

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 12 / 2016



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**

INDHOLD

7 Heerups mange facetter

Anni Lave Nielsen, *Henry Heerup. Motivets magt*
Anmeldt af Liza Kaaring

15 Cybermuseumologi

Cybermuseumologi - kunst, museer og formidling i et digitalt perspektiv
Anmeldt af Dag Solhjell

23 Kulturel lysterapi: Vrid af det synlige og det usynlige

Nicolai Howalt, *Light Break: Photography/Light Therapy*
Anmeldt af Kirstine Autzen

29 Thomas Kluge. Gud, Konge og Fædreland

Thomas Kluge. Gud, Konge og Fædreland
Anmeldt af David Burmeister

37 Tilfældet Tuxen

Tuxen - farver, friluft og fyrster
Anmeldt af Susanne Bruhn

45 Venedig som sygdom

Venedigsyndromet - Storhed og fald i kunstens Venedig
Anmeldt af Chris Fischer

Tilbage til bøgerne

Efter en længere pause er *Kunsthistorisk Bogliste* tilbage. Anmeldelser og kritisk diskussion af faglitteratur inden for kunsthistorie, arkitektur, design og visuel kultur er ikke blevet mindre relevant siden første nummer, der udkom tilbage i 2011. Dengang ønskede vi særligt at tage udstillingskataloget under kærlig behandling, da det ellers ofte overses til fordel for den udstilling, det ledsager.

I de seneste år er udstillingskataloget og genren "den medfølgende publikation" blevet endnu mere væsentlige at forholde sig til. Danske kunstmuseer publicerer rutinemæssigt deres forskning inden for rammerne af dette format, og det skyldes flere årsager: Kulturstyrelsen (ups! Slots- og Kulturstyrelsen) har presset på for mere fagfællebedømt forskning, og kataloggenren tilfredsstillende samtidig andre krav om konstant produktion af formidling, mens det endelig nok er nemmere at søge økonomisk støtte til publikationer, som er led i større udstillingsprojekter.

Lidt foruroligende kan man konstatere, at denne udvikling frem mod mere forskning i katalogregi har risikoen for at blive en ny sovepude - for hvorfor op-søge internationale publikationskanaler, og dermed internationale forskningsmiljøer, når man kan udgive selv og holde det på dansk og inden for Danmark? På redaktionen spår vi, at næste "slag" kommer til at stå omkring internationaliseringen af forskningen i dansk kunst. Udenlandske kunst-, arkitektur- og designforskere orienterer sig først og fremmest mod tidsskrifter. Hvis vi skal overbevise kolleger i de andre nordiske lande, i Tyskland, i resten af Europa, i

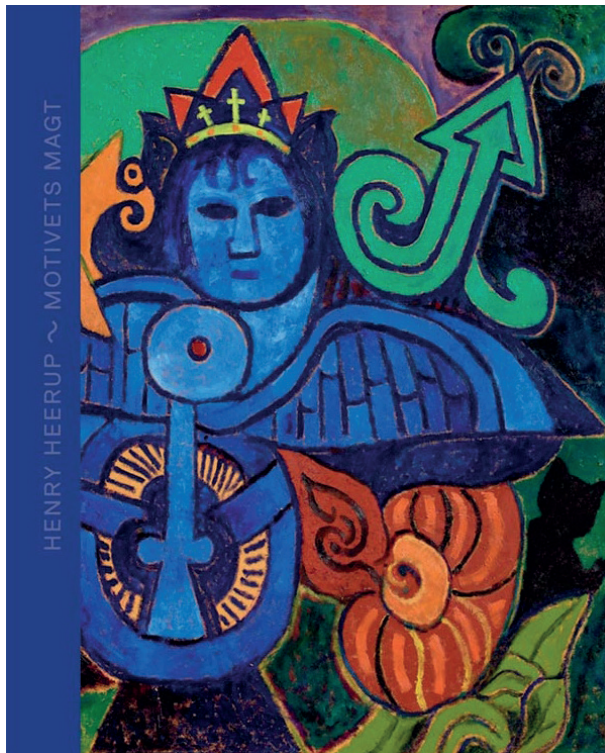


USA og i resten af verdenen om værdien af dansk visuel kultur, så er koordineret publicering i tidsskriftformat og på et hovedsprog en nødvendighed.

Dette nummer af *Kunsthistorisk Bogliste* er dog en blandet landhandel med alt fra antologier over monografier til, lige præcis, udstillingskataloger. Sammenlignet med situationen for bare et årti siden, virker det, som om det sprudler af både forsknings- og formidlingsiver i det bredere kunsthistoriske miljø. Den situation fortjener at blive fulgt til dørs af lige dele kærlig behandling og kritisk diskussion.

God fornøjelse med læsningen af 12. nummer af *Kunsthistorisk Bogliste*.





Anni Lave Nielsen, *Henry Heerup. Motivets magt*
Rødovre: Heerup Museum, 2015. 350 sider.

Heerups mange facetter

.....

Af Liza Kaaring, mag.art., ph.d.

.....

Anni Lave Nielsen, leder af Heerup Museum i Rødovre, har med biografien *Henry Heerup. Motivets magt*, lagt et stort materiale om Heerup frem for læseren, der giver en grundig og nuanceret præsentation af mennesket, kunstneren og hans værk, med et særligt fokus på begrebet folkelighed.

Bogen om Henry Heerup er skrevet som en klassisk kunstnerbiografi, der ved brug af citater og notater fra kunstneren, breve, anekdoter, udsagn og tekster af familie, venner og kollegaer etc. søger at komme så tæt på hovedpersonen som muligt.

Forfatteren bygger således fortællingen om privatpersonen, familiemennesket og kunstneren op via en dokumentarisk inspireret tilgang, der også behandler de forskellige kunstmiljøer og -grupperinger, som Heerup indgik i samt hans relationer til nære kollegaer som fx Asger Jorn. Der trækkes i særlig grad på Heerup Museums eget arkiv bestående af breve, kalenderbøger, skitser samt kunstnerens egen artikel- og bogsamling. Samtidig forfølges bogen igennem et receptionshistorisk perspektiv, der løbende beretter om, hvordan Heerup blev modtaget og forstået i sin samtid, af pressen, af

kollegaer, af almindelige mennesker og af forskellige virksomheder, der ønskede at låne Heerup-brandet til markedsføring af deres produkt.

Biografien blev udgivet samtidig med, at Heerup Museum i samarbejde med Sorø Kunstmuseum og Carl-Henning Pedersen & Else Alfelts Museum satte fokus på Heerup under det fælles udstillingssamarbejde "Henry Heerup og avantgarden". Et samarbejde, der resulterede i en antologi med samme titel, bestående af seks artikler, der undersøger Heerups kunst ud fra forskellige vinkler i en avantgarde-teoretisk sammenhæng sammenstillet med en række småtekster af kunstneren selv og en enkelt af Albert Mertz. I antologien undersøger de forskellige forfattere nye metodiske tilgange og analysegreb i forhold til Heerups værker, og den supplerer således Anni Lave Nielsens biografi med nogle grundige og nyfortolkende læsninger af Heerups værker, som ikke findes i biografien. Med deres forskellige tilgange taler de to udgivelser til

forskellige læserønsker og supplerer således hinanden godt.

Læsning i flere tempi

Biografien går hovedsageligt kronologisk til værks og arbejder sig igennem Heerups liv og værk fra opvæksten med den enlige mor på Nørrebro til hans død i 1993. Undervejs brydes hovedfortællingen dog af en række forskellige temanedslag, der behandler motiver og andre emner på tværs af tid. Temaerne fokuserer fortrinsvis på motiver som eksempelvis "skraldemanden", "livshjulet" og "mor og barn", men inkluderer også emner som Heerups stensulpturer, hans signatur og hans udsmykningsopgaver. Sammen med bogens fine layout og mange store illustrationer og helsides-citater inviterer temanedslagene til en mere uforpligtende lystlæsning end hovedtekstens længere kapitler. Der er således tale om en udgivelse, der vil flere ting på én gang. Lækker coffee table-bog, der lægger op til en flanerende vandring gennem teksten, på den ene side og grundig og dokumentarisk kunstnerbiografi på

den anden side. Jeg synes, at bogen lykkes på begge niveauer, og at det fungerer godt, at den kan indtages ud fra forskellige ambitionsniveauer. Bogen er skrevet i et lettilgængeligt sprog og matcher på den måde Heerups let-aflæselige og ukomplicerede billedsprog. På samme måde undgår forfatteren stort set at teoretisere, og Lave Nielsen holder sig således i sin tilgang til en form, der er loyal over for Heerup selv, der, med hendes ord, generelt ikke var til analyse og teorier. I stedet holder Lave Nielsen sig ret konsekvent til Heerups egen stemme og tankeverden, der perspektiveres med familiens, kollegaers og samtidens blik på ham.

