

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 16 / 2020



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**

INDHOLD

7 Vokseværk. Mere af det samme og for lidt af det hele

Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer
Anmeldt af Hans Dam Christensen

25 Situationen er den, at situationisten Jørn blev frarøvet situlogien

Jørn Erslev Andersen, *At sætte i situation - Asger Jorns triolektik og situlogi*
Anmeldt af Jens Tang Kristensen

31 Stig Brøgger i fuldt flor

Stig Brøgger - Now Here
Anmeldt af Kamma Hansen

39 Den danske bygningsfrednings historie?

Hele samfundets eje: Bygningsfredning i 100 år
Anmeldt af Christoffer Thorborg

47 Under Indiens himmel

John Falconer, *Under Indiens himmel: Fotografier fra det 19. århundrede*
Anmeldt af Jette Kjærboe

61 Kunsten, kunsthistorien og det nationale

Jens Tang Kristensen, *Nationale konstruktioner i dansk kunst og kunsthistorie*

Anmeldt af Claus Møller Jørgensen

67 Replik til Charlotte Christensens anmeldelse af
Breve fra London

Af Sine Krogh og Birgitte Fink



Fortidsforståelse og den usikre fremtid

For øjeblikket vender det danske samfund tilbage til noget, der kan minde om normalt tilstand. Efter den næsten komplette nedlukning grundet covid-19, er de fleste utålmodige efter at genoptage nogle af de udskudte aktiviteter. Kunst, kultur og museer har tydeligt været savnet af det store publikum, også selvom institutionerne har været hurtige til at flytte deres tilstedeværelse online.

Midt i glæden er der også frygt; og det handler selvfølgelig både om helbred og økonomi for den enkelte og hendes nærmeste, men også for samfundet og for fremtiden. Klimaudfordringerne er heller ikke forsvundet i mellemtiden, og mange skriver og taler om, at den påtvungne "pause" bør veksles til grundlæggende forandringer.

Kunsthistorie er et fag, der i høj grad beskæftiger sig med forvaltning af fortiden til glæde for fremtiden. Vi er aktivt og passioneret i gang med at fortolke og udlægge og pege fremad. De ret så forskellige bøger til anmeldelse i dette nummer 16 af Kunsthistorisk Bogliste er et bevis herpå.

I bøgernes verden bevæger vi os mellem 1800-tallets koloniale fotografier fra Indien og den danske guldalders malerier, men vi trækker også op i det 20. århundrede og ind over årtusindskiftet i diskussioner af, hvordan kunstneres værk erindres og anvendes. Undervejs opholder vi os ved både de nationale konstruktioner og de konkrete bygningsværker, vi danskere har med os fra fortiden.

Som humanister og kunsthistorikere bidrager vi til den reflekterede samtale, der skal løfte os ud over usikkerheden. Fortidsforståelse giver os mulighed for at imødegå en uvis fremtid. Kunst og æstetik er ikke kun et fundament, vi kan stå mere sikkert på, men tilbyder også håb og handling. God læsning!

Redaktionen





Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer

Redaktion: Cecilie Høgsbro Østergaard

København: Statens Museum for Kunst, 2019. 336 sider

Vokseværk. Mere af det samme og for lidt af det hele

.....

Af Hans Dam Christensen, ph.d., professor

.....

Udstillingen og det medfølgende katalog til *Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer* er resultatet af et samarbejde mellem SMK og Nationalmuseum i Stockholm, som allerede har vist udstillingen; efter København skal den videre til Paris' Petit Palais (hvor den åbner 22. september 2020, red.). I den første af udstillingskatalogets to indledende artikler, Peter Nørgaard Larsen og Magnus Olaussons introduktionsartikel, "Verdenskunst mellem to katastrofer", oplyses, at de tre udstillinger har forskelligt værkudvalg, så kataloget udkommer i tre versioner. I det følgende anmeldes kataloget til den danske udstilling.

Det indledes med to artikler, hvor den ene, Nørgaard Larsen og Olaussons, begrunder en forlængelse af guldalderen med cirka 15 år. Dette vokseværk vil blive adresseret i en selvstændig del nedenfor, fordi en så omfattende udvidelse fortjener kritisk opmærksomhed. Derudover peger artiklen blandt andet på, at det ikke er første gang, de to museer samarbejder om en guldalderudstilling. Tilbage i 1964 vistes en udstilling i den svenske hovedstad med titlen *Dansk Guldålder. Målningar, teckningar, skulpturer*. Denne udstilling og tilhørende katalog betragtes ofte sammen med Nationalmuseums

årbog fra 1963, *Guldåldern i Dansk Kunst* (Lindwall), som banebrydende med hensyn til både periodebetegnelse og promovning af den eckersbergske skole. Siden har udstillinger, kataloger og andre publikationer med svingende styrke problematiseret begge dele.

Den anden introducerende artikel er Karina Lykke Grands lange, indsigtfulde periodeartikel, "Dansk guldalder. Perioden og begrebets historie", som slår flere motiver an i de efterfølgende artikler. Disse artikler er opdelt i ni temaer: "Det nye borgerskab", "Kunstnerne og akademiet", "Mellem guder og helte", "Et nyt blik på naturen", "Intimiteter", "På rejse", "Satire og humor", "Maleriets politik" samt "En såret nation". To temaer består blot af en enkelt artikel, mens de øvrige understøttes af 2-3 artikler hver. En stor del af de 13 forfattere, adskillige med mere end en tekst, er tilknyttet et af de to museer, og flere i den samlede danske forfattergruppe har i nyere tid leveret markante bidrag om både guldalder og kunsthistorie generelt. Der er blandt andet

interessante artikler med fokus på forholdet mellem afbildningen af det jyske og sjællandske landskab, anvendelsen af "kældermands"-humor i periodens maleri samt Danmark som kolonimagt, selv om argumentationen i sidstnævnte svækkes af et par sjuskede noter.

Det fremgår af kataloget, at SMK-udstillingen viser mere end 225 værker. Hovedparten er malerier suppleret med en del tegninger samt få stykker grafik, fotografier og gipsafstøbninger. Med undtagelse af Jens-Adolf Jerichau (1816-1863), der mest er billedhugger, men optræder med et enkelt maleri på udstillingen, er det udelukkende malerne, som afslutningsvis har fået tildelt en biografi; det drejer sig om i alt 42 kunstnere. Med over 30 værker er Christen Købke (1810-1848) desuden den absolut bedst repræsenterede blandt dem efterfulgt af J.Th. Lundbye (1818-1848) og C.W. Eckersberg (1783-1853) med hver omkring 20 værker. Ifølge Nørgaard Larsen og Olausson tilstræber denne "guldaldermanifestation" blandt an-

det at "give et fagligt opdateret blik på guldalderen" (p. 15). Der er til dels tale om en revision af opfattelsen af periodens kunst, selv om en del materiale – som det bemærkes i noterne – også er reviderede versioner af tidligere publikationer. Førstnævnte, simplificerende tal antyder ikke, at der er tale om et egentlig opgør med fremstillingen af den eckersbergske skoles betydning. Det er heller ikke udstillingens hensigt, men som det vil blive diskuteret undervejs, er der måske behov for en endnu bredere fremstilling af guldalderen i stedet for en forlængelse af den.

I den danske version er titlen på den nye udstilling som nævnt *Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer*. Det fremgår flere steder i kataloget, at "guldalder"-begrebet i nyere tid er blevet diskuteret i en kritisk optik, så det vil ikke blive uddybet yderligere her. Det skal dog bemærkes, at på Nationalmuseums hjemmeside præsenteres den svenske version af udstillingen som blot *Dansk guldålder*, dvs. uden undertitel (der som nævnt er overskriften

på Nørgaard Larsen og Olaussons artikel); den optræder heller ikke på smudsomslaget på den svenske katalogforside i modsætning til omslaget på SMK's katalog. I det følgende skal først undersøges, hvad der ligger af mulige betydninger i denne undertitel i en dansk sammenhæng? Hvad betyder "verdenskunst"? Og hvilke katastrofer henvises der til? Derefter diskuteres argumenterne for periodeforlængelsen uddybende, og afslutningsvis efterlyses kort en betydelig bredere fremstilling af dansk guldalder.

Verdenskunst

Betegnelsen "verdenskunst" betyder selvfølgelig ikke "kunst fra hele verden", som man kender det fra betegnelsen "verdensmusik" i betydningen "ikke-vestlig musik" (der er blevet kritiseret for sit eurocentriske udgangspunkt). På forhånd er de færreste i tvivl om dette. Denne mangel på tvivl mere end antyder, at en særlig kvalitetsforståelse er indlejret i den måde, der snakkes om kunst på. I bogstavelig forstand betyder betegnelsen, at der er tale om

kunst på et niveau, som kan matche det bedste i verden. Den engelske version af SMK-kataloget bærer således titlen *Danish Golden Age – World-class art between disasters*.

Hvilket museum vil ikke gerne eje værker af denne kvalitet? At betegnelsen anvendes i undertitlen på en udstilling, hvor en stor del af værkerne kommer fra SMK's egen samling, kan synes som et lidt for let valg. Det er det, fordi selv den mest forstenede guldalder-aficionado næppe vil hævde, at alle de værker, der optræder på museets udstilling, har et så højt niveau, at der er tale om verdensklasse. Mere forsigtigt kan termen forstås sådan, at der i stedet er tale om et generelt meget højt niveau i perioden (eller måske endnu mere forsigtigt: blot i udstillingens fremstilling af perioden). Der er således værker, der har så høj kvalitet, at de mere end udligner den ringere kvalitet hos andre værker – hvordan man end foretager aritmetiske øvelser for at finde median, typetal eller gennemsnit. I sidste ende forudsætter betegnelsen, at

der findes en skala for *world-class art*, som inkluderer ikke blot vestlig kunst, men alverdens billedkunstneriske udtryk ... til alle tider? Men det gør der naturligvis ikke, ligesom talgymnastik sjældent anvendes på denne måde inden for kunsthistorien. Kvantitative målemetoder for kunst findes stort set ikke, selv om der i tidens løb har været gjort finurlige forsøg, og salgspriser og vurderinger desuden kunne være beslægtede indikatorer.

Så bogstavelig skal den i kunsthistorisk sammenhæng fortærskede term "verdenskunst" altså ikke forstås. Betegnelsen er nok mest udtryk for, at virkeligheden konstrueres gennem sproget, selv om de, der anvender sproget, formentlig vil hævde, at kvaliteten udspringer af kunstværkerne, uden at den kan sprogliggøres så præcist, at alle er enige om, at dér er den, kvaliteten, i værket, i oplevelsen af værket eller noget helt tredje. Inden for denne logik betyder "verdenskunst" blot, at nogle værker på udstillingen har denne kvalitet. Men det er heller ikke uproblematisk.

På den ene side hævdes nok, at "kunstsmag" er subjektiv, og også blandt fagfolk kan der være uenighed om, hvilke værker der har verdenskvalitet. Hvis disse fagfolk alligevel generelt er født med en særlig æstetisk disposition, der har ført dem ind i denne branche og tildeler dem en særlig autoritet, kan den dog være meget svær at skelne fra alle de dispositioner, der er indlejret socialt og kulturelt. Dette gælder også for de internationale repræsentanter fra museer, som i nyere tid har udstillet guldalderkunst - dette nævnes, fordi det er en af kunsthistoriens *topoi* at henvise til international interesse for den nationale kunst som argument for, at den har eksempelvis *world-class*.

Det er blandt andet svært at skelne mellem medfødte og internaliserede dispositioner, fordi kvalitetsbegreber ændrer sig ikke blot i forhold til social og kulturel kapital, men også historisk, hvilket et blik på eftertidens og guldalderens egne opfattelser af kvalitet hurtigt afslører. I den på mange måder interessante

bog *Guldalderens billedverden* (2019) har kunsthistorikeren Charlotte Christensen eksempelvis en omfattende gennemgang af kataloger fra Charlottenborgudstillinger og Kunstforeningens oversigter over indkøb, bestillinger og udlodninger i 1800-tallets første halvdel. En ihærdig indsats kræves for at komme igennem denne meget store del af hendes bog, men læseren belønnes med et langt bredere billede af tidens kunstnere og de genrer, de malede indenfor, end det *Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer* præsenterer. Selv om især Grand nævner flere af de oversete kunstnere i sin periodeartikel, er SMK's udstilling og katalog en kunsthistorisk fortælling, som styrer slagets gang gennem eftertidens æstetiske prisme.

På den anden side er der derfor tale om æstetisk hegemoni, når betegnelsen "verdenskunst" anvendes om de udstillede værker. SMK har en interesse i at promovere dem eller i det mindste nogle af dem som "verdenskunst". Efter den nyere tids

kritiske diskussioner i danske fagmiljøer, hvor glansen er gået lidt af guldalderbegrebet og derfor måske gør den tilføjede undertitel mere relevant i modsætning til den svenske og måske kommende franske udstillingstitel, er det fristende at hævde, at en diskursiv forskydning finder sted: Selv om "guldalderen" ikke længere er en entydig betegnelse for en idyllisk periode med kunst og anden kultur af høj kvalitet, så er perioden alligevel noget særligt, fordi der jo skabes "verdenskunst". Allerede tilbage i 1963 var titlen på den svenske årbog trykt med guldbogstaver, men det er måske mere påfaldende, at både SMK's katalog og ARoS' katalog til udstillingen *GULD. Skatte fra den danske guldalder* (2013) ud over glitterbogstaver også begge har perm og ryg i indigo med guldtryk under smudsomslaget for at understrege indholdets betydning. Hvis samme periodes billedkunst derimod blev anskuet ved hjælp af en overvejende kulturhistorisk prisme - og med dokumentation fra eksempelvis *Guldalderens billedverden* (2019) - præsenteres den imidlertid fortsat

med store huller. Selv om SMK medgiver, at Louis Gurlitt (1812-1897), Ditlev Blunck (1798-1854) og J.L. Lund (1777-1867) med blandt andet udstillinger på Nivaagaard og Den Hirschsprungske Samling har fået en del opmærksomhed i nyere tid, er en for bred præsentation ikke i museets interesse, fordi den vil underminere anvendelsen af "verdenskunst".

