KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 8 / 2013

DANSK KUNST HISTORIKER FORENING

INDHOLD

Andre perspektiver

At anlægge andre perspektiver og se velkendte forhold på andet end vante måder er ikke blot en tilfældig følge af en faglig tilgang – det er nysgerrigheden som grundforudsætning for videnskab. I dette nummer af KUNSTHISTORISK BOGLISTE anmeldes to store antologier, der på hver deres måde anslår nye retninger. I sin anmeldelse konstaterer Henrik Holm, at "det er utroligt, at vi skal vente til dette herrens år 2013, før der udkommer en ordentlig bog om de nordiske landes avantgarde." Men måske er det bare rigtigt svært at tænke nyt om det velkendte og løsrive sig fra de kanoniserede historier, vi som fagfolk allerede kender til døde?

Performativitet er for mange humanister stadig et forholdsvist nyt teoretisk greb, der i sin tværfaglige grundstruktur tillader en anden og mere dynamisk tilgang til kulturens betydninger. Rune Gade og Gunhild Borggreen tilvejebringer anderledes indsigter ved at lade velkendte emner – arkivet og performancekunsten – møde hinanden i deres antologi.

Alle friske anslag kræver et stort forarbejde, hvilket bliver yderst tydeligt med Mirjam Gelfer-Jørgensens bog om japanisme på dansk grund, der afdækker spændende forbindelser og skjulte traditioner. På samme måde tilbyder tekster om den måske alt for velkendte billedhugger Mogens Bøggild anderledes udfordrende og debatskabende vinkler. Endelig afdækkes Folketingets kunstsamling som en optik, med hvilken livet på Christiansborg kan anskues anderledes end via tv-kameraets standardmål i 16:9. Og på den måde præsenterer hver af udgivelserne i dette nummer af KUNSTHISTORISK BOGLISTE forsøg på at gøre det velkendte nyt og det oversete synligt.

Redaktionen

Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Japanisme på dansk. Kunst og design 1870-2010.*
København: Arkitektens Forlag, 2013. 424 sider.

Kulturudveksling: Japan og Danmark

Af Gunhild Borggreen, ph.d., lektor i kunsthistorie og visuel kultur

Mirjam Gelfer-Jørgensens nye bog, *Japanisme på dansk. Kunst og design 1870-2010*, omhandler interessen for japansk kunst i Danmark. Japanismen opstod i slutningen af 1800-tallet, hvor danske kunstnere og kunstkendere rejste til Paris og fik kendskab til japansk kunst og kunsthåndværk som en del af den omfattende bølge af *japonisme*, der florerede i Frankrig og andre steder i Europa. Som Gelfer-Jørgensen påpeger, var japanisme mest fremtrædende i kunsthåndværk og design, når det gælder en dansk kontekst, mens i de øvrige europæiske lande ses *japonisme* også i billedkunst, mode, musik, litteratur og mange andre kunstarter, ligesom der også var en interesse for japansk religion og spiritualitet. Selvom japanske lakgenstande blev importeret til Danmark allerede i 1600-tallet, indgik disse objekter i det kongelige kunstkammer og var ikke tilgængelige for den almene befolkning i Danmark (Boyer, 1959). I sidste del af 1800-tallet blev kendskab til japansk kunst og kultur imidlertid hurtigt udbredt til brede befolkningsgrupper i de europæiske lande, blandt andet gennem de mange verdensudstillinger som fandt sted i de europæiske hovedstæder i perioden, og hvor japansk

kunst og kultur fik stor opmærksomhed (Mabuchi, 1997).

Det var især kunstneren og kunstsamleren Karl Madsen, som dominerede denne første bølge af japanisme i Danmark. Karl Madsen opholdte sig i Paris i årene 1876-79 og havde mødt Samuel (Siegfried) Bing, en kendt kunsthandler og samler af japansk kunst. Gennem sit bekendtskab med Bing skabte Madsen selv en betragtelig samling af japansk kunsthåndværk, træsnit, malerier, skitser og andre japanske kunstgenstande, som han tog med hjem og præsenterede for et dansk publikum i slutningen af 1880erne. I 1885 skrev og udgav Karl Madsen bogen *Japansk Malerkunst*, som fik stor indflydelse på danske kunsthåndværkere (Heilesen, 1984). I sin bog fortæller Madsen begejstret om det traditionelle japanske kunsthåndværk. Samtidig begræder han den negative effekt, som Japans import af vestlige produkter har haft på japansk kunst og kunstindustri. Madsen skriver om Japan:

De fik efterhaanden vore Huse, og Møbler, vores sorte Klæder og høje Hatte, vore Uniformer, Geværer og Kanoner, vor Lægevidenskab og vor Retsvidenskab, vore Maskiner, Telegraflinier, Jernbaner og Dampskibe. Alle disse Herligheder imponerede dem i den Grad, at de hurtigt kom til at nære en urimelig Foragt for deres egen gamle Civilisation, for deres Kunst, der havde været Nationens Stolthed og Glæde, for deres Kunstindustri, der i teknisk Henseende er det mest fuldkomne, Menneskehænder nogensinde har frembragt.

(Madsen, 1885, p. 5)

Det er med samme fortrydelige tone, at Madsen slutter sin bog med et kapitel om samtidskunsten i Japan med titlen "Det 19de Aarhundrede – Malerkunstens Opløsning og Slutning". Her henviser Madsen til Meijirestaurationen i 1868 som officielt markerede Japans åbning over for udlandet, og som fremstilles som den tid, hvori alt nyt fra Vesten kom til Japan på bekostning af den traditionelle livsstil. Karl Madsen slutter sin bog af med reference til død og udslettelse med en ironisk bemærk-

ning om japanske kunstneres leflen for europæisk kunst fra antikken til modernisme:

Japans nationale Malerkunst, i visse Henseender Blomsten af hele Orientens Billedkunst, er afsluttet, og Fremtiden kalder den næppe atter til Live paany. Betingelserne for dens Existens er gaaede i Graven. Det unge Japans Kunstnere tegner foreløbig efter Antikken, de fremmeligste studerer i Paris under Bonnat.

(Madsen, 1885, p. 155)

Dansk japanisme i slutningen af 1800-tallet var med andre ord præget af modsætninger: på den ene side udtrykte Madsen en åbenlys beundring for den ældre og traditionelle japanske kunst, og samtidig udviste han en foragt for, hvad han opfattede som japanernes ukritiske vestliggørelse og modernisering. Hvor europæiske kunstnere blev opmuntret til at lade sig inspirere af japansk kunst, var det ilde set, når japanske kunstnere anvendte europæiske elementer såsom oliemaling eller centralperspektiv i deres kunstneriske praksis. Denne modsætning var en typisk reaktion fra mange kunstnere og kritikere i Europa i denne periode, hvor kolonialismen havde ført en mængde fremmedartede og eksotiske genstande fra fjerne egne i verden til Europa. Nogle europæerne var kritiske over for den industrialisering, deres egen kultur stod midt i, og beundrede derfor kulturer, som de opfattede som primitive eller mindre udviklede end deres egen – her fandt europæiske kunstnere og kulturkritikere udtryk for en lykkelig og ubesmittet tilstand, som de selv længtes efter. Men beundringen for visse udvalgte aspekter af fremmedartede og eksotiske kulturer kunne kun finde sted i kraft af vestens selvforherligelse på andre punkter. De fleste europæere opfattede sig som repræsentanter for den mest udviklede civilisation i verden, og de udøvede det privilegium at kunne skue "bagud" i de forskellige stadier af civilisationsudvikling og advare "mindre udviklede" kulturer om de forestående farer ved modernisering og kulturel assimilation. Som kunsthistorikeren Elisa Evett påpeger i sine analyser af europæiske kunst-

kritikeres reception af japansk kunst i slutingen af 1800-tallet, så var der mange, der opfattede japanere som primitive eller barnagtige i betydningen "uskyldige" og intuitive i deres tilgang til verden (Evett, 1982, pp. 42-43). Hvor Europa var rationalitet, intellekt og abstraktion, så blev asiatiske kulturer opfattet som intuitive, sanseorienterede og konkrete. På den måde opstod et asymmetrisk udvekslingsforhold på det kulturelle plan, fordi repræsentanter for den vestlige kultur altid så sig selv som centrum for verden og som højest placeret i en civilisatorisk udviklingsproces.

Mirjam Gelfer-Jørgensen berører dette aspekt i sin bog *Japanisme på dansk. Kunst og design 1870-1920*. I kapitel 1 redegør Gelfer-Jørgensen for den første store bølge af japanisme i Danmark i 1800-tallet og kommenterer perioden ved blandt andet at skrive: "jeg skal spare læseren for sætninger, som vi i dag vil opfatte som grænsende til racisme […]" (p. 38). Gelfer-Jørgensen anvender denne kommentar om Julius Lange, som var kunsthistoriker og docent ved Københavns Universitet og Kunstakademiet, og som citeres i forbindelse med sin anmeldelse af Karl Madsens bog *Japansk malerkunst*. Lange var modstander af japanismen og syntes at Madsen spildte sin tid med at beskæftige sig med japansk kunst. Lange mente, at "Assimilationen formodentlig aldrig vil føre noget godt med sig" for Japan, men også at assimilationen helt sikkert *vil* finde sted på grund af en "vis Naturlov om de lavere Kulturers Underkastelse under den højere […]" (Lange citeret i Gelfer-Jørgensen, p. 38). Her genfinder man nogle af de ideologiske diskurser om civilisationsudvikling skitseret ovenfor. Gelfer-Jørgensen nævner andre eksempler på danskeres opfattelser af det japanske folk, for eksempel i forbindelse med en udstilling i Zoologisk Have i 1902. Her blev et antal japanske mænd, kvinder og børn installeret i en "japansk by" komplet med "Tempelporte, Park- og Have-Anlæg samt Kunstudstilling og Bazar" (p. 72, ill. 60). Både Valdemar Andersens og Vilhelm Sandstrøms

plakater til den japanske udstilling i Zoologisk Have såvel som en omtale af begivenheden i *Illustreret Tidende* er reproduceret i bogen, og på sidstnævnte kan man læse, at "de smaa gule Mænd og Kvinder" evner at "vække en fjærn og veg Stemning om alt det langt, langt borte […]". Men teksten fremfører også, at "Rikshaw'erne og Bærestolene" tillige med broncer og laksager "kan være meget nydeligt, men jo ikke længer ukendt" (p. 71, ill. 58).

Med andre ord: omkring år 1900, efter en periode på 30-40 år med interesse for det eksotiske Japan, havde det meste af Europa fået nok af *japonisme*, og der var udsalg hos de europæiske samlere af japansk kunst. Blot ikke i Danmark, hævder Gelfer-Jørgensen, der i sin bog argumenterer for, at japanismen i Danmark har været en stort set ubrudt tradition, der opstod i slutningen af 1800-tallet og stadig lever i dag i bedste velgående. Nogle af de nyeste genstande, som er med i bogen, er eksempelvis Rasmus Fenhanns værker af træ og papir fra begyndelsen af 2000-tallet, Charlotte Østergaards håndplisserede kjoler fra 2010, og Cecilie Manz' stol af foldet papir fra 2011.

Bogen *Japanisme på dansk. Kunst og design 1870-2010* går kronologisk til værks og spænder over en relativ lang historisk periode. I de første kapitler redegør Gelfer-Jørgensen i detaljer for, hvordan danske kunstnere og kritikere, som eksempelvis Karl Madsen, kom i kontakt med japansk kunst gennem især den franske *japonisme* (men også tysk og engelsk interesse for Japan), og hvordan både konkrete objekter, men også talrige bøger og artikler om japansk kunst, blev studeret flittigt af danske kunstnere og kunsthåndværkere. Det er i denne første periode, at en direkte inspiration er mest tydelig: omtale af japanske objekter, som kan dokumenteres har været udstillet eller fremvist som kilde til nye spændende motiver og materialer for danske kunstnere. Gelfer-Jørgensen beskriver mange konkrete eksempler på danske kunstnere, der udviklede en ny og anderledes naturalisme

gennem deres fortolkning af japanske kunstgenstande.

De næste kapitler fokuserer på modernismes opkomst i Danmark, og her er blandt andet møbelkunst et markant felt, hvor Gelfer-Jørgensen fremhæver værker af Johan Rohde og Thorvald Bindesbøll som eksempler på en syntese mellem klassicisme og japanisme. Gelfer-Jørgensen peger på, hvorledes inspirationer fra andre kulturer kan være svære at skelne fra hinanden, men at de tilsammen betød en generel "frigørelsesproces fra det, man har kaldt de historiske stilarters spændetrøje" (p. 197). Dette kan særligt ses inden for keramikken, hvor den japanske indflydelse ikke længere er motivbaseret, men trækker på en udbredt fascination af materialer som stentøj og glasur. Her er den danske keramik i høj grad påvirket af den franske fascination af *l'art du feu*, og det kan derfor være svært at pege på konkrete japanske forbilleder – men Gelfer-Jørgensen har udvalgt en række visuelle eksempler, der på overbevisende måde fremhæver hvorledes danske kunstnere, blandt andre Patrick Nordström ved Den kgl. Porcelainsfabrik og de tre søskende Hjort ved Rønne-fabrikken, benyttede både form og materiale med tæt slægtskab til keramiske objekter fra japansk te-ceremoni.

