

Aarhus School of Architecture // Design School Kolding // Royal Danish Academy

Nyt stof

Søberg, Martin; Kjærboe, Rasmus

Published in:
Kunsthistorisk Bogliste

Publication date:
2019

Document Version:
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (APA):
Søberg, M., & Kjærboe, R. (2019). Nyt stof. *Kunsthistorisk Bogliste*, 15, 5.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 15 / 2019



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**

INDHOLD

7 The Recurrent Actuality of the Baroque

Else Marie Bukdahl, *The Recurrent Actuality of the Baroque*
Anmeldt af Nicoletta Isar

13 Fra den bedste side. Portræt og følsomhed i guldalderen

Fra den bedste side. Portræt og følsomhed i guldalderen
Anmeldt af Jette Kjærboe

25 En sindssyg vigtig bog

Overtaci og galskabens kunst
Anmeldt af Jens Tang Kristensen

32 Blomstermalernes renæssance

Marie-Louise Berner og Mette Thelle, *Blomstermaleren J.L. Jensen: og Morten la Cour, O.D. Ottesen og den tvetydige idyl.*
Anmeldt af Laura Søvsø Thomasen

38 Læse- og øjenfryd

Ulla Kjær, *Fransk elegance og dansk snilde*
Anmeldt af Jens Peter Munk

45 En entreprenant kunstner

Sine Krogh og Birgitte Fink, *Breve fra London. Elisabeth Jerichau Baumann og den victorianske kunstverden*
Anmeldt af Charlotte Christensen

53 The story of a place in time

Svava Riesto, *Biography of an Industrial Landscape*
Anmeldt af Klaske Havik og Willemijn Wilms Floet



Nyt stof

Kunsthistorien bør til stadighed have blik for sine egne blinde vinkler. Hvad er værd at beskæftige sig med, hvad er ikke, hvorfor – og hvem bestemmer det? Som bekendt har mange forskellige slags kunst historisk set ikke nydt videre bevågenhed blandt kunsthistorikere. Det gælder eksempelvis visse genrer som blomstermaleriet og måske endda portrættet, ligesom det gælder kunst produceret af kvinder og af forskellige marginaliserede grupper.

Dette nummer af Kunsthistorisk Bogliste demonstrerer, at der er nok at tage fat på, hvis de blinde vinkler skal gøres til skamme. Og at det bliver gjort, med forskningsbaserede publikationer, der desuden ofte udspringer af eller på anden vis knytter sig til udstillinger på landets museer. Det drejer sig om kataloger til udstillinger om to af 1800-tallets væsentligste danske blomstermalere I.L. Jensen og O.D. Ottesen, mens nye forståelser af guldalderens portrætkunst, med vægt på formidlingen af følelser, undersøges i et udstillingskatalog baseret på ph.d.-forskning.

Nye værker og kilder bringes til veje, udstilles og kommenteres, som når Ovartacis kunst og Elisabeth Jerichau Baumanns breve bliver gjort til genstand for grundige studier og overvejelser, ikke mindst om sammenhænge mellem kunstneridentiteten, det producerede værk og produktionens og distributionens betingelser. Kunsthistorien har brug for sådanne korrektiver, der heldigvis i stor stil fremsættes i disse år, med implicit kritik af en eksisterende kanon hvis ikke ligefrem kritik af forestillingen om en kanon som sådan. God læselyst!

Redaktionen



THE RECURRENT ACTUALITY OF THE BAROQUE

Else Marie Bukdahl

There has been an increasing interest over the past 40 years in providing new interpretations of the Baroque, and the fruit of this interest has been the revelation of many intersecting traces of ancient Baroque aesthetics in the art and culture of our time

Else Marie Bukdahl, *The Recurrent Actuality of the Baroque*
København: Controluce, 2017. 260 sider

The Recurrent Actuality of the Baroque

.....

By Nicoletta Isar, docteur ès lettres

.....

In recent years the baroque has regained the interest of the scholarly community. There have been studies to further investigate the phenomenon, to discover new facets, to rethink it all together (Hills, 2011), or to search for its relevance for the contemporary world, and draw connections with digital developments (Murray, 2008). This book reflects the effervescing worldwide academic interest in the topic. The book's title - *The Recurrent Actuality of the Baroque* - hints at the slant of the contents, which is the constant re-actualization of the baroque.

After a short presentation of the scope of the book (chapter I), and the main concepts and symbols of baroque art (chapter II), chapters III and IV are focused on the actuality of the phenomenon. Chapter III is an extended *mis au point* of the main theoretical ideas devoted to the concept of the baroque through time, an interpretation of philosophers' and aestheticians' ideas around baroque art (Walter Benjamin, Michel Foucault, Mario Perniola, Christine Buci-Glucksmann and Gilles Deleuze). The author investigates a number of philosophical trends, following them through specific

themes and problematics and succeeds to combine abstract thought with concrete analysis on specific images. Finally, chapter IV is devoted to contemporary responses to baroque ideas emerging within present day culture and science, in public spaces, and on a verbal and visual level. This chapter directly addresses the major concern of the book to demonstrate the long-lasting impact and recurrence of baroque patterns of thought and images that continue to inspire contemporary artists, as well as scientists. This specific chapter takes up quite a significant part of the book (64 pages out of 260) and is conceived in some ways as a comparative study that attempts to find the past in the present, and to inquire about its actuality. This is an aim that to a considerable extent is achieved, since the way in which the chapter shows how the baroque has come alive again and is actualized in new and spectacular forms makes the book enticing to read, as well as a significant contribution to studies on the baroque.

One should perhaps also say that the author Else Marie Bukdahl was trained originally as a literary scholar, not an art historian, although her expertise in this field is excellent. She is also the former rector of the Royal Danish Academy of Fine Art in Copenhagen. This is important information as it helps us define the position of the author in the wider circles of baroque scholars, who are in general divided between those dwelling on the historical side of the baroque phenomenon, and the theorists engaged in the analysis of contemporary culture and architecture. This division sometimes generates certain tensions between scholars.

The author's background as a literary scholar is clearly reflected in the aim of the book, which in many ways is to ease the aforementioned tension, which for her is symptomatic of the baroque itself which, "exists only in perpetual crisis and redefinition" (p. 50). Thus, in the second chapter, she describes how the book project was created to depolarize the exist-

ing scholarly situation and instead search for baroque *universals*. To oppose “baroque typology” she offers an alternative view of the baroque as a vision of “a distant mirror of our time.” In the final chapter this becomes a reflection of a process as effervescent as it is volatile, which makes it a valuable source of documentation for further research. The author investigates the present contemporary process in which artists are engaged in dialogue with theoretical ideas, which could be perceived as a rich and well documented answer to the older question formulated by Buck-Morss, “how can theory learn from contemporary art practices engaged in stretching that membrane (of visual images), providing depth of field, slowing the tempo of perception, and allowing images to expose a space of common political action?” (Buck-Morss, 2004, p. 13)

In the author’s analysis, contemporary culture offers a space for critical reflection on both past and present. The open character of the projects and artistic events presented in this

chapter bring important testimonies about the artistic process, how theory and praxis go into dialogue with each other in an ongoing process of mutual inspiration and actualization. Aesthetics expands its field leading to shaping and reshaping new aesthetical ideas. Thus, for example, we see how the Baudelairean ephemeral moves radically from its modern meaning as “the fugitive, the contingent, the half of the art whose other half is the eternal and the immutable” (Baudelaire, 1964, p. 13) into “the new regime of the ephemeral images” (Buci-Glucksmann, 2003). The book refers to Danish-Icelandic artist Olafur Eliasson’s exhibit at Versailles, in its bid to encapsulate how the “aesthetics of the ephemeral” can be generated by a new “vibrant presence”. Eliasson’s enactment of *Seeing Yourself Seeing* could be read perhaps as a part of a trend in museums for the reactivation of historic ephemeral art through relational, conceptual and performative practices and re-enactment philosophy. In the digital era, the era of flux, this might look

paradoxical (Buci-Glucksmann and Quinz, 2014). But scholars like Buci-Glucksmann are inquiring into the baroque, and although she acknowledges that such inquiries may appear a paradox when situated within a digital culture setting, she stresses that her work “implies the weaving of time, rather than its erasure.” “We don’t invent from nothing,” thus “it is necessary to create relational and virtual artworks.” In her opinion, it is not possible that the creation of virtual works is independent of a true culture of heritage.

and to restore presence. But as the author of *The Fold* might say, it is all a matter of “point of view with variation.” Thus, as if by means of an inverse gesture, one could just turn the mirror around so that it may project a new vertiginous image. A new theatre will constantly emerge, and, with its new proscenium, a new dream and a new illusion will emerge. “The Baroque artists know well that hallucination does not feign presence, but that presence is hallucinatory.” (Deleuze, 2006, p. 143)



In searching to offer an alternative view of the baroque as a vision of “a distant mirror of our time,” the author of this book perceives the “fold” as the connecting “passage” that allows one to perform a constant revision and actualization of vision, which is a way out from the essentials, the universals, ultimately, from presence. By an irony of history, in the course of its alternating turns and counter-turns, the Leibnizian vision has been once called upon to undo “the split,” the broken image,

Literature

Baudelaire, Charles, *The Painter of Modern Life and Other Essays* (London: Phaidon, 1964)

Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère* (Paris: Editions Galilée, 2003)

Buci-Glucksmann, Christine and Emanuele Quinz, "For an Esthetics of the Ephemeral", *Hybrid*, 01, 2014. <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=314>

Buck-Morss, Susan, "Visual Studies and Global Imagination", *Papers of Surrealism 2*, 2004

Deleuze, Gilles, *The Fold: Leibniz and the baroque* (London: Continuum, 2006)

Hills, Helen (ed.), *Rethinking the Baroque* (Oxon: Ashgate, 2011)

Murray, Timothy, *Digital Baroque: New Media Arts and Cinematic Folds* (Minneapolis: University of Minne-

sota Press, 2008)

Quinz, Emanuele, "For an Esthetics of the Ephemeral: Interview with Christine Buci-Glucksmann", 2014





Fra den bedste side: Portræt og følsomhed i guldalderen

Redaktion: Gertrud Oelsner og Anna Schram Vejlbj

København: Den Hirschsprungske Samling, 2017. 131 sider

Dansk og engelsk tekst

Fra den bedste side: Portræt og følsomhed i guldalderen

.....

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

.....

Anna Schram Vejlbj forsvarerede sin ph.d.-afhandling om C.W. Eckersbergs portrætter i efteråret 2016. I resumeet kan man blandt andet læse, at

Afhandlingen diskuterer desuden det følelsesmæssige indhold i portræterne gennem analyser af gestiske og kompositoriske elementer forstået i forhold til periodens sociale konventioner og dannelsesidealer. (Vejlbj, 2016, s. 291)

Det er netop denne side af sagen, Vejlbj året efter tager afsæt i med kataloget til den fine udstilling *Fra den bedste side: Portræt og føl-*

somhed i guldalderen, vist på Den Hirschsprungske Samling 7/9 2017 - 7/1 2018, og som blev udvidet med andre af guldaldermalernes portrætter, således at værklisen kom op på 75 numre, hvoraf 1/3 tilhører Den Hirschsprungske Samling.