Katastrofer

Den danske undertitel refererer til to katastrofer, som afgrænser guldalderen. Den afsluttende katastrofe er utvetydig. Det drejer sig om 1864, Danmarks nederlag i den 2. Slesvigske Krig, tabet af Slesvig og de to hertugdømmer Holsten og Lauenborg. Ikke mindst gennem Ole Bornedals tv-drama (2014) har mange danskere et nogenlunde prægnant billede af denne katastrofe. Dette nye slutpunkt medfører selvklart en cirka femten års forlængelse af kunsthistoriens traditionelle guldalder, der tidligere har været afsluttet lige før eller efter midten af 1800-tallet og påbegyndt omkring 1800. Tilbage i ovennævnte 1964-udstilling *Guld-*

ålder. Målningar, teckningar, skulpturer afsluttedes perioden omkring 1845. Til gengæld begyndte den sådan set allerede omkring 1785, så selv om guldalderen nu forlænges med femten år, er den altså krympet med samme tidsrum siden 1964. Hvor eksempelvis nu udviskede malere som N.A. Abildgaard (1743-1809), J.C. Dahl (1783-1853), A.J. Carstens (1754-1798), måske Erik Paulsen (1749-1790), men især den storsælgende landskabsmaler J.P. Møller (1783-1854) tidligere stod vagt ved åbningen til guldalderen og et par stykker også var med et stykke af vejen, er C.A. Lorentzen (1746-1828) sammen med de yngre Eckersberg og J.L. Lund samt, måske, C.A. Jensen (1792-1870) nu alene tilbage ved samme indgang.

Den afsluttende katastrofe er altså utvetydig. Derimod er billedet af den første katastrofe mere uklart. I katalogets forord nævner de to museumsdirektører Mikkil Bogh og Susanna Pettersson af konkrete begivenheder "en række nederlag i forbindelse med Napoleonskrigene,

og særligt da englænderne bombarderede København i 1807 og Norge blev selvstændigt i 1814, følte landet stækket og falleret." (p. 10). I den første artikel, der som tidligere nævnt bærer den danske undertitel som overskrift, kan man læse, at guldalderen "indledes historisk med en række smertelige nederlag. Under Napoleonskrigene tvinger englænderne Danmark ud af neutraliteten. Det begynder i 1801 med Slaget på Reden og kulminerer som sagt med den engelske flådes bombardement af København i 1807 og den følgende statsbankerot i 1813 og afståelsen af Norge i 1814." (p. 17).

Når det ikke formuleres mere præcist, er det nærliggende at spørge, om den katastrofe, der indleder guldalderen, varede tretten år? Ifølge *Den danske ordbog* er "katastrofe" afledt af det græske ord for "vendepunkt", som oprindeligt henviser til det afgørende vendepunkt i en klassisk tragedie. Normalt anvendes termen om en begivenhed, som har skæbnesvangre konsekvenser, en voldsom begivenhed, der medfører

store ødelæggelser, samt en fuldstændig håbløs eller mislykket begivenhed, person eller omstændighed. Er der derfor i ovennævnte citat ikke snarere tale om fire katastrofer og en guldalder? Eller er det netop Slaget på Reden, der er undertitlens indledende katastrofe, fordi den fører resten med sig? Det er den i hvert fald i Grands artikel. Her markerer slaget "en form for periodedefinerende begyndelse på guldalderen" (p. 33). Afslutningsvis er forfatteren mindre i tvivl. På baggrund af en historisk grundlagsforståelse er Slaget på Reden og 1864-krigen "to definerende kriser", de er "milepæle i dansk historie og skal afspejle, at Danmark var en søfartsnation, der blev stækket, og at Danmark var et land, der blev geografisk amputeret" (p. 62).

Det er klar tale. Men det fører alligevel til det næste spørgsmål: Hvornår bliver en katastrofe egentlig en katastrofe? Ifølge afdøde historieprofessor Ole Feldbæk blev Slaget på Reden ikke lige så entydigt som 1864-nederlaget opfattet som sådan

i samtiden. Resultatet blev fejret som en sejr eller i hvert fald et søslag, som tvillingriget Danmark-Norge kom ud af med æren i behold. Fra flådens side lød forklaringen frem til Frederik VI's død i 1839, at Lord Nelson sendte en såkaldt "parlamentær" med ønske om våbenstilstand til den daværende kronprins Frederik, fordi den engelske flåde var militært trængt, eller, omvendt, i det mindste at Nelson snød kronprinsen, der ikke havde den rette søofficerserfaring til at gennemskue, at den danske flåde ikke var ved at tabe slaget (selv om eftertiden har vist, at det var den). Så sent som i 1838 stod slaget for Grundtvig, ifølge Feldbæk, som udtryk for danskhed og begejstret fædrelandskærlighed (Feldbæk, 1983, 1985, 2001).

Selv om det muligvis var hensigten med den engelske flådes tilstedeværelse, blev der ikke tale om et bombardement af København og byens indbyggere som seks år senere. En del af krigsflåden blev ødelagt under slaget i 1801, men det gik ikke ud over hele flåden;

Danmark kunne stadig besejle de store verdenshave. Danmark mistede heller ikke Norge ved denne lejlighed. I tilbageblik er det selvfølgelig lettere at se sammenhænge med efterfølgende begivenheder og også lettere at problematisere mytologiseringen omkring slaget. Slaget ved Reden kan derfor godt indskrives som en katastrofe, der i stedet for eksempelvis afskaffelsen af censur i 1770, Stavnsbåndets ophævelse i 1788 eller forbuddet mod slavehandel 1792 indleder fortællingen om guldalderen, men netop forskellen mellem en samtidsopfattelse og en senere tids opfattelse bør vel præciseres. At begivenheden blev opfattet anderledes af samtiden, gør den til en anden slags katastrofe end 1864-krigen.

Guldalderforlængelsen

Som nævnt tilstræber udstilling og katalog at forlænge guldalderen med cirka 15 år i retning mod nyere tid. I det forrige blev det bemærket, at perioden er krympet i den anden retning siden 1964 og at en række især ældre malere, foruden både tidligere og senere billedhuggere og arkitek-

ter, som stort ikke nævnes i denne omgang, er forsvundet. Hos Nørsgaard Larsen og Olausson er argumentet for vokseværket, at det giver mulighed for at præsentere en anden og bredere forståelse af guldalderen. 1864 er valgt som ny afslutning, fordi krigsnederlaget "både kultur- og mentalitetshistorisk markerer et afgørende brud med den helhedskultur, som præger den danske guldalder" (p. 17). Som konsekvens åbnes for "en større kunstnerisk spændvidde", hvor man kan følge de traditionelle guldalderkunstnere længere frem i tiden. Tillige, hævder de to forfattere, gives der også mere plads til at inkludere de kunstnere, som ikke tidligere har passet ind i "den kanoniserede fortælling". Det drejer sig specifikt om de tidligere nævnte Gurlitt, Blunck, J.L. Lund og "outsideren Elisabeth Jerichau Baumann (1819-1881) samt flere af både mandlige og kvindelige blomstermalere" (p. 17). Senere præciseres, at

(...) hvis man synes, at (kunst)historien især bliver interessant i de perioder og konfliktfelter, hvor der sker afgørende

forskydninger i de store kultur- og mentalitetshistoriske mønstre, tilbyder den sene guldalder et rigt reservoir af fortællinger og kunstneriske svar på, hvordan man som menneske og kunstner kan håndtere betydelige eksistentielle omvæltninger (p. 19).

Det skal først bemærkes, at ingen af de navngivne kunstnere er ukendte, og de tre mandlige nævnes med egen biografi i den desværre alt for tidligt afdøde Kasper Monrads doktorafhandling *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder - kunstnerne og deres vilkår* (1989), der dengang lod perioden slutte omkring 1850; de har alle kunne ses i SMK's faste udstillinger gennem flere år. De fire kunstneres tilstedeværelse i SMK-kataloget er således næppe resultatet af en forlængelse af perioden, men snarere udtryk for netop en *bredere* forståelse af den; den ene, Blunck dør desuden allerede i 1854. I forhold til Charlotte Christensens gennemgang af kataloger og indkøbslister i *Guldalderens billedverden* er der som udgangspunkt ingen grund til at forlænge perioden for at finde kunstnere, som ikke passer ind i den

kanoniserede fortælling; dem er der endnu mange af inden for den eksisterende periode. Nogle nævnes som sagt i katalogets tekster, men de vises ikke på udstillingen.

Denne opfattelse styrkes, når man ser på repræsentationen af kvindelige kunstnere i denne omfattende præsentation af guldalderkunst på SMK. Som det antydes, gives der mere - eller rettelig *en anelse mere* - plads til periodens kvindelige kunstnere. I en binær kønsoptik er det selvfølgelig vigtigt, at Elisabeth Jerichau-Baumann er til stede med fem malerier og endda tildeles en vis opmærksomhed i Grands artikel. Det er selvfølgelig også glædeligt, at "flere både mandlige og kvindelige blomstermalere" nævnes i et af ovennævnte citater. På udstillingen drejer det sig dog kun om i alt fire værker af henholdsvis to mandlige kunstnere, J.L. Jensen (1800-1856) og O.D. Ottesen (1816-1892), og to kvindelige kunstnere, Hermania Neergaard (1799-1875) og Christine Løvmand (1803-1872). Det er ikke mange malerier i forhold til hverken

det samlede antal udstillede værker eller i lyset af genrens udbredelse i perioden. Igen kan henvises til Charlotte Christensens grundige gennemgang, hvor forfatteren nok bemærker, at blomstermalerne blandt andet blev købt til de kongelige samlinger, men hun dokumenterer ikke desto mindre, at genren, ligesom dyremalerier af for eksempel C.D. Gebauer (1777-1831), var populær.

Den grundlæggende pointe er dog, at med blot tre repræsentanter i alt er der ikke tale om nogen særlig tyngde af kvindelige kunstnere. Kun et af de kvindelige kunstneres værker er desuden lavet efter 1848, ja, endda først efter 1864, så periodeforlængelsen understøtter ikke kvinderepræsentationen i synderlig grad. Selv om periodens kvindelige kunstnere samlet set absolut er i mindretal i det officielle kunstliv, identificerer Charlotte Christensen flere gange, hvad der gemmer sig bag det anonyme kunstnernavn "En Dame" i især de tidlige Charlottenborg-kataloger. Hvis disse og også senere navngivne skal nævnes, ja,

så drejer det sig foruden Neergaard og Løvmand om blandt andet Maria Elisabeth Wiese (1780-1832), der i øvrigt blev gift med den kendte blomstermaler J.L. Camradt (1779-1849), "jomfruerne" Hanne Hellesen og L.A. Løser samt Lucie Ingemann (1792-1868), gift med digteren B.S. Ingemann (1789-1862). Flere af de førnævnte "damer" udstillede også kopier, hvilket var en anstændig metier i guldalderens begyndelse, fordi der var efterspørgsel på malede reproduktioner. Men de var mere end det. Caspere C.J.V. Preetzmann (1789-1876) og Mariane Frederikke Stub (1789-1842) udstillede både religiøse motiver og historiske portrætter, og endelig udstillede Julie Lütken (1788-1816) blandt andet landskabsmalerier. Lütken, som SMK ejer værker af, er måske særlig interessant, fordi hun ifølge Charlotte Christensen var tæt på at blive medlem af Kunstakademiet. Hun blev "agreeret" i 1815 og havde fået til opgave at male "en smuk sjællandsk Egn", men døde uheldigvis inden ved et hesteuheld.

Et andet argument for at forlænge perioden til 1864 er som nævnt at åbne for en større kunstnerisk spændvidde, hvor de traditionelle guldalderkunstnere kan følges længere frem i tiden. Hvis man tager C.W. Eckersbergs dødsår, 1853, som markør for den nye sene guldalder, og ser bort fra udstillingens to fotografier, er blot 17 ud af de mere end 225 udstillede værker fra tiden efter dette år; fire ud af disse 17 værker er i øvrigt udført efter 1864, så de falder strengt taget uden for forlængelsen. Blandt de traditionelle kunstnere er det vel kun spændvidden hos P.C. Skovgaard (1817-1875), Wilhelm Marstrand (1810-1873) og Constantin Hansen (1804-1880), der blot tilnærmelsesvist kan følges på denne måde, da de samtidig med at være repræsenterede med 8-13 værker før, også er repræsenterede med 2-3 værker efter 1853. Andre potentielt relevante kunstnere som Jørgen Roed (1808-1888) og Frederik Sødring (1809-1862) er kun til stede med værker før dette årstal, og Jørgen Sonne (1801-1890) er kun repræsenteret med et før og to efter.

Heller ikke måske mindre kanoniserede kunstnere som Gurlitt og Lorenz Frölich (1820-1908), der begge levede længe efter 1864 og er repræsenterede med flere værker inden, er til stede efter 1853. Nørgaard Larsen og Olaussons artikel nævner flere kunstnere, som denne udvidelse gælder for, men de er oftest til stede i endnu mindre omfang både før og efter 1853. Med andre ord underbygges dette argument om kunstnerisk spændvidde ikke på nogen overbevisende måde af hverken udstillingens værkudvalg eller katalogets tekster om de nævnte kunstnere.

