

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

.....

Nr. 17 / 2023



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**

INDHOLD

5 Dåben, nadveren og Thorvaldsens *Kristus*

Margrethe Floryan, *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*
Anmeldt af David Burmeister

19 Forsvarsskrift for Thorvaldsen

Stig Miss, *Thorvaldsens tegninger*
Anmeldt af Jesper Svenningsen

25 Johannes Wiedewelt. Tradition og nybrud

Else Marie Bukdahl, *Johannes Wiedewelt. Tradition og nybrud*
Anmeldt af Jens Peter Munk

31 Når fortiden rammer nutiden

Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Kunstarternes forbrødring. Skønvirke - en kalejdoskopisk periode*
Anmeldt af Peter Thule Kristensen

39 En skidego' bog om "lorteøens" lokale kunst og kulturliv

Søren Mentz, *Portræt af et lokalsamfund. Fra amagerdragt til røvgevir*
Anmeldt af Jens Tang Kristensen

51 Et monumentalt og nysgerrigt oversigtsværk

Vibeke Andersson Møller, *Dansk arkitektur i 1960'erne*
Anmeldt af Nan Dahkild

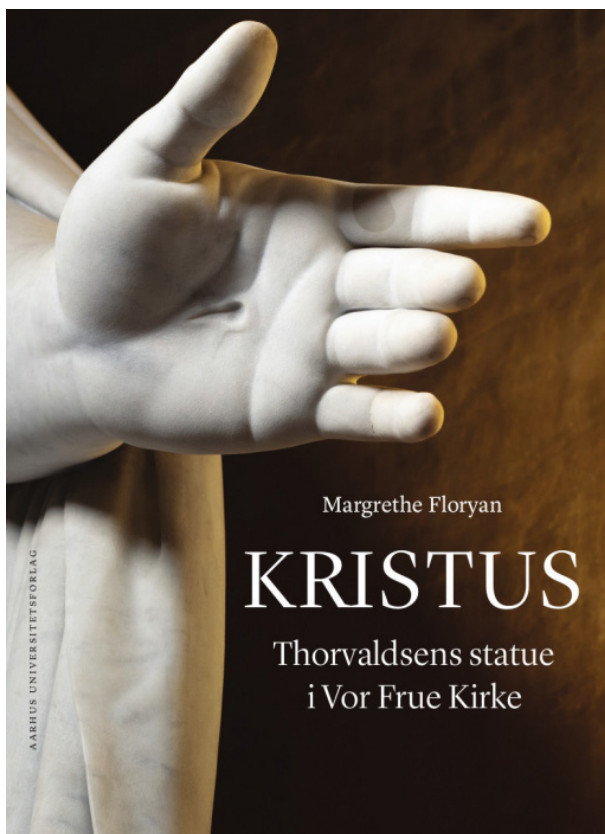
Gamle og nye kendinge

Som kunsthistorikere lægger vi uophørligt nyt til hver vores mentale lager, sætter nye værker på plads på hylderne, byder nye kunstnere indenfor. Lageret er i flux, dets indhold flyttes rundt, ting hentes frem, andre synker dybere og dybere ned i støvet. Her står kendingene, der længe forekommer stabile, uforanderlige, indtil de pludselig en dag er forandrede, næsten ugenkendelige, fordi vi selv forandres, og blikket bliver et andet. Som fagfolk tager vi kending af kunsten, følger færten af det ukendte og lader det indgå.

Vi skriver kunsthistorie for at fortælle om alt det, vi har på lager og på hjerte. Bøgerne, som bliver anmeldt i dette nummer af *Kunsthistorie Bogliste*, handler om gamle, såvel som nye kendinge. Wiedewelts og Thorvaldsens arbejder kræver ingen nærmere introduktion, og alligevel rummer de, som bøgerne viser, ubekendte; der er mere at fortælle. Om det enkelte, fremtrædende værk, som nu Thorvaldsens *Kristus*. Om grupper af arbejder, som samme kunstners tegninger. Eller om værkets aktualitet, hvor Wiedewelt fortsat fænger.

Mere ukendte egne kan også udforskes, lad os sige Amager, der i 1800-tallet kastede folkelivsmotiver af sig, men også siden har givet stof til kunstnerisk afsøgning af spørgsmål om lokalitet. Stilretninger, som eksempelvis skønvirke, kan være ledetråde, eller måske snarere linser, hvorigennem man får øje på fællestræk og forbindelser. Eller man kan dykke ned i et årti og en kunstart, her drejer det sig om 1960'ernes arkitektur, og lade alt det endnu ukendte sive ud langs konturen af kendingene. Lad os linde på lagerets dør. Bring det bestående i bevægelse, bringe nyt ind. God fornøjelse!

Redaktionen



Margrethe Floryan, *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*.
Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2020. 544 sider.

Dåben, nadveren og Thorvaldsens *Kristus*

.....

Af David Burmeister, ph.d.

.....

Forrige år udkom Margrethe Floryans mammutværk om det absolutte hovedværk i dansk kirkekunst fra 1800-tallet: Bertel Thorvaldsens *Kristus*. Statuen blev egentlig udviklet til Christiansborg Slotskirke, men planerne ændredes, og både gips- og siden marmorversionen blev i stedet opstillet i C.F. Hansens genopførte Vor Frue Kirke. Statuen blev ikke alene retningsgivende for 1800-tallets danske kirkekunst, men ligefrem et ikonisk, protestantisk Frelserbillede, der har spredt sig verden over. Stort set siden opstillingen af *Kristus* er den primært blevet tolket ud fra Søren Kierkegaards tanker

over det imperativ, der læses på statuens sokkel: "Kommer til mig" (Matt. 11,28).

I sin bog gør Margrethe Floryan op med denne udkrystallisering af *Kristus'* fortolkning. På baggrund af både forskning samt udstillingsarbejde på Thorvaldsens Museum og et treårigt postdocprojekt ved Det Teologiske Fakultet leverer bogen en meget ambitiøs nyfortolkning. Tilgangen slås an i andet kapitels titel, "Hvide Krist", der dels peger mod, at Grundtvig, navnlig *Den christelige Børnelærdom* (1855-61), kan anses for en nøgle til værkets nutidige

betydning i kirkerummet. Dels at *Kristus* fremtræder som samtidig mægtig og mild og altså rummer et potentiale for flere samtidige forståelser af dens betydning. I stedet for at tolke *Kristus* ud fra soklens bibelcitater, foreslår Floryan at forstå den som en del af Thorvaldsens samlede udsmykning af Vor Frue og ikke mindst i relation til de kirkelige handlinger, der foregår i domkirken.

Anskuet sådan argumenterer bogen for, at hvor den kierkegaardske fortolkning betoner *Kristus'* forbindelse til nadversakramentet, peger en helhedsfortolkning i en anden retning. I samspillet med apostelfigurerne foreslås emnet for *Kristus* at være Johannesevangeliets 20. kapitels fortælling om Kristus, der åbenbarer sig for disciplene, ligesom fredshilsenen fra denne fortælling, "Fred være med jer", således kan siges at være tema for udsmykningens samspil med kirkeritualerne. Dette argument udfoldes gennem en trestrengt analyse, der opsummeres i undertitlen: "æstetisk, historisk, liturgisk".

Æstetisk

Den æstetiske analyse er delt i to kapitler, en fænomenologisk baseret undersøgelse af, hvordan *Kristus* opleves i kirkerummet, og en redegørelse for positioner i 1800-tallets æstetiske teori i form af en udlægning af *Kristus'* formsprog baseret på Winckelmann og på en analyse af Herders oplevelsesæstetik. Gennem sidstnævnte tydeliggøres den oplevelsesmæssige forskel mellem en malet og en skulpturel alterprydelse: førstnævnte privilegerer øjet, mens sidstnævnte tilfredsstillere både føle- og synssansen og tillader som sådan en stærkere oplevelse af nærvær, der fletter den åndelige og kropslige erfaring sammen. Denne forståelse af skulpturen definerer bogens analytiske tilgang, for så vidt at *Kristus* fundamentalt set forstås gennem sit medium, som skulptur, snarere end i kraft af sin funktion som en alterprydelse, der er indsat i altertavlens storfelt.

Der argumenteres for, at i kirkerummet udfolder skulpturmødet sig som en bevægelse fra vest mod koret

i øst. Undervejs skifter værket fra indledningsvis at blive oplevet som todimensional silhuet, siden antager det relieffets karakter, og først i det øjeblik, man træder op i koret opstår Heureka-øjeblikket, og *Kristus* fremstår nu som nærværende krop (p. 100-101). Analysen identificerer altså skulpturens kulminationspunkt som liggende akkurat inden for koret, præcis når betragteren står foran *Dåbsenglen* (p. 107). Fra dette punkt bliver også stigmata synlige for betragteren, og fordi kroppen er markeret med disse, identificeres statuen, lidt problematisk, som "entydigt" en fremstilling af den opstandne (for eksempel p. 104, 111 og 485). På dette grundlag munder den æstetiske analyse ud i en identifikation af skulpturen - set i sammenhæng med skibets 12 apostelfigurer - som en fremstilling af Johannesevangeliet 20,19-26, der beretter om Kristi åbenbaring for disciplene, om Thomas' tvivl. Følgelig udlægges den hilsen, Kristus fremførte tre gange i fortællingen som udsmykningens grundtema: "Fred være med jer!"

Herefter udbygges analysen ved at inddrage de skriftsteder, der er anbragt på altertavlen over og under *Kristus*, og som stemmer skulpturoplevelsen. Citaterne udlægges oppefra og ned i et tidsligt fremadskridende forløb, men omvendt af de faste konventioner for altertavler. I denne tolkning kulminerer citaterne på postamentet, hvor Kristi ord til disciplene kort før himmelfarten læses: "See jeg er med eder alle dage indtil verdens ende" (Matt. 28,20), og som sådan understøtter citaterne altså identifikationen af *Kristus* som den opstandne. Samtidig er tekststedet missions- og dåbsbefalingen, og dermed peger altertavlen ud over alterbordet mod *Dåbsenglen*, hvor også skulpturoplevelsen kulminerede. Her aner man kimen til en fortolkning, der knytter altertavlen til ikke blot nadveren, men i særdeleshed til dåbs sakramentet, gennem hvilket man indlemmes i menigheden og dermed i det trosfællesskab, Grundtvig lagde så stærk vægt på.

Historisk

Den historiske perspektivering af

Kristus omfatter tre kapitler, der tilsammen udgør næsten nøjagtig halvdelen af bogen. Her redegøres for Thorvaldsens centrale mæcener, hans religiøse arbejder inklusive den opgivne Apostelkirche i München, der er en vigtig forudsætning for Vor Frues udsmykning, og Thorvaldsens kontakter til samtidig religiøse kunstnere og kunstsamlinger i Rom og i Tyskland. Der gives endvidere en detaljeret og overbevisende redegørelse for både arbejdet i byggekommissionen for Vor Frues genopførelse og for processen fra skulpturenes konception i skitser til de færdige marmorværker blev opstillet i kirken. Endelig analyseres kunsthistoriske aspekter af værket, herunder etablerede, middelalderlige billedkonventioner og 1820'ernes skulpturteori.