Nu kan nysgerrighed under visse omstændigheder være en god ting, både når man er ung forsker, og når man er almindelig museumsgæst. For hvordan kan det være, at den tids portrætter tit virker glatte og tilknappede, der er ikke antydning af morgenhår, taljen er korsetteret, påklædningen er ulastelig, og man

skal lede længe efter et lille smil? Med disse billeder befinder vi os ellers midt i romantikken og de viltre følelser. Eller gør vi nu også? Er det påvirkningen fra Eckersberg, der varer ved, eller er der måske snarere tale om en slags dansk biedermeier-stil? Ret meget "Sturm und Drang" er der i hvert fald ikke over det, og det er værd at bemærke, at da man havde den danske oversættelse af Johann Wolfgang Goethes *Den unge Werthers lidelser* klar i 1776, to år efter bogen udkom i Tyskland, blev projektet standset af censuren blandt andet på grund af noget, man opfattede som gudsbespottelse (Jensen, 2019).

Men som Vejlbys pointerer, tilhører de portrætterede en anden tid og et anderledes samfund. Det var en tid, hvor Gud, konge og fædreland var i højsædet, hvor flid, dyd og næstekærlighed var almindelige idealer, mens forældrene havde ansvar for at opdrage deres børn til ordentlige samfundsborgere og familien var vigtig som en spejling af nationens sammenhold. Hertil kan tilføjes,

at København ved overgangen til 1800-tallet havde under 100.000 indbyggere, hvoraf det bedre borgerskab, dem, der lod sig portrættere, var endnu færre. Så hovedstaden var på det tidspunkt som en middelstor provinsby, hvor alle kendte alle, og hvor man vel også holdt hinanden lidt i skak. Som da digteren Jens Baggesen blev forelsket i Adam Oehenschlägers søster Sophie, som var gift med juristen H.C. Ørsted, og Baggesen flyttede ind og boede i længere tid i deres hjem. Om der virkelig var tale om en menage a trois, vides ikke, men forholdet blev udsat for satire i aviserne, og selv kronprinsen, den senere Frederik VI, forhørte sig om situationen (Busk-Jensen, 2019).

Temaer

Den første del af kataloget er viet en følelseshistorisk undersøgelse af udstillingens portrætter, som inddeles i tematiske grupper: Forelskelse og ægteskab, forskudt omsorg, fornuft og ånd, kunstnerfølelsen, forældre og børn, søskende, melankoli og sorg, venskab. Mens Vejlbys ikke kun fortæller om, hvem de mennesker var,

som man ser på billederne, om relationerne dem imellem, og måske også hvorfor deres portrætter blev malet netop på det tidspunkt eller i det hele taget, graver hun flere spadestik dybere. Eller sagt på en anden måde: Hun ser rent faktisk på billederne og bliver ved, indtil hun finder det hun søger, nemlig de tegn på følelser, som for en moderne betragtning virker så diskrete, at de knap nok opdages. Det kan være den måde, C.W. Eckersberg (1783-1853) lader den nygifte Greve Preben Bille-Brahe hvile hånden på ryglænet af den stol, hans unge kone sidder på, eller den statelige, velhavende madam Schmidt, der iført lang, sort silkekjole og kniplingshue med strudsefjer er parat til at gå ud, men lige skal strikke et par omgange på den strømpe, som er gave til en af hendes kære.

Ofte befinder portrætterne sig et sted mellem genrebillede og dobbelt- eller gruppeportræt, hvor Eckersbergs billede af Familien Nathanson med deres otte børn er et smukt eksempel på sidstnævnte. Men mindre kan naturligvis gøre det, som

den lille historie, Martinus Rørbye (1803-1848) digter ind i portrættet af hofjægmester Christian Frederik Zeuthen og hans hustru, Sofie Hedevig. Det er sandsynligvis i oktober-november, sneppejagten er gået ind, og hun har stillet et krus øl til at varme på bilæggerovnen, til når han vender hjem. Nu sidder hun i den lune stue ved sit sybord og læser i en bog, men da han kommer ind med de to snepper, som han med en vis stolthed viser frem, sænker hun bogen, og ser på dem. Hans blik derimod hviler på hende, som om han venter på hendes anerkendelse. Minespillet mellem de to personer er så sart, at det næsten er ikkeeksisterende. Den eneste, som ikke gør nogen røverkule af sit hjerte, er hunden, som stikker snuden i vejret og indsnuser duften af byttet. Men den springer ikke op. Man er vel næsten kongelig hønsehund!

I guldalderen var familierne børnerige, så der var altid legekammerater og søskende, og det var en naturlig sag, at de større børn tog sig af de mindre og sikkert også opdragede på

dem, mens barndommens venskaber også fortsatte ind i voksenlivet. Men heller ikke i portrætterne af børn er det ansigtsudtrykket, der røber følelserne, men derimod berøringen, som i Eckersbergs gruppeportræt af C.F. Holms tre børn, hvor den ældste lægger hånden på lillebrørens skulder og viser ham og lillesøsteren et billede i en bog, eller når Christen Købke (1810-1848) maler sin fireårige søn Peter, der står arm i arm med sin otteårige kusine Cecilie, der læser højt for ham.

Mens de fleste af de her nævnte portrætter er bestillingsarbejder, er der andre portrætter som ikke er det. Deriblandt C.A. Jensens portræt af sin gravide kone, som ifølge tidens opfattelse ikke var noget, man stillede til offentligt skue. Her sidder hun så i sin gule empirekjole og blondekyssen, mens hun holder den ene hånd foran skødet og den anden under brystet, et stillingsmotiv hentet fra Venus Medici, selveste kærlighedsgudinden; det er rørende. Men den gruppe, som tiltrækker sig særlig opmærksomhed, er de såkaldte ven-

skabsbilleder, som de unge malere udførte og gav hinanden som symbol på deres venskab og kunstneriske fællesskab. Det var portrætter til privat brug, som ikke var afhængig af en eventuel bestillers luner og forventninger, og hvor kunstneren var fri til at male, som han ville og med den mængde indlejret følelse, som han fandt for godt.

Og så er der pludselig Wilhelm Bendz (1804-1832) med portrættet af sin forlovede Marie Raffenberg. Hans forelskelse lyser ud af billedet, der skal vise, hvor fin og sød hun er med høj håropsætning med skildpaddekamme og de delikat malede pufærmer af gennemsigtig mol. Han var på vej til Italien og havde en mindre replik af portrættet med, som der var plads til i kufferten. Måske havde han også den langpibe med, hvor hendes portræt var malet på pibehovedet, hvis han da ikke havde fået det gjort undervejs. Mens han bevæger sig ned gennem Europa, skriver han til hende, om hvordan han drømmer om hende om natten og længes efter hende.

Det gør han også i det nytårsbrev fra 1832, hvor han fortæller om sine forventninger til det nye år, hvordan verden står ham åben, og han føler sig så lykkelig og fri, "og naar jeg saa tænker paa, at jeg har min kære lille M., naar jeg engang kommer hjem, saa har jeg Alt, hvad jeg kan ønske mig" (s. 7).

Men Bendz kom ikke hjem. På vej fra Venedig sammen med rejsekammeraten Ditlev Blunck (1798-1854) blev han syg og døde i Vicenza. Blunck plejede ham til det sidste og skrev til sin gamle lærermester, professor J.L. Lund:

Jeg kan slet ikke sige Dem, hvor skrækeligt det var at se på. Flere gange måtte jeg vende mig bort fra ham mod vinduet for at skjule for ham, hvor grebet jeg var af hans ulykkelige tilstand [...] Ak, den gode Bendz! Ja i sandhed er han sovet ind i min seng, og visselig har han det godt nu. [...] Han døde ved fuld bevidsthed, men skønnere kan ingen dø. Hvis det er at dø, er døden ikke bitter! Mellem hans ting, som jeg har ladet sende, er der også en hårlok af ham til hans forlovede. (citeret i dansk

oversættelse s. 42)

Kærlighedsbeviser, følelse i guldalderportrættet

I den efterfølgende artikel tager Anna Schram Vejlbys udgangspunkt i nyere psykologisk forskning, der viser, hvordan omstændigheder og situationer er udslagsgivende for vores forståelse af andres følelser. Kort sagt, at man er i stand til at sætte sig i den andens sted. Men forståelsen kan være sin sag, når man har at gøre med portrætter af mennesker, der har levet for 200 år siden, og som har ladet sig male i deres fineste tøj, i den fineste stue og med et ansigtsudtryk, der ligger et sted mellem neutralt og kuldslået. Derfor er det også vigtigt, som Vejlbys nævner, at inddrage skriftlige kilder fra perioden, ikke kun de litterære, men også brevene som datidens mennesker sendte til hinanden. 1800-tallet har utvivlsomt været den epoke, hvor brevskrivningen havde allermest betydning, og blandt familie, kærestepar, mand og kone og venner, var brevene fulde af følelser. Som for eksempel det brev, som fysikeren

H.C. Ørsteds hustru Birgitte skriver til sin mand den 19. december 1822, da Eckersberg har afleveret hans færdige portræt "[...] det har den bedste, troeste og smukkeste Lighed, det kan have, og sandt at sige seer Du saadan ud derpaa at man maae forelske sig i Dig enten man vil eller ej; naar jeg er ude længes jeg efter at komme hjem til mit Billede" (s. 55).

Også venskaber mellem mænd resulterede i breve, hvor følelserne får frit løb, som den citerede korrespondance fra 1848 mellem Johan Thomas Lundbye (1818-1848) og P.C. Skovgaard (1817-1875), der sværmede for den samme pige, hvad der fik Skovgaard til at føle, at vennen var blevet noget kølig over for ham, hvortil Lundbye svarer:

Kjære Ven! Tal ikke om første eller ringere pladser i min Yndest! Hvor hjerteskerende vilde det dog være, om jeg saaledes skulde rangere dem, jeg gjennem Tiderne vandt kjære. Jeg vilde jo kun ytre, hvad maaske vil klinge dobbelt haardt i Dine Ører, Venskab, om dette Ord skal betyde en total Sammensmeltning af et Par unge Mænd,

saa at ingen Tanke hos den ene blev skjult for den anden, at de vare Eet, - at jeg vil tro paa Umuligheden heraf, men ikke for mit vedkommende. Jeg troede det engang i Forholdet til Lorenz [Frølich], jeg viste dig, hvorledes Omstændighederne skilte os ad, - og nu smeltes et saadant Begreb i den Grad sammen med Ægteskabet, hvori det mandlige og det kvindelige Sind dog af Vor Herre selv synes ganske anderledes egnet til at gaa ganske op i hinanden. (s. 38)

Men da Lundbye allerede havde forsikret Skovgaard om sit fortsatte venskab, svarer denne: "Jeg sidder i min store Stue, mine fødder er næsten som Istapper, og jeg ryster af Kulde, og dog strømmer mild Varme igjennem mig, Foraar agtig, jeg synes alt Godt i mig spirer, Gud lader det skyde og bære Frugt, gid også Liv og Varme gjennemstrømme Dig, min kjære Ven, det er det bedste, jeg kan ønske." (s. 38)

Nu kan man så spørge sig selv, hvorfor følelserne var så nedtonede i guldalderens portrætter, når brevene fortæller en helt anden historie. Et af svarene må være, at de allerfleste

portrætter var beregnet til offentlig beskuelse, mens brevene var private, og hvis indhold tit kun kendtes af afsender og modtager. Men på hver sin måde var både portrætter og breve kærlighedsbeviser. Det samme gjaldt mange andre genstande lige fra den lok af den døde Bendz' hår, som Blunck sendte Marie, til det krus øl, Sophie Zeuthen varmede på kakkelovnen til sin mand, når han kom hjem fra jagten. Et af de mest kendte breve i romantikkens litteratur er sikkert den unge Werthers afskedsbrev til sin elskede Lotte, hvor han opregner alle de ting, han har gemt som "relikvier" og skatte. Sløjfen fra hendes kjole, blomsterne hun rakte ham, frakken, han havde på ved deres første møde, og endelig de pistoler, som skulle gøre ende på hans liv. "Og har jeg ikke som et barn begærligt revet alle slags småting til mig som du, hellige, havde berørt!", skriver han med Goethe som pennefører (s. 48).