I efterkrigstiden ses japanismen især i arkitektur og boligindretning, hvor traditionel japansk paladsarkitektur giver inspiration til nye typer huse med åbne strukturer og store glasvinduer, der trækker naturen ind i stuen. Overdækkede verandaer og særlige tagrejsninger fremhæves ligeledes som inspiration fra både japanske templer og bondehuse. Også efterkrigstidens store møbeldesignere som Hans J. Wegner og Poul Kjærholm har været påvirket af japansk æstetik og materialer. Hverdagens brugsgenstande er præget af japansk enkelthed, fra plakatdesign af Gunnar Biilmann Petersen til sølvarbejder af Magnus Stephensen, tillige med stentøj af Sys Thomsen, Gutte Eriksen og Gertrud Vasegaard. Gelfer-Jørgensen trækker trådene op til nutiden ved at pege på den arv,

der går fra ældre til yngre generationer af danske kunsthåndværkere, og hun beskriver, hvordan det japanske vedvarende får nye former, både inspireret af konkrete genstande fra Japan, men lige så meget fra danske kunsthåndværkeres ophold i kortere eller længere tid ved japanske værksteder. Her får man som læser blandt andet indsigt i ægteparret Bodil og Richard Manz' dagbøger fra et ophold i Arita i 1975, hvor notater og skitser om teknik og materiale giver indblik i kunstnerens arbejdsprocesser bag den japanske inspiration.

Japanismen i Danmark ses særligt tydeligt i forbindelse med kunsthåndværk og kunstindustri, og pudsigt nok var interessen for at anvende japanske motiver og formsprog i høj grad opstået ud fra et behov for at skabe en ny *dansk* national stil inden for kunsthåndværk. I 1890erne var kunstindustrien et nyt område, hvor kunstnere, politikere og erhvervsfolk kunne se perspektivrige udviklingsmuligheder, ikke kun i forhold til dansk økonomi, men også i forhold til at samordne erhvervsliv og kunstnermiljøer i en forening af kunsthåndværkets kunstneriske og industrielle aspekter. En sådan national orientering gør sig også gældende i Gelfer-Jørgensens bog: i det afsluttende kapitel "Æstetisk slægtskab" argumenterer Gelfer-Jørgensen for, at det var manglen på råstoffer og en social udjævning, der op igennem det 20. århundrede gjorde danskerne vant til "en mere minimal udgave" af europæiske opulente former og farverige dekorationer. Hun argumenterer for, at denne minimalistiske enkelhed fra at have været en nødvendighed med tiden er vendt til et "nationalt særkende" (p. 395). Gelfer-Jørgensen sammenligner japanisme med klassicisme ved at fremhæve danske kunsthåndværkeres fastholden af det enkle og gentagelsen af bestemte brugsformer. Dette bliver til en national tradition:

Fra i begyndelsen at have været en bevidsthed (hvad udad tabes, skal indad vindes) blev det snart en del af nationalkarakteren. Og ser man generelt på dansk kunst, så blev klassicisme og japanisme de

to udtryksformer, der mest varigt har sat deres præg på dansk kunsthåndværk og design i det 20. århundrede. (p. 395)

Det er, som om japanismen, interessen for og inspirationen fra en fremmed kultur, i sig selv er blevet et nationalt kendetegn for *dansk* kunsthåndværk og design.

Form og indhold smelter således fint sammen i *Japanisme på dansk*, for det er en overordentlig smuk bog udført i japanismens enkle æstetiske formsprog: et næsten kvadratisk format i rødt hardcover og elegante udsnit af japanske farvetræsnit pryder for- og bagsatspapir. En japanistisk tilgang præger endvidere måden, hvorpå de mange eksempler på kunstgenstande visualiseres i bogen: moderne danske genstande er sat op over for traditionelle japanske genstande. Nye danske værker er reproduceret side om side med visuelle eksempler på ældre og klassisk japansk kunst, som når Grethe Wittrocks vægtæppe *The Traveller* fra 2004 sidestilles med Hasegawa Tōhakus (1539-1610) skærmmaleri med fyrretræer fra slutningen af 1500-tallet (pp. 344-345), eller et foto af Knud Holschers private hus og have fra 1972 figurerer ved siden af et sort-hvidt fotografi fra den kejserlige Katsura-villa i Kyoto, opført i 1600-tallet (p. 385). På en måde gentager Gelfer-Jørgensen ideen om et ahistorisk slægtskab mellem europæisk modernisme og japansk tradition, som Karl Madsen og andre af datidens kritikere konstruerede i deres skuffelse over "forureningen" af japansk tradition i mødet med Vesten. Det kan ses, når Gelfer-Jørgensen fremhæver japansk kunsts "byggen videre på ældgamle traditioner" og stiller det op over for udsagnet om, at "vi i Vesten kræver udvikling og innovation ikke blot inden for de områder, hvor det er en naturlig del af processerne, men også inden for kunst, kunsthåndværk og design" (p. 8), Og man hører et ekko af Julius Langes beklagelse over assimilationsprocesser, når Gelfer-Jørgensen skriver:

I en verden, hvor globaliseringsprocesserne er et faktum, kunne man ønske, at dansk design og kunsthåndværk kunne

fastholde en egen identitet ved at bygge videre på tradition og nationale holdninger frem for at efterligne internationale trends. (p. 8)

Gelfer-Jørgensen har således anlagt en specifik vinkel i udvælgelsen af sit empiriske materiale, men alene mængden af visuelle eksempler på dansk japanisme og de angivelige japanske forbilleder overbeviser læseren om, at japanisme vitterlig er en dansk tradition med en lang historie. Gelfer-Jørgensen får også peget på et andet stort og interessant felt, hvad angår kulturudvekling, nemlig at dansk kunsthåndværk er populært i Japan, og at mange japanske kunstnere er påvirket af deres beundring for skandinavisk design. Gelfer-Jørgensen går klogelig ikke ind i en diskussion om "hvem kom først" og overlader i øvrigt studier af skandinavisk indflydelse i japansk kunst og design til fremtidige forskere. Det kan være interessant at se nærmere på denne gensidige inspiration mellem Japan og Europa i en mere nuanceret og balanceret optik, end den Karl Madsen repræsenterede i slutningen af 1800-tallet. Ved ikke blot at undersøge "hvordan", men også at stille spørgsmålet "hvorfor", kan man få indsigt i de forestillinger om os selv og andre, som opstår gennem kulturudvekslinger.

Litteratur

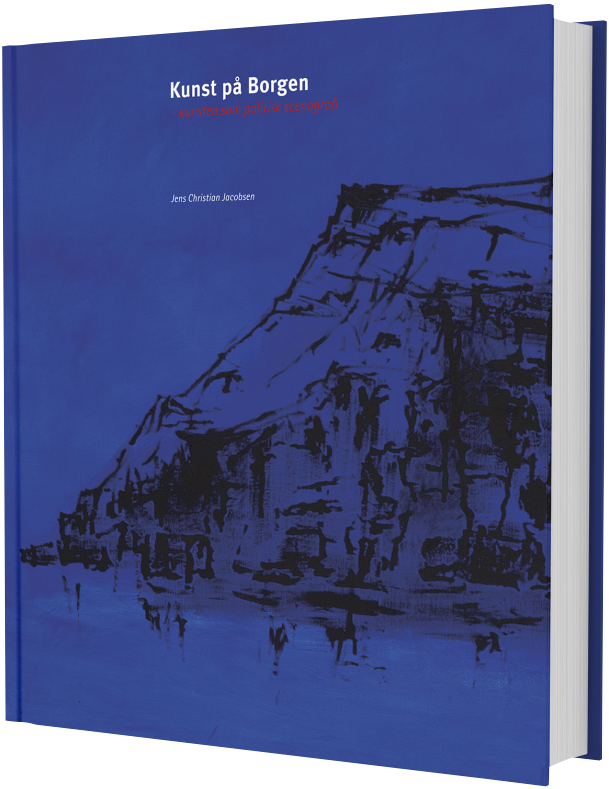
Boyer, Martha, *Japanese Export Lacquers From the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark* (København: Nationalmuseet, 1959)

Evett, Elisa, *The Critical Reception of Japanese Art in the Late Nineteenth Century Europe* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982)

Heilesen, Simon B., "Danes on Japanese Culture" in Mette Laderrière (red.), *Danes in Japan 1868 to 1940. Aspects of Early Danish-Japanese Contacts* (København: Akademisk Forlag, 1984)

Mabuchi Akiko, *Japonisumu. Gensô no Nihon* [Japonisme. Fantasiens Japan] (Tokyo: Brücke, 1997)

Madsen, Karl, *Japansk Malerkunst* (København: P.G. Philipsens Forlag, 1885)



Jens Christian Jacobsen, *Kunst på Borgen – kunsten som politisk scenografi.*
Frederiksberg: Forlaget Permild & Rosengreen, 2013. 220 sider.

Kunsten som politisk scenografi?

Folketingets kunstsamling

Af Trine Dissing Paulsen, mag.art.

Folketinget – eller Borgen som det hedder i folkemunde – udgør den politiske magts abolutte centrum i Danmark. Vi får ofte et lille glimt af magtens korridorer i fjernsynets nyhedsreportager. Hvad der måske ikke er så almindeligt kendt, er, at Folketinget besidder en stor samling af dansk kunst. Det er denne imponerende kunstsamling, som Jens Christian Jacobsen, cand. polit. og mangeårig sekretær for Folketingets Kunstudvalg, præsenterer i den flot illustrerede *Kunst på Borgen – kunsten som politisk scenografi*.

Kunst på Borgen

Hvilken rolle spiller de kunstværker, som smykker væggene i de forskellige sale, grupperum og udvalgsværelser på Borgen? Folketingets kunstsamling er både omfattende og varieret. Den spænder over vidt forskellige stilarter, fra dansk nationalromantik over klassisk modernisme til postmodernismens mere hybride udtryk og former. Samlingens mest kendte aspekt udgøres af en lang række portrætter af magtens mænd (endnu ingen kvinder, hvilket jo i sig selv udgør en interessant kommentar til historien om den politiske magt i Danmark), men den omfatter

også en række større udsmykningsprojekter, både flytbare og nagelfaste, sidstnævnte ofte integreret i de forskellige rum og bygningers arkitektoniske struktur.

Hvordan kan man effektivt beskrive og analysere en så omfattende og heterogen kunstsamling i relation til de rum, både konkrete og politiske, som den er en del af? Kort sagt, hvilken funktion har billedkunsten i Folketinget? Er der blot tale om en smuk og behagelig dekoration, eller kan kunstværkerne også udgøre en kommentar eller kontekst til de rum, som skaber rammerne om nationens politisk liv? Et interessant og udfordrende emne, som er ganske underbelyst i den kunsthistoriske forskning. I denne forbindelse udgør Jens Christian Jacobsens bog et udmærket udgangspunkt, da der her præsenteres en række kunstværker, som ellers ikke er tilgængelige for den almindelige offentlighed.

Smuk bog til sofabordet

Kunst på Borgen er en flot, gennemillustreret bog i stort format, som vil tage sig godt ud på sofabordet i ethvert dansk hjem med kulturelle aspirationer. På de glittede sider præsenteres her nogle af de kunstværker og udsmykningsprojekter, der pryder væggene i Folketinget. Sal for sal, værelse for værelse og korridor for korridor præsenteres læseren for en lang række kunstværker, der er med til at danne rammen for de rum, hvori nationens politiske liv udspiller sig, både offentligt og bag lukkede døre. Der er her tale om en række imponerende, ofte monumentale, udsmykningsprojekter, som blandt andet pryder de politiske partiers gruppeværelser, Folketingets udvalgsværelser, mødeværelser og korridorer – steder, hvor offentligheden normalt ikke har adgang.

