

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 13 / 2017



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**

INDHOLD

- 7** En mursten af et gedigent stykke kunsthistorie
Anne Christiansen, Anne Marie Carl-Nielsen født Brodersen
Anmeldt af Jens Peter Munk
- 13** Gerda Wegener – grænseoverskridende i kunst og køn
Gerda Wegener
Anmeldt af Ulla Angkjær Jørgensen
- 21** Heerup og avantgarden: "og" i kunst og forskning
Henry Heerup og avantgarden
Anmeldt af Peter van der Meijden
- 33** Theodor Philipsen – en traditionsbevidst nyskaber
Finn Terman Frederiksen, Theodor Philipsen
Anmeldt af Anne-Sophie Rasmussen
- 39** Dømt til at være outsider
Karin Bechmann Søndergaard, Blunck
Anmeldt af Jesper Svenningsen
- 53** Væbnet med Weies skrifter – til kamp for kunst og kultur
Edvard Weie, Skrifter om kunst og kultur
Anmeldt af Jens Tang Kristensen
-

Monografiens livsvillighed

Vi kan i år fejre 50-året for udgivelsen af Roland Barthes' essay *La mort de l'auteur*, hvori han fremsatte en kritik af den biografisk orienterede fortolkning af tekster. Inden for kunsthistorien har Barthes' kritik gerne ledt videre til en kritik af kunstnermonografien som genre og altså særligt i dens biografisk orienterede variant. Kritikken peger på monografiens indbyggede risiko for at harmonisere og psykologisere den enkelte kunstners produktion, ligesom den peger på, at monografien kan være blind for eksterne forhold og sammenhænge, ligesom den kan have tendens til at negligere brud og manglende kongruens inden for værket.

50 år efter Barthes' essay må vi dog konstatere, at den kunsthistoriske monografi ikke er død, og at den faktisk kan antage en række forskellige former. Derom vidner alle de udgivelser, som anmeldes i denne udgave af Kunsthistorisk Bogliste. For som en ganske utilsigtet rød tråd handler de seks udgivelser hver for sig om en dansk billedkunstner. Fra dette fælles udgangspunkt sætter forskellene imidlertid ind. For vi har at gøre dels med ganske omfattende og forskningsbaserede monografiske fremstillinger om henholdsvis Anne-Marie Carl Nielsen, Ditlev Blunck og Theodor Philipsen, dels med det mere afgrænsede udstillingskatalog om Gerda Wegener, foruden den tematisk orienterede antologi - om Henry Heerup og avantgarden - og endelig møder vi kunstnerens egne sproglige ytringer i form af Edvard Weies skrifter.

En gennemlæsning af denne udgave af boglisten kan få os til at overveje de mange måder, kunsthistorie i dag kan bedrives på, og dermed også føre til



grundlæggende metodiske overvejelser over, hvordan vi som kunsthistorikere griber et stof eller emne an, måske endda et helt oeuvre. Og ikke mindst med hvilke begrundelser, med hvilke afgrænsninger og forbehold, hvilke mulige blinde pletter og mere eller mindre udtalte præferencer. Hvilken grad af syntetisering finder sted, hvilke skemaer aktiveres? Som genre lever monografien i bedste velgående inden for dansk kunsthistorieskrivning, men som en gennemlæsning af anmeldelserne vil vidne om, er monografien ikke automatisk lig med biografisk snæversyn og psykologisering. God læselyst!

Redaktionen





ANNE MARIE CARL-NIELSEN

født Brodersen | ANNE
CHRISTIENSEN

Anne Christiansen, *Anne Marie Carl-Nielsen født Brodersen*
Odense: Odense Bys Museer, 2013. 424 sider.

En mursten af et gedigent stykke kunsthistorie

.....

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

.....

Anne Christiansen har med *Anne Marie Carl-Nielsen født Brodersen* begået en væsentlig biografi om en kæmpende kunstner, der på mange måder måtte stå i skyggen af sin mere berømte mand, men som ved sin store personlighed alligevel var mand for sin hat.

Grundlaget for dette solide og digre bogværk er et omfattende kilde-materiale bestående af bl.a. breve, regnskabsbøger, kataloger og fotos. Der har været forholdsvis let adgang til dette righoldige materiale fra både Carl Nielsen Museet og Carl Nielsens Arkiv i Det Kongelige Bibliotek. I

museet findes langt de fleste værker, der er gengivet i bogen, og John Fellow har siden 2005 fået udgivet bind på bind i *Carl Nielsen Brevudgaven*. Fellow manglede at udgive et par bind af sit værk, inden Anne Christiansen i 2013 afsluttede redaktionen af sin bog. Hun skriver selv, at hun af den grund ikke fik tid til at gennemgå korrespondancerne fra de sidste to år af Carl Nielsens liv. Den undskyldning er svær at sluge, med mindre forfatteren ikke har haft adgang til materialet. Det kunne man så bare sige. Der trækkes naturligt nok også på Anne Marie Telmányis biografi om moderen fra 1979. Bogens fotogra-

fier udgør et værdifuldt supplement til karakteristikken af kunstneren og mennesket Anne Marie Carl-Nielsen (herefter benævnt AMC-N). De taler deres eget sprog om en stolt kvinde med nogen selvfølelse, men også om hendes ydmyghed over for den skabende kunst.

Fremstillingen er kronologisk fremadskridende, og hvert kunstværk er grundigt behandlet og sat i relation til tiden, dens strømninger og normer. Et sympatisk træk ved den biografiske fremstilling er de mange små glimt af de daglige sorger og glæder i Nielsen-familien. Der redegøres sobert for parrets langvarige ægteskabelige krise, hvor de trods alt loyalt støttede hinanden i kunstneriske anliggender. Der er en klar kønsspecifik vinkling på stoffet, og man må lægge øre til den gamle travet om, hvor svært det som kvindelig kunstner var at begå sig i et mandsdomineret samfund. Det lod AMC-N sig tilsyneladende ikke gå på af, for hun kæmpede sin kamp for kvinden og kunsten på snart sagt alle fronter, og tog de knubs, det nu

en gang førte med sig. Noget offer var hun ikke, højst for sig eget, noget uregerlige temperament. Hun var frygtløs i sin omgang med både tyre og hugorme, og visse mennesker skulle heller ikke komme hende for nær. I økonomiske sager var hun behård og kompromisløs og var ved sin død en holden kvinde.

Anne Christiansen har gennemgående et godt greb om værkanalyserne, og man får derigennem et solidt indblik i AMC-N's kunstneriske udvikling. Fremhæves skal her den flotte tolkning af *Musikkens genius* som allegori, naturalistisk kunst og biografisk psykologi i ét mesterligt greb. Der er også en god forståelse for kunstnerens blændende, små arbejder af dyr i alle mulige og især umulige stillinger.

Forfatteren skriver indsigtfuldt om kunstnerens motivvalg på en klangbund af livets tilskikkelser, og hendes karakteristik af kunstnerens portrætter af sine egne børn som et spejl på familielivet er blevet til en række fine, små vignetter. Såvel

kunstneren som forfatteren har sans for de portrætteredes fysiognomiske særpræg, med prægnante resultater til følge. Det er komplet uforståeligt, at den til det yderste formfølsomme billedhugger havde så ubehjælpssomme tegnegaver. Det glides der let hen over i teksten, og det er klogt.

Helt galt er det med tegningerne fra Firenze og Venezia på side 67. De er dog næppe hendes, men snarere Carl Niensens, hvad hans dagbogsnotat også kunne tyde på.

I det helt surrealistiske, 20 år lange forløb om tilblivelsen af Christian IX's rytterstatue - AMC-N kaldte det selv for en lidelseshistorie - afvejer forfatteren sobert, hvem der på hvilket tidspunkt havde ansvaret for forsinkelser og fordyrelser af projektet. Fronterne mellem bestillerkomité og kunstner var fra begyndelsen hårdt optrukne, ikke mindst forårsaget af Ludvig Brandstrup, "hendes plageånd gennem mange år", som han så træffende betegnes. Forfatteren forholder sig hele tiden strengt analytisk til problematikken og konkluderer overbevisende. Et kapitel

for sig er processen omkring soklens udformning, der oprindeligt skulle have været et relief befolket med et væld af figurer. Jeg skulle hilse at sige, at soklen, som Mogens Koch endte med at tegne til rytterstatuen, ikke er i granit, men sandsten.

Der er til sidst i fremstillingen en udmærket sammenfatning af AMC-N's kunstsyn, der knytter sig tæt til hendes livssyn, hvor fantasien har en stor plads. Hvert kapitel afrundes med en opsummering, som også er nødvendig for at perspektivere det noget nærsynede blik på stoffet. Den lille epilog "Arvtagere og eftermæle" danner en væsentlig og elegant sløjfe på fremstillingen. Dog bliver den feministiske tilgang atter en anelse for insisterende; en sandhed bliver som bekendt ikke mere sand af at blive gentaget.

Fremstillingen er skrevet i et levende og fantasifuldt sprog. Nogle gange lidt for fantasifuldt, for teksten udviser en forbavsende mangel på sproglig præcision, der vil støde den lydhøre; en mere opmærksom kor-

rekturlæser havde været ønskelig. Det er småting som tegnsætning og orddelinger, men også særheder som accenter på *dén*, *dét* og *hér*, hvor den gængse måde at betone på er at kursivere. Formuleringer som *en smudsig arbejdssituation*, *dyr med kraftig krop og ben* er tvetydige og ufrivilligt morsomme. Og hvor skal *utroskabet* mon stå? Forfatteren kalder Ryslinge Højskole for et grundtvigiansk *knudepunkt*, hvor *højborg* nok ville være det rette udtryk. En ufred bliver ikke *skrinlagt*, men *bilagt*. Og jeg kunne blive ved.

Kunstnerens svaghed for relieffer med profilportrætter henføres til renæssancens portrætkunst. Her nævnes Sandro Botticelli som forbillede, skønt han kun sjældent malede sine portrætter i ren profil. Det ville have været langt mere oplagt at nævne kunstnere som Antonio Pollaiuolo, Domenico Ghirlandaio og Filippo Lippi. Forfatterens kendskab til den italienske renæssancekunst kommer noget til kort, og helt på afveje er hun, da hun vil henføre inspirationen til et titelblad, som

AMC-N udførte til Carl Niensens op. 6, *Viser og vers af J.P. Jacobsen*, til Jan van Eycks *Tilbedelsen af det hellige lam* kombineret med en af AMC-N's egne tilfældige skitser af en fuglevinge. Der er tværtimod tale om et meget mere direkte lån fra Melozzo da Forlís apsisfresker fra Basilica dei Santi Apostoli, Rom, malet i 1472-74, nu udstillet som fragmenter i Vatikanmuseet. Ægteparret Niensens interesse for renæssancekunsten bevidnes blandt andet af de billeder, der var ophængt i deres dagligstue, som det er dokumenteret gennem flere fotos. Forfatteren nævner selv Botticellis *La primavera*, men glider let hen over de øvrige reproduktioner af betydelige renæssanceværker, nemlig Andrea Mantegnas berømte kobberstik *Bacchanal ved et persekar* fra 1470'erne og det værk, som samme kunstner udførte sammen med Giovanni Bellini omkring 1460, *Fremstillingen i templet*, tilhørende Staatliche Museen zu Berlin. Der er heller ikke helt uvæsentligt at bemærke, at dagligstuevæggen desuden prydedes af en reproduktion af den såkaldte sørgende Athene,

marmorrelieffet fra ca. 460 f. Kr., nu i Akropolismuseet. Ikke mindst set i lyset af kunstnerens gentagne rejser til Grækenland, hvor hun rigtignok især interesserede sig for – og i stor stil kopierede – den arkaiske kunsts værker.

Også omkring Carl Nielsens *oeuvre* er der en del upræcise oplysninger. Det er naturligvis sekundært stof i denne sammenhæng, men alligevel. *Fynsk forår* karakteriseres som et orkesterværk, skønt der dog er tale om et større korværk med solister. Men de fleste gange lykkes det trods alt, og det er dejligt og sympatisk, at forfatterens personlighed med passende mellemrum stikker sit ansigt frem og opliver fremstillingen.

Publikationens udstyr har været lagt i hænderne på de altid solide grafikere Mette og Eric Mourier. De har taget udgangspunkt i det brændte rødlers farve og med konsekvens og udsøgt smag gennemført ideen. Således er et gennemgående træk de små teglrøde vignetter i form af et trekløver, hentet fra en af AMC-N's

egne illustrationer. De med rødt fremhævede nummerhenvisninger til illustrationer er lette at få øje på. Til gengæld forekommer det overflødig, at der anvendes to henvisningssystemer, ét i brødteksten og ét i billedteksterne. Disse sidste er til overflod som regel bare gentagelser fra brødteksten, så man ofte får de samme oplysninger to gange.

