PERSPECTIVE

Uden årstal. Hans Smidths placering i dansk kunst

Hans Smidth (1839-1917) var i sin samtid en anerkendt kunstner. Dog findes der få malerier med en sikker datering, hvilket har bidraget til en mere usynlig position i dansk kunsthistorie. Denne artikel undersøger den udfordring, der knytter sig til en efterfølgende datering af hans kunst.

Resumé

Hans Smidth (1839-1917) daterede sjældent sine kunstværker, og artiklen undersøger netop den udfordring, der knytter sig til en efterfølgende datering af hans kunst. Formålet er til dels at skabe et mere sikkert grundlag for vurderingen af Smidths kunstneriske udvikling men også dels at nuancere den ensidige fortælling om Smidth som en indadvendt kunstner med en begrænset ydre påvirkning. Værkernes manglende datering har bidraget til en forankring af den gådefuldhed, der har været forbundet med Smidths placering i dansk kunst.

”Hans Smidths Kunst var en mærkelig Blanding af gammeldags og moderne, af Tradition og Personlighed.”[1] Johannes E. Hohlenbergs (1881-1960) mindeord om kunstneren Hans Ludvig Smidth (1839-1917), der gik bort den 5. maj 1917, var blot ét blandt mange mindeord, der kortfattet forsøgte at gengive kunstnerens betydning i dansk kunst. Hohlenbergs ord må siges at være summarisk for den udfordring, som det har været for eftertidens kunsthistorikere at placere Smidth i dansk kunsthistorie. Smidth nåede at opleve anerkendelse i sin samtid, men han forblev alligevel i kunsthistorien en såkaldt ”mærkelig blanding” af flere af de kunstneriske strømninger, der var dominerende i hans levetid. Han skabte sin kunst i en brydningstid, hvor nationalromantikkens grundklang stadig var at spore, og nye moderne kunstneriske udtryk begyndte at slå en ny tone an. Dertil kommer også, at Smidth kun sjældent daterede sine værker, hvilket yderligere kan have besværliggjort en nærmere placering af ham i dansk kunsthistorie.

Smidth har ikke tidligere været grundlag for forskning, og det er tilmed sparsomt hvad der findes af mere dybdegående materiale om kunstneren – særligt af nyere dato. Blandt de væsentligste særskilte behandlinger af ham er Jørgen Sthyrs (1905-1978) *Malerier af Hans Smidth* fra 1933 samt Hans Edvard Nørregård-Nielsens (f. 1945) *Hans Smidth 1839-1917*, der blev udgivet i 1989. Smidth har en plads i flere af de større oversigtsværker over periodens kunst i Danmark, men dette materiale underbygger fortællingen om en kunstner, der har været svær at placere *inden for* den kunsthistoriske stilhistorie. Han beskrives i stedet som en ”ensom skikkelse […] både i sit liv og i sin kunst”[2], som en kunstner, der ”gik sine egne veje”[3] og som en ”ener”[4] for blot at nævne et par af de eksempler, der beskriver kunstneren *uden for* en kunsthistorisk ramme. Allerede i Smidths egen levetid i 1915, beskriver Carl V. Petersen ham som ”en af de mest stilfærdige og tilbagetrukne; personlig kun kendt af yderst faa, selv blandt sine kunstnerbrødre”[5], og peger på, at Smidths værd og betydning i dansk malerkunst ”dog langt fra endnu tilfulde [er] forstaaet og fastslaaet”.[6] En af de fortællinger, som ikke til fulde tidligere er blevet behandlet, er det udvekslende forhold, der fandt sted mellem Smidth og hans samtid. Forholdet er kun i sjælden grad blevet tillagt en større betydning til fordel for fortællingen om en kunstner, der arbejdede alene og uden inspiration fra andre. Det synes oplagt at undersøge dette i forhold til artiklens dateringsmæssige problematik, da forståelsen af Smidth som en ener hænger sammen med et manglende overblik over hans udvikling, hvorfor Smidth ofte tolkes som værende ude af trit med sin tid.

Metodiske overvejelser om kronologisk hjemløshed og problemet med kronologi

Smidth er rigt repræsenteret i danske museumssamlinger med omkring 254 værker.[7] Til sammenligning menes der i alt at findes omkring 1.000 værker fra kunstneren,[8] der til trods for, at han stort set signerede alt, hvad han lavede, kun i en sjælden grad daterede sine værker. Der er igennem mange år blevet peget på den udfordring, der efterfølgende er opstået i forhold til datering af Smidths kunst, og Nørregård-Nielsen noterer sig da også, at ”en kronologi ville ikke sætte Smidths billeder på knappenåle, som var de sommerfugle, men etablere et overblik, som tydeligere viste, hvad Smidth kunne, hvad han ville, og hvad han nåede.”[9] Målet med denne artikel er at undersøge mulighederne for at kronologisere Smidths værker og i den forbindelse undersøge, hvad kronologi kan bidrage med i forhold til en bredere forståelse af Smidth samt bringe metodiske overvejelser over dateringen af hans udaterede materiale. Dette vil blive behandlet igennem en biografisk og kronologisk gennemgang af Smidths liv og kunstneriske udvikling samt eksemplificeret igennem værknedslag, herunder to af Museum Sallings udaterede malerier af Smidth [fig.8] [fig.28]. En kronologi vil skabe et bedre udgangspunkt for at placere ham i forhold til sin samtid og vil bidrage til et mere nuanceret billede af ham som kunstner.

Der findes kun ganske få malerier af Smidth med en sikker datering, hvor årstallet er påskrevet værket. Mange af de øvrige udaterede malerier har i museumsregistreringer måtte tage sig til takke med meget brede rammedateringer, der ofte strækker sig over alle kunstnerens aktive år fra ca.

1860-1917. Det synes derfor oplagt at anvende de værker, hvor dateringen er sikker, som kronologiske pejlemærker i en tidslinje over kunstnerens arbejder. Men denne tilgang vil kun kunne skabe et tentativt overblik over Smidths kunstneriske udvikling, inspirationskilder samt motivkredse. Udstillingskatalogerne fra de årlige udstillinger på Charlottenborg, hvor Smidth udstillede fra 1867-1917, kan yderligere bistå med at datere nogle af kunstnerens værker. Selvom der kun i ganske få af udstillingskatalogerne findes mål på værkerne, kan titlerne i nogle tilfælde være behjælpelige. Herfra besværliggøres arbejdet og terrænet bliver mere ukendt; allerede Sthyr problematiserer dateringen af Smidths arbejder på baggrund af kunstnerens arbejdsmetode, da Smidth genbrugte tidligere skitser og motiver: "Denne Fremgangsmaade i Forbindelse med, at hans Tegninger næsten aldrig er daterede, gør en nøjagtig kronologisk Inddeling umulig".[10] Sthyr mener dog i samme forbindelse, at der kan findes en vis gruppering af værkerne, som kan være behjælpelig med datering. Ligeledes bemærker Knud Voss (1929-1991), at Smidths teknik og penselstrøg kan hjælpe til datering, idet disse bliver løsere og farvepålægningen mere pastos med årene.[11] En udfordring med denne stilistiske analyse af Smidths værker er, at den kan synes at være præget af en teleologisk tolkning af hans udvikling fra det mere traditionelle mod et moderne, impressionistisk maleri. Men som jeg vil påvise i denne artikel, så synes Smidths udvikling ikke udelukkende at være fremadskridende, hvorfor en lineær kronologi lader sig besværliggøre, for Smidth vender tilbage til og kredser om flere af de samme motiver livet igennem.



Fig. 1 Hans Smidth: *Liggende kvindelig model.* (1860'erne). Blyant på papir. 177 x 238 mm. Den Kgl. Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, København, inv. nr. KKS13384. Foto: Public Domain

På sporet af kunsten i en brydningstid

Hans Smidth var 15 år gammel, da han i 1854 flyttede fra Kerteminde til Skive sammen med familien, idet faderen Edvard Philip Smidth (1807-1878) året forinden var blevet by- og herredsfoged. Netop denne flytning beskrives som en "Skæbnerejse"[12] i Carl V. Petersens (1868-1938) levnedsskildring fra 1915, der bygger på interviews med Smidth. Selvom den unge

Smidth tilsyneladende ikke udviste interesse for kunst på daværende tidspunkt, fik det jyske landskab, folkelivet, Alheden og dens lyng en betydelig plads i hans kunst nogle år senere. Efter studentereksamen fra Viborg Katedralskole i 1858 tog Smidth til København for at studere medicin sammen med sin storebror. Den korte tid som medicinstuderende fik dog stor betydning for Smiths spæde interesse for kunst, da han brugte sine vagter på Frederiks Hospital til at tegne skitser af nogle af patienterne. Det var ligeledes igennem en medstuderende på medicinstudiet, at Smidth mødte dennes yngre bror, Theodor Philipsen (1840-1920). Det var omkring samme tidspunkt, hvor Smidth i 1861 besluttede sig for at droppe medicinstudierne for i stedet at søge om optagelse på Kunstakademiet. Smidths beslutning fik afgørende betydning for den unge landbrugsstuderende Philipsens beslutning om at gøre det samme. De to unge kunstnerspirer tilbragte blandt andet fem ugers sommerophold ved Smidths familie i Skive i 1862.