De fine illustrationer er bogens største merit: at man som udenforstående kan få en begrænset adgang til disse værker samt et overblik over deres placering i de forskellige rum via helsides reproduktioner og fotografier af høj kvalitet. Bogen er struktureret på basis af Borgens arkitektur, og hvert afsnit præsen-

terer således Folketingets vigtigste rum med en ledsagende beskrivelse af dets politiske funktion samt en præsentation af den kunstneriske udsmykning. Desværre er Jacobsens bog generelt fattig på tekst, og der fokuseres i højere grad på at beskrive de politiske processer, som finder sted i de beskrevne rum, end den kunst som bogen på overfladen omhandler. Det bør dog pointeres, at Jens Christian Jacobsen ikke er kunstfagligt uddannet og følgelig heller ikke kan forventes at behandle dette emne på samme niveau som en kunsthistoriker. Som lægmand mestrer Jacobsen selvfølgelig ikke de nødvendige redskaber til en mere dybtgående analyse, men det er dog alligevel overraskende, hvor lidt denne tekstfattige bog egentlig engagerer med det emne, som ellers bliver slået stort op i bogens forord:

Bogens emne er fortællinger om kunst og politik – med hovedvægt på kunsten som politisk scenografi. Forstået på den måde, at kunsten naturligvis indgår som udsmykning i Folketingets mange rum, men mere end det. Mange af værkerne har direkte eller indirekte referencer til det politiske liv og til politiske og historiske begivenheder, de formaner folketingsmedlemmer og embedsmænd om, hvad der er rigtigt og forkert, afspejler partiernes værdigrundlag, viser statsministre og formænd i deres egen selvforståelse, vælges af medlemmerne som baggrund ved politiske interviews, eller de tjener slet og ret til inspiration for de beslutningstagere, der har deres gang på Borgen. (p. 5)

Det er et omfattende emne, som skitseres, og som teksten desværre næsten ikke bevæger sig ind på, ud over nogle få anekdoter og nogle tøvende forsøg på forfatterens personlige fortolkninger. Introduktionen af begrebet *politisk scenografi*, både i forordet og i bogens undertitel, er her ganske misvisende. Da det ikke er en kunstfaglig bog, kan man selvfølgelig ikke forvente en stringent begrebsdefinition, men da forfatteren jo er ansat i Folketingets Kunstudvalg og derfor må have en unik indsigt i beslutningsprocesserne for valg af Borgens kunstneriske udsmykning samt adgang til forskellige aktører i Borgens politiske liv, så ville

det jo have været ganske interessant, hvis han havde inkluderet nogle mere indgående fortællinger om relationerne mellem billedkunsten og det politiske liv. Eksempelvis i form af politikernes holdninger til de værker, der smykker deres arbejdsmiljø, eller en bredere diskussion af nogle af de værker, som henviser til specifikke historiske og politiske begivenheder. Som bogen står, er der dog meget lidt at hente. Der er simpelthen for lidt "kød" på den tekst, som ledsager de fine illustrationer.

Kunsten som politisk scenografi

Trods de store mangler bør det fremhæves, at Jacobsens bog udmærket kan tjene som udgangspunkt og inspiration for en eventuel fremtidig forskning inden for dette felt. Historisk set er billedkunsten ofte blevet anvendt som et medium for forskellige magthaveres politiske selviscenesættelse og som et ideologisk instrument for diverse politiske dagsordener. Traditionelt har det i høj grad været det klassiske og senere det nationalromantiske historiemaleri, der har fungeret som den politiske scenografi for en særlig styreform, hvad enten det drejede sig om en glorificering af den enevældige kongemagt eller om den store fortælling om nationalstatens ubrudte fortid. Sådanne billeder fungerer ofte som nationale erindringsfigurer – forankringspunkter for kulturelle identitetskonstruktioner hos kunstens publikum. Det traditionelle historiemaleri er figurativt, narrativt, ofte dramatisk, og genren trækker på et fast ikonografisk og stilistisk repertoire, som er både genkendeligt og læsbart.

Det er dog ikke denne type kunst, som præger Borgens sale. Folketingets kunstsamling består i overvældende grad af moderne, ofte abstrakt kunst, som ikke anvender en fælles og læsbar politisk ikonografi. Der er ikke nogen rød tråd, som forbinder disse mangeartede værker som specifikt politiske, ud over at de alle befinder sig i Folketinget. Skal samlingens værker anskues i en specifikt politisk kontekst, er det nødvendigt at fokusere på skabernes intentioner, den konkrete rumlige iscenesættelse

samt brugernes italesættelse af de udvalgte værker. I denne forbindelse vil et par eksempler være på sin plads.

Rasmus Larsens (1867-1959) 268 meter lange blomsterfrise i Vandrehallen er et sjovt og underfundigt eksempel på, hvorledes en kunstner kan overskride en udsmykningsopgaves fastsatte parametre med henblik på at artikulere en spidsfindig kommentar til det politiske rum, som værket udsmykker. Frisen blev udført i årene mellem 1918 og 1921 og var tænkt som et rent dekorativt element i datidens populære skønvirkestil. Larsen valgte dog at indskyde en række små vignetter med gamle ordsprog og hans helt særegne ikonografi – min personlige favorit er syltekrukken under Folketingets Udvalgstavle! Den dekorative frise byder således på en skarp og humoristisk kommentar til demokratiets processer og aktører, hvilket, ifølge Jacobsen, fik en uidentificeret folketingsmand i 1921 til at udtale: "Her lyder folkets røst til os fra væggene" (p. 22).

Dansk Folkepartis gruppeværelse udgør et anderledes eksempel på en politisk anvendelse af billedkunsten, her som et led i partiets politiske selvopfattelse. Da gruppeværelset skulle udsmykkes fravalgte medlemmer af Folketinget Jesper Langballe og Louise Frevert helt bevidst den moderne samtidskunst til fordel for en række nationalromantiske malerier af blandt andet F.C. Lund (1826-1901) og Edvard Frederik Petersen (1841-1911). I denne forbindelse var det ikke så vigtigt, at værkerne er af en tvivlsom kunstnerisk kvalitet. Ifølge Jesper Langballe var det primære formål nemlig at vælge nogle kunstværker, som passede til partiets værdigrundlag:

Valget af billeder afspejler Dansk Folkepartis grundholdning. Det er nationalt historisk maleri fra det nittende og tyvende århundrede. Malerierne udtrykker bundethed til traditionen, glæde over livet i Danmark og viljen til at forsvare begge dele – over for enhver udefrakommende trussel, men også overfor al indenlandsk foragt for danskernes almindelige naturlige liv og vilje til at være sig selv. Kort sagt

over for de kulturradikale, der erklærer sig flove over at være danskere.

(Jesper Langballe citeret p. 70)

Der er her tale om en strengt dogmatisk og ideologisk motiveret appropriering af eksisterende værker, der skal tjene til at understrege Dansk Folkepartis politiske selviscenesættelse som den eneste "legitime" vogter af en vagt defineret idé om "danskhed". Ser man nærmere på kunstværkernes motiver, eksempelvis Edvard Frederik Petersens *Folkelivsbillede, Dyrehaven* (1902), toner dog et noget andet billede frem – et billede af et politisk parti, som spejler sig selv i et nostalgisk glansbillede af en "tabt" national enhedskultur.

Ovennævnte udgør nogle af de mest åbenlyse eksempler på en politisk anvendelse af kunsten i Folketinget. Om andre dele af Folketingets kunstsamling indgår i lignende politiske konfigurationer er stadigvæk et uudforsket felt. *Kunst på Borgen* henvender sig primært til den almindeligt interesserede lægmand, men bogen kan også udmærket tjene som en visuel inspirationskilde for en fremtidig udforskning af dette spændende genstandsfelt.

Peter Thule Kristensen, *Gottlieb Bindesbøll. Danmarks første moderne arkitekt.*
København: Arkitektens Forlag, 2013. 496 sider.

En ren og ægte kunstnersjæl

Af Mette Bligaard, mag.art.

Denne første monografi om arkitekten Gottlieb Bindesbøll (1800-56) i over 50 år er et imponerende værk, den mest omfattende behandling af arkitekten nogensinde. Forfatteren, arkitekt, ph.d. Peter Thule Kristensen, er lektor ved Kunstakademiets Arkitektskole. Han har sat sig som mål at anskue Bindesbølls værker i deres kulturelle og samfundsmæssige kontekst, men med "et nutidigt blik". Til det formål fremlægger han et kæmpemæssigt billedmateriale, heriblandt mange hidtil upublicerede tegninger samt nyoptagelser af bygninger og bygningsdetaljer.

Epokebeskrivelse og værkanalyser

Forfatteren betragter værkerne med arkitektens blik. I sin programerklæring understreger han, at arkitektonisk praksis ikke kun er knyttet til æstetiske og kunstneriske overvejelser, men til

> [...] *en række konkrete ydre omstændigheder: økonomi, byggeteknik, lovgivning, bygherrens program, politiske ideologier, et konkret sted og mere bredt samtidens kultur, tankesæt og mentalitet.* (p. 11)

Med til epokebeskrivelsen hører, at initiativet til større opgaver efter enevældens afskaffelse i 1849 ikke

længere lå hos kongen, men at det var offentligheden, der byggede for det fælles bedste. Nye bygningstyper krævede nye løsninger. Arkitekten var ikke bundet af konventioner, men var forholdsvis frit stillet, som for eksempel ved Thorvaldsens Museum, Danmarks første *purpose-built* museumsbygning. Det faldt i Bindesbølls lod at bygge offentlige institutioner som rådhuse, jernbanestationsbygninger, sindssygehospitaler, en kuranstalt, en københavnsk udflytterby med rækkehuse samt at udarbejde projekter til et fængsel og højere læreanstalter som Københavns Universitet og Landbohøjskolen. Hertil kom et par herregårde, præstegårde og enfamiliehuse (landvillaer) til en lille udvalgt skare. Kapiteloverskrifter som "Arven fra antikken", "Guddommelige gotik" og "Rationalitet og middelalderdrømme" antyder dog, at en stilhistorisk vinkel undertiden også er nødvendig.

Epokebeskrivelserne danner baggrund for værkanalyserne, der kategoriseres efter deres program, *ikke* kronologisk, men typologisk efter bygherre – private eller offentlige. Thule Kristensen udpeger en række gennemgående ledemotiver på tværs af stilarter, som for eksempel "helhedsdannelse gennem motivgentagelse" – hvori han ser et vegetabilsk princip. Begrebsapparatet er til dels, men ikke udelukkende, hentet fra samtidens arkitekturdebat. Termer som historicisme og organicisme er eftertidens opfindelser. Ligeledes "emblematisk tegngivning", der betyder, at en bygnings funktion billedligt eller stilmæssigt kan aflæses af facaden. *Architecture parlante* (talende arkitektur) kaldte man det på Bindesbølls tid.

Det biografiske

Det biografiske er begrænset til et minimum. Gottlieb Bindesbøll er født 1800, foretog ud over en kort tur til Stockholm i 1820 kun to længere udenlandsrejser, den første i 1822-23 som ledsager for H.C. Ørsted, den sidste 1834-38 på Kunstakademiets stipendium. Rejsen med H.C. Ørsted har været en øjenåbner. At møllebyggersvenden efter tre år på Kunstakademiet med C.F. Hansens

og Gustav Friedrich Hetschs undervisning fik chancen for at ledsage den berømte fysiker til Tyskland og Frankrig, var af afgørende betydning for den vordende arkitekt. Her stiftede Bindesbøll bekendtskab med højaktuelle emner som gotikdebatten, den verserende polykromistrid og det deraf afledte krav om, at kunstarterne (arkitektur, skulptur og maleri) skulle virke sammen. Mødet i Paris med arkitekten Franz Christian Gau, der netop var kommet hjem fra Ægypten, var ifølge broderen Severins udsagn fundamentet for hele Bindesbølls senere virke (Wanscher, 1932, p. 146). I Nubien, sydligere end det punkt, hvor Napoleons videnskabsmænd i 1801 var vendt om, mente Gau at have fundet den ægyptiske arkitekturs vugge.

Den nyvundne indsigt resulterede i Bindesbølls kontroversielle guldmedaljeprojekt til en luthersk hovedkirke i gotisk stil fra 1833 og – ikke mindst – Thorvaldsens Museum, en hovedkulds start på arkitektens karriere. Hans gode forbindelser til blandt andet nationalliberale kredse skadede ikke, men det har nok i lige så høj grad været arkitektens vindende personlighed og overbevisende dygtighed, samt den kendsgerning, at han var Thorvaldsens foretrukne, der skaffede ham jobbet. I årene fra 1839 til sin død i 1856 beklædte Bindesbøll successivt tre bygningsinspektørstillinger. Han døde knap fire måneder efter sin udnævnelse til professor i arkitektur ved Kunstakademiet. Han havde da været aktiv som selvstændig arkitekt i knap 18 år.