Der er jo temmelig langt fra denne kærlighedskval til for eksempel madam Schmidts fine stue med em-

piresofaen og strikkestrømpen, men både omgivelserne og håndarbejdet fortæller på sin egen stilfærdige måde noget om den portrætterede, og om følelser og omsorg.

Anna Schram Vejlbys tekster er et overbevisende bidrag til en nytolkning af dansk guldalders mange portrætter. De er skrevet med enkelthed, indføling og uden større falbelader, men neden under det hele ligger et solidt humanistisk forskningsarbejde, hvor hver sten er vendt.

Tungsind og følsomme familierelationer

Karen Vallgårdas artikel om "Følelsernes foranderlighed" ser blandt andet på J.Th. Lundbyes "selvportræt" *Bakketrolden Sindre uden for sin hule*, 1845 og *Waagepetersens familie billede*, 1836, malet af Wilhelm Marstrand (1810 - 1873). Målet er at undersøge om de følelser, guldaldrens billeder viser, er de samme til alle tider eller historisk foranderlige.

I Lundbyes velkendte billede er bak-

ketrolden kunstnerens alter ego, der har dristet sig ud af hulens mørke. Nu sidder han alene, uvirksom, med hånden under kinden, som om hans hoved er alt for tungt, eller måske er det tankerne, der er det. Vallgårda spørger, om billedet er en skildring af det, man i moderne forstand kalder depression, eller om historiske sammenligninger kan bringe noget andet frem? Acedia, der kommer fra græsk og betyder ligegyldighed, er en lidelse, som har ført en omskiftelig tilværelse gennem århundreder, begyndende med munken Evagrius Ponticus´ (345-399) forklaring om, at den fremkaldes af en dæmon, som især hærger ensomt beliggende klostre for eksempel dem i den ægyptiske ørken og angriber, når solen står højest på himlen. Derfor kalder Evagrius den middagsdæmonen, og den skulle være den værste af alle dæmoner, fordi den hindrer munkenes åndelige liv, bevirker, at de falder i søvn, når de læser den hellige skrift, pjækker fra fasten, er i dårligt humør og trætte af klostertilværelsen. Helbredelse var vanskelig, men flittige bønner, faste, tårer og

manuelt arbejde anbefaledes. Også i middelalderens klostre kendtes fænomenet, men nu udvidedes det med at omfatte kedsomhed, selvhad, dovenskab, modvilje mod at arbejde, tendens til isolation, utilfredshed med livet og fremmedgjorthed.

Med hele dette katalog over lidelsens psykiske elementer nærmer vi os med stormskridt 1800-tallet og Lundbye. Den fjerde marts 1844, året før billedet af Sindre blev malet, skrev Lundbye til vennen Lorenz Frølich:

Jeg taber lyst til Arbeide, til Alt - viis mig en Stump Glæde, der er mig beskaaret heel uforbeholdende der rækkes mig uden at lade mig føle: jeg er en Fremmed, for hvem Noget, det inderligste, det Bedste i Livet ikke kan lukkes op. Viis mig noget, som kan give mit Liv Betydning - jeg kan ikke mærke, hvorfor jeg driver om i Verden. (s. 66)

Selv om nogle af de følelser, Lundbye giver udtryk for stemmer overens med middelalderens klosterbrødres, er der dog mere, der adskiller, simpelt

hen fordi tiden er en anden, og Lundbyes sindsstemning, som Vallgård antyder, nok snarere var en version af den romantiske melankoli, som efter denne læsers mening lever videre i Lars von Triers smukke skildring i filmen *Melancholia*.

Marstrands billede af familielivet hos vingrosserer Waagepetersen er derimod, som Vallgård skriver, uformelt, harmonisk og kærligt. Kvinder og børn er forsamlet i dagligstuen, mens grosserereren formentlig er på arbejde. Fire af de seks børn sidder omkring et mahognibord og leger, de to småpiger er optaget af deres dukke, mens drengene har haft gang i et spil. Men nu kigger de nysgerrigt ud mod beskueren, og den forreste af dem ligger oven i købet på knæ på stolen med skoene oppe på sædet. Midt i det hele sidder moderen med sit strikketøj, som hun lader hvile, mens hun ser kærligt over mod den mindste, som barnepigen er kommet med, og den ældste datter gør allerede mine til at løfte den lille over til moderen. Scenen er badet i et gyldent, varmt lys, som strømmer

ind i den ellers dunkle stue gennem vinduet til venstre.

Artiklens scoop på billedsiden er dog Marstrands *Familiesengen*, som han tegnede ca. 1846. Det er en tidløs og universel situation. Middagsluren i sengen med de bløde puder. Moderen liggende med ryggen til svøbt ind i et tæppe, hun har ikke engang taget hårnålen ud af knolden i nakken. Den nøgne baby sover i fodenden, og den store pige er faldet i søvn med armene op over hovedet og har halvvejs sparket sit tæppet af sig. Det må have været en af de virkelig varme sommerdage.

Nu var det ikke alle børn, der havde det så godt, som Waagepetersens eller Marstrands, og som forfatteren påpeger, er det først ved slutningen af 1800-tallet og i begyndelsen af 1900-tallet, at flere familier kunne klare sig uden børns indkomst eller arbejdsindsats. På samme måde bør det også understreges, at gulddaldermalerne maalede det velhavende borgerskabs portrætter, og hvis de beskæftigede sig med andre sam-

fundsgrupper, var det tit som folkelivs-billeder blandt andet fra deres dannelsesrejser til det skønne Italien eller som staffage i landskaber. Alligevel er det vigtigt at sætte et billede som *Familien Waagepetersen* ind i en større sammenhæng, fordi det, som Vallgårda skriver, "viser et spirende ideal om følelsesmæssig intimitet og lykke i familien - et ideal som har vundet i styrke og udbredelse i de seneste 200 år. Samtidig har de teknologiske, økonomiske og demografiske udviklinger gjort det muligt at dyrke kærlige, intime familierelationer på andre måder, end flertallet gjorde i romantikkens tidsalder." (s. 72)

Efter læsningen af Karen Vallgårdas fine, lille artikel, må man konkludere, at analysen af de to billeder ikke giver meget belæg for en følelsernes konstans gennem tiderne. Især ikke, når det drejer sig om middagskuller i oldkirkens klostre for 1620 år siden og senere. Men når hun citerer Lundbyes førstehåndsbeskrivelse af sin psykiske tilstand i brevet til Frølich i 1844, har hun sikkert ret, når hun

skriver, at han følelsesmæssigt var barn af sin tid. På samme måde forholder det sig med det indblik, vi får i familien Waagepetersens dagligdag, som peger frem mod vor tids forhold mellem børn og voksne.

I katalogets sidste artikel søger Lone Kølle Martinsen at etablere en noget spekulativ forbindelse mellem Andreas Ludvig Koops portræt af B.S. Ingemann fra 1820 og Leonardo da Vincis billede af Cecilia Gallerani, også kaldt *Dame med hermelin*, fra ca. 1489. Der opstår dog flere løse ender undervejs, så man som læser ender med flere spørgsmål end svar.

Alt i alt er nærværende katalog en meget velskrevet forskningsbaseret publikation, hvis formidling af stoffet er forbilledlig. Og så er det jo også smukt at se på.



Litteratur

Busk-Jensen, Lise, "Sophie Ørsted", i KVINFOs *Dansk kvindebiografisk leksikon*, <http://www.kvinfo.dk/side/170/bio/1664>. Sidst besøgt 16/8/2019

Jensen, Niels, "Johann Wolfgang von Goethe", i *Dansk Forfatterleksikon*, <http://danskforfatterleksikon.dk/1850u/u1082.htm>. Sidst besøgt 16/8/2019

Vejlby, Anna Schram, - *den bedste, troeste og smukkeste Lighed: Følelse og ideal i C.W. Eckersbergs portrætter*, ph.d.-afhandling (København: Københavns Universitet, 2016)

Anna Schram Vejlbj, "Kærlighedsbeviser: Følelse i guldalderportrættet"

Karen Vallgård, "Følelsernes foranderlighed"

Lone Kølle Martinussen, "Damen og hermelinen: Bernhard og Cecilia mellem renæssance og romantik"

.....

.....

Fra den bedste side indeholder følgende bidrag:

Anna Schram Vejlbj, "Udstillingens temaer: Introduktion, Forelskelse og ægteskab, Forskudt omsorg, Fornuft og ånd, Kunstnerfølelsen, Forældre og børn, Søskende, Melankoli og sorg, Venskab"

OVARTACI & Galskabens Kunst

Zoltan Ará, Laboria Cuboniks, Félix Guattari, Tamar Guimarães
& Kasper Akhøj, Sidsel Meineche Hansen, Helen Hester, Asger
Jorn, Ferdinand Ahm Krag, Maria Meinild, Angela Melitopoulos
& Maurizio Lazzarato, Jota Mombaça, Pettersen & Hein, Lea
Porsager, Paul B. Preciado, Paul Thek

Ovartaci og galskabens kunst

Redaktion: Sara Emilie Anker-Møller, Mathias Kryger, Mathias
Kokholm og Anne Mikél Jensen

Aarhus: Antipyrine, 2017. 288 sider. Dansk og engelsk tekst

En sindssyg vigtig bog

.....

Af Jens Tang Kristensen, ph.d.

.....

Ovartaci har længe været en kultfigur, idet han som psykiatrisk patient og udøvende kunstner har udfyldt rollen som frontfigur i det, som bedst kan karakteriseres som et alternativ eller en utæmmet understrøm til den kanoniserende, traditionsforvaltende og etablerede danske kunsthistorie. Den marginaliserede rolle, som Ovartaci på mange måder har spillet i den "officielle" kunsthistorie, er forsøgt ændret med udgivelsen af *Ovartaci og galskabens kunst* som udkom i forbindelse med udstillingen under samme navn på Kunsthall Charlottenborg i København. Den 288 sider lange bog i stort format

er udgivet i et særdeles flot udstyr, og redaktionelt er der også tale om en publikation af meget høj kvalitet. Bogens mangeartede artikler er yderst velkrevne, og samtlige bidrag er endvidere udgivet som paralleltekst på engelsk, hvilket indlysende nok styrker bogen som international forskningspublikation.