Et tredje og sidste argument for at forlænge perioden til 1864 er i fortsættelse af det forrige, at der åbnes mulighed for at præsentere den sene guldalders fortællinger og de kunstneriske svar på eksistentielle omvæltninger, selv om det altså er et spinkelt antal værker, som kan bidrage til dette. Pointen er dog også, at det er et mentalitetshistorisk drevet argument. Mange kunsthistoriske periodebetegnelser bringer nok ide- og mentalitetshistorie med sig, men

de er som regel først og fremmest baseret på stilhistorie, fx først "impressionisme" og senere "ekspressionisme", der følger efter guldalderen, eller "nyklassicisme" før perioden. I kataloget begrundes denne tilgang til guldalderperiodens afgrænsning med, at der findes "store kultur- og mentalitetshistoriske mønstre", som kan forskydes "afgørende" i "perioder og konfliktfelter". Teoretiske diskussioner om historiesyn er desværre sjældent en del af museumskataloggenren, så der er ikke referencer til forlæg for denne opfattelse nogen steder i kataloget, så om historiesynet - for at kaste nettet alt for bredt ud - trækker på Norbert Elias, Annales-skolen, Michel Foucault eller noget helt fjerde er ikke til at sige, men det er bestemt ikke alle, som taler om brud på samme måde som forfatterne til den pågældende artikel; samtidige økonomiske og sociale forhold eller indkredsning af baggrunden for særlige "epistemer" er ofte mere interessante.

Selv om det kun kan blive spekulationer, skal særlige "perioder

og konfliktfelter" desuden kunne identificeres inden for denne logik. Nationale katastrofer har tilsyneladende potentiale til at udløse en forskydning, men hvad definerer en periode eller et konfliktfelt med tilstrækkelig tyngde? Og hvornår er noget "afgørende"? Genforeningen i 1920 prægede vist ikke mange samtidskunstneres eksistentialitet, men hvad så med 1992 med afvisning af Maastricht-traktaten, et dansk europamesterskab i herrefodbold og et efterfølgende flertal til Edinburgh-aftalen? Eller skal der være tale om ulykkelige begivenheder som Utøya 2010 eller 9/11 i 2001? Men gav de sig udslag i den nationale billedkunstneriske produktion, sådan som forfatterne antyder med 1864?

I den afsluttende artikel, "Med ryggen mod fremtiden. Den sene guldalder", foretager Nørgaard-Larsen en række fine tolkninger af udstillingens værker hen imod 1864, men hvis påstandene om øget spændvidde og forskydning i de kultur- og mentalitetshistoriske mønstre skulle overbevise om en nødvendig for-

længelse af perioden, burde det nok i stedet foregå på en udstilling, hvor udvalgte kunstnere fulgtes med en repræsentativ mængde værker både før og efter eksempelvis 1853; en sådan udstilling ville naturligvis være uden værker af Eckersberg, Købke og Lundbye.

En bredere guldalder

I det forrige er Charlotte Christensens *Guldalderens billedverden* (2019) flere gange blevet fremhævet som en bog, hvor man kan få indtryk af, hvilke kunstnere der også udstillede på tidens kunstscene. Bogens tema er dog langt bredere. I sin gennemgang af periodens visuelle kultur sætter forfatteren blandt andet fokus på billeder i det offentlige rum, som foruden monumentale udsmykninger også tæller "byrummets billedverden" i form af butiksskilte samt "billedforlystelser" som dioramaer og panoramaer. "Teatrets drømmeverden" præsenteres sammen med Tivoli som endnu et aspekt af periodens billedverden, og bogen afsluttes med kapitler om tidens grafik, især litografi, og dens mang-

foldiggørelse af billedkunst samt vejledninger i tegnekunst rettet mod almindelige mennesker.

I lyset af *Guldalderens billedverden* er der, som nævnt, ikke behov for at forlænge guldalderen, men derimod at gøre den endnu bredere. Der er endnu mange kunstnere såvel som billeder i den nuværende guldalder, som det vil være relevant at inddrage for at trænge dybere ind i periodens billedforståelse. Man kan indvende, at det ikke er et kunstmuseums opgave at udstille de "andre" billeder og det, der nu betragtes som ringere kunstværker, men selv de "rigtige" kunstnere bidrog til denne bredere billedverden, og hvor skulle den ellers præsenteres?



Litteratur

Christensen, Charlotte, *Guldalderens billedverden* (København: Gyldendal, 2019)

Dansk Guldålder. Målinger, teckninger, skulpturer. 23 januari-5 april (Nationalmuseum: Stockholm, 1964)

Feldbæk, Ole, "De danske søofficerer og 'dolkestødslegenden' om slaget på Reden", *Fortid og Nutid*, 1 (1983)

Feldbæk, Ole, *Slaget på Reden* (København: Politiken, 1985)

Feldbæk, Ole, "1801: Mytens magt" in Søren Mentz (red.), *Kampen i Kongedybet: Slaget på reden* (København: Gyldendal, 2001)

Lindwall, Bo (red.), *Guldåldern i Dansk Kunst. Årbog 1963* (Nationalmuseum: Stockholm, 1963)



Dansk Guldålder. Verdenskunst mellem to katastrofer indeholder følgende bidrag:

Introduktion

Peter Nørgaard Larsen og Magnus Olausson, "Verdenskunst mellem to katastrofer"

Karina Lykke Grand, "Dansk guldalder: Perioden og begrebets historie"

Det nye borgerskab

Kasper Monrad, "Kunstens nye publikum: Borgerskabets og portrætmalerens København"

Anna Schram Vejlbj, "Rødder: Barnedom og familieliv"

Kunstnerne og akademiet

Kasper Monrad, "Kunstakademiet i København: Kunstnernes uddannelse"

Peter Nørgaard Larsen, "Værksted og kultrum: Kunstneren i atelieret"

Mellem guder og helte

Anna Schram Vejlbj, "Gemt i detaljen: Historiemaleriets betydning"

David Burmeister, "Mellem fornuft og inderlighed: Troen og det nye altermaleri"

Et nyt blik på naturen

Jesper Svenningsen, "Naturens umiddelbare skønhed: Friluftsmaleriets danske gennembrud"

Troels Filtenborg, "Ud af det blå: På sporet af guldalderens farver"

Gry Hedin, "Naturiagttagelser: Nye forbindelser mellem kunst og viden-skab"

Intimiteter

Magnus Olausson, "Tæt på: De tegnede portrætter"

Carl-Johan Olsson, "Blikket som billede: At gengive det nære som kunst"

På rejse

Carl-Johan Olsson, "Rejseskildringer: Nye og overleverede motiver"

Martin Olin, "Romersk folkeliv: Mellem ruiner og osteriaer"

Martin Olin, "De danske malere i Sverige: Mod en skandinavisk nationalkunst?"

Satire og humor

Jesper Svenningsen, "Fra indforstået vid til platte vittigheder: Humor i 1820'erne og 1830'erne"

Maleriets politik

Henrik Holm, "Sort guldalder: Kunstnerne og den danske kolonimagt"

Gertrud Oelsner, "Jylland - en dansk koloni? Landskabsmaleriet i udkanten"

En såret nation

Peter Nørgaard Larsen, "Med ryggen mod fremtiden: Den sene guldalder"

Jørn Erslev Andersen

AT SÆTTE I SITUATION
Asger Jorns triolektik & situlogi

Antipyrine



Jørn Erslev Andersen, *At sætte i situation – Asger Jorns triolektik og situlogi*

Aarhus: Antipyrine, 2017. 144 sider

Situationen er den, at situationisten Jørn blev frarøvet situlogien

.....

Af Jens Tang Kristensen, ph.d.

.....

Som overskriften antyder, er det først nu, at Asger Jorns begreber og neologismer i form af triolektik og situlogi tages alvorligt. Dette omskift skyldes Jørn Erslev Andersens bog *At sætte i situation*, som jeg har læst med stor fornøjelse. Andersens relativt lille bog bør fremover anskues som et af de vægtigste og vigtigste bidrag til Jørn-forskningen overhovedet. At der er tale om en banebrydende bog, kan måske overraske de fleste, eftersom Jørn vel nok er den danske efterkrigstidskunstner, som er blevet tillagt størst betydning, dette såvel nationalt som internationalt. På et umiddelbart plan kan Jørn

hermed opfattes som fyldestgørende beskrevet. Guy Atkins voluminøse værker, Troels Andersens og Lars Morells omfangsrige biografier samt diverse forskningsbaserede og populærvidenskabelige oversigtsværker om kunstneren, har på hver deres måde bidraget hertil. Men de mange publikationer har også medført, at Jørn er blevet mytologiseret. Ud fra denne betragtning er det endnu mere bemærkelsesværdigt, at Jørn Erslev Andersen med sin kun 144 sider lange bog formår at udfolde et relativt uudforsket aspekt i Jorns kunstneriske og teoretiske praksis. For som forfatteren allerede indledningsvist

gør opmærksom på, har den traditionsfortælling, som overvejende har præget Jorn-receptionen, på mange måder også fastlåst synet på hans kunst og ikke mindst teoretiske virke (p. 13). Triolektikken er for eksempel hidtil blevet fremhævet som en slags gimmick eller pseudovidenskabelig bibeskæftigelse, som helst skulle negligeres eller helt udskrives, end-sige overses.

Receptionshistoriske reduktioner

Lige siden journalisten Gunnar Jespersens bøger om Cobra, Guy Atkins' oversigtsværker og værkfortegnelser over Jorns liv og værk, Troels Andersens mange artikler samt voluminøse biografi om kunstneren samt Lars Morells ditto, har fortællingen om Jorn været præget af en yderst traditionsforvaltende og myteskabende fortælling - en fortælling, som Jorn i øvrigt selv bidrog aktivt til, men som han heller ikke kunne have produceret bedre end disse skribenter. Sådanne omstændigheder har betydet, som Erslev Andersen gør opmærksom på, at Jorns teoretiske virke paradoksalt nok er blevet affejet

til fordel for en beskrivelse af Jorns kunst som upåvirket af hans teoretiske refleksioner. At Jorn var meget nære venner med filosofen Gaston Bachelard, samt det faktum at Jorns *La langue verte et la cruïte* eksplicit fungerede som et både periodiserende og teoretisk modangreb på Claude Lévi-Strauss' antropologiske strukturalisme, er kun sporadisk blevet nævnt i den hidtidige litteratur om kunstneren. Jorn er således blevet kanoniseret som udelukkende folkelig i en nærmest tilsvarende ukompliceret forstand. I den sammenhæng er Jorn, både som kunstner og person, blevet analog med begreber som legende, spontan og banal. Erslev Andersen fremhæver således, at selvom der i de seneste år er udkommet en lang række nye tekster om Jorn, og hvoraf mange som noget nyt også fokuserer mere på kunstnerens aktivistiske og politiske virke, så er Jorns teorier om situlogi og triolektik blevet forbigået blandt kunsthistorikerne. For som Erslev Andersen påpeger:

Ikke så få danske og internationale stjerneskrivere i Jorn-receptionen, der

fortrinsvis koncentrerer sig om de kendte og kanoniserede sider af hans kunstneriske virke, har tydeligvis fundet det for besværligt eller risikabelt at sætte sig ind i og skrive om hans teorier om triolektik og sitologi. Jorns meddelelser herom ufarliggøres af disse kritikere som exorbitante excentriciteter, der kun, om overhovedet, nævnes kort i forbifarten. (p. 12-13)

Andersen påpeger for eksempel også, at den amerikanske kunsthistoriker Karen Kuczynski i sin ellers fremragende bog *The Art and Politics of Asger Jorn* slet ikke nævner triolektikken "mens hun på under en side og i almene vendinger polemisk parkerer sitologien som udtryk for en af Jorns uinteressante idiosyncrasier" (p. 13). Denne suspendering af triolektikken og sitologiens betydning har med andre ord domineret forskningen, og forfattere som Lars Morell og Troels Andersen har da også affærdiget Jorns teorier konsekvent. Princippet om en konsekvent eksklusion af disse aspekter ved Jorns egne teoretiske skrifter kontrasteres tilsyneladende kun partikulært af nogle få kunstnere

som for eksempel Jørgen Michaelsen, installations- og performancekunstneren Tanja Nellemann Poulsen og arkitekten Stig L. Andersson (p. 13). Dette er måske heller ikke helt så tilfældigt, som det kunne se ud, idet Erslev Andersen beskriver Jorn som en grundlæggende "procestænkende kunstner med en aldrig svigtende og altid engageret tiltro til kunstens situative protest- og frihedspotentiale." (p. 22) For som Erslev Andersen fremhæver:

I det almene kendskab til Jorns tænkning henviser betegnelsen 'triolektik' da heller ikke til en teoretisk funderet og politisk og kunstnerisk analysemetode, men til en nichesport, nemlig triolektisk fodbold. Spillet har baggrund i Jorns forsøg på at anskueliggøre det antidialektiske ved teorien i Naturens orden fra 1962. Han benytter det som eksempel på triolektikkens nødvendige erstatning af dialektikken ved at beskrive det givtige i at spille med tre hold frem for to i udøvelsen af en sport, der har fokus på forsvar, ikke på angreb. (p. 49)

Erslev Andersen præsenterer i kontrast til denne naturalisering af

triolektikken læseren for en indgående indføring i både patafysik, sitologi og triolektik. Triolektikken som Jorn lancerede i sin *Naturens orden* i 1962 skal, som Andersen understreger, fortsat ses som Jorns kritik af Niels Bohrs komplementaritetsteori, en kritik som Bohr aldrig nåede at reagere på, eftersom han døde samme år som Jorn betvivlede kvanteteorien. Men Erslev Andersen viser også, at Jorns kritik af Københavnerinterpretationen og dialektikken skal findes i Jorns genlæsninger af den tyske kunstner Phillip Otto Runges teori om farvekuglen (p. 59). I det hele taget viser Erslev Andersen, hvordan Jorn tog udgangspunkt i mange forskellige teoridannelser som for eksempel den engelske filosof og matematiker Alfred North Whiteheads i dag berømte procesfilosofi, den russiske videnskabsmand Nikolai Alexandrovich Kozyrevs teorier samt i den rumænske filosof Stéphane Lupascos anti-aristoteliske tænkning.