På Kunstakademiet fik Smidth undervisning af flere af samtidens fremtrædende kunstnere, der havde rødder i den såkaldte guldalder[13] i dansk kunst, herunder Niels Simonsen (1807-1885), Wilhelm Marstrand (1810-1873) og Jørgen Roed (1808-1888). I Kobberstiksamlingen findes et par modelstudier, der sandsynligvis er fra Smidths tid på Kunstakademiets modelskole i 1864, der netop vidner om en mere klassisk skoling. [fig.1] Blandt Smidths studiekammerater kan der foruden Philipsen nævnes Edvard Petersen (1841-1911), og de befandt sig ligesom Smidth på akademiet i en tid, der var præget af et opbrud med de traditionelle strukturer og rammer, som kunsten havde været underlagt siden guldalderen, og som der nu langsomt blev gjort oprør imod.[14] I tiden efter 1850 kom et øget kunstnerisk fokus på folkeliv, genremaleriet og de moraliserende fortællinger, hvilket byggede videre på den betydningsfulde kunsthistoriker Niels Lauritz Høyens (1798-1870) syn på fædrelandets kunst. Der opstod dog et modsætningsforhold mellem to grupperinger, der ville i hver sin retning. På den ene side stod de såkaldte ”Høyenianere”, også kaldet ”De Blonde”, der var tilhængere af Høyen og et nationalliberalistisk politisk udgangspunkt. På den anden side stod ”Europæerne”, eller ”De Brune”, der dækkede over den gruppe, der stod i opposition til Høyen, og som havde et internationalt blik mod de kunstneriske udtryk, der kom udefra.[15] Smidth bliver af Nørregård-Nielsen udnævnt som en ”desorienteret observatør”[16] i kampen mellem de to grupperinger, og netop denne placering fremstår ikke som et bevidst valg fra kunstnerens side. Flere af samtidens kunstnere lod ikke nødvendigvis sig selv definere af denne gruppering, men er blevet kategoriseret af eftertidens kunsthistorikere, hvilket dog ikke lader til at gælde Smidth. Smidths kunstneriske udtryk har formelle og motiviske ligheder med den nationalt orienterede kunst, hvor blandt andet folkelivet og landskabet står som yndede motiver, men ved Smidth udebliver den moraliserende og idealiserende fortælling om fædrelandet dog. Smidth udviser desuden igennem sin karriere en fordomsfri tilgang til nye udtryk og motiver, der forbindes med de såkaldte ”europæere”. Ved betragtning af Smidths kunst i perspektivet af de to grupperinger lader den sig ikke fuldkommen kategorisere i én af disse to, hvilket har problematiseret Smidths placering i en dansk kunsthistorieskrivning, der har været præget af netop denne opdeling. Derfor har Smidth fået tildelt den interessante, om end diffuse, kategori blandt ”enerne”.



Fig. 2 Hans Smidth: *Stue. Fjends Herred.* (1860'erne). Olie på lærred. 31,2 x 44,1 cm. Den Hirschsprungske Samling, København, inv. nr. 466. Foto: © Den Hirschsprungske Samling.

På egen hånd. Tilbage i Skive

I årene 1864-1865 gjorde Smidth militærtjeneste sammen med kunstnervennen Philipsen, men hvor Philipsen deltog i slaget ved Sankelmark og blev hjemsendt som løjtnant, kom Smidth aldrig i krig og blev hjemsendt som underkorporal. Den mindre glorværdige militærkarriere blev efterfulgt af flere uheldige hændelser for Smidth. I 1866 måtte han afbryde sine studier på Kunstakademiet og rejse hjem til sine forældre i Skive, da familien var i økonomiske vanskeligheder, og den ældste bror døde af tuberkulose.

Smidth vendte således hjem til Skive uden færdiggjort medicin- eller kunstuddannelse og uden hædersværdige beretninger fra krigen. Efter hjemkomsten begav han sig ud på ensomme vandreture med sin malerkasse, hvilket gav ham rig mulighed for at fordybe sig i kunsten på egen hånd. Vandreturene tog ham vidt omkring i Salling, til Fur og Fjends Herred men også ud til kalkminerne i Daugbjerg og Mønsted, Karup Å og videre mod Alheden og Herningegnen. Senere i sit lange liv vandrede han også mere nordpå mod Himmerland, Vendsyssel, og efter familien fik sommerhus ved Ry, kom dette også i skitsebøgerne og på lærrederne. Fascinationen af fjorden, de store hedestrækninger og folkelivet gav ham motiver nok til et helt liv.

De 4-5 år, som Smidth fulgte på kunstakademiet, gav ham et værdifuldt kunstnerisk grundlag, men han kæmpede stadig med teknikken og sine motiver. Blandt de tidlige værker efter akademiet dukker nogle interiørmalerier op, hvilket er et motiv, der optog ham livet igennem. Maleriet *Stue. Fjends Herred* [fig.2] fra Den Hirschsprungske Samling illustrerer ganske fint, hvordan Smidth i sine unge år primært lod sig påvirke af det nationale maleri. Reminiscenserne fra kunstnerne Frederik Vermehren (1823-1910) og i særdeleshed Christen Dalsgaard (1924-1907) træder frem, hvoraf sidstnævnte havde det samme geografiske udgangspunkt som Smidth, nemlig Skive. Dalsgaard, der var født og opvokset på herregården Krabbesholm, startede på Kunstakademiet i 1841, så det er tvivlsomt, at de to kunstnere nogensinde kom til at lære hinanden at kende. Dog er det alligevel relevant at dvæle ved en sammenstilling mellem de to kunstnere, der på mange måder har et

motivisk slægtskab i skildringen af det jyske folkeliv. Dalsgaard står som en af de væsentligste repræsentanter af det nationalromantiske genremaleri og var stor tilhænger af Høyen. Fortællingen figurerer som et grundelement i Dalsgaards malerier, der oftest understreges af lange og beskrivende titler, der underbygger de følelsesladede og tragiske skæbneberetninger. [fig.3]



Fig. 3 Christen Dalsgaard: *To kvinder besøger landsbykunstneren for at se det bestilte gravkors*, 1873. Olie på lærred. 97,5 x 105,5 cm. Statens Museum for Kunst, København, inv. nr. KMS1752. Foto: Public Domain

Smidths maleri af stuen fra Fjends Herred har den samme detaljeringsgrad, omhyggelighed og farvetone, der også kendetegner Dalsgaard. De nationale symboler har ligeledes en fremtrædende placering i kompositionen. Der er dog enkelte forskelle, der er værd at bemærke. Dalsgaards maleriske detaljer tager i særlig grad udgangspunkt i et anekdotisk indhold, i bønderne, deres klædedragter og ikke mindst i en psykologisk karakteristik.[17] Smidth, derimod, tager i højere grad afsæt i motivets formelle kvaliteter, såsom rummet, lyset og farverne. Maleriet af stuen i Fjends Herred viser, hvordan Smidth ganske tidligt i sin karriere lod malerierne tale for sig selv som malerier og ikke som fortællinger. Kvinden i maleriet er placeret udramatisk i stuen. Selvom hun er gengivet ganske detaljeret, fremstår hun sekundært, hvor lyset, der strømmer ind ad et skjult vindue i det bagvedliggende værksted, lader til at være mere livligt end kvinden. Den sekundære optræden understreges da også, når bemalingen af kvindens hovedtøj studeres nærmere. Her ses en tydelig pentimento, der afslører, at Smidth ikke havde tiltænkt kvinden denne positur i den oprindelige komposition.