Den "fri historicist" og den saglige Bindesbøll

Thule Kristensen vil helst se bort fra stildiskussionen, der, som han udtrykker det, har huseret i litteraturen om historicismen. Ikke desto mindre udnævnes Bindesbøll til "bannerfører for historicismen, der var tilbageskuende i sit forsøg på at genoplive historiske stilarter". Thule Kristensen vil – med sit moderne blik – nuancere forestillingen om, at historicismen ikke var særlig innovativ. Når han et andet sted omtaler Bindesbøll som en historicist,

der "begynder at lede i historiens rodebunke" (p. 448), fornemmer man, at forfatteren måske trods alt er forudindtaget imod denne praksis. Fiksering på stilhistorie er langt fra frugtbar, men man kan ikke komme uden om, at arkitekturdebatten på Bindesbølls tid i høj grad var en debat om stil. Over hele Europa beklagede arkitekterne mangelen på en egen tidsstil. Det var Bindesbøll bevidst om. "Med Hensyn til Valget af Stilen, da har de antike Former saaledes gjennemtrængt de allerfleste af Thorvaldsens Arbeider, at Mønstre af antik Architektur ogsaa maa give de bedste Motiver til denne Bygning" skrev han i 1839 i et brev til komitéen til oprettelse af Thorvaldsens Museum (Bramsen, 1959, p. 68). Han bruger den upræcise formulering "mønstre af antik arkitektur", som for at signalere, at han ikke på forhånd ville lægge sig fast på noget bestemt. En selvbiografi fra 1856 (antagelig skrevet af Severin Bindesbøll) er forsynet med Bindesbølls egenhændige tilføjelser med præcisering af de enkelte bygningers stil som "gotisk Stil", "italiensk gotik", "Stil renasans", "Chr. 4 stil" og "venetiansk" (Wanscher, 1932, pp. 149-53).

Bindesbølls værk opdeles i historicistiske og saglige bygninger. Thule Kristensen bruger udtryk som "den mere nøgterne del af produktionen" eller "den saglige side". Der er ikke tale om en udvikling fra det ene til det andet. De to spor forfølges i samme kapitel, som for eksempel "For det fælles bedste", hvor de historicistiske jernbanebygninger og rådhusene i provinsen behandles sammen med projekter til et statsfængsel og sindssygehospitaler, der så absolut hører til den saglige kategori. Bindesbøll udviser takt, fristes man til at sige. Han dæmper sig ned, når opgavens karakter kræver det. Hospitalernes herregårdsagtige anlæg begrundes overbevisende med både funktionelle krav og bygningernes semantik. Den social- og sygdomshistoriske baggrund for disse institutioner får en grundig behandling. Vandkuranstalten i parklignende omgivelser i Klampenborg indbød til bygninger i cottage-stil, der ses som et produkt af en pittoresk æstetik. Lægefor-

eningens billige og sunde boliger på Østerfælled (Brumleby) er vel nok Bindesbølls mest saglige byggeri. Kapitlet om denne bebyggelse hører til bogens allerbedste.

Bindesbøll var eklektiker, og hans stilvalg var begrundet af konteksten. Hvad angår herregårde, rådhuse og præstegårde i provinsen, har ræsonnementet nok været, at her kunne man tillade sig mere end ved offentlige bygninger i hovedstaden. Man havde fået kommunalt selvstyre, det nationale var i højsædet, og det gjaldt om at knytte an til stedets ånd. Græsk-romersk formsprog ansås for fremmed i en dansk provinsby. I Stege, Thisted og Næstved slog Bindesbøll sig løs med nederlandsk renæssance og gotisk stil i blank mur. Rådhuset i en større by som Flensborg (ikke opført) fik en særlig fornem udformning i italiensk gotik med åbne arkader og krenelering inspireret af rådhuset i Siena, eller hvad angår proportionering og visse detaljer måske snarere af Palazzo comunale i Piacenza. Andre arkitekter byggede også rådhuse i gotisk eller Christian IV-stil på dette tidspunkt, men Bindesbøll var den, der tog teten. Motiver som murkroner, krenelering, trappegavle og svungne (vælske) gavle hører til her, og Bindesbøll varierer dem i det uendelige. "Kransekage"-gavlene på den skånske herregård Vrams Gunnarstorp er lige efter bogen, det vil sige som på Christian IV's bygninger, hvorimod gavlene, når de overføres på saglige bygninger som Jyske Asyl i Riiskov, er kogt ned til det strengt nødvendige, konvekse buer mellem vandrette kamtakker. Desuden er sandstenen erstattet af cement.

Man kunne forvente, at stationsbygningerne på Flensborg-Tønning-Rendsborg banen ville være saglige, men her vælger Bindesbøll en slags *fri* nordisk renæssancestil. Vi får at vide, at de er udført efter et tip fra den engelske storentreprenør Sir Samuel Morton Peto, der byggede jernbanerne. Hjemme i England ombyggede og indrettede Peto sit landsted Somerleyton Hall i Suffolk i elizabethansk stil, det engelske modstykke til Christian IV-stilen. Til godsets ansatte

byggede han en mønsterlandsby med huse i cottage-stil.

Gotiske kirker

Den gotiske katedral, som den unge Bindesbøll stiftede bekendtskab med på sin rejse gennem Tyskland og Frankrig i 1822-23 og indirekte via et kobberstikværk hos Goethe i Weimar, inspirerede ham i 1833 til guldmedaljeprojektet, der skabte furore på Kunstakademiet og foranledigede, at præses (Prins Christian Frederik) greb ind og udstedte en instruks om, at kommende projekter burde udformes, så "der derefter kunde bygges her tillands" med den tilføjelse, at det uden tvivl var tilladeligt, "at Geniet gaar udenfor de sædvanlige Regler eller afviger fra den Stiil, der i Skolerne læres" (p. 183). Men Bindesbøll fik sin medalje.

Der skulle gå over tyve år, inden Bindesbøll fik til opgave at bygge en kirke her til lands, nemlig en købstadskirke på en bakke i Hobro. Thule Kristensens detaljerede analyse af denne mærkelige kirke, "Danmarks mest konsekvente eksempel på murstensornamentik", er – suppleret med Jens Lindhes fotografier i både sort/hvid og farve – intet mindre end medrivende. Som ved Thorvaldsens Museum var arkitekten bundet af en allerede eksisterende plan, men han fik noget genialt ud af den. Her er vi langt fra den akademiske stiløvelse, han havde leveret i 1833. Nu var det virkelighed. Bindesbøll skabte, som det påpeges, ikke en artig pastiche, men en sofistikeret tolkning af den gotiske tradition. En robust variation over den danske landsbykirke i gul- og rødstribet blank mur. Den ekspressive silhuet, relieffet i murværket, spillet mellem de vertikale murblændinger og murværkets vandrette teglstensbånd samt det usædvanlige, hvælvede kirkerum fremhæves. Gotikken karakteriseredes af romantikerne – og af Thule Kristensen – som vegetabilsk, men der er bestemt ikke noget vegetabilsk over Hobro Kirke.

Thorvaldsens Museum

Thorvaldsens Museum optager naturligt nok en stor plads i bogen. Vi får en indgående beskrivelse af tilblivelseshistorien, arkitektens

formgivning og museets ideologiske implikationer. Thule Kristensen påpeger det epokegørende i, at det ikke var den enevældige konge, men landets borgere, der byggede et museum for en af deres store kunstnere. Kongen havde dog en finger med i spillet, idet det var ham, der skænkede sin vogngård til bygherrerne. Man undrer sig over, at arkitekten fik lov til at opføre en så aparte bygning klos op af kongeslottet. Arkitekten formåede, til trods for at han var bundet af vogngården, at skabe afstand til C.F. Hansens slot. Museet kommer til sin ret som selvstændig bygningskrop ikke mindst på grund af sine farver. Motivet med den skrå port med ørerne, der anvendes i samtlige åbninger, fremhæves som eksempel på "helhedsdannelse ved hjælp af motivgentagelse". Også her understøttes den grundige analyse af fremragende fotografier. Jørgen Sonnes frise kom til som en eftertanke. "Det skal ligesom Skiltet for et Menageri fortælle Folk, hvad de faar at se, naar de gaar derind" (p. 147), forklarer Bindesbøll. Museet er talende arkitektur og et markant eksempel på kunstarternes samvirken. G.F. Hetsch havde anbefalet udvendigt murmaleri som et dannelsesprojekt for folket, men anbragt inde i arkader for at være mere vejrbestandigt. Det blæste Bindesbøll på.

Projekter for Københavns Universitet

I sin disposition lader Thule Kristensen, som nævnt, hånt om kronologien. Afsnittet om Bindesbølls projekter for videnskaben (Københavns Universitet) i perioden 1844-56 er højst interessant, selv om kun to mindre arbejder blev realiseret, nemlig fløjdørene fra forhallen til Solennitetssalen og belægningen på Frue Plads. Nu skulle Bindesbøll igen operere i C.F. Hansen-territorium, og man fornemmer, at han var opsat på at spille op til den ældre mester, der døde i juli 1845. Her er kronologien af vital betydning for at forstå arkitektens udvikling. En bebyggelsesplan er dateret 15. marts 1844. En række udkast til Zoologisk Museum stammer fra samme år. Så følger Polyteknisk Læreanstalt 1848-49, der stilistisk hænger sammen med et første projekt til Universitetsbibliote-

ket fra 1852. Bindesbøll vælger blank mur og kreneleringer. Vi er i centrum af det middelalderlige København. Universitetet blev grundlagt i det 15. århundrede. Ifølge tidens tankegang ville en middelalderlig byggestil være passende. Peter Mallings hovedbygning på Frue Plads havde allerede hentydet til dette ved brugen af spidsbuede vinduer i en ellers klassicistisk facade. Denne bygning fik Frue Kirke og Metropolitanskolen til at se "flove" ud, hævdede Bindesbøll (Wanscher, 1932, p. 169). Endelig kommer andet udkast til Universitetsbiblioteket fra 1856 samt tegningerne til dekoration af Solennitetssalen samme år.

Thule Kristensen mener, at projekterne til Zoologisk Museum fra 1844 "på trods af stilistiske forskelle" ligger tæt på Thorvaldsens Museum. Han begrundet dette med lignende lysindtag, en frise i interiøret samt formelle ligheder som repetitionen af ensartede åbningsformater, der også kendetegner Thorvaldsens Museum, men som her bliver brugt på en helt ny måde. Man kunne også hævde, at forbindelsen til Thorvaldsens Museum skal søges et helt andet sted. De farvelagte facadetegninger, der af Knud Millech er betegnet som hørende til "det mest (farve)strålende, der er præsteret af arkitektonisk tegnekunst", er skuffende farveløse i gengivelsen i Thule Kristensens bog (Millech, 1951, p. 33). Projektet kan måske tolkes som et demonstrationseksempel på romansk, dvs. middelalderlig, polykromi. For det var Gaus kongstanke, at ikke bare den klassiske oldtids arkitektur var bemalet, men at polykromi var reglen og ikke undtagelsen i al arkitektur. "Die Monumente sind durch Barbarei monochrom geworden", hævdede Gau-eleven, den tyske arkitekt Gottfried Semper i sit indlæg i polykromidebatten fra 1834, som Thule Christensen citerer andetsteds (p. 144). De krydsende rundbuer er hentet i romansk arkitektur. Tagdækningen er lagt i sorte og røde teglsten, henholdsvis ternet og stribet. Facaden er et orgie i kunstarternes samvirken. Her er relief, friskulptur og antagelig bemaling. Det er "talende arkitektur", facaden som skilt.

Med sit bidrag til arkitektkonkurrencen om Universitetsbiblioteket udskrevet i 1855 er Bindesbøll ovre i en helt anden boldgade. Nu tager han udgangspunkt i venetiansk renæssancearkitektur. Fra begyndelsen af 1850erne var han tydeligvis besat af renæssancestilen, både den danske Christian IV-stil (provinsrådhusene) og den italienske. Thule Kristensen sammenligner Bindesbølls projekt til Universitetsbiblioteket med Johan Daniel Herholdts opførte bygning (1857-61). Han hæfter sig ved, at Bindesbøll i facaden mod Fiolstræde repeterer de samme få og enkle facadeelementer, hvorimod Herholdt leverer en virtuos citatmosaik med flere historiske referencer. Det, der måske snarere springer i øjnene i plan- og opstalttegningerne (p. 407), er relieffet i facaden, polykromien samt naturligvis referencerne til venetiansk renæssance. Skulpturdekoration er ikke som på projektet til Zoologisk Museum tilføjet (som skilte) uden på facaden, men indordnet under de arkitektoniske led. Materialerne omtales ikke. Er de grønne skulpturer i de rundbuede felter mon tænkt udført i kobber eller bemalet zink? Som Herholdt trapper Bindesbøll facaden ned mod Frue Plads, men markerer den centrale akse, skønt man aldrig ville kunne komme på afstand af facaden. Den skulle ikke ses frontalt, men fra siden i den smalle Fiolstræde.

Udkastene til udsmykning af Solennitetssalen, der står i stærk kontrast til den pompejanske forhal, er ren italiensk renæssance med store illusionistiske (murgennembrydende) vægmalerier, en hulkel med akantusornamentik, samt et illusionistisk malet kassetteloft gennembrudt af plafondmalerier. Endog galleriets balustre har renæssanceform. Noget lignende var aldrig før set i København, hvor man fortsatte i det pompejanske spor ved rumudsmykningen af Landbohøjskolen. Her var Bindesbøll på grund af sin død sat ud af spillet, inden byggeriet gik i gang.

En moderne arkitekt?

