

måske tab af Norge til følge eller krig med England med følgende angreb på København, udlevering af flåden og ødelæggelse af dansk-norsk skibsfart.

Når det ikke er muligt at rokke ved Holm, kan det selvfølgelig skyldes, at han havde ret! Alligevel virker foreliggende behandling for tynd. Fremstillingsmæssigt er det hindrende for forståelsen, at udenrigspolitikken ikke behandles i den samtidighed, den foregik, men derimod opdelt tematisk med hver stormagts forhold til Danmark-Norge behandlet for sig i udvalgte perioder. Dette har måske indvirket uheldigt på analysen af Danmark-Norges stilling i den europæiske storpolitik og den politiske ledelses informationsniveau. Især er forholdet til Rusland for summarisk behandlet. Det var trods alt garanten for Danmarks sikkerhed og besiddelse af Norge. Desuden burde det militære aspekt inddrages i en behandling af denne periode. Hvilken rolle spillede den danske militære styrke i marginalsituationer, hvor stormagternes styrker var spændt til bristepunktet, og hvilke planer forelå der i tilfælde af angreb fra Frankrig eller England. Et af problemerne omkring vurderingen af de kritiske uger i sommeren 1807 er jo på den ene side den danske regerings passivitet og manglende evne til at forudse begivenhederne, på den anden side hvad der var sket, hvis hæren tidligt var blevet koncentreret på Sjælland. Indtil en sådan behandling foreligger, er Søby Andersens bog dog en udmærket og sympatisk beskrivelse af en kritisk tid i dansk historie.

*Dan H. Andersen*

ERIK MORTENSEN: *Kunstkritikkens og Kunstopfattelsens Historie i Danmark* bd. I-II. Kbh. 1990. Ialt 461 sider. Illustreret. 487 kr.

I sin introduktion meddeler EM, hvad det store to-bindsværk skal handle om, nemlig de kritikere, der ikke bare lod tiden vise, hvad der er god eller dårlig kunst, men som »påtog sig opgaven at skelne mellem »skidt og kanel«, og hvor og med hvilke ord, de gjorde det« (bd. 1, s. 9). EM anfører videre, at det er umuligt at forstå et værk som kunst, uden at placere det i tid, hvilket for en historiker forekommer som en banalitet, men måske ikke er det for de strengt formalistiske retninger af den kunsthistoriske forskning. Endelig anfører EM, at nøglebegrebet i hans undersøgelse er *bestemt*. »Årsagen til at noget er kunst, er at det har nogen altså bestemt!« (bd. 1, s. 10).

Desværre vover EM ikke entydigt at fastholde dette nøglebegreb for en kunstdefinition, idet han – for alligevel ikke at fjerne sig helt fra den kunstelskende verden? – side 18 anfører, at selvom noget i perioder kan anses som den højeste kunst for siden at droppe helt ud, så »findes der værker, der bliver ved med at udfordre og fylde os med den undren, der giver os lyst til at vide mere«. Er det mon EMs egen definition på »evig kunst«, at den for det første findes og for det andet kun findes i de værker, der udfordrer og fylder os med undren?

Hvis der findes sådanne evighedsværdier i visse menneskeskabte fremstillinger, er hans bog faktisk overflødig, for så er der ingen ræson i at skille skidt fra kanel – de er jo skilt pr. definition. Denne manglende holden fast ved nøglebegrebet *bestemt* er formodentlig årsagen til en del uklarhed i det lærde værk.

Som introduktion til de med tiderne skiftende kunstbedømmelser benytter EM Eckersberg. Allerede 1817 var Peder Hjort ude med en positiv bedømmelse af Eckersberg. »Konstneren fører sin Pensel med en sielden Sikkerhed, al Ubestemthed og Ængstelighed er imod han Natur... han har lagt en sielden Færdighed i Luftperspektivet for Dagen« (bd. 1, s.12). EM skriver, at Hjort særlig bemærker koloritten og anvendelsen af rene farver, men at han savner bløde overgange. Det fører os ikke meget nærmere en kunstopfattelse eller -definition. Er det fordi kunsten hos EM alligevel er givet på forhånd, og at det kun er udformningen af den, som er genstand for, hvad nogle bestemmer som god eller dårlig? Når fx Hjort taler om penselføring, ville det være godt, om EM anførte hvorvidt det blot er en teknisk betragtning eller om det har med »kunsten« at gøre.

1871 skrev Holger Drachmann om Eckersberg: »Penslen har med Jernflid fulgt efter hver ubetydelig Gjenstand, men den har gjort det slavisk og tørt, aldrig er den sprunget til Siden, intetsteds er Fingeren traadt i dens Sted, det Nære og det Fjerne har faaet samme Behandling« (bd. 1, s. 13). EM bemærker rammende, at hvad der før havde været Eckersbergs dyder nu blev til hans synder. Men EM kommer ikke ind på, hvorfor Eckersbergs brug af penslen hos Drachmann knyttes til det kunstneriske udtryk, og at også tekniske færdigheder som basis for kunsten er genstand for tidsbestemte vurderinger.

EM konkluderer, at »svinger vurderingerne af Eckersberg op igennem tiderne, må man ikke desto mindre konstatere, at de væsentligste egenskaber i hans kunst nævnes allerede i hans samtid, og at han meget tidligt indtager pladsen som en af de betydeligste skikkelser både i sin generation og generelt i dansk kunst« (bd. 1, s. 15). Det er jo nærmest en dementi af sit eget udgangspunkt, EM her bringer. Tre sider længere fremme fastslår han, at kunstkritikeren Peder Hjort afgørende bidrog til Eckersbergs gennembrud og samtidig støbte fundamentet til hans position i dansk kunsthistorie.