Efter læsningen står det dog klart, at man sidder tilbage med den hidtil væsentligste og grundigste biografi om AMC-N, og alt andet lige er det en stor bedrift, som ikke er hverdagskost på dansk grund.





Gerda Wegener

Redaktion: Christian Gether, Stine Høholt og Andrea Rygg
Karberg

Ishøj: Arken Museum for Moderne Kunst, 2015. 90 sider.

Gerda Wegener – grænseoverskridende i kunst og køn

.....

Af Ulla Angkjær Jørgensen, ph.d.

.....

Udstillingen, som præsenterede den danske kunstner Gerda Wegener (1885-1940) på ARKEN fra d. 7. november 2015 til d. 8. januar 2017,¹ følges op af et katalog med fire artikler, en biografi og en værkfortegnelse. ARKEN's katalog hedder slet og ret *GERDA WEGENER* og hentyder dermed til, at både udstilling og katalog er første større museale præsentation af kunstneren herhjemme – og alle steder. Gerda Wegener, som havde stor succes i Paris i 1910'erne og 1920'erne, var næsten glemt, da hun døde i 1940, men har inden for de seneste 25 år været genstand for flere mindre udstillingspræsenteratio-

ner i Danmark, Paris og New York.² Hendes værker har dog altid solgt godt og dukker jævnligt op i auktionssammenhænge. Det nærværende katalog og udstillingen giver hende imidlertid en velfortjent anerkendelse med 178 udstillede arbejder i forskellige genrer og teknikker.

Gerda Wegener blev uddannet som maler på Kunstakademiets Kunstskole for Kvinder, men fandt sit stilistiske ståsted som tegner med en dekorativ, arabeskslyngende streg, der også går igen i hendes malerier. En stor del af hendes produktion er illustrationer til tidsskrifter, ma-

gasiner og aviser, og hun har også illustreret bøger. Fra sin død i 1940 til i dag har Gerda Wegener været så godt som glemt af kunsthistorien, dels vel fordi hun tilhører en gruppe af transnationale kunstnere, der ofte vanskeligt lader sig skrive ind i sit hjemlands kunsthistorie (kunsthistorieskrivning er stadig i høj grad knyttet til nationale fortællinger), dels vel fordi hun allerede ved sin død var glemt af kunstscenens aktører og af publikum. Det hører med til historien om Gerda Wegener, at hun havde en succesfuld karriere i Paris i en tid og et miljø, hvor der var en positiv modtagelse af hendes kunst og det hører også med til historien, at hun var gift med Einar Wegener, som fik foretaget verdens vist nok første kønskorrigerende operationer og formelt blev Lili Elbe, et alter ego han dog havde udlevet i sit liv sammen med Gerda Wegener og i hendes kunst i mange år inden. Dette samliv og dets indflydelse på Gerda Wegeners kunst og vice versa er et hovedtema for både udstilling og katalog.

Gerda og Einar Wegener tog til Paris

i 1912. Nogle år inden havde hendes *Portræt af Ellen von Kohl* (1906) været årsag til den såkaldte Bonde-malerstrid i Politiken, hvor fronterne stod skarpt mellem naturalister og impressionister på den ene side og symbolister, der forsvarede hendes dekorative art nouveau-stil, på den anden side. I Paris havde man dog sans for den dekorative tegning og de flirtende og erotiske emner, som Gerda Wegener yndede. I Paris var der plads til hendes moderne, frigjorte sind, og hun fik succes og kunne leve af sin kunst. Den franske kunsthistoriker Frank Claustrat skriver i sin artikel "Gerda Wegener og Frankrig - en brændende kærlighed" om karrieren og modtagelsen i Paris. Gerda Wegener blev hurtigt kendt som en rebel i det parisiske kunstmiljø og kom snart i selskab med italienerne Guillaume Apollinaire og Riciotto Canudo omkring deres avantgarde-magasin *Montjoie!*

Under krigen engagerede hun sig som mange andre ekspatrioter i den franske sag og blev fast satiretegner på det antityske blad *La baïonnette*,

hvor hun foldede sig ud som anti-tysk propagandist og tegnede flere klassikere, for eksempel *L'origine du zeppelin* (Zeppelinerens oprindelse) fra 1915. Tegningen, der foreslår, hvordan zeppelineren opstår fra en pølse, som letter fra en tyk tyskers tallerken og stiger op i skyerne, vidner om hendes visuelle intelligens. Hun tegnede desuden for tidsskrifterne *Fantasio*, *Le Rire* og *La Vie Parisienne*, og hun udstillede alle årene på de mange forskellige saloner som Salon d'automne og Salon des indépendants, men især Salon des humoristes var hun glad for og udstillede satiretegninger her frem til 1928. Lige præcis deltagelsen i denne salon, som var med til at give bohémekunstnerne folkelig anerkendelse, vidner om hendes kritiske sans midt i alt libertineriet. Gerda Wegener bevægede sig problemløst og grænseoverskridende mellem kunstindustri (glasmosaikker), portrætmalerier, landskabsmaleri, bladillustrationer, satiretegninger, reklametegninger med mere, mellem populære og høj-kulturelle genrer. Hendes stil kunne bære det, og det var åbenbart ikke

noget problem i Paris, hvor selv den franske stat indkøbte tre billeder af hende, som i dag befinder sig i den nationale samling af moderne kunst på Centre Pompidou.

Paris var det perfekte sted at leve for Gerda Wegener, for ud over det faktum, at den kunstneriske horisont var højere, så var horisonten det også. Her kunne hun og Einar udleve deres *queer* sindelag. Paris var en smeltedigel for kønnets performance frem til trediverne, hvor meget stoppede op på grund af depressionen og senere Anden Verdenskrig. Det bohèmeagtige kunstmiljø var tæt befolket med skæve personligheder, som i deres kunst og liv udlevede ukonventionelle identiteter.³ I sin artikel "Når en kvinde maler kvinder" sætter Andrea Rygg Karberg Gerda Wegeners billeder ind i en fortælling om kvindens ændrede kønsrolle, om hvordan hun kunne forvandle rollen som objekt for mandligt begær til selv at styre og nyde denne opmærksomhed gennem maskeraden, det vil sige gennem at spille bevidst på kvindeligheden som en maske. Det

har kvinder altid kunnet gøre, men der findes historiske kontekster, som specielt har kaldt på maskeraden. Og her just efter Victoriatidens ophør synes det som om, dens spil bliver blotlagt så alle kan se den. Maskeraden er altid på færde hos Gerda Wegener: i portrætter, hos mennesker i landskaber, illustrationer, satire, reklamer og så videre. Den gennemsyrrer alt, hun rører ved. Hendes foretrukne emne er slet og ret femininiteten, både hos kvinder og mænd. På den måde kan hun minde lidt om den franske maler Marie Laurencin (1883-1956), der også havde en distinkt dekorativ streg og malede drømmeagtige kvindefigurer i pastelfarver. Hun blev netop berømt af Guillaume Apollinaire for sin feminine, dekorative stil. Apollinaire hyldede den forskel, han mente kvinderne kunne tilføre kunsten; han opfattede den dekorative stil, han så hos en kunstner som Laurencin, som en videreførelse af traditionen midt i modernismens brydningstid.⁴

I "Transkvinden som model og medskaber" stiller Tobias Raun skarpt på

det særlige forhold mellem Gerda og Einar Wegener, der gjorde det muligt for ham i hendes kunst at udleve sine drømme om at være kvinde og for hende at male bestemte aktstudier, og for dem begge to at skabe en relation mellem Gerda og Lili. Det ligger muligvis lige for at antage, at det var Gerda, der skabte Lili med sin pensel, men Tobias Raun ser det anderledes. Han argumenterer meget overbevisende for, at der ikke var tale om envejskommunikation, men at Lili også var medskaber af Gerdas kunst. For som det hedder:

[k]unsten er et mulighedsrum. Her eksperimenteres der med kønnet, og samtidig bliver det også et sted, hvor kønnet får lov til at manifestere sig. (...) Kunstens rum bliver smeltedigel for nye og potentielt ambivalente køns- og seksualitetsrelationer mellem Gerda og Lili, hvad enten det er som kunstner og model, eller som afbildede karakterer.

(s. 53)

At bruge den mulighed som kunsten giver for forhandling af nye kønsrelationer var noget, de to delte med

mange andre af deres samtidige, og deres tegn blev i kunsten den rygvendte kvinde, odaliskens, som Lili kropsliggjorde, for eksempel *I sommervarmen (Lili)*, 1924.

Gerda Wegener var et multitalent, hvad genrer angår. Hun bevægede sig fra den tilbageskuende arabeskeagtige art nouveau-stil med afstikere omkring Aubrey Beardsley til art deco stilens minimale, stramme og fremadskuende udtryk à la Tamara de Lempicka. Gerda Wegener passede til sin tid, fordi hun problemløst spændte over mange genrer, populære og mere "seriøse" som portrætmaleriet. Hun var desuden ét med sin tid, hvad kønsfrigørelse angik, og sammen med sin mand var hun slet og ret med til at redefinere kønnet gennem sine malerier og tegninger af Lili på linje med folk som Djuna Barnes, Claude Cahun og Gertrude Stein, for bare at nævne et par stykker.

Det er glædeligt, at vi endelig har fået en lidt større udgivelse om hendes produktion i form af dette

katalog med artikler, værkliste og biografi. Kataloget er godt gennemillustreret og overskueligt sat op, så det virker indbydende for en bredere læserskare. Det virker dog noget "hæfteagtigt" på en kritiker, der kunne have ønsket sig en mere gennemgribende udgivelse i anledning af denne første større retrospektive præsentation af kunstneren. Når det er sagt, giver kataloget os alligevel nye, ukendte vinkler på kunstnerskabet, især Tobias Rauns artikel udmærker sig ved at være styret af en tese og være mindre beskrivende. Jeg kunne dog godt have tænkt mig mere af det hele, men anerkender, at det økonomisk er vanskeligt for museerne at lave større og mere omfattende forskningskataloger. Det havde været på sin plads med nøjere undersøgelser af de grafiske værker i bøgerne, reklamerne, magasinerne. Det har vi endnu til gode. Dette er en imidlertid en god begyndelse på en forhåbentlig fremtidig Gerda Wegener-forskning.



Noter

¹ Udstillingen var først berammet til perioden 7. nov. 2015–15. maj 2016, men på grund af overvældende publikumsinteresse blev den forlænget til 8. jan. 2017.

² Mona Larsen, *Gerda Wegener*. Aarhus: Kvindemuseet i Danmark, 1993; Lise Svanholm, *Gerda Wegener på Øregaard*. Hellerup: Øregaard Museum, 1999; Maison du Danemark, *Gerda Wegener: portraitiste danoise du Paris des années 20*. Paris: Maison du Danemark, 2000 (udstillingen er baseret på Øregaard Museums); *Gerda Wegener: La Vie Parisienne*. New York: Leonard Fox Ltd., 2009.

³ Shari Benstock, *Women of the Left Bank. Paris 1900-1940*. Austin: University of Texas Press, 1986; Andrea Weiss, *Paris Was a Woman. Portraits from the Left Bank*. San Francisco: Harper, 1995; Whitney Chadwick & Tirza True Latimer, *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2003.

⁴ Bridget Elliot & Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers. Modernist (im)positionings*.

London & New York: Routledge, 1994, s. 106.

Litteratur

Benstock, Shari, *Women of the Left Bank. Paris 1900-1940* (Austin: University of Texas Press, 1986)

Chadwick, Whitney & Tirza True Latimer, *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2003)

Elliot, Bridget & Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers. Modernist (im)positionings* (London & New York: Routledge, 1994)

Gerda Wegener: La Vie Parisienne (New York: Leonard Fox Ltd., 2009)

Larsen, Mona, *Gerda Wegener* (Aarhus: Kvindemuseet i Danmark, 1993)

Maison du Danemark, *Gerda Wegener : portraitiste danoise du Paris des années 20* (Paris: Maison du Danemark, 2000)

Svanholm, Lise, *Gerda Wegener på Øregaard* (Hellerup: Øregaard Museum, 1999)

Weiss, Andrea, *Paris Was a Woman. Portraits from the Left Bank* (San Francisco: Harper, 1995)



Gerda Wegener indeholder følgende bidrag:

Christian Gether, "Forord"

Nicolaj Pors, "En fantastisk historie"

Andrea Rygg Karberg, "Når en kvinde maler kvinder"

Tobias Raun, "Transkvinden som model og medskaber. Om modstand og tilblivelse hos den rygvendte Lili Elbe"

Frank Claustrat "Gerda Wegener og Frankrig. En brændende kærlighed"

Amalie Grubb Martinussen, "Biografi"





Henry Heerup og avantgarden

Redaktion: Anni Lave Nielsen m.fl.