Heerup og folkeligheden

Parallelt med den kronologiske fortælling løber en række emner, som forfatteren behandler i forhold til forskellige perioder af Heerups kunst. Det drejer sig blandt andet om Heerups forhold til forbillederne Rembrandt, Thorvaldsen, H.C. Andersen og Kai Nielsen. Ligesom det i høj grad drejer sig om hans forhold til

hverdagen, om hans forhold til motivet og om hans ståsted i forhold til det abstrakte kontra det figurative. Men først og fremmest handler det om det folkelige, om Heerups egen opfattelse og brug af begrebet og lige så væsentligt om andres forståelse af hans kunst og praksis som værende folkelig. Begrebet folkelighed er ifølge bogens forfatter "uundgåeligt som omdrejningspunkt i en biografi om kunstneren Henry Heerup", og det behandles derfor løbende bogen igennem i forhold til hans forskellige udtryk og i forhold til de forskellige kunstneriske konstellationer, som han indgik i. Der gøres ikke noget forsøg på at indkredse en enkel definition af begrebet eller låse begrebet fast i en bestemt betydning. Tværtimod understreger Lave Nielsen med sin tilgang, at der er tale om en kompleks størrelse, der løbende antager nye betydninger alt efter hvilken fase i Heerups kunst, der er tale om, og afhængigt af, om begrebet bliver brugt i forbindelse med kunstnerens brug af materialer, bearbejdningen af et værk, eller om det eksempelvis bliver brugt i forhold til, hvordan

Heerup inddrager eventyret og hverdagen i sin motivverden.

I forfatterens redegørelse for Heerups egen opfattelse af begrebet folkelighed peger hun på hans tidlige inspiration fra den franske filosof Jean-Jacques Rousseau, der var medvirkende til, at Heerup tænkte folket som en inkluderende frem for en ekskluderende størrelse, der ikke var defineret i modsætning til noget andet, men som derimod på én og samme tid omfattede den fine dame, arbejderen og tiggeren. Et andet vigtigt element i Heerups folkelighedsbegreb var, at han så sig selv som en del af folket. Dette betød, ifølge Lave Nielsen, at Heerup på en og samme tid kunne være sig selv og skabe kunst for folket. At han så en sammenhæng mellem den frie kunst og kunsten for folket betød ligeledes, at han på en og samme tid kunne kæmpe for den frie kunst og den folkelige kunst. Det havde stor betydning for Heerup, at arbejdet som kunstner havde den samme status som for eksempel håndværkerens arbejde, og på denne baggrund gav

det, at kunsten var for folket, hans eget arbejde en berettigelse. Som forfatteren skriver: "Legitimiteten lå i ham selv som kunstner af folket, en rolle, han udlevede resten af livet."

I 1944 skrev han teksten "Al Kunst Bør Være Folkelig" til tidsskriftet *Helhesten*. Her pegede han på det kunstneriske i mange af hverdagens visuelle udtryk som filmen, kagerne og fortidens stenudsmykninger, hvormed han søgte at udviske skellene mellem kunsten, hverdagen og de folkelige udtryk. I lighed hermed gav han i 1934 i tidsskriftet *linien* en opskrift på, hvordan man laver en skraldemodel og lagde dermed op til, at alle kunne lave kunst, hvormed han, som Lave Nielsen skriver, "udviskede skellet mellem sig selv som professionel kunstner og læseren." Man kan sige, at det på et overordnet plan var den samme intention om at bringe kunsten og folket tættere på hinanden, der lå bag hans arbejde med at fjerne skulpturens sokkel og dermed dens ophøjethed, hans engagement i Arbejdernes Kunstforening, hans mange udsmykningsopgaver,

designs til kommercielle produkter, kunstnermapper etc.

Biografiens næstsidste kapitel afslutter bogens gennemgående og vidt forgrenede undersøgelse af Heerup og folkeligheden under overskriften "Folkekær og folkeeeje" ved at pege på, hvordan der skete en bevægelse i den offentlige forståelse af Heerup fra det folkelige, som en egenskab ved hans kunst, til afledningerne folkeeeje og folkekær, som i de sene år blev hæftet på personen Heerup. Kapitlet beskriver også, hvordan Heerup fra midten af 1960'erne var blevet et stærkt brand, som mange institutioner og virksomheder gerne ville benytte. Hans motiver kom således ud til "folket" på mange af Irmars produkter, på Georg Jensens Mors Dag-platter og via dyremotiver, tegnet for Verdensnaturfonden. Ligesom han tegnede logoer med mere for en lang række store virksomheder som DSB og Dansk Flygtningehjælp. Biografiens gennemgående fokus på folkeligheden betyder, at den på mange måder fremstår som en lang og vigtig diskussion af dette

centrale aspekt af Heerups virke, der ikke tidligere har været udfoldet så nuanceret.

Biografien foretager desuden en række væsentlige myte-drab og opgør med misforståelser. Et af drabene går på en vedholdende fortælling om Heerup som en uskolet og autodidakt kunstner, der bygger på en historie om, at Heerup blev smidt ud af Kunstakademiets Billedhugger-skole, fordi han simpelthen "savnede forudsætningerne for at blive billedhugger". I virkeligheden gik Heerup aldrig på billedhugger-skole, og historien er således en misforståelse, der blev fastholdt, fordi den af hans kunstnerkollegaer i *linien* kunne bruges til at forklare, hvorfor han passede godt ind i deres projekt. Lave Nielsen understreger, at Heerup i stedet var en flittig studerende under Kunstakademiets professorer Ejnar Nielsen og Aksel Jørgensen.

I bogens forord peger forfatteren selv på, at biografien er en mulig biografi ud af mange. Den er et resultat af den viden, vi har om kunstneren i

dag, og af vores tids blik på ham, og den er, som hun skriver, ikke et facit, men et bud, en åbning. Formålet har været at åbne for en mere differentieret forståelse af kunstneren set i forhold til hans samtid. Det, synes jeg, er lykkedes.



Cybermuseologi

— kunst,
museer og
formidling
i et digitalt
perspektiv

En antologi redigeret af

Ane Hejlskov Larsen

Rune Gade

André Wang Hansen

Aarhus Universitetsforlag

Cybermuseologi - kunst, museer og formidling i et digitalt perspektiv

Redaktion: Ane Hejlskov Larsen, Rune Gade og André Wang Hansen

Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2015. 392 sider.

Cybermuseumologi - kunst, museer og formidling i et digitalt perspektiv

.....

Af Dag Solhjell, kunstsosiolog dr. philos

.....

I 1999 utkom antologien *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat* på Borgens forlag, redigert av Hans Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg. For 11 år siden, i 2005, utkom antologien *Ny dansk museumologi* på Aarhus Universitetsforlag, med Bruno Ingemann og Ane Hejlskov Larsen som redaktører. Gjennom en rekke forskningsbaserte artikler ble vi presentert for grunnleggende museumologiske problemstillinger. Boken demonstrerte et sterkt dansk museumologisk forskningsmiljø. I 2015 utgaves på samme forlag antologien *Cybermuseumologi - kunst, museer og formidling i et digitalt perspektiv*. Som

norsk leser av danske antologier så jeg frem til en tilsvarende teori- og forskningsbasert fremstilling av museumologiske emner knyttet til den digitale kunsten på kunstmuseer, der den danske museumologi, kunstteori og kunstpedagogiske teori ville bli brakt enda et skritt videre.

Men antologien *Cybermuseumologi* skuffer. Boken er svak teoretisk, ikke forskningsbasert, og dens museumologiske kontekstualisering er fraværende i de fleste artikler, dersom man med "museumologi" forstår alt som har med museer å gjøre. For dansk museumologi er den et tilbakeskritt.

Hvordan posisjonerer denne antologien seg i det museologiske fagfelt? Ingen av de 15 forfatterne i *Ny dansk museologi* er representert i *Cyber-museologi*. Enda mer påfallende er at det her ikke er en eneste referanse til noen av deres publikasjoner, utover en henvisning til *Ny dansk museologi* i redaktørens forord - ikke overraskende siden Hejlskov Larsen har deltatt i begge bøkens redaksjon. Mange av artiklene drøfter fenomenet "formidling", men uten å referere til det store nordiske forskningsprosjektet publisert i 2009, *Konsten som læranderesurs - syn på lärande, pedagogiska strategier och social inklusion på nordiska konstmuseer*. Den trolig fremste forsker i Norden på pedagogikk i kunstmuseer, danske Helene Illeris, er ikke referert til i noen artikler. Det er overhodet ingen referanser til andre nordiske forfattere, og bare meget få til danske, og da stort sett ikke til forskningslitteratur. Alle referanser til ikke-dansk litteratur er engelskspråklig. Forfatterne henviser nesten ikke til hverandre. Bare en forfatter har i følge bokens biografier stilling på et kunstmuseum.