Hvad berettiger bogens undertitel "Danmarks første moderne arkitekt"? Hvori består moderniteten i Bindes-

bølls oeuvre? Den moderne Bindesbøll er for Thule Kristensen den saglige Bindesbøll. Det fremhæves i de afsluttende kapitler, at eftertiden især – ud over Thorvaldsens Museum naturligvis – værdsatte arkitektens enkle, ekspressive bygningsvolumener, gentagelse af de samme motiver i forskellige skalaer, den skrå tagform, valmtaget med udhæng, teglstensmurens særlige stoflighed, "stilløsheden" i Lægeforeningens Boliger og Landbohøjskolen med mere. Det er det, der peger frem.

I en ung alder gjorde Bindesbøll oprør mod Kunstakademiets ensporede klassicisme-dyrkelse, hvilket gør ham til eklektiker. Det fortsatte han med at være resten af livet. Hans forhold til konstruktion og byggematerialer kunne være en anden indgang til bedømmelsen af hans modernitet. Materiale og stil hører sammen. Tegl og rundbuestil var to sider af samme sag. I Bindesbølls ungdom blev ler betragtet som et simpelt stof og tegl et uædelt materiale. Fra begyndelsen af 1850erne var det normen at bygge i blank mur. Ler var et hjemligt råmateriale og tegl egnet til det danske klima. Upudsede mure var nu blevet et spørgsmål om ærlighed. Ydermere knyttede man an til en gammel (kodeord: national) byggetradition. Bindesbøll var den første, der benyttede den danske kridtsten til andet end landbrugsbygninger (herregården Rosendal nær Fakse Kalkbrud). Ser man nærmere på Bindesbølls præsentationstegninger, er der altid gjort rede for hver enkelt sten.

I Bindesbølls senere år var skismaet mellem arkitektur som skøn kunst og ingeniørvæsenet som videnskab det altoverskyggende emne. Da Bindesbølls professorat efter hans død skulle besættes, skrev Hetsch, at man på Kunstakademiet burde vogte sig for, at "det altfor lærde Ingenieurvæsen ikke jager det konstneriske Princip paa Døren" (Stemann, 1927, p. 202). Det er ikke meget, vi hører om undervisningen på Akademiet, eller om, hvordan et nyt materiale som jern ville komme til at betyde en total ændring af arkitekturen. Thule Kristensen påpeger, at en monumental bygning som Thorvaldsens

Museum er forsynet med støbejernssprossede vinduer (hidtil fortrinsvis brugt i industribygninger), men hvilken effekt det havde på helheden, omtales ikke. Heller ikke arkitektens brug af cement. Da konkurrencen om Universitetsbiblioteket blev udskrevet 1855, forlangte man en bygning i jern og sten. Henri Labroustes nyligt fuldførte Bibliothèque Sainte-Geneviève i Paris må have foresvævet bygningskomiteen. Herholdt vandt, fordi han ligesom Labrouste brugte jernet konstruktivt, men han skulle have hjælp fra en ingeniør for at beregne konstruktionens bæreevne. Bindesbøll måtte nøjes med andenpladsen. For at leve op til kravene havde han forsynet sin paladsagtige, (sten)bygning med et tøndehvælvet jern- og glastag, der gav ovenlys til de centrale trapperum. Det leder tanken hen på de glasoverdækkede parisiske passager, som Hetsch kan have fortalt ham om. Selv havde Bindesbøll ikke været i Paris siden 1823.

Eftertidens bedømmelse

Hver tid må forholde sig til Bindesbøll. Når Thule Kristensen kalder ham "en national kosmopolit", mener han vel, at arkitekten ikke kan placeres i de gængse båse, som dansk arkitekturhistorie har opereret med i mere end hundrede år, nemlig *europæerne* og *de nationale*. Etiketten "fri historicist" gør os ikke meget klogere. Måske var det på tide, at vi skrottede Millechs rubricering af arkitekturstrømningerne i sidste del af 1800-tallet og tænkte i andre baner. Der er gået mere end et halvt århundrede siden forskningen i historicismen for alvor kom i gang. At der, som Millech påstår, skulle være tale om en udvikling fra en eklektisk til en saglig fase i Bindesbølls værk, modbevises af Thule Kristensen (Millech, 1951, p. 26).

Både med sine værker og ved sin personlighed prægede Bindesbøll sin samtid. Den unge Ferdinand Meldahl betegnede ham som en "ren, ægte Kunstnersjæl". Ved meddelelsen om Bindesbølls død skrev han: "Det er et uendeligt Tab for Danmark; thi han var Sjælen i os alle. Vi havde vor støtte i at vide, at han sad i Baghaanden til at forstaa os og oplive os"

(Stemann, 1927, p. 195). Arkitekten Vilhelm Klein, der i 1850erne havde arbejdet som assistent for Bindesbøll, vurderede omkring århundredeskiftet mesterens arkitektur med disse ord: "Det kom ham væsentligt an på Helheden, den klare Grundtanke og de store Grundformers Rhytmik, der nu til dags forsømmes alt for meget". Et andet Vilhelm Klein-citat refererer til eklektikeren Bindesbøll:

[...] *endskjønt han* [Bindesbøll] *forholdsvis kun har opført faa Bygninger, har han dog frembragt en hel Omvæltning i vore Begreber om Arkitektur. Før hans Tid vare alle Arkitekter mere eller mindre bornerte Tilhængere af den ene saliggjørende saakaldte klassiske Stil; efter ham havde man fået Øiet op for at den arkitektoniske Skjønhed kan findes paa alle Omraader.* (p. 37)

Thule Kristensen slutter af med et kapitel, hvis overskrift "Lagt frem til kommende tider" er hentet fra et smukt citat af arkitekten, professor Hans J. Holm skrevet i 1898:

[...] *han* [Bindesbøll] *havde den mest sprudlende Interesse for al Kunst, ligegyldigt hvor den fandtes* [...] *Hans Virksomhed, hans Arkitektur er ingenlunde let at forstaa, først i en mere fremrykket Alder lærer man at sætte den rette Pris paa hans Arbejde. Han kunde ofte være bizar, næsten lidt kluntet, men ogsaa vise en Finhed, der kun opnaas af den Benaadede* [...] *Han maa have været en mærkelig Mand, og det kunde ikke være andet, end at hans Omgivelser paavirkedes mægtigt ved den Uforsagthed, hvormed han tog fat paa Tingene som Opgaver, der undertiden ikke løstes, men lagdes frem til kommende Tider.* (p. 454)

Thule Kristensen har ikke meget til overs for Henrik Bramsens Bindesbøll-monografi fra 1959, som "på grund af sin stilhistoriske vinkel sikkert mest har spillet en rolle inden for en snæver kreds af kunsthistorikere". Det må siges at være et postulat. Bramsen, der var leder af det, der dengang hed Kunstakademiets Bibliotek, publicerede en fortegnelse over Bindesbølls tegninger i sin institution – i kronologisk orden. Thule Kristensens værkfortegnelse er disponeret systematisk efter byggeopgaver, de realiserede for

sig, de ikke realiserede for sig. Det er nærliggende, at bruge Bramsens glimrende bog som supplement til Thule Kristensens. Der er stadig noget at hente – både for kunsthistorikere og andre.

Vi kunsthistorikere må være glade for, at Thule Kristensen har åbnet vore øjne for Bindesbøll i al hans mangfoldighed, at han har lagt et kæmpemæssigt materiale frem, som vil være fundamentet for forskningen mange år frem i tiden. Hans skarpe arkitektblik vil være til stor nytte for både kunsthistorikere og andre. Bogen er på 496 sider og forsynet med hele det videnskabelige apparat: noter, litteraturliste, liste over arkivalier, værkfortegnelse samt indeks. Vi får at vide, at der findes ca. 340 rejseskitser på Danmarks Kunstbibliotek. Nogle få af disse er gengivet, ligeledes Bindesbølls løse blyantsskitser. Desværre kommenteres disse skitser ikke. Man kunne have ønsket, at Thule Kristensen havde analyseret denne del af arbejdsprocessen.

Illustrationsmaterialet er som nævnt imponerende. Jens Lindhes fotografier i sort/hvid og farve er intet mindre end fremragende. Tilrettelæggelsen er lagt i Michael Jensens sikre hænder. Hvert eneste opslag er en fryd for øjet. Der er ingen henvisning til billederne i teksten, men disse er altid placeret logisk i forhold til brødteksten. Billedteksterne er samlet i blokke, hvilket ikke ligefrem gør dem nemme at tyde. Kapiteloverskrifterne står nederst på siden og ikke over hvert kapitel. Hvorfor mon? Dette er dog petitesser i en bog så smuk og helstøbt som denne. Arkitektens Forlag udsender også Thule Kristensens værk i en engelsk udgave (oversættelse ved Martha Gaber Abrahamsen). Dermed er der virkelig en chance for, at Gottlieb Bindesbølls navn kan blive langt mere kendt i udlandet, end det hidtil har været tilfældet.

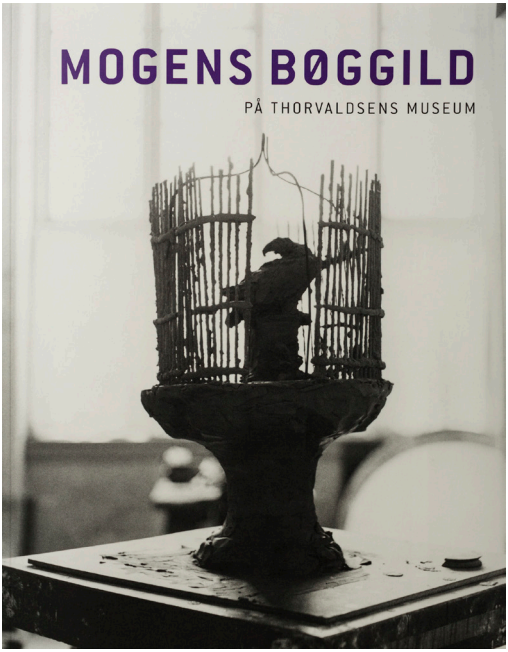
Litteratur

Bramsen, Henrik, *Gottlieb Bindesbøll: Liv og Arbejder* (København: Selskabet til Udgivelse af Skrifter om Danske Mindesmærker, 1959)

Millech, Knud, *Danske Arkitekturstrømninger 1850-1950*, red. Kay Fisker (København: Østifternes Kreditforening, 1951)

Stemann, Helga, *F. Meldahl og hans Venner*, bd. II (København, 1927)

Wanscher, Vilhelm, "Gottlieb Bindesbøll (1800-1856). Der Erbauer von Thorvaldsens Museum", in *Artes*, I, 1932.



Mogens Bøggild på Thorvaldsens Museum.
Redaktion: William Gelius og Stig Miss.
København: Thorvaldsens Museum, 2013. 110 sider.

Klædt på - eller klædt af til skindet?

To vidt forskellige optikker på Mogens Bøggild og hans kunst i anledning af udstillingen på Thorvaldsens Museum

Af Jens Peter Munk, mag.art., fagansvarlig for Københavns Kommunes monumenter i det offentlige rum

Publikationen, som ikke er et katalog, men en introduktion til Thorvaldsens Museums udstilling om Mogens Bøggild (1901-87), består at to artikler. William Gelius har taget de syv offentlige kunstværker, der er sat fokus på i udstillingen, under grundig behandling efter gængse kunsthistoriske principper. Rasmus Kjærboes essay, der mere generelt behandler Bøggilds kunst, er formet som et noget teoritungt, akademisk skoleridt, hvilket kan have sine tankevækkende pointer.

Efter et udstillingsbesøg kan man undertiden få lyst til at vide lidt mere om emnet og hjembringer derfor udstillingskataloget til nærmere studium. Efter endt læsning er det sjældent, at man giver sig tid og lejlighed til således beriget at gense udstillingen. Nu er jeg blevet bragt i en situation, hvor jeg kan vælge først at læse kataloget om Mogens Bøggild og derefter gå på Thorvaldsens Museum for at se udstillingen. Det er vel egentlig også den ideelle situation, ligesom man orienterer sig i en operas handling eller libretto, inden man går ind og ser en forestilling.

Rent teknisk er der ikke tale om et katalog, idet de udstillede værker

ikke præsenteres i nummereret rækkefølge og med de relevante, faktuelle oplysninger, og publikationen er heller ikke gennemillustreret (ikke alle de udstillede værker er gengivet), og det er lidt skuffende, for udstillingen rummer mange smukke og interessante forarbejder.

Kunstneren introduceres gennem to kunsthistoriske nedslag. Det ene, som er forfattet af museets mangeårige inspektør William Gelius, er – efter en kort introduktion om Bøggilds uddannelse, lærervirksomhed og metode – en gennemgang af de syv offentlige monumenter af Bøggild, hvis studier dertil præsenteres på udstillingen. Det drejer sig om *Bjørnebrønden*, *Ceresbrønden*, *Radiofoniskulpturen*, *Hjort og ørne*, *Ørnebrønden*, *To søstre* og *Frederiksborghesten*. Den anden artikel, skrevet af kunsthistorikeren, ph.d.-stipendiat Rasmus Kjærboe, har navn af et essay og tager i mere overordnet form fat på en diskussion om kunstnerens værk.