EM har præsteret et stort arbejde, og han har læst og fremlagt en mængde kunstkritikers vurderinger fra sidst i 1700-tallet til midten af dette århundrede. Det kan ikke undgå at gøre værket interessant. Man får en masse at vide, men har svært ved at blive klogere. Bogen er ikke stringent nok og ville have vundet ved en stram udeladelse af irrelevante – men i sig selv spændende – oplysninger. Og jeg savner flere af EM egne konklusioner.

Lad mig nøjes med et eksempel fra bd.2 s.40ff. EM giver en interessant gennemgang af vurderingerne af Ring, Brendekilde og brødrene Henningsen. Om Frants Henningsens »Forladt« skrev Emil Hannover 1888, at man bør bemærke, hvorledes maleren gør den stakkels moders »indfaldne Øjne store, væder dem rigeligt med Taarer, river huller paa de synligste Steder i hendes Kjole, gør hendes ældste Barn saa »yndigt«, at Hjertet rent ud maa snøre sig sammen paa alle fromme Sjæle«. Hannover fortsætter: »Farven er usand, virkemidlerne plumpe, formgivningen ufærdig og selv som Anlæg betragtet ikke engang udadledelig«.

Hertil bemærker EM: »Hannover har ret i udleveringen af den påfaldende retorik og sentimentalitet i fremstillingen. Sagen er imidlertid, er det virkelig så forfærdeligt at ville appellere til samtidens medlidenhed? At enlige mødre, unge piger der fødte uden at være gift, var et presserende socialt og menneskeligt problem, kunne ingen benægte. Henningsens fremstilling peger her frem mod den socialdemokratiske politiker Peter Sabroes indsats for mishandlede og forsømte

børn. Sabroe blev på tilsvarende vis bebrejdet, at følelserne løb af med ham, og at han brød med god tone. Svaret ligger snublende og skæbnesvangert nær: *der er intet galt i at ville appellere til følelsen, det skal bare ikke ske i et kunstværk. Fordi sentimentalitet er uforenelig med kunst*« (min fremhævning – bd. 2, s. 47).

Frants Henningsens maleri er således spændende til belysning af datidens, ja også nutidens kunstopfattelse. Det indgår centralt som et mentalitetshistorisk vidnesbyrd om det ubetimelige i at fremstille en elementær menneskelig udtryksform, nemlig sentimentalitet. Det har en interessant parallel til Sabroes virksomhed. Men stor kunst blev det aldrig. Her savner man en uddybning fra EMs side af, hvorfor sentimentalitet er uforenelig med kunst, om det altid har været det, eller om det skyldes, at nogen har bestemt det. Eller at bl.a. sentimentalitet er med til at give en indirekte definition af begrebet Kunst.

»Kunstkritikkens og Kunstopfattelsens historie i Danmark« er sprængfyldt med interessante oplysninger, men den skaber ikke overblik. Udgangspunktet, at noget først er kunst, når nogen bestemmer det, er værdifuldt, men ikke styrende for konklusionerne. Og selvom værket er for stort, havde det været spændende at se, om dette udgangspunkt også holder for kunstforfalskninger.

*Axel Bolvig*

KARIN LÜTZEN OG BENTE ROSENBECK: Den moderne tid. Gyldendal Det europæiske hus bd. 5. København, Gyldendal, 1992. 353 s., ill.

Vardagshistoria, gräsrotshistoria, kvinnohistoria, de marginaliserade gruppernas historia, historia underifrån i stället för ovanifrån, historia på djupet i stället för på bredden, minoritetskultur i stället för majoritetskultur var nyckelord i den nya modevåg, vilken under 1960-talet och 1970-talet gjorde sig gällande i historieämnet. Emancipatorisk historia – kvinnohistoria, de fattigas och utslagnas historia – ställdes i förgrunden medan den »stora« historien innefattande maktpolitik, utrikespolitik etc. betraktades som ointressant. Uppmärksamheten vreds bort från ämnen som makt, frihet, religion och nation. Kronologins traditionella betydelse sköts i bakgrunden. Krav restes på »the revival of narrative«, på en renässans för berättelsen.

Dessa krav och föreställningar verkade starkt inspirerande, befruktande och nyorienterande på historieforskningen. Det är emellertid betänkligt, när en sådan modevåg, vilken dessutom står under hård attack och på många sätt är på tydlig retur, i så hög grad har fått prägla framställningen av en hel tidsepok. Femte delen i serien Det europæiske hus bär titeln »Den moderne tid« och behandlar perioden 1870-1945. Uppdraget att skildra denna tid har gått till två unga kvinnliga historiker, både verksamma inom kvinno- och minoritetsforskning. Liksom övriga band i serien är det fråga om en påkostad utgåva med vackert tryck och fint bildmaterial. Arbetet består av en rad essays, vilka huvudsakligen håller sig till det socialhistoriska och idéhistoriska området. De skildrar detaljerat situationen för kvinnorna, barnen, de fattiga, de sexuella minoriteterna etc. men också för framgångsrika »matadorer« som Carl M. Cohr (anfader till en av författarna) – skildringen av huset Cohr och dess uppstigande tillhör de mera spännande avsnitten.