Sammen med en tiltagende dyrkelse af lyset følger der også med årene friere penselstrøg, der ikke karakteriserer malerierne fra de tidlige år i 1860'erne. Maleriet af stuen er blandt de sjældne gennemarbejdede værker fra perioden, der er malet på lærred. Størstedelen af kunstnerens arbejder efter hjemkomsten til Skive er malet på pap, der blev præpareret med lim, da der ikke var råd til lærred. Valget af bundmateriale kan således bidrage til at datere de tidligere værker. Dog er dette forhold også grunden til, at tidlige værker fra kunstnerens hånd er sjældne, da limen bevirkede, at papiret med tiden knækkede og motivet smuldrede væk.[18] De lette og billige materialer havde imidlertid den fordel, at de gav kunstneren mulighed for at vandre rundt og male studier foran sit motiv som eksempelvis det lille værk på pap *Ved Skive fjord. Udsigt mod Staarup* [fig.4], der ligeledes må formodes at være fra 1860'erne.



Fig. 4 Hans Smidth: *Ved Skive fjord. Udsigt mod Staarup,* (ca. 1860). Olie på papir opklæbet på træ. 14 x 26,5 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. SKA 176v0014. Foto: Museum Salling.

Folkelivsskildringer og en stille opmærksomhed

I 1867 får Smidth antaget to malerier på Charlottenborgudstillingen, hvor han herefter udstiller hvert år indtil sin død i 1917. De årlige udstillinger lader til at være et fast holdepunkt og bidrager til at øge motivationen for at skabe nye værker og forbedre sine kunstneriske evner. Han får undervisning ved Vilhelm Kyhn (1819-1903) i 1870-1871 i det såkaldte "Huleakademi" sammen med en række andre unge kunstnere, herunder Harald Foss (1843-1922), Godfred Christensen (1845-1928), Vilhelm Groth (1842-1899) og Anton Thiele (1838-1902). Det er også på dette tidspunkt, han får adresse i København i vintermånederne, men fortsat maler og opholder sig på Skiveegnen om sommeren. Smidth kæmper imidlertid med sin egen usikkerhed blandt kunstnerkollegerne og skriver i 1875 i et brev til Edvard Petersen, hvordan han rammes af " […] Mismod over mine uheldige Arbejder og den dermed følgende Angst for at optræde som Kunstner […] Det er en Mangel paa Sikkerhed og Dristighed, som altid har generet mig i Selskabslivet."[19] På trods af usikkerheden vælger Smidth at deltage i konkurrencen om den Neuhausenske Præmie i 1875, hvor opgaven lød "Gæssene drives hjem". I et brev fra oktober 1874 til Petersen beskriver Smidth arbejdet med gæs som motiv:

> *Jeg er nu kommen paa det Rene med hvorledes jeg vil have Gaasebilledet […] Jeg slider i Gæssene, har i nogen Tid haft en anbragt i Haven og tænker paa at faa nogle flere […] men hvor de er vanskelige at have med at gjøre.*[20]

Smidth vinder ikke hovedpræmien for sit maleri med gæssene men opnåede alligevel at få en ekstrabelønning for arbejdet. Derudover skabte han et utal af skitser og studier af gæs, der sikrede denne fugl en plads i Smidths malerkunst igennem resten af karrieren. Således ses gæssene blandt mange andre motiver blive taget op igen i 1879 i maleriet, *Flokke af gæs drives gennem Ry* [fig.5] samt i *Landskab med gæs, køer og mælkejunger* [fig.28], som vil blive behandlet senere i artiklen.



Fig. 5 Hans Smidth: *Flokke af gæs drives gennem Ry.* 1879. Olie på lærred. 85 x 126 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. SKA 176v0050. Foto: Museum Salling.

Det må formodes, at Smidth derefter kun tyede til sine skitser af gæs lavet fra denne periode, eller at han fortsatte med at tegne efter udstoppede modeller. Historien lyder dog, at hans udstoppede eksemplarer var i så dårlig stand, at de rådnede og gav ham tyfus.[21]

I 1877 deltog han endnu engang i konkurrencen om Den Neuhausenske Præmie, hvor opgaven denne gang lød på: ”Et Folkelivsbillede”. I et brev udtrykker han atter sin bekymring til Petersen omkring sit arbejde med figurmaleriet, da han havde ”forsømt at male Figurer, for at faa nogle middelmaadige Landskabsstudier”.[22] Men det kan alligevel antages, at det er i forbindelse med dette arbejde, han udfører flere figurstudier fra Jylland og Fyn, der, ligesom gæssene, tages op i flere malerier de efterfølgende år. Folkelivsmaleriet, *En Fremmed spørger om vej i bondegården på heden* [fig.6] fra 1877 indbringer Smidth Den Neuhausenske Præmie. Selvom Smidth i 1870’erne får mere dynamik og bevægelse ind i sine malerier, kan præmiemaleriet virke lidt stift i opbygningen og tørt i farveholdningen. Men Smidths skildring af den særegne jyske befolkning, og ikke mindst beboelse, er scener, der afbilleder en næsten svunden tid. Hedegården i maleriet er Glattrup Gård fra Skive, der allerede på dette tidspunkt var en gård med flere generationer bag sig. Maleriet er stilistisk blevet sammenlignet med værker af nationalromantikerne Dalsgaard, Roed og Jørgen Sonne (1801-1890).[23]



Fig. 6 Hans Smidth: *En fremmed spørger om vej i bondegården på heden.* 1877. Olie på lærred. 76,5 x 100 cm. Statens Museum for Kunst, København, inv. nr. KMS1693. Foto: Public Domain

Fortællingen i Smidths maleri er tydelig, om ikke andet så understreget i en sjældent set beskrivende titel, hvor man ser den fremmede til hest få anvisning om vej af bonden, der peger med pibespidsen. Maleriets opbygning synes at gøre genstand for en slags skabelon for andre af hans malerier, eksempelvis maleriet af gæssene, der drives gennem Ry [fig.5], hvor horisontlinjen samt bygningernes placering og tyngde lader til at have en vis grad af kompositionsmæssige sammenfald. Derudover anvender Smidth et særligt perspektivisk greb, der går igen i flere af hans malerier i denne periode samt i efterfølgende malerier, nemlig vejen der bevæger sig ind gennem billedet og motivet. Det særlige her er, at Smidth placerer sig selv, og hermed beskueren, midt på vejen og midt i scenariet, ligesom det blandt andet også er tilfældet i maleriet med gæssene, i tegningen *Landsbygade i sol* [fig.7] samt i maleriet *Bondefolk i søndagsklæder på hjemvej fra kirken* [fig.8]. Sidstnævnte maleri bringer ligeledes tankerne hen på de ældre nationalromantikere, Roed, Dalsgaard og Sonne med deres nærmest etnografiske skildring af folkelivet og fastholdelsen af en tid, der var ved at forsvinde.



Fig. 7 Hans Smidth: *Landsbygade i sol*. (efter 1900). Blyant på papir. 225 x 375 mm. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, København, inv. nr. KKS9525. Foto: Public Domain



Fig. 8 Hans Smidth: *Bondefolk i søndagsklæder på hjemvej fra kirken*. udateret. Olie på lærred. 52 × 83,5 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. SKA 176v0081. Foto: Museum SallingMaleriet er oprindelig registreret som "udateret", men formodes at være fra ca. 1878.

Datering af *Bondefolk i søndagsklæder på hjemvej fra kirken*

Maleriet *Bondefolk i søndagsklæder på hjemvej fra kirken* [fig.8] hører til blandt de mange udaterede malerier af Smidth. Dog er der flere grunde til, at en fastsættelse af dateringen kan

knyttes til slutningen af 1870'erne. I denne periode har kunstneren en særlig interesse for folkelivsskildringer og figurstudier som gennemgået i afsnittet ovenfor. Dertil kommer også, at maleriets titel har slægtskab med den titel, der findes i kataloget fra Forårsudstillingen på Charlottenborg i 1878, der lyder: *En Søndag-Eftermiddag i Efteraaret. Folk gaae fra Kirke. Motivet fra Vestjylland.*



Fig. 9 Anna Ancher: *Et gammelt ægtepar på hjemvejen fra Skagen Kirke efter en begravelse*, 1878, olie på lærred på pap, 24,7 x 32,2 cm, Skagens Kunstmuseer, Skagen, inv. nr. 261. Foto: Skagens Kunstmuseer.