I forordet formulerer museumsdirektør Stig Miss museets hensigt at afdække mål og midler i billedhuggerkunsten, og fremgangsmåden at konfrontere husets herre Thorvaldsen med andre, senere danske billedhuggere har da også tidligere med held været afprøvet i de høje sale – eller i kælderen. Der er få lighedspunkter mellem Thorvaldsen og Bøggild, men i den ofte kringlede og langvarige proces fra tegning og skitse til færdigt arbejde kan der trækkes nogle paralleller mellem dem. Netop processen interesserede dem begge dybt, og vejen mod målet kastede ofte liflige kunstneriske udtryk af sig.

Dette sidste er da også en af Gelius' hovedpointer. Bøggilds udgangspunkt var en slags indre billede, og herfra arbejdede han sig i skitse efter skitse – såvel tegnede som modellerede – frem til et så præcist som muligt udtryk for dette billede. Iagttagelse og fantasi smeltede så at sige sammen i processen, ligesom hos H.C. Andersen, som Gelius påpeger. At disse så kunne forenes i kompositioner, der intet havde med virkelig-

heden at gøre, er en anden sag. En svane (eller en gås, som forarbejdet så tydeligt viser, det er) kan ikke bære et barn på ryggen i flugten (Radiofoniskulpturen), og ørne angriber ikke levende hjorte.

Gelius falder et par gange for fristelsen til vidtløftige fortolkninger af kunstværkernes symbolske indhold, hvilket kan forekomme søgt og modsigende i forhold til det centrale i Bøggilds kunstneriske credo, nemlig naturstudiet, som det også betones i udstillingens dobbelttydige titel: *Naturlighed*. Men Gelius leverer et stykke gedigen kunsthistorisk dokumentation, som udvider vores viden om kunstnerens metoder og processer, og han giver os nogle fine værkanalyser. Særligt værdifuldt er det, at en række mundtlige vidnesbyrd fra personer, der har kendt Bøggild eller været involveret i udarbejdelsen og rejsningen af de offentlige monumenter, her har fundet trykt form.

Rasmus Kjærboes indlæg er bygget op af en række korte afsnit, hvor han nærmer sig Bøggilds værker fra forskellige teoretiske synsvinkler. Overordnet går han fænomenologiens ærinde, hvor den subjektive sansning sættes forud for gængse forestillinger om kunstneren som naturalist, som symbolformidler og som individ. *Ceresbrøndens* betydning reduceres for eksempel først til fænomenet *modspil*, dernæst til semiotisk *frugtbarhedstegn*. Det er ikke forkert, men næppe heller fyldestgørende. Via giverens rolle og placeringen på det specifikke sted i det offentlige rum tilføjes skulpturen nye betydningslag, men nogen egentlig analyse af selve kunstværket får vi ikke.

Kjærboe stiller sig kritisk over for betegnelsen impressionisme i forhold til Bøggilds arbejder. Som stilbetegnelse går den naturligvis heller ikke, men som beskrivelse af en særlig teknik og opfattelsesmåde forstås betegnelsen af de fleste. Kjærboe har ret i, at det er et postulat, at en såkaldt impressionistisk gengivelse skulle være en enkelt naturiagttagelse indfanget i et øjeblik; den er snarere en syntese af et utal af

iagttagelser. Monet malede ikke blot i serier, han indførte sent i livet oven i købet en særlig fremgangsmåde, hvor han havde mange lærreder i gang samtidig, så han kunne gribe fat i dem skiftevis og tilføje et nyt sanset indtryk oven i alle de tidligere, som lys- og vejrforholdene nu bød sig. På trods af sin kritiske stillingtagen ender Kjærboe alligevel med at bedyre, at "det særlige i Bøggilds kunst er måden, hvorpå natur, iagttagelse, tid, rum og betydning næsten ubemærket glider sammen", og det er efter min opfattelse netop et ægte impressionistisk greb. Der skal mange omveje til for at nå frem til disse ret beset banale sandheder, som vi hellere havde set eksemplificeret gennem indgående værkanalyser. Pudsigt er det, at Kjærboe nærmest lader fagfællen Thomas Lederballe opfinde, "at billeder højest kan vise et udsnit af verden". Det er en del af tankegodset i Zolas koncise dictum om impressionisternes opfattelsesmåde næsten 150 år tidligere ("Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament", *Mes haines*, 1866). Den såkaldt nye kunsthistorie er nok ikke så ny endda.

Kjærboes fremstillingsform kan være nok så stærkt teoretisk funderet, men der kan desværre ofte komme noget ufordøjet over selve formidlingen af stoffet. De færreste museumsbrugere vil være beredte til et sådant akademisk skoleridt, og det er trods alt først og fremmest dem, der må være målgruppen for en publikation som denne. At kalde Bøggilds mærker med modellérpinden i det våde ler for "indeksikale" giver ikke mening for ret mange uden for den akademiske verden, og jeg er åbenbart heller ikke selv med på noderne. For andre uoplyste betyder det "spor efter forudgående handlinger eller årsager", og det kan jo i dette tilfælde have sin rigtighed. Jeg forstår heller ikke Kjærboes argumenter for, at Bøggilds nøgenfremstillinger skulle være helt uden erotisk ladning. Gelius argumenterer overbevisende for lige det modsatte i sin behandling af *To søstre*.

Kjærboe leverer en glimrende analyse af *Slange, der æder en kanin*,

men den bliver desværre – med Roland Barthes ved hånden – pakket ind i en lidt bastant teori om "førstepersons perspektivet" for at fastslå, at beskuerens rolle er den absolut primære, kunstnerens intentioner derimod af aldeles sekundær betydning. Personligt vil jeg gerne have kunstnerens besyv med i forhold til hans skaberværks idé og proces, også selv om det ikke nødvendigvis er noget, der direkte kan aflæses i værket. Til syvende og sidst er det kunstnerens hensigter, impulser, valg og handlinger, der præger et værks endelige udformning.

Kjærboes essay giver også stof til eftertanke. Således tales der om *Farsøstenens* dårlige "performance", fordi den på grund af sin isolerede placering ses af så få i det daglige. Fænomenet kan sammenlignes med den skæbne, der har ramt alle de kunstværker – og ikke nødvendigvis af anden sortering – der år ud og år ind må henslæbe deres liv i museumsmagasinernes mørke. Gode "performere" er til gengæld offentlige kunstværker, der er centralt placeret i et tæt befolket område. Det må jeg selv hver dag – på godt og ondt – sande som ansvarlig for Københavns Kommunes monumenter i det offentlige rum, og denne væsentlige pointe har både antropologiske, etnologiske og sociologiske aspekter. I spillet om, hvordan folk forholder sig til kunst i det offentlige rum, "performer" nogle monumenter bedre end andre. *Den lille havfrue* er verdensmester i denne disciplin, skønt hendes tiltrækningskraft ikke just skal findes i det kunstneriske udtryk. Et værks "performativity" udsiger derfor ikke nødvendigvis noget væsentligt om dets kunstneriske værdi, men til gengæld så meget mere om nogle udenoms faktorer og omstændigheder ved værket. Men behøver man at opfinde nye, fremmedartede ord til sådanne gamle sandheder?

I bogen præsenteres man altså for to vidt forskellige indfaldsvinkler til Bøggilds kunst. Den ene klæder én godt på til udstillingsbesøget. Med den anden nærmer vi os nogle gange faretruende det modsatte. Kjærboes indslag er – trods dets lidt løse struk-

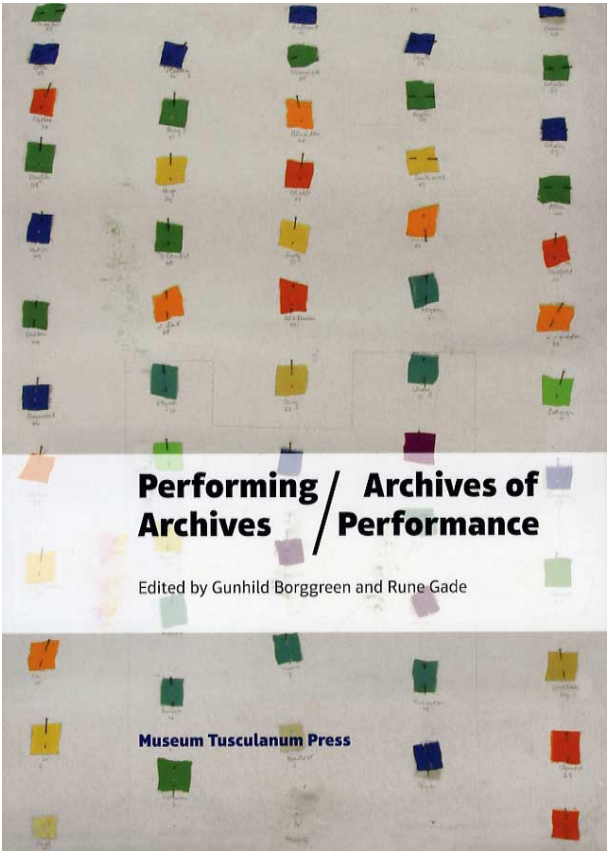
tur – et godt forsøg på at udsætte Bøggilds kunst for nye kunsthistoriske optikker, men jeg mener, at det er aldeles uegnet i denne sammenhæng, henvendt som det er til en snæver, faglig kreds.

Udstyrsmæssigt er bogen ikke noget festfyrværkeri, og at det koloristiske indslag begrænser sig til omslagets titel kan i det 21. århundrede næsten kun betragtes som krukkeri. Nogle gode farveoptagelser ville i højere grad have kunnet vakt udstillingsgæstens lyst til at opsøge Bøggilds værker rundt om i landet og præsenteret hans skitser, ikke mindst de raffinerede tegninger – raffinementet består i hans arbejde med en begrænset farveskala i den blå, grå og sorte ende – i appetitlige gengivelser.

Mogens Bøggild på Thorvaldsens Museum indeholder følgende bidrag:

William Gelius, "Mogens Bøggild og syv skulpturer i det offentlige rum"

Rasmus Kjærboe, "Nogle temaer i Mogens Bøggilds kunst"



Performing Archives/Archives of Performance.
Redaktion: Gunhild Borggreen og Rune Gade.
København: Museum Tusculanum Press, 2013. 495 sider.

På kryds og tværs af arkivet

Af Ditte Vilstrup Holm, mag.art.

Kan den flygtige performancekunst arkiveres – og i så fald hvordan og med hvilket formål? Er arkivet stabilt og objektivt, eller har det sin egen performative karakter? Og hvordan udfordrer performancekunsten og arkivet i øvrigt hinanden?

Antologien *Performing Archives/ Archives of Performance* behandler krydsfeltet imellem performancekunst og arkiv, der har tiltrukket sig opmærksomhed de seneste år, ikke mindst fordi samtidens visuelle og performative kunst har interveneret i eksisterende arkiver eller etableret deres egne alternative arkiver. Dertil kommer udviklingen inden for den digitale teknologi, der har medført nye muligheder for krydskobling og aktivering af arkivmateriale, samtidig med at der teoretisk er blevet sat spørgsmålstegn ved grundlæggende forestillinger om såvel performancekunstens som arkivets ontologi. Dermed er der lagt op til en række forskellige, endnu uafklarede samspil mellem arkiv og performancekunst, som antologiens i alt 25 artikler kaster sig over.

Redaktørerne Gunhild Borggreen og Rune Gade skitserer indledningsvist

det modsætningsforhold, der umiddelbart antages at eksistere imellem performancekunsten og arkivet. Performancekunsten ses som flygtig og ikke-reproducerbar. Den udgør en unik begivenhed, som ikke kan gentages eller dokumenteres uden at ændre sig afgørende. Heroverfor står arkivet traditionelt som et objektivt og stabilt gemme for kulturens dokumenter og artefakter, der autoritativt fremstår som formidler af historiens sandhed. Men disse antagelser er naturligvis ikke uimodsagte.

Arkivet er med blandt andet filosofferne Michel Foucault og Jacques Derrida blevet tilskrevet en performativ karakter i den forstand, at arkivet i kraft af sin organisering sætter betingelser for, hvad det kan rumme og overhovedet give synlighed til. Det gør arkivering til et politisk spørgsmål, som performancekunsten og performanceteorien nødvendigvis må beskæftige sig med. Blandt udøvere og iagttagere har den grundlæggende overbevisning dog været, at performancekunstens flygtighed og ikke-reproducerbarhed udgjorde et politisk modtræk til en kapitalistisk logik og andre tendenser til at indordne performancekunsten – mest indflydelsesrigt formuleret af Peggy Phelan i bogen *Unmarked* fra 1993.