Rødovre: Heerup Museum, Carl-Henning Pedersen & Else
Alfelts Museum og Sorø Kunstmuseum, 2015. 199 sider.

Heerup og avantgarden: "og" i kunst og forskning

.....

Af Peter van der Meijden, ph.d.

.....

Af de forskellige parataktiske konjunktioner er "og" måske den mest åbne. I titlen *Henry Heerup og avantgarden* gør ordet ikke andet end at sidestille "Heerup" med "avantgarden". Der antydes et forhold mellem de to, men hvad det indebærer, forbliver uvist. *Henry Heerup og avantgarden* gør det til sin opgave at klarlægge præcis dette.

Bogen ledsager tre udstillinger om kunstneren: *Heerup og Cobra* på Heerup Museum (17. september 2015-10. januar 2016), *Heerup og Mertz, skrammel-avantgarde* på Sorø Kunstmuseum (18. september 2015-

24. januar 2016) og *Heerup Dane Fæ* på Carl-Henning Pedersen & Else Alfelts Museum (19. september 2015-28. februar 2016). Bogen er ikke et decideret katalog, men snarere et bud på en ny baggrund for de udstillede værker, og hvad udstillingerne vil have dem til at tale om. På Heerup Museum er det, hvad der i introduktionen kaldes for Cobras "idégrundlag", deriblandt overbevisningen om, at "kunst må have nationale rødder og et internationalt liv", som bevægelsens generalsekretær, Christian Dotremont, skrev i *Le Petit Cobra* i 1949. På Sorø Kunstmuseum blev der stillet skarpt på Heerups og Albert Mertz'

assemblager med begge kunstneres relation til førkrigsavantgarden som baggrund. Og på Carl-Henning Pedersen & Else Alfelts Museum handlede det om Heerup som hele Danmarks nisse, forstået både som folkeeje og som en hofnar, der kan tillade sig at udøve kritik. Ordet "og" i bogens titel dækker derfor over flere sidestillinger end blot af Heerup og avantgarden. Fra udstillingerne har bogen arvet kravet om at tage stilling til det nationale og det internationale, det bredt accepterede og det avantgardistiske, det affirmative og det kritiske ved Heerups virke, og det er ikke nogen let opgave.

Direktørerne for de tre museer nævner i deres fælles introduktion to grunde til, hvorfor tiden er inde til at udgive en bog som *Henry Heerup og avantgarden*: at mange af primærkilderne er blevet tilgængelige for første gang, og at kunstnerens status som folkeeje indtil nu har modvirket forskning. Med publikationen af biografien *Henry Heerup - motivets magt*, skrevet af Heerup Museums direktør Anni Lave Nielsen, i 2015,

og Heerup Museets digitalisering af samlingen skulle den første forhindring være ryddet af vejen. Bogen ser dog ikke ud til at trække alt for meget på primærkilderne. *Rotten* fra 1933 nævnes for eksempel tit (den pryder endda omslaget), mens man som læser godt kunne savne flere diskussioner af mindre kendt materiale. Spredt ud mellem bidragene findes flere af Heerups egne tekster, men de er næsten uden undtagelse kendte og/eller let tilgængelige: "Vend skraldebøtten i vejret" og "Vrag" blev publiceret i *linien* i 1934, "Al kunst bør være folkelig", "Skraldemand & skraldemodel", "Sokler", "Hvad er en Brok" i *Helhesten* i 1943-44 og "Om skraldemodeller" i *Signum* i 1963. Teksterne er blandt de mest citerede, og tidsskrifterne er frit tilgængelige, enten i originalform eller som facsimile.

Hvad man så især kan forvente af bogen er, at den hjælper læseren med at se forbi nissehuen. Til det formål har man inviteret seks mest unge akademikere til at komme med et bud. Der er bidrag af postdoc Kerry

Greaves, ph.d.-studerende Kristina Rapacki, akademisk medarbejder Marianne Ølholm, postdoc Jens Tang Kristensen og postdoc Karen Westphal Eriksen. Bidragene tager for det meste udgangspunkt i skribenternes aktuelle forskning, så tilsammen kan bidragene gøre krav på at give en *Stand der Wissenschaft* inden for Heerup-forskningen. Desuden reproduceres en ældre artikel af lektor Mikkel Bolt om Heerups have. Tilsammen dækker bidragene de fleste af de vinkler, der virker oplagte at undersøge som led i en revaluering af Heerup som avantgardekunstner: Heerups relation til *linien* og *Helhesten* (Greaves), det "folkelige" (Rapacki), hans arbejde med tekst (Ølholm), hans relation til Mertz (Tang Kristensen), og pastoralen som genre og især kombinationen af længslen efter uskyld og bevidstheden om, at denne længsel er kunstig (Westphal Eriksen). Der er både fokus på hans rødder i førkrigsavantgarden, på hans position inden for dansk kunstliv fra 1940'erne indtil 1960'erne, på det tværaestetiske i hans virke, på det strategiske i hans

selvfremstilling og på forholdet mellem samfundskritik og utopisme hos Heerup og hans samtidige. Bogens antologiske karakter kommer dog til at have samme funktion som ordet "og" i titlen. Den valgte form lægger ikke op til, at skribenternes forskellige vinkler på stoffet samles i en overordnet vurdering af Heerup som kunstner.

Cobras generalsekretær, Christian Dotremont, skrev ikke kun om, at kunsten havde nationale rødder og et internationalt liv. Blandt hans bedst kendte udtalelser på Cobras vegne er "Vi er parate til at spænde den teoretiske livrem ind: for at spise". Gang på gang understregede Dotremont, at Cobra var interesseret i at handle, ikke i at teoretisere. Det vil dog ikke sige, at Cobra var helt uden et teoretisk grundlag. Bevægelsen gjorde, lige som *Henry Heerup og avantgarden*, flittigt brug af "og". I Cobrabevægelsens eponyme tidsskrift sidestilledes hulemalerier og værker af Asger Jorn, børnetegninger og værker af Karel Appel, et luftfoto af en by og

et revnet vindue, en vandloppe og en indonesisk skyggedukke. Mens man bladrede i tidsskriftet, mens man besøgte udstillingerne, fik man mulighed for selv at udforske Cobras univers af "naturlige" former. Hver læser, hver besøgende blev inviteret, måske endda tvunget, til at skabe og genskabe Cobras idégrundlag for sig selv. Selvom skrald og nisser, granit og tæppebankerornamenter også signalerer betydning, belyser ingen af bidragyderne systematisk Heerups virke ud fra denne vinkel.

I sit bidrag diskuterer Kerry Greaves hvad hun beskriver som den "naturlige" forbindelse mellem leg og fri udfoldelse, humor, hverdagsliv og nedbrydning af eksisterende grænser (s. 25). Forbindelsen ligger i den hollandske historiker Johan Huizingas begreb om det *ludiske* (fra bogen *Homo Ludens*, først publiceret på hollandsk i 1938 og oversat til engelsk i 1950). Begrebet er ganske vist et bud på, hvad der binder de forskellige karakteristika i Heerups kunst sammen, men det har en broget receptionshistorie. Huizinga

skrev bogen med baggrund i den trussel, Nazi-Tyskland udgjorde for den internationale stabilitet. Leg og kultur var for ham tæt forbundne, og kun når legens karakteristika var til stede, kunne menneskelige handlinger anses som civiliserede. Krig, siger han, kan kun kaldes for kulturel, hvis de involverede betragter hinanden som ligeværdige. Et samfund, der unddrager sig internationalt accepterede love og aftaler, glider over i barbari. Bemærkninger som disse skal læses i kontekst. Opfatter man kultur som spil i huizingagask forstand, skal et samfund følge klare regler, der accepteres af alle. Det er svært at se, hvordan fri udfoldelse og nedbrydning af grænser passer ind i denne definition.

Et andet element af Huizingas begreb om det ludiske, som det er vigtigt at holde sig for øje, er hans kunstsyn. Kun musik er ifølge ham beslægtet med leg, og det kun fordi det kræver øvelse og er omgivet af klare regler for, hvad der er tilladt. Brud på reglerne ødelægger spillet. I de andre kunstarter ser han særligt

eksistensen af kunstgrupper som et ludisk element. Kunstbevægelser og -ismer udgør ifølge ham særlige grupper inden for samfundet, der er enige at følge deres egne regler; regler, der ikke gør sig gældende i resten af samfundet. Så snart denne leg, eller en hvilket som helst leg, får moralsk betydning, bliver den ifølge Huizinga seriøs og holder op med at være en leg. Det ludiske udelukker derfor avantgardernes politiske aspirationer. Kun i Huizingas tolkning af masker, sammenflettede figurer, ornamenter og karikaturlignende deformationer af menneske- og dyrefigurer, som han ser som præget af en ludisk kreativitet, ligger der en mulighed for at bygge bro til Heerup og avantgarden - men her er problemet, at han ser disse kreative ytringer som en del af et samfunds ritualer. Hvis hans forståelse af det ludiske overhovedet kan rumme Heerup og avantgarden, er det i kunstnerens kodificerede rolle som bohème og geni. Det nationale, som det udfolder sig i Heerups referencer til vikingetiden, er der ikke plads til, og avantgardernes internationa-

lisme, især i den udstrækning, de møntede sig på de Kommunistiske Internationaler, heller ikke.

Til gengæld ligger der gode forskningsperspektiver i Huizingas karakterisering af ludiske aktiviteter som *dromenoi*, ting der opføres, det vil sige handlinger. De er, som han siger, methektiske snarere end mimetiske: de imiterer eller repræsenterer ikke noget, men lægger op til fælles handling. Hvis Heerups aktiviteter skal ses som ludiske i huizingask forstand, må konklusionen være, at man skal se på de aktiviteter, der udspillede sig omkring hans person, snarere end på de genstande, han skabte, og deres udseende. Mikkel Bolt hæfter sig i sit bidrag til *Henry Heerup og avantgarden* ved dette aspekt, når han placerer Heerups have i kontekst med psykogeografiske steder som Facteur Chevals Palais idéal, Ludvig II af Bayerns slotte og Kurt Schwitters' Merzbau. Jens Tang Kristensen henviser til det, når han beskriver Heerups virke som en genfortryllelse af verden og hans have som alternativt sted for

kunstens produktion og distribution. Karen Westphal Eriksen refererer til det, når hun beskriver Heerups have som en pastoral lomme i byen, hvor en drøm udledes, men i fuld bevidsthed om, at det er en konstruktion – ligesom hans værker veksler mellem at vise en forestilling om umiddelbarhed og at legemliggøre den i den måde, de er konstrueret på. Det er som om Heerups virke i *Henry Heerup og avantgarden* foreligger som en gordisk knude, som der hives i fra alle sider, men som aldrig rigtig går op; ikke fordi der ikke er tråde, der ser lovende ud, men fordi den valgte form ikke tillader, at man følger hver enkelt tråd til ende.

En tråd, man med fordel kunne have fulgt længere, er netop tanken om Heerups produktions- og distributionscentrum i haven (haverne) som et særligt sted. Måske giver Huizingas bog ikke de bedste muligheder for at tænke videre over dette, men det gør til gengæld Heerups reception i 1950'erne og 1960'erne. Den første, der omfavnede begrebet om det ludiske, var Cobra- og Situatio-

nistmedlem Constant Nieuwenhuijs. Efter Cobra droppede han maleriet og koncentrerede sig i stedet for om sine planer for New Babylon, den ludiske by, der kunne give husly til jordens fremtidige befolkning, gjort arbejdsløs af en støt fremskridende automatisering af livet og produktionen. Beboerne i New Babylon havde ikke andet end fritid og kunne leve et nomadisk liv, der kun drejede sig om at udleve deres ludiske, kreative evner. Denne idé blev overtaget af de hollandske Provoer i 1960'erne, og især af deres uofficielle talsmand og teoretiker Roel van Duijn. Provos ludiske aktioner bundede i en idé om, at proletariatet var blevet afløst af et provotariat af ikke-arbejdende unge, der gerne ville udleve deres kreativitet, men ikke kunne det i et samfund, der stadigvæk sad fast i idéer om produktivitet og nytte. Nieuwenhuijs kaldte denne nye revolutionære klasse for "arrièregarden". Kun på særlige steder var det muligt at agere på en ludisk måde: Spui-pladsen i Amsterdam var et sådant sted, men man kunne også påstå, at Heerups have var det.

Under alle omstændigheder kan man godt ønske sig, at *Henry Heerup og avantgarden* havde kastet mere lys på rammen for Heerups virke efter *linien, Helhesten og Cobra*: selvom han havde baggrund i 1930'ernes avantgarder, var han meget synligt tilstede i 1950'erne og 1960'erne, og hans receptionshistorie har forgreninger til boheme-, beat- og hippie-tankegodset. Rapackis gennemgang af det folkelige kunne have været et godt udgangspunkt for at diskutere provotariatet og andre transformationer af "folket" eller "masserne" i efterkrigstiden, men dette skridt tages ikke.