Med Erslev Andersens bog har vi fået en ny og vigtig side frem hos en af det 20. århundredes ellers mest

velbeskrevne danske kunstnere. Erslev Andersens bog er med andre ord et substantielt og vigtigt bidrag til de kommende generationer af Jorn-forskere. I lyset af den internationale Jorn-forskning, som fortsat er støt stigende, kan der endda plæderes for, at bogen bør oversættes til engelsk. Herved kan omverdenen også opnå en dybere indsigt i Jorns værdifulde teoretiske tænkning, ikke mindst fordi Jorns teorier, som Erslev Andersen har vist med denne bog, ikke længere bør ses som et affirmativt supplement til kunstnerens øvrige virke, eller som et isoleret eklektisk-pseudoteoretisk fænomen, men derimod som en integreret del af Jorns samlede og mange-facetterede kunstneriske processuelle produktion.





Stig Brøgger - Now Here

Redaktion: Birgitte Anderberg

København: Strandberg Publishing, 2019. 320 sider, rigt illustreret. Bogen er også udgivet på engelsk

Stig Brøgger i fuldt flor

.....

Af Kamma Hansen, ph.d. i kunsthistorie

.....

Multikunstneren Stig Brøgger har været aktiv siden 1964 og er det fortsat. Han var en af de markante kræfter i Eks-skolen i midten af 1960'erne og spillede som professor ved Det Kongelige Danske Kunstakademi gennem det meste af 1980'erne en væsentlig rolle for en del af de kunstnere, vi i dag kender som De Unge Vilde. Gennem store dele af sit virke har han været en særdeles aktiv kunstteoretiker og -skribent. Og ikke mindst har han gennem årene udviklet en kunstnerisk værktøjskasse af imponerende omfang: Stig Brøgger har således markeret sig inden for maleri, foto-

grafi, prosa, installationskunst, land art og en hel del mellemgenrer.

Antologien *Stig Brøgger - Now Here* er - som det hedder i pressemeddelelsen fra udgiveren Strandberg Publishing - "den første samlede monografi om billedkunstner Stig Brøggers samlede værk, som det udfolder sig på tværs af alle kunstneriske medier". Den forbeholdne læser vil måske nok studse over forlagets kække brug af ordet "alle" i denne sammenhæng. Stig Brøggers oeuvre viser om noget, at kunsthistorien altid vil have morgendagens medier, materialer og genrer til gode. Sandt

er det ikke desto mindre, at *Stig Brøgger - Now Here* er et særdeles omfattende katalog over et særdeles omfattende kunstnerisk virke. Og at vi med Stig Brøggers værker som prisme føres kompetent ind i en lang række af de kunstneriske genrer, der opstod op gennem 1960'erne og 70'erne, og som videreudvikledes i de følgende årtier. Som samlet kortlægning og refleksion over Stig Brøggers værk og samtid er udgivelsen derfor en imponerende bedrift.

Foruden fire nye forskningsartikler indeholder antologien to ældre tekster: dels en introduktion til Stig Brøggers maleriserie *Flora Danica* skrevet i 1990 af den franske filosof, sociolog og ophavsmand til begrebet om det postmoderne Jean-François Lyotard; og dels en essayistisk gennemgang af "Nogle nyere tendenser" skrevet i 1970 af Stig Brøgger selv. Derudover rummer antologien en uhyre omfattende biografi. Udgivelsens største kvalitet er dog næsten det omfattende billedmateriale, der i det mindste for denne læser har udvidet forståelsen for Brøggers

arbejde med det rumlige, det serielle og det mediespecifikke ganske betragteligt.

Bidrag til forståelsen af genrer

Som læser føres man sikkert igennem årtiernes tendenser og videreudvikling af de kunsthistoriske genrer. Mikkel Bogh præsenterer en række nedslag i Brøggers kunstneriske virke. Han beskriver rammende det samlede oeuvre som "en labyrint med mange rum", der på postmoderne vis afviser forestillingen om en fremadskridende fortælling, hvor værker og genrer afløser hinanden i et logisk udviklingsforløb (p. 11). Hermed lægger Boghs bidrag fint op til de følgende tekster, der hver især zoomer ind på udvalgte "rum" i labyrinten.

Tania Ørum præsenterer Brøggers arbejde med tegneserier, prosa og film og sætter det overbevisende i sammenhæng med sen-60'ernes systemdigtning, hvor de sproglige virkemidler indsættes i nye systemer, som det er op til læseren at afkode. En pointe er her, at kunst-

neren træder i baggrunden til fordel for en læser eller betragter, der er tvunget til at indgå aktivt og finde sammenhænge mellem værkets bestanddele for dermed at få værket til at give mening for sig selv (p. 82). Ørum benytter samtidig lejligheden til at pege på de værker, der falder mellem genererne, ikke er "så museumsegnede" (p. 111) og derfor ofte overses - en kendsgerning hun med fuld berettigelse kritiserer, eftersom hendes tekst netop viser, hvordan vi ved at studere blandformerne kan udvide vores forståelse af Brøggers samlede virke såvel som af 60'ernes og 70'ernes kunstscene.

Anne Ring Petersens bidrag handler om Brøggers arbejde med det serielle og installatoriske. En interessant pointe hos Ring Petersen er, at Brøggers arbejde med installationer ikke går hånd i hånd med en afvikling af maleriet som genre - selvom netop 60'ernes og 70'ernes nye genrer ofte er blevet koblet til netop dét. Tværtimod præsenterer hun overbevisende, hvordan Brøgger gennem serier og installationer har formået

at tage maleriet nye steder hen. Dét, der var ved at blive afsluttet, var således "ikke (...) maleriet som sådan, men derimod avantgardens og højmodernismens idéer om det", som det hedder (p. 168).

Under overskriften "Rum, sekstanter, billeder og andre kulegravninger" præsenterer Charlotte Præstegaard de måder, hvorpå fotografiet har været omdrejningspunkter for Stig Brøggers kunst. Tania Ørums pointer om systemdigtning videreføres, og Præstegaard beskriver, hvordan Brøgger peger på sprogets systemer ved at underminere dem ved hjælp af billeder, der "forstyrrer" det system, som ordene lægger op til (p. 249-251).

Mellem forklaring og formørkelse
Antologiens tekster er generelt holdt i et akademisk, men forholdsvis læsevenligt sprog. Værker beskrives og analyseres indgående, og tidstypiske begreber som eksempelvis attituderelativisme (p. 17), entropi (p. 34 og 252) og systemdigtning (p. 82) forklares og sættes i sammenhæng.

Kunsthistoriske tekster kritiseres jævnlige for at være vanskelige at forstå og har senest været under angreb i efteråret 2019. En sådan kritik skal derfor også imødekommes her – og desværre går *Stig Brøgger - Now Here* ikke helt fri af den: Der er mange sætninger på langt over 25 ord og en hyppig brug af ord som "gestus", der for ikke-kunsthistoriske læsere måske ikke giver så meget mening i en billedkunstnerisk sammenhæng. På den anden side må udgivelsens modtagergruppe formodes at være de særligt kunstinteresserede.

En enkelt tekst er dog så langhåret, at denne anmelder næsten måtte give fortabt; nemlig Jean-Francois Lyotards bidrag med den fulde titel "Flora Danica. Udskillelsen af håndhævelsen i Stig Brøggers maleri". Teksten indgik oprindeligt i kataloget til udstillingen "Flora Danica - Hændelsen, Striden, Heterogeniteten" på Statens Museum for Kunst i 1990. Den blev genudgivet i en revideret version i 1997, og det er denne version, der indgår i *Stig Brøgger - Now Here*.

Det er på sin vis interessant at se, hvordan et af Stig Brøggers væsentligste værker er blevet formidlet i sin samtid. Lyotards tekst tjener for så vidt som et velkomment kuriosum, der giver os en fornemmelse af det akademiske klima, som Brøggers værk i sin tid blev indoptaget i – og som Brøgger i øvrigt selv bidrog ganske flittigt til.

Lyotard formår da også at antyde nogle væsentlige kompleksiteter ved Brøggers *Flora Danica*-værk: Han peger eksempelvis på maleriet som et relativt afvisende medium. Et medium, der med sine "inartikulationer" – sin mangel på umiddelbar brugsværdi eller letforståeligt budskab – vækker betragterens følelser (p. 225) og stiller det interessante spørgsmål om, hvad billedet "skal", når det ikke (længere) skal levere en religiøs, politisk eller social meddelelse til os. Lyotard kommer også langt med at placere Stig Brøgger i et spændingsfelt mellem minimalismen og konceptkunsten (p. 227). Endelig har Lyotard nogle fine betragtninger om serialitet og rytme (p. 234) og

en mulig pointe om øjets forførelse og det usigelige ved den sanselige oplevelse.

Ikke desto mindre er det netop her, at Lyotards snørklede sprog for alvor kammer over. Det ser vi eksempelvis i den følgende sætning, der næsten lyder som en parodi på et indforstået og utilgængeligt kunsthistoriker-sprog:

I den omstrefende kromatismes tilfælde bliver det ingeniørlunde fordret af blikket, at det skal rejse sig ved appellen fra det tilstedeværendes gåde, det bliver derimod elskværdigt anmodet om at lade sig forlede af de hensvindende kærtegn, som moderfarvens anamorfe legeme skænker blikket. (p. 237)

Med en sætning som denne kommer Lyotards tekst til at stå i skærende kontrast til udgivelsens anden ældre tekst; nemlig Stig Brøggers egen. "Nogle nyere tendenser" er i forordet præsenteret som et essay, men minder snarere om en form for notat eller arbejdsblad. Tendens for tendens, med velvalgte ord og i

punktform, forklarer Stig Brøgger genererne Minimal art, Anti-form art, Ecological art og Conceptual art - med engelske betegnelser, fordi de i 1970 antageligt var for nye til at være indoptaget i det danske sprog. Genererne hører bestemt ikke til i den lette ende af det kunsthistoriske pensum. Men Brøgger forklarer dem kort og koncist - og får ved samme lejlighed leveret et par sunde avantgardistiske pointer om kunstens rolle og museernes rolleskift "fra at være rumligt skabende til at være refererende" (p. 279).

Det klæder i høj grad antologien, at Brøgger også selv kommer til orde. Hans tekst lægger sig i meget fin forlængelse af især Tania Ørums tekst og fuldender samtidig billedet af en velorienteret og meget reflekteret kunstner, der har gjort det til en af sine livsopgaver at bringe de nye tendenser til Danmark.

Med Brøggers tekst, de fire nye tekster og ikke mindst det imponerende billedmateriale udgør *Stig Brøgger - Now Here* et overbevisende og

helstøbt vidnesbyrd om en væsentlig dansk kunstner, hvis værker mange burde kende endnu bedre.



Stig Brøgger - Now Here indeholder følgende bidrag:

Mikkel Bøgh, "Billedet er nu - og her: Veje gennem Stig Brøggers verdenskort"

Tania Ørum, "Den tværæstetiske kunstner: Maleren Stig Brøgger som skribent, tegneserie- og filmmager"

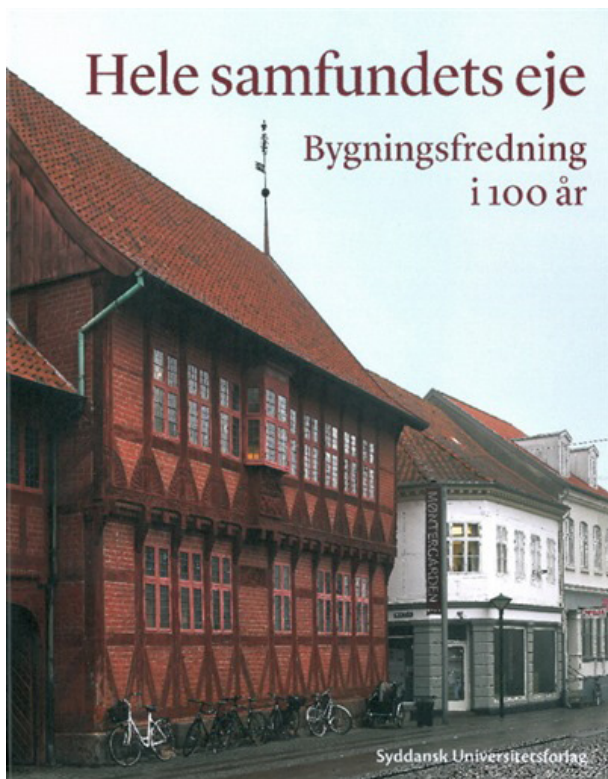
Anne Ring Petersen, "Serialitet og forskydning: Om den serielle og installatoriske dimension i Stig Brøggers maleri"; "I det udvidede felt: serialitet og forskydning som princip for Stig Brøggers værker til offentlige rum - et visuelt appendiks"

Charlotte Præstegaard, "Rum, sekskanter, billeder og andre kulegravninger: Stig Brøggers fotografisk baserede kunst i 1960'erne og 1970'erne"

Jean-Francois Lyotard, "Flora Danica: udskillelsen af håndhævelsen i Stig Brøggers maleri"

Stig Brøgger, "Nogle nyere tendenser"





Hele samfundets eje: Bygningsfredning i 100 år

Redaktion: Allan Tønnesen, Claus M. Smidt og Ulla Kjær

Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2018. 264 sider

Den danske bygningsfrednings historie?