I dag argumenterer en række forfattere derimod for, at performancekunstens ontologi måske ikke udelukkende har sin grund i den unikke autentiske opførelse, mens de samtidig peger på de politiske potentialer, der ligger i at arkivere og herigennem sikre videreformidlingen af performancekunsten for forskere, kunstnere og eftertiden i det hele taget. Den walisiske performanceteoretiker Heike Roms – hvis artikel "Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?" åbner antologien – er en af dem. Hun går endda så vidt som til at se arkiveringen af performancekunsten som en slags moderlig omsorg, der videreführer og bidrager til kunstværkets liv – hvilket jeg ser som et velkomment modtræk til den kritiske paratposition, hvor enhver form for arkiv fremstår som et (faderligt) magtovergreb.

Man kan sige, at forfatterne i antologien kollektivt ønsker at komme på omgangshøjde med det paradoks, at performancekunstens potentialer blandt andet ligger i dens modstand imod at blive arkiveret (efter gældende normer), samtidig med at performancekunsten har behov for at blive arkiveret (på en eller anden måde), for ikke at falde ned i glemslen og helt forsvinde ud af historien.

Spørgsmålet er således, hvordan man skaber synlighed, uden samtidig at ødelægge performancekunstens særlige styrke, og samtidig bruger performancekunsten til at mobilisere en generel kritik af tendenser til normalisering, ensretning og kontrol, ikke bare når det gælder overvågningskameraer og militærregimers arkiver over fængslede, men også når arkivet er en udstilling, et familiealbum eller den kunsthistoriske kanon. Arkiv bliver fortolket ret bredt i denne antologi.

Ambitionen bliver udtrykt mest præcist af den amerikanske kunsthistoriker Amelia Jones. I sin artikel, "Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History", argumenterer hun for, at performancekunsten har potentialet til at inspirere til en mere interrelationel kunsthistorie, hvor kunsthistorikeren vedkender sig sin interesse og begær og sin kropslige og tidsbundne erfaring af værket i dets specifikke kontekst, fremfor at aspirere til at kategorisere værker inden for en æstetisk-historisk kanon, hvor deres betydning bliver fastlåst en gang for alle. Hendes aktuelle skræmmeeksempel er Nicolas Bourriauds begreb om en relationel æstetik, som indrammede en række 1990'er-værker i en specifik æstetisk kategori, der fratog dem deres specifikke politiske potentialer og i øvrigt overså den historie, som den såkaldte relationelle æstetik byggede videre på.

Fra et andet perspektiv er det interessant at se, hvordan den digitale teknologi udfordrer performancekunstens ontologiske selvforståelse som unik og ureproducerbar. Eftersom performancekunstnere

i stigende grad inddrager digitale teknologier og visuel dokumentation som en integreret del af deres performance – og ikke alene som ekstern dokumentation af det egentlige kunstneriske arbejde – kan performancekunsten måske snarere siges at have en fragmentarisk og kompleks ontologi, der sådan set blot spejles i den digitale teknologis mulighed for at krydskoble arkivmateriale og skabe nye historier. Det diskuterer australske Rachel Fensham for eksempel i artiklen "Choreographic Archives: Towards an Ontology of Movement Images".

Også medieteoretikeren Morten Søndergaard er inde på dette spor i artiklen "Flexowriters, Punch Paper Poetry, and Ontological Gaps: What happened to the Unheard Avant-Gardes?", hvor han optrævler kunsteventen POEX65's arkivariske efterliv. Eventen var arrangeret af Knud Hvidberg, men udgjorde en form for kollektiv trans-æstetisk performance med deltagelse af billedkunstnere og musikere og involverede eksperimenter med teknologiske redskaber, som ikke længere eksisterer. Dets avantgardistiske form medførte, at det ikke let gjorde sig tilgængeligt for eksisterende arkiver: var det en kunstudstilling, en koncert eller noget helt tredje, og hvem var kunstneren bag værket, hvis der overhovedet var tale om et værk? Pointen er, at eksperimentelle avantgardeprojekter er kendetegnet ved deres kompleksitet i forhold til gældende normer og således både unddrager sig arkivering og samtidig peger på et ontologisk hul i arkivet.

De fleste artikler i antologien tager som Søndergaards udgangspunkt i et enkelt kunstnerisk projekt og bruger det til at sætte spørgsmålstegn ved forestillinger om arkivets stabilitet og inklusion. I det hele taget er kunsten den største kilde til en kritik af arkivets organisering af vores virkelighedsforståelse, og grundlæggende er ambitionen at fremhæve kompleksiteter, der ikke kan rummes i arkivet, eller performativt bryde med arkivets stabilitet ved at skabe et mere dynamisk og selvrefleksivt arkiv.

Udtrykt i disse overordnede termer gør man naturligvis ikke de skarpe analyser af enkeltværker, som udfoldes i de enkelte artikler, fyldest, og det er et paradoks for denne anmelder. For på den ene side er det i enkeltanalyserne, at antologien virkelig leverer sine bidrag til forskningsfeltet, men på den anden side vil en syntetisering af perspektiverne modarbejde antologiens interesse. I overensstemmelse med det antikanoniske perspektiv, som Amelia Jones argumenterer for, præsenteres der her ingen samlet historie eller teori om hverken performancekunsten, arkivet eller samspillet mellem de to. Som redaktørerne udtrykker det, er ønsket med antologien at vise et levende forskningsfelt med en række endnu ikke afgjorte problemstillinger. Samtidig leverer man naturligvis – i kraft af de historiske og aktuelle kunstprojekter, som trækkes frem i de enkelte bidrag – et bud på en kunsthistorie, hvor performancekunstens rolle og perspektiv har en større vægt end i andre fortællinger – selv om man altså samtidig holder historien åben, kompleks og uafgjort.

Som en engelsksproget antologi henvender *Performing Archives/Archives of Performance* sig umiddelbart til en specialiseret, internationalt – men herunder altså også dansk – læserskare inden for det interdisciplinære felt af performativitetsstudier. Antologien har dog også relevans for kulturstudier i det hele taget. For kunsthistorien rækker dens perspektiver videre end performancekunsten til problemstillinger forbundet med historieskrivning, samtidskunstens kanon og digitaliseringens potentialer, som jeg har været inde på ovenfor. Derudover sætter antologien også fokus på samspillet mellem forskning og praksis inden for blandt andet den nye praksisbaserede kunstforskning, idet flere bidrag er forfattet af kunstnere, og relationen mellem kunst og forskning udgør emnet for en række artikler.

Antologien fremstår samlet set både som et bidrag til og et eksempel på en aktuel udvikling af det kunsthistoriske fagfelt, der dels genskriver den nyere kunsts historie (med større fokus på performancekun-

stens rolle) og dels trækker teoretiske og metodiske perspektiver fra performativitetsstudierne over i et bredere kunsthistorisk felt. At såvel redaktørerne som cirka halvdelen af artikelforfatterne er danske skal ikke ses som en underkendelse af de internationale ambitioner eller publikationens kvalitet. Snarere er det omvendt sådan, at der i Danmark er etableret et forskningssamarbejde med internationalt netværk og tyngde omkring performativitetsstudier, som kommer til udtryk i denne antologi.

Afsluttende skal det bemærkes, at bogen trods sin murstenstyngde på 500 sider og i alt 25 artikler er visuelt indtagende, luftigt sat op og suppleret med rigt billedmateriale, selv om man godt kunne have ønsket sig endnu flere billeder, særligt når det gælder historiske rids som i Martha Wilsons bidrag "Staging the Self (Transformations, Invasions, and Pushing Boundaries)". Men det er fint, at man har givet plads til eksperimenterende artikelformer frem for at lade den akademiske stil være enerådig. Også det valg demonstrerer en aktuel, eksperimenterende udvikling inden for det kunstfaglige felt.

Performing Archives / Archives of Performance indeholder følgende bidrag:

Heike Roms, "Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?"

Amelia Jones, "Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History"

Julie Louise Bacon, "Unstable Archives: Languages and Myths of the Visible"

Peter van der Meijden, "This Way Brouwn: The Archive – Present, Past, and Future"

Emma Willis, "'All This Is Left': Performing and Reperforming Archives of Khmer Rouge Violence"

Rivka Syd Eisner, "Living Archives as Interventions in Ea Sola's *Forgotten Fields*"

Rachel Fensham, "Choreographic Archives: Towards an Ontology of Movement Images"

Sarah Whatley, "Dance Encounters Online: Digital Archives and Performance"

Tracy C. Davis og Barnaby King, "Performance, Again: Resuscitating the Repertoire"

Laura Luise Schultz, "The Archive Is Here and Now: Reframing Political Events as Theatre"

Malene Vest Hansen, "Remembering Istanbul: What, How & for Whom? Canons and Archives in Contemporary Art Biennialization"

Mette Sandbye, "Performing and Deforming the Family Archive"

Bodil Marie Stavning Thomsen, "The Performative Uses of the Surveillance Archive in Manu Luksch's Works"

Margherita Sprio, "*Sombra Dolorosa* (Guy Maddin, 2004): A Queer Archival Performance"

Annelis Kuhlmann, "*Undercover* by Hotel Pro Forma, Performing the National Archive: Staging Cultural Heritage at the Royal Library in Copenhagen"

Morten Søndergaard, "Flexowriters, Punch Paper Poetry, and Ontological Gaps: What happened to the Unheard Avant-Gardes?"

Martha Wilson, "Staging the Self (Transformations, Invasions, and Pushing Boundaries)"

Catherine Bagnall, "Archives and the Performance of Becoming 'Other'"

Paul Clarke, "Performing the Archive: The Future of the Past"

Solveig Gade, "Performing Histories: Archiving Practices of Rimini Protokoll and The Atlas Group"

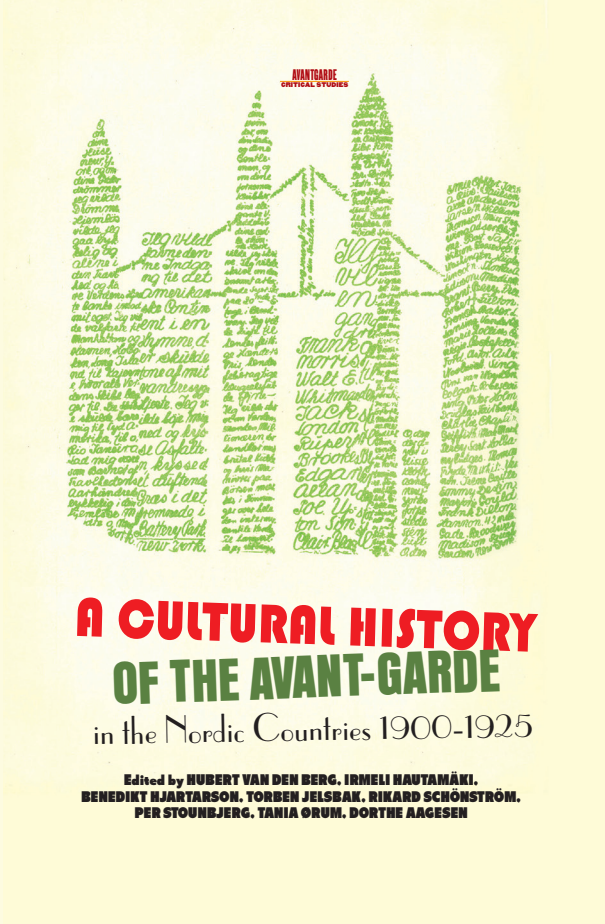
Gunhild Borggreen: "Archives of Secrecy: Yoshiko Shimada's Art *Project Bones in Tansu - Family Secrets*"

Rune Gade: "Labor of Love: Contesting Normative Urbanization in Marianne Jørgensen's *love alley*"

Louise Wolthers, "Escaping the Fortress of Memory: Archive Pathology in Lindsay Seers's Art"

Mathias Danbolt, "The Trouble with Straight Time: Disruptive Anachronisms in Pauline Boudry and Renate Lorenz's *N.O. Body*"

Marco Pustianaz, "Un/archive"



A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925.

Redaktion: Hubert van den Berg, Irmeli Hautamäki, Benedikt Hjartarson, Torben Jelsbak, Rikard Schönström, Per Stounbjerg, Tania Ørum og Dorthe Aagesen.

Amsterdam og New York: Rodopi, 2012. 680 sider.

Først, som avantgarden var det

Af Henrik Holm, ph.d., inspektør ved Statens Museum for Kunst

Vi kan sige, at det er utroligt, at vi skal vente til dette herrens år 2013, før der udkommer en ordentlig antologi om de nordiske landes avantgarde. Men vi kan også sige, at det jo er en chance uden lige at være dem, der sætter standarden for den historiske fremstilling af en periodes kunst. Forfatterne bag dette første af fire bind om avantgarden i Norden har lidt af begge disse følelser i sig. De skriver både med stolthed og træthed i stemmen, at nu kommer denne længe ventede og ønskede antologi endelig.