Udstillingerne på Charlottenborg var populære og et vigtigt sted for at se tidens nyeste kunst. Netop dette gjorde en ung Anna Brøndum, senere Ancher (1859-1935), i 1878, og skrev begejstret til sin kusine Martha i et brev, hvordan dette særlige maleri af Smidth havde gjort indtryk på hende:

> *[…] saa er der et rigtig godt billede af Smi[d]th Du ved der fik Præmie ifjors vist, det er "Folk der spadserer fra Kirke", det ligner Folk deroppefra, hvor Onkel Martin har boet i Torslev Egnen, og disse er netop saa udmærkede Bønder, Klædedragten og Charakteren er så rigtig, det kunde jeg nok lide at eje.*[24]

Meget tyder på, at den unge Anna Anchers begejstring over maleriet ikke kun lader sig komme til udtryk i et brev. Senere samme år maler hun selv et maleri af et ældre ægtepar fra Skagen på vej hjem fra kirke. [fig.9] Dertil viser det sig også, at Anna Anchers drøm om at eje det omtalte maleri delvist går i opfyldelse senere, da der i samlingen fra Michael og Anna Anchers Hus i Skagen er fem malerier af Smidth, hvoraf det ene er et figurstudie af en *Kone på vej fra kirke*. [fig.10]



Fig. 10 Hans Smidth: *Kone på vej fra kirke*. Udateret. Olie på lærred. 37,8 x 26,8 cm. Skagens Kunstmuseer, Skagen, inv. nr. HAF1070. Foto: Skagens Kunstmuseer

Kvinden i det lille maleri har påfaldende ligheder med den ene af kvinderne i grønlig klædedragt i det større maleri af bønder på vej hjem fra kirke, hvor hovedtøjet dog er ændret fra et tørklæde til

en finere hat. Det samme ses i *Syv figurstudier, monteret på et lærred* [fig.11], dateret til 1870'erne, fra Den Hirschsprungske Samling, hvor studiet af kvinden i den blå-sorte kjole også er at finde i det store maleri. Figurstudiet af manden med den høje hat findes spejlvendt i baggrunden i det store maleri, hvor figurstudiet af den lille korthårede pige i den lange kjole antageligt kan være pigen i maleriet, *En Fremmed spørger om vej i bondegården på heden*. [fig.6] På baggrund af dette vil det være rimeligt at anslå, at *Bondefolk i søndagsklæder på hjemvej fra kirken* kan dateres til ca. 1878. For at underbygge dette, kan bøndernes beklædning desuden være behjælpelig i forhold til en datering. Mændenes bakkenbarter og hageskæg, som er synlige i maleriet, illustrerer moden i 1870'erne, ligesom den høje hat var tidens mest benyttede. Derudover er kvindernes beklædning og silhuet ligeledes et udtryk for perioden, hvor der var mere fylde rundt om kroppen og ikke kun bagtil, som moden havde dikteret tidligere.[25] Dog kan en datering alene på baggrund af bøndernes beklædning være usikker, eftersom Smidth ofte tog gamle skitser og figurstudier op flere år efter de var skabt.

Maleriet, *Bondefolk i søndagsklæder på hjemvej fra kirken* kan ydermere betragtes som en nøgle til en hidtil uudforsket relation mellem Smidth og familien Ancher.



Fig. 11 Hans Smidth: *Syv figurstudier, monteret på et lærred*. (1870'erne). Olie på papir. 31,6 x 99,7 cm. Den Hirschsprungske Samling, København, inv. nr. 473. Foto: © Den Hirschsprungske Samling.

Johannes V. Jensen (1873-1950) bemærker i "Jydske Folkelivsmalere" fra 1937, at Smidths portræt ikke er at finde i Brøndums Spisesal i Skagen, hvor generationens malere ellers er rigt repræsenteret.[26] Intet tyder dog på, at Smidth tog hele vejen til Danmarks nordligste punkt for at male, men relationen skal nok nærmere findes på Amalievej på Frederiksberg, hvor både Smidth og ægteparret Ancher boede i vintermånederne fra 1890'erne, i henholdsvis nr. 3 og nr. 6.[27] Dette kan muligvis forklare, at Anna Ancher fik mulighed for at erhverve malerier af den kunstner, hun som ung lod sig fascinere af.

Det er værd at dvæle ved en anden sammenstilling mellem Smidth og Anna Ancher, idet de har det fælles særkende, at de begge var nært knyttede til deres motiver og de miljøer, som de skildrede og kendte indefra. Ancher, der var den eneste Skagensmaler, der var født og opvokset i Skagen, havde en særlig relation og et indgående kendskab til lokalbefolkningen, landskabet og dagliglivet.[28] På samme måde var Smidth ikke en tilskuer til hedebøndernes liv og betragtede dem heller ikke på afstand som eksotiske skabninger. På sine vandreture tog han ophold ved bønderne og deres spartanske tilværelser, boede i karlekamrene og spiste sammen med dem ved måltiderne. På trods af at være beskrevet som en stille og indadvendt person, vandt han alligevel bøndernes tillid. Der er en sandsynlighed for, at hans brugbare viden fra årene på medicinstudiet gav ham social medvind ude på landet, hvor der var langt til en læge. Smidth malede folkene, som de var og friholdt motivet fra dramatik eller anekdotiske beretninger, så det blev aldrig til "turistromantik" eller "sentimentale folkelivsskildringer", som Haavard Rostrup (1907-1986) konkluderer.[29]

”Kunst paa første Haand” – Blikket på virkeligheden

Samhørigheden med sine motiver er karakteriserende for Smidth, og som årene gik, kan det bemærkes, hvordan indlevelsen kun blev større i takt med, at den realistiske stil blev modnet. Hvorvidt Smidth bevidst fulgte Herman Bangs (1857-1912) råd i kampskriftet ”Realisme og Realister” fra 1879 vides ikke, omend beskrivelsen er yderst passende på kunstnerens tilgang til sin motivkreds:

> *Man maatte iagttage Livet […] Man maatte kjende det Samfund, man vilde skildre ligesaa godt, som en Botaniker kjender Distriktet, hvori han bor og stadig færdes […] Og for at erhverve dette Kjendskab maa Forfatteren ud at færdes i Trængslen.*[30]

Derudover pointerede Bang i samme afsnit, at virkeligheden er ”langt rigere” end fantasien og satte hermed ord på realismens forhold til det virkelighedsnære samt opfordrede til at involvere sig i livet.

Realismen er sammen med naturalismen og impressionismen de dominerende retninger i slutningen af 1800-tallet, og fælles for de tre stilretninger er det selvoplevede. Efter Verdensudstillingen i Paris i 1878, hvor Danmarks deltagelse med nationalromantiske kunstnere fra Høyen-kredsen fremstod håbløst gammeldags blandt de franske impressionister, satte Julius Lange (1838-1896) i 1879 ord på det nye kunstsyn:

> *Det, som vi forlange, er: Kunst paa første Haand, Udtrykket for det Selvsete, det Selvfølte; vi forlange kunstnerisk Virkelighed og ville ikke lade os nøje med døde Masker, der hente deres eneste Ret derfra, at de skulle forestille et eller andet Stort og Godt.*[31]

Lange erstattede sin tidligere professor, Høyen som den mest indflydelsesrige kunsthistoriker i Danmark. Idéen om kunst ”paa første Haand” kan således også spores tilbage til Høyens fordring fra 1844 om, at kunstnerne måtte ”giore sig fortrolige med Folkelivet i dets Sysler og Adfærd.”[32] Hvor Høyen fremhævede et nationalt motivvalg, havde Lange blikket rettet mod kunstens udvikling i et europæisk perspektiv. Den snævre forestilling om fædrelandet faldt altså i baggrunden til fordel for en virkelighed med nye politiske og sociale forhold, der åbnede op for en ny motivverden og nye kunstneriske udtryk.

Der er en generel definitionsudfordring i forhold til realisme og naturalisme, der ofte er blevet anvendt som synonymer. Begge stilretninger afbilder virkeligheden uden romantiserende lag. Men hvor realismen søger en mere holdningsbaseret skildring af virkeligheden, tilstræber naturalismen en mere objektiv naturefterligning.[33] Dette giver også naturalismen et større slægtskab med impressionismens umiddelbarhed. Smidths malerier har elementer af de tre retninger. Oftest beskrives Smidth i forbindelse med realismen i dansk kunst, hvilket Hornung også gør i sin bog fra 1993 om selvsamme stilretning, men bemærker: ”Man kunne tøve med overhovedet at benævne Hans Smidth realist, hvis ikke det lige var, fordi han skildrede det jyske almuefolk lige så djærvt og direkte som [L.A.] Ring det sjællandske.”[34] Nørregård-Nielsen dvæler dog ved Smidths tilbageholdne subjektive tilgang: ”Hans Smidth afmalede, hvad han så; jeg siger ikke, han gjorde det uden følelse, så langtfra, men der ligger i hans billeder hverken nogen lovprisning af det svindende eller en afstandtagen til det kommende.”[35] Det diffuse forhold mellem det subjektive og objektive i Smidths kunst bidrager til, at han stilmæssigt er svær at placere ét sted. Dog er hans engagement i sine virkelighedsnære motiver af landskabet, jyske bønder, fattigfolk, tatere og eksistenser fra andre samfundslag væsentlig i forhold til den primære kobling til realismen.