Følger man historien videre fra Provo, havner man hos Kabouter- ("nisse-") bevægelsen, som Van Duijn også var med til at grundlægge. Som følge af en depression trak han sig i 1967 tilbage på en biodynamisk bondegård og omfavnede dér nissen som et symbol på menneskets og naturens partnerskab i kampen mod den altødelæggende teknologi. Parallellen til Heerups rolle som formand for og eneste medlem af Nissernes

Fagforening er åbenbar. Heerup fravalgte rigtigt nok politikken, mens Van Duijn ikke kunne lade være, men valget af nissen som billede på en anderledes måde at befinde sig i verden på, er i sig selv sigende. Van Duijn blev i 1970 valgt ind i byrådet i Amsterdam som repræsentant for Nisseby Amsterdam. Samme år udråbte nissebevægelsen Oranje-fristaten, en alternativ stat hvis grænser var ko-ekstensive med de hollandske. Fristaten blev styret af et skygge-kabinet med departementer for besatte huse, genbrugsbutikker og økologiske madbutikker. Der er vist en pointe i, at Heerup kaldte sig for Nissernes Fagforenings *eneste* medlem - han var en ener og konformerede sig (eller lod sig konformere) til den konventionelle kunstnerrolle som enligt geni - men i hans selv-institutionalisering ligger der paralleller til fx Joseph Beuys, som i slutning af tresserne lancerede et dyreparti, "partiet med de fleste medlemmer, selvom de ikke har nogen stemme".

Relevansen i rækken Huizinga-Constant-Provo-Kabouter (eller Beuys,

eller...) for historien om Heerup og avantgarden ligger i, at den skifter fokus fra for- og fremtiden i henholdsvis Huizingas og Constants tolkning af det ludiske til nuet og muligheden for at leve "anderledes" i nuet. Bidragene i *Henry Heerup og avantgarden* henviser oftest til *linien* (1934-39), *Helhesten* (1941-44) og *Cobra* (1949-51), når avantgarden skal bringes på banen. *linien* var én af kamppladserne, hvor 1930'ernes kunstkampe mellem surrealisme og abstraktion blev udkæmpet, *Helhesten* var et forsøg på at holde avantgardens ånd i live under Anden Verdenskrig, og *Cobra* var tænkt som et alternativ til surrealismen, der under og efter krigen var kommet ind i et dødvande. Mens der utvivlsomt allerede var en del "nisse" over Heerup i 1930'erne og 1940'erne, blev hans position som hele Danmarks nisse først cementeret i 1950'erne og 1960'erne - perioden, hvor det begyndte at stå klart, at den historiske avantgarde hørte førkrigsperioden til, og at årene efter 1945 var neo-avantgardernes tid. Tang Kristensen fremhæver i sit bidrag avantgardens

institutionalisering og forvandling til investeringsobjekt i efterkrigsperioden, men knytter til denne observation først og fremmest en konklusion om, at Heerups skraldemodeller under de omstændigheder kun kunne agere som symboler. Haven, siger han, forvandlede sig til gengæld fra et symbol til en "myte".

Er det rækkefølgen? Fra "ægte" grænseoverskridelse til symbol på grænseoverskridelse til myte? Fra avantgarde til (affirmativ) neo-avantgarde til folkeeje? Det antydes flere steder i bogen, men bidragydernes vurderinger kommer - selvsagt, bogens struktur taget i betragtning - aldrig rigtig sammen. Det er muligt, at "og"-et mellem Heerup og avantgarden har mest indhold i perioden 1934-1951 - men der er også bidrag, der ser ud til at knytte forbindelser på et mere overordnet plan fx Ølholms behandling af det tværæstetiske og Westphal Eriksens behandling af pastoralen. Bidragene knyttes sammen ved hjælp af "og", ligesom Heerup bruger "og" til at skabe sine skraldemodeller og sin

offentlige persona. Det er op til den enkelte at drage konklusioner. De enkelte bidragsydere lægger ganske vist op til et bekræftende svar på spørgsmålet, om Heerups aktivitet kan betragtes som avantgardistisk, og værkudvalget i bogen understøtter og fremmer den samme konklusion. Hvor Heerups avantgardisme skal placeres, står dog mindre klart. Den kan ligge i legen (Greaves), i haven som psykogeografisk sted (Bolt), i hans forståelse af "folket" og "det folkelige" (Rapacki), i det tværdæstetiske (Ølholm), i genfortryllelsen af hverdagen og afvisning af et kategorisk værkbegreb (Tang Kristensen) og/eller i kombinationen af et utopisk indhold og en kritisk identitetsbevidsthed (Eriksen) - og det er ikke engang en fuldstændig liste over alle de aspekter ved Heerups virke og persona, der kunne tolkes som avantgardistiske. I den lange række af "og"-er gemmer sig mange grunde til, at Heerup skal/kan skrives ind i avantgardens rækker, men opgaven med at skabe et overordnet billede overlades til den enkelte læser. Heerups egen måde at arbejde på taget i

betragtning, er det måske også den eneste mulighed.



Heerup og avantgarden indeholder følgende bidrag:

Kerry Greaves, "Vekselvirkning - Heerups legende manøvrering i Linien og Helhesten"

Henry Heerup, "Al kunst bør være folkelig"; "Om skraldemodeller"; "Skraldemand & skraldemodel"; "Sokler"; "Hvad er en Brok"; "Vend skraldebøtten i vejret" og "Vrag"

Mikkel Bolt, "Heerups have, tingene og fantasien"

Kristina Rapacki, "Heerup og folket"

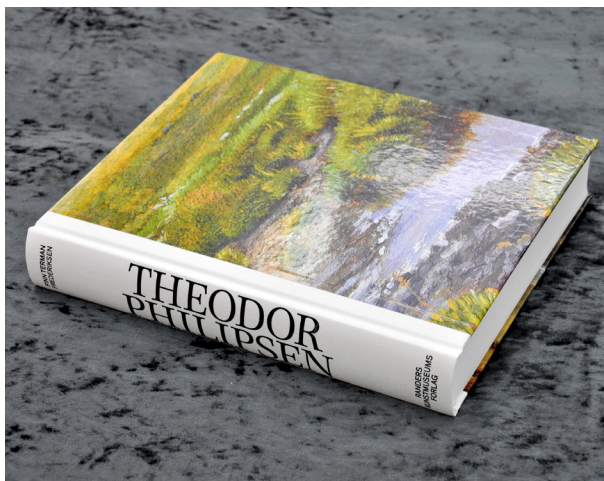
Marianne Ølholm, "Et roderi af mærkelige dele - om Heerups tekster"

Jens Tang Kristensen, "Skrot, skrald og skrammel - på kant med Heerup og Mertz i efterkrigstidens paradisiske helvede"

Albert Mertz, "Legetøj"

Karen Westphal Eriksen, "Heerup og pastoralen"





Finn Terman Frederiksen, *Theodor Philipsen – en traditions-
bevidst nyskaber*

Randers: Randers Kunstmuseum, 2016. 520 sider.

Theodor Philipsen – en traditionsbevidst nyskaber

.....

Af Anne-Sophie Rasmussen, mag.art.

.....

“Døm ikke en bog på dens omslag” siger man, men hvad angår Finn Terman Frederiksens store forskningsbaserede monografi om Theodor Philipsen, er det måske alligevel her, man skal begynde.

Det ville have været oplagt og forudsigeligt, hvis en af de genkendelige skildringer af køer, der nærmest er blevet synonyme med kunstneren, skulle pryde forsiden af *Theodor Philipsen - en traditionsbevidst nyskaber*. Køerne er imidlertid forvist til bagsiden af omslaget, mens forsiden bærer et udsnit af *Landskabsstudie. Hestehaven, Kalø Vig,*

fra 1866, et tidligt værk forestillende et vandhul omgivet af græstuer. Det ydmyge motiv lader det maleriske stof træde i forgrunden, og man fornemmer allerede her både den virtuositet i arbejdet med farven og penselstrøgene, der knytter Philipsen til de franske impressionister, og den jordbundethed og respekt for traditionen, ikke mindst i form af det danske guldaldermaleri, der også er en del af hans værk.

Netop denne spænding mellem nyskabelsen og traditionen er et af Terman Frederiksens fokusområder i bogen. Der er nemlig ifølge

forfatteren, der er tidligere leder af Randers Kunstmuseum, ikke tale om to modsatrettede tendenser, der skal vurderes separat, men om integrerede dele af Philipsens kunstneriske identitet og en nøgle til hans indplacering i kunsthistorien. Hermed søger forfatteren at nuancere blikket på Philipsen og gøre op med den indgangsvinkel, ifølge hvilken den franske impressionisme er "hovedfortællingen", mens Philipsen blot er den dansker, der med størst succes hængte sig på tendensen.

De forventninger, som omslaget skaber til bogens visuelle indhold, bliver til fulde indfriet. Der er tale om et overordentligt rigt illustreret værk, som foruden Philipsens egne værker også rummer adskillige referenceværker af danske og internationale kunstnere.

Foruden at være en kleppert af en bog er der tale om en gedigen, traditionel biografi, der lader Philipsens baggrund, opvækst og liv danne baggrund for hans kunstneriske udvikling og den bredere kunsthisto-

riske kontekst, som også inddrages. Det primære fokus er dog absolut på værkerne, hvilket kommer til udtryk i en vekslen mellem punktvis nedslag på værker, som illustrerer en generel udvikling, og på mere udførlige værkanalyser.

Endelig rummer bogen et ræsonneret katalog over kunstnerens produktion udfærdiget af forfatteren i samarbejde med Flemming Brix og Svend Erik Lorentzen. Det omfatter både malerierne, værkerne på papir, herunder pastel, akvarel og tegning, samt skulpturerne og de keramiske arbejder. Det er ikke alle læsere, der vil vie denne del med tætskreven tekst på tyndere papir bagest i bogen megen opmærksomhed. Men for de kunsthistorikere, der beskæftiger sig med Philipsen og hans tid eller vil komme til det i fremtiden, er dette måske den vigtigste del af bogen. En guldgrube af omhyggeligt indsamlet og systematiseret viden, der skaber et overblik over kunstnerens samlede produktion. Netop det, at denne type registrant henvender sig til en relativt snæver læserskare, gør

det omfattende arbejde, der ligger til grund for den, så meget desto mere prisværdigt.

Terman Frederiksen begynder ved begyndelsen og følger Philipsen fra den trygge opvækst i et solidt, børnerigt middelklassehjem over akademitiden og igennem de mange rejser, der er med til at forme ham som kunstner, frem til den kunstneriske kulmination omkring 1890. Der gøres en del ud af forældrenes indflydelse på Philipsen, måske en anelse for meget når det kommer til spekulationer i sammenhængen mellem kunstnerens angivelige moderbinding og privatliv. Bedre mening i sammenhæng med Philipsens kommende kunstnervirke giver de biografiske detaljer, som knytter sig til hjemmets klassiske og musikalske dannelse, den landbrugsuddannelse, der kun kan have haft indflydelse på kunstnerens senere motivvalg, og endelig til akademiuddannelsens afbrydelse på grund af krigen i 1864, der satte sig varige spor i hans sind.

Rigtigt interessant bliver det imid-

lertid, når forfatteren når til det sted i historien, hvor Philipsen har lagt akademitiden bag sig og skal finde sit eget ståsted som kunstner. Her fremhæver Terman Frederiksen særligt koblingen til guldalderkunstneren J. Th. Lundbye, hvilket fungerer som en fin indgangsvinkel til at opnå øget forståelse for og værdsættelse af Philipsen som dyremaler. Som Lundbye forstod Philipsen at male dyrene og især kreaturerne med en indlevelse, der fremhæver deres personlighed og gør dem til andet og mere end blot staffage.

Lundbyes glødende nationale sindelag delte Philipsen dog ikke, og da han mange år senere i 1893, malede *Alléen ved Vognserup*, et område som også Lundbye og Skovgaard havde skildret, står det klart, hvor langt han havde flyttet sig fra guldalder-forbilledet. Hjulsporene i den opkørte jordvej glinser af væde og giver med sine violette og blålige nuancer kraftigt modspil til træernes gyldne løv, der er gengivet med korte flimrende penselstrøg. Denne udvikling ville være utænkelig

uden impressionismen. For selvom Philipsen, som Terman Frederiksen illustrerer i bogens første kapitler, var rundet af den danske guldaldertradition, lægger forfatteren ikke skjul på, at det var under indflydelse af de nye tendenser fra Frankrig, at kunstneren blev i stand til at forme dette grundlæggende stof i en ny, personlig retning. Philipsens første lange rejse til kunstens hovedstad Paris fandt sted i 1874. Med en alder på 34 år havde han ventet ganske længe på muligheden for en kunstnerisk dannelsesrejse, idet akademitiden og de efterfølgende års anstrengelser først i 1873 udmøntede sig i økonomisk gevinst i form af Den Neuhausenske præmie. Philipsen tog dog sidenhen revanche ved at blive en af de mest berejste danske kunstnere i perioden.