Antologien synes ikke å springe ut av et forskningsmiljø eller noe annet fagmiljø, de fleste forfattere synes uvitende om eller uinteressert i hverandre. En stor del av de 18 artiklene er preget av ukritisk begeistring for digital kunst og kunstformidling, og av å ville overbevise kunstmuseer om viktigheten av denne kunsten. Vi møter påstander, ikke hypoteser. Teoretisk drøfting er som regel fraværende, det reflekteres ikke over egen metode. Når det vises til cases, er det mest som ukritisk rapportering, der erfaringer fra et eller to eksempler uten videre sluttes til å ha generell gyldighet. Nærmest en kritisk museologisk fremstilling kommer Tina Mariane Krogh Madsen, som i artikkelen "At holde flygtigheten i live - netkunst, processualitet og bevaring" på en sindig måte får frem en rekke interessante problemstillinger om utfordringene med bevaring av digital kunst i kunstmuseer. Hennes historiske skisse i artikkelen "Punktumet genbesøgt: netkunsten, teknologien og kunsthistorien" er også informativ. Ingen av hennes i alt 15 litteraturreferanser er imidlertid

fra senere enn 2009, og ingen er av danske forfattere. En tilsvarende referanseprofil, om ikke så skarp, finner vi i de fleste artiklene.

Artiklene som handler om utstillinger og publikum (gjerne kalt "brukere") er preget av fordommer mot det som kalles "tradisjonelle" kunstmuseer, og mot det publikum som "passivt" besøker deres "autoritære" utstillinger. Det vises ikke til et eneste eksempel på forskning på kunstutstillinger eller på studier av publikums bruk av dem, unntatt Bodin og Lassenius *Udstillinger - mellem fokus og flimmer* (2006), også den bare henvist til i forordet. Det skilles ikke mellom ulike museale utstillingstyper eller formidlingsstrategier - hele den internasjonale litteraturen om dette synes å være ukjent for forfatterne, som med den største selvfølgelighet uttaler seg som om de vet alt om kunstmuseers utstillinger og deres publikums bruk av dem.

Det spesielle med utstillinger på kunstmuseer er at publikum her bruker kunsten til det den er laget

for: å bli sett på på kunstutstillinger. Å bruke kunst på kunstutstillinger krever en aktiv tilnærming, som har mye til felles med den utstillingenes kuratorer har: de velger hva de vil se, i hvilken rekkefølge, hvor lenge og hvor mange ganger, hva de vil lese av tekster, om de vil gå alene eller sammen med andre, være tause eller samtale, følge omvisninger eller bruke audioguiden, bruke digitale tablets eller sin egen mobiltelefon, trekke inn sine egne forståelsesrammer, lage sine egne store og små fortellinger, og danne seg sin egen oppfatning av utstillingens konsept og kunstverkenes kvalitet. Det ligger en høyt utviklet fortrolighetskunnskap her, som de overfører til ethvert møte med kunst, enten skjer i det analoge utstillingsrom, i åpne byrom eller på nettet. Antologiens forfattere synes helt ignorante om dette, og skriver som om den digitale kunsten var et totalt nytt fenomen hvis tilknytning til kunstmuseer, utstillinger og møte med publikum må tenkes helt på nytt, mens all tidligere erfaring kastes på båten. Mangelen på komparative perspektiver og refe-

ranser til relevant forskning svekker de fleste av antologiens artikler.

Et annet spesielt forhold med kunstmuseer som de ikke har felles med andre typer museer, er at de er aktive deltakere i et kunstfelt, og at de forvalter noen av kunstfeltets største belønninger – den kunstneriske anerkjennelse de gir ved sine innkjøp. Det innebærer at de bedømmer kunstverk etter deres kvalitet, før de innlemmes i samlingene.

Denne kritiske siden av kunstmuseenes praksis reduseres i antologien til problemer omkring registrering, bevaring, dokumentasjon og arkivering av digital kunst – temaer som er viet stor interesse i boken. Ingen av de verk det henvises til gjøres til gjenstand for en kritisk estetisk vurdering. En rekke av bidragsyterne har kunsthistorisk og/eller kunstvitenskapelig bakgrunn, men denne faglige bakgrunnen er de stort sett tilbakeholdene med å anvende.

Noe av det som er radikalt nytt med den digitale kunsten, i forhold til den analoge, er at dens medier, redskaper

og teknologi ikke bare anvendes av kunstnere, men også av kunstmuseenes administratorer, markedsførere, pedagoger, registrarer, kuratorer og publikum. Hvorfor fremstilles den digitale kunsten da som så vanskelig å formidle? Digital kunst kan ikke lett gjengis som illustrasjon i bøker, som analog to- og tredimensjonal kunst kan det. Presentasjonen av verk skjer i antologien gjennom verbale beskrivelser. Det digitale verk blir i museal sammenheng noe flytende, og mer tekstavhengig i sin formidling. Publikum vet ikke om en sokkel med en skjerm og et tastatur på toppen er en inngang til museets samlinger, til et kunstverk eller selv er et kunstverk. Er det en *readymade* vi ser?

Den digitale kunstens verk fremtrer ofte ikke alene, men med et tillegg i form av et svært synlig medieteknisk apparat svært synlig. Det kommer i tillegg til de andre «udenværker» som Anders Troelsen i *Ny dansk museologi* kaller de mange paraverk rundt analoge verk. Slik blir digitale verk stående i et mer komplisert semiotisk felt. Det er lite problema-

tisert i de artiklene som dreier seg om utstilling, og man kan undre seg om hvorfor for eksempel Troelsens tilnærming ikke er tatt i bruk i denne antologien.

En modig tilnærming er artikkelen "Computerens plads i samtidskunsten: fra et teknisk til et æstetisk paradigme" av Lotte Philipsen. Hennes tese er at digital kunst ikke er så vesensforskjellig fra annen kunst, et perspektiv som motsies av de fleste senere bidrag i antologien. Et interessant innslag er Kristian Handbergs artikkel om de private retromuseene, som synes å overta tradisjonelle museale oppgaver mens de etablerte museene nærmer seg underholdningsmaskiner. I artikkelen om "lokativ formidling" av kunst i det offentlige rom demonstrerer Rikke Brogaard og Stine Dahl hvordan enkel teknologi kan synliggjøre kunst som ellers lett drukner i det offentlige roms tettpakkede system av tegn og symboler.

Til tross for antologiens svakheter lærer vi mye om problemstillinger

knyttet til de digitale verkenes ustabile og flyktige karakter: om deres tidsavhengighet, om brukernes innflytelse på verket som gjør at det stadig endres, om lenker fra verket til steder på nettet som forsvinner, om dokumentasjon og lagringsmedienes usikkerhet. Så kan man også spørre om hvorfor papirboken er brukt, i stedet for å lage en cyberbasert fremstilling av noe som foregår i det cybermuseale rom.

Antologien viser at det cybermuseale kunstfeltet roper på større forskningsprosjekter, og på tverrfaglig engasjement fra det danske museologiske, kunstteoretiske og kunstpedagogiske miljø.



Cybermuseologi – kunst, museer og formidling i et digitalt perspektiv indeholder følgende bidrag:

Ane Hejlskov Larsen, Rune Gade og André Wang Hansen, "Redaktionel optakt"

Artnode, "Platform for fri kultur : kuratoriske strategier på artnode.org"

Søren Pold og Christian Ulrik Andersen, "Manifest for kunstmuseet i en digital tidsalder"

Tina Mariane Krogh Madsen, "Punktummet genbesøgt: netkunsten, teknologien og kunsthistorien"

Lotte Philipsen, "Computerens plads i samtidskunsten: fra et teknisk til et æstetisk paradigme"

Falk Heinrich, "Museet under forandring: om performativ æstetik i interaktiv kunst"

Jon Paludan, "Det første initiativ til Arkiv for det vi ved vi ikke ved"

Lene Bæk Jørgensen, "Når kunstmuseet inviterer netkunsten indenfor"

Mogens Jacobsen, "To noter, to kommentarer, syv spørgsmål, en korrektion og en tegning fra min notesbog plus Efterskrift"

Morten Søndergaard, "Øret i skyen"

Theis Vallø Madsen, "Drømmen om det frie, uudgrundelige rum"

Sophie Warberg Løssing, "Når publikum bliver en vigtig medspiller"

Linnea Jacobsen, "Kuratering på tværs af fysiske og virtuelle rum"

Rikke Brogaard og Stine Dahl, "Virtual Moves på Statens Museum for Kunst. Lokativ formidling af kunsten i det offentlige rum"

Annette Finnsdottir, "Netkuratering"

Kristian Handberg, "Musealisering og medialisering af den nære fortid i web-baseret retro"

Anders Boyen og Kristoffer Ørum, "Radiant Copenhagen"

Mads Kullberg, "Skal al kunst registreres som kunstværker?"

Ane Hejskov Larsen, Rune Gade og André Wang Hansen, "Redaktionelt efterskrift"





Nicolai Howalt, *Light Break: Photography/Light Therapy*
København: Fabrik Books, 2015. 256 sider.

Kulturel lysterapi: Vrid af det synlige og det usynlige

.....

Af Kirstine Autzen, fotograf, cand.mag. i visuel kultur

.....

I de senere års diskussioner af fænomenet "kunstnerisk forskning" er spørgsmål som *Hvordan produceres viden? Hvordan formuleres viden og hvordan anvendes viden? - samt I hvilke sammenhænge og inden for hvilke rammer?* blevet stillet og diskuteret.¹ Det sker naturligvis, fordi kunsten, når den blander sig med videnskaben, har tendens til at insistere på, at produktet, kunstværket, ikke er forskning, men i stedet også er subjektive erfaringer, proces og poesi, som ikke er så ligetil at overføre i et gængs vidensbegreb.

Det ses blandt andet i nærværende bogværk, *Light Break: Photography/ Light Therapy*, hvor den danske billedkunstner Nicolai Howalt m.fl. underkaster fotografiet og lysterapiens sammenspundne oprindelse en kunstnerisk og historisk granskning. Bogen er udgivet på eget forlag i 2015. Det skal for en god ordens skyld siges, at anmelderen har fulgt projektet på sidelinjen igennem en kortere periode under produktionen af værkerne og har diskuteret projektet med Nicolai Howalt - på linje med en lang række andre personer, som har hjulpet eller støttet. Jeg er dog på ingen måde direkte invol-

veret i projektet. Bogen udfolder Howalts kunstneriske arbejde med udgangspunkt i Nobelprismodtager Niels Ryberg Finsens arbejde med lysterapi. Det er en grafisk smuk og gennearbejdet bage på mere end 250 sider, hvoraf størstedelen er afbildninger af Howalts værker. I bogen findes også nye tekstværker af digter Morten Søndergaard samt artikler af hhv. den britiske forsker i medicinsk billedkultur Tania Anne Woloshyn og vicemuseumsleder og samlingschef ved Medicinsk Museion Ion Meyer. Bogen er således først og fremmest et opsamlingsværk på flere års kunstnerisk arbejde, men er mere end et udstillingskatalog. Bogen er nemlig en hybrid mellem ren kunstnerisk praksis og historiske artikler og arkivmateriale. I læsningen bliver det klart, at de kunstneriske værker, både fotografiske og digteriske, bidrager med et meget stort kulturelt og eksistentielt konnotationslag, som kun vanskeligt rummes i de videnskabelige artikler.

Usynlige konfrontationer

Nicolai Howalt har gennem årene

skabt store serier af fotografiske værker, ofte med en følsomhed for det, man kunne kalde usynlige konfrontationer. Selve konfrontationen har i Howalts værker fungeret som en slags blind plet i arbejdet, og på billederne har han været optaget af spor. Unge boksere fotograferet lige før og lige efter konfrontationen i ringen. Men ikke imens. Sporene efter biluheld eller sporene af et menneske efter en kremering. For Howalt må det derfor også have været en særlig oplevelse at opdage Finsens patientfotografier før og efter behandlingen af hudtuberkulose.

Howalts efter-billeder af boksere bar spor af kampen, sår og hævede øjne. Finsens efter-billeder viser netop ingen sår. De viser, sammen med før-billedet, et succesfuldt ingenting: et helet ansigt. I begge tilfælde forbliver selve begivenheden uden for billedet. Men konfrontation, det er der i begge tilfælde. Som i andre af Howalts værker, er det destruktive og det skabende spundet sammen, og i *Light Break*-projektet lader Howalt billedet gøre det, vi ellers er

opdraget til ikke at gøre: stirre konfronterende lige ind i solen. Solens stråler kastes igennem Finsens linser og fotografiske filtre ind på et stykke fotografisk papir og sætter spor. Med filtre sorterer Howalt en del af solstrålerne fra, og billederne dannes af de ellers usynlige infrarøde og blå-violette strålers påvirkning af det fotografiske papir. Det bliver til en stor samling af unikbilleder, som udgør en stor del af bogens materiale.

Mellem det, vi kan se, og potentialet i det, vi ikke kan se

Bogen indledes med en artikel af Tania Anne Woloshyn, som giver et interessant historisk rids af opdagelserne af sollysets potentiale frem imod Finsens lysterapi. Fra Johann Heinrich Schulzes opdagelse i 1725 af hvordan solen kan sværte sølvsalte sorte, hastigt over Johann Wilhelm Ritter og Sir William Herschels opdagelse omkring 1800 af ultraviolette og infrarøde stråler. Hvad der særligt kendetegner disse processer er, at de er usynlige for det menneskelige øje og kun synlige i kraft af deres effekt på sølvemulsion og på hud. Wolos-

hyns artikel bibringer i hvert tilfælde denne læser ny viden om fotografiets historie omkring opdagelsen af de "usynlige" stråler inden for det videnskabelige område og supplerer mediets historie. Den supplerer gengivelserne af fx Nicéphore Niépce og Louis Daguerre og Henry Fox Talbots opdagelser fra 1826 og frem, som ellers primært havde som mål at finde måder at reproducere billeder på.

Niels Finsen blev født i 1860 og begyndte allerede før færdiggørelsen af sin medicinuddannelse at interessere sig for lys. Han opfandt lysterapien i slutningen af 1800-tallet og modtog nobelprisen i 1903 for sin metode til at helbrede hudtuberkulose med lysstråler - kun et år før han døde. Hudtuberkulosen, som vansirede patientens ansigt og stigmatiserede vedkommende socialt, var en bakteriel infektion, som lysets ultraviolette stråler kunne slå ned. Finsen brugte fotografi til at dokumentere patienternes fremskridt, og nogle af disse billeder er gengivet i bogen. Howalt har reproduceret før-billeder i stor størrelse, og enkelte af før- og

efter-billederne er gengivet side om side. I denne sammenhæng tjener fotografiet en dokumenterende rolle, som giver anledning til at reflektere på en mere indlevet måde, end et patientnotat ville kunne gøre det. Hvad betyder vores visuelle fremtræden? Hvad vil det sige at leve med et ansigt, som i den grad er mærket? Og hvilken forandring har behandling betydet for disse mennesker? Uden tvivl er hvert patientfotografi et billede af et forandret liv. Huden som fotosensitivt materiale knytter det til fotografiet og muliggjorde udviklingen af behandling. Finsen udforskede lysets kraft ved blandt andet at klæbe forskellige glasfiltre på armen og holde den op mod en kulbuelampe og holde den der i 20 minutter for at observere effekten på huden. Nicolai Howalt udforsker samme effekter af lysets forskellige stråletyper ved at sætte filtre foran et stykke fotopapir, hvorved lys, som ellers ikke er synligt, sætter farvede spor på papiret.

Fotografiet er i denne medicinske sammenhæng både det, der bringer

ny viden, og det medie, der dokumenterer effekten. I naturvidenskaben tilskrives værdi gennem resultater, der kan dokumenteres og reproduceres. I kunsten tilskrives desuden værdi igennem det, der manes frem i subjektet mellem et før og et efter. I både Søndergaards digte og i Howalts fotografiske aftryk giver bogen plads til at "mærke" effekten af solens lys i en udpræget sanselighed. Fotografiernes stærke farver varierer rytmisk igennem de mange opslag. Den runde, sorte cirkel, som er solens negative aftryk på papiret, giver associationer til øjets pupil. I Søndergaards digte brænder solen kroppen op og fyrer på samme tid op for begæret. Solen fortærer kroppen, og kroppen fortærer andre kroppe. Et "jeg", et "du", solen og verden bliver en malstrøm af penetration, fortæring, voldelige stød og vilde hallucinationer. Bogens kunstneriske værker møder videnskaben i sansningen af den brændende kugle på kroppen.

I bogens anden artikel tager Ion Meyer netop fat i lysets *kraft* igen-

nem en redegørelse for vitalismens fremkomst i Finsens samtid. Her fremdrager Meyer Anna Ancher, J.F. Willumsen og Carl Nielsen som eksponenter for en kunstnerisk dyrkelse af lys, sundhed og livskraft i årene omkring Finsens aktive virke. Meyer stiller spørgsmålet, om der var en sammenhæng mellem samtidsens interesse for lysets magiske betydning og Finsens banebrydende opdagelser, og som læser bliver man oprigtig interesseret i svaret – som dog i artiklen bliver på et spekulerende niveau.

Spørgsmål om potentialet i mødet mellem kunst og videnskab er et centralt punkt i *Light Break: Photography/Light Therapy*. Bogen viser i sit arkivmateriale, at fotografiet ikke kan reduceres til et kunstnerisk eller dokumenterende medie. Bogen kan bruges både som kilde til viden om dette krydsfelt mellem kunst og videnskab, men kan også udmærket danne udgangspunkt for diskussioner om vores egen samtids billedbrug. Man kunne ønske sig, at artiklerne i endnu højere grad havde

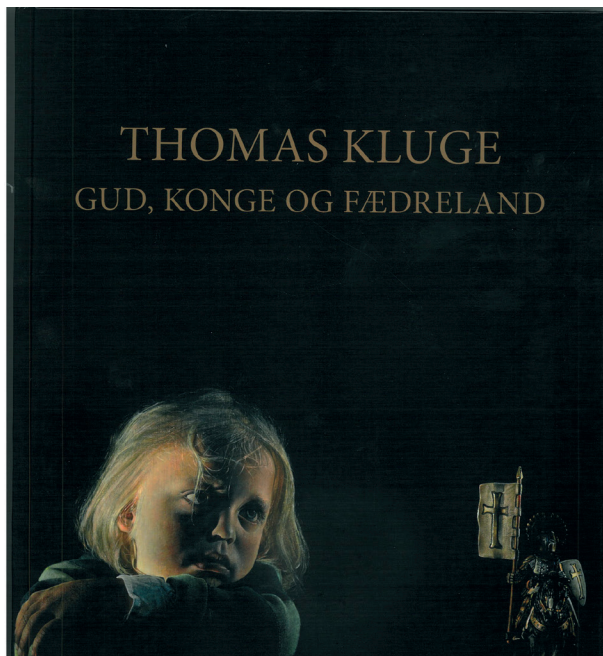
perspektiveret Howalts arbejde ind i vores samtid, men læsningen af bogen efterlader som minimum et stærkt efterbillede af brandvarm forbindelse mellem kunst og videnskab.



Noter

¹ Anna Krarup Jensen, "Kunstnerisk forskning," *Mind Design 1* (2007).





Thomas Kluge. Gud, Konge og Fædreland

Redaktion: Malene Linell Ibsen, Thomas Kluge og Gerd Rathje
Lemvig: Museet for Religiøs Kunst; Kerteminde: Johannes Larsen Museet, 2015. 248 sider.

Thomas Kluge. Gud, Konge og Fædreland

.....

Af David Burmeister, mag.art., ph.d.

.....

Kunstteorien har traditionelt set haft det svært med portrætmaleriet. I *Het Schilder-Boeck* (1604) var Karel van Mander tydeligt udfordret af genren. Han anså portrætmaleriet for fordringsløst, fordi det ikke var andet end en simpel nedfældning af virkeligheden, der ikke stillede krav til kunstnerens intellektuelle evner. Af samme grund målte van Mander historiemalerens succes igennem den hæder og ære, billederne vandt ham, mens portrætmaleren blev målt på den profit, billederne genererede. Og her var sagen klar: kunstnerisk ære vægtede altid højere end profit. Det var dette ideal, Rembrandt udtrykte,

da han skrev "Et fromt væsen agter ære højere end gods" på en af sine tegninger. Problemet var bare, at portrætkunsten kunne kortslutte systemets logik, for trods sin lavere status, var det også adgangsvej til den højeste æresbevisning: fyrstelig anerkendelse.

Når Thomas Kluge har manifesteret sig som vor tids førende og kongehusets foretrukne portrætmaler, har han kort sagt placeret sig i en position, der set fra et kunstkritisk synspunkt også var problematisk i de gode gamle dage.

Med udgivelsen af antologien *Thomas Kluge. Gud, Konge og Fædreland*, der akkompagnerer Museet for Religiøs Kunsts og Johannes Larsen Museets store udstillinger i 2015, forsøger de to museer netop at debattere den position, Thomas Kluge gør hævde på, og samtidig at "udfordre eksisterende kunst- og kulturbegreber", som Gerd Rathje formulerer det i forordet. Udgivelsen omfatter tre artikler samt et kort bidrag af Erland Porsmose, der bedst kan opfattes som en begrundelse af, hvorfor Johannes Larsen Museets var engageret i udstillingen.

Lisbeth Smedegaard Andersen leverer en ikonografisk analyse af *Alterbillede* (2012), et stilleben malet til St. Magleby Kirke. Artiklen demonstrerer, hvordan Kluges brug af konventionel og let afkodelig symbolik kan fungere i en kirkelig kontekst. Udgangspunktet for læsningen er, at de nederlandske immigranter på Amager var nært knyttet til St. Magleby Kirke, hvilket har foranlediget Kluge til at tage udgangspunkt i den nederlandske stillebentradition.

Smedegaard Andersen peger på, at ligesom de nederlandske stillebener kunne alludere til en kristen livsanskuelse, så rummer også Kluges opstilling dybere kristne betydninger, som hun herefter giver en fin introduktion til. Denne parallel forekommer noget overfladisk al den stund, at der er væsensforskel mellem den nederlandske *skinrealismes* tilgang til bagvedliggende betydninger og Kluges realistiske fremstillinger af liturgiske genstande og traditionelle kristne symboler som offerlammet, vindruerne samt brødet og de to fisk.

I et appendiks til artiklen er også Kluges alterbillede til Linå Kirke (2015) omtalt kort. Måske skyldes det, at værket først var færdigt sent i skriveprocessen, men som læser må man beklage, at de to alterbilleder ikke er blevet integreret i en sammenhængende og perspektiverende analyse af Kluges virke som kirkekunstner.

Thyge Chr. Fønss bidrager til antologien med en analyse af Kluges portrætkunst. Artiklen gennemgår syv

portrætter og fremhæver derigennem en række karakteristiske træk: isolationen i et natsort tomrum, der skaber nærhed mellem beskueren og den portrætterede, anvendelsen af en relativt udtrykssløst ansigtsfremstilling, der inviterer beskueren til at projicere sin psykologiske fortolkning ind i portrættet, de fotografiske kvaliteter og ikke mindst de mange citater fra kunstens historie.

Fønss tegner billedet af en kunstnerisk karriere, der er formet af oplevelsen af afvisning fra den etablerede kunstverden. At Kluge ikke skulle være "samtdiskunstner" foranlediger Fønss til at pointere, at hverken malestilen og referencerne til kunstens historie udelukker, at aktuelle problemstillinger tages op. Dette eksemplificeres med *Bryllupsbillede* (2010), hvor Fønss konstaterer, at selvom billedet citerer Jan van Eycks *Arnolfinis bryllup* (1434), er det et portræt af en sammenbragt og dermed *moderne* familie. Men det væsentlige er vel snarere, hvordan Kluge bruger sit forlæg til at berige sit portræt af den moderne

familie: er det en kommentar til ægteskabsinstitutionen? Siger det noget om Thomas og Annas forhold? Eller tjener det berømte forlæg blot som et let genkendeligt symbol for "ægteskab", og så er det uvæsentligt, at parret indtager vielsespositionen, men allerede har ringene på? Eller er de kunsthistoriske citater først og fremmest ironiske?

Sidstnævnte synspunkt slår Fønss til lyd for. Med artiklens titel - "Ud af tvivlen" - udtrykker han, at Kluge har udkæmpet sit modernismeoprør på modstanderens præmisser og følt sig presset til at tækkes et krav om, at kunst skal udfordre og betvivle. Fønss mener, at Kluge derfor har lagt en "udvej" ind i sine billeder i form af ironisk distance. Derved skildrer han en kunstner, der på et sent tidspunkt accepterede, at kampen mod avantgarden ikke kunne vindes, og først derefter kunne male i egentlighed uden at tvivle på sig selv og sin kunst. Paradoksalt nok underminerer udlægningen Fønss' kritik af kunstelitens kølige reception, idet en stor del af Kluges værk reduceres til

noget, kunstneren ikke har ment for alvor.

I antologiens sidste bidrag argumenterer Johan Christian Nord for, at kulturelitens overvejende negative syn på Kluge bundet i et kulturradikalt kultursyn, der står i grell modsætning til en mere folkelig kulturkonservativisme. Artiklen er udformet som en historisk oversigt over førstnævnte position, der identificeres med Georg Brandes og Poul Henningsen, og som siden etableringen af kulturministeriet i 1961 er blevet institutionaliseret. Den kulturradikale position udlægges som et elitært, københavnsk projekt om at nedbryde traditionsbårne, religiøse og nationale strukturer, med det formål at omforme tilværelsen efter "disse akademiske hoveders fikse idéer".

Nord ser imidlertid også en metaltræthed i kulturradikalismen, der har udøst så meget "pis i slipstrømmen på den duchampske eksperimentkult, at kummen er gulnet og længslen efter den genfødte kunst, den virkelige

kunst, begynder at røre på sig". Hvad denne såkaldt virkelige kunst består i, berører Nord kun i helt overordnede vendinger mod artiklens afslutning. Det er kunst, der vender tilbage til netop de strukturer, kulturradikalismen søgte at nedstyre, dvs. den er rodfæstet i den danske muld, har himmelvendt blik og er forpligtet på at nærme sig virkeligheden, "sådan som vi kender den".

Nord ser Kluge som et tegn på denne kulturkonservative "genfødsel", men gør i øvrigt intet forsøg på at gå ind i hans kunstneriske virke eller overhovedet påvise, at Kluges avantgardekritik udspringer fra et kulturkonservativt standpunkt.