Fig. 12 Hans Smidth: *I en tredje klasses jernbanekupé*. 1887. Olie på lærred. 72,5 x 97,5 cm. Statens Museum for Kunst, København, inv. nr. KMS3666. Foto: Public Domain

Udforskning af nye motivkredse

Smidths nye blik på virkeligheden bliver for alvor iøjefaldende i slutningen af 1880'erne.[36] I 1887 maler Smidth et af sine mere dristige men yderst markante værker, nemlig *I en tredje klasses jernbanekupé* [fig.12]. Maleriets udtryk er skitsepræget men har dog både signatur og datering. Penselføringen står i udpræget kontrast til de tidlige værker fra 1860'erne, hvor detaljeringsgraden var højere. Motivvalget vidner om Smidths blik på den mere moderne verden men også en kærlighed til individuelle karakterskildringer. Maleriet er af flere blevet sammenlignet med den franske kunstner Honoré Daumiers (1808-1879) maleri af samme motiv fra ca. 1862-64 [fig.13].[37] For Smidth var udlandet ikke tillokkende,[38] og det er uvist, om Smidth havde kendskab til Daumier, men ligheden er værd at nævne, da den franske kunst lader til at have indflydelse på Smidths arbejder i slutningen af 1880'erne.



Fig. 13 Honoré Daumier: *Tredjeklassesvogn*. (ca. 1862-64). Olie på lærred. 65,4 x 90,2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, inv. nr. 29.100.129. Foto: Public Domain.

Det er dog nærliggende at antage, at Smidth blev bekendt med den nye kunst igennem de to kunstnervenner Philipsen og Petersen, som hentede inspiration fra en udenlandsrejse til Frankrig i 1875, hvor Philipsen drages af impressionismen, imens Petersen finder inspiration i den franske realisme i sine skildringer af storbyens folkeliv. Derudover blev "Den franske kunstudstilling" i København afholdt i 1888, der især præsenterede den realistiske kunst. På trods af at der ikke findes nogen beretning om, hvorvidt Smidth så denne udstilling, findes der et motivisk sammenfald med Louis-Émile Adan (1839-1937) og dennes maleri fra udstillingen *L'abandonnée*, der findes illustreret i udstillingskataloget [fig.14].



Fig. 14 Fra ”Illustreret katalog over udstillingen af franske kunstværker i kjøbenhavn 1888”, F. Hendriksen (værksted) grafik efter forlæg af Louis-Émile Adans værk *L’abandonnée* fra udstillingen.



Fig. 15 Hans Smidth: *Taterkvinde med sit barn på heden*. (1854-1917). Olie på lærred. 37 x 25,5 cm. Statens Museum for Kunst, København, inv. nr. KMS3690. Foto: Public Domain.

Smidths udaterede maleri, *Taterkvinde med sit barn på heden,* [fig.15] viser en kvinde i stort set samme positur og med samme type beklædning som kvinden i Adans værk. Med dette maleri portrætterer han en eksistens fra en samfundsklasse, der ikke hidtil havde været et populært kunstnerisk motiv i dansk kunst.

Det golde landskab og den lange, tomme sti ses også i Smidths maleri fra 1913, *Skolebørn på heden* [fig.16], der ligeledes bærer en kompositorisk lighed med Adans maleri. Til trods for at det ikke kan dokumenteres, at Smidth så den franske udstilling, er sandsynligheden for, at han så det illustrerede udstillingskatalog og heri illustrationen af Adans maleri stor. Smidths udaterede maleri af Taterkvinden kan formodes at være malet umiddelbart efter 1888 eller i 1890'erne, hvor Smidth særligt arbejdede med dette radikale motiv af taterne.



Fig. 16 Hans Smidth: *Skolebørn på heden.* 1913. 79,5 x 119,5 cm. Skive Folkeblad, Skive. Foto: Museum Salling/Skive Folkeblad.

Dog vender motivet af tatere tilbage igen i et maleri fra Charlottenborgudstillingen i 1915, der i udstillingskataloget har titlen: *Natmandsbryllup. Kæpkastning*, hvilket atter besværliggør en datering baseret på motivisk kategorisering. Maleriet, *Glarmesteren på heden* [fig.17], der er dateret til ca. 1890, portrætterer også en taterfigur. Kompositionen, menneskefiguren, dennes blik, hedelandskabet og hunden i højre side kan også vidne om en inspiration fra Vermehrens *En jysk fårehyrde på heden* [fig.18]. Der er generelt uklarheder om, hvordan man definerede "taterne". Nogle har opfattet dem som fremmede folkeslag som sigøjnere og romaer, hvor andre også opfattede dem som indfødte danskere uden fast bopæl, der rejste rundt. Den omrejsende "outsider" kunne Smidth meget sandsynligt identificere sig selv med, og hans skildring af taterne bærer da heller ikke præg af en fremmedhedsfølelse over for dette folkefærd.



Fig. 17 Hans Smidth: *Glarmesteren på heden*. (ca. 1890). Olie på lærred. 43 x 46 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. SKA 176v0001. Foto: Museum Salling.



Fig. 18 Frederik Vermehren: *En jysk fårehyrde på heden*. 1855. Olie på lærred. 59,5 x 80 cm. Statens Museum for Kunst, København, inv. nr. KMS1496. Foto: Public Domain

Denne identifikation anvender Smidth også, da han laver illustrationer til St. St. Blichers (1782-1848) noveller i 1890'erne. Blicher vandrede også rundt i den jyske hede generationer før Smidth, så kunstneren var på flere måder den rette til at være Blichers efterspurgte "nederlandske Pensel" til at skildre "denne nederlige Scene"[39] i *Pennekas Drallers Kjeltringbal* fra 1894. [fig.19]



Fig. 19 Hans Smidth: *Pennekas Drallers Kjeltringbal*. 1894. Olie på lærred. 61,3 x 96,5 cm. Den Hirschsprungske Samling, København, inv. nr. 479. Foto: © Den Hirschsprungske Samling.

Smidths skildringer beskrives som værende ”saa ægte jydske i Sind og Skind, som Blichers Text krævede det.”[40] Den såkaldte ”nederlandske pensel” formodes Smidth at have tilegnet sig i disse år sig ved at lade sig inspirere af den hollandske maler, Aert van der Neers (1603-1677) mørke måneskins- og ildebrandsbilleder, som Smidth kunne opleve i Den Kongelige Malerisamling. [fig.20] Smidth har øjensynligt også brugt denne inspirationskilde i sine senere malerier af ildebrande, som han malede fra 1910 og frem til sin død. Kunstnerens interesse for farver og lys kommer her til udtryk på en ny måde med mørke farver og et kraftigt clairobscur. I maleriet *Ildebrand* [fig.21] fornemmes livets barske vilkår, hvor bønderne sidder i studevognen som stille tilskuere til en voldsom ildebrand, der oplyser den mørke himmel.



Fig. 20 Aert van der Neer: *Natlig ildebrand i en landsby*. Udateret. Olie på træ. 36,5 x 45,5 cm. Statens Museum for Kunst, København, inv. nr. KMSsp448. Foto: Public Domain



Fig. 21 Hans Smidth: *Ildebrand*. (1854-1913). Olie på lærred. 67,5 x 97 cm. Statens Museum for Kunst, København, inv. nr. KMS3210. Foto: Public Domain

I forbindelse med sit arbejde med illustrationerne til Blichers noveller må Smidth være stødt på Blichers beskrivelse af heden som et svært motiv med sine lange og tomme vidder, hvor der "ikke fandtes nogen ophøjet Gjenstand til Mærke."[41] Hidtil har heden figureret som landskabelig baggrund for Smidths jyske motiver, men fra 1890'erne tager han udfordringen op og skildrer heden i al sin enkelhed. [fig.22] Dette er på mange måder et modigt og kompliceret motivvalg, hvor Smidth samtidig formår at bevise berettigelsen af det udramatiske og stille maleri ganske tidligt i dansk kunst. Stilheden i disse malerier af det landskabelige eksteriør, hvor lyset og farverne samles til en helhed,[42] kan minde om den samme stilhed, som findes i Smidths interiørmalerier. Hans betragtning af sine motiver bærer ikke blot præg af et nært og indgående forhold til det, han omgav sig med, men også en interessant virkelighedsnær tilgang, der får selv de sjældne fantasifulde motiver til at virke troværdige og som noget selvoplevet.