1874 var året for den første af den impressionistiske grupperings udstillinger, men i første omgang var det imidlertid de lidt ældre generationer af franske realister fra Barbizon-skolen især Corot og Millet, der fangede Philipsens interesse. Der skulle

endnu gå et årti med en del yderligere udlandsophold herunder til Italien, Spanien og Nordafrika samt en række omvæltninger i dansk kunstliv, før den impressionistiske inspiration slog igennem hos Philipsen.

Da det skete fra midten af 1880'erne, var det ikke blot et resultat af inspirationen fra Paris og samvær med Paul Gauguin under dennes kortvarige og overvejende miserable periode som bosat i Danmark. Det skyldtes, som forfatteren fremhæver, måske i lige så høj grad, at Philipsen i øen Saltholm, som han besøgte første gang i 1880, fandt et sted, der kunne udgøre et stabilt og motivisk velkendt udgangspunkt for maleriske eksperimenter. Særligt de sitrende modlysbilleder, der lader kunstneren udforske lys- og skyggeeffekter og opløse konturerne med dynamiske penselstrøg, fremhæves som kunstneriske højdepunkter.

Der er ingen tvivl om, at Terman Frederiksens arbejde med bogen ikke kun er resultat af omfattende viden, men også er drevet af stor

kærlighed til Philipsens oeuvre. Alt andet lige må dette vel også være en forudsætning for at gennemføre et så stortilet og årelangt projekt. Loyaliteten over for Philipsen medfører måske en gang imellem, at der ses med milde øjne på nogle af de mere ordinære værker, men overvejende kommer den til udtryk i forfatterens kvalificerede billedudvalg og fokus på værker, der repræsenterer det bedste i kunstnerens produktion.

Både i Philipsens og kunsthistoriens interesse afrunder Terman Frederiksen således også fortællingen i det 20. århundredes første årti, mens de sidste års værker, hvor kvaliteten i kunstnerens arbejde var svingende, kun berøres overfladisk.

Undervejs samler forfatteren jævnlige tråde op fra en række andre forfatters tidligere behandlinger af Philipsens værk og inddrager dem som perspektivering til sine egne betragtninger. Dette bidrager til den overordnede oplevelse af bogen som et særdeles grundigt og helstøbt værk. At grundigheden måske i visse

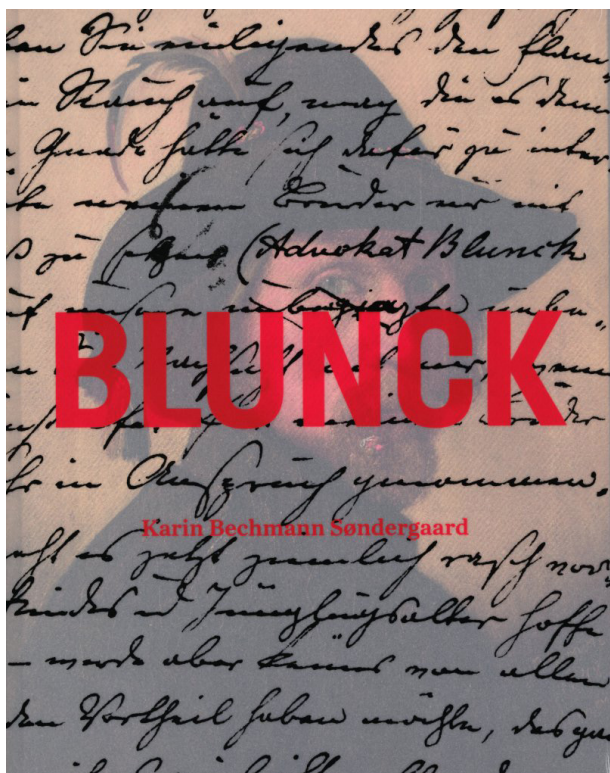
passager næsten tager overhånd, tilgiver man let, dels fordi der hele vejen igennem er et solidt greb om fortællingen, som ikke forsvinder ud af tangenter, og dels fordi den er fortalt i et flydende, behageligt og uopstyltet sprog.

Det er en bog med tyngde, både fysisk (det kræver to hænder at løfte den) og indholdsmæssigt. Hører man til dem, der ikke tidligere har ofret Philipsen megen opmærksomhed eller har haft svært ved at skelne den ene ko fra den næste, er der en stor sandsynlighed for, at læsning af Terman Frederiksens bog vil føre til en øget værdsættelse af kunstneren.



I forbindelse med bogens udgivelse viste Randers Kunstmuseum i efteråret 2016 udstillingen *Theodor Philipsen. Lysets og farvens mester*, som fra 4. februar 2017 rykkede til Sorø Kunstmuseum, hvor den kunne opleves frem til 15. juni.





Karin Bechmann Søndergaard, *Blunck*

Nivaa: Nivaagaards Malerisamling, 2017. 336 sider.

Dømt til at være outsider

.....

Af Jesper Svenningsen, mag.art., ph.d.

.....

Karin Bechmann Søndergaard har begået den første større udgivelse om guldaldermaleren Ditlev Blunck. Resultatet er et digert bogværk, der som historisk biografi betragtet er ganske vellykket, men som samtidigt demonstrerer, at den kunsthistoriske monografi er en bedragerisk svær genre at mestre.

Rækken af gode guldalderkunstnere, der endnu venter på selvstændig behandling, er overraskende lang, og så meget større er fornøjelsen, når man af og til har anledning til at stryge et navn af listen. Den holstenske maler Ditlev Blunck

(1798-1854) har længe stået højt på ønskesedlen, og Karin Bechmann Søndergaard skal have stor ros for at have givet sig i kast med kunstneren. Det er især forfriskende at se en guldalderudstilling ledsaget af et monografisk studie, hvor vi efterhånden ellers forventer en antologi af artikler. For uanset hvilke kvaliteter de forskellige bidrag end måtte have, så er sidstnævnte model sjældent videre helstøbt. Antologimodellen har dog selvfølgelig sin årsag, idet udstillinger sjældent tilrettelægges mere end et par år ud i fremtiden, mens et grundigt gennemforsket, værknært og kilde-

kritisk bogværk oftere vil kræve et årtis vedholdende arbejde.

Selve produktionen af Blunck-bogen har forfatteren lagt i hænderne på Nivaagaard-museet, som sammen med Trefold har præsteret en fornem udgivelse med en flot sats og en præsentabel billedside - omend lovlige mange af de vigtigste værker er illustreret i miniaturestørrelse. Og fraværet af et navneindeks i en udgivelse som denne er vel noget nær strafbart.

Bogens sprog er levende og letflydende, og fremstillingen er lettilgængelig i sin kronologiske opbygning. Hvor forslidt traditionel denne form end kan synes, så tåler den næsten ikke at afviges som strukturerende ramme for den første monografi om en kunstner. Det eneste problem opstår derfor i de passager, hvor forfatteren i formidlingens tjeneste eller grebet af en bestemt tematik har valgt at afvige fra den kronologiske skabelon. Grellest er skildringen af Bluncks første ophold i München (side 24-41), der på grund

af sine anakronistiske spring ikke gør os stort klogere på rejsens årsag eller udbytte. Og for nu at få overstået en anden forventelig kritik af fagets monografiske litteratur, så kan Blunck-bogen langtfra sige sig fri for at træde i en af genrens faldgruber, nemlig tendensen til at identificere sig så tæt med sin hovedperson, at man indtager rollen som vedkommendes trofaste forsvarer og nærmeste fortrolige. Dette kan ligne en kedsommelig standardkritik, men Blunck-bogen er desværre et lærestykke i genrens evne til foregive et privilegeret indblik i kunstnerens sande intentioner og dens vilje til at bortforklare al kritik af hovedpersonen som udtryk for uforstand, uærlighed eller smålighed. Det er så meget ærgerligere, eftersom forfatteren takket være sin tilgang til stoffet faktisk i nogen grad har formået at komme tæt på personen Blunck.

Tilgang til tekst og værk

Allerede bogens smudsomslag afslører den overordnede tilgang nemlig en fortrolighed med utrykte kilder, først og fremmest Bluncks

breve i Det Kgl. Biblioteks håndskriftsamling. Forfatteren har udført et beundringsværdigt stort arbejde med at læse disse breve og har derved kunnet bringe mange nye oplysninger for dagen. Den redaktionelle beslutning om at bringe citater fra Bluncks tysksprogede breve i dansk oversættelse snarere end på originalsproget synes ganske vist at være gennemtvunget så sent, at der ikke har været mulighed for en efterfølgende gennemskrivning. Hvert tekststed er derfor tit både citeret og paraphaseret, hvilket gør læsningen trættende. At den tyske originaltekst så til gengæld bringes som appendiks, vil utvivlsomt være til hjælp for den videre forskning.

Hvor smudsomslaget sætter de skriftlige kilder i forgrunden, så tjener det samtidigt til på symbolsk vis at trænge forsidens gengivelse af Bluncks selvportræt i baggrunden. For netop værkerne kommer ofte til at spille en uheldig sekundær rolle i bogens fremstilling, hvor den personal- og kulturhistoriske sammenhæng vægtes over den kunsthisto-

riske. Påfaldende er især de hyppige ekskursor til andre personligheders rejseoplevelser eller deltagelse i selskabeligheder, som alene tjener til at sætte scenen for den egentlige hovedperson. Til gengæld undlader forfatteren helst at gå ind i værkerne, tolke dem eller forholde dem til samtidens kunst eller til de kunsthistoriske forgængere. Læseren bliver heller ikke stort klogere på værkerens konkrete tilblivelse, selvom der ikke mindst i Kobberstiksamlingen findes et righoldigt materiale af forarbejder, som kunne være sat i spil. Når listen over Kobberstiksamlingens monterede Blunck-tegninger (side 330) eksempelvis kun omfatter en fjerdedel af disse, er det så fordi forfatteren betvivler tilskrivningen af de resterende – eller er det fordi forarbejder har været så uvigtige for projektet, at en mere samvittighedsfuld registrering har været uinteressant?

Blandt talrige eksempler, hvor Bluncks værker kun nødigt eller slet ikke skrives ind i en kunsthistorisk sammenhæng, kan nævnes billedet

af en hestegardists afsked med sin kæreste. Værket synes her dateret otte år for tidligt, men i sin rette kontekst er det et nøgleværk i Bluncks produktion, da det placerer ham i forreste geled i udviklingen af det folkelige og hverdagsallegoriske generemaleri i slutningen af 1820'erne, på linje med blandt andre Bendz og Rørbye. Intet af dette gør bogen os klogere på. Et andet eksempel er Bluncks kopier efter Rafael, som ikke giver anledning til overvejelser over Rafael-receptionen i tiden eller i Bluncks kunst i særdeleshed. I stedet får vi blot opridset kopiernes data, for slutteligt – og lettere komisk – at få oplyst at de "er i rafaelsk stil".

På andre punkter betegner bogen dog et vigtigt bidrag til vores kendskab til Bluncks værker. Det er ikke mindst vigtigt én gang for alle at få fastslået, at *De fire menneskealdre* ligesom den mindre version virkelig har været tænkt og udstillet som ét værk, forenet ved et ornamentalt rammeværk. Det tjener også til forfatterens ære at have bragt flere malerier frem, som vi hidtil kun har

kendt af omtale, først og fremmest det patetisk-heroiske *Abels død* fra 1833 og det glimrende lille portræstudie af J.P. Wulff. Særlig fremragende er Bluncks rumstudie til det berømte La Gensola-billede, som tidligere kun har været publiceret i en lille folder udgivet i forbindelse med Blunck-udstillingen på Thorvaldsens Museum for år tilbage. Med bogudgivelsen kan dette studie måske vinde den berømmelse det fortjener som det bedste olie-billede fra malerens hånd.

Lund-elev og outsider?

Hvis bogen ikke levner den kunsthistoriske sammenhæng meget plads, så giver den desværre heller ikke anledning til at gøre op med en række vedtagne sandheder om sin hovedperson. Der er næppe en kunsthistorisk grundantagelse, der i den grad har overlevet sig selv, som den vanemæssige opdeling i Lunds og Eckersbergs elever. Den dogmatiske udspaltning var oprindeligt et nyttigt redskab i kunsthistoriefagets anti-tyske barndom, hvor Lunds skole gjordes identisk med al kunstig

og udansk idealisme. Skal man gøre op med vurderingen, må man også gøre op med selve definitionen, idet den kategoriske opfattelse af tidens elevforhold i for høj grad styrer læsningen af kunstnernes favnevidde. Blunck er en af de mange, der ikke så entydigt kan reduceres til enten Eckersberg- eller Lund-elev, men hans holstenske ophav og senere krigsdeltagelse gjorde det i eftertiden umuligt at rubricere ham som andet end tyskinfluert Lund-elev. Og dette bestyrkes jo også af, at Blunck i sine breve ivrigt forsikrede professoren om sin hengivenhed og trofasthed, hvilket bogen glimrende gør rede for.