Foruden en ny artikel om Ovartacis kunst indeholder bogen også en række artikler om emner som relaterer sig til dennes særegne kunstproduktion, såsom xenofeminisme, animisme, assemblage samt maskine, biopolitik og skizofreni. Bogen tager

hermed ikke overraskende afsæt i en lang række politiske, aktivistiske og poststrukturalistiske tænkere såsom Jacques Lacan, Michael Hardt og Antonio Negri samt Michel Foucault, og det virker i lyset heraf yderst meningsfuldt, at den i dag kanoniske tekst "De tre økologier" af den franske psykoanalytiker Félix Guattari også indgår i bogen. For selvom Guattari for de flestes vedkommende nok er mest kendt for sit tætte samarbejde med filosofen Gilles Deleuze, er Guattaris tænkning i høj grad et selvstændigt studie værd.

Den gale mands narrestreger

I 1932 blev Louis Marcussen erklæret skizofren, hvorfor han blev overført til Psykiatrisk Plejehjem i Dalstrup nord for Grenå. Her begyndte Marcussen, der oprindeligt var uddannet bygningsmaler, at udføre sine første malerier under pseudonymet Overtossen. Navnet Overtossen er særligt komplekst, idet der er tale om et pseudonym ikke blot for Louis Marcussen, men derimod også for Overtossen som Marcussen beskrev sig selv som. Ved at tage navnet

Overtossen i anvendelse forsøgte Overtossen at opnå den samme status som overlægen på afdelingen. Det sammensatte ord "...over' og 'tosse' skal således forstås som en person, der er specialiseret i galskab, ligesom en 'overlæge' er en person specialiseret i medicin", som Sidsel Meineche Hansen meget præcist har formuleret det i bogen (s. 22). Men Overtossen arbejdede - ligesom kunstneren Richard Winther - under mange forskellige pseudonymer. Således signerede Marcussen ofte breve og kunstværker med navne som for eksempel Vertaci, Ivarytarcy og Louis Goncelles (Morell, 2016, s. 266).

Det er ikke første gang, at Overtossen bliver nævnt i kunsthistorien, hvilket bogen også demonstrerer, eftersom Sidsel Meineche Hansens tekst *Insiderkunst* har været udgivet tidligere. Derimod er det første gang, at der udgives en monografi om Overtossen. At Overtossen har opnået en nærmest kultstatus skyldes sandsynligvis en række biografiske detaljer. Ligesom kunstneren William Skotte Olsen var Overtossen skizofren,

og ligesom Skotte Olsen skyldtes det muligvis et stort indtag af euforiserende stoffer, som Ovartaci indtog blandt indianerne i den argentinske regnskov. Allerede i 1923 havde Ovartaci taget turen til Argentina, hvor han/hun bosatte sig, for syv år senere at vende tilbage til Danmark, nu både hallucinerende og præget af angst. Samme år blev Ovartaci indlagt på Psykiatrisk Hospital i Risikov. I 1932 blev han/hun som sagt indlagt på Dahlstrup, og her befandt kunstneren sig inden han/hun blev overflyttet til Risskov igen, og her boede Ovartaci indtil sin død i 1985. Når jeg herefter konsekvent skriver han/hun, skyldes det den omstændighed, at Ovartaci ønskede at blive kvinde, hvilket bogen heller ikke lægger skjul på. I 1951 indledte han/hun de første forsøg på at kønsskifteoperere sig selv, hvilket imidlertid først lykkedes i 1957. Herefter gik Ovartaci ofte i kvindetøj.

Det er ikke tilfældigt, at interessen for navnlig Ovartacis kunst har domineret i fortællingen om de psykiatriske patienters kunst. På godt

og ondt præger det også denne bog. At de største kunstnere i den danske kunsthistorie såsom Asger Jorn og Per Kirkeby har medvirket aktivt til sikringen af Ovartacis renommé, har således været med til at cementere hans kunst som mere betydelig end en hel række andre psykiatriske patienters kunststudfoldelser. Allerede i 1979 blev Ovartaci kendt i en bredere offentlighed, idet han/hun fra september til november blev vist på den store udstilling *Outsidere* på Louisiana, i øvrigt sammen med højstatuskunstnere som for eksempel C.F. Hill. Umiddelbart efter denne udstilling blev Ovartacis værker endvidere vist på udstillingen *Sind*, som var arrangeret af Landsforeningen Sindslidendes Vel (Morell, 2016, p. 264).

En af bogens svagheder er den ikoniske status, som Ovartaci hermed tillægges, eftersom mange andre skizofrene danske kunstnere kan siges at bidrage til såvel udviklingen af nye æstetikker som til nye læsninger af relationsspillet mellem kunstinstitutionens rum og eksempelvis psy-

kiatriens, fængslets og hospitalets. I 2015 var Museum Ovartaci luknings-truet, hvilket fik Per Kirkeby til at udtale at: "Det er et unikt museum, der løfter en vigtig opgave - og samtidig rykker ved normerne for, hvad der er rigtig kunst." (s. 5)

Hermed udgør bogen tilsyneladende et vægtigt bidrag til en revideret og ny alternativ opfattelse af, hvad den kanoniserede kunsthistorie kan og skal rumme. Alligevel vil jeg i den sammenhæng hævde at Patrick Nielsen, Baukje og Bent Tørsleff blot er enkelte ud af flere eksempler på psykisk syge kunstnere, hvis potentialer på mange måder matcher Ovartacis, selvom Ovartacis biografiske historie kan opfattes som mere "eksotisk" og dermed, omend u-intenderet, mere velegnet til at opretholde forestillingen om "den ægte avantgardist som på den ene side marginaliseret og outreret, på den anden side som epigon og skizoid kultfigur". I Claus Carstensens og undertegnedes udstillings- og forskningsprojekt *Becoming Animal* valgte vi derfor også meget bevidst at vise eksem-

pler på andre psykiatriske patienters fremragende billeder, hvorfor vi tog udgangspunkt i en lang række værker udført af blandt andre Hans Ulrik Larsen, Vilhelm Hansen og Rune Christian Clausen. Disse kunstnere er også med til at tegne et væsentligt og alternativt korrektiv til den på mange måder kanoniserende kunsthistorie som billedet af Ovartaci på sin vis stadig kan siges at tilpasses til. Denne uintenderede tilpasning til "normalkunsthistorien" lægger kollektivet bag udstillingen imidlertid heller ikke på noget tidspunkt skjul på, idet de selv fastslår, at: "*Ovartaci & Galskabens Kunst* er en udstilling i klassisk forstand, forstået som fysiske værker i fysiske rum." (s. 8)

Den formalistiske læsning overtager endda på områder, hvor der kunne forventes og initieres en højere grad af anti-autoritative læsninger. Når kollektivet bag bogen sætter lighedstegn mellem Ovartacis kunst og Guattaris økofilosofi, overser man den pointe, at Guattaris filosofi ikke nødvendigvis kan befri eller befrugte Ovartacis kunst. Ovartacis kunst

passer nemlig på mange måder forbavsende godt ind i det allerede eksisterende billede af, hvordan de toneangivende avantgarder såsom surrealisme og spontan-abstraktion udviklede deres kunst i mellem- og efterkrigstidens Europa. André Bretons udsagn om at den ægte surrealist var dén, som skød uhæmmet og vildt omkring sig i en menneskemængde, kan tjene som understøtning af dette argument. Med andre ord kan man hævde, at Ovartacis kunst ikke adskiller sig væsentligt fra mange af surrealisternes og Cobra-kunstnernes værkudfoldelser, dette i modsætning til hans personlige liv, idet han som psykiatrisk patient ikke opnåede de samme goder og den samme succes som de i dag etablerede avantgarde-kunstnere.

Både surrealisterne og Cobra var optaget af den såkaldt primitive kunst. Cobra fortsatte således surrealisternes interesse for mystik, underbevidste drifter, børnetegninger og sindssyges kunst. En kunstner som hollænderen Eugène Brands konstruerede for eksempel sine egne

masker på samme måde som Ovartaci byggede sine dukker, samtidig med at han ofte ikklædte sig etnografiske masker og kvindetøj. Ovartacis interesse for fremmede kulturer, mystik, sprog og animistiske religioner minder igen om Richard Winthers tilegnelse af tibetansk sprog og budhisme. Og ligesom Ovartaci bosatte sig blandt indianerne i Argentina, valgte en surrealist som Max Ernst for eksempel også at bosætte sig mellem Hopi-indianerne, hvor han i øvrigt også iværksatte en systematisk indsamling af deres masker og dukker. På det niveau kan der også etableres forbindelser mellem surrealisternes interesse for primitivisme, en kulturteoretiker som Aby Warburgs ditto (Warburg var i øvrigt også indlagt på Binswanger-klinikken i perioder) samt Ovartacis kunstudfoldelser.

Uanset de ovenfor nævnte sporadiske kritikpunkter skal det understreges, at der her er tale om en væsentlig og længe ventet bog, der uden tvivl vil udgøre standardværket om denne kunstner i mange år frem.

Litteratur

Morell, Lars, *200 års kunst i Aarhus* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2016).



Overtaci og galskabens kunst indeholder følgende bidrag:

Michael Thouber, "Forord"

Redaktionen, "Eftersom vi hver især er mange, er det i sig selv en hel del mennesker"

Zoltan Ara, "Et rum at være i"

Ferdinand Ahm Krag, "Høje Hæle"

Sidsel Meineche Hansen, "Insiderkunst"

Paul B. Preciado, "Testo Junkie - Kapitel 2: Den farmakopornografiske tidsalder"

Helen Hester, "Hvem er Laboria Cuboniks?"

Laboria Cuboniks, "Xenofeminisme - En fremmedgørelsespolitik"

Angela Melitopoulos og Maurizio Lazzarato, "Maskinel Animisme"

Félix Guattari, "De tre økologier"





Marie-Louise Berner og Mette Thelle,
*Blomstermaleren J.L. Jensen: Mellem kunst
og natur i guldalderen*
Redaktion: Birgitte von Folsach. Nivaa og
København: Nivaagaards Malerisamling
og Strandberg Publishing, 2018. 314 sider



Morten la Cour, *O.D. Ottesen og den
tvetydige idyl*
Haderslev: Museum Sønderjylland, 2017.
205 sider

Blomstermalernes renæssance

.....

Laura Søvsø Thomasen, mag.art., ph.d.

.....

1800-tallets blomstermaleri har længe været en overset genre inden for kunsthistorien. Dels er blomstermaleri blevet set på som "dame-maleri", som primært blev udført af kvinder fra det bedre borgerskab, der var interesseret i pæne blomster, og derfor kvalificerede blomsterbilleder længe ikke som "rigtig" kunst. Dels er 1800-tallets blomstermalerier af kunsthistorien enten blevet næsten komplet ignoreret eller blevet betragtet som en mindre værdig afart til 1600-tallets store nature-morte og stillebenmalerier. Dette dobbelte marginaliserings-forhold forsøger dels Marie-Louise Berner og Mette

Thelle og dels Morten la Cour at gøre op med i deres bøger om de to store danske blomstermalere i 1800-tallet, henholdsvis Johan Laurentz Jensen (1800-1853) og Otto Diderich Ottesen (1816-1892). Begge bøger er forskningspublikationer udgivet i forbindelse med særudstillinger og er robuste indføringer i de to blomstermalere og deres samtid. Bøgerne er begge rigt illustreret, hvilket for både Ottesen og Jensen tjener til at vise den spændvidde, der var i deres kunst. For både Thelle, Berner og la Cour er det vigtigt at vise, at de førende danske blomstermalere i 1800-tallet ikke blot kopierede og

efterlignede de nederlandske billeder fra den tidlige moderne periode, som de var så inspireret af især i form af Jan van Huysums (1662-1749) malerier, men på hver sin måde bidrog til udviklingen af blomstermaleriet og dets billedsprog.