Fig. 22 Hans Smidth: *Blomstrende lyng i hedelandskab*. (ca. 1910). Olie på lærred. 26,5 x 51,5 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. SKA 176v0015. Foto: Museum Salling

Komplekse figurkompositioner: Slavekrig og markedsscener

Ligeså enkle Smidths hedelandskaber formår at være, ligeså komplekse kompositioner begiver kunstneren sig også ud i. 1890'erne er på flere måder et årti, hvor Smidth arbejder med mere udfordrende motiver lige fra tidligere nævnte tatere, Blichers noveller, samt Den Jyske Slavekrig og markedsscener. For en kunstner, der lod sig inspirere af samtiden og dagligdagen på landet, lå det ikke lige for at kaste sig over historiske emner, der havde fundet sted flere år forinden. Ikke desto mindre findes der flere malerier fra omkring 1894-1895, hvor Smidth tager Den Jyske Slavekrig op som et dramatisk motiv, som eksempelvis i *En Udsigtspost*. [fig.23] Den Jyske Slavekrig fandt sted i 1848, og det pudsige ved krigen var, at det ikke var en krig men nærmere det, man med et nutidigt begreb ville kalde "fake news".



Fig. 23 Hans Smidth: *En Udsigtspost*. (Ca. 1894). Olie på lærred. 59 x 80 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. SKA 176v0006. Foto: Museum Salling.

Historien lød, at tugthusslaver fra Rendsborg var sluppet løs og bevægede sig op igennem Jylland, hvilket gjorde, at bønder i frygt stimlede sammen med hjemmelavede våben. Der var dog ingen slaver på flugt, så det må formodes, at det ikke har været helt uden humor, Smidth har skildret de dramatiske og tragikomiske scener. Alligevel fornemmer man bøndernes alvor i malerierne. Smidths bud på historiemaleriet med slavekrigsmotivet, bemærker Hornung da også, er "et tilpas stilfærdigt og begivenhedsløst emne for Hans Smidth."[43] For Smidth har det måske nærmere været fascinationen af figurstudiet og bøndernes dragter og uniformer, der har motiveret ham til at male dette motiv, hvilket nærmest giver det karakter af et genremaleri.

Markedsdage i Jylland gav Smidth rig mulighed for at indhente figurstudier, og der findes flere tegninger og malerier med dette motiv, blandt andet *Markedsscene* [fig.24] fra 1894. Både markedsstemningen og de særlige personkarakteristikker emmer af kulturhistorisk fortælling og er som kunstnerisk motiv interessant.[44]



Fig. 24 Hans Smidth: *Markedsscene*. 1894. Olie på lærred. 61 x 97 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. SKA 176v0004. Foto: Kurt Nielsen.
Maleriet viser, hvordan Smidth nu mestrer tegningen og de maleriske teknikker. Billedfladen er fyldt ud, og man fornemmer dynamikken i både for-, mellem- og baggrund. Markedsscenens festlige stemning er yderst nærværende og levende, og de små detaljer dukker ustandseligt frem på lærredet. Maleriet er nærmest som et øjebliksbillede fra en ufiltreret virkelighed. Hvad der ydermere understreger dette, er koen i mellemgrundens venstre side [fig.25].

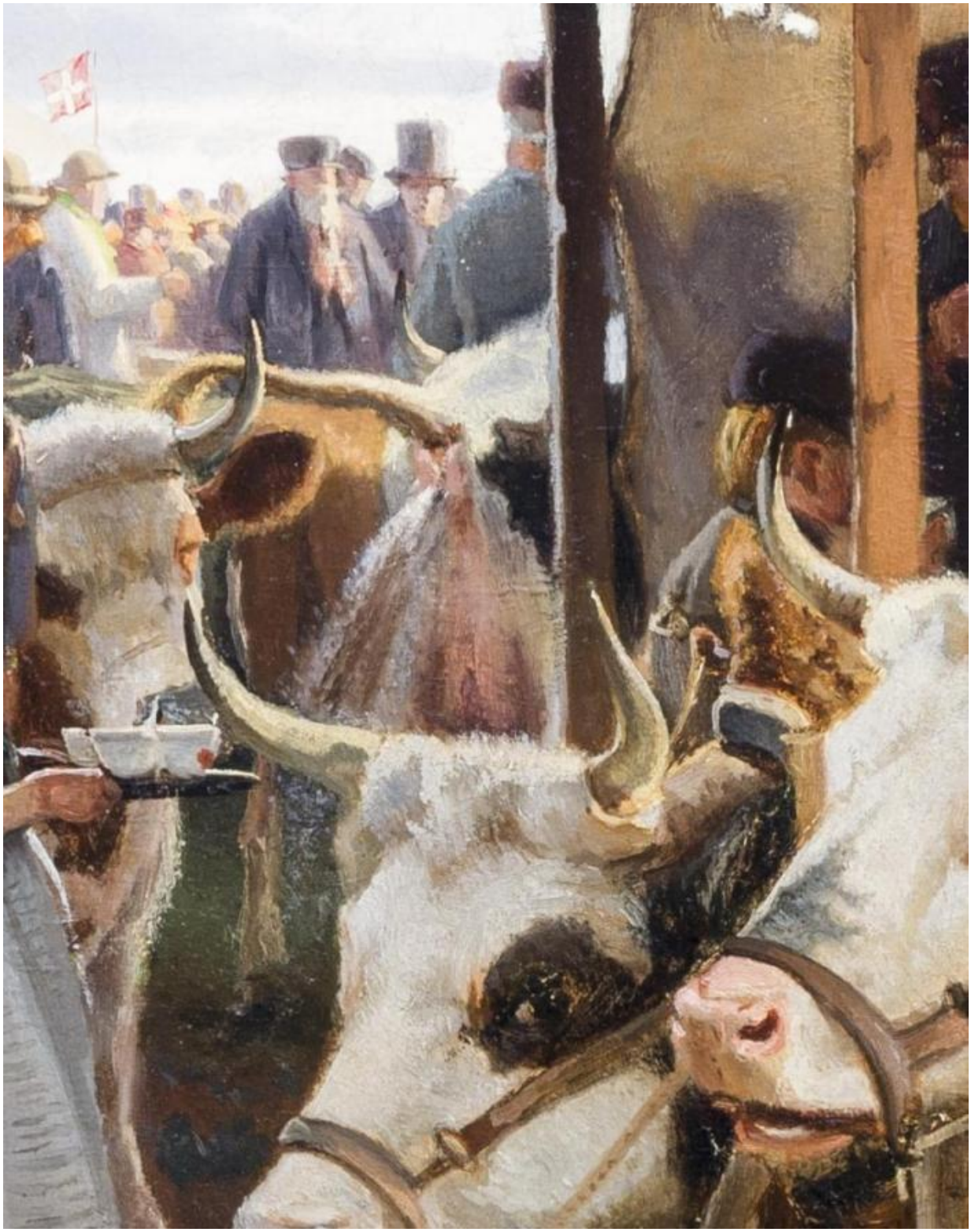


Fig. 25 Hans Smidth: *Markedsscene* (detaljeudsnit). 1894. Olie på lærred. 61 x 97 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. SKA 176v0004. Foto: Kurt Nielsen.

Man aner kun dens bagdel bagved teltet, fanget i det øjeblik den har løftet halen i færd med at lade vandet. Det fornemmes, hvordan Smidth har malet denne scene med et smil på læben. Ved betragtning af maleriet kan det ikke undgås at sende en kærlig tanke til Philipsen, der blev kendt som ”komaleren”.

Det vovede indslag med koens vandladning viser, hvordan Smidths kunst nu for alvor er trådt væk fra et romantiserende maleri, der forbindes med de ældre kunstnere, såsom tidligere nævnte Dalsgaard. Selvom Smidth bevarer sin jordbundenhed, er foden nu solidt plantet i et mere moderne

kunstsyn på livet omkring ham. Det er i særdeleshed "kunst på første hånd" og en skildring af virkeligheden som den tager sig ud på godt og ondt. Sammen med humor og underfundighed findes også en idyl, der ikke må forveksles med idealisering. Smidths kærlighed til og engagement i sine motiver gør ham nu til en overbevisende moderne kunstner.