På baggrund af netop brevene til Lund advokerede Hannemarie Ragn Jensen for snart fyrrer år siden for, at Blunck skal betragtes som en dansk nazarener. Den udlægning videreføres ukorrigeret i nærværende udgivelse. Bogens billedside demonstrerer dog med al tydelighed, at karakteristikkene ikke kan udstrækkes til at gælde mere end et par af Bluncks nytestamentlige motiver

- og selv da er der kun tale om én inspirationskilde blandt mange. Man kan egentlig ikke tale om en ensidig germansk indflydelse i Bluncks produktion, før han i 1840'erne slog sig ned i Wien og siden Hamburg, og da lagde han sig i virkeligheden snarere efter en samtidig biedermeierstil, der fx i hans portrætter bærer mindelser om Winterhalter. Op til dette tidspunkt var Blunck ikke så lidt af en eklektiker, og nazarenerne fylder måske endda langt mindre på hans horisont end franske klassikere fra Poussin over Philippe de Champagne til Horace Vernet (sidstnævnte ikke mindst i portrættet af Troels Lund).

Billedmaterialet efterlader dog først og fremmest læseren med indtrykket af Blunck som en solid repræsentant for Københavnerskolen og som en maler, der ikke afgørende adskiller sig fra de historiemalere, der udelukkende havde studeret hos Eckersberg. For samtidens anmeldere var det åbenlyst, at Blunck i sin kolorit og sine figurers soliditet stod i gæld til Eckersberg snarere end til Lund. En mere øvet stilkritik ville måske

have forsøgt en sammenligning med så trofaste Eckersberg-epigoner som Albert Kùchler og Adam Müller. Bluncks dobbelte elevforhold til Lund og Eckersberg er under alle omstændigheder en nøgle til forståelse af hans kunstneriske egenart. Men selvom hans akademiske løbebane i 1820'erne er fremlagt med stor grundighed i bogen, så underspilles det dobbelte elevforhold gang på gang. Tag eksempelvis prins Christian Frederiks dagbogsnotat efter et besøg hos Eckersberg i november 1822, hvor prinsen bemærker at: "Hans Elever Martens og Blunck for Interieurs og Bendz for Portraiter love meget." Udgaven af prinsens dagbøger figurerer på bogens literaturliste, men passagen citeres ikke – og det selvom (fordi?) den placerer Blunck som en af de mest lovende elever i Eckersbergs atelier. Bluncks forhold til Eckersberg reduceres gennem bogen til et tidligt og forbigående fænomen – i tidstavlen placeres den endda så tidligt som i 1814, før Eckersberg overhovedet var vendt hjem fra Rom. Det er som om, det har været forfatteren magt-

påliggende at videreføre en bestemt ensidig udlægning af Bluncks skoling og horisont, for derved at befordre en af bogens hovedfortællinger: at han blev en outsider, fordi han traf de forkerte valg. Så tillokkende dette greb måtte være som plotline, så er det spækket med blinde vinkler.

Et påfaldende eksempel på en sådan blind vinkel får vi allerede i bogens prolog, hvor læseren introduceres til udsmykningen af det andet Christiansborg. Her etableres det gennemgående tema, at Blunck på grund af sit tyske ophav og tyskinfluerede skoling blev forfordelt og nægtet prestigefyldte opgaver. Men Blunck deltog rent faktisk i udsmykningen af Christiansborg, selvom dette ikke nævnes med et ord i bogen! Hans måske vigtigste bestilling var således en serie af lunetter, som han i 1828 udførte til slottets Drabantsal. Lunetterne gik som så meget andet tabt ved slotsbranden i 1884, men deres placering og fordeling fremgår af C.F. Hansens opstalt af salen. Præcis hvor ambitiøs og indholdsrig en udsmykning, der var tale om, kan

vi konstatere af samtidige beskrivelser (en af disse er citeret nedenfor). Bestillingen var af stor betydning for Bluncks anseelse og blev ligefrem fremhævet i sekretærens årsberetning ved Kunstakademiets årsfest i marts 1829. Men bestillingen blev også hvad ikonografien angår vigtig for Bluncks videre færd, idet fire af lunetterne viste "Optrin af Menneskelivets fire Aldere, hvorved disse repræsenteres, med Hentydning paa Menneskelivets Forbindelse med en i Verden fremtrædende højere Kraft." Denne motivkreds peger tydeligt frem mod hans senere allegoriske cyklus med samme tema - et værk der til gengæld fylder ganske meget i bogen.

Opsummering

Bogen om Ditlev Blunck kunne have været et vigtigt bidrag til guldalderforskningen, men den formår desværre ikke at løfte opgaven til tilfredshed. At værkerne stilles i skyggen af en populær og generel skildring af datidens forhold, kunne måske forsvares som et bevidst kulturhistoriske greb. Men som den

første kortlægning af et kunstnerisk virke må man forvente en større analytisk bredde såvel som en langt højere standard for relevans. Og læseren må ydermere forvirres over talrige mere eller mindre åbenlyse udeladelser, uoverensstemmelser og fejl.

Man kunne ønske for forfatteren, at hun havde haft mulighed for flere gennemskrivninger af teksten og desuden havde modtaget en mere dybtstikkende redaktionel og faglig sparring, end det er muligt inden for rammerne af et udstillingsprojekt og med den vilkårlighed, der tydeligvis er indbygget i processen for fagfællebedømmelse. Alligevel vil bogen sikkert komme til at danne basis for alle spørgsmål om Blunck i mange år fremover.



Addenda

Som håndsækning til forfatteren og for at bringe bogen et lille skridt nærmere fuldstændighed tillader jeg mig

afslutningsvis at bringe nogle beskedne tilføjelser og præciseringer, som nok mest har interesse for den specialiserede læser. Jeg har begrænset disse addenda til, hvad der specifikt har at gøre med Bluncks produktion, uden dog at have fundet plads til at gøre mere indgående tilføjelser om proveniens og forarbejder.

– S. 12f. Bluncks ovenfor omtalte udsmykning af Drabantsalen på Christiansborg Slot er i *Kjøbenhavnsposten*, 5. januar 1829, beskrevet som følgende: Salen var "smykket med ni, Graat i Graat malede, halvcirkelformede Malerier (...) anbragte saaledes, at i de fem af disse, som findes paa Salens lange Væg, er fremstillet Scener af den græske Mythologie, forestillende, hvorledes Menneskene fra Guderne have modtaget deres Kunst og Kultur, nemlig: 1) Skibet Argo's Bygning ved Minervas Hjælp; 2) Agerdyrkningens Indførelse ved Ceres; 3) Ægteskabets Indstiftelse ved Juno; 4) Viinavlens Indførelse ved Bacchus; og 5) Digtekunstens Udbredelse mellem Hyrderne ved Apollo. I de fire Arcader paa Salens tvende smalle Vægge er fremstillet Oprin af Menneskelivets fire Aldere, hvorved disse repræsenteres, med Hentydning

paa Menneskelivets Forbindelse med en i Verden fremtrædende højere Kraft. Disse ere: 1) Achils Opdragelse af Chiron; 2) Theseus, omgivet af de unge befriede Athenensere; 3) Hector og Andromache; og 4) Minos som Lovgiver."

– S. 42. *En bataillemaler i sit arbejdsværelse*. Billedets datering og udstillingshistorik angives forskellige i billedteksten, brødteksten, tidstavlen og værkfortegnelsen, men ingen af udlæggningerne er helt overbevisende. Det portræt, der var udstillet i 1823, viste iflg. anmeldelsen i *Dagen* 17. april en enkelt sort puddelhund samt en venusstatue i baggrunden. I det kendte Sonne-portræt ses ikke én men to hunde, og i stedet for Venus ses Weidenhaupts écorché. At det kendte billede var udstillet i 1826, kan der ikke herske stort tvivl om, da det beskrives i fx *Kjøbenhavns Morgenblad*, 29. april. Den mest sandsynlige tese må da være, at Blunck i 1823 og 1826 udstillede to let varierende versioner af samme komposition, hvoraf vi i dag kun kender den yngste. Tekniske undersøgelser vil måske kunne afgøre, om Blunck simpelthen har malet videre på sin første version, og om der altså er tale om ét og samme lærred. Det billede,

som Blunck holder op for spejlet i Bendz' velkendte maleri fra 1826, er i øvrigt en skitse til netop dette billede, ikke til portrættet af C.E. Sonne.

– S. 54, note 161. Akademiets sølvmedaljer tildeltes for malernes vedkommende kun for modeltegning og har således intet med årets guldmedaljeopgaven at gøre. Den citerede passage omhandler Bluncks forgæves deltagelse i guldmedaljekonkurrencen i 1823, som ellers ikke nævnes i bogen. Det er altså ikke korrekt, at Blunck vandt guldmedaljerne "i første omgang", som anført i bogens konklusion (s. 256).

– S. 62ff. *Gadescene* må åbenbart være utydeligt betegnet, når dateringen har kunnet læses både 1820 og 1823. Mon ikke sidste ciffer da ligeså vel kunne være et ottetal? Sådan blev signaturen i hvert fald læst i 1901, og det mest sandsynlige ville være, om billedet var malet og signeret samme år, som det blev udstillet. Dateringen 1820 forekommer i al fald næsten naturstridig, og Blunck ville vel hverken have malet et københavnsk motiv i München eller have medbragt en otte år gammel skitse til Rom (afb. s. 65).

C.E. Sonnes konturstik (afb. s. 64) indgik i øvrigt i den serie, han udførte i årene 1826-28, og kan derfor heller ikke tages til indtægt for en tidligere datering af maleriet.

– S. 66. Under omtalen af akademiets pengepræmiekonkurrencer kunne det nævnes, at Blunck tre gange deltog i disse: Første gang i 1823; siden i 1824, hvor emnet var "En diskoskaster", og endelig i 1825, hvor han vandt med sit billede af en faun. De omtalte konkurrencer om større pengepræmier blev i øvrigt aldrig indført og overflødiggjordes fra 1838 af de Neuhausenske Konkurser, der ingen relevans fik for Blunck.

– S. 99f. *Portrættet af Albert Theodor Karchow* er i værkfortegnelsen forvirret sammen med portrættet, som Blunck udstillede i 1831, omend der i brødteksten korrekt anføres at være tale om to vidt forskellige billeder. Tilskrivningen til Blunck synes udelukkende at bygge på, at museet i Kiel erhvervede portrættet sammen med et andet af hans værker (afb. s. 215), og at begge må antages at være nedarvet fra Joseph Hambro til dennes barnebarn Sir Everard Alexander Hambro,

Hayes Place. Proveniensen er dog ikke nok til at retfærdiggøre tilskrivningen, der ud fra en stilistisk betragtning umuligt kan opretholdes.

– S. 136. *Tre musikanter (pifferari) og en ung tilhører* er ikke udført af Blunck men er et studie til Johan Bravos gadescene udstillet i 1832. Et ældre fotografi af maleriet findes i Danmarks Kunstbibliotek. Der venter fortsat en stor opgave med at udrede tilskrivningerne af Bluncks, Bravos og Kraffts tegninger og oliestudier, og især er mange af Bravos værker blevet tilskrevet Blunck (se nedenfor vedr. s. 330ff og 332f).

– S. 150. *Portræt af Bertel Thorvaldsen* synes stilistisk og maleteknisk ikke forligneligt med Bluncks kunnen. Det synes da heller ikke (som anført side 153 og 316) at kunne identificeres med noget billedet, som Blunck udstillede. Den "udførte skitse", som udstilledes i 1836, må at dømmes efter formuleringen i udstillingskataloget være identisk med den mindre version af Kieler-portrættet omtalt side 151.

– S. 176. Blandt de rejsende med Rota synes Blunck også at have udført et portræt

af J.F. Frølich, hvilket solgtes på Wanda Müllers auktion hos Bruun Rasmussen i april 1967.

– S. 189. *Portræt af greve Andreas Conrad Peter Rantzau* er af forfatteren blevet forvekslet både i brødteksten og i værkfortegnelsen. Bluncks (eneste?) egenhændige version fra 1840 er afbildet i Lilli Martius' artikel i *Nordelbingen* 1938, og viser greven med forskellige ordenstegn. I øverste højre hjørne ses hans våbenskjold, og i modstående hjørne læses den tekst, som bringes i værkfortegnelsen side 320. Det her afbildede portræt er derimod signeret 1845 og er vel identisk med det nævnt i værkfortegnelsen side 321, hvor det (øjensynlig korrekt) antydes at være malet med deltagelse af Schlüter.