Vender vi først opmærksomheden til Marie-Louise Berner og Mette Thelles bog om J.L. Jensen, så er et af hovedformålene for forfatterne at vise, at Jensen havde et internationalt niveau, i og med at han rykker ved forestillingen om, hvad der udgør traditionelt dansk blomster- og porcelænsmaleri. Denne tese står tydeligt frem i kapitlerne om hans porcelænsmaleri, men som læser kunne man ønske sig, at den blev forfulgt mere vedholdende i forhold til hans malerier. Bogen om Jensen indledes med en grundig biografi, og der er ikke tvivl om, at der ligger et enormt arbejde i at have opsporet og fundet de mange billeder, der i dag er spredt for alle vinde og i nogle tilfælde hverken dateret eller signeret. Derudover består bogen af en række kapitler (del II) om Jensens

dessertstel (tallerkener og vaser), der blev bestilt til Frederik 6.s døtre Vilhelmine og Caroline i forbindelse med deres bryllupper i slutningen af 1820'erne, samt et ikonografisk nærstudie af to rumudsmykninger, som Jensen udførte til Brockdorffs Palæ (det nuværende Frederik 8.s Palæ). Kapitlerne om Jensens porcelæns-malerivirke er bogens stærkeste del, og de giver et sjældent indblik i en overset genre i og uden for kunsthistorien, idet de viser, hvor kyndig en porcelænsmaler Jensen var. Dette kommer eksemplarisk til udtryk i et lille nærstudie, af hvordan kirsebærret overføres fra maleri til porcelæn (s. 224). Samtidig er kapitlerne et interessant indspark i diskussionen af kunst og kunsthåndværk i 1800-tallet, hvortil de indfører, at Jensens porcelænsmaleri kan og bør sidestilles med hans malerier.

Igennem især den grundige biografi får man et mangesidet billede af Jensen som person og som kunstner, og bogen illustrerer klart udviklingen i Jensens værker, fra han var elev hos C.D. Fritzsck (1763-1841) og over

udlandsopholdet i blandt andet Holland og Paris, hvor Jensen kopierede blomstermalerier, der hang på Louvre. Herefter behandler biografien Jensens arbejde på den Kongelige Porcelænsfabrik som overmaler samt hans medlemskab af Kunstakademiet, hvor han var blot den tredje blomstermaler, som blev medlem, og hans senere rejser til Frankrig og Italien, hvor han opholdt sig i den danske kunstnerkoloni i Rom. Biografien forklarer læseren, hvordan Jensen udviklede sine motiver og sit symbolsprog og tog meget med hjem fra sine udlandsrejser. Og der, hvor Jensen især skiller sig ud, er, at han i høj grad inkorporerer danske blomster i sine værker og i sine senere værker til en vis grad maler naturbaggrunde bag sine blomstermotiver i stedet for at skildre blomsterne på en karm eller indenfor i et rum. Disse observationer er klart illustrerede, men som læser savner man, at forfatterne forfølger, hvad Jensens interesse i at placere blomsterne i mere naturlige rum betyder for analyserne af hans billeder.

Morten la Cours bog om Ottesen inviterer ligesom værket om Jensen til en revision af blomstermalernes rolle i 1800-tallet og er ligeså et opråb om at få de oversete blomstermalerier bragt op fra museernes gemmer og ind i kunsthistorien. La Cours bog om Ottesen indledes med en analyse af, hvorfor en for samtiden kendt maler som O.D. Ottesen gik i glemmebogen, og hvordan hans og mange andre blomstermaleres eftermæle led, fordi blomstermalerierne kom til at blive set blot som kopier af 1600-tallets stillebener. På denne måde er de to anmeldte bøgers ambitioner nært forbundne, men la Cour går videre og gennemgår den – omend sparsomme – kunsthistoriske behandling, som er blevet Ottesen til del siden midten af det 20. århundrede. Herefter følger en biografi om Ottesen fra opvæksten i husmandsfamilien i Sønderjylland over studierne ved Kunstakademiet til udlandsrejserne: Som Jensen søgte Ottesen inspiration blandt andet i Paris og i Holland, hvor han studerede van Huysums værker. I bogens anden del tager la Cour fat i blomstermaleriet som genre fra an-

tikken og frem, og han giver en grundig introduktion til renæssancens billedsprog med dets udgangspunkt i religiøse motiver samt stillebenernes stræben efter realisme. La Cour undersøger, hvordan denne type billeder blev nedprioriteret i forhold til malerier, der skildrede mennesker skabt i Guds billede, og hvordan denne værdisætning også har domineret kunsthistoriens læsning af genren siden renæssancen.

Det mest centrale kapitel i la Cours bog er "En verden af blomster", som består af en række næranalyser på tværs af Ottenses oeuvre. I dette kapitel viser la Cour både Ottenses særegne kendetegn og den måde, hvorpå han indtog det nederlandske billedsprog og ikonografi fra den tidlige moderne periode men satte det ind i sin egen komposition og legede med de forskellige symboler. I kapitlet er der også et interessant afsnit om Ottesen i forhold til det moderne gennembrud, hvor la Cour påpeger, at selvom Ottesen var del af den konservative eckersbergske tradition, så viser hans værker også

en påvirkning fra de nye tider bl.a. i den måde, hvorpå Ottesen forsøgte at udfordre fotografiets realisme gennem sine billeder.

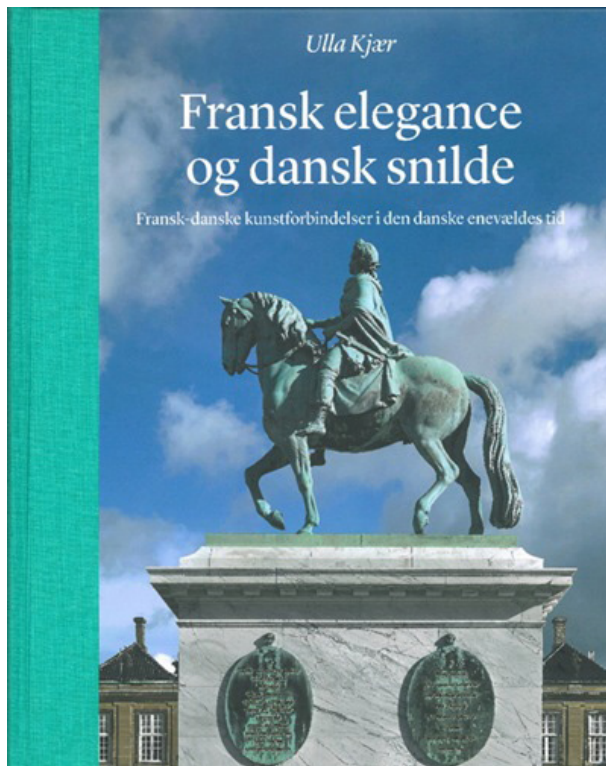
Som tidligere nævnt, så er et af de elementer, der bringer de to værker om Jensen og Ottesen sammen, at forfatterne taler for en revision og revurdering af blomstermaleriernes og blomstermalernes rolle i kunsthistorien, idet de begge argumenterer for, at 1800-tallets blomstermaleri er meget mere end kopier af 1600-talsmalerier. Begge bøger stræber efter at føre dette argument ved at sammenligne de respektive malere med deres samtid, men det lykkes desværre ikke altid helt overbevisende. For selvom der ingen tvivl er om, at begge værker er gennemarbejdede og skrevet med stor respekt og kyndighed, så sidder man som læser tilbage med en følelse af, at der kun er kradsat i overfladen, når det handler om at præsentere en ny kunsthistorisk læsning af blomstermalerierne i 1800-tallet.

I begge bøger påpeges det, hvor-

dan rokokoens og nyklassicismens stringens og portrættering af lige og symmetriske haver i slutningen af 1700-tallet veg for en større interesse i den lidt mere vilde natur og især den romantiske have, hvor der både var plads til uorden og mangfoldigheder af flora, planter og blomster. I begge analyserne af Jensens og Ottesens værker finder vi ikonografiske læsninger, der påpeger, hvordan kunstnerne reflekterede tidens tendens. I Jensen-bogen diskuteres romantikkens syn på naturen blandt andet gennem Heinrich Steffens' (1773-1845) natursyn, og Berner og Thelle antyder en forbindelse til Kants æstetik (s. 29-30), uden at det dog bliver udfoldet og forklaret, hvordan denne skal forstås i den aktuelle kontekst. I Ottesen-bogen introduceres det moderne gennembrud som et bud på en kontekstualisering af blomstermaleren, og la Cour sammenligner Ottesen med H.C. Andersen (1805-1875). Disse aspekter og perspektiver peger i retning af en større kunst- og litteraturhistorisk syntetisering af blomstermaleriet, men begge bøger

ender primært med i stor detalje at formidle, hvordan enkelte værker af Jensen og Ottesen citerer andre værker (musikstykker, litteratur, andre kunstværker osv.) fra samtiden. Dermed kommer man til at savne, at forfatterne forfulgte en lidt mere udfordrende og udfoldet tese om, hvordan man kan lave en ny læsning af malerierne, som ikke kun er kontekstuel og fokuseret på motivudvikling, men tør stille skarpere spørgsmål til forholdet mellem den vilde og kultiverede natur og til forholdet mellem videnskaben og kunsten, som er så toneangivende en diskussion i hele 1800-tallet.





Ulla Kjær, *Fransk elegance og dansk snilde*
Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2017. 401 sider

Læse- og øjenfryd

.....

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

.....

Det var Villum Fonden og Velux Fonden, der i anledning af det danske kongepars guldbryllup tog initiativ til udgivelsen af dette nødvendige og digre værk. Det er en værdig opfølgning af de to vægtige publikationer fra mellemkrigsårene om de dansk-franske kunstforbindelser (Mario Krohn 1922 og Sigurd Schultz 1936-38), og det i et langt prægtigere udstyr med et væld af farvegengivelser af høj kvalitet. Forsiden prydes af 1700-tallets vægtigste værk udført af en fransk kunstner i Danmark, nemlig Salys rytterstatue af Frederik V. Bronzens irgrønne farve er med mindre held forsøgt efterlignet

i bindets shirtingryg, men til gengæld er det væsentlige, nemlig det kunsthistoriske indhold, skrevet med en veloplagt pen, med en sproglig rigdom og et begavet overblik, og dog er alt så mundret og naturligt fortalt. Til de få kritikpunkter hører de af og til noget hjemmestrikkede citatoversættelser fra det franske, hvor forfatteren burde have søgt professionel bistand. Den manglende henvisning til illustrationerne i teksten forårsager nogen forvirring, for hvornår skal man se på gengivelserne? Ofte støder man først på billedgengivelsen, når man allerede er i fuld gang med at læse om det næste værk.