En stærk kvalitet ved disse kapitler er, at de baserer sig på meget omhyggelige kildestudier, herunder inddragelse af nyt kildemateriale. Den omfattende og systematiske gen- og krydslæsning af kilderne har gjort det muligt for Floryan at fremdrage

ny viden af også de hidtil anvendte kilder. Det gælder særlig for forhandlingerne i bygningskommissionen og dateringen af de indledende skitser og modeller til statuen, som Floryan overbevisende daterer mere nøjagtigt. Præciseringen rykker ikke væsentligt ved forståelsen af statuens tilblivelse, men i sin helhed peger analyserne mod, at kirkens udsmykning hverken lå fast på én gang eller fulgte et foruddefineret program. Tværtimod blev den til løbende fra apostlene blev bestilt omkring 1820, over beslutningen i 1827 om at anskaffe *Dåbsenglen*, til Thorvaldsen endnu i 1834 var usikker på, om marmorversionen af *Kristus* overhovedet var tiltænkt Vor Frue eller Christiansborg Slotskirke.

I forhold til bogens nyfortolkning af *Kristus* er redegørelsen for Thorvaldsens relation til C.D.F. Reventlow meget væsentlig. Her peges på, at Reventlow i 1819 foreslog netop "Christi Opstandelse og hans Omgang med sine Disciple efter Opstandelsen" som det mest passende emne for alterprydelser (p. 201).

Floryan fremdrager endvidere en hidtil ubenyttet kilde, der specifikt identificerer fredshilsenen i Joh. 20 som domkirkeudsmykningens emne. Friedrich von Warnstedt skrev således i 1820, at Thorvaldsen selv havde foreslået en "Kristus, der efter opstandelsen viser sig for sine disciple og siger: 'Fred være med jer! (...)' (p. 117).

De to kilder leverer en historisk rod-fæstning af Floryans forslag om at anskue domkirkeudsmykningen som centreret om fredshilsenen. Samtidig påpeges det omhyggeligt, at det er ukendt, hvordan Thorvaldsens reagerede på Reventlows forslag (det blev ikke fulgt i de værker, han udførte specifikt til Reventlow), ligesom det er uklart, hvordan von Warnstedt havde indsigt i bygningskommissionens forhandlinger, eller overhovedet om forslaget blev fastholdt, som projektet udviklede sig efter 1820. De to kilder flugter da heller ikke med Kestner og Thieles omtrent samtidige beskrivelser af, hvordan Thorvaldsen i 1821 kom frem til *Kristus'* stillingsmotiv

(p. 258). Af den grund betegnes de to kilder ikke som egentlig historisk dokumentation for "Fred være med jer"-tolkningen, men som blot interessante "ledsagefænomener".

En interessant del af den historiske analyse er gennemgangen af 1820'ernes skulptursyn og navnlig Hegels kritik af den kristne skulptur. Hegel pegede på, at kristendommen var anderledes udfordret end antikken i afbildningen af Gud, fordi Gud blev menneske, og at det guddommelige derfor skal udtrykkes i menneskelig form. Vigtigere endnu pegede Hegel på, at gennem menneskets selvrefleksivitet var det samlende gudsbegreb blevet erstattet af en myriade af individualiseret inderlighed. Derfor var navnlig skulpturen udfordret, idet den manifesterer oplevelsen af kropsligt nærvær. Denne udfordring er central i tidens diskussion af kirkelig kunst i Danmark. Som Floryan redegør for, er der dog ikke grund til at tro, at Thorvaldsen havde indblik i Hegels kritik, og filosofens modstand mod den kristne statue blev ikke for alvor

rodfæstet i tidens danske kunstkritik eller i 1800-tallets kirkekunst.

Liturgisk

Forrige kapitels erkendelse af, at Vor Frues udsmykning ikke fulgte et samlet program, frisætter tolknin-gen af *Kristus*, og i bogens afslutten-de, syntetiserende kapitel skiftes nu fokus fra den historiske kontekst til det nutidige møde mellem menighed og statue i den moderne gudstjene-stes rum. Kapitlet er opbygget som dels en gennemgang af den veletab-lerede fortolkning af *Kristus*, dels ny-tolkningen, der tager udgangspunkt i Grundtvig.

Den eksisterende tolkning af statuen tager udgangspunkt i Kierkegaard og kobles i gennemgangen til datidens liturgi ved fredagsaltergangen. Der-ved gives den et historisk fundament. Som bekendt er Kierkegaards ud-gangspunkt imperativet på statuens sokkel, "Kommer til mig", der opfattes som en indbydelse til hver enkelt kir-kegænger, og *Kristus* bliver derved et billede på den inderliggjorte Frelser, der er en levende og nærværende

del af hver enkelt troendes liv.

Floryan mener imidlertid, at Kierke-gaards beskrivelse af mødet mellem *Kristus* og altergængerens betoner statuens overordnede linjer, men ikke de "mindre synlige markører, der identificerer Kristus som den opstandne", altså stigmata (p. 435). Over for dette kan nok indvendes, at Kierkegaard blot ser stigmata som pegende mod nadveren: "idet du nyder Brødet og Vinen, nyder Du Velsignelsen, og dette er egentligen Maaltidet (...)". Ved alteret er nad-veren Velsignelsen, fordi Kristus er Velsignelsen. Nadveren er Kristus, og tilsvarende er de sammenfaldende i statuen, der fremviser legemet og blodet (sårene) som måden at høre buddet på: "Kommer til mig!".

Over for den stående tolkning ud-foldes så en tolkning af *Kristus* som del af kirkens helhedsudsmykning. Der peges på, at denne rummer to spor fra vestfacade til kor, der peger mod hvert sit af de to lutherske sakramenter, nadveren og dåben. Særligt i den nutidige brug af kirken

er sidstnævnte imidlertid stærkest, eftersom *Johannes Døberen prædiker* er placeret på vestgavlen og *Dåbs-englen* i korets midtakse, mens nadver-sporet er placeret mindre synlige steder, og selve relieffet af *Nadverens indstiftelse* ligefrem i et rum, der nu tjener som kontor.

Læses *Kristus* nu i relation til gennemførelsen af dåb og nadver i kirken, argumenteres for, at under recitationen af missionsbefalingen under dåben resonnerer befallingen i *Kristus'* magtfulde format og fremtoning, ikke mindst fordi dens sidste, velsignende ord jo er anført under statuen. *Kristus* er samtidig mild, og de udslåede, indbydende hænder synes under dåbsfejringen at henvende sig til dåbsfølget og som sådan alludere til også den afsluttende velsignelse i faddertiltalen: fredshilsenen. Statuen antager altså både karakter af Indbyderen og kan opfattes som Velsignereren. Det gælder også under nadver-sakramentet, hvor der argumenteres for en stærkt kropslig oplevelse af *Kristus'* nærvær, idet ansigt og blik

betegnes som underordnede (p. 475). Skulpturerfaringen bæres i stedet af navnlig statuens gestus som et udsagn om dette kærlige møde med Frelseren. Også dette sakramente afsluttes nu om dage med fredshilsenen, og Floryan argumenterer for, at når ordene udsiges, genopføres beretningen fra Johannesevangeliet 20,19-26, så *Kristus* symbolsk udsiger dem til sin første menighed, apostelfigurerne i skibet, samtidig med at ordene bliver levende og henvendt til den moderne menighed.

Det afgørende nye i fortolkningen er altså, at der argumenteres for, at *Kristus* både betragtet gennem skulpturmødet, i relation til hele kirkeudsmykningen og i relation til det moderne, Grundtvig-påvirkede kirkeritual, kan siges at fremtræde som både den kierkegaardske Indbyder og som Velsignereren, der udsiger udsmykningens centrale tema: "Fred være med jer!" Netop dette er en af bogens største kvaliteter. At den medregner den kirkelige kontekst og samtidig demonstrerer, at *Kristus* som værk ikke er begrænset af (eller

til) den kierkegaardske tolkning. Som kunstværk indgår *Kristus* løbende i nye betydningsdannende sammenhænge, og betragtet sådan er bogen et vigtigt bidrag til udforskningen af værket, af Thorvaldsen og af 1800-tallets kirkekunst. Når det er sagt, er nytolkningen langt fra uproblematisk.

Identifikationen af Joh. 20,19-26

Som nævnt er identifikationen af *Kristus'* motiv i udgangspunktet fundet på, at statuen bærer stigmata og derfor "ubetinget" fremstår som den opstandne (for eksempel p. 485). Det er imidlertid ikke helt klart, om der dermed refereres til de 40 dage på jorden fra opstandelsen til himmelfarten, eller om det også omfatter den efterfølgende ophøjelse. Når Floryan insisterer på at finde motivet i evangelierne, peger det mod førstnævnte. Omvendt betones også statuens kongeværdighed og slægtskab med *Maiestas Domini*-skildringer, hvilket peger mod ophøjelsen. Stigmata kan da også skildres på Kristi krop ikke kun i løbet af de 40 dage på jorden, men også i ophøjelsen.

Derved er der betydelig bredere rammer for tolkningen af statuen end blot evangeliernes fortællinger om Jesus, men Floryan begrunder aldrig, hvorfor motivet *nødvendigtvis* skal være hentet der i stedet for at være eksempelvis et kristent grundprincip eller et aspekt af Frelserens væsen.

Denne uklarhed i identifikationen af motivet forstærkes af en begrebsanvendelse, der sine steder ikke er særlig præcis. Eksempelvis påstås det to gange, at opstandelsen og åbenbaringerne er "samme motiv" (p. 229 og 252-53), hvilket hverken er korrekt i ikonografisk eller teologisk forstand. Tilsvarende er det ikke ikonografisk set indlysende, at *Kristus'* positur skulle udgøre en velsignelse. Posituren benyttes ikke som en velsignelse i gudstjenesten, og den forekommer vist heller ikke som sådan i billedkunsten. De tætteste paralleller er vel omfavnelsen, når Jesus lader børnene komme til sig, og velsignende håndspålæggelser, hvor håndfladerne så burde være nedadvendte.

At *Kristus* fortolkes som specifikt Joh. 20,19-26 som følge af samspillet med de 12 apostelfigurer rummer endvidere nogle knaster, der ikke bliver adresseret i bogen. Det medgives, at Paulus ikke deltog i denne bibelfortælling, og inklusionen begrundes helt rimeligt som en teologisk pointe i statuens kobling til Peter. Samtidig er det dog et problem, at kun de to er vendt mod *Kristus*, hvis helheden skal forestille Kristi åbenbaring for disciplene. I det mindste burde Thomas vel se mod Kristus, hvis udsmykningen ikke blot alluderer til, men decideret tematiserer hans tvivl (jf. p. 70, 113-16, 332). I stedet er han placeret længst fra *Kristus* af alle disciplene, og i øvrigt i en position, hvor *Kristus* ifølge bogens analyse end ikke fremtræder som krop, men som et relief, hvor på stigmata ikke er synlige. Det er en yderligere knast, at Mattæus og Johannes ikke er repræsenteret som apostle, men specifikt som evangelister, og denne væsentlige forskel, der ikke decideret understøtter fortolkningen, bliver ikke adresseret.

Disse knaster udelukker ikke i sig selv tolkningen, men de falsificerer i mindst lige så høj grad at Joh. 20,19-26 er udsmykningens emne, som *Kristus'* stigmata kan siges at pege mod det.

Johannesevangeliets missionsbefaling?