– S. 194. *De fire menneskealdre* blev, trods forfatterens forbehold, også efter ankomsten til København indfattet i én ramme (se bl.a. *Kiøbenhavnsposten* 22. april 1846). Værket var første gang udstillet i København umiddelbart efter dets ankomst i efteråret 1845, og Bluncks beskrivelse af ikonografien blev i den forbindelse bragt i dansk oversættelse i tidsskriftet *Freia* den 23. november

(samme beskrivelse som senere blev udgivet som pamflet i forbindelse med udstillingen i 1846). Freias redaktør Carl Borgaard synes i det hele taget at have været en varm beundrer af Blunck, og tidsskriftet refererede trofast malerens gøren og laden, navnlig hvad angik *De fire menneskealdre*.

– S. 219. *Portræt af Jens Adolph Jerichau* står stilistisk så langt fra og kvalitativt så langt under den version, der solgtes hos Bruun Rasmussen i marts 2016, at det må vække til eftertanke, hvad tilskrivningen angår.

– S. 234 og 238. Til de i bogen omtalte selvportrætter kan tilføjes ét i uniform fra 1850, som for godt ti år siden var til salg hos Buchhandlung & Antiquariat Friederichsen i Hamburg.

– S. 311. *Copenhagen Street Scene with Figures*, 1820, er ikke malet af Blunck, men snarere af Edvard Lehmann som fremført af Henrik Bramsen i *Kunst i Enevældens sidste hundrede år*, 1990, s. 159. Det daterer sig velsagtens til midten af 1830'erne.

– S. 312. *En Figur*, 1825, forestiller rettelig "En Faun" og udførtes på baggrund af Rørbyes vindertegning. Billedet fandtes i 1829 henstillet på Akademiets loft. Det synes aldrig at have tilhørt Den Kgl. Male-risamling, idet Reitzel i 1883 forvekslede det med det ene Sonne-portræt, som ganske rigtigt var deponeret i Aarhus Kunstmuseum.

– S. 313. *Profeten Elias og enken i Zarepta*, 1827. Det såkaldte forarbejde solgtes hos Bruun Rasmussen i marts 1997 (ikke i 2008) og har intet med guldmedalje-billedet at gøre. Det forestiller en pige, der giver brød til en gammel tigger, og må være identisk med den under 1833 opførte *Scene fra Italien*.

– S. 313. Selvportrættet var ikke malet i fresko men i olie direkte på mur. Har vi overhovedet dokumentation for, at Blunck var trænet i freskomaleriet?

– S. 314. *Profeten Ezekiels syn*, 1830. Skit-sen omtales første gang på H.L. Hvalsøes auktion i 1888 og er vist senest blevet solgt hos Bruun Rasmussen i december 1980. For billedet solgt i 1997, se forrige kommentar.

– S. 315. *Madonna med barnet* er ganske rigtigt kopieret efter Peruginos original, som tilhørte Ludvig I af Bayern, og som nu findes på Detroit Institute of Arts. En hypotese kunne være, at Blunck har udført kopien under sit ophold i München i 1840-41, og at Thorvaldsen da har købt det på sin gennemrejse i 1841. Kun ét Madonna-billede var udstillet i 1835, nemlig det omtalt på side 316, hvis mål i øvrigt fremgår af kataloget over O.T. Thomsens auktion i 1879.

– S. 318. *Romersk gadescene*, 1837, er utvivlsomt identisk med *Romerske gadedrenge* (afb. s. 152). Jævnfør omtalerne i *Berlingske Tidende* og *Kjøbenhavnsposten* 15. marts 1839 i anledning af billedets udstilling i Kunstforeningen.

– S. 319. *Kristus i Getsemane*, 1839. Skitsen stammer fra Den kgl. Bygningsadministration, der modtog den som obligatorisk del af bestillingen. Den "Skitse til en Altertavle", som Kunstforeningen købte, er derimod identisk med den under 1838 nævnte "Christus, der fører den angerfulde Røver, som blev korsfæstet med ham, ind i Himmerige" (se *Kjøbenhavnsposten*, 13. og 21. dec. 1839).

Sidstnævnte er i øvrigt ikke, som anført, identisk med Bluncks kopi efter Philippe de Champaigne.

– S. 327. Kobberstiksamlingen ejer eksemplarer af flere her omtalte grafiske blade efter Bluncks forlæg, deriblandt også bladet *Die Kunst geht betteln*, som forfatteren besynderligt nok angiver som bortkommet. Om raderingen *Das Alpdrücken* er gået tabt er tvivlsomt, men eksemplarer optræder i hvert fald på flere ældre auktioner, fx Rode og Wilckens auktion 18. feb. 1880, P.H. Rasmussens auktion 13. maj 1889 og en anonym auktion 10. feb. 1919.

– S. 328f. Listens første skitsebog må dateres ca. 1830-31 (tilskrivningen er korrekt, og de kursiverede oplysninger omhandler listens niende skitsebog). Listens anden skitsebog må dateres ca. 1830, idet den indeholder et studie til *Profeten Ezekiels syn*. Den tredje skitsebog er fra turen i 1831-32. Den femte skitsebog på listen må dateres ca. 1829-34, da den udover studier til både *Profeten Ezekiels syn* og *Fodvaskningen* indeholder et par studier til portrættet af Thorvaldsen stående. Den femte skitsebog indeholder

yderligere studier til sidstnævnte portræt og må dateres ca. 1834. Den ottende skitsebog er dateret 1835. De sidste to skitsebøger skyldes begge Johan Bravo.

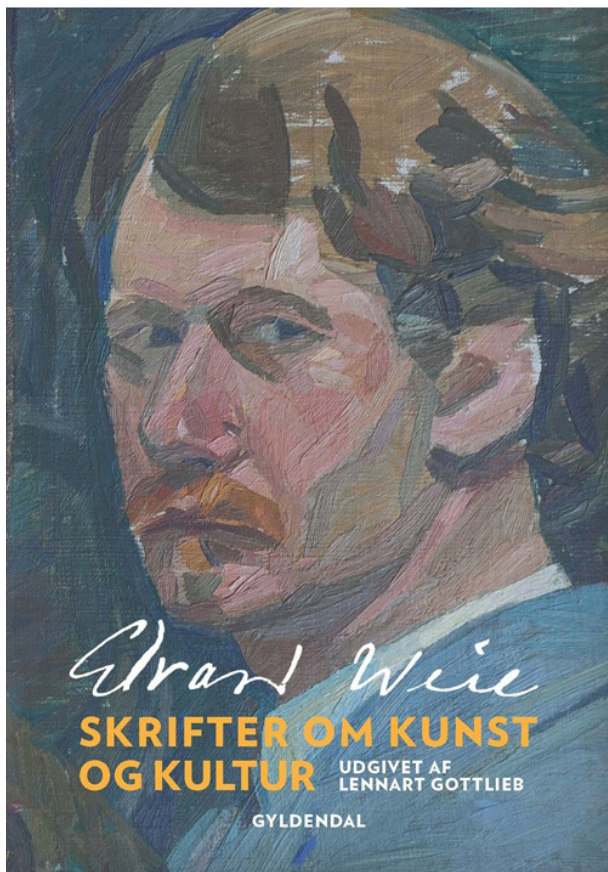
– S. 330ff. Det ville føre for vidt her at korrigere tilskrivningerne i Bravos arkiv. Nævnes skal blot at omtrent halvdelen af de af forfatteren oplyste oliestudier retteligt bør tilskrives Bravo eller Krafft, men at der blandt listens virkelige Blunck-arbejder er interessante studier til *Profeten Ezekiels syn* og *En familie pynter sig til karneval*. Det må regnes som et eksempel på Blunck-forskningens blinde vinkler, at Wolfgang Zeigerer i sin tid lod sig forlede af en ensidig opfattelse af Blunck som figurmaler, hvorfor han i sin gennemgang af Bravo-arkivet kun genkendte Bluncks hånd i figurstudier, ikke i landskabsstudierne. Bravo-arkivet indeholder dog adskillige fremragende eksempler på de friluftsmalerier, som Blunck selv fremhævede i et brev til Eckersberg. Disse kan, ligesom de øvrige Blunck-studier i Bravos arkiv, i mange tilfælde genkendes på tekniske og materielle karakteristika.

– S. 332f. Til listen over portrætter forestillende Blunck kan tilføjes Bissens

to smukke tegninger i *Venners Minde*, Kobberstiksamlingen.

– En del yderligere oliemalerier findes omtalt i ældre udstillingskataloger, eksempelvis katalogerne fra Rådhusudstillingen i 1901 og udstillingen af Dansk Kunst fra Italien 1909, hvor vi bl.a. finder et parti af *San Pietro in Vincoli* (tilh. Koch), *En sovende hyrdedreng* (tilh. Johan Hansen) samt portrætter af maleren Theodor Kiellerup og hans hustru. Ligeledes giver ældre auktionskataloger oplysninger om yderligere værker, hvoraf kun skal fremhæves det malede *Studiehoved efter modellen Pietro*, som solgtes på Alexander Wildes auktion i 1896.





Edvard Weie, *Skrifter om kunst og kultur*

Udgivet af Lennart Gottlieb. København: Gyldendal, 2015. 288 sider.

Væbnet med Weies skrifter – til kamp for kunst og kultur

.....

Af Jens Tang Kristensen, postdoc, Københavns Universitet

.....

Efter flere års intensiv og banebrydende forskning i - og nyfortolkning af dansk modernisme og modernitet har kunsthistorikeren Lennart Gottlieb suppleret sine resultater via denne genudgivelse af en række relevante, men hidtil oversete skrifter af den danske kunstner Edvard Weie (Gottlieb, 2011; 2012). Publikationen er både væsentlig og bemærkelsesværdig, fordi den som noget nyt giver læseren mulighed for at stifte bekendtskab med en række meget forskelligartede, ofte svært tilgængelige tekster i betydningen sjældne, alle udgivet i perioden fra 1920'erne og frem til malerens død

i 1943. Bogen, der foruden Gottliebs fremragende introduktion til Weies tekst- og kunstproduktion, udelukkende består af primærkilder heriblandt Weies debatindlæg og kronikker til aviser, tidsskriftsartikler og upublicerede manuskripter, udgør et vigtigt bidrag til den videre forskning i tidlig dansk modernisme. Med denne relancering af Weies skrifter formår Gottlieb imidlertid samtidig at give den almene læser en aktuel og underholdende indsigt i det, som Gottlieb selv beskriver som en romantisk avantgardists (s. 32) utraditionelle syn på, hvordan kunsten kan medvirke aktivt til

opbygningen af en ny og bedre samfundsstruktur.

Weies visdom udtrykt i hans poetiske og politiske samfundsskrifter

Ved en nærmere gennemlæsning af Weies tekster bliver det, og som noget nyt, muligt at se med hvilken konsekvens kunstneren mente at "ægte" kunst er analog med "livskunst". Som det fremgår af bogen, fastholdt Weie det synspunkt, at kunsten var universel, hvorved kunsten udnævnes som den vigtigste ingrediens i kulturen. Gottlieb konstaterer nøgternt og præcist i bogens forord, at Weie besad et nærmest dialektisk kunst- og livssyn, fordi "Kunsten er ikke et produkt af det samfundsmæssige. Kunsten og samfundet forudsætter hinanden" (s. 30). Weie indtog altså en antiformalistisk position, og helt i tråd med for eksempel den senere Cobra-bevægelse opfattede Weie altså ikke kunst som noget, der blot skal praktiseres af kunstnerne, men derimod af hele befolkningen, og herved lagde Weie på subtil vis afstand til ideen om kunstneren som geni. I det aldrig

færdiggjorte manuskript til bogen *Poesi og Kultur* understregede Weie, at enhver skal berige samfundet som kunstner inden for sit eget felt. Det er ud fra disse perspektiver ikke underligt, at Gottlieb hæfter sig ved, hvordan Weies kunst- og kultursyn bedst karakteriseres som folkeligt i en socialistisk, men ikke doktrinær forstand. Bogen viser på eklatant vis ved dens sammenstilling af mange forskellige artikler, at Weie primært skrev bidrag til for eksempel *Samleren* og *Ekstra Bladet*, hvorved han, også på dette niveau, appellerede til den brede og almene danske befolkning, og det er endvidere bemærkelsesværdigt, at avantgarde-kunstneriske kapaciteter som Otto Gelsted og Emil Bønnelycke også benyttede sig af *Ekstra Bladet* og *Samleren* som deres foretrukne distributionskanaler. Når Weie skrev for *Ekstra Bladet*, hang det også sammen med, at han tog afstand fra både den konservative, elitære kunsthistoriker Vilhelm Wanscher og den kulturradikale kritiker Poul Henningsen, der begge skrev for *Politiken*. Weie var institutionskritisk, og han ønskede ikke, at

kunsten blev kommercialiseret. På det niveau var han i dialog med de forskellige avantgardebewægelser i tiden, om end han aldrig ekspliciterede sådanne forbindelseslinjer.