.....

Af Christoffer Thorborg, lektor, arkitekt maa, ph.d.

.....

I 2018 var det 100-året for den danske bygningsfredningslov. Det markeredes med flere bøger, hvoraf *Hele samfundets eje* var én.

Bogen er skrevet af et konsortium, hvoraf størsteparten er medlemmer af bestyrelsen for Foreningen til Gamle Bygningers Bevaring, der ifølge bogen "stod fadder til bygningsfredningsloven." Forfatterne er i bedste demokratiske ånd ordnet alfabetisk på titelbladet, og forsiden nævner hverken redaktører eller forfattere. Det er således svært gennemskueligt, hvem der er bogens afsender. På side 11 fremgår det

dog midt i brødteksten, at bogen er redigeret af Allan Tønnesen og Claus M. Smidt *under medvirken af Ulla Kjær* (min kursivering). Hvad der ligger i denne relativering af Kjærs rolle er uvist, men begge disse forhold forekommer mig spontant at vidne om en redaktionel uenighed.

Ved første øjekast præsenterer bogen sig som en videnskabelig monografi over bygningsfredningens historie: Undertitlen er "Bygningsfredning i 100 år", bogen er udgivet på Syddansk Universitetsforlag som bind 561 i *University of Southern Denmark Studies in History and*

Social Science, og af forordet fremgår det, at bogen er "en nøgtern beskrivelse af loven og dens nu 100-årige historie". Dette indtryk svækkes dog ved en gennemlæsning, da bogen sine steder i højere grad forekommer at være en subjektiv debatbog. Dette foregriber bogen dog i nogen grad, idet førnævnte passage følges op af en passus om, at bogen tillige er "et bud på, hvad det er, vi stadig savner i vor stræben efter at sikre det bedste og mest karakteristiske af dansk bygningskultur til alle tider." Denne uafklarede konflikt mellem det deskriptive og det normative, mellem videnskabelighed og blotte meninger, forbliver bogens største problem, hvilket jeg vil vende tilbage til.

Bogen er således en ganske sammensat størrelse, hvad angår genre og videnskabelig tilgang, et forhold, der igen synes at tale for en redaktionel uenighed. De første fire kapitler synes at tegne et sammenhængende hele, der omhandler fredning og bevaring fra før bygningsfredningsloven og frem til i dag. Heri er indeholdt en redegørelse for

Det Særlige Bygningssyns historie, der dog sit sted bryder med ambitionen om "nøgtern beskrivelse", idet det har karakter af memoirer (p. 50-52). Herpå følger et kapitel, der problematiserer bygningsfredningslovens forhold til havekunsten, hvorefter der lidt umotiveret følger endnu et kapitel om havekunst, der efter omtrent blot én normalside ender en kende abrupt. Disse følges op af et kapitel om en problematik omkring fredning og bevaring af bygninger i landdistriktet. Herefter bringes en historisk afhandling om håndteringen af de fredede bygninger 1918-2018, hvorefter læseren i næste kapitel foreholdes en mere dagsaktuel og politisk kritik af Slots- og Kulturstyrelsens nyligt afsluttede fredningsgennemgang. Slutteligt præsenteres læseren for to juridiske kapitler, hvoraf det første gennemgår forholdet mellem bygningsfredning og ejendomsret, mens det sidste objektivt dokumenterer ændringerne i bygningsfredningsloven frem til i dag. Kapitlerne er således ikke blot af forskellig relevans, de er også af forskellig karakter, hvilket i

højere grad synes at gøre bogen til en antologi end en monografi. Det er mig uklart, hvilke udvælgelses- og relevanskriterier der ligger til grund for bogens konkrete indhold, og jeg savner nok en skarpere redaktionel linje. Hertil kommer, at bogens prosa og retorik er af svingende kvalitet og karakter; som i restaureringskunsten har enhed-i-stil åbenbart heller ikke her været et gyldigt mål. Det behøver naturligvis ikke være et problem, men i nærværende tilfælde giver det dog en noget uegal læseoplevelse, der kunne have været løst med konventionel tekstredaktion. Af formaliteter må yderligere dét forhold bemærkes, at bogen savner en samlende bibliografi. Herved får man ikke mulighed for inden læsning at danne sig et indtryk af bogens metodiske tilgang, ambitionsniveau og generelle akademiske gyldighed, da man således ikke kan se, hvilke kilder og diskussioner der er inddraget, udeladt eller overset.

Skønt bogen altså fremtræder en kende fragmentarisk, rummer den dog bestemt sine fortrinlige passager.

Lad mig fremhæve højdepunktet: kapitel 8, betitlet "Håndtering af de fredede bygninger 1918-2018". Kapitlet indrammes af en indledende refleksion over bygningsbevaringens væsen og en afsluttende perspektivering til aktuelle forhold. Herimellem tegner sig en på én gang ganske statarisk og koncis gennemgang af den danske restaureringstanke og bevaringspraxis' historie. Forfatteren har sit videnskabelige håndværk på plads og formår samtidig at problematisere, diskutere og aktualisere. Sproget har fremdrift og er levende og klart. Der er, hvad dette kapitel angår, tale om et fornemt arbejde, der supplerer Michael Ottosens afhandling *Dansk bygningsrestaurerings historie - en indføring* fra 1984 ganske fint. Kapitlet kan med fordel læses som en selvstændig afhandling.

Problematiske er dog måske mere de indledende fire kapitler. Lad det være sagt om disse, at det er indiskutabelt, at forfatterne ikke blot er uhyre vidende om den danske arkitektoniske kulturarv, men også nærer stor

kærlighed dertil og inderligt kerer sig om bevaringssagen. Det er prisværdigt, og jeg kan kun respektere dette uforbeholdent. Tillige fremgår det med al ønskelig tydelighed, at forfatterne har endog meget stærke meninger om sagen. Denne - skal vi sige ildhu? - er ikke uelskelig; nogle vil sikkert også finde den livsalig og måske ligefrem befriende, men man kunne dog have sine indvendinger, hvad angår såvel det retoriske som det metodiske. Lad mig i så henseende dvæle lidt ved første kapitel, al den stund at dette på mange måder er eksemplarisk for bogens problematiske subjektivitet. Kapitlet tegner sig som en lidt unuanceret kritik af det 19. århundredes håndtering af den arkitektoniske kulturarv. Selvom det i bevaringssammenhænge turde være en gammelkendt sag, at det 19. århundredes behjertede bestræbelser på at sikre kulturarven flere gange førte tab med sig, har forfatteren alligevel her følt det nødvendigt at fremhæve lige netop dét aspekt ganske eftertrykkeligt. Således læser vi om, hvordan dét og dét bygningsværk blev udsat for en "lemlæstende

tilbageføring" (p. 24) baseret på tidens "rabiante tilbageførsesholdning" (p. 27) og "de mest rabiante tilbageførsesprincipper" (p. 31), mens dén og dén restaurering førte til "et åndløst, romansk idealgestalt" (p. 24), "en åndløs nyromansk rædsel" (p. 19), der var "en katastrofe af omfang" (p. 19). Ja, det hele synes at have været de "rene katastrofer" (p. 19), hvilket vi alt sammen kan "begræde" (p. 22). Hertil kommer, at forfatteren ikke har været karrig med udråbstegnene. Disse bruges generelt retorisk-efmatisk, altså for at fremhæve indforståede pointer, hvilket nogen nok vil se som en uskik. Sådanne har visse forfattere (Løgstrup for eksempel) historisk brugt udråbstegn med rund hånd ganske flot; men her føler jeg mig bare, for nu at sige det en smule fripostigt, på anstrengende vis råbt ad, ikke mindst når pointen om det problematiske ved de Viollet-le-Duc'ske stilrestaureringer er velkendt, og man som læser i øvrigt heller ikke nødvendigvis er helt enig i alle nuancerne. Det er således symptomatisk for formen, at visse afsnit afsluttes med lakoniske

udråb såsom "Sic!" (p. 73, jf. p. 19 og p. 38) eller "Jammerskadel!" (p. 34). Samtidig synes forfatteren ikke altid at mene, at der er behov for at føre et argument for synspunkterne, da tingene åbenbart taler for sig selv. Så "skulle man tro, at anklagerne var overdrevne, behøver man blot at betragte" dét og dét fotografi (p. 19), ligesom det åbenbart er noget, man "kan forsikre sig om ved at betragte" dén og dén akvarel (p. 22). Det er en skam, da bogen kan tænkes læst af interesserede lægfolk, der ikke er inde i den historiske kritik og dens argumenter. Det er naturligvis heller ikke, fordi jeg ikke forstår kritikken af det 19. århundredes stilrestaureringer. Under de præmisser kritikken formuleres på, er jeg vel ej heller uenig. Problemet er vel blot, at kritikken af det 19. århundredes stilrestaureringer er gammel som arvesynden, hvorved man ikke siger noget nyt; og måske glemmes det i øvrigt, at denne periodes navnlig franske praksis trods alt banede vejen for den metodisk-videnskabelige tilgang til bygningsrestaurering, der knæsattes endegyldigt i det 20.

århundrede. Jeg savner med andre ord refleksionen over egen historicitet - over fortidens integritet og anderledeshed; og dermed også over det faktum, at egen tid er historisk - og sidder tilbage med følelsen af, at jeg atter er stødt på modernismens ideologiske selvforståelse af at have nået en verdenshistoriens apoteose. Den slags hører efter min formening sidste århundrede til. Således er det såmænd ej heller, fordi jeg skulle mene, at der ikke skal være plads til stærke meninger bag ved forskningen; men når man blot ukritisk og entydigt reproducerer gammelkendte betragtninger, bliver det måske en lille smule uvedkommende. Disse kritiske anmærkninger er ærgerlige for en bog om et relevant emne skrevet af yderst dygtige fagfolk, da man nemt kunne have løst disse forhold ved at underkaste manuskriptet god gammeldags double blind peer review.

Men som sagt har bogen også mange lyspunkter. Kapitel 8 er allerede nævnt og anbefalet. Af de polemiske afsnit forekommer kapitel 7, "De

fredede bygninger i landdistriktet", anderledes roligt, velskrevet og overbevisende. Og den afsluttende juridiske dokumentation af ændringerne i bygningsfredningsloven er i al sin tørhed ganske nyttig.



Hele samfundets eje: Bygningsfredning i 100 år indeholder følgende bidrag:

Claus M. Smidt, "Fredning og bevaring før bygningsloven"

Allan Tønnesen, "Det særlige bygningssyn"

Claus M. Smidt, "De første fredninger"

Allan Tønnesen, "De senere fredninger"

Kirsten Lund-Andersen, "De glemte haver"

Jens Hendelowitz, "De kongelige haver"

Torben Lindegaard Jensen, "De fredede bygninger i landdistrikterne"

Ulla Kjær, "Håndtering af de fredede bygninger 1918-2018"

Hanne Christensen, "Fredningsgengangen: Resultater og konsekvenser"

Mikael K. Fogde, "Bygningsfredning og ejendomsret: Ekspropriation og andre ejendomsretlige begrænsninger i bygningsfredningens navn"

Bonnie R. Mürsch, "Forandring for at bevare: Lovgivning om bygningsfredning i 100 år"



John Falconer



Under Indiens himmel

fotografier fra det 19. århundrede

John Falconer, *Under Indiens himmel: Fotografier fra det 19. århundrede*

København: Strandberg Publishing, 2018. 173 sider. Oversættelse: Poul Henrik Westh

Under Indiens himmel

.....

Af Jette Kjærboe, mag.art. i kunsthistorie og forfatter

.....

I efteråret 2018 åbnede Davids Samling den smukke og interessante udstilling af Viktoriatidens indiske fotografier. Det var en udstilling, der fik stor opmærksomhed blandt publikum, sikkert fordi den henvendte sig til mennesker med mange forskellige professioner og interesser.

Udstillingens værker, der stammer fra en privat samling, var udvalgt af John Falconer, der i en årrække har været ansvarlig for British Librarys indiske og orientalske afdeling og er en kendt kapacitet på området. I samarbejde med museets inspektører, Joachim Meyer og Peter Wandel,

har han tilrettelagt udstillingen og har skrevet katalogets to artikler. Som led i et antal fotoudstillinger, der har været vist i Davids Samling, er det derfor naturligt, at teksten til det fyldige katalog, hvor størstedelen af værkerne, der dateres til mellem 1850 og 1900, er reproduceret, fortæller historien om den fotografiske tekniks spæde begyndelse og udvikling, som fandt sted nogenlunde samtidig. Nemlig fra 1830'erne i Frankrig med Louis Daguerrres opfindelse af daguerreotypien og i England, hvor William Henry Fox Talbot et par år forinden havde fremstillet sit første negativ. Men der gøres

især rede for den senere udvikling, hvor fotografiet dyrkedes af både amatører og professionelle blandt englænderne i Indien.

Det, der gik forud

Forbindelsen mellem England og Indien går helt tilbage til 1600-tallet, da Elizabeth I grundlagde East India Company, hvis ansatte blev sendt ud for at købe peber og andre krydderier og senere tekstiler som bomuld og silke. Ifølge sagens natur bosatte de sig i havnebyerne og oprettede handelsstationer, de såkaldte "factories", og slog sig ned i særlige kvarterer, hvor de levede i overensstemmelse med egne traditioner, lovgivning og religion og som regel døde en tidlig død uden at se fædrelandet igen. De var ikke i direkte kontakt med mugalriget, som på det tidspunkt var et af de mest magtfulde i verden, eller kendte til den forfinede kultur i byer som Agra, Delhi og Lahore. Til gengæld tog rigets herskere heller ikke større notits af deres tilstedeværelse, for siden tidernes morgen havde forskellige nationaliteter af købmænd befundet sig i landet.