Gennembrud og kunstnerisk anerkendelse

Smidths store gennembrud kom i år 1900, hvor Kunstforeningen i København, ført an af kunstneren August Jerndorff (1846-1906), arrangerede en stor retrospektiv udstilling med omkring 300 af Smidths studier og tegninger. Stort set alle værker blev solgt på udstillingen, herunder flere til tobaksfabrikanten og kunstsamleren, Heinrich Hirschsprung, hvilket også smittede af på den efterfølgende salgbarhed af hans kunst. Smidth bliver tildelt Eckersberg Medaljen både i 1905 og i 1906, hvor han ligeledes høster anerkendelse, da han bliver medlem af Akademiets Plenarforsamling. Denne opsigtsvækkende påskønnelse må have givet en fornyet energi og ikke mindst kunstnerisk selvbevidsthed, hvilket fik iøjnefaldende betydning for dateringen af Smidths værker. Selvom dateringerne på ingen måde er hyppige eller konsekvente, kan det konstateres, at størstedelen af de malerier, der findes med datering, er skabt efter 1900. Det nye blik på sig selv som en anerkendt kunstner kommer også til udtryk i flere selvportrætter fra de sene år, herunder fra 1905, 1910 og 1916.[45]



Fig. 26 Hans Smidth: *Nysgerrige ved malerteltet*. 1910. Olie på lærred. 40 x 64 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. 176v0045. Foto: Museum Salling.

Maleriet, *Nysgerrige ved malerteltet,* fra 1910 [fig. 26] vidner også om en kunstner, der nu er sig selv mere bevidst og gør selve arbejdet til et kunstnerisk motiv. Hvorvidt malerteltet gemmer på Smidth eller en kunstnerkollega, finder vi ikke ud af. Dog er maleriet et indblik i en arbejdsproces, der har fulgt ham igennem hele hans kunstneriske karriere, hvor staffeli og malerkasse var trofaste følgesvende på vandringerne rundt i landskabet. Smidth dyrkede livet igennem friluftsmaleriet, men samlede også studier sammen til malerier, der blev skabt i atelieret i København, hvorfor hans færdige malerier ofte er sammenstykninger af studier foretaget ude i det fri.

De sidste år: Gamle motiver og indtryk fra det moderne liv

Det stemningsfulde maleri, *Glibfiskere,* [fig.27] fra 1915 hører til blandt Smidths sidste malerier.[46] I takt med at farvepaletten får mere lys og luftighed, bliver penselstrøgene ligeledes bredere og lagt på med en yderst sikker hånd, hvilket maleriet med glibfiskerne i særdeleshed illustrerer. Denne mere umiddelbare maleteknik bidrager med en friskhed og et nærvær, der styrker Smidths mere enkle kompositioner.



Fig. 27 Hans Smidth: *Glibfiskere*. 1915. Olie på lærred. 84 x 140 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. 176v0003. Foto: Ib Sørensen.

Maleriet, *Landskab med gæs, køer og mælkejunger,* [fig.28] er, på trods af sin manglende datering, ikke vanskelig at placere blandt Smidths sene værker. Koloritten og de løsere penselstrøg leder tankerne hen på Philipsens impressionistiske malerier fra Saltholm fra 1890'erne. Smidths personlige påvirkning på Philipsens beslutning om at blive kunstner lader til at komme ham selv til gode. Foruden en datering baseret på Smidths kunstneriske udvikling og malestil, findes der ligeledes i maleriet flere tidsmarkører såsom mælkejungerne, der kom med andelsbevægelsen i 1880'erne. Elmasterne i maleriets venstre side er dog de mest interessante i forhold til en mere præcis datering. De første elektricitetsværker dukkede frem i Danmark i år 1900, og fra 1905 kom de første ude på landet.[47] Maleriets landskabelige miljø er ikke til at tage fejl af, hvilket gør det muligt at fastsætte en væsentlig smallere rammedatering fra 1905 til 1917. Rækken af elmasterne begynder og slutter midt på vejen og fortsætter altså ikke ud af billedets ramme eller videre langs vejen, hvilket er værd at bemærke. Elmasterne kan kun lede strøm, hvis de har en forbindelse til et elektricitetsværk, hvilket masterne på maleriet ikke lader til at have. Måske har Smidth enten skildret arbejdet under opsætning af elmasterne, eller bevidst tilføjet elmasterne i landskabsmotivet uden at tage højde for, hvad der ville være en korrekt placering.



Fig. 28 Hans Smidth: *Landskab med gæs, køer og mælkejunger*. Udateret. Olie på lærred monteret på lærred. 40 × 66 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. 176v0080. Foto: Museum Salling.Maleriet er oprindelig registreret som "udateret", men formodes at være fra ca. 1905-1917.

Livet på landet var Smidths motiviske udgangspunkt igennem hele sin karriere og han levede længe nok til at opleve, hvordan det nåede at ændre karakter, eftersom mere moderne tider gjorde sit indtog. Det er nærtliggende at repetere Nørregaard-Nielsens citat fra tidligere om Smidths forhold til sine motiver, der konstaterer, at "[…] der ligger i hans billeder hverken nogen lovprisning af det svindende eller en afstandtagen til det kommende."[48] Smidth malede livet omkring ham med en passioneret optagethed for det han så, sansede og oplevede.

Afrunding

Smidths død den 5. maj 1917 var afslutningen på et langt og usædvanligt kunstnerliv, der siden 1860 havde bidraget med et utal af værker. Flere af værkerne er dog blevet hjemløse i den kronologiske fortælling om kunstnerens liv, hvilket kan skyldes de manglende dateringer. Nærværende artikels hensigt har været at undersøge de dateringsmæssige udfordringer, der problematiserer et kronologisk og biografisk blik på kunstneren og dennes oeuvre.

Datering af udateret materiale er naturligvis forbundet med en række forbehold. De brede rammedateringer, der følger mange af Smidths værker, kan betragtes som et udtryk for en usikker og varsom tilgang til kunstnerens materiale, der ikke ønsker at udelukke nogle dateringsmuligheder. I langt de fleste tilfælde kan det være vanskeligt at datere værkerne mere præcist på baggrund af en lang række forhold, der er blevet gennemgået i artiklen, herunder at Smidth genbrugte sine skitser og var nært tilknyttet de samme motivkredse livet igennem. Smidths kunstneriske udvikling kan omvendt være behjælpelig til at identificere maletekniske forskelle og stilistiske udtryk, hvilket i mange tilfælde kan placere et værk tidligt eller sent i Smidths karriere. Dog bør det bemærkes, at Smidths hyppigere datering af værkerne i de sene år kan hænge sammen med hans stigende anerkendelse. En kronologisk og biografisk tilgang gør det muligt at placere en række værker inden for en bestemt periode, hvilket giver en smallere rammedatering og hermed styrker det enkelte værks placering i dansk kunst og ikke mindst i behandlingen af Smidth som kunstner.

I 1914 formulerede Johannes V. Jensen følgende beskrivelse af Smidth:

> *Hans Smidth var længe »uopdaget«. Mens dansk Malerkunst i de sidste 30-40 Aar gennemgik mere end én Krise, under forskellige Paavirkninger, Skoler og Moder […], havde Hans Smidth Mod til at være ganske sig selv, og hvad der er endnu mere modigt, at være det ubemærket, uden Publikum, uden Presse, uden Karriere, blot med den stille Tilfredsstillelse, som ærligt og ægte Arbejde giver. Tiden har givet ham oprejsning.*[49]

Citatet viser, hvordan Smidth blev opfattet som en såkaldt ”mærkelig blanding”, som Hohlenberg formulerede det i sit mindeord. Men fornyelsen i Smidths kunstneriske udtryk kom ikke blot indefra, som begrundet i artiklen, han var også åben overfor ydre påvirkning; eksempelvis fra sine kunstnerkolleger og deres inspirationskilder samt fra den kunst, han mødte på udstillingerne i København. Den ydre påvirkning af Smidth har ikke tidligere været grundlag for en større undersøgelse, hvilket kan skyldes det sparsomme biografiske materiale. Dette har i stedet underbygget fortællingen om en stille og indadvendt kunstner, hvor en manglende datering har forankret denne gådefuldhed, der har været knyttet til Smidth. På trods af indadvendtheden formåede Smidth alligevel at påvirke andre kunstnere, blandt andre Th. Philipsen og Anna Ancher. Gådefuldheden har dog på sin vis bidraget til en mere usynlig position i dansk kunst, hvilket ydermere kan understøttes i Smidths indeterminerede placering mellem hovedblokkene i 1800-tallets kunst.

Nok gik Smidth sine egne veje på den jyske hede men ikke som den isolerede figur, han i høj grad er blevet fremstillet som i dansk kunsthistorie. Han påvirkede og blev påvirket af andre kunstnere. Ved betragtning af dette forhold træder nuancerne i hans kunst yderligere frem, og gådefuldheden tilbage.