Perspektivering

Som helhed diskuterer antologien Thomas Kluges position i kunst- og kulturforståelsen i Danmark ved at tegne et billede af en kunstner, der er defineret af et modsætningsforhold til den institutionaliserede kunstverden. Fønss udlægger dette som en langsom kunstnerisk frigørelse fra identifikation med avantgarden,

der kulminerede i maleriet *Cornelia* (2013). Nord ser ham derimod som en fortrop – en avantgarde – for en mere folkelig kulturopfattelse, der favner traditionelle samfundsstrukturer. Han placerer dermed Kluge i orkanens øje i en værdipolitisk samfundsdebat, der synes at være forfatterens egentlige anliggende.

Som antologi betragtet er det svært at se, hvorledes Smedegaard Andersens udmærkede ikonografiske analyse bidrager til den overordnede ambition om at debattere Kluges position. Dette kunne have været løst ved at perspektivere Kluges tilgang til alterbillederne til strømninger i den samtidige kirkekunst. Oplagte perspektiverende værker kunne have været Lars Physants maleri til Maglebrænde Kirke (2002) og Erik A. Frandsens stilleben-altermaleri til Skt. Jakobs Kirke, Østerbro (2013).

Heller ikke Kluges portrætmalerier er søgt perspektiveret til den samtidige portrætkunst i Danmark, og bortset fra Ole Sparring, der kun er omtalt som medlem af Kunstakademiets

optagelsesudvalg, er ikke en eneste nulevende dansk kunstner nævnt i bogen. Vi bliver ikke klogere på, om hans hyper-realisme og engagementet i den kunsthistoriske tradition tager del i overordnede tendenser. Trods ambitionerne om det modsatte ender antologien kort sagt med at bekræfte fortællingen om Kluge som en ener, der ikke rigtig har nogen forbindelse til den øvrige samtidskunst.

I stedet søges Kluge positioneret i relation til de to helt overordnede begreber: avantgarden og kultureliten. Dette er ikke mindst problematisk, fordi begge er fremstillet så generaliserende, at de kun kan karakteriseres som hule træmænd, der kan skydes snart sagt alt i skoene. Avantgarden er "outdatet", oplyser Fønss, hvorimod Kluge er progressiv og "folkelig", hvad end det så skal betyde i denne sammenhæng.

På samme måde gennemfører Nord et regulært karaktermord på den såkaldte kulturradikalisme, der fremstilles som et statisk kultursyn udtænkt i Brandes' hoved og nedar-

vet til "den flok af eftersnakkere, der sidenhen er vadet i (PH's) fodspor og i dag stadig nyder rang af kulturelite". Citatet er et fint eksempel på, hvor forfladiget det hele bliver, når forfatteren er mere optaget af perfide personangreb end af at trænge ned i substansen. Polemik er også en form for debat, men den er sjældent særlig berigende.

Antologiens største kvalitet er de overordentligt mange og gode illustrationer, der giver læseren et godt indblik i Kluges værk og tekniske evner - herunder deres begrænsninger. Hvis fokus afslutningsvis skal flyttes over på kunstværkerne, så dokumenterer de mange illustrationer, at Kluge flere gange har markeret sig med originale portrætløsninger. De viser også, hvordan han teknisk opbygger sin hyper-realisme og får højlyset til at sitre i det nat-sortede mørke. Men teknikken er ikke særlig varieret, løsningen er altid den samme og malemåden ligeså. Og resultatet er, at vidt forskellige genstande fremstår med samme taktilitet, uanset om det er *Ivar Hansens*

(2003) hud, hår, habit eller habengut. Her ville der virkelig være noget at lære ved at gå i de gamle mestres fodspor.



Thomas Kluge. Gud, Konge og Fædreland indeholder følgende bidrag:

Lisbeth Smedegaard Andersen, "Thomas Kluges altertavle i St. Magleby Kirke"

Thyge Christian Fønns, "Ude af tvivlen: Thomas Kluge som portrætmaler"

Erland Porsmose, "Kunstens formål?"

Johan Christian Nord, "Folkekær, selvlært og reaktionær: et historisk blik på det kulturradikale kunstbegreb og foragten for Thomas Kluge"





Tuxen - farver, friluft og fyrster

Redaktion: Mette Bøgh Jensen og Gertrud Oelsner

Skagen: Skagens Museum; Toreby: Fuglsang Kunstmuseum; og

Aarhus: Systime, 2014. 256 sider.

Tilfældet Tuxen

.....

Af Susanne Bruhn, cand.mag.

.....

Kunstneren Laurits Tuxen er som få blevet skrevet ind og ud af dansk kunsthistorie gennem mere end 100 år, men nu foreligger en solid publikation, der med en række overbevisende argumenter fremhæver hans position og værks særlige betydning i dansk kunst. Argumenter, som vanskeligt kan ignoreres i fremtiden.

Dette indbydende udstillingskatalog er til dato den mest omfattende behandling af Laurits Tuxens (1853-1927) værk. En antologi bestående af otte artikler, der perspektiver og nuancerer spændvidden i hans pro-

duktion, og kataloget opsummerer glimrende den aktuelle forskning i Tuxens liv og værk. Redaktionen har generøst valgt at bruge næsten 100 sider til værkillustrationer, hvilket er en rigtig god idé, da mange af hans 1.600 malerier befinder sig i privateje og derfor er så godt som ukendte for de fleste. Som en ekstra detalje er kunstnerbiografien ledsaget af charmerende sort-hvide fotos af Tuxen og hans familie. Artiklerne er placeret i et kronologisk forløb, der indledes med en introduktion til kunstneren og en fyldig gennemgang af den kunsthistoriske reception af Tuxens' værk med særlig

fokus på Karl Madsens (1855-1938) indflydelse som kritiker og museumsdirektør. Herefter følger nedslag i væsentlige perioder af Tuxens virke afsluttende med to artikler, der fokuserer på nybruddet i hans kunst efter 1900.

Den kunsthistoriske reception

Det er tankevækkende, hvilken gennemslagskraft Karl Madsens vurdering af Tuxen har haft. Ikke kun i samtiden men også i den senere kunsthistoriske litteratur. I det 20. århundrede er Madsens holdninger til Tuxens kunst gentaget og genbrugt på en måde, så de efterhånden fremstår som sandheder, hvilket Mette Bøgh Jensens og Gertrud Oelsners artikel giver flere gode eksempler på. Desværre er ukritisk genbrug en tendens, som genfindes i behandlingen af andre kunstnere fra perioden, blandt andet i den omfattende litteratur om Anna Ancher (1859-1935), hvor det også er Karl Madsens og andre tidlige biografers holdninger, som ukritisk videreføres af forfattere i de efterfølgende generationer. Det synes notorisk svært at

ændre den opfattelse af en kunstner, som grundlægges i samtiden, særligt når informationerne kommer fra en person enten tæt på kunstnerens inderkreds eller med autoritet i kulturlivet. Og for Karl Madsens vedkommende gør begge dele sig gældende. Han er en del af kunstnerkolonien i Skagen i 1870'erne og er i Paris samtidig med Tuxen, hvor de begge videreuddanner sig i valørmaleriet, men Madsen lægger penslerne på hylden til fordel for en karriere som kritiker og museumsmand. Det fører til indflydelsesrige poster som direktør for Statens Museum for Kunst og Skagens Museums første direktør. Madsen bliver også en af de førende skribenter og talsmænd for at bruge kunsten som et samfundskritisk redskab i forlængelse af de idéer, som Georg Brandes (1842-1927) introducerede i litteraturen med det moderne gennembrud. Og netop her ligger kimen til Madsens kritik af Tuxen. Tidligt i Tuxens karriere fremhæver Madsen hans emnente tekniske evner men kritiserer også stilen for at være for fransk og motiverne for at være utidssvarende

og indholdet langt fra det moderne gennembruds idealer. Som Bøgh Jensen og Oelsner peger på, kan vurderingerne genfindes i flere af samtidens anmeldelser af Tuxens kunst, og yderligere problematisk er det, at påstandene også gentages ukritisk og ukommenteret i en del af den nyere litteratur om Tuxen.

Tuxen og valørmaleriet

I karrierens begyndelse i 1870'erne er Tuxen en del af det moderne gennembrud i Danmark og blandt de første i sin generation, der tager imod undervisning i Paris. På Léon Bonnats (1833-1922) skole lærer han at arbejde med valørmaleriet. Tuxen afslutter opholdet med at udstille maleriet *Susanna i badet* (1878) på Salonen i Paris, og netop det motiv vender han tilbage til flere gange i karrieren, hvilket behandles i Trine Dissing Paulsens artikel.

Tilbage i København deler Tuxen ud af sine erfaringer med maleriets nyeste principper og tager initiativ til modeløvelser med de malerkolleger, der endnu ikke havde været i Paris.

Det bliver en succes, der også efterspørges af elever, som endnu ikke er færdige på akademiet. Elisabeth Fabritius fremlægger i sin artikel nye kilder, der dokumenterer Tuxens helt centrale rolle som formidler af de franske undervisningsprincipper og hans uvurderlige indsats i forhold til dannelsen og driften af Kunstnernes Studieskole, der bliver et moderne alternativ til akademiets traditionelle undervisning.