I løbet af 1700-tallet involveredes mugalriget i flere krige med sine naboer, først og fremmest iranerne, men også afghanerne, som tid til anden angreb og trak sig tilbage igen. Men til sidst var den kejserlige pengeskat tom, og den kejserlige hær opløstes, mens det tidligere så store rige i 1803 var skrumpet ind til området omkring Delhi. Alligevel blomstrede handel og landbrug stadig mange steder, nye kongeriger og byer opstod, mens Delhi og Agra sygnede hen. Calcutta var allerede i 1772 blevet hovedstad i British India, mens Warren Hastings (1732-1818) udnævntes som den første guvernør i Bengalen og som generalguvernør året efter. Så da kompagniets hær omsider fik nedkæmpet Marathaforbundet i 1818, havde East India Company opnået overherredømme over det meste af Indien. Kun kongedømmerne Hyderabad, Mysore og Awadh havde stadig en form for selvbestemmelse mod at betale for kompagniets tropper på deres jord og acceptere en britisk embedsmand ved hoffet, som kontrollerede deres udenrigspolitik og rådgav om interne

forhold. Denne udvikling kom til at betyde, at mange flere englændere slog sig ned i landet for at arbejde inden for administrationen, hæren eller som missionærer, og de fleste medbragte også ægtefæller og børn. I 1820 havde East India Company en stående hær på 300.000 mand, en af de største i verden. Kun officererne, som på det tidspunkt bestod af 40.000, var europæere, et antal, som ændredes efter sepoyoprøret i 1857 (Bayly 1990, p. 130-131).

Emily Eden (1797-1869), der ledsagede broderen Lord Auckland (1784-1849), da han udnævntes til generalguvernør i Indien, foregriber med næsten profetisk klarsyn dette oprør i et brev hjem til sin søster i England. Her beskriver hun festlighederne i Simla i forbindelse med Dronning Victorias fødselsdag og den britisk-indiske hærs erobring af Candahar i 1839, hvor et kæmpestort banner med ordlyden "Victoria and Candahar" er spændt ud mellem træerne i Annandale, hvor man danser til orkesteret, drikker champagne-cocktails, spiser laks fra Skotland og

sardiner fra Middelhavet og sender fyrværkeri op mod den indiske himmel, mens de 105 europæere er omgivet af 3.000 stammefolk, der ser på og bøjer sig i støvet, hvis en europæer nærmer sig. "I sometimes wonder they do not cut all our heads off, and say nothing more about it," (Barr 1978, p. 49), slutter hun med at skrive.

Europæiske billedkunstnere i Indien

Sidst i 1700-tallet drog især en del engelske kunstnere afsted for at søge lykken i det fremmede. Her skal dog kun nævnes to af dem, nemlig landskabsmaleren Thomas Daniell (1749-1840) og hans nevø, William Daniell (1769-1837), der også var maler og grafiker, fordi de som en slags pionerer rejste gennem landet og opsøgte deres motiver på samme måde som 1800-tallets fotografer kom til at gøre det. Under deres syv-årige ophold i Indien tegnede, malede, raderede og dokumenterede de, hvor de kom frem, og efter at have solgt billeder af lokale seværdigheder til landsmænd på stedet, fik

de råd til at rejse videre. Mod slutningen nåede de til Sydindien, hvor den tredje Mysorekrig (1790-1792) var i gang, hvad der nu ikke skræmte dem. Tværtimod tænkte de som 1850-ernes krigsfotografer, at der var et marked for billeder af de steder, hvor konflikten havde udspillet sig. Hvorefter de tog videre til fredeligere egne som Madras, Mahabalipuram og templerne i Madurai og til sidst hele vejen til Bombay med Elephanta-grotterne, og i 1794 nåede de hjem til England. Med sig i kufferten havde de en mængde skitser og tegninger, der tjente som forlæg for bogværket *Oriental Scenery* med serier af håndkolorerede akvatinter, som de udgav i 1812-1816.

Også Frederick Fiebig, om hvem man ved meget lidt, var kunstner og litograf. I 1846 dukkede han op i Singapore, og året efter udgav han *Panorama of Calcutta in six parts* bestående af håndkolorerede salt-papiraftryk efter kalotypiske negativer. Det er en teknik, der i modsætning til daguerreotypien er en mere enkel proces, som blandt andet

medfører kortere eksponeringstid, men som også kan fremstå lidt sløret, hvad der giver indtryk af en mere kunstnerisk tilgang til motivet. I 1856 tilbyder han East India Company en serie prospekter fra Calcutta, Madras, Ceylon, Mauritius og Kap, udført i samme teknik, og heldigvis beslutter kompagniets direktører sig for købet af de over 500 blade, som er en af de vigtigste tidlige fotografiske skildringer af Calcutta, Madras og Coromandelkysten. Udstillingens eneste arbejde at Fiebig er det smukke *Moske og gravmæle i nærheden af Madras*, med bygninger, der minder meget om arkitekturen i Golconda.

Arkitektur og landskaber

Til at begynde med vandt fotografiet ikke større udbredelse i Indien, hvad der muligvis skyldtes klimaet, vanskeligheder ved at skaffe nødvendige kemikalier og grej, eller måske bare en manglende forståelse for, hvor epokegørende den nye opfindelse var. Men i 1847 går der en besked afsted fra London om, at man skal sætte et program i gang, der skal



Frederick Fiebig, Moske og gravmæle i nærheden af Madras, 1851-52.

The Cleveland Museum of Art, Norman O. Stone and Ella A. Stone Memorial Fund. CC0 1.0 Universal.

føre til dokumentation og bevarelse af Indiens mindesmærker, og her var det overvejende den muslimske arkitektur, man interesserede sig for, og man lod derfor officerer inden for hæren drage afsted med fotografiapparatet. Et projekt, som tilsyneladende gik i sig selv igen, og når kataloget alligevel rummer så mange arkitekturbilleder, er det, fordi de er taget årtier senere. Som for eksempel Qutb-komplekset i det sydlige Delhi, der blev grundlagt som den første islamiske by i 1193, Det Røde Fort, maharaja Jai Singhs observatorier fra begyndelsen af 1700-tallet, stormogulen Shah Jahans Jami Mashid, og Agra, Sikandra, mange moskeer og mausoleer.

Selvfølgelig er det en vigtig og værdifuld dokumentation af en svunden tids bygningskunst. Men man bliver helt varm om hjertet, når man ser billedet *Taj Mahal i Agra, set nordfra med to mænd*, måske gartnere, der tager sig et hvil i Måneskinshaven i det øjeblik, hvor alting indhylles i et blødt lys før solnedgang, mens parkens blomsterbede allerede ligger

i skygge, og Taj Mahal spejler sig i Yamunas blikstille vand. For ikke at tale om Samuel Bourne (1834-1912) *Udsigt mod Fathepur Sikri*, hvor en slidt sti slynger sig gennem markerne, hen mod et par mennesker, der markerer mellemgrunden, mens byen ligger som en luftspejling langs horisonten. Billedets forgrund indrammes næsten af et kæmpestort træ, hvis løv kaster lys og skygge på jorden. Begge fotografer, hvoraf førstnævnte er ubekendt, følger datidens klassiske regler for landskabsmaleri, som man for eksempel ser det hos Thomas Daniell.

Noget anderledes forekommer Donald Horne MacFarlanes (1830-1904) *Landskab ved Bhowanipore, Calcutta*. Han var forretningsmand inden for te og indigo og var en amatørfotograf, der eksperimenterede med mediet. I modsætning til de fleste af tidens fotografer, der bestræbte sig på at opnå kortest mulig eksponeringstid, mente han, at en eksponeringstid på 10 minutter var passende - for landskaber! I dette fotografi, der emmer af middagshede

og stilhed, er en mand på vej ud på en interimistisk bro over en grøft med vand. Men det er den tropiske frodighed af vækster, der fylder fotografiet med næsten filigrantagtig tekstur i selv det mest ydmyge ukrudt, der kryber op ad grøftens sider, og de storbladede slyngplanter, der kommer til syne bag en havemur i ruiner, hvor vildtvoksende træer strækker sig mod himlen. Det er en formidabel skildring. Og selv om MacFarlane kun opholdt sig i Indien fra 1859 til 1864, betragtedes han af sin samtid og også i dag som en af landets fineste amatørfotografer.

Portrætter

Udstillingskatalogets eneste daguerreotypi: *Portræt af uidentificeret indisk mand*, er det fascinerende billede af en ung bengaler, hvis klædedragt og ansigtsudtryk signalerer overklasse. Hvad enten det nu drejer sig om et medlem af en velhavende familie eller en ansat ved det lokale hof, som for eksempel det i Lucknow i kongedømmet Awad. Heller ikke fotografiets ophavsmand kendes. Så det eneste sikre er teknikken, der var

ret sjælden i Indien, især så sent som omkring 1850, som John Falconer daterer det til. På det tidspunkt var fremgangsmåden for længst opgivet i Europa, mens der stadig var fotografer i Indien, der benyttede den i 1860'erne.

Bortset fra den engelske tradition med visitkort-fotografierne, som blev meget populær i Indien (Falconer 1990, p. 265), har fotograferne haft travlt med portrætfotografiet, som man almindeligvis kender det, og som briterne kunne sende til familie og venner derhjemme. Men ved siden af det, var der en bestemt type, der som en slags orientalsk genre blev et eftertragtet samleobjekt på linje med fotografier af slangetæmmere, akrobater og "nautch girls". Det er portrætterne af de indiske maharajaer, som i deres kostbare dragter og med forkærlighed for laksko, højt opsatte turbaner og diamantsmykker, poserer i atelierets klunkemøbler, mens der på et bord ligger objekter, der hentyder til deres særlige interesser. I baggrunden er der udspændt lærreder med malede

søjler og draperier, eller måske en hel væg i et bibliotek. Nu har modellerne naturligvis selv bestemt, hvordan de ville portrætteres, men indimellem kan man ikke lade være med at trække på smilebåndet.

Andre portrætter refererer til samtidige politiske forhold, som dem Oscar Jean Baptiste Mallitte (ca. 1829-1905) tog ved den durbar, vicekongen Lord Canning (1812-1862) afholdt i Agra i 1859, året efter at sepoyoprøret var nedkæmpet. Det var en manifestation af britisk overherredømme, samtidig med at de herskere, der var forblevet loyale, fik stillet en belønning i udsigt. Det gjaldt for eksempel for maharajaen af Gwalior, Jayaji Rao Scindia (1835-1886), som var blevet jaget på flugt af sin egen hær, og nu blev tildelt et større landområde. I virkeligheden brød han sig ikke meget om briterne, men det gjorde hans førsteminister, Dinkar Rao (1819-1896) til gengæld, som var blevet foreviget ved samme lejlighed. Det gælder sandsynligvis også for de to andre portrætter af marathaer, hvis fotograf er

ubekendt: Det ene forestiller en artilleriofficer Peschoo Rao og det andet en mand, kaldt Appah Sahib Augriah, der skulle være slægtning til maharaja Scindia. I virkeligheden ligner han Scindia så meget, at man kan få mistanke om, at der er sket en forveksling af to personer, men hvem Augriah, eller Augoiah er, som der står på kartonen, vides ikke.

Nu var det ikke alle inviterede maharajaer, der ønskede at deltage i durbaren, og som Lord Cannings sekretær senere skrev, undskyldte de sig med, at det ville være for stor en udgift at rejse så langt med et følge, der var passende for deres status. Dette kan naturligvis opfattes som en subtil fornærmelse, der betød, at man ikke betragtede vicekongen som sin ligemand, men forud var der sket mange begrænsninger af maharajernes forhold. For eksempel den nidkærhed, hvormed generalguvernør Dalhousie (1812-1860) administrerede reglen om, at fyrste- eller kongedømmer, der ikke kunne stille med en mandlig arving i lige linje, skulle annekeres. Et problem, der traditio-

nelt var blevet løst ved adoption, og hvis man fra britisk side mente, at regenten ikke var sin stilling voksen, kunne annektering også komme på tale. Dette skete for Awads sidste konge, Wajid Ali Shah (1822-1887), der anklagedes for at have brugt for mange penge og have rod i regnskaberne, hvorefter han blev forvist til Calcutta i 1856, dog med en apanage af en vis størrelsesorden.

Sepoyoprøret

Også Lord Canning, der efterfulgte Dalhousie som generalguvernør, strammede skruen ved at indføre en modernisering af hæren, som betød, at indiske soldater mistede en række religiøse rettigheder, de havde haft i årevis, mens mistanken om, at briterne ikke respekterede indisk religion og tradition, murrede i krogene. Men de indiske sepoyer lod det ikke blive ved tanken, og den 10. maj 1857 brød mytteriet i Meerut ud i lys lue. Efter at have dræbt adskillige europæiske officerer og have sat ild til kasernen, begav de sig afsted til Delhi for at genindsætte den sidste mugalkejsers, Bahadur

Shah II, som siden 1803 havde været pensioneret af briterne. På det tidspunkt var han 82 år gammel, men gjorde sit bedste for at påtage sig den utaknemmelige opgave. Hans korte regeringsperiode endte tragisk ved briternes indtagelse af byen i september, hvor han blev fængslet for forræderi og medvirken til oprør. Blandt de officerer, der var med til generobringen af Delhi, var Robert Tytler (1818-1872), som sammen med sin kone Harriet Tytler (1828-1909), var begyndt at interessere sig for fotografiet. Hans portræt af Bahardur Shah, der sad som fange i Det Røde Fort, blev til i samarbejde med den professionelle fotograf Charles Shepherd (aktiv i 1860'erne og 1870'erne). Det viser en gammel, træt mand, som stablet op med mange puder hviler på en briks med vandpipen inden for rækkevidde. Det er dateret Delhi, maj 1858. Samme år blev han sendt til Rangoon ledsaget af en del af sin familie under eskorte af britiske soldater. Resten af sit liv tilbragte han i byens statsfængsel, og da han døde den 7. november 1862, blev

han begravet i al hemmelighed, sandsynligvis for at undgå at hans grav blev et valfartsted.

Sepoyoprøret var blandt de første britiske konflikter, der dækkedes af professionelle krigskorrespondenter, der, sammen med tegnere og fotografer, hvis billeder blev reproduceret som xylografier, var med til påvirke den offentlige mening i England. En af dem var den engelsk-italienske fotograf Felice Beato (1832-1909), der havde erfaring fra Krimkrigen, og som på opfordring af krigsministeriet rejste til Indien i 1858 for at fotografere og dokumentere de bygninger, der var blevet ødelagt i Lucknow under forsøgene på generobring af byen. Han ankom til Calcutta i februar, men rejste kort efter til Cawnpore, hvor massakren på britiske kvinder og børn havde udspillet sig i al sin gru det foregående år, og hvor der stadig var spredte træfninger.

På det tidspunkt var Lucknow under oprørernes kontrol, men den europæiske befolkning var blevet evakueret, efter at sir Colin Campbell

(1792-1863) midlertidigt havde indtaget byen den 16. november 1857. Det var ved den lejlighed, at flere tusind sepoyer, der havde gemt sig i forladte paladser og muromkransede haveanlæg blev nedkæmpet. Men den 23. marts 1858 kom Colin Campbell tilbage, og denne gang lykkedes generobringen.

Felice Beato som krigsfotograf

I april var Beato allerede i gang med fotograferingen af Lucknow, en by med en arkitektur, som kan minde om barndommens eventyrbøger. Beatos foto af Chattar Manzil-paladset ved floden Gomti med kongens dampdrevne båd, der var formet som en fisk, leder tanken hen på Walt Disneys univers, hvor Askepot ankommer til prinsens palads i en melon, som den gode fe har tryllet om til guldkaret. Efter de hårde kampe og sprængningen af en af oprørernes underjordiske bomber lå en stor del af Chattar Manzil i ruiner, som det fremgår af et andet af Beatos fotografier, hvor tre mænd befinder sig på et bjerg af murbrokker, der næsten når op til taget på

nogle af bygningerne. To af dem er europæere, den første fra venstre sidder på en sten med hånden under hagen, mens den anden i lyst tøj og tropehjelm peger, som om han er ved at forklare et eller andet, og bagefter kommer en af de indfødte guider/ bærere af fotoudstyr, som er med på mange af fotografierne fra Lucknow. Manden i midten er uden tvivl retspræsident George Campbell (1824-1892), som Beato havde en del at gøre med. Han portrætterede ham, denne gang siddende med tropehelmen i skødet, Campbell købte et sæt af hans arkitekturfotografier, som han beundrede meget, og mange år senere, da retspræsidenten skrev sine erindringer, huskede han ham. Beato havde sommetider for vane at figurere i sine egne billeder, og det er nærliggende at tro, at den mand, der sidder og lytter, er fotografen selv.

Men det af hans fotografier, der vakte mest opsigt, var det, han tog af pladsen i Sikandarbagh, en lysthave, som havde tjent som tilflugtssted for sepoyerne, der, under den midlertidige erobring af byen i november, blev

dræbt i nærkamp med stor brutalitet. Fotografiet, som er taget ca. 4 måneder senere, viser en snes kranier og en del knoglerester, der ligger strøet ud over pladsen foran den stærkt ødelagte toetagers græskinspirede havebygning. På fotografiets karton står med håndskrift: "Interior of the Sicundra Bagh after the slaughter of 2000 Rebels by the 93th Highlanders, and fourth Punjaub Regt." Denne påskrift, som måske er fotografens egen, kunne få en til at tro, at billedet er taget umiddelbart efter hændelsen, men i så fald ville ligenes opløsningsgrad nok ikke være så langt fremskredet, også selv om man tog klimaet i betragtning. Der har været flere teorier fremme om, at fotografiet har været manipuleret, men hvordan præcis det er foregået, står nok stadig hen i det uvisse, og når man læser Campells forklaring i sine memoarer, bliver man ikke ret meget klogere:

(...) mange af scenerierne var virkelig slående, et særlig frygteligt et sås ved Shah Najaf. De mange lig var blevet tildækket i al anstændighed, inden fotografen kunne

nå at afbilde dem, men han fastholdt, at han ville have dem afdækket, så de blev fotograferet, inden de endelig blev bortskaffet. (p. 25-26)

Nu kan man ikke fortænke Campbell i at have glemt et og andet, der skete i Lucknow 35 år tidligere, og Shah Najaf og Sikandarbagh ligger trods alt i nærheden af hinanden. Men når han skriver, at Beato argumenterer for at få ligene afdækket, fordi han ikke har nået at afbilde dem, lyder det mærkeligt, fordi Beato som bekendt først ankom til Indien i februar 1858. Men måske har retspræsidenten fået blandet Colin Campbells to forsøg på generobring af Lucknow sammen.

Uskyldstabet

Slutningen på opstanden blev officielt sat til den 8. juli 1859. Men ingenting blev helt det samme igen. Hjemme i England skød nogle skylden på hæren, på generalguvernøren, eller missionærerne, andre igen på kvinderne, for eksempel senere forfattere som Rudyard Kipling (Barr 1976, p.1), mens de fleste nok kunne blive enige om, at East India

Company have udspillet sin rolle, hvad der medførte, at dets administration blev lagt ind under den britiske krone allerede i november 1858, selv om opløsningen af kompagniet først blev effektueret i 1874. Blandt de britiske enklaver i Indien bredte mistroen til den indfødte befolkning sig, hvad enten det var tjenestefolkene, hvis loyalitet man hidtil have taget for givet, eller maharajaerne, hvis eksotiske portrætter man havde samlet på, og hvis overdådige middagsselskaber man havde deltaget i. Som for eksempel dem, Nana Sahib (ca. 1820-ca. 1859) afholdt i sit palads i Bithur lige uden for Cawnpore, og hvis råd general Hugh Wheeler (1789-1857) bad om i forbindelse med forsvaret af byen under sepoyoprøret. Hvad denne svarede, vides vist ikke, før Wheeler den 4. juni 1857 modtog en besked fra Nana Sahib med ordlyden: "I am about to attack you." (Barr 1978, p. 115)

Hvad angår fotografiet, begyndte man efter sepoyoprøret at interessere sig for nye motiver, måske i et forsøg på bedre at forstå det kæmpe-

store land, som man havde befundet sig i siden 1600-tallet med dets mylder af forskellige folk, sprog, professioner, kaster og religioner. I den forbindelse blev officer Willoughby Wallace Hooper (1837-1912) ansat af myndighederne til at fotografere folkeslagene i de centrale provinser til brug for en international udstilling i London i 1862, og i 1868-75 udkom så storværket *The People of India*, der indeholdt over 500 fotografier taget af både amatører og professionelle. Ligesom med arkitektur-fotografierne i sin tid, var formålet først og fremmest af dokumentarisk art og kunne for eksempel bruges ved etnologiske studier, der på det tidspunkt var en ny disciplin.

Men mod slutningen af århundredet havde den fotografiske teknik udviklet sig så meget, især efter Kodaks lancering af et kamera til filmruller, at enhver kunne fremstille sine egne billeder. "En ny tidsalder med amatørfotografi for alle indvarslede af slutningen på et halvt århundrede med individuelle pionerers stræben og præstationer", som John Falconer

lidt nostalgisk skriver til sidst i sin hovedartikel (p. 39).

Til gengæld kan vi andre glæde os over et fornemt udstillingskatalog, hvad der gælder for både udstyr og indhold. Forfatterens tilgang til emnet er tydeligvis historisk, og blandt de mange engelske fotografer, der optræder i kataloget, er det nok kun et fåtal, som et dansk publikum kan nikke genkendende til. Men fotografierne taler deres eget sprog og inviterer til nydelse og nysgerrighed. I virkeligheden er det et stykke britisk kulturhistorie, vi er vidne til, og det gør bestemt ikke oplevelsen mindre interessant. Også oversættelsen er meget kompetent, men alligevel har der indsneget sig en meningsforstyrrende fejl på side 24, hvor der står om fotografen Beato, at han må have opholdt sig i Cawnpore, da Lucknow blev *genindtaget af oprørerne* den 23. marts. Det er faktisk det modsatte. Byen blev *genindtaget fra oprørerne* den 23. marts, hvorefter Beato i april kunne gå i gang med sit arbejde. I vore dage er efterspørgslen på gamle indiske fotografier åbenbart stor, og

man må respektere ejerens ønske om anonymitet. Men der er flere ting, det ville være spændende at få svar på i forbindelse med proveniensens. Er det en gammel samling, som går tilbage til ca. midten af 1800-tallet, eller noget, der er stykket sammen fra tidligere ejere gennem arv eller ved køb? Eller måske snarere erhvervet på auktion i vore dage? Det er den slags spørgsmål, der som bekendt blæser i vinden.



Litteratur

Barr, Pat, *The Memsahibs. The Women of Victorian India* (New Delhi: Allied Publishers Private Ltd., 1978)

Bayly, Christopher Alan, "The East India Company Paramount" in C.A. Bayly (red.): *The Raj, India and the British 1600-1947* (London: The National Portrait Gallery, 1990)

Falconer, John, "Photography in Nineteenth-Century India" in C.A. Bayly (red.): *The Raj, India and the British 1600-1947* (London: The National Portrait Gallery, 1990)





Jens Tang Kristensen, *Nationale konstruktioner i dansk kunst og kunsthistorie*

Aarhus: Antipyrine, 2018. 160 sider

Kunsten, kunsthistorien og det nationale

.....

Af Claus Møller Jørgensen, lektor, ph.d. i historie

.....

Jeg skal og kan ikke skjule, at jeg som almindelig historiker har haft svært ved at placere denne bog. Titlen synes at indikere, at der er tale om en undersøgelse, og det er der måske også til dels. Der er anslag til en historisk undersøgelse af kunstens og kunstteoriens - for eksempel N.L. Høyens - konstruktion af det nationale. Her bruges historieskrivningen om 'dansk identitetshistorie' som rammeformtælling, med enkelte indslag af kunstteori og kunsthistorie, men synderlig systematisk er det ikke. Egentlig heller ikke altid lige historisk. Pludselig dukker Hein Heinsen

op midt i guldalderkonstruktionen, fordi Heinsens bidrag til den danske kunstkanon 2006 minder om den måde at anskue kunst, som man finder i 1830'erne og 1840'erne. Eller Dansk Folkeparti, Søren Krarup, Asger Jorn eller hvem der helt ude af historisk kontekst kan associeres til. Samtidig har de afsluttende kapitler i bogen mere traditionskritisk karakter og kredser om spørgsmålet om den nationale traditionsdannelse i kunsthistorien og den ifølge forfatteren til dels post-nationale virkelighed, der har afnaturaliseret den nationale tolkningsramme.

Analytisk beredskab

Under det hele ligger et analytisk beredskab, som springer af bogens første tredjedel, der består af en vidt-favnende oversigt over teorier om national identitet, stat og statsapparatet og nationsbegrebets historie. Når jeg formulerer det på den måde, som et beredskab, er det fordi forfatteren ikke eksplicit formulerer en tolkningsramme for det efterfølgende, men lader oversigten stå alene. Der kan dog ikke være den store tvivl om, at tilgangen er kritisk i forhold til den statslige nationalkonstruktion, hvor kunst og kunsthistorie ses som et element i den statssanktionerede kommunikation, der naturaliserer og vedligeholder en etnisk dansk identitetskonstruktion, som understøtter statskonstruktionen.

Historie mm.

Den efterfølgende del indledes med et vue over udviklingen fra 16-1700-tallets kosmopolitiske kunstkamre over de nationalt funderede statslige museer til museerne i transnationalismens æra, som har måttet tage hensyn til nye

værktyper og oplevelsesøkonomier. Forskellige syn på Thorvaldsen diskuteres, hvorefter relationen mellem det globale og det nationale og nationalitetstænkningens mulige overskridelse eller ophør overvejes mere principielt. Konstruktionen af danskhedsbegrebet fra 1700-tallet og frem behandles (p. 74-89) uden den grundlæggende forskel mellem oplysningens patriotisme og romantikkens nationale tænkning fremstår særlig klar, hvilket den fra mit synspunkt som historiker burde. At Tyge Rothe i 1759 skulle have pointeret, "at et fødeland er der, hvor man har valgt at leve" (p. 74) kunne måske ses som en sjov slåfejl, men det kunne også ses som en afspejling af en forhastet fremstilling, der savner blik for centrale historiske forhold og nuancer.

Kunsthistorieskrivning

Bogens anden halvdel er langt mere fokuseret og har fokus på kunsthistorieskrivningen og det nationale i spændingsfeltet mellem det nationale og det transnationale. På den ene side tolkningen af globalisering

og risikosamfund som hinsides det nationale og på den anden side det nationale vedvarende betydning som tolkningsramme og en tilsvarende ny kunsthistorisk beskrivelse i modsætning til en traditionel. Den nye kunsthistorisk beskrivelse har sat køn, race og klasse på dagsordenen og har stillet spørgsmål ved naturaliseringen af det nationale som forudsat tolkningsrum. Denne tendens har gjort sig gældende i udlandet, men ikke i Danmark. Her opfattes den ægte og værdifulde kunst som national kunst, der skal beskyttes mod udefrakommende kommercielle massekunster, som det afspejlede sig institutionelt i Dansk Kunstråd efter dets etablering i 1971. En ny kunstopfattelse har derfor institutionelt set begrænset sig til universiteterne med fornyelse af studieordningen og tværfaglige tiltag.