Noter

1. J.E. Hohlenberg: ”Hans Smidth”, *Illustreret Tidende*, København, nr. 32, 13. maj 1917. http://img.kb.dk/iti/58/pdf/iti_58_2_0031.pdf?fbclid=IwAR16iJOrWZn9o7FLaXTwiUL1rjo2O6s_AMVJcj20Qv940BEXtKWL1v2GbJY (tilgået 5.10.2019)

2. Haavard Rostrup: ”Nybarok og realisme”, i Erik Zahle: *Danmarks Malerkunst: Fra middelalder til nutid*, Hirschsprung, 1956.

3. Peter Michael Hornung: *Ny dansk kunsthistorie – Realismen*, bind 4, Fogtdal, København 1993, s. 231.

4. Hans Edvard Nørregård-Nielsen: ”Dansk kunst. Tusind års kunsthistorie”, Nordisk Forlag 2003. 7. udgave 2009.

5. Carl V. Petersen: ”Hans Smidth. En Levnedstegning”, i *Tilskueren*, 1915, 1, s. 182.

6. Carl V. Petersen, 1915, s. 184.

7. Tallet dækker over både tegninger og malerier, og det er hentet fra Kunstindeks Danmark velvidende, at der i skrivende stund er uregistrerede museumsværker, som ikke fremgår: https://www.kulturarv.dk/kid/SoegKunstnerVaerker.do?kunstnerId=893 (tilgået 28.11.2019)

8. Smidth foretog selv et skøn over sin samlede kunstneriske produktion, se bl.a. Jørgen Sthyr: *Malerier af Hans Smidth*, Gads Forlag, København, 1933, s. 7.

9. Hans Edvard Nørregård-Nielsen: *Hans Smidth 1839-1917*, Skive Museum & Skive Folkeblad, 1989, s. 15.

10. Jørgen Sthyr: ”Tegninger af Hans Smidth i Kobberstiksamlingen”, i *Kunstmuseets Aarsskrift*, Statens Museum for Kunst, 1932, s. 65-76.

11. Knud Voss: *Dansk Kunsthistorie 4. Friluftsstudie og virkelighedsskildring 1850-1900*, Politikens Forlag, København, 1974, s. 82.

12. Carl V. Petersen, 1915, s. 172.

13. Begrebet ”guldalder” er både komplekst og dynamisk. Det betegner en periode i dansk kunsthistorie, der først har fået sit navn af eftertiden og kan betragtes som en paraplybetegnelse for forskellige strømninger og udtryk. Den nærmere periodeafgrænsning til omkring den første halvdel af 1800-tallet har ligeledes været debatteret i forhold til, hvilke historiske nedslag, der har afgrænset perioden. I to større udstillinger om den danske guldalder, hhv. ’GULD – Skatte fra den danske guldalder’ (ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, 18.05 – 20.10. 2013) og ’Dansk guldalder – Verdenskunst mellem to katastrofer’ (Statens Museum for Kunst, København, 24.8 – 8.12. 2019) blev guldalderens periode udvidet fra den mere traditionelle afslutning fra 1848, hvor flere af guldalderens kunstnere døde og Danmark indførte et nyt styre, til 1864, der inkluderer det markante krigsår, der betød nederlag for Danmark og dermed en ny nationalitetsforståelse. Udvidelsen af guldalderperioden til 1864 inkluderer dermed det år, hvor Smidth startede på kunstakademiet.

14. Se Peter Nørgaard Larsen: ”Med ryggen mod fremtiden – Billedkunst i anden halvdel af 1800-tallet”, i Anneli Fuchs & Emma Salling: *Kunstakademiet 1754-2004*, Det Kongelige

Akademi for de Skønne Kunster, Arkitektens Forlag, 2004, bind 1, s. 120-123 og Finn Terman Frederiksen: *Theodor Philipsen: en traditionsbevidst nyskaber*, Randers Kunstmuseum, Randers, 2016, s. 66.

15. Peter Nørgaard Larsen, 2004, s. 120-123.

16. Hans Edvard Nørregård-Nielsen, 1989, s. 14.

17. Se Charlotte Sabroe et.al. (red.): *Christen Dalsgaard 1824-1907*, Vestsjællands Kunstmuseum, Skive Kunstmuseum, Den Hirschsprungske Samling, 2001.

18. Carl V. Petersen, 1915, s. 180.

19. F. Hendriksen: *En dansk Kunstnerkreds fra sidste Halvdel af 19. Aarhundrede : Bidrag til en Tidsskildring i Breve, Billeder, Oplysninger*, København 1928, s. 162.

20. F. Hendriksen, 1928, s. 158.

21. Jørgen Sthyr, 1933, s. 10.

22. F. Hendriksen, 1928, s. 159.

23. Se både Jørgen Sthyr, 1933, s. 12, Haavard Rostrup, 1956, s. 207 og Knud Voss, 1974, s. 82.

24. Brev fra Anna Brøndum til Martha Møller den 24.-26.5. 1878, i *Anna og Michael Ancher – Breve og fotografier*, bind 1, Historika og Det Kgl. Bibliotek, 2018, s. 226.

25. Se Viben Beck: *Moden 1840-1890*, Nationalmuseet, København, 1989.

26. Johannes V. Jensen: *Jydske Folkelivsmalere*, Arthur Jensens Forlag 1937, s. 10.

27. Hans Smidth fik aldrig sin egen bopæl. Efter farens død i 1878 flyttede han med sin mor til København og boede ved den yngre bror, Frederik Læssøe Smidth (1850-1899), der senere stiftede det verdensomspændende ingeniørfirma F.L. Smidth. På trods af den faste bopæl i København, rejste Smidth stadig til Jylland for at hente sine motiver. Da hans bror Frederik pludseligt døde i 1899, blev Smidth boende ved svigerinden og de seks børn.

28. Mette Houlberg Rung: ”Skagen som atelier”, i Peter Nørgaard Larsen et.al. (red.): *Anna Ancher*, SMK Forlag 2020, s. 69.

29. Haavard Rostrup, 1956, s. 206

30. Herman Bang: *Realisme og realister*, 1879, Lindhardt og Ringhof 2017 [1. e-bogsudgave]

31. Julius Lange: *Vor Kunst og Udlandets. Et foredrag*. København, 1879, s. 17.

32. N.L. Høyen: *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonst's Udvikling : et Foredrag holdt d. 23. Marts 1844 i det Skandinaviske Selskab*, C.A. Reitzel, København, 1844, s. 12.

33. Se Finn Terman Frederiksens begrebsafklaring i ”Kyhns mareridt. Kunstnerens udvikling og selvforståelse i 1870’erne”, i Gertrud Oelsner & Karina Lykke Grand: *Vilhelm Kyhn & og det danske landskabsmaleri*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2012, s. 47.

34. Peter Michael Hornung, 1993, s. 232.

35. Hans Edvard Nørregård-Nielsen, 1989, s. 27.

36. Første halvdel af 1880’erne foregår med en vis tilbageholdenhed, hvor Smidth maler nogle mere konventionelle genremalerier fra egnen omkring Arresø, Hillerød samt fra Fyn. I slutningen af 1880’erne maler han blandt andre sammen med landskabsmaleren Foss, der også havde været elev ved Kyhn, og møder her også den unge kunstner Johannes Wilhjelm (1868-1938) i Jylland. Sidstnævnte gav senere udtryk for, hvordan mødet med Smidth havde haft indflydelse på hans eget landskabsblik. Se Tine Nielsen Fabienke: ”I pagt med naturen”, i Mette Harbo Lehmann, Tine Nielsen Fabienke: *Johannes Wilhjelm – fra Italien til Skagen*, Fuglsang Kunstmuseum, Ribe Kunstmuseum, Skagens Museum 2018, s. 27 og s. 34.

37. Se Jørgen Sthyr, 1933, s. 13, Peter Michael Hornung, 1993, s. 234, Hans Edvard Nørregård-Nielsen, 2003, s. 372.

38. Smidth havde dog en kortere tur til Flensburg omkring 1883 og 1885, som der ikke berettes meget om. Der er generel usikkerhed omkring rejserne til Flensburg, ligesom der står skrevet ganske lidt herom. Jørgen Sthyr (1933) og Hans Edvard Nørregård-Nielsen (1989) daterer turene til 1883 og 1885, hvor Folke Kjems i sin biografi daterer det til ca. 1885: Folke Kjems: ”Biografi – Hans Smidth”, fra *Weilbachs Kunstnerleksikon*, 1994, