancy og aktive omkring 1600.

Også billedhuggerkunsten prægedes af indkaldte italienere, bl.a. Benvenuto Cellini, der udførte sit berømte saltkar (1542) til Frans 1. Han fik betydning for Jean Goujon, hvis skulpturer til Louvre i Paris stadig kan ses på stedet. Goujon var periodens vigtigste billedhugger sammen med Germain Pilon, der skabte en række væsentlige gravmæler, bl.a. for Henrik 2. og Katarina Medici i Saint-Denis-kirken ved Paris (1565-70).

Barok og rokoko

Ved begyndelsen af 1600-t. var den franske kunst stadig præget af manierismen. Nye impulser hjembragtes fra Rom af de kunstnere, der var kommet i berøring med Caravaggio og hans kunst, fx Simon Vouet, mens Georges de La Tour udviklede sin egen variant af clair-obscur-maleriet. Den klassiske holdning, Vouet trods alt bibeholdt i sin kunst, fik stor betydning for Nicolas Poussin og Philippe de Champaigne. Poussin specialiserede sig i mytologiske og bibelske fremstillinger, mens Champaignes force lå i portrætkunsten.

Nyklassicisme og romantik

Den Franske Revolution bragte nyklassicismen og maleren J.-L. David frem i forreste række. Han havde vakt opsigt med det banebrydende værk Horatiernes ed (Louvre), malet i Rom 1785, og han blev senere også et nyttigt redskab i Napoleons propagandistiske statsapparat. Det samme gjaldt J.-A.-D. Ingres, der ligesom David desuden var en fremragende portrætmaler og en søgt lærer.

Naturalisme og realisme

Efter ca. 1848 udvikledes inden for malerkunsten realismen og naturalismen, der begge kendetegnes ved illusionistiske billedvirkninger og motivisk fokusering på den samtidige virkelighed. J.-F. Millet var i flere henseender i overensstemmelse med realismen, hvis hovedskikkelse dog var Gustave Courbet.

Symbolisme

I opposition mod naturalismen fremstod i 1880'erne symbolismen, der i billedkunstnerisk sammenhæng også benævnes syntetisme, idet denne betegnelse henviser til den symbolistiske billedforms pointering af dekorative helhedsvirkninger. Symbolismens kunstsyn, der var påvirket af bl.a. digteren Charles Baudelaires æstetik, udfoldede sig i både digtning og billedkunst...læs videre om fransk symbolisme.

Impressionisme

De impressionistiske malere Claude Monet, Camille Pissarro, P.-A. Renoir og Alfred Sisley mfl. skabte en skitsepræget billedform, der æstetisk er centreret om koloristiske kvaliteter og motivisk om sollysets og atmosfærens indvirkning på landskab eller bysceneri. På deres første udstilling i fotografen Nadars atelier i 1874 vistes Monets maleri Impression.

Fauvisme og kubisme

Fauvismen opstod omkring 1905 som en overvejende dekorativt og koloristisk anlagt billedstil, repræsenteret af bl.a. Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck og Raoul Dufy. Fauvisternes billeder signalerer snart harmonisk velvære (Matisse), snart ildfuldt temperament (Vlaminck). En vis tilknytning til fauvisme og ekspressionisme har Georges Rouaults billedverden.

Ekspressionisme og surrealisme

Efter ca. 1912 fremstod en fransk ekspressionisme, repræsenteret af malere, der forenede en ofte traditionsorienteret formstrenghed med et figurativt og menneskeligt seriøst emneunivers; blandt disse var Marcel Gromaire, der ligesom den kubistiske skole og senere dekorativt fabulerende Jean Lurçat også malede forlæg til billedvævninger

Pariserskolen

Påvirket af fransk kunstliv blomstrede i første halvdel af 1900-t. den såkaldte Pariserskole, hvortil hører en række udenlandske billedkunstnere, der slog sig ned i Paris. Blandt dem var Constantin Brancusi, Marc Chagall, Amedeo Modigliani og Chaïm Soutine. Paris har flere gange i kulturhistorien været et væsentligt europæisk kunstcentrum

1950 til 2013

Fra efterkrigstidens Paris bredte den abstrakte kunst sig til resten af Europa, mens den amerikanske abstrakte ekspressionisme skabte en ny kunstmetropol i New York. Det franske maleri var lyrisk betonet, især det eksistentialistisk funderede udtryk, der søgte at forbinde værkets magi med dets stoflighed. Tendensen blev i 1950 betegnet informel kunst og lidt senere tachisme