Den nationale kunsthistorisk beskrivelse

I kunsthistorisk beskrivningen optræder det nationale i kraft af den vedvarende interesse for at etablere dansk kunsts faderfigur og indskrivningen

af nye kunstnernavne og -retninger i en genealogi, der trækker tråde tilbage til denne faderfigur, hvilket sikrer deres betydning og legitimerer deres tilstedeværelse og vigtighed. Eckersberg er dansk malekunsts faderfigur, der sjældent udfordres eller udskiftes med en anden - Thorvaldsen måske - men slet ikke at have en sådan, kommer ikke på tale. Der er et spil om at tildele faderrollen, men slet ikke at have en ligger uden for tænkningens og skrivningens grænser. Kunsthistorikerens rolle bliver således at naturalisere kunsten som et element i den nationale kommunikation og at tilskrive den enkelte kunstner betydning, hvilket sikres ved en konstrueret reference tilbage til romantikken. Et beslægtet tema er udlandsrejser, som kunstneren altid er på for at vende hjem og finde tilbage til sig selv og det danske. Bogens rundes af med en kort og interessant fremstilling af modernistiske kunstnere som Jørn, Gernes og Nørgaard som nationalaktører med afsæt i nordisk mytologi og nationalidealisme. For at opnå anerkendelse fra staten har

de ukritisk videreført en national tradition, som de kun overfladisk har forhold sig kritisk til.

Set fra en historikers synspunkt

Bogens anden del efterlader et stærkere indtryk end den første. Den teoretiske indledning har mange gode og tankevækkende observationer, men skyder samtidig i mange retninger, hvilket gør den svær at overskue. Midterdelens historiske indslag er jeg ikke glad ved, selv om jeg efter endt læsning har forstået, hvorfor det har været betydningsfuldt for forfatteren at afklare den nationale traditionsdannelse historie. Hvad jeg helt grundlæggende savner, er et bud på, hvad den nye kunsthistorieskrivning skal bestå i. Handler det om at anlægge transnationale perspektiver, der lægger vægten på, at kunsthistoriske strømninger ikke er bundet op på nationale grænser? Som undersøger forbindelse på tværs af stater og mellem byer i stedet for at forklare alting på langs af den nationale historie? Handler det for kunstens vedkommende om at slippe fri for staten og statsinsti-

tutionerne, der åbenbart afkræver kunstneres nationalitet og danskhed i bytte for anerkendelse, uddannelse og penge? Den sidste bemærkning giver mig anledning til at sætte spørgsmålstegn ved den statsopfattelse som ligger i bogens analytiske perspektiv: Er staten virkelig en monolit, der disciplinerer befolkning til en homogen national identitet? Er staten en samlet disciplineringsmaskine, der æder den frie kunst og de ikke-nationale anslag, som findes i kunsten, og gør den til ukritisk national søbomad? Er det i det hele taget staten, der uddanner, anerkender og udvælger kunst og kunstnere, eller er det den universitetsuddannede kunstprofession og kunsterne med professortitel? Det sidste spørgsmål stillet af en komplet udenforstående.

Afrunding

Bogen giver absolut stof til eftertanke. Undret har det mig, at den litteratur, som den bygger på, på få undtagelser nær er mere end ti år gammel. Diskussionen om nationalstatens endeligt og en ny postnational virkelighed virker ude af sync i

dag, hvor det nationale pibler frem fra alle sider. På den måde anlægger bogen et perspektiv og rejser en diskussion, der absolut står uden for tidens hovedstrømning. Denne usamtidighed kan man se som en svaghed, men man kan også vælge at se som en styrke. Og så stopper den med en ufuldendt sætning, der måske skal afsluttes "har distanceret sig fra". Jens Tang Kristensen har afgjort distanceret sig kritisk fra en national kunst og kunsthistorieskrivning, mens det er uklart, hvad der skal sættes i dens sted.



Replik til Charlotte Christensens anmeldelse af *Breve fra London*

.....

Af Sine Krogh og Birgitte Fink

.....

Kunsthistoriker Charlotte Christensens anmeldelse af vores udgivelse *Breve fra London. Elisabeth Jerichau Baumann og den victorianske kunstverden* i sidste nummer af Boglisten rummer efter vores opfattelse nogle misforståelser, som det er rimeligt at gøre opmærksom på. Christensen betragter nemlig bogen som en monografi over hele Jerichau Baumanns kunstnervirke og derfor efterlyses en række greb, som bogen selvsagt ikke rummer, da den både tidsmæssigt og geografisk er begrænset. Som titlen angiver, så er der tale om breve fra London, hvilket er en defineret rammesætning, der ikke involverer

de aspekter, som Christensen gerne havde set foldet ud. Ikke overraskende skaber en sådan præmis en del mislyde i forhold til læsningen, da den aldrig kommer til at harmonere med den faktiske bogs indhold.

Efterlysninger

Som indledningen i selve bogen slår fast, så rummer *Breve fra London*: "tre kapitler, hvoraf de to første placerer Jerichau Baumann i en dansk og engelsk sammenhæng, mens kunstneren selv kommer til orde i tredje kapitel gennem flere end 70 breve skrevet til familien i København". Kapitlernes ærinder uddybes

yderligere i indledningen, hvor det også er værd at bemærke, at selve brevene er udgivelsens hjerte, idet de tegner sig for knap 200 sider af bogens i alt 254 sider. Med andre ord, så er hensigten med de to første kapitler at skabe en kortfattet historisk baggrund, så læseren er klædt på til at følge Jerichau Baumanns til tider hæslæsende ture rundt i Londons kunsthistorie som beskrevet i brevene til ægtefællen og børnene derhjemme skrevet mellem 1858 og 1871. Med disse klare retningslinjer etableret for læseren, så undrer vi os, når Christensen udpeger en række mangler og efterlyser en mere tilbunds-gående behandling af kunstneren i et større europæisk perspektiv.

Der sker bl.a., da Christensen som det første efterlyser information om Jerichau Baumanns tidligste uddannelse, idet hun som stor pige fik tegneundervisning i Polen hos en i dag ukendt miniaturemaler. Det kunne være interessant at foretage en 360 graders kortlægning af kunstnerens liv, hvis det var udgivelsens målsætning at få fyldt hullerne

i livsforløbet ud. Men ærinde i første kapitel er nu en gang noget andet, nemlig straks at placere Jerichau Baumann i Düsseldorf i 1838, hvor den reelle professionalisering af talentet tog fart i akademi-professorernes atelierer. Af samme grund hedder kapitlet *Fra Düsseldorf til Danmark*, da det er væsentligt for læseren at blive bekendt med de udelukkelsesmekanismer, der foregik i det københavnske kunsthistorie af en tyskskolet maler, og som resulterede i, at hun i perioder satsede på udenlandske kunstmarkeder, herunder London, der på det tidspunkt overgik Paris som pulserende kunstby.

Samme greb gør sig gældende, når Christensen på trods af bogens hensigtserklæring efterlyser "en dybtgående analyse af Elisabeth Jerichau Baumanns malemåde, set i forhold til den europæiske samtidskunst og til den danske malertradition, der ikke var så homogen som den oftest fremstilles". Da brevdokumentationen er naturligt centreret i Jerichau Baumanns ophold i London, og i de mulighedsrum, der opstod med den

kommercielle britiske kunsthandel og i forhold til Royal Academy, samt til private kunstsamlere og hoffet, så falder efterspurgte undersøgelse uden for bogens tematik.

Det samme gør sig gældende, når Christensen afslutningsvis i anmeldelsen skriver: "Hvad man savner i den veldokumenterede bog er et større udsyn over hendes produktion, set under synspunktet den maleriske stil og menneskefremstillingen i en europæisk sammenhæng." Vi er enige med Christensen i, at det både er relevant og oplagt med analyser af de af periodens kunstnere, der arbejdede i dette paneuropæiske krydsfelt af nationale skoler og kosmopolitiske stilarter, men det er ikke denne bogs emne. Hvad vi derimod savner, er en anerkendelse af det bidrag, bogen rent faktisk leverer i forhold til de betydninger, London fik for Jerichau Baumann.

Kildeudgivelse

Det er vigtigt at slå fast, at med *Breve fra London* har det været kildematerialet, der har udstukket

rammerne for bogens indledende tematik. Der har ikke været et ønske om at lave dybdegående analyser af stilistiske træk på tværs af de europæiske grænser eller diskutere hele oeuvre. I stedet har vi fokuseret på at kortlægge, hvilke værker der har været udstillet for det britiske publikum, hvilke salg og hvilke netværk de mange ophold skabte, ligesom vi har gennemgået engelske udstillingsomtaler og anmeldelser for at se på datidens reception af Jerichau Baumann. Der er ingen tvivl om, at Jerichau Baumann af sine danske samtidige ofte forekom grænseoverskridende og især i sine senere år temmelig excentrisk, men det har ikke været bogens ærinde at danne smagsdomme over de adskillige kunstneridentiteter, hun forvaltede i løbet af sit liv. Hun stod i høj grad uden for de borgerlige normer, som størstedelen af den danske kunstnerstand til en vis grad fulgte. Det har derimod været publikationens primære ærinde at lade Jerichau Baumanns selv komme til orde gennem transskription af de mange breve, så det for læseren er muligt at danne

sig et indtryk af den personlighed, der har ført pennen. For det var netop den opgave, Ny Carlsbergfondets tidligere formand, Karsten Ohrt, stillede, da han indledte projektet *Kilder til Dansk Kunsthistorie*, der efterhånden tæller en række centrale kildeudgivelser om dansk kunst.

Forbløffelser

Beskrivelsen af Jerichau Baumann som "entreprenant" i kapitlet, der handler om kunstnerens strategier og kontante stil i London, falder Christensen for brystet. Hun mener her at kunne spore en vis kritisk distance fra vores side, ligesom hun påpeger, at det er en fejl at tro, at Jerichau Baumann var mere entreprenant end andre økonomisk trængte mandlige kunstnere. Men entreprenant er nu en gang en beskrivelse af handlekraft og opfindsomhed. Og selvom Christensen ikke bryder sig om ordvalget, så var Jerichau Baumann udtalt om sine bestræbelser og ganske ublu, når hun ville sælge sine malerier, hvilket brevene netop viser. Om hun skulle være mere entreprenant end sine mandlige kolleger,

gisner vi ikke om; vi påpeger blot det åbenlyse i, at hun kæmpede med næb og klør for at gøre sig gældende i en maskuliniseret kunstverden, hvor køn og nationalitet både kunne være en hæmsko og et aktiv.

Kedeligt nok er Christensen forbløffet over, at vi i udgivelsen ikke henviser til hendes biografi om Jerichau Baumann i det vægtige tobindsværk *Dictionary of Women Artists*, der udkom i 1997. Her gjorde vi i stedet brug af Christensens oplysende bidrag om kvindernes uddannelse og professionalisme i de nordiske lande i samme udgivelse. Men der er intet mærkværdig i den prioritering, for Christensens biografi privilegerer absolut ikke den britiske vinkel, hvilket de sparsomme oplysninger om udstillingsaktiviteterne i Storbritannien vidner om. Den henvender sig i stedet til de engelsksprogede læsere, der har brug for en introduktion til kunstneren.

Nye veje

Det er vigtigt at fremhæve, at *Breve fra London* blot rummer en lille

del af den omfattende korrespondance, som Jerichau Baumann førte gennem næsten 40 år på tværs af landegrænser. Med udgivelsen er det håbet, at interesserede fagfolk kaster sig over brevene og trækker nye perspektiver ud af de temaer, der kan indkredses, og som bogens indledende kapitler ingenlunde dækker, nemlig religionens betydning, selvrealiseringens pris, opkomsten af kommercielle kunstmarkeder, betydningen af nationale kunstneridentiteter i nationalstaternes opblomstring o.s.v.

I de bedste af alle verdener ville en udtømmende, dokumenteret kortlægning af kunstnerens liv være optimal, men også en omsiggribende opgave, for Jerichau Baumann placerede sig i flere forskellige sammenhænge uden for de danske grænser, hvoraf kun få er belyst. Det gælder blandt andet hendes årelange deltagelse i det tyske kunstliv og i mindre omfang på den franske salon. Men for at komme bekendtskabet med Jerichau Baumann nærmere, er det nødvendigt at gå til det omfangsrige

og ubenyttede kildemateriale, som befinder sig på Det Kongelige Bibliotek og på Bakkehuset, Frederiksbergmuseerne. Ellers vil forskningen om Jerichau Baumann blot gentage de samme narrativer om outsideren i dansk kunst, hvilket ikke fører nye perspektiver med. Og selvom det er velmenende, når Christensen opfordrer til at forsætte Jerichau Baumann-forskningens forskellige spor ved for eksempel at arrangere en udstilling og afholde en særskilt konference om kunstneren, så er det mere relevant i 2020 at overveje, om ikke de øvrige kvinder, der malede eller skabte skulpturer i Danmark hen over midten af 1800-tallet, også snart burde få opmærksomhed. Blot så vi ikke lader Jerichau Baumann ende som et fyrtårn, der kommer til at skygge for sine mindre synlige kolleger. På den måde kunne vi sammen tilføje et nyt og relevant kapitel til 1800-tallets danske kunsthistorie.



KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 16 / 2020

Redaktion:

Rasmus Kjærboe og Martin Søberg

Udgivet af:

Dansk Kunsthistoriker Forening

www.kunsthistoriker.dk

Udgivelser til anmeldelse kan sendes til:

Dansk Kunsthistoriker Forening
c/o Martin Søberg, Gasværksvej 17, 5 th.
1656 København V

ISSN 2245-0092



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**