Under landets otte enevoldskonger gøres der roligt fremadskridende rede for forbindelserne, der ikke overraskende går især den ene vej, nemlig fra syd til nord. Forfatteren søger at kortlægge, hvorledes forskellige og skiftende samfundsforhold gjorde, at kontakten mellem Danmark og Frankrig blev nærmere knyttet ved rejser, uddannelser og ansættelser i det fremmede. Dette var kun den veluddannede elite med økonomiske og intellektuelle ressourcer beskåret. Det diplomatiske netværk var af allerstørste betydning for den kunstneriske udveksling. Det franske sprog var på forhånd givet og kendt, og i herskerens regi udfoldede der sig en forfinet hofkultur, hvis dragtmoder og habitus blev toneangivende i hele Europa. I den politiske ende var en sidegevinst oprettelsen af dansk-franske alliancekontrakter. Under Syvårskrigen knyttede Frankrig sig således tættere til Danmark, også kulturelt, af frygt for, at Danmark ellers skulle slutte sig til England.

Solkongen og hans hof skinnede ud

over hele Europa, og nåede deres stråler ikke helt op til det høje nord, måtte dansken selv finde vejen til Frankrig. En vordende og en fungerende dansk enevoldskonge nåede at besøge det franske hof under Ludvig XIV's lange regeringstid 1643-1715. Den senere Christian V var kun 16, da han betrådte fransk jord. Måske var han på frierfodder, men målet var desuden at øge kundskaberne i matematik og fægtning. Han stiftede bekendtskab med parforcejagts glæder, en disciplin, som han senere indførte i Danmark. Med sig hjem under armen havde han også Mignards portræt af den franske monark. Samme kunstner vides at have portrætteret prinsen, men portrættet kendes ikke mere. Som konge modtog han i 1682 fra Ludvig XIV's egen samling fire vævede tapeter fra Les Gobelins, de såkaldte ministergaver. Man havde gerne hørt lidt mere om disses senere skæbne, eller i det mindste en forklaring på, hvorfor der ikke vides mere, end der gør. Hans søn, Frederik IV fik måske mere ud af sin rejse gennem Frankrig på hjemturen fra Italien. Han var i

landet i syv måneder, heraf dog kun fem uger i Paris. Han besøgte en række slotte, heriblandt Chambord og Versailles, og han kan nok have fået en og anden idé til sin senere byggevirksomhed i Danmark, ikke mindst Fredensborg Slot. Ellers stod den på jagter, teater og maskerade, og monarken blev malet af solkongens hofmaler Rigaud. Når talen falder på hans bedrifter som byggherre, levnes der lidt vel rigelig plads til at beskrive de øvrige lande, hvorfra han modtog inspiration til sin byggeglæde. En kendsgerning er det dog, at Le Nôtre fik betydning for det første, ikke udførte projekt til Frederiksberg Slot, godt nok på anden hånd gennem Tessin i Stockholm. Da slottet var færdigbygget, fik første-generationsindvandrerens Benoît le Coffre med franske forældre opgaven at udsmykke lofterne, og det slap han som bekendt ganske godt fra. Hans bekendte maskeradebillede må have været lige efter kongens hoved, og Ulla Kjær tildeler det en livfuld og rammende karakteristik. Skitsen til en anden pompøs loftsudsmykning, som aldrig blev realiseret, skyldtes

Magnus Berg. Han havde i 1698 set Ludvig XIV's apoteose i Versailles' spejlsal og ville udføre en lignende til Christian V's pris. Christian VI indså betydningen af en aktiv kunstpolitik, og i hans sidste regeringsår i 1730'erne og 1740'erne opstod der en ny frugtbar dansk-fransk forbindelse. Denne konge forstod på fransk vis, at overstadighed og pragtlyst i sig selv var udtryk for suverænitets storhed. Som byggherre præsterede han ved Laurids de Thurahs hånd blandt andet slottene Hirschholm, Sophienberg, Jægersborg samt Eremitagen foruden en række betydelige ændringer på de allerede eksisterende kongelige slotte. Generalbygmesteren var ikke det mindste fransk, men han kendte nok sine forbilleder, som kun ad omveje var franske. Louis-Augustin le Clerc var blevet indforskrevet fra Frankrig til at forestå byggeriet af Christiansborg Slot. Han indførte rokokoen i Danmark, og i Tyskland havde Thurah desuden kunnet studere blandt andet Francois de Cuvilliers' bygværker.

Bogen rummer også andet interessant om livet under enevoldskonger-
ne, og med nogle omfattende digres-
sioner tabes bogens hovedsigte til
tider lidt af syne. Det er et mægtigt
stof at tumle, og den store belæst-
hed, der ligger til grund for bogens
udarbejdelse, har forståeligt nok
fået forfatteren til fra tid til anden
at gå lidt rigeligt ud ad en tangent.
Den politiske og dynastiske historie
i de to lande får ikke for lidt, og der
er mere end rigeligt af de enkelte
kongers levnedbeskrivelser. Der kan
undertiden være noget tvungent
i måden, talen ledes hen mod det
egentlige emne. Som nu historien om
de franske reformertes indtog i Dan-
mark i kølvandet af Nantes-ediktets
ophævelse i 1685, der breder sig en
del, førend vi når frem til opførelsen
af Reformert Kirke fire år senere.
Spækket som bogen er med histo-
riske facts og anekdotisk stof kan
det komme til at virke som fyld på
den tynde emnetråd. Der redegøres
for mangen en kulturel, åndelig,
videnskabelig, økonomisk og politisk
strømning mellem de to stater, ikke
mindst i Oplysningstiden, hvor ency-

klopædisternes råden og fremmarch
var mærkbar i begge lande. Der er vel
ikke så megen ny forskning at hente,
men i sin helhed rummer fremstil-
lingen en kompilatorisk indsats af
imponerende dimensioner. Stræk-
kende sig over flere århundreder bli-
ver fremstillingen samtidig en slags
tour de force i dansk kunsthistorie.
Men destillerer man alle de mange
bestræbelser henimod det franske
gennem dette lange tidsforløb, er es-
sensen dog alt i alt ret skuffende for
den danske kunst.

Som en rød tråd gennem fremstil-
lingen går portrætterne af de danske
konger, der alle som én er blevet
portrætteret af franske kunstnere,
enten på stående fod eller til hest,
og om ikke andet, så dog *en mi-
niature*. Denne sidste ære tilfaldt i
flere tilfælde også deres dronninger.
Blandt fyrsteportrætterne skal
fremhæves Hyacinthe Rigauds af
den unge kronprins, den senere
Frederik IV, fra 1693. Det kan Le
Coffres salvingsportræt i hel figur
af samme mand slet ikke hamle op
med, al pragten til trods. Lamoureux'

rytterportræt af faderen Christian V til hest på Kongens Nytorv er nu heller ikke at kimse ad. Nævnes bør også Louis Tocqués helfigursportræt af Frederik V fra 1758-59 i Moltkes Palæ på Amalienborg, skønt vi jo hellere vil se ham i den pilotske udformning. Smukt er nu også van Loos halvfigursportræt af Christian VII fra 1768. Den sidste af kongerne, der nød fransk portrætbefåelse, var Christian VIII, der sidder sammen med Caroline Amalie i salvingsdragt, udført af den ikke betydelige kunstner Court, med et tumpet, lettere karikeret resultat til følge. Han har malet bedre billeder end dette, men helt god er han dog ikke og slet ikke en enevældig konge værdig. Men vi er nu også reverenter talt trådt ind i en helt anden, borgerliggjort epoke, hvor absolutismen som idé længe havde ligget og rallet.

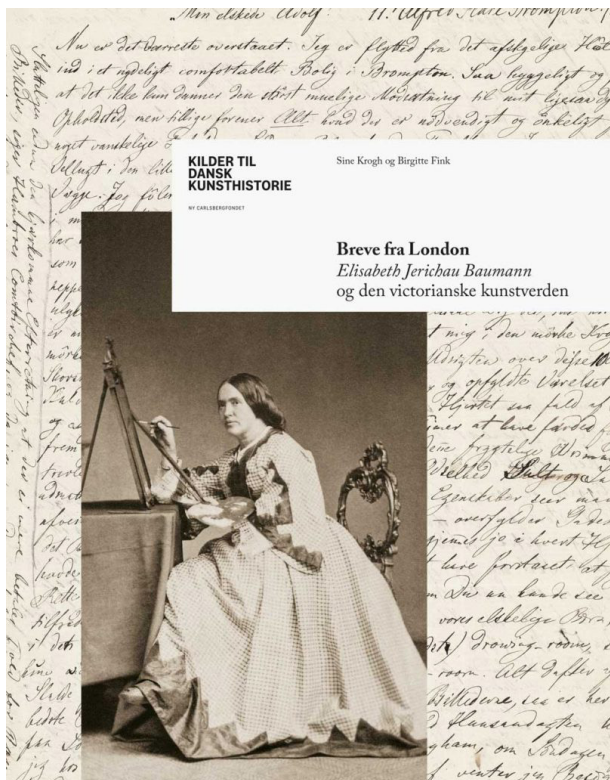
Nok var der flere franske kunstnere, der ikke uberettiget nød begunstiggelse i Danmark frem for, hvad der omvendt var tilfældet for danske kunstnere i Frankrig. Men der er dog også en hel hoben af franske kunst-

nere, som man næppe kendte af navn før denne læsning, og som så klart ligger i 2. og 3. geled mht. kvaliteten af deres værker. Det glæder os til gengæld at læse, at astronomen Ole Rømer var på den franske konges lønningsliste i hele ni år og havde ansvar for springvandene i Versailles og udarbejdelsen af astronomiske maskiner, og så var der lige det med lysets hastighed og ikke mindst tøven. Vi synes også, det er morsomt at vide, af det at spise "en eremitage" faktisk var en dansk opfindelse, som først bredte sig til Frankrig i 2. halvdel af 1700-tallet. Især henimod slutningen af perioden bliver der lidt langt mellem snapsene mht. de bilaterale kunstneriske forbindelser. For eksempel tales der under Frederik VI om franske vugger og faldhatte samt om kronprinsens fransksprægede opdragelse, så noget spinkel er den dansk-franske kunstforbindelse efterhånden blevet. Forfatteren tillægger N.L. Høyen skylden for, at forbindelsen stort set blev afbrudt, måske en lidt voldsom anklage at lægge på den gode mands skuldre, selv om han som bekendt var ganske

indflydelsesrig. Efter sit besøg i Frankrig i 1836 viste han jo dog beundring for såvel Vernet som Delaroché, og ikke mindst franskmændenes sans for bygningsbevaring, som dog ikke er faldet i eftertidens smag. De fejlslagne bygningsrestaureringer af for eksempel Viborg Domkirke var jo uden tvivl inspireret af Viollet-le-Ducs mildest talt radikale metoder til at tilbageføre bygningsværker til et såkaldt oprindeligt udtryk.

Med disse få punktnedslag har jeg villet illustrere såvel styrkerne som svaghederne ved dette projekt. Men som allerede antydnet bibringer bogen en berigende læseoplevelse og en udstyrmæssig øjenfryd; med jævne mellemrum vil man få lyst til at konsultere værket for at indhente eller genopfriske denne eller hin oplysning. Tydeligst træder forbindelsen fra Frankrig til Danmark frem i bygningskulturen og havekunsten. Og så må man se stort på, at de kunstneriske forbindelser den anden vej langt hen ad vejen er et postulat.