En bog med modstand på

Det har været et uendeligt slid at få skrevet, redigeret og sammensat bogen. Den spænder nemlig så vidt som overhovedet muligt over alle kunstarter fra dans til radio. Det er her, man kan få et større udblik. For denne læser, var det meget spændende at læse om den for mig ukendte svenske danser Jean Börlin (1893-1930) og *Les Ballets suédois*, som var en fast del af den parisiske avantgarde fra 1920-25. Bogen spænder også over alle de mange forskellige forløb, som avantgarden fik i de forskellige nordiske lande, hvor for eksempel de interne

spændinger mellem russere, finner og svenskere på finsk jord udgør en særlig historie.

Det er også noget af en anstrengelse at læse dette bind. Trods den enorme variation og spændvidde i temaerne, er alle essays forbløffende ens. De er korte. Det giver en hurtig kadence, der ikke ændrer sig meget igennem de næsten 700 sider, bortset fra at nogle af dem er så korte, at læsningen bliver decideret stakåndet. Som helhed fandt denne læser det svært at holde bogen ud. Ikke mindst fordi næsten alle avantgardens personligheder i denne periode gik igennem de samme par knudepunkter: Nell Roslunds (1887-1975) og Herwarth Waldens (1878-1941) toneangivende tidsskrift og Berlinergalleri *Der Sturm*; København, der fungerede som porten til Europa; og så Matisses akademi i Paris. Selvom man finder (meget korte) samlede fremstillinger af kunstnernes relation til for eksempel Paris, må historierne om hver enkelt person og genre nødvendigvis nævne, at han, hun eller genren stod i nært forhold til Walden og Henri Matisse (1869-1954). Det giver en betydelig redundans i teksterne, trods det lille rum, hver fremstilling har til rådighed.

Avantgardens refrain

Det er også lidt uhyggeligt at konstatere, at alle forfatterne skriver på samme måde. Hvert kapitel er domineret af positivistisk geo-tracking, der følger stort set samme mønster: denne fantastiske person var dér og dér på det og det tidspunkt: så var hun i København, så kom hun i forbindelse med *Der Sturm*, og så var hun i Paris, inden hun vendte hjem til sit hjemland og blev forhånet efter noder, hvorefter hun tilpassede sin stil et mindre afvigende udtryk eller døde for ung til at nå det.

Det har været helt afgørende vigtigt for forfatterne at vise, at vi fra Norden var med, da det skete, ofte lidt for sent, ofte på den mere konservative side, men ind i mellem lige mens det hele skete i Berlin eller i Paris. Dette til opbyggelse af nordisk selvopfattelse og til almindelig oplysning for omverdenen, der kunne tro,

at udkants-Europa ikke var med på noderne. Desuden vil jeg for egen regning tilføje, at man må tage i betragtning, at nok skete oprørene ofte senere i de nordiske lande, som meget længe var besatte af realisme og en nær forbindelse mellem kunst og borgere, men det vigtige er jo ikke bare, om vi var samtidige med, lige før eller længe efter for eksempel Vasilij Kandinskij (1866-1944). Det særlige, efter denne anmelders mening, er at se, at hvert land har sin avantgarde, som kæmper mod dets særlige fordomme og kulturkonservatisme. Længere artikler ville have givet mere plads til at skildre modstanden, det omgivende samfunds undren og hvor forsvindende lille avantgarden var i tiden. Men trods den enkelte artikels lidenhed, lykkes det alligevel ofte forfatteren at antyde disse forhold.

Teori og perspektiv

Ind imellem er fremstillingen tilsat lidt teoretiserende krydderi: Peter Bürgers tese, om at avantgardens essens dels er at være imod moderniteten og dels kan lokaliseres til enkelte, radikalt tænkende personer, til enestående, specifikke hændelser og til ganske få, kæmpende grupperinger omkring dem, går igen. En position, der er påvirket af sociologen Pierre Bourdieus analyse af et felt, er også gennemgående. Det beskrives her, hvorledes avantgarde og modernisme interagerer i et og samme "felt".

Nyligt afdøde tænkere som Gilles Deleuze optræder lidt oftere end Jacques Derrida, begge på samme ikke særligt højfrekvente niveau som Lenin og Marx. Kommunismens fædre ville jo have optrådt meget oftere i et bogværk fra en tidligere periode om emnet, når man tager i betragtning, hvor meget avantgardens anarkistiske og kommunistiske fundering betyder. Nu er det pakket ned i afsluttende kapitler om politik, ideologi og diskurs. Midt i denne gruppe er så et kapitel om Hilma af Klint (1862-1944), der allerede i 1906 malede abstrakte malerier under påvirkning af esoteriske trends såsom Madame Blavatskys (1831-91) teosofi og dermed var

på omgangshøjde med Kandinskij, Kazimir Malevitj (1878-1935) og Piet Mondrian (1872-1944), uden at de tre herrer eller omverdenen kendte til hendes værker.

Deleuzes begreber "deterritorialisering" og "reterritorialisering" bruges til at beskrive situationen for det svenske sprog i det finske område. Den finske digter og komponist Elmer Diktonius (1896-1961) debuterede i 1921 med samlingen *Min Dikt*, der er skrevet på svensk, men sat som var det skrevet på japansk. Det udgives fra Sverige, mens Diktonius arbejder fra kontinentet. I analysen beskrives det, hvorledes Diktonius' usikre, internationale omflakken kunne blive brugt strategisk-manipulerende, så han i nordiske sammenhænge blev beskrevet som "fremstående" og meget anerkendt i udlandet, og derigennem vinde en større plads for sit virke i Norden.

Der henvises til en ganske nulevende teoretiker som Giorgio Agamben, når det påpeges at Agamben har læst Walter Benjamin og har påvist den nære sammenhæng mellem beskrivelse af varefetichismen i Marx' og Engels' *Det Kommunistiske Partis Manifest* (1848) og oplevelsen af Verdensudstillingerne. Kommunisterne leder efter kapitalismens mindste grundbestanddele, avantgarden leder efter minimale forskelle og de mest basale elementer i deres kunst, og arkitekturen reducerer formsproget til den Internationale Modernisme, der fuldender den venstreorienterede avantgardes forløb fra samfundsnedbrydende til total, kommerciel succes. Det sker i et af de mere overgribende essays (af Sven-Olov Wallenstein) om avantgarden og markedet, og den slags essays er der heldigvis en del af i bogværket.

Men andre væsentlige, nulevende tænkere inden for det æstetiske som Slavoj Žižek og Jacques Rancière er ikke med, måske fordi hverken psykoanalytisk teori eller diskussioner af betragterens rolle betyder helt så meget i denne fremstilling af den første avantgarde i Norden, som de måske kunne gøre.

Det overraskede mig, at der ikke var flere feministisk inspirerede indlæg, end der er. Shulamith Behrs artikel om "Académie Matisse and its Relevance in the Life and Work of Sigrid Hjertén" er en undtagelse. Matisses kunst har været udsat for mange hårde, feministiske analyser, men at se Hjertén (1885-1948) appropriere Matisses formsprog til sine fremstillinger af ødelagte, misbrugte og trætte kvinder er sært rystende, fordi disse værker med ægte, avantgardistisk kampmod er malet samtidigt med Matisse selv, midt i en avantgarde, der var en lang "masquerade of masculine desire" (p. 160).

Avantgardens kulturhistoriske fremtid

Men i indledningen erklærer redaktionen, at der ikke er tale om et decideret teoretisk værk. Vi får ikke en ny "grand theory" om avantgarden ud af studiet af dens nordiske medlemmers historie. Det kunne da ellers have været stort, hvis vi fik suppleret Bürger og Bourdieu og andre centraleuropæere med en ny teoretisk ramme for avantgardestudier, skabt heroppe fra Norden. Men sigtet med serien af bøger om den nordiske avantgarde er et andet, nemlig simpelthen at få kastet mere lys over centrale aspekter af Nordens kulturhistorie ud fra et interdisciplinært perspektiv. Det leverer bogen udmærket, men den er selvfølgelig ikke så underholdende, radikal og perspektivrig, som avantgarden kunne være, og den er svær at læse i ét stykke. Men taget i bidder, er der megen viden fra førende eksperter at hente, og den er et glimrende sted at starte for fortsatte studier af avantgarden. Hvis man tør tage skridtet fra kulturhistorie til kulturanalyse med de fire bøger, så kan vi forestille os et femte bind, der ser på de historiske avantgarders betydning for vores tid og vores perspektiv, for vores forhold til det europæiske, til globaliseringen og til vor tids avantgarder som for eksempel Occupy-bevægelsen og diverse politiske "forår."

A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925 indeholder følgende bidrag:

Hubert van den Berg, "The Early Twentieth Century Avant-Garde and the Nordic Countries – An Introductory *tour d'horizon*"

Per Stounbjerg, "Rebels and Renegades – Strindberg, Artaud and the Avant-Garde"

Erik Mørstad, "Munch's Impact on Europe"

Bodil Marie Stavning Thomsen, "Die Asta and the Avant-Garde"

Geert Buelens, "'the manifold in one/and the one manifold' – Asta Nielsen as an Icon for the European Avant-Garde"

Frank Claustrat, "Nordic Writers and Artists in Paris before, during and after World War I"

Shulamith Behr, "Académie Matisse and its Relevance in the Life and Work of Sigrid Hjertén"

Frank Claustrat, "Jean Börlin and Les Ballets Suédois"

Gertrude Cepl-Kaufmann og Anne M. N. Sokoll, "'From the North comes the light to us!' – Scandinavian Artists in Friedrichshagen at the Turn of the Century"

Jan Torsten Ahlstrand, "Berlin and the Swedish Avant-Garde – GAN, Nell Walden, Viking Eggeling, Axel Olson and Bengt Österblom"

Hubert van den Berg og Benedikt Hjartarson, "Icelandic Artists in the Network of the European Avant-Garde – The Cases of Jón Stefánsson and Finnur Jónsson"

Sven-Olov Wallenstein, "The Avant-Garde and the Market"

Andrea Kollnitz, "Promoting the Young – Interactions between the Avant-Garde and the Swedish Art Market 1910-1925"

Vibeke Petersen, "The Avant-Garde and the Danish Art Market"

Dorthe Aagesen, "Art Metropolis for a Day – Copenhagen during World War I"

Margareta Tillberg, "Kandinsky in Sweden – Malmö 1914 and Stockholm 1916"

Stefan Nygård, "The National and the International in *Ultra* (1922) and *Quosego* (1928)"

Natalia Baschmakoff, "Avant-Garde Encounters on Karelian Bedrock (1890s-1930s)"

Øivind Storm Bjerke, "The Pavilion of De 14"

Claes-Göran Holmberg, "flamman"

Bjarne S. Bendtsen, "Copenhagen Sword-play – Avant-Garde Manoeuvres and the Aesthetics of War in the Art Magazine *Klingen* (1917-1920)"

Torben Jelsbak, "Dada Copenhagen"

Claes-Göran Holmberg, "The Reception of the Early European Avant-Gardes in Sweden"

Rikard Schönström, "Pär Lagerkvist's *Literary Art and Pictorial Art*"

Fredrik Hertzberg, Vesa Haapala og Janna Kantola, "The Finland-Swedish Avant-Garde Moments"

Per Stounbjerg og Torben Jelsbak, "Danish Expressionism"

Lennart Gottlieb, "Avant-Gardism Danish Style – Jais Nielsen as a Modern Genre Painter 1916-18"

Kristín G. Guðnadóttir, "Jóhannes Kjarval's Appropriation of Progressive Attitudes in Painting between 1917 and 1920"

Andreas Engström, "The Modern Break-through in Swedish and Scandinavian Art Music"

Karen Vedel, "Dancing across Copenha-gen"

Torben Jelsbak, "Avant-Garde Activism – The Case of the New Student Society in Copenhagen (1922-24)"

Timo Huusko, "Finnish Nationalism and the Avant-Garde"

Julia Tidigs, "Multilingualism and (De) territorialisation in the Works of Elmer Diktonius"

Anna Maria Bernitz, "Hilma af Klint and the New Art of Seeing"

Thomas Henrikson, "Art as a Revolutionary Dionysian Jaguar – Otto Ville Kuusinen, Elmer Diktonius and the Emergence of Avant-Garde Poetry in Finland"

Benedikt Hjartarson, "The Early Avant-Garde in Iceland"

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 8 / 2013

Redaktion:
Rasmus Kjærboe og Martin Søberg

Udgivet af:
Dansk Kunsthistoriker Forening
www.kunsthistoriker.dk

Udgivelser til anmeldelse kan sendes til:
Dansk Kunsthistoriker Forening
Att. Martin Søberg, ID 40 84 68 60
Døgnpost 637, 1704 København V

ISSN 2245-0092

DANSK KUNST HISTORIKER FORENING