Den videre udfoldelse af, at Joh. 20,19-26 kan betegnes som udsmykningens overordnede tema, forekommer mig sine steder ret knudret. Selvom *Kristus* ikke står i en konventionel velsignelsespositur, kan værket naturligvis godt opfattes som stemt af præstens recitation af missionsbefaling og fredshilsen. Det er imidlertid problematisk, at de to bibeltekster, der ligger til grund, Matt. 28,20 og Joh. 20,19-26, undervejs bliver sammensmeltet til en og samme. Således skrives det i konklusionen og gentages i efterskriftet, at Kristus udsagde fredshilsenen i "selvsamme situation" og som "afslutning" på missionsbefalingen (p. 482, 492). De stammer imidlertid hverken fra samme evangelium eller beskriver samme hændelse.

Sammensmeltningen efterlader et misvisende indtryk af, at det citat, altertavlen kulminerer i, er taget direkte fra den passage, der bliver identificeret som tema for kirkens udsmykning. Ingen af altertavlens tre citater stammer fra den fortælling eller overhovedet fra Johannesevangeliet, og netop det er et betydeligt problem for fortolkningen. Hvis emnet er hentet fra Joh. 20,19-26, endsige specifikt fredshilsenen, hvorfor så ikke blot ekspliciterer dette på altertavlen, sådan som det var almindelig praksis i tiden? Dette problem affærdiges som blot en del af værkets "forståelseshorisont" (p. 104).

Kristus' kulmination

Den fænomenologiske beskrivelse af mødet med *Kristus* ligger til grund for store dele af analysen og for forslaget om, at statuen i det moderne kirkerum både er knyttet til nadveren og til dåben. Personligt genkender jeg ikke, at statuen fremtræder som først silhuet og siden som relief, men naturligvis er der en anden kropslig oplevelse af nærvær,

jo nærmere man kommer figuren, sådan som der argumenteres for. Det væsentlige problem er imidlertid, at bevægelsen frem til skulpturen ikke føres til ende, men afsluttes når man akkurat inden for korsranken angivelig første gang oplever statuen som nærværende krop. Fra dette punkt kan man endnu ikke se *Kristus* i øjnene. Hans blik er rettet mod et punkt længere fremme i koret, som man uvægerligt drages mod. Denne sidste del af skulpturmødet er imidlertid fraværende i den æstetiske analyse.

Udeladelsen synes begrundet af Floryans herderske forståelse af det særligt kropslige møde mellem betragter og skulptur. I al fald hedder det: "Om *Kristus-statuens* ansigt kan det siges, at det som sådan ikke er beregnet på at skulle ses" (p. 150, jf. også p. 475). Udeladelsen af *Kristus'* ansigt er en afgørende forudsætning for, at der etableres en prægnant forbindelse mellem statue og det punkt i koret, hvor man står præcis ud for *Dåbsenglen*, og i kraft af denne skifter *Kristus'* fokus. Tages ansigtet

derimod med i skulpturerfaringen, kulminerer værket, når man ved knæfaldet endelig møder *Kristus'* blik. Det vil sige i det øjeblik, nadvergængereren både fysisk og åndeligt indgår i et fællesskab med sin Frelser. De to kulminationspunkter er bestemt ikke indbyrdes udelukkende, men ved at udelade ansigtet, ignoreres tilknytningen til alterbordet, og der gives et, i mine øjne, misvisende indtryk af, at *Kristus* først og fremmest rækker ud i koret mod dåben, mens nadversakramentet er sekundært.

Tolkningen af *Kristus'* som bogstavelig talt favnende hele koret bæres også af en stærkt problematisk begrebsanvendelse i beskrivelsen af statuens placering i kirken. Næsten uden undtagelse karakteriseres *Kristus* som opstillet i en apside (for eksempel p. 95 og 101). Rent sprogligt placeres værket altså i en bygningsdel, der knytter sig til hele koret, og det tilføres en vis selvstændighed fra alterbordet. Beskrives *Kristus* derimod korrekt som indsat i altertavlens storfelt, må den i udgangspunktet anses for en *alterprydelse*.

At altertavlen ikke bliver opfattet som sådan, forklarer måske også udlægningen af dens tre citater. Som nævnt læses de oppefra og ned, uden at der gives nogen begrundelse for, hvorfor man i Vor Frue skulle afvige fra den ret faste konvention, at lutherske altertavler er opbygget nedefra og op. Citaterne er utraditionelle, og der kan være en eksegetisk begrundelse for Floryans læsning, der blot ikke bliver givet. Umiddelbart synes der dog ikke at være noget til hinder for, at man benytter den konventionelle læseretning. Så repræsenterer dåbsbefalingen på postamentet blot ikke slutmålet, men udgangspunktet: indlemmelsen i menigheden, mens altertavlen kulminerer i frisens udsagn, at hver enkelt af os bør høre *Kristus'* indbydelse (til nadver), for han er vitterligt Guds søn. En sådan udlægning stemmer i øvrigt udmærket overens med Grundtvigs forståelse af dåben som kirkedannende, og nadveren som kirkefuldendende (p. 453), men betyder naturligvis at dåben indtager en mindre prominent rolle i relation til *Kristus*.

Fortolkningens status

Gennem bogen er det sine steder lidt uklart, hvad status bogens nyfortolkning egentlig har: om den afdækker statuens intenderede betydning, eller om den udelukkende er en nutidig tolkning. Eksempelvis skrives der i konklusionen, at tolkningen "rækker ud over Thorvaldsens (...) egen samtidighed." (p. 487). Betyder det, at den er sat fri af Thorvaldsens samtid, eller at den vokser ud af, men overskrider samtidigheden? Svaret er nok det første, men blandt andet bogens undertitel, "æstetisk - historisk - liturgisk", kan give indtryk af, at nyfortolkningen har en form for historisk rodfæstning. Ikke mindst fordi der lægges en del vægt på de to historiske kilder, der bakker "Fred være med jer"-fortolkningen op. Som nævnt bliver Reventlow og von Warnstedt indledningsvis blot karakteriseret som "interessante ledsagefænomener" til nytolkningen (p. 121), men siden ophøjes de faktisk til at støtte den ikonografiske fortolkning af helhedsudsymkningen (p. 253). Kan det forstås på anden måde, end at de to kilder legitimerer

nyfortolkningen ved at knytte denne til Thorvaldsens historiske samtid?

Hvis ambitionen var at lave en historisk udredning, må man nok konkludere, at det ikke på overbevisende måde lykkes at rodfæste denne i Thorvaldsens samtid. I så fald savner man som minimum svar på, hvad Joh. 20,19-26 betød i datidens teologi, og hvordan programmet placerer sig i den religiøse brydningstid, som 1820'erne og 1830'erne var. Det havde også været meget relevant at gå i dybden med statuens position i tidens kirkekunst, og navnlig dens relation til J.L. Lund og C.W. Eckersbergs revolutionerende(!) alterbillede fra 1830'erne. I særdeleshed savner man svar på, hvorfor der tilsyneladende ikke var nogen i tiden efter 1829, der synes at kende til udsymkningens tema.

Trods dobbelttydighederne må bogen altså opfattes som først og fremmest et nutidigt bud på, hvordan *Kristus* fortsat er et betydningsdannende og aktuelt kunstværk. Som sådan er bogen imidlertid faretruende

de tæt på at brække i to dele. På den ene side den æstetiske analyse og nyfortolkningen af statuen. På den anden side de i sig selv interessante og berigende historiske analyser, der udgør halvdelen af bogen, men som ikke aktiveres nævneværdigt i nyfortolkningen, ligesom det ikke lykkes i konklusionen at vise, at denne var afhængig af de historiske kapitler (primært p. 482-84). Som læser sidder man derfor med en fornemmelse af, at projektet undervejs har bevæget sig i en ny retning, men at der på det tidspunkt var investeret så mange kræfter i den historiske kontekst, at det var umuligt at skære denne fra.

Opsummering

Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke er overordentlig vel-skrevet og smukt illustreret. Bogen er frugterne af en imponerende forskningsindsats fra en af landets største kendere af Thorvaldsen. Fra start til slut tages læseren i hånden og gives omhyggelige indledninger til alle kapitler samt afsluttende opsummeringer af delresultaterne.

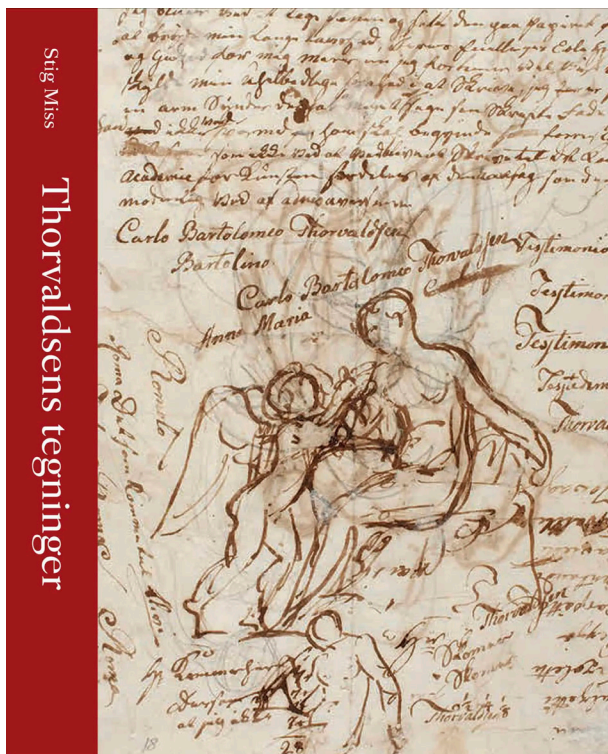
Sine steder løber bogen løbsk ad ikke helt indlysende sidespor, men også dette er vidnesbyrd om forfatterens store engagement i emnet.

Selv om jeg personligt ikke overbevises af tolkningen af *Kristus* og apostelfigurerne som en samlet fremstilling, der peger mod Fredshilsenen, er Floryans bog et værdifuldt bidrag til Thorvaldsenforskningen og til forskningen i 1800-tallets kirkekunst. De grundige kildestudier og den ambitiøse nyfortolkning leverer masser af stof, man kan blive klogere på og udfordret af. Ikke mindst demonstrerer bogen, at selv ikke med Kierkegaard i hånden bliver man færdig med *Kristus*.



Stig Miss

Thorvaldsens tegninger



Stig Miss, *Thorvaldsens tegninger*.

København: Gads Forlag, 2021. 416 sider.

Forsvarsskrift for Thorvaldsen

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

Meget er skrevet om Thorvaldsen, hvis kunst dog alligevel kan være svært tilgængelig for den nutidige læser og museumsgæst. Stig Miss' bog tager den dobbelte opgave på sig på én gang at behandle billedhuggerens tegninger og benytte dem som en nøgle og indgang til hans motivverden i det hele taget.

Få danske kunstnere har været udsat for så vedvarende og dybdegående forskningsinteresse som Bertel Thorvaldsen, og med Thorvaldsens Museums tilstedeværelse på internettet er der vel ingen dansk kunstner, der er blevet betænkt med

en mere kompetent forskningsformidling og tilgængeliggørelse. Stig Miss' bog om Thorvaldsens tegninger kan ses som kronen på værket (eller svanesangen om man vil) for den forbilledlige indsats for udbredelse af kendskabet til Thorvaldsen, som museet udfoldede i hans direktørtid. Bogen betegner på samme vis et møde mellem den solide og velunderbyggede forskning og et kompromisløst krav om funktionalitet og udbredelse.