.....



Sine Krogh og Birgitte Fink, *Breve fra London. Elisabeth Jerichau Baumann og den victorianske kunstverden*
København: Strandberg Publishing, 2018. 256 sider

En entreprenant kunstner - Elisabeth Jerichau Baumanns "stadige Slid" for at vinde adgang til Dronning Victorias kunstverden

.....

Af Charlotte Christensen, mag.art.

.....

Et nyt projekt i dansk kunsthistorie Ny Carlsbergfondet har søsat et højt velkomment projekt, *Kilder til dansk kunsthistorie*, hvoraf den første bogudgivelse nu foreligger med Sine Krogh og Birgitte Finks *Breve fra London. Elisabeth Jerichau Baumann og den victorianske kunstverden*, Strandberg Publishing i samarbejde med Ny Carlsbergfondet.

Fondets direktør, Karsten Ohrt, giver i "Indledningen" et ganske kort signalement af kildekritikkens skæbne i Danmark fra Aarhus Universitet i 1970'erne, hvor "det teoretiske havde overhånd" til Københavns

Universitet i slutningen af samme tiår, hvor tekstlæsning af kilderne igen betød noget. Nu er det meningen, at en faglig planlægningsgruppe skal vægte, hvor behovet er størst og mest akut, og hvor der kan findes "de mest skelsættende kunsthistoriske indsigter." Valget er altså til en begyndelse faldet på den polskfødte (i det russiske kongedømme Polen), danskgifte og internationale malerinde (for at anvende hendes samtids sprogbrug) Elisabeth Jerichau Baumann (1819-1881). Fra hendes hånd foreligger et stort biografisk materiale, både i form af publicerede erindringer og manuskripter, breve

og fotografier i offentlige samlinger. Det er således kun en lille del af hendes karriere, der dokumenteres i den nuværende udgivelse, om end den kan stå eksemplarisk for hendes kamp for at erobre prestige i den internationale kunstverden. Om hendes billedkunst handler værket, og brevene, i langt mindre grad end om hendes determinerede, til det desperate grænsende, forsøg på at finde fodfæste i en kynisk og snobbet millionby.

Selve den biografiske del af bogen indledes med en kort redegørelse for Elisabeth Jerichau Baumanns liv og kunstneriske uddannelse, "Fra Düsseldorf til Danmark", signeret af begge bogens forfattere. Herved springes malerindens tidligste år i Warszawa over, fra 1819 til 1838, hvilket er beklageligt, da man gerne ville vide, hvilke kunstnerkredse, hun kan have taget ved lære af i Polen, før hun kom til det af den danske kunstverden generelt så foragtede Düsseldorf. En analyse af, hvorledes studieårene der indvirkede på hendes stilistiske udvikling og hendes

valg af subjekter, bliver vi heller ikke delagtige i. Man havde gerne, i en så betydningsfuld publikation som den foreliggende, haft en dybtgående analyse af Elisabeth Jerichau Baumanns malemåde, set i forhold til den europæiske samtidskunst og til den danske maleritradition, der ikke var så homogen, som den oftest fremstilles.

Det glemmes ofte, når man refererer konkurrencen imellem de nationale, blonde malere og de brunette europæere, at nogle af de malere, der havde størst fremgang med deres nationale billeder, Jørgen Sonne og C.A. Schleisner eksempelvis, i bund og grund kunne regnes som tilhørende München-skolen. Der ligger stadig et stort udredningsarbejde forude, når det gælder de stilistiske kilder til 1850'ernes kunst i Danmark. Elisabeth Jerichau Baumann søgte at nærme sig det danske kunstmiljø igennem valget af subjekter for sine genrebilleder og ved at portrættere berømte mænd og medlemmer af kongehuset. En tilnærmelse til hvad man kunne kalde Eckersberg-skolen

forsøgte hun ikke - ligesom hendes ægtemand Jens Adolf Jerichau positionerede sig som en modpol til H.W. Bissen og traditionen fra Thorvaldsen. Forfatterne kunne dog også have nævnt, at hendes aparte personlighed, også af hendes selv betegnet med adjektivet "vild", talte imod Elisabeth Jerichau Baumann i de småborgerlige kredse i København. Selv taler hun i flere breve om den frihed, hun føler i London, på afstand af den danske "bornerede smaaligtænkende Kunstnerstand".

Den victorianske kunstverden

Bogens tredje del, "Madame Jerichau i London", af Sine Krogh koncentrerer sig i det væsentlige om en redegørelse for de mange kampagner, 13 i alt, kunstneren ene kvinde stod for, stormløb mod hoffet, mod rigmænd og velhavende kvinder, mod galleriejere og mod kunstens elite. Fra den første rejse, i 1852, findes ingen breve, men vi ved, fra dronningen selv, at fru Jerichau gjorde et skrækeligt dårligt indtryk på dronning Victoria. Det var malerindens sædvane at anmode fremtrædende personlig-

heder om tilladelse til at male dem, således at hun havde billeder til de store udstillinger, som var garanteret omtale i dagblade og kunstdidsskrifter. Således medførte hun på sin første rejse til London nogle affable og psykologisk overfladiske portrætter af H.C. Andersen og enkedronning Caroline Amalie, og hun havde måske gjort sig forhåbninger om at kunne overtale den engelske dronning til at lade sig afbilde af hende. Hvordan det end forholdt sig, dronningen fandt hende meget ubehagelig, hvilket hun gav udtryk for i et brev til sin datter, Victoria: "... we are rather horrified at your recommendation of Mme Jerrichau - as she plagued us well, on 2 previous occasions." Da kunstneren havde medbragt introduktionsskrivelser fra den danske enkedronning, følte Victoria, vel sekunderet af prins Albert, at hun måtte købe et maleri af Jerichau Baumann, en fremstilling af en islandsk pige, som stadig findes i Royal Collection. Men det lykkedes dog senere at opnå kronprinsesse Alexandras protektion, selvom det blev nogle kedsommelige portrætter, der kom ud af den forbindelse.

Ved læsningen af Sine Kroghs beretning om Madame Jerichaus "Promovering, strategi og netværk", som en kapiteloverskrift lyder, kan man næsten mærke en afstandtagen fra bogens hovedperson med hendes "strategiske tankegang", når Krogh adskillige gange anvender det ikke behagelige adjektiv "entreprenant" om hendes "forretningsorienterede måde at navigere på" og "kreativitet, hvad angik eksponering og købmandsskab". Når vi kommer til de publicerede breve, er hovedindholdet vitterligt en redegørelse for salgsteknik, maleripriser, behovet for at anti-chambriere hos dem, der har magten i kunstverdenen og alle mulige krumspring for at få de rigtige billeder vist for de rigtige kendere. Men man savner i denne fremstilling en perspektivering af den kunstverden, Elisabeth Jerichau Baumann opererer i. Det gamle mæcenatssystem eksisterede i bedste velgående, med monarkerne som højeste instans, ved siden af kunsthandelens nye promovering af udvalgte, salgbare kunstnere og salonernes præsentationer af det ufarlige, det kulørte, det

underholdende og det eksotiske.

Ved et tilfælde har vi bevaret en enkelt malers udførlige redegørelser for forsøget på at bringe sig selv i forbindelse med købere, kritikere og kongelige - men adskiller hendes bestræbelser sig fundamentalt fra de manipulationer, der bragte Jens Juel til tops som hofmaler, eller blomstermaler J.L. Jensen frem til magtpositioner inden for Kunstakademiet og Kunstforeningen? Eller må man ikke snarere forestille sig, at samme navigation lå til grund for Anton Melbyes opstigning til fyrsternes darling blandt marinemalerne? Og hvis man læser forfatteres breve til deres forlæggere vil man også tænke, at de dog kun har ét i hovedet; penge! Sociologisk er de publicerede breve derved uhyre interessante, idet de dokumenterer, ud i de mindste detaljer, hvad vi kun kan gætte os til, når det gælder de fleste af Jerichau Baumanns samtidige. At hun skulle være mere entreprenant end sine mandlige kolleger tror man næppe; derimod overskred hun langt grænserne for det lady-like, når hun

masede på, som hun gjorde.

Den engelske kunstverden

I den yderst detaljerede beskrivelse af dagligdagen blandt de hungrende masser og societetets spidser leder man efter oplysninger om den engelske kunstverden. Mand og børn - det blev til ni i alt - har følt at moderen var længe væk, men tiden slog ikke til under de korte udlandsophold, når mere end overfladiske bekendtskaber skulle etableres i det fremmede miljø. Den eneste kunstner, hun opnår et venskabeligt forhold til er William Powell Frith, bekendt for sine folkefyldte malerier af spektakulære begivenheder i det engelske. Ægte venskaber kan der ikke være tale om, for efter en middag, som denne populære kunstner har givet til hendes ære, skynder hun sig i et brev af den 14. juni 1858 at anmode ægtefællen i København, der er Kunstakademiets direktør, om straks at udnævne engelske æresmedlemmer, der kan være dem begge til gavn i deres forsøg på at afsætte deres kunstværker i London. De kunstnere, hun nævner som de

bedste, tilhører alle den etablerede, akademiske verden: dyremaleren Sir Edward Landseer, William Powell Frith, landskabsmaleren Thomas Creswick, Augustus Leopold Egg og William Mulready. Hun selv smeder, mens jernet er varmt og besøger Landseer "som modtog mig med Udmærkelse i sit mageløs deilige Huus og Attelier" og "var overordentlig elskværdig mod mig, og har lovet at sidde for mig naar jeg i næste Foraar kommer igjen!" Den skalp synes hun alligevel ikke at have fået i sit bælte, selvom hun tilsyneladende modtages af ham igen det følgende år.

Sine Krogh spekulerer i bogens tredje kapitel om eventuelle kunstneriske påvirkninger fra England i Elisabeth Jerichau Baumanns kunst. Nogen indflydelse fra prærafaelitterne tyder intet på, det billede af en ung kvinde, som sættes op imod en rødhåret skønhed af Dante Gabriel Rossetti (s. 43) forekommer ganske tysk i sin stil (Wilhelm von Schadow). Derimod er der en overbevisende overensstemmelse imellem hendes sentimentale egypterinde med

barn og Frederick Goodalls tidligere version af samme tema (s. 46). Interessant er hendes akademiske tunnelsyn i forhold til det, vi i dag regner for det lødige i samtidskunsten fra Turner, der døde året før hendes første Londonophold, over Samuel Palmer til the Pre-Raphaelite Brotherhood. Det er forbløffende, hvor international salon-kunstens triumf er i løbet af det 19. århundrede, og i hvilken grad eftertiden har forkastet samtidens vurdering af, hvad der skal stå højest på kunstens rangstige. Omkring år 1800 begynder en tid, hvor de tilbedte berømt-heder ikke fandt nåde for fremtidens kunstkritik. Da Dante skulle fortælle om de florentinske mestre digtede han om Cimabue, hvis stjerne var i aftagende, mens Giotto tog til. Også i dag regnes disse to malere for de væsentligste i deres tid. I renæssancen var Rafael, Michelangelo og Leonardo pavers og fyrsters yndlinge, mens Giambattista Tiepolo i det 18. århundrede kunne rejse fra hof til hof, og heller ikke deres ry har vist sig at være overdrevet. Helt anderledes forholder det sig efter

den franske revolution. Kommer vi til verdensberømt-hederne fra Elisabeth Jerichau Baumanns ungdom hedder de Horace Vernet, Léopold Robert og Delaroché, senere blev det Meissonier, der stod forrest på scenen, stjerner hvis ry ikke holdt århundredet ud. Længe henstod billederne af disse *pompier*, som man kaldte dem, i magasinerne, indtil Musée d'Orsay i 1986 bragte salonkunstnerne frem i lyset igen. En sen følge af denne interesse for salonkunsten er genopdagelsen af Elisabeth Jerichau Baumann, hvis personlighed man nu har lejlighed til at komme tæt ind på livet med udgivelsen af hendes breve fra England.