Med afsæt i Weies egne skrifter viser nærværende publikation, at der kan banes nye veje for forståelsen af hans kunst. I et receptionshistorisk lys er det imidlertid Weies romantiske og poetiske livssyn, der er blevet fremhævet, hvilket har skygget for hans samfundspolitiske engagement og hans tilsvarende samfundskritiske virksomhed. Til eksempel plæderer Ingeborg Bugge og Henrik Juhl Andersen i bogen *Edvard Weie og symbolismen - et spor i malerens skrifter og billeder* for, at det var de på mange måder konservative tænkere som Vilhelm Grønbech og Helge Rode, der med deres kristne billedsyn først og fremmest påvirkede Weie i 1920'erne, og hvorved kunstneren fravristes enhver mulig forbindelse til Brandesbrødrenes og Nietzsches kritiske 'natur' (Bugge & Andersen, 2001, p. 23). Ved at vægte det kristne og mytologiske tankegods er

Weies radikale politiske udsagn, som også optræder hyppigt i hans egne skrifter, som det også er tilfældet hos Bugge og Andersen, traditionelt blevet nedtonet eller helt udrangeret. På dette unuancerede og ukritiske grundlag er Weie, indtil nærværende udgivelse, afskåret fra det sociale engagement, der optog ham. På baggrund af en dualistisk konstruktion afskæres Weie, takket være sit poetiske livssyn, Julius Bomholts instrumentalisering af kunstens politiske formålstjenlighed. Det er oplagt, at Weies værker forsøger at benægte socialdemokraternes vægtning af socialrealismens betydning for arbejderne, men det indebærer ikke, at hans billedsyn ikke byggede på et socialistisk og dialektisk fundament.

Det er de hidtil marginaliserede politiske facetter i Weies skriftlige produktioner, der efter denne udgivelse ikke længere kan ignoreres og dermed ekskluderes fra hans kunstneriske virke. Weies syntetiserende værkbegreb og hans æstetiske teorier bør med andre ord ikke adskilles fra de politiske, poetiske og

utopiske idealer, der tilsammen indgår som en iboende og gennemgribende struktur. Som Weie fastslog i artiklen "Om Brydningerne i moderne Maleri" bragt i *Samlere*n i 1925, var det ikke nødvendigvis oppositionelt til avantgardernes utopiske og aldrig indfrieede ønsker, at kunsten ideelt set skulle ophæves til totalånd. I lighed med konstruktivisten Kandinsky udnævnte Weie musikken til den absolutte kunstart, som fremtidens billedkunst skulle inkorporeres i og dermed forenes med. Weie overskred hermed formalisternes forestilling om, at der findes traditionelle værk-kategorier, selvom han på paradoksal vis tillagde maleriet som et fast definerbart objekt størst betydning. Derudover understregede Weie i det undergangsperspektiv, der karakteriserer artiklen, at den kunst, der blev produceret i hans egen samtid, var i fare for at blive kommercialiseret og totaludbyttet af liberalismen og de frie markedskræfter. Weies tekst er således i dialog med de historiske avantgarder, samtidig med at den virker højaktuel på nutidens læser. Ud fra en hermeneutisk optik viser Weie

os, at kunsten kan fungere som den sidste bastion for samfundskritik, så længe den insisterer på sin autonomi. Vi lever i en tid, hvor neoliberalismen, der på mange måder er kommensus-rabel med diverse fremdriftsreformer og New Public Management-strategier har bidraget til, at den kunst, der tidligere fungerede som et kritisk bidrag og alternativ til den styrende samfundsorden, gradvist er blevet reduceret gennem en stadig stigende kommercialisering og kapitalisering. Den kunstart og det kunstsyn, som Weie troede på, kapitulerede således, og følgevirkningen heraf blev, at kunsten og kunstnerne sejrede sig ihjel:

Med hensyn til den nuværende kunstneriske Situation i det store og hele kan man fatte sig i Korthed. Kunsten er simpelthen indgaaet som opdragende Led i samfundsudviklingen i Lighed med Spejderbevægelsen og Lignende, for saa stort et Antal unge Mennesker som muligt, for saaledes at være medvirkende ved Virkeliggørelsen af Liberalismens Motto, den størst mulige Lykke for det størst mulige Antal; endnu nogle faa Aar i samme Spor, og man vil paa Malerkunstens som paa saa mange andre

Omraader opleve en fuldstændig og endelig mekanisering og Dilettantismens Sejr, den selvstændige kunstneriske Søgten har dermed selvsagt sin Skæbne beseglet.

(s. 90)

At Weie tog afstand fra enhver udbytning af kunsten kommer særligt til udtryk i notitsen "En Kunstners Protest" udgivet i *Politiken* i 1926. I teksten går Weie i brechen for, at kunsthändler Chr. Larsen, der på det tidspunkt ejede en stor del af kunstnerens produktion, skulle udelukke Weies navn i forbindelse med ethvert salg af hans værker. Weie påpegede hermed, at galleristerne hæmmer og truer kunstneren. Man kan sige, at galleristen er med til at konstruere et forestillingsbillede om kunstneren, hvorved der blokeres for en potentiel udvikling af nye kunstneriske mulighedsfelter og eksperimenter:

Forretningsmanden profiterer af Malerens lidt efter lidt erhvervede Renommé og giver ham til Gengæld en forvirret Stilling i Offentligheden ved at udviske de skarpe Konturer for hans Maal og Villen.

(s. 111)

Weie ønskede som sagt, at kunsten skulle være folkelig, og det vil sige, at kunsten gennem myterne skulle føres tilbage til en før-begrebslig tilstand. Denne utopiske og romantiske drøm om, at kunsten skulle unddrage sig markedskræfternes og institutionernes totaludbytning af dens væsen, gennemsyrede således hans kunstneriske visioner og virke. I et artikelbidrag til *Ekstra Bladet* fra 1929, bragt under overskriften "Kunst og Marked", konstaterede Weie således at:

Der var engang, hvor Kunsten var Folkenes naturlige Udtryksform, deres indbyrdes Sprog, deres Væsens Hu og Kendemærke, og Kunstneren en ydmyg Arbejder af ofte ukendt Skæbne, og der var ingen Anledning til at paakalde sig kunst[n]erisk Offervillighed, Afsætningsmuligheder eller Folks Beundring, der var det selvfølgelig og naturlige Fundament.

(s. 179)

Weies pendulering mellem den romantiske folkelighed og politiske folkefront

Når Gottlieb understreger, at der er stor forskel på Weies kunst og den måde, hvorpå såvel Cobra-malerne som konstruktivisterne udtrykte sig, skyldes det både den relation, som Weie opretholder mellem kunst og kristendom, og hans romantiske grundsyn (Gottlieb, 2015, s. 13). Hvad Gottlieb derimod ikke pointerer er, at mange af de budskaber, som vi støder på i Weies i skrifter, faktisk har mange træk tilfælles med Cobra-malerens teoretiske ståsted, herunder den fælles vægtning af folkelighedsbegrebets betydning for kunstudfoldelsen som politisk strategi. Carl-Henning Pedersen foreslog allerede i 1944, det vil sige året efter Weies død, at der burde oprettes: "Kommunebiblioteker, hvor folk kunne komme og låne kunst med hjem, som det nu er tilfældet med bøger" (Pedersen, 1979a, s. 17), og herved banede Carl-Henning Pedersen på mange måder vejen for den senere fluxuskunstner Knud Pedersens realisering af Kunstbiblioteket. Ligesom Weie

var Carl-Henning Pedersen og hans kammerater yderst skeptiske over for enhver specialisering og kommercialisering af kunsten. Carl-Henning Pedersen kunne således i tråd med Weies synspunkt, som det også fremgår af Weie-citaterne ovenfor, fastslå at:

Noget af det, som derfor bør gennemføres, er at al salg af billeder standses. Malerier er ikke til salg. Det er en urimelig ordning, at når man har malet billedet, så skal man se at få det solgt. Det gælder al kunst. Ophørte salg af kunst, ville meget forandres til gavn for kunsten. Den usunde spekulation i navne ville forsvinde, og mange efterlignere med den. Aftog samfundet kunstnernes produktion og gav dem i stedet det de behøvede for at leve, blev det rigtige forhold mellem samfund og dets kunstnere etableret.

(Pedersen, 1979a, s. 16)

At det romantiske grundsyn imidlertid aldrig blev opgivet konsekvent af Cobra-malerne findes der utallige eksempler på. I et foredrag i Kunsthalle Kiel, i forbindelse med modtagelsen af Henrik Steffens-prisen i 1969,

fastslog Carl-Henning Pedersen således, at: "Jeg er vist mere mystiker, end jeg vil være af. Men hvem giver en bedre forklaring på kunst – længslen efter det fortryllede land der lever bag horisonter og hvor lykken bor" (Pedersen, 1979b, s. 73). Egill Jacobsen, der både var stærkt engageret i tidsskriftet *Helhesten* og efterfølgende i Cobra, vedkendte sig også arven fra de tidlige modernistiske kunstnere som Jens Søndergaard, Erik Hoppe, Vilhelm Scharff og Weie, og det er ikke mindst Egill Jacobsen og Jorns fortjeneste, at kunstnere som Karl Bovin, Imanuel Ibsen og Søndergaard både bidrager til og omtales massivt i *Helhesten*. Det er derimod rigtigt at Weie og Cobra adskiller sig med hensyn til spørgsmålet om kristendommens betydning for kunsten, og Gottlieb har også på mange måder ret i, at der ud fra en formalistisk, stilistisk og dermed billedanalytisk tilgang til værkerne kan registreres og opstilles nogle klare demarkationslinjer imellem Weie og den senere generation af kunstnere, som vi normalt forbinder med Cobra.

Når bogen analyseres som noget selvstændigt, kommer Weies teoretiske begrebsapparat og det politiske budskab meget tæt på de kritikker, som genfindes hos Cobra, og som igen forekommer dagsaktuelle: Samtidskunsten er i krise, og det skyldes primært, at ideologiapparatet er gået i opløsning. Workshoppen udgør et kunstigt forsøg på at skabe en ny deltagerbaseret kritisk kunst, så at sige bag om de markedskræfter og den institutionalisering, som samtidskunsten omvendt ofte tager del i, og som den dermed automatisk bliver medproducent af.

Det er også på baggrund af disse iagttagelser, at jeg finder Gottliebs udgivelse mere end underholdende og interessant. Kombinationen af Weies tekster belyst gennem Gottliebs receptionshistoriske og diskursanalytiske blik virker ikke bare godt, men fungerer i sig selv som en forfriskende påmindelse om, at kunstens samfundskritiske og politiske potentialer ikke nødvendigvis skal findes i samtidskunsten. Den *buzzword*-retorik, der knytter

sig til neoliberalismens vokabular, hvor idiomer som oplevelsesøkonomi, deltagerbaserede kunstformer og digitale praksisser dominerer, viser med hvilken succes den ny-rationalisering og institutionalisering af kunsten har udmøntet sig som del af den kapitalisering og naturaliseringsproces, der kendetegner starten på det nye årtusinde. Samtidskunst er per definition ikke længere kritisk samfundskunst, og herved står vor tids kunst og kunstsyn i skærende kontrast til for eksempel Weies og Cobras, der uanset deres eventuelle forskelle kunne samles i en fælles insisteren på, at samfundskritikken skal rejses gennem et egentligt og reelt samfundsengagement, der for disse kunstneres vedkommende blandt andet udmøntede sig i en stor mængde indlæg i aviser, tidsskrifter og populære magasiner. Dette vel at mærke i en tid, hvor man endnu ikke havde opgivet troen på kunstens autonomi og tætte forbindelse til poesibegrebet.

.....

Litteratur

Bugge, Ingeborg og Henrik Juhl Andersen, *Edvard Weie og symbolismen – et spor i malerens skrifter og billeder* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2001).

Gottlieb, Lennart, *Modernisme og maleri – Modernismebegrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910-30* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2011).

Gottlieb, Lennart, *Modernisme – maleriets fornyelse 1908-41* (Aarhus: Aros, 2012).

Pedersen, Carl-Henning, "Abstrakt kunst eller fantasikunst – en malers arbejde" in *En blomst er et øje* (København: Borgen 1979a).

Pedersen, Carl Henning, "Tanker og kunstens væsen" i: *En blomst er et øje* (København: Borgen 1979b).

.....

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 13 / 2017

Redaktion:

Jette Kjærboe, 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**