Tour de Force i historiemaleri og kongelig portrætkunst

Fra 1883 til 1900 er Tuxen primært beskæftiget i de europæiske kongehuse og opnår international berømmelse med sine fyrsteportrætter og historiemalerier af kongelige begivenheder. Et valg, som ikke er *comme il faut* blandt bannerførerne for det moderne gennembrud. Her skal kunsten sætte aktuelle problemer under debat og bestemt ikke bruges til at glorificere kongemagten. Lise Svanholm og Thyge Christian Fønss behandler i hver sin artikel Tuxens hovedværk *Kong Christian IX og dronning Louise med familie i ha-*

vesalen på Fredensborg 1883 (1886). Svanholms bidrag er en viderebehandling af hendes pionerarbejde med Tuxen publiceret i monografien *Europas sidste fyrstemaler* (1990). I artiklen udfolder hun maleriets næsten komiske historie. Fra hastebestillingen hos Tuxen i 1883, over præsentationen tre år senere, hvor det kæmpestore lærred ophænges blafrende og under kummerlige forhold i Antiksalen på Charlottenborg. Frem til polemikken i 1903, da maleriet 'pludselig' ikke passer til den væg på Københavns nye rådhus, hvor det var tiltænkt. Billedet stuves væk på Frederiksborg Slot, men hentes frem af gemmerne, da man i 1923 mangler udsmykning til De kongelige Repræsentationslokaler på det nyopførte Christiansborg Slot. Og der hænger Tuxens royale hovedværk såmænd stadig.

Interessant er Thyge Christian Fønss' artikel, der dokumenterer Tuxens udbredte brug af fotografiet som arbejdsredskab på lige fod med de tegnede og malede skitser. At skabe et monumentalt gruppeportræt med

32 personer og tillige tage højde for kongehusets etikette, er en tidskrævende og udfordrende opgave. Til det store maleri får Tuxen i 1883 hjælp af hoffotograf Clemens Weller (1838-1900), der er hentet ind til lejligheden. Tuxen formodes at have givet Weller meget præcise instruktioner, så han får flere fotos af hver eneste af de kongelige modeller i forskellige opstillinger enten alene eller sammen i mindre grupper. Dette store fotografiske 'skitsemateriale' har Tuxen brugt som brikker i et puslespil og på denne måde grupperet og fordelt de mange personer i kompositionen. Med baggrund i bevarede fotos kan Fønss konkludere, at Tuxens færdige Fredensborgmaleri ligger tæt op ad de fotografiske forlæg, og han fremlægger desuden en række interessante eksempler på Tuxens udbredte og metodiske brug af fotografiet som forlæg for hans mange portrætter.

Fornyelse af dansk kunst

Mette Bøgh Jensen kommer med et (måske lidt overraskende) bidrag til modernismeforskningen ved at

indskrive Tuxens farveeksperimenter og interesse for farveteorier som forløber for dansk modernisme. Efter mange år som fyrstemaler i udlandet vender Tuxen hjem og køber i 1901 sommerbolig i Skagen. Frem til sin død i 1927 opholder han sig ofte i byen, og fra denne periode findes en forholdsvis stor produktion af motiver fra Skagen. Han regnes derfor som skagensmaler, selvom han først bliver en del af kunstnerkolonien efter dens storhedstid. Motivisk forholder han sig til de velkendte skagensmotiver, fx strandbilleder, interiører og havebilleder. Men Bøgh Jensens analyse af en række malerier udført efter 1900 viser, at Tuxen, som den eneste af skagensmalerne, mere konsekvent bruger det stærke sollys og de kraftige farver i friluftsmaleriet, og at han har haft et indgående kendskab til Eugène Delacroix' (1798-1863) berømte tekster om farver. At han går teoretisk til værks understøttes også af, at der i hans efterladte noter findes oversatte afskrifter af Paul de Roux de Valdognes (1845-1918) næsten ukendte farveteorier. På

nuværende tidspunkt finder Bøgh Jensen ikke belæg for, at der var andre af skagensmalerne, som arbejdede så bevidst med farveteorierne i deres værker, men til gengæld ser hun lighedspunkter mellem Tuxens og de tidlige danske modernisters interesse for farveteorierne. Som en yderligere pointe fremhæver hun, at der blandt Tuxens elever fra hans tid som professor på Kunstakademiet i København findes flere af de senere toneangivende danske modernister for eksempel Vilhelm Lundstrøm (1893-1950) og Axel Salto (1889-1961).

En snert af vitalisme

Gertrud Oelsner undersøger i sin artikel et udvalg af Tuxens skagensbilleder fra perioden 1902-16, der alle tematiserer det moderne bade- og friluftslivs fremkomst. Interessant er det, at hun, som den første, sætter Tuxen i forbindelse med tidens vitalistiske strømning, der især var udbredt i Skandinavien og Nordtyskland. Og jeg må indrømme, at hun har en pointe, selvom der umiddelbart synes langt fra J.F.

Willumsens (1863-1958) lysfyldte og kraftfulde billeder af virile unge mænd og drenge til Tuxens nøgne kvinder på strandene i Skagen. Men med afsæt i hendes tidligere forskning i vitalisme, argumenterer hun overbevisende for, at flere af Tuxens værker motivisk og indholdsmæssigt knytter sig til livsreformbevægelsen og har en snert af vitalisme.

Konklusion

Der er altså tale om et fremragende katalog med velskrevne artikler, der bygger på solid forskning og nytænkning. Samtidig er teksterne i et let og flydende sprog, der bestemt ikke bør afskrække lægmand. Overordnet giver kataloget en glimrende opsummering af Tuxens betydning for dansk kunst, og som det væsentligste indskriver flere af forfatterne hans kunst som en uomgængelig del af dansk kunsthistorie i årtierne før og efter 1900. Det har været særligt forfriskende at få belyst Tuxens sene værker som farveteoretiske eksperimenter og nogle af dem med en snert af vitalisme. Jeg håber, at det må lykkes Skagens Museum eller

andre at få igangsat et forskningsprojekt med fokus på Tuxens mange rejsebilleder. Jeg tror, der her ligger en ny nøgle til vores forståelse af hans kunst - også i internationalt perspektiv.



Tuxen - farver, friluft og fyrster indeholder følgende bidrag:

Mette Bøgh Jensen og Gertrud Oelsner,
"Tilfældet Tuxen"

Elisabeth Fabritius, "Tuxen og de frie
studieskoler"

Trine Dissing Paulsen, "Susanna i badet"

Lise Svanholm, "Laurits Tuxen blev
kongemaler"

Thyge Christian Fønss, "Laurits Tuxens
kongelige gruppebilleder"

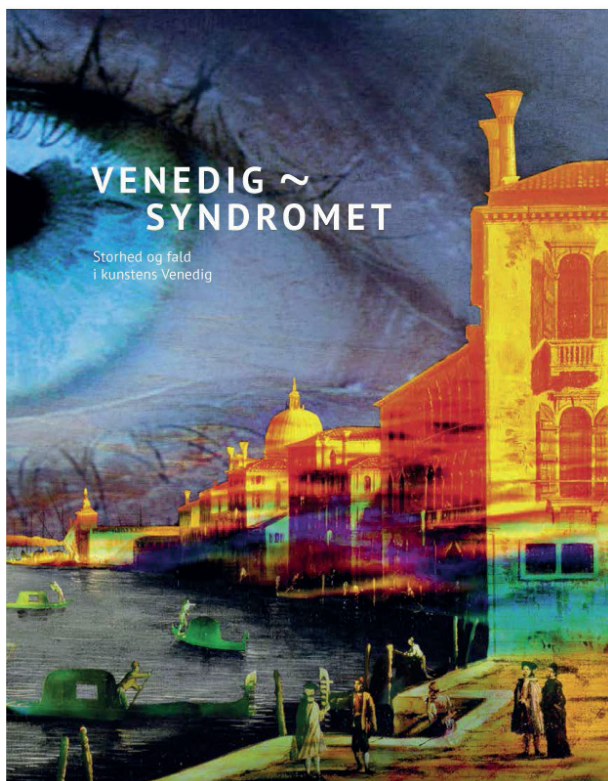
John E. Oden med introduktion af Mette
Bøgh Jensen, "En mand i New York City og
hans danske maleri"

Mette Bøgh Jensen, "Farvernes gram-
matik"

Gertrud Oelsner, "Tuxen genfødt?"

Mette Bøgh Jensen og Tine Schmidt Hais-
lund Jensen, "Biografi"





Venedigsyndromet - Storhed og fald i kunstens Venedig

Redaktion: Maria Gadegaard

Holte: Gl. Holtegaard, 2014. 109 sider.

Venedig som sygdom

.....

Af Chris Fischer, mag.art., seniorforsker, centerleder

.....

Venedig besad fra begyndelsen trolddommens gave. Byens grundlæggere var flygtninge fra folkevandringstidens horder, der i det 5. århundrede invaderede den italienske halvø.