Satsen er gennemgående velafstemt, både klassisk og ubesværet, mens billedsiden udgøres af et stort

antal glimrende gengivelser af selve tegningerne og af relaterede værker. Vel mange af bladene er ganske vist gengivet over naturlig størrelse, hvilket tegninger sjældent er tjent ved, idet strengen i grelle tilfælde nærmest sprænges åben, og rytmen går fløjten. Et af privilegierne ved at skrive om tegnekunst er jo netop, at man har mulighed for at give læseren et omtrentligt indtryk af værkernes materialitet og intime skala, men det forudsætter en disciplineret layouter.

Bogen åbner med en 26 sider lang og yderst velskrevet indledning, der i oplagt, næsten hæsblæsende tempo giver et rids af Thorvaldsens brug af tegnemidiet, tegningernes bevaring og deres senere reception. Sidste del af denne indledning kredser om Asger Jorns ideer om værdien af Thorvaldsens tegninger, der med deres spontanitet og umiddelbarhed angiveligt skulle tale til et moderne publikum i højere grad, end gipsen og marmoren gør det. Ud fra dette vokser Miss' sympatiske (men ikke nødvendigvis nemme) opgave: at ville behandle tegningerne på deres

præmisser og samtidig alligevel tage skulpturerne i forsvar.

Efter indledningen følger bogens ikke mindre velskrevne og letlæste hovedtekst, der enkelt- eller gruppevis gennemgår et repræsentativt udvalg på 159 blade, hovedsageligt fra samlingen på Thorvaldsens Museum. Udvalget er stramt tilrettelagt og afspejler en imponerende viden og et hjemmевant blik for bredden i Thorvaldsens kunst. De 159 tegninger beskrives gennem knap 130 afsnit, der ved første øjekast synes at være katalogtekster, hvilket de dog ret beset ikke er. De er derimod del af et samlet narrativt forløb og er vel egentlig tænkt til at skulle læses fortløbende, hvorfor deres rækkefølge i flere tilfælde er tilpasset fortællingens fremdrift og røde tråd snarere end en stram systematik eller kronologi. Den nærmeste parallel i den kunsthistoriske litteratur er vel Julius Helds forbilledlige tobindsværk om Rubens' tegninger fra 1959, der ligeledes gennem kombinationen af et tværgående essay og et katalogiseret udvalg gav et introdu-

cerende og analytisk overblik over en kunstners mangesidige virke. Ligesom Helds klassiker er Stig Miss' bog en dygtigt formidlet og fremfor alt yderst funktionel udgivelse.

Mens indledningen holder øjnene på temaet, nemlig Thorvaldsens tegninger, træder det mediespecifikke - de med tegningen forbundne problemstillinger og forsknings-spørgsmål - derimod i baggrunden i bogens hoveddel. Tegningerne bliver nemlig i de knap 130 værktekster i almindelighed anledning til en generel indføring i Thorvaldsens virke og motivverden. En monografi serveret i skiver om man vil. Den specialiserede læser vil måske nok finde grund til at ærgre sig over, at forfatteren ikke i højere grad har valgt at holde sit fokus på tegnekunsten, altså på teknikernes anvendelse og relevans i Thorvaldsens arbejde i stedet for at se tegningerne som illustration til hans liv og skulpturelle værk. Men netop dette valg tjener vel egentligt netop bogens formål, nemlig også at formidle Thorvaldsens almindelige betydning. Ganske som indlednings-

teksten lovede, bliver tegningerne det umiddelbart attraktive lokkemiddel, som skal lede det moderne publikum til en forståelse for nyklassicismens (i manges øjne) gølge og utilnærmelige billedhuggerkunst. Som formidling af Thorvaldsens historien er gennemgangen af de 159 tegninger derfor nok både nyttig og en fornøjelse at læse, men det forhindrer ikke, at bogens indledning står tilbage som dens mest målrettede og samlede bidrag til vores viden om Thorvaldsen som tegner specifikt.

Som allerede fremhævet er teksten en fryd at læse, oplagt og dertil velredigeret uden skæmmende fejl og mangler (selvom den pedantiske læser nok ville frygte langt værre, når allerede bogens første afsnit ved et næsten komisk uheld leverer to stavevarianter af det notorisk besværlige navn Oehlschläger...). I otte-ti tilfælde er tegningernes højde- og breddemål byttet om, men det vil jo næppe forvirre nogen. Også mod forfatterens læsninger af de enkelte tegninger er der kun bagatel-

ler at udsætte. Man kunne således have lyst til at betvivle, hvorvidt tegningerne nummer 24-25 virkelig er udført på stedet snarere end efter hukommelsen, hvilket synes mere rimeligt at formode. Hvis Thorvaldsen havde ønsket at gøre et blot registrerende studie på stedet, havde vi nok snarere haft en tegning, der i teknisk og stilistisk henseende var sammenlignelig med bladet på bogens side 11. Heller ikke hvad angår tolkningen af tegningernes relation til andre kunstneres værker, er der stort at indvende. Thorvaldsen kan dog udmærket have kendt Carstens' maleri, som han byggede videre på i tegning nummer 47, idet Georg Zoëga havde det i sin varetægt på vegne af baron A.C. Knuth fra 1796 til 1800. Og tilføjes kan det også, at tegning nummer 145 er en parafrase over Ernst Meyers *Søfolk, som sætter rejsende i land ved Capri* fra 1836, som altså må have været emnet for billedhuggerens omtalte disput med baronesse Stampe. Det kan tænkes, at det i samtidens øjne pikante motiv med fiskeren, som bærer den let forlegne kvinde i land, har forekom-

met baronesse uforenligt med den klassiske kunsts ophøjethed og har givet anledning til Thorvaldsens sympatiske omfortolkning.

Bemærkninger som disse hører til i afdelingen for absolutte petites-ser og skæmmer naturligvis på ingen måde bogen, som afgjort er en anbefalelsesværdig indgang til Thorvaldsens motivverden, og som forhåbentlig vil anspore til yderligere forskning i hans tegnede værk.





Else Marie Bukdahl, *Johannes Wiedewelt. Tradition og nybrud.*
København: U Press, 2021. 148 sider.

Johannes Wiedewelt. Tradition og nybrud

.....

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

.....

Hvad skal vi nu med endnu en bog om Johannes Wiedewelt? Det spørgsmål stillede jeg mig, for jeg synes stadig, at den første biografi skrevet af F.J. Meyer i 1877 er ganske læseværdig og oplysende. Når nu titlen her taler om tradition og fornyelse, er det da også interessant at notere sig, at Meyer sendte sin doktorafhandling til billedhuggeren Louis Hasselriis i Rom, idet han nok mente, at denne ville kunne drage nytte af en stor ånds virke i en anden epoke. Om ikke andet kunne der siden aflæses en vis afsmitning fra Wiedewelt i Hasselriis' ubændige trang til den kompositte allegori i visse af sine

værker. Tænk blot på hans gravmæle over Heinrich Heine på Cimetière de Montmartre i Paris.

Men der er løbet meget vand i åen siden Meyer, og vejen er blevet bestrøet med mangan vendt sten. Bukdahls skrift er da også først og fremmest en skarp og vågen syntese af den intense forskning, der i det seneste halve århundrede har fundet sted omkring den interessante og brillante billedhuggers liv og virke. Begyndende med den fine kender af perioden, Hakon Lund, som rakte stafetten videre til en ikke mindre kyndig Karin Kryger - og naturligvis

til Bukdahl *herself*. De har alle på forskellig måde evnet at se Wiedewelts værk i lyset af samtidens strømninger, internationale såvel som danske.

Vi følger den unge kunstner i Paris, hvor han i 1750 blev optaget på Kunstakademiet. Under diplomaten Joachim Wasserschlebes vejledning påbegyndtes hans vandring tilbage til antikken. Timingen kunne ikke være mere perfekt, for de banebrydende udgravningsresultater fra Pompei og Herculaneum blev publiceret i 1754. Samme år fortsatte Wiedewelt sin dannelses- og uddannelsesrejse til Rom, hvor han studerede på det franske akademi under Charles-Joseph Natoire og stiftede venskab med den dansk-svenske maler Johan Edvard Mandelberg – som det lykkes Bukdahl hele to gange at kalde Mandelborg! – og Peder Als, som i 1757-58 malede Frederiksborgmuseets dejlige portræt af ham. I disse år flød der hundredvis af tegninger fra hans hånd. De dokumenterer på fineste vis hans færden i byen og dens omegn og ikke mindst hans interesse for antikkens

og renæssancens efterladenskaber. I bogen er der gengivelser af nogle af disse tegninger, blandt andet efter Andrea Sansovinos *Fontana della Barcaccia* på Piazza della Navicella med den antikke skibsmodel. Der findes en lignende tegning af samme fontæne i Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, hvor kunstneren under soklens virkelige inskription "PAPA. LEONO [sic] X." med nogen selvfølelse har tilføjet "Wiedewelt. II/Sculptorum Danorum./1756./ROMA." At han kaldte sig Wiedewelt den Anden, hænger jo sammen med, at han var søn af billedhuggeren Just Wiedewelt. Valget af denne tegning ville her have tilføjet et interessant aspekt til kunstnerens personlighed.

Af stor betydning for Wiedewelts udvikling blev hans møde i 1756 med den tyske kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann, med hvem han i syv måneder delte bolig. Til kredsen omkring dem hørte blandt andre de i tiden så fremstående malere Raphael Mengs og Pompeo Batoni. I 1758 tog han sammen med

Winckelmann til de store udgravninger omkring Vesuv og videre til Paestum, til hvis genopdagelse Alessio Simmaco Mazzocchi gennem sit skrift *Commentarii in Regii Herculanensis Musei aeneas tabulas Heraeleenses* udgivet i 1754-55 havde givet stødet.

Med i bagagen hjem til Danmark i 1758 havde Wiedewelt således - foruden de overvældende indtryk fra antikken - indflydelsen fra den franske barokklassicisme samt den romerske barok og manierisme, alle træk, der skulle dukke op på forskellig vis i det helt personlige udtryk, som kunstneren udviklede efter hjemkomsten. Det officielle kunstmiljø i Danmark tog ham til sig på alle måder, både på Kunstakademiet og i kraft af de kongelige bestillinger. Hans hidtidige dannelsesniveau udmøntedes i 1762 i det betydelige skrift *Tanker om Smagen udi Kunsten i Almindelighed*, og Winckelmann befrugtede løbende Wiedewelts tankevirkosomhed gennem brevveksling frem til den tyske kunsthistorikers død i 1768. Billedhuggeren var

desuden uhyre belæst, og afgørende betydning for udviklingen af hans allegoriske sprog fik såvel Cesare Ripas *Iconologia* (1593) og Lacombe de Prezels *Dictionnaire Iconologique* (1758 og 1779). Ud fra disse og andre skrifter søgte kunstneren at finde en balance mellem fornuft og følelse, mellem natur og idealitet i sit kunstneriske udtryk. Bukdahl føler sig tydeligvis helt hjemme i denne redegørelse for Wiedewelts åndelige og kunstneriske udvikling, for hun udbreder den over hele to kapitler, der fylder mere end en tredjedel af skriftet. Endelig i kapitel tre tager hun fat i billedhuggerens kunstneriske produktion, og hun fremlægger kompetent og stringent hovedstationerne i denne originale kunstners lysende karriere, fra de betydelige gravmæler og arbejderne i Fredensborg Slotshave over Julianehøj og Mindelunden i Jægerspris til hans andel i Frihedsstøtten.

Det måske mest originale bidrag til Wiedeweltforskningen bringer Bukdahl i bogens sidste afsnit, *Mindesmærkernes aktualitet*, hvorom hun

gennem årtier har kredset i forskellige skrifter og her på glimrende vis opsummerer. I sin tid som Kunstakademiets rektor (1985-2005) gjorde Bukdahl sit til at præge de unge maleres og billedhuggeres syn på en fjernere fortids kunstneriske udtryk, og man må sige, at det lykkedes hende til fulde, ikke mindst i forhold til Skala-kunstnerne Stig Brøgger, Hein Heinsen og Mogens Møller, der spøgefuldt gik under betegnelsen Rip, Rap og Rup og alle efterhånden blev udnævnt til professorer på den høje institution. Men også Henrik B. Andersen, Bjørn Nørgaard, Richard Winther, Morten Stræde og såmænd også Per Kirkeby nød - på højst forskellig måde - godt af læren fra Wiedewelts univers. Rektor sørgede for, at der årligt foretoges en ekskursion for Akademiets professorer og lektorer til jægerspris, og påvirkningen fra Wiedewelt kom for kunstnerne i disse år til at gå hånd i hånd med nogle af tidens fremmeste minimalister som Donald Judd og Robert Morris samt *land art*-kunstnere som Robert Smithson. Som konkrete eksempler kan nævnes et par vær-

ker af Mogens Møller. Hans *Zodiac* på Axeltorv, hvis slanke amforaer symboliserer de ni planeter, er en spejling af de for Mindelundens monumenter så karakteristiske "serielle forløb og komplekse, syntaktiske relationer" (Bukdahls egen formulering, p. 131), hvor tillige et kosmisk livssyn kommer til udtryk. En utilsøret hyldelse til billedhuggeren fra 1700-tallet er vandkunsten, som Møller i 1999 fik opstillet i Det Kongelige Biblioteks Have og navngav *Til Wiedewelt 1731* (hans fødselsår). Hein Heinsen erkender Wiedewelts modernitet mere i splittelsen end i enheden mellem form og kontur, og det er den side, han har taget til sig i sin egen skabervirksomhed.

Bukdahl er generelt godt hjemme i den kunsthistoriske terminologi, men jeg stødes altid en smule over stillingsbetegnelsen *skulptør*, ligesom stilbetegnelsen *ny attisk relief* ikke er heldig. Begge er anglicismer, der i disse år breder sig med voldsom fart i det danske sprog. *Den internationale kunstscene*, hentet direkte fra den moderne og dybt banale

engelske term, er også lige smart nok i forhold til 1700-tallet. Og mon Maria Christina af Saxony Teschen ikke snarere er *von Sachsen-Teschen*?

Udgivelsen er en del af forlaget U Press' serie *babette - dansk i en global horisont*. I sit udgangspunkt er det et sympatisk initiativ. Da det gode boghåndværk ligger mig stærkt på sinde, står jeg dog ganske uforstående over for idéen bag bogens - bøgernes - aldeles ucharmerende omslagslayout, her med fragmenterede kugler, der hopper rundt på siden. Hvad er egentlig meningen?





Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Kunstarternes forbrødring. Skønvirke – en kalejdoskopisk periode.*

København: Strandberg Publishing, 2020. 532 sider.

Når fortiden rammer nutiden

.....

Af Peter Thule Kristensen, dr.phil., professor

.....

Mirjam Gelfer-Jørgensens monografi *Kunstarternes forbrødring. Skønvirke – en kalejdoskopisk periode* er ikke bare en fornem og smuk bog om en spændende periode i dansk kunsthistorie, men også en bog med et endnu større perspektiv. Den fortæller om en tid, hvor der opstod en helt ny form for udveksling mellem forskellige kunstformer og håndværk, mellem finkultur og hverdagskultur og mellem nationale og internationale miljøer. En tid, hvor kunstnere og håndværkere for alvor reagerede mod en industrialisering, der ellers nemt kunne udradere fascinationen af håndens arbejde og af materialers og

teknikkens særlige egenskaber. I dag ville man måske sige, at skønvirkebevægelsen reagerede mod tidens "fremmedgørelse" ved at insistere på mere synergi mellem kunst, industri og håndværk. Dermed havde bevægelsen også et folkeopdragende sigte. Derudover viser bogen også, hvordan et lille land som Danmark for første gang blev internationalt dagsordensættende inden for kunsthåndværk, og at skønvirke på denne måde ligefrem foregreb Danish Designs internationale popularitet i en langt senere efterkrigstid. Betragter man bogens overvældende billedmateriale, bliver man samtidig efterladt

med en følelse af, at skønvirke også rammer en række tendenser i vores egen tid.

Bogens forfatter kunsthistoriker og dr.phil. Mirjam Gelfer-Jørgensen har en imponerede viden om blandt andet udviklingen inden for dansk og nordisk kunsthåndværk, hvilket har manifesteret sig i en række helt centrale kunsthistoriske monografier, for eksempel *Guldalderdrømmen* fra 2002, *Møbler med mening* fra 2009, *Japanisme på dansk* fra 2013 og *Thorvald Bindesbøll* fra 2017. Ligesom i disse monografier sætter Gelfer-Jørgensen i *Kunstarternes forbrødring* en epokes formgivning ind i en samfunds- og produktionsmæssig kontekst og viser, hvordan tidens aktører virkede sammen gennem forskellige netværk.

Begrebet skønvirke, der første gang blev lanceret i 1907, dækker ifølge Gelfer-Jørgensen ikke over én velafgrænset stil. Der er snarere tale om en "kalejdoskopisk" strømning i perioden 1880-1910, hvor forskellige kunstneriske og kunstindustrielle

initiativer gik i retning af både mere nationalt funderede og individuelle stiludtryk, end man hidtil havde kendt inden for store dele af historicismen. Tendensen til mere individuel frihed faldt sammen med et ønske om at udvide det kunstneriske domæne til også at omfatte kunsthåndværk eller kunstindustri, så man kunne skabe nye og tidsvarede kunstneriske helheder – et "Gesamtkunstwerk", hvor flere discipliner spillede sammen. Det betød også, at de mest interessante landvindinger *ikke* skete inden for den mere etablerede billedkunst på Kunstakademiet, men snarere inden for områder som keramik, boghåndværk, møbelkunst, sølvsmedekunst, tekstilkunst og til dels arkitektur. Som Gelfer-Jørgensen viser, beherskede mange af tidens bedste kunstnere flere af disse områder på én gang.

Perioden var imidlertid ikke kun kendetegnet ved individuelle kunstnerpersonligheder, men også ved mange produktionsvirksomheder, for eksempel Bing & Grøndahl, Georg

Jensen, Kählers Værksted, Alumina, Kjøbenhavns Leervarefabrik og bogtrykkeren F. Hendriksen. Dertil kom en række foreninger og sammenslutninger som Dansk Husflidsforening, Forening for Boghaandværk og den indflydelsesrige Industriforening sammen med museer og udstillingssteder som Den Frie Udstilling, Kunstindustrimuseet fra 1890 og Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot. Alle disse forskellige individuelle og kollektive aktører formede et komplekst netværk, der ofte fandt sammen via tidens store udstillinger, herunder verdensudstillingerne og de store nordiske udstillinger. Det er i det hele taget bogens store fortjeneste, at den netop viser samspillet mellem de mange forskellige individer og organisationer og i øvrigt også blotlægger kvindernes vigtige rolle i dette netværk. Der er dermed ikke kun tale om de store (mandlige) individers kunsthistorie, men også om en mere netværksorienteret form for kunsthistorie.

Dette betyder ikke, at individerne og "de store mænd" er udelukket,

hvilket heller ikke ville give mening i en bog om en så individorienteret epoke som denne. Periodens helt store navn, Thorvald Bindesbøll, som Gelfer-Jørgensen også har skrevet om i en anden monografi, beherskede mange af håndværkene og formåede at løfte ikke mindst keramikken til et uset og helt originalt internationalt niveau. Andre navne, der også gik på tværs af disciplinerne, var P.V. Jensen Klint, der ud over arkitektur også arbejdede med møbler, lamper og boghåndværk, eller en ældre billedkunstner som Lorenz Frølich, der også gjorde sig inden for møbler og boghåndværk. Den samme evne til at arbejde på tværs gjaldt for kunstnerparret Agnes og Harald Slott-Møller og billedkunstneren Johan Rohde, der stod bag både møbler og sølvtøj, eller J.F. Willumsen, der også havde en ekspressiv keramisk produktion ved siden af sit maleri.

De kvindelige kunstnere, der ofte havde været henvist til hjemmets domæne, fik også voksende indflydelse, blandt andet gennem et initiativ som Tegne- og Kunstindu-

striskolen for Kvinder, der blev oprettet i 1875. I øvrigt var mange af de vigtigste kvindelige kunstnere selv døtre af ledende guldalderkunstnere, for eksempel Johanne Bindsbøll og Kristiane Konstantin-Hansen, der blandt andet fornyede broderiet med deres egen håndværksbutik, *Boden*, eller Suzette Holten Skovgaard, der både lavede møbler og keramik.

Der kunne i perioden være store forskelle i udtrykket, for eksempel fra Arnold Kroghs japansk inspirerede kongelige porcelænen med karakteristisk blålig underglasur til Niels og Joakim Skovgaards mere almueagtige, grove og farverige keramik. Et fælles træk i perioden var imidlertid en fascination af stoflige virkninger og nye fremstillingsteknikker og af markante hovedformer, der vikled sig sammen med mere eller mindre naturalistiske motiver eller med djærve, men sparsomme ornamenter. Artefakter, der i sidste ende kunne passe ind i skønvirke-bevægelsens totaldesign, for eksempel i Martin Nyrops Københavns Rådhus fra 1905. Denne tilgang til kunst var forførende, men

måske også i sidste ende ufleksibel og kostbar. Det knudrede, patetisk individualistiske og folkeopdragende projekt, der kendetegnede skønvirke, er både fascinerende og årsagen til skønvirkens gradvise opløsning i en eftertid, hvor billige boliger til de mange og industrialisering med inddragelse af ufaglært arbejdskraft dominerede den politiske dagsorden.

Det har ofte været antaget, at den danske skønvirke-bevægelse var inspireret af den engelske Arts & Crafts-bevægelse, men Gelfer-Jørgensen viser i sin bog, hvordan inspiration fra Japan, de andre nordiske lande eller Frankrig, der selv gennemgik en blomstrende udvikling inden for keramikken, var mindst lige så vigtig. I det hele taget havde tidens aktører god kontakt med det store udland, og de internationale udstillinger var centrale i denne udveksling. Paradoksalt nok faldt netop disse udstillinger sammen med forsøget på at udvikle en egen national stil i mange lande, der måske kunne bruge den internationale scene til at anskueliggøre deres individuelle særtræk.

Mirjam Gelfer-Jørgensens bog kommer langt omkring og er også meget detaljeret på en måde, der måske mere indbyder til læsning af udvalgte kapitler end en samlet gennemlæsning. Den er ikke primært kronologisk, men snarere kalejdoskopisk - sådan som epoken også var det. Man bliver som læser samtidigt overvældet og forført af de mange udtryksfulde artefakter, der ofte træder direkte ud af sidens hvide baggrund i grafikerer Carl-H.K. Zakrissons smukke og klassiske layout. Det er en flot og tung bog, næsten som et stykke skønvirke. Takket være en særlig konstellation af almennyttige fonde har vi i Danmark mulighed for flotte grafiske kunsthistoriske udgivelser, som selv langt større sprogområder ikke har råd til.

Gelfer-Jørgensen er selv inde på, at man i skønvirke-bevægelsen kan finde paralleller til nutiden, hvor vi oplever en opblomstring af små enkeltmandsværksteder. Som arkitekt fik bogen mig også til at tænke på den såkaldte sanselige drejning

inden for nutidsarkitekturen, hvor en oplevelsesmættet erfaring af rum og materialitet tilbyder en alternativ erfaringshorisont i en ellers digitaliseret og generisk verden. En nutidigt engelsk designkollektiv som Assemble arbejder eksempelvis bevidst med værksteder, hvor brugere og designere kan være med til at skabe deres egne materialer til byggeprojekter. Fænomenet den kritiske regionalisme, som blandt andre arkitekturhistorikeren Kenneth Frampton har lanceret, og interessen for steds egenart har måske på nogle måder også videreført skønvirkebevægelsens fascination af det nationale og det unikke. Jeg er i den forbindelse ikke sikker på, at man bare kan kalde den en "overgangsperiode", sådan som Gelfer-Jørgensen tøvende foreslår i prologen. Den er kun en overgangsperiode, hvis man ser modernismen som en forløsning i forhold til udvalgte tendenser i det 19. århundrede. Historien gentager sig aldrig, men den udvikler sig heller ikke blot i én bestemt retning. Pludselig springer et artefakt i øjnene og historiens kontinuum brydes flygtigt.

Noget forekommer fremmed og alligevel genkendeligt. Det er måske netop en sådan impuls, som en bog som *Kunstarternes forbrødring* også kan være med til at skabe ud over dens folkeoplysende og akademiske perspektiver.



Red.: Anmeldelsen er tidligere publiceret i *keramiske noter* 53 (2021).





Søren Mentz, *Portræt af et lokalsamfund. Fra amagerdragt til røvgevir.*

Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2020. 188 sider.

En skidego' bog om "lortepøens" lokale kunst og kulturliv

.....

Af Jens Tang Kristensen, ph.d.

.....

Portræt af et lokalsamfund. Fra amagerdragt til røvevir er en fængende og velskrevet bog med bred appel. For selvom bogen er udkommet på Aarhus Universitetsforlag, er der hverken tale om en bog som udelukkende henvender sig til akademisk uddannede fagfæller, eller til den lokalindviede gruppe af såkaldte "amagerkanere". Nej, den henvender sig derimod til den almeninteresserede læser, om end nok særligt til den som i forvejen er interesseret i de sociale, politiske og kulturelle forandringer, som kendetegner den del af Danmark, som siden 1992 har været defineret som Udkantsdanmark - et

begreb som i stringent forstand dækker hele 30 danske kommuner. For selvom en del af Amager, med undtagelse af Tårnby og Dragør, hører til Københavns Kommune, hvorfor "den kunstige opfyldnings-ø" heller ikke længere er udkantspræget, så sætter Søren Mentz med sin bog hele forestillingen om det lokale, nationale og globale, det folkelige og autentiske til debat.

For giver begreber som udkantskommune og det lokale i lyset af den stigende globalisering overhovedet mening længere, og kan der eksistere en national identitet, som

ikke er højrepopulistisk? Jeg kunne provokativt foranlediges til i forlængelse heraf at spørge om Danmark – efter englændernes Brexit – ikke i sig selv er et bud på et udkants-EU, eller hvorvidt Ukraine skal ses som en selvstændig stat, idet også dette lands identitet forhandles på vegne af den "gamle verdensordens" dikotomiske opsplitning i øst og vest. Men her skal vi huske på, at identiteten i sig selv er spaltet – og dette er uanset, om der opereres med ego-/egen-identiteten eller den kollektive, heriblandt den nationale. At identiteten er foranderlig, påpegede Althusser allerede, og det samme kan som sagt siges om stater, nationer og kommuner. De er konstant foranderlige, hvorfor de ligesom celler i en krop indgår som et led i en tilsvarende evigt omskiftelig og flydende verdensorden. Efter globaliseringen er antallet af stater i verden derfor også kun steget støt.

Mentz' bog kan ud fra disse overvejelser måske bedst betegnes som et prisme, hvorigennem tidens omskift og indvirkning på et konkret lokalområde (Amager som case) skal re-

vurderes, debatteres og kortlægges på ny – hvilket samtidig gør historikerens arbejde samfundsrelevant.

Glemte egne – glemt genre

Allerede på side 21 udfordrer Søren Mentz den gængse opfattelse af, at fremtid og fremdrift er analoge størrelser. Et begreb som fremdrift er dermed for mange stadig udtryk for en positiv vision, ligesom globalisering ofte automatisk sidestilles med ekspansion og dermed markedskræfternes frie bevægelighed på tværs af grænser. Men Mentz understreger, at globaliseringen er kompleks, idet den har skabt større usikkerhed for individets selvforståelse, hvorfor fællesskabsfølelsen, familiemønstrene og den nationale identitet og sammenhængskraft, som stadig kendetegnede moderniteten, på godt og ondt er gået i opløsning. Med højhastighedssamfundets stigende acceleration og fremdriftsretorik er mennesket således i dag blevet fremmedgjort fra sig selv, sin kultur og solidariske sammenhold, som sociologen Hartmut Rosa meget præcist har beskrevet det.¹

Da H.C. Andersen i 1828-29 foretog sin berømte fodrejse fra Frederiksholms Kanal til Amager, forekom dette som en større kulturel rejse og bedrift, end vi forstår i dag. Det betød også, at Amager langt ind i 1800-tallet havde sin egen kultur, sit eget sprogfællesskab, skikke, fester og klædedragter; fuldstændig som det var tilfældet for mange andre egne i Danmark. Romantikkenes kunstnere, i særdeleshed genremalerne, skildrede af samme grund Amager som noget eksotisk. Johanne Luise Heibergs syngespil *En Søndag på Amager* og Julius Exners genrebillede fra Amager, som typisk skildrer hollænderbøndernes almueliv, er eksempler herpå. Når Mentz tager afsæt i en kunstner som Exner, for herved at vise hvilken betydning Amager fik for samfundets syn på det lokale og dermed også nationale, så tilføjer han et kritisk vitamintilskud til kunsthistorien.

Det bliver for eksempel vanskeligt at opretholde forestillingen om, at romantikken og dansk guldalder var harmonisk. Dertil kommer, at guld-

alderen i Danmark stadig ofte defineres ud fra litteraturprofessoren Valdemar Vedels doktorafhandling fra 1890, hvori guldalderbegrebet blev lanceret, og hvorved perioden stort set stadig uanfægtet fastsættes til at dække et relativt kort tidsrum fra ca. 1810 til 1850. For selvom Statens Museum for Kunst for nylig har udvidet perioden, således at guldalderen dækker årene 1807-64, så rykker det ikke substantielt ved begrebsdefinitionen af "guldalderen" og dens indhold. Guldalderforestillingen reproduceres herved blot, endda med den historiske nederlagsretorik som en national rammesætning for begrebet. Ved at cementere forestillingen om guldalderen som en harmonisk sværmerisk tid, hvor 1800-tallets store digter Peter Holsts berømte ord om: "Hvad udad tabes, skal indad vindes", fastholdes troen på, at en politisk nedgangstid, med tab af flåden og geografisk rum, kan vendes til en kunstnerisk og kulturel storhedstid. Men når Mentz tager Exners maleri *Episode af etilde på Amager* fra 1854 med som et vigtigt værk til belysning af "guldalder-

perioden", så formår han faktisk at rykke ved det autoriserede indtryk af perioden som udelukkende nationalstemt, ligesom Exner som genremaler også undergraver forestillingen om, at romantikkens gængse naturpanteistiske forestilling udelukkende var funderet på, at landskabsmotivet – i en kantiansk forstand – skulle skildres som sublimt.

Allerede i 1813 havde den danske historiker Christian Molbech med udgangspunkt i sine fodrejser rundt i Danmark opdelt landets kulturlandskab i tre overordnede æstetiske kategorier. Det sjællandske landskab betegnede han således som skønt, det fynske som pittoresk og det jyske som sublimt. Det var med andre ord ikke så meget lokalbefolkningen på landet, som det var den vilde "menneskeforladte" jyske natur, som Molbech faktisk betragtede som ideel, om end han havde rejst mange steder i verden, heriblandt Indien. Men det betød ikke, at Jylland blev foretrukket som landskabsmotiv, ligesom en del kunstnere også foretrak at skildre almuelivet og de

lokale skikke, hvilket Mentz jo faktisk fremhæver som væsentligt. Herved viser Mentz, at de kunstnerne, som beskæftigede sig med almuen og det lokale, faktisk agerede som datidens dokumentarister, hvorfor deres indsatser samtidig er blevet underkendt i receptionshistorien, i særdeleshed i guldalderforskningen. For på samme måde som Johan Th. Lundbye kunne afbilde de oldsager, som arkæologen J.J.A. Worsaae udgravede for eksempel ved monumentet i Jelling, så bør Exner som kunstner fremtidigt betragtes som en slags billedskabende folkemindesamler – helt i tråd med Svend Grundtvigs idealer.

Uanset om Exners værk betragtes som et senværk, eller måske ligefrem et "afslutningsværk" til karakteristisk af "guldalderperioden", så er det som genremaleri (i traditionskunsthistorisk forstand) ikke et retvisende eller kanoniserende værk til definition af guldalderbegrebet. For guldalderen forbindes typisk med billedkunstnere som primært udførte historiemaier, sublime naturlandskaber eller søstykke, hvor den anakronistiske

forestilling om Danmark som en stærk søfartsnation kunne oprettholdes. Det afspejles også ved, at for eksempel C.W. Eckersberg, Christen Købke, Wilhelm Marstrand, Vilhelm Kyhn og Johan Th. Lundbye stadig er de mest populære guldalderkunstnere, hvilket igen ses af de høje auktionspriser på deres værker.

Dertil kommer at guldalderbegrebet som sagt stadig knyttes til primært den nationale identitet, snarere end til den lokale, i kombination med kunstnernes veneration for antikken, rejserne til Rom og landskabskunsten. Det har medført, at de heterogene sider af 1800-tallets kunst- og kulturliv i Danmark er blevet overset, herunder de mange "klicheprægede" genremalerier med deres klare påvirkning fra hollandsk 1600-tals kunst. På samme måde som indflydelsen fra for eksempel tysk kunst også er blevet udskrevet af historien. Sidstnævnte aspekt er et paradoks, der igen hænger mere sammen med de storpolitiske anspændte forhold end de kunstneriske udvekslinger Tyskland og

Danmark imellem. Mange tyske kunstnere blev for eksempel optaget på Kunstakademiet i København i løbet af den første halvdel af 1800-tallet, ligesom de modtog økonomisk og moralsk støtte fra den danske stat og konge. Men siden nederlaget i 1864 har tyske 1800-tals-kunstnere som Louis Gurlitt, Joachim Bünsows, Friedrich Ernst Wolpeding, Ditlev Blunck og Hermann Carmiencke stort set ikke figureret hverken i oversigtsværker om perioden eller i den danske guldalderforskning; med andre ord er de gået i glemmebogen.

At Mentz kun ansatsvist tager disse detaljer med i sin bog, og i øvrigt udelukkende med udgangspunkt i de tyske malere såsom Benjamin Vautier, Ludwig Richter og Ludwig Knaus, som han mener fremstillede den tyske nationale identitet, forekommer derimod problematisk. For selvom Mentz samtidig forsøger at gendrive denne udvælgelse af særligt tyske malere, idet han senere påpeger, at også den tyske nationale identitet naturligvis er konstrueret, så bliver det samtidig vanskeligt at

sondre mellem disse. For på den ene side vil forfatteren gerne udligne forskellene mellem det lokale versus det nationale, det nationale versus det globale, det danske versus det tyske osv., om end disse sondringer jo deskriptivt stadig forsøges opretholdt. Ræsonnementet om, at det lokale og nationale er delvist overlappende fænomener, forbliver derved uklart. For med Mentz' udgangspunkt i Benedict Andersons kanoniske *Imagined Communities*, oprindeligt udgivet i 1983, fastholder han lidt insisterende tesen om, at den nationale identitet udgør et konstrueret kollektivt og symbolsk billede, endsige et forestillet fællesskab (p. 38). Her kunne etnosymbolisten Anthony D. Smiths teori, om at enhver nation skaber bestemte og udvalgte forestillingsbilleder, hvorfor nationer og stater alligevel kan adskilles, have udgjort et vigtigt og vægtigt bidrag til analysen. Men til trods for denne forundring, vil jeg alligevel understrege, at Mentz' bog både er et fint supplement til den eksisterende forskning i national identitet og et vigtigt bidrag til udarbejdelsen af

en ny og videre forskningsindsats omkring det lokale i relation hertil.

Selvom Mentz måske først og fremmest formår at skildre en glemt egnshistorie, så giver han nemlig også et bud på, hvordan det er muligt at skrive en anden og alternativ kunsthistorie til den allerede eksisterende dvs. kanoniserede og kanoniserende. Derfor kunne det også have været en interessant styrke ved bogen, hvis forfatteren havde inddraget flere for kunsthistorien mindre kendte kunstnere, frem for de mange i forvejen anerkendte som for eksempel Jens Juel, C.W. Eckersberg og senere kunstnere som "impressionisten" Theodor Philipsen og realisten H.A. Brendekilde, der alle fylder meget; faktisk for meget i bogen.

Det moderne Amager

På den ene side er det bogens force, at den skildrer Amagers historie på tværs af tid, samt ud fra et tværpædagogisk perspektiv. Hermed udgør publikationen et vigtigt bidrag til kunst- og kulturforskningen. På den

anden side er bogen ikke struktureret "logisk" efter en på forhånd udstukket retning i et stringent forløb. Bogen er derimod inddelt tematisk i fem kapitler, omhandlende *Lokalidentitet under forandring* (kap. 1), *Amager som kunstnermotiv - Julius Exners verden* (kap. 2), *Da hollænderne kom - det traditionelle Amager* (kap. 3), *Tradition og modernitet* (kap. 4) og *Amager 2019 - et lokalhistorisk genremaleri* (kap. 5). Det betyder også, at de større metodiske og teoretiske refleksioner over begreber som kulturel kapital, national identitet og det globale desværre virker mere som ekskursioner end som diskursanalytiske redskaber til kortlægning og afsøgning af, hvordan historien konstrueres. Spørgsmålet om, hvad lokal versus national identitet kan siges at dække over, bliver således aldrig rigtigt udfoldet. Men det betyder imidlertid ikke, at bogen er uinteressant. Som sagt er det en spændende bog, som desværre kunne styrkes betragteligt ved en større stringens, en mere klar problemstilling og et mere afklarende metodeafsnit. Men det er naturligvis omvendt vanskeligt at kræve af en

bog, som på kun 188 sider samtidig har til formål at gennemgå Amagers kunst- og kulturhistorie fra og med 1500-tallet og frem til det 20. og 21. århundrede, hvorfor også Olsen Banden og Bisse inkluderes i en bog, hvor også 1600-tals kunstnere som Wolfgang Heimbach og Johannes Mejer kortlægning af øen optræder.

Når Mentz således en passant bemærker, at Exner var bevidst om, at ethvert billede skal betragtes som en konstruktion, rammer han en helt central tegnteoretisk pointe, som han desværre aldrig følger op på (p. 42). Denne iagttagelse er jeg ellers helt enig i, men for den uindviede læser forekommer det sandsynligvis som en lidt abrupt og ubegrundet påstand. Ikke desto mindre mener jeg, at også Exner fremtidigt bør opfattes som en langt mere moderne maler end hidtil forstået, i den forstand at han ligesom de øvrige store genremalere såsom Jørgen Roed, Frederik Vermehren, Carl Bloch og Christen Dalsgaard bevidst arbejdede med billedet som en konstruktion, dvs. med fokus rettet på billedets egen flade.

I det lys kunne bogen styrkes ved ikke blot at diskutere forholdet mellem det lokale og nationale, men også hvad billeder og historiebegrebet som konstruktionsprincip kan siges at dække over, idet noget tyder på, at billedkunstnerne faktisk forholdt sig særdeles aktivt til, hvordan billeder "indvirker" på beskueren.

Genremaleriet anno 2019

I kapitel 5 tager Mentz udgangspunkt i Peter Carlsens kunst; om end dette sker i noget, som umiddelbart kan minde om en slags appendix til bogens hovedkapitler. Ikke desto mindre er der tale om en særegen analyse, idet Carlsens værk, som pryder bogens omslag, blev iværksat som et bestillingsarbejde, som skulle udføres under titlen *Amager 2019*. Det er indlysende, at den nationale og lokale identitetsfølelse blev sat til debat som en senfølge af Berlinmurens fald i 1989. I den optik er bogens omslag særdeles velvalgt, idet der er tale om et udsnit af *Amager 2019*.

Som kunstner er Carlsen en del af den generation, som typisk betegnes

som De Unge Vilde, hvorfor han ligesom Claus Carstensen, Peter Bonde, Berit Jensen og Knud Odde m.fl. var med til at genopdage maleriet som et politisk subversivt medie. Carlsen reagerede ligesom de øvrige punkinspirerede kunstnere i sin generation på tidens høje arbejdsløshedstal og forstadskulturernes passive middelklasseliv. Normaliserings-tilstanden havde allerede på det tidspunkt forvandlet det "skæve, særegne og lokale Danmark" til en miniature af globaliseringen, forstået som et ikke-reflekterende stereotyp og ukritisk mainstreamsamfund. Af samme grund kan en anden af de vigtige frontfigurer på 1980'ernes kunstscene i Danmark, Søren Jensen, fortsat skabe registranter over den sidste reminiscens af den tabte lokale folkekunst; en kunst, som han gennem nøje iagttagelser finder i kitschkunsten, som i hans tilfælde også involverer frugtboeder, minigolfbaner og peberkværne til pebersvende og -møer.

I *Amager 2019* har Peter Carlsen på lignende vis skildret, hvordan et fly

(symbolet på internationalisering og globalisering) letter fra lufthavnen, og hvorved de karakteristiske gule lokale dragørhuse i baggrunden bliver forladt - måske for bestandigt. For mig ligger styrken i bogen i, at den ser kvaliteter i dette lokalsamfund, som hermed ikke nødvendigvis er analogt med en snæversynet fremvækst af højrepopulistiske synspunkter eller kulturel stagnation, om end både Den Korte Avis og Mascha Vang har "forskanset" sig i Dragør. Hermed påpeges det også, at det globale, nationale og lokale ikke nødvendigvis hverken ophæver hinanden eller kan opstilles som simple polære termer i et dualistisk system. Med afsæt i 1800-tallets folkelivsskildringer påpeger Mentz, at "Folkelivsscener også havde til formål at skabe nationalt sammenhold, og det er her, at Julius Exner og genremalerierne fra Amager kom ind i billedet." (p. 39) Med afsæt i et citat af 1800-talsforfatteren Nicolai Bøgh, påpeger Mentz endvidere at: "Det er unødvendigt at sige, at det ikke alene er amagerne, der skatter Exner højt, han er i smukkeste forstand populær,

han er hele det danske folks yndling" (p. 39).

Men i en nutidig samfundsoptik er der selvfølgelig også noget sandt i Curt Sørensens analyse af, hvordan det globale faktisk medfører en stigende nationalisme, som han allerede præsenterede den i *Stuerent? Dansk Folkeparti, populisme, anti-muslimsk retorik og offermytologi*:

Den begyndende opløsning af den sociale orden, den svækkede sammenholdskraft og den øgede ustabilitet skaber så endnu en gang i Europas udviklingshistorie en længsel efter orden, fællesskab og identitet, en identitet og en mening, der i en perverteret form tilbydes af den nye højrepopulisme som et 'fællesskab' og en 'identitet', der fremkommer gennem den negative afgrænsning over for 'de andre'. Der er her sat en proces i gang, som er overdrevet og forstærket af demokratiets krise.²

For Mentz handlede det gennem en slags praksisbaseret undersøgelse om at efterprøve, om det er muligt at skabe et projekt/værk, der kan for-

ankre den lokale identitet, på samme måde som det er tesen, at kunstnere faktisk både kan etablere og opløse en national identitet. For som Mentz retorisk spørger: "(...) er det ikke de samme mekanismer, der forandrer såvel den lokale som den nationale identitet?" (p. 24) I den forbindelse vil jeg understrege, at jeg bruger sætningen "en særegen analyse" i den mest positive forstand. For når kunsthistorikere ofte opfatter modernitet som analog med suspensionen af det "klassiske" historiemaleri, så anfægter Mentz med Carlsen som eksempel faktisk indirekte dette synspunkt. Mentz stiller altså skarpt på en facet af kunsthistorien, som ellers ofte overses, nemlig den at historiemaleriet og genremaleriet er muteret snarere end annulleret. Det moderne historiemaleri - som det er tilfældet hos Carlsen - er blevet kritisk på en anden og mere radikal måde end tidligere; men det betyder ikke, at det ikke kan fungere som historiemaleri, selvom det naturligvis ikke intenderer at være nationalt sammenhængsforankrende.

Det moderne historiemaleri forholder sig derimod aktivt, om end nu oppositionelt, til konstruktionen af den nationale identitet, men ofte stadig med storpolitiske forhold herunder krig som genrens ledestjerne. For ligesom Carlsen kan historiemaleriets "genkomst" registreres både hos John Kørner i de billedserier, som han har skabt over krigen i Afghanistan, såsom i serien fra 2008 med titlen *16 Dead Danish Problems in Afghanistan*, og i Simone Aaberg Kærns "karikerende" og skandaleombruste portræt af daværende statsminister Anders Fogh Rasmussen fra 2010; et værk, der i øvrigt er et portræt og historiemaleri på én og samme tid. Det skyldes, at Kærn har skildret statsministeren, der fik ghetto-begrebet genindført i Danmark, på en særdeles raffineret måde. Med andre ord har hun skildret statsministeren på en måde, som gør, at han ikke længere kan adskilles fra sit politiske engagement i invasionskrigene. Det understreges ved, at det er et herkulesfly, som orkestrerer og forankrer scenen, som Fogh Rasmussen, som en slags marionet indsættes i.

Herved amputeres eller kastreres hans magtbegær som hvid ciskønnet mand, i noget som kan minde om en hybrid mellem et moderne portræt, historie- og genremaleri.

Ved at sætte Carlsen til at skabe et moderne genremaleri over Amager, viser Mentz på samme vis, at genremaleriet og historiemaleriet på forunderlig vis bygger på de samme tegnkonstruktioner og konventioner, som dem der blev anvendt i 1800-tallet, hvorved billeder kan siges at indeholde et element af noget universelt, om end det samtidig som genrebillede konnoteres som udtryk for noget lokalt fremfor "nationalt". Herved formår Mentz igen at skabe nogle langt større principielle spørgsmål om, hvad også historiebegrebet i sig selv kan siges at dække over, dog uden at han på noget tidspunkt mister forbindelsen til "Amager-fortællingen", som fortsat er omdrejningspunktet for hans bog. Men da bogen åbner for mange nye perspektiver, uden at benytte sig af forenklede og faste konklusioner, bør den også læses som et slags "diskus-

sionsoplæg" til videre forhandling om begrebsdannelser. Bogen skal således ikke bare "underholde" amagerkanerne, kunsthistorikerne, lokalhistorikerne, sociologerne eller etnologerne. Den skal derimod læses af den almene dansker, hvorfor den burde distribueres via Københavns Lufthavn som et eksempel på, at der findes en indholdsrig rejselitteratur. Eller endnu mere optimalt burde den kastes ud som flyvepost over Buster Larsens og vores fælles "lorteland".

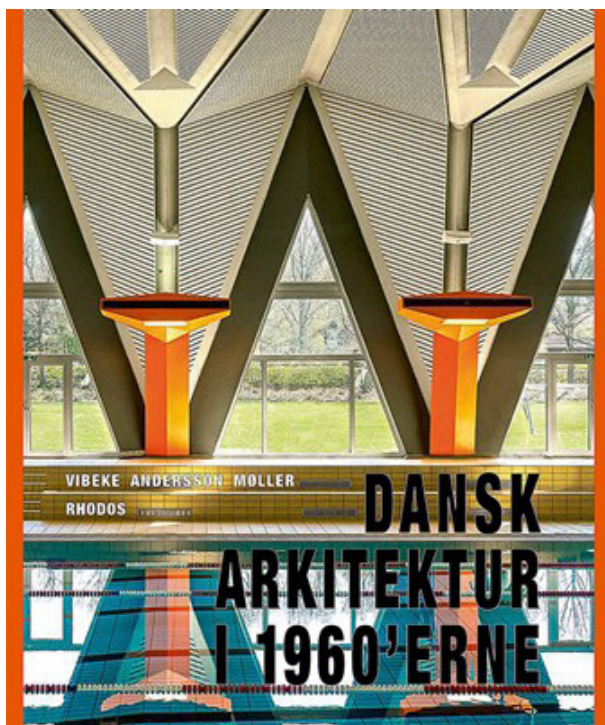


Noter

¹ Hartmut Rosa, *Fremmedgørelse og acceleration*. København: Hans Reitzels Forlag, 2020.

² Curt Sørensen, "Samfundskrise, demokratikrise og højrepopulisme" i: Anne Jessen (red.), *Stuerent? Dansk Folkeparti, populisme, antimuslimsk retorik og offermytologi*. Frederiksberg: Frydenlund, 2010, p. 47.





Vibeke Andersson Møller, *Dansk arkitektur i 1960'erne*.
Humlebæk: Forlaget Rhodos; i samarbejde med Nationalmu-
set og Syddansk Universitetsforlag, 2019. 592 sider.

Et monumentalt og nysgerrigt oversigtsværk

.....

Af Nan Dahlkild, ph.d.

.....

Med Vibeke Andersson Møllers bog *Dansk arkitektur i 1960'erne* har perioden fået et monumentalt oversigtsværk, som nysgerrigt og omhyggeligt dokumenterer tresserarkitekturens store modsætninger og yderligheder: Fra de store sociale boligbyggerier til de mange parcelhuse, fra anonyme industrialiserede betonelementer til raffinerede æstetiske udtryk og rustikke materialer, fra højhuse til tæt-lav, fra store planer til små fleksible løsninger. Forskellige retninger og udtryk bliver karakteriseret og vinklet. Bogen kan læses sammenhængende eller anvendes som opslagsværk. Årtiet

afgrænses af montagecirkulæret i 1960 og SBI's idékonkurrence om tæt-lav-byggeri i 1971. Dermed indrammes også tressernes tro på højhuset som moderne boligform.

I forordet og det indledende afsnit "Velstand, velfærd og byggeri" redegøres der fint for både periodens forudsætninger, arkitekternes og bygherrerens idéer og forfatterens eget udgangspunkt, som kommer perioden i møde: "Årtiets arkitektur var fuld af kreativitet, nyskabelse, gode intentioner og hårdt arbejde."

Bogen dokumenterer de mange

eksperimenter og nye systemer, men også industrialiseringens krav om få og faste størrelser, som dominerede byggeriet både i form af ens facader og lejlighedsplaner. I bagklogskabens kritiske lys må man konstatere, at masseproduktionen som genvej til demokratisering ikke altid levede op til de gode hensigter: At højhuse måtte rives ned eller renoveres få årtier efter opførelsen.

De mange projekter, de mange retninger og de mange enkeltbyggerier, der er med i værket, fremgår af indholdsfortegnelsen, som i sig selv er et katalog over periodens modsætninger. Med en grundighed, som er en disputats værdig, gennemgås, dokumenteres og illustreres en lang række byggerier. Bogen kommer landet rundt. Også Grønland er med. Måske er de store montagebyggerier netop her allermost misforståede i forhold til en oprindelig fangerkultur. Modsætningen mellem de store boligblokke og Grønlands Tekniske Organisations små typehuse i menneskelig skala er iøjnefaldende.

Tematiseringen af et så stort og omfattende værk vil altid være vanskelig. Forfatteren har valgt at tage udgangspunkt i periodens forskellige arkitektoniske retninger: Senmodernisme, brutalisme, strukturalisme med uddybende tematiske kapitler om industrialisering, højhuset, det anonyme og det monumentale, tæt-lav-bevægelsen og ude i verden. Hertil kommer postmodernismen og supergrafikken. Læsere vil have forskellige interesser og fokuseringer. En ulempe ved disponeringen er, at den spreder de forskellige bygningstyper og deres udvikling i velfærdssamfundet. Man skal være godt inde i stilarterne. Måske fremhæver den også boliger og offentligt byggeri, selv om storcentre og produktionsbygninger som Irmas kafferisteri er med, men hvad de mange mindre butikcentre, som en del af tidens nye forbrugskultur?

En vigtig side af velfærdssamfundets udvikling var det store byggeri af nye offentlige institutioner: Skoler, gymnasier, biblioteker, kulturcentre, sportsanlæg, svømmehaller og

hospitaller. Folkebibliotekerne blev i høj grad forstået som "velfærdens spydspids". Et eksempel var Horsens Bibliotek fra 1960, som blev tidstypisk beskrevet efter opførelsen:

Pludselig ligger det nye bibliotek der, bredt, lavt og fladt, som havde det på én nat hævet sig op af græsplænen (...) Bygningen selv, i stål og beton, i træ og glas, er udtryk for tidens arkitektur.

Det minimalistiske Rødovre Bibliotek af Arne Jacobsen fra 1968-70 illustrerede modernismens modsætninger mellem de lige linjer i voksenbiblioteket og det lille legelandskab i børnebiblioteket. Byggeriet af kulturhuse og kirker gav i højere grad plads for modernismens kreative og skulpturelle side. Her blev der også lagt større vægt på kunstnerisk udsmykning.

Bogen redegør for samtidens kritik. Det gælder Poul Erik Skrivners kritik af børns vilkår og legemuligheder i højhusene, og det gælder Johan Fjord Jensens kritik af funktionalismen i almindelighed og Albertslund Syd i

særdeleshed. I bogen *Homo Manipulatus* fra 1966 sammenligner han Albertslund Syd med selvbyggerhusene i Hasmark på Nordfyn. Han kritiserer det planlagte hverdagsliv:

Ved selve den funktionelle røntgenisering af den menneskelige totaludfoldelse, ved den systematiske kortlægning af normalmenneskets normalbevægelser og normaludfoldelse døgnet igennem er det menneskelige blevet fornægtet på dets mest vitale område, nemlig i dets ret til selv at skabe, selv at gøre sine fejltagelser, selv at erobre tilværelsen.

Bogen er fint illustreret. Den har stor herlighedsværdi. Det gælder især tressermodernismens kreative sider med for eksempel vinterbillede af Nordjyllands Kunstmuseum, bevoksningen på Holbæk Seminarium og det indre af Børglum Kollegiet. Den rå beton bliver fotogen. Fotografiet på bogens forside fra Rundforbi Stations svømmehal af Robert Fortuna er i sig selv fantastisk. Man bliver overasket over, at det viser dansk tressearkitektur. De orange småtårne kunne give blege nordboers

hud et solbrændt skær, som om de havde været på rejse sydpå.

Bogen er tilsvarende veldokumenteret. De sidste næsten 100 sider omfatter noter, kilder, litteraturfortegnelse samt navne- og stedregister.

Mer' vil have mer'. I forordet redegøres der for værkets afgrænsning til periodens bygningsmæssige aspekter. Restaurering, havekunst og byplanlægning er ikke medtaget. Motorveje og moteller er ikke med. Det samme gælder møblering, interiører og design. En mere omfattende fremstilling ville utvivlsomt have sprængt og yderligere tynget det i forvejen omfattende og over 3 kilo tunge værk, men måske kunne andre aspekter ligesom de indledende afsnit og afsnittet om supergrafik have været inddraget og perspektiveret. Et par perspektiverende illustrationer kunne have øget værkets fortællerværdi. Nørgaards flower-power-butik på Strøget i København? Enkelte interiører, der er sluppet med, illustrerer sammenhængen. Møbleringen af velfærds-

samfundets skoler, biblioteker og conferencecentre passede som fod i hose med arkitekturen. Velfærd og modernisme gik hånd i hånd. Udviklingen af spisekøkkenet og husmoderens ændrede rolle havde betydning for byggeriet og indretningen af både lejligheder og parcelhuse.

Bogens grundlæggende fortælling er en forståelse - i Max Webers sociologiske forstand - af tressernes arkitektur: den samfundsmæssige baggrund, de nye materialer, teknikker og systemer og ikke mindst de gode viljer. I det sidste afsnit "Drøm og virkelighed" redegøres der nuanceret for det sociale engagement og visionerne om demokratisering, men også for periodens egne og efterfølgende kritikere. Tresserne var på mange måder drømmenes årti, hvor drømme blev undfanget og virkeliggjort, men også modsagt af miljøbevægelser, debattører og nye retninger.

Bogen dømmes ikke og fordømmes ikke. Snarere stikker et behov for restaurering og bevaring af og til hove-

det frem. I bogens allersidste afsnit oplistede fredningsmodne kandidater som for eksempel Børglum Kollegiet, men også dele af det almindelige boligbyggeri:

Sidste års mode er aldrig attraktiv. Det tog tid, førend historicismen blev accepteret som en arkitektur med egne kvaliteter. Og det har taget tid, førend vi har fået øjnene op for kvaliteterne i masseforbrugets og masseproduktionens årti, 1960'erne.



KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 17 / 2023

Redaktion:

Rasmus Kjærboe og Martin Søberg

Udgivet af:

Dansk Kunsthistoriker Forening

www.kunsthistoriker.dk

Udgivelser til anmeldelse kan sendes til:

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

ISSN 2245-0092



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**