Litteraturlisten på side 246-249 giver denne anmelder anledning til stor forbløffelse. Den citerer min artikel "Training and Professionalism: Nordic Countries" i: Delia Gaza (skal være Gaze), red.: *Dictionary of Women Artists*, vol 1. London & Chicago 1997, samt en artikel af en anden forfatter om Henriette Brown i samme værk (her er Ms. Gaze's fornavn forkert angivet som Eliza).

Det er derimod undgået Sine Krogh og Birgitte Finks opmærksomhed, at jeg har skrevet Elisabeth Jerichau Baumanns biografi til samme værks andet bind, ligeledes udgivet i 1997, 737ff. Som et kuriosum kan jeg oplyse, at kunstneren ikke oprindeligt figurerede på listen over de skandinaviske kunstnere, der ønskedes behandlet. Udeladelsen er så meget desto mere ærgerlig, som den nævnte biografi stadig synes at være den eneste, der er tilgængelig på engelsk.

Udgivelsen "Breve fra London" har betydelig værdi ved så detaljeret at give en velskrivende, realistisk og tapper kvindes beretninger om de sociale og økonomiske forhold i hendes kamp for at etablere sig i en konkurrencestat som England. Ved overgangen mellem det gamle mæcenatsystem og kunsthandlerens dominans på kunstmarkedet er det højst interessant at følge Elisabeth Jerichau Baumanns manøvrer, der også indbefatter hendes valg af emner og stil i de malerier, hun udvælger sig til de lande, hun

besøger. Hvad man savner i den veldokumenterede bog er et større udsyn over hendes produktion, set under synspunktet den maleriske stil og menneskefremstillingen i en europæisk sammenhæng. Men man kan håbe på en opfølgning fra forfatterens side, hvor hendes position i Tyskland, Frankrig og Rusland behandles, og hvor der kan blive anledning på at gå i dybden med hendes "maskuline blik" i de erotiserede kvindefremstillinger fra den nære orient. En omfangsrig udstilling og et dertil knyttet seminar ville være den indlysende lejlighed til at komme videre med Elisabeth Jerichau Baumann-forskningen.

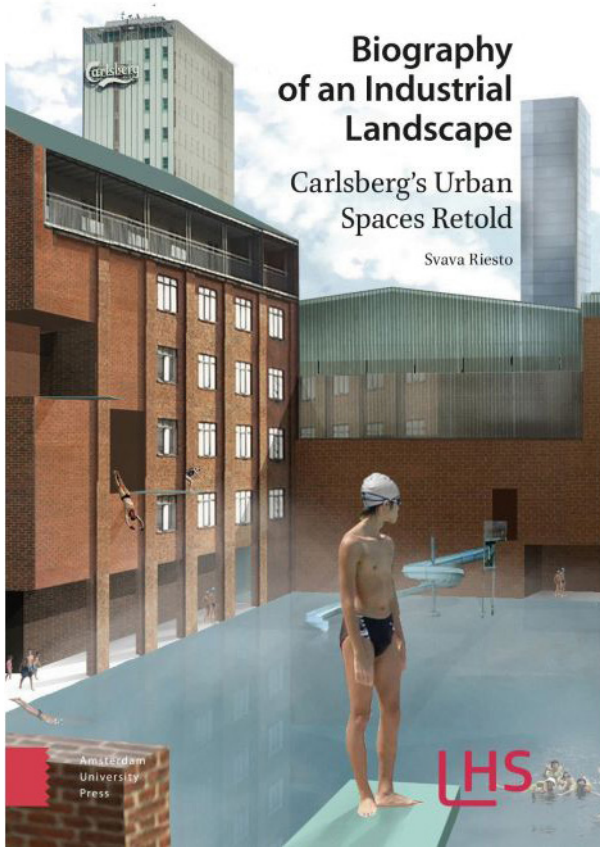


LANDSCAPE AND HERITAGE STUDIES

Biography of an Industrial Landscape

Carlsberg's Urban
Spaces Retold

Svava Riesto



Svava Riesto, *Biography of an Industrial Landscape: Carlsberg's Urban Space Retold*

Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. 224 sider

The story of a place in time

.....

Af Klaske Havik og Willemijn Wilms Floet, Delft University of Technology,
Department of Architecture

.....

Almost all stories we read, hear or see, are placed. If a story tells about events unfolding in time through a certain chronological order (or disorder), it also tells about the places and spaces in which these events take place. In novels and films, architectural and urban spaces and landscapes often play a crucial role to situate social activities and even social conflicts. Seen from this perspective, could we also look at places through this notion of story-telling? Is the *biography* a productive perspective to address the multiple events that have shaped a place in time? Is it possible, through this ap-

proach, to reveal the multiple layers that constitute a “sense of place”?

In this book, landscape scholar Svava Riesto investigates the potential of the “landscape biography” approach, by reviewing existing scholarship around notions of place, social space and landscape biography, and by telling the story of the life of a place loaded with history: the Carlsberg Brewery in Copenhagen. The book *Biography of an Industrial Landscape: Carlsberg’s Urban Spaces Retold* is the result of her dissertation (2011) on the recent and historical development of the Carlsberg brewery

located close to the inner city of Copenhagen into a high density urban residential neighbourhood. The book forms a welcome contribution to scholarship that addresses transformations of the built environment, evaluating design and planning projects and their reception in relation to the current discussion on heritage values. The underlying thought of the investigation is that creativity in urban and landscape development evolves in dialogue with the existing, and that the existing is multifaceted and includes multiple scales and history lines: topography, spatial and material qualities, aspects of use, and socio-cultural practises. All these aspects are “chapters” of a “biography” that helps to understand the complexity of a site and that can create context for new innovative and reflexive interventions. It is key that the knowledge about the built environment, the social practices and social conflicts it accommodates and the diverse cultural imagery that is part of its multiple layers in time should be combined to open new perspectives and overcome

naïve preconceptions about developing urban and architectural heritage. Indeed, such preconceptions like “old is better than new” or “heritage is all about buildings” are challenged by this approach. Riesto’s observation is that the value of existing open outdoor space is often unnoticed in heritage evaluations and that the “sense of place” is hardly ever univocal: there are many contradicting voices to be heard when diving into the stories of a site. To catch this sense of place, therefore, an approach of meticulous listening (to stories) and reading (of archive material as well as of spatial and material conditions) is crucial.

The first part of the book constructs a theoretical framework leading to a biographical approach to industrial landscapes as “a lens through which to view changes made to the natural or built environment”. The notion of landscape biography was brought to the fore by amongst others the Dutch historian Jan Kolen. Riesto’s contribution is to propose and test this approach to post-industrial

spaces specifically, and thus to connect the landscape biography approach to the debate on architectural heritage development. The theoretical discussion offers an accessible overview of different disciplines and positions, from architect Christian Norberg-Schulz' phenomenological interest in the experience and perception of place to unravel *genius loci* (1965), via the triad of social space of the philosopher and sociologist Henri Lefebvre - the *perceived, conceived and lived* as decisive and complementary perspectives to understand the built environment (1974) - to a recent tendency to work interdisciplinarily and integrate academic scientific fields such as geography, sociology, archaeology and history when working on the topic of landscape. The notions of *geographical perception, human geography* and *cultural landscapes* advocated by Rita Hermans, Hans Renes and Kolen in the edited volume *Landscape Biographies* (2015) are taken further by Riesto in her analytical work combining different views for the biography for Carlsberg.

These three perspectives provide the structure for the rest of the book which is dedicated to composing the biography of the Carlsberg Brewery in Copenhagen and organized in three chapters: Site, Space and Sub-terrain. "Site" presents the physical and urban development of the Carlsberg hill as a part of Copenhagen and represents the *geographical perception*; "Space" focuses on different stories about how Carlsberg shaped the plant and represents the *human geography*, putting forward the importance of use and every day practises like how open spaces are related to logistics, problems with water sources, or memorable meeting places for workers' lunchbreaks. "Sub-terrain" presents a very specific feature of the brewery, the hidden cellars which represent the *cultural landscape*.

In these chapters, historical lines and contemporary plans and processes in the transformation of the Carlsberg Brewery site (competitions and design briefs, the effects of economical fluctuations, discussions about herit-

age methodologies, the evaluation of architectural and urban projects) are presented, confronted and evaluated. The vast amount of material evokes a picture of unrealised projects, good intentions and missed opportunities, and it becomes clear that the biography of such an industrial site is by no means univocal. Instead, many often conflicting voices are to be distinguished. As Riesto argues through her analysis of the transformation projects for the brewery site, one comes to realise that it is through these many contesting ideas that the urban landscape of Carlsberg was shaped.

However, in the bringing together of all these different voices, in the attempt to combine methodological issues, stories from the site and recent project proposals, the book tends to lose some of its focus. Possibly, the quest for completeness comes with a risk of spreading oneself too thin. Telling a good story also implies an act of selection: some aspects and details are highlighted while others may not add that much to the

evocative quality of the narrative. Possibly, the academic format of the publication, as the outcome of a PhD, has hindered some of the potential of the biographical approach. Here, one could question too if the lay-out of the book is used to its full potential: small maps and blurry pictures are implemented as illustrations in between text (despite the extensive captions and size of the pictures) while they could have been combined into sections to form a visual biography as such, while quotes from interviews with company workers, architects and planners could have brought the different voices more to life.

A biography, quite literally, is the writing of life, and precisely that is the potential of a biographical approach to the transformation of such complex and rich industrial urban sites. As Svava Riesto states in her conclusion, it is the life of humans, together with co-habiting actors, that shapes landscapes. And there we come back to some of the theoretical positions the book began

with: following Norberg-Schulz, Edward Relph (1976) and Tim Cresswell (2014), Riesto's approach can be situated within a "humanistic discovery of place". Her plea for a biographical approach to industrial landscapes challenges architects, planners and other stakeholders involved in transformation processes to carefully consider the intricate, and often conflicting relationships between people and place.

.....

Literature

Cresswell, Tim, *Place: An Introduction* (Hoboken: John Wiley & Sons, 2014)

Kolen, Jan, Hans Renes and Rita Hermans, *Landscape Biographies: Geographical, Historical and Archaeological Perspectives on the Production and Transmission of Landscapes* (Amsterdam: Amsterdam university Press, 2015). Open Access: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt15r3x99>

Lefebvre, Henri, *La production de l'espace* (Paris: Éditions Anthropos, 1974)

Norberg-Schulz, Christian, *Intentions in Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1965)

Relph, Edward, *Place and Placelessness* (London: Pion, 1976)

.....

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 15 / 2019

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**