Sagnet vil, at hunnerhøvdingen Attila skal have sagt, at der ikke mere ville gro græs, hvor hans hest havde trådt, og det er måske forklaringen på, hvorfor venetianerne netop valgte at bosætte sig i lagunen, hvor der kun var vand og sand. Det kunne næsten tolkes som en besværgelse. At det lykkedes at rejse en hel by herude og gøre den til centrum i et vældigt imperium, trodser alt fornuft. Ønsket om at afsondre sig fra fastlandet blev

byens mest gådefulde aktiv. Men fra det øjeblik, hvor Venedig knyttede sig til fastlandet og begyndte at følge en rationel kurs i gængs forstand, er det som om trolddommens beskyttelse blev ophævet. På overfladen hængte trylleriet dog ved, men det blev stadig vanskeligere at skjule byens problemer.

Siden Venedig mistede sit imperium og sin selvstændighed i 1797, er forfaldet gået stadigt hurtigere. Det gik helt galt, da byen blev sat under fremmed administration. Så længe dens egen regering sørgede for at kontrollere Adriaterhavets og

lagunens vande, gik det godt, for da var det et spørgsmål om byens overlevelse som stat og handelshavn. Østrigerne, og siden 1866 italienerne, havde ingen interesse i at bevare byen som et florerende handelscentrum. Værst er det blevet siden 1960'erne. Befolkningen flytter bort. Højvandsfrekvensen tager til. Byen synker - og verden ser på. Venedig er for os som en eksotisk perle. Forfaldet, det gådefulde og irrationelle er blevet noget alle synes, at de skal opleve, og i dag kaster horder af turister sig over lagunestaden som en græshoppesværmer. Masseturismen er blevet den største trussel for Venedig. Den tapper byen for autenticitet og identitet godt hjulpet på vej af banal branding sat i scene af en grådig turistindustri. Alle vil se Venedig, alle er besat af den venetianske syge.

Det er symptomerne på denne sygdom, som bogen, der ledsager udstillingen *Venedigsyndromet - Storhed og fald i kunstens Venedig*, formodentlig har sat sig for at kikke nærmere på.

At der ikke er tale om et udstillingskatalog, men snarere om en bog, er væsentligt. Det er en udbredt opfattelse, at bøger sælger bedre og beholder aktualitet længere end kataloger, og det er under alle omstændigheder langt hurtigere at skrive en bog end et katalog, hvor man først skal vide, hvilke indlån der kommer og derefter skrive noget om dem alle sammen. Essayformen giver større frihed, men kan også nemt blive mere ligeegyldig.

Maria Gadegaard har sat sig for at skrive om "Storhed og fald i kunstens Venedig", en historisk gennemgang, hvor nogle af de genstande, der vises i udstillingen, flettes ind imellem meget andet. Grebet er uheldigt for emnet, og symptomerne forsvinder i lagunens dis. Carsten Thau causerer frit og velopløst over emnet i et essay betitlet "Venedig - Virkeligheden vakler", og han er bedre til at holde emnet fast. Her indkredses symptomerne, som behandles et for et.

Venedig har altid virket dragende, og Venedigsyndromet har vel altid

eksisteret, al den stund at hele byens eksistens trodser al fornuft, men af årsager, der ikke forklares nærmere, har udstillingens tilrettelægger besluttet sig for at begynde sin historie i 1700-tallet. Det er for så vidt ikke nogen dårlig ide. På det tidspunkt var republikken ikke længere truet af ydre fjender. Man begyndte at slappe af og leve på prestigen. Som overalt i rokokoens Europa afløste dyrkelsen af nydelser og sensualiteten den gamle, formelle alvor, men i Venedig fik forlystelserne en ekstra tand, livet blev en maskerade, som tiltrak rejsende, der fik mulighed for at optræde med anonym ansvarsløshed. Hedonisme, sensualitet, mummiespil og letsindig frihed er ingredienser i Venedigsyndromet.

Maria Gadegaard lægger ud med vedutemalerne Carlevaris, Canaletto, Guardi og Bellotto. Ingen af dem er repræsenteret på udstillingen og Carlevaris' mageløse maleri af Rigattaen på Canale Grande i anledning af Frederik IVs besøg i byen i 1709 gengives i så mudrede farver, at det nærmest er blevet ugenkendeligt.

For at føje skam til skade får vi det oven i købet serveret på et dobbelt opslag med dyb fold gennem midten. Spring siden over! Som surrogater for de andre vedutemalere har man lånt en række kedsommelige malerier penslet sammen af ingredienser fra Canalettos repertoire af effektive malerværksteder til souvenirhungrende turister, heriblandt den såkaldte Canaletto, der blev "fundet" af en tv-kendis på museet i Assens og blev tophistorie i agurketidens presse. Vi ville have været bedre tjent med lån af kobberstiksamlingsens Canaletto-raderinger eller Giuseppe Pongas Guardi-forfalskninger fra J.F. Willumsens samling. Sidstnævnte ville oven i købet have været en bedre repræsentant for venedigsygens symptomer end de gængse turistbilleder. Endnu tydeligere er syndromet til stede i Giambattista Tiepolo og hans søn Domenicos værker, som ellers er vel repræsenterede i Danmark og nok ikke havde været helt uden for lånemulighedernes grænse, men de omtales slet ikke. Vi springer i stedet frem til Købke, Marstrand og P.C.

Skovgaard, hvor det kun er Marstrand som vies mere end en linje. Det er jo fortællende billeder og den ondskabsfulde Marstrand har naturligvis straks set muligheden for at skildre turismens vrangsider: den dorske og rige englænder, der sovende lader sig ro rundt i byens kanaler, og tiggergondolerne. Men faktisk må det siges til Marstrands ære, at han havde meget fint øje for den udfordring til balanceakten, som byens evigt vuggende trafikmidler udsatte sine passagerer for, men det er ikke nævnt. I stedet hører vi, at Turner var optaget af den vaporøse atmosfære, og vi får at vide, at hans værker er både virkelighedsfjerne og progressive, uden at det bliver klart, hvad der menes med det. Han er ikke repræsenteret på udstillingen, så vi sejler hurtigt videre til J.F. Willumsen. Her har forfatteren tilsyneladende mere fast grund under fødderne. Vi får nu en grundigere analyse isprængt væsentlige observationer. Willumsens skingre Venedig-malerier sættes over for en eksalteret lyd-og videoinstallation af Pippilotti Rist,

og vi får at vide, at det er interessant og væsentligt, at se dem sammen, men ikke hvorfor.

Der kommer fuld skrue på analyseapparatet, når vi når frem til et dekorativt og kæmpestort værk af Dexter Dalwood refererende til Ezra Pounds begravelse på San Michele. Viggo Rivads stemningsmættede fotos får til gengæld ikke mange ord med på vejen. Til sidst når vi frem til Per Kirkebys *Forudsigelse om Venedig* (1976) og Alfredo Jaars værk *Venezia Venezia* (2013), som bringer byens synkende tilstand og spørgsmålet om byens fremtid – hvis der er en sådan – på tale. Det hedonistiske, som var et væsentligt element i 1700-tallets turisme, har nu taget fuldstændigt over: Se Venedig dø fra dækket på et 12-etagers krydstogtskib af glas, stål og plastic med et glas champagne i hånden!

Her starter Carsten Thaus bidrag opdelt i nogle af de komponenter, som han med rette mener, indgår i Venedigsyndromet. Vi får en gennemgang af de sanseindtryk af melankoli

og ulmende begær, som har nedfældet sig i Wagners *Wesendonck Lieder* (1862), i Brodskis fine *Venedigs vandmærke* (1992), hos Sartre og hos Nietzsche; dødsdriften som Thomas Mann skildrede; turistens trængsler; lysets refleksioner i vandet, disen og pontonernes vuggen. Den teatraliske intimitet og hedonisme, som Pietro Longhi gav udtryk for i sine malerier; tilstanden af uvished og usikkerhed, som frembringes af byens uoverskuelige labyrintiske byplan. Her er Carsten Thau i sit es. Siden Christian Elling har ingen kunnet beskrive byrum og deres indvirkning på sindstilstande, som han.

Som helhed mangler bogen dog fokus, og det er så som så med analysen. Det er tydeligt at Maria Gadegaard tilhører generationen af kunsthistorikere, der står fremmed over for den ældre kunst. Der kradses lidt i overfladen, ligesom endagsturisterne gør, men fænomenet Venedig trodser al fornuft; den er, som al trolddom, ikke til at få hold på ved en overfladisk betragtning.

Venedigsyndromet indeholder følgende bidrag:

Maria Gadegaard, "Venedigsyndromet - Storhed og fald i kunstens Venedig" / "The Venice Syndrome - Grandeur and Fall in the Art of Venice"

Carsten Thau, "Venedig - Virkeligheden vakler" / "Venice - Where Reality Wavers"



KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 12 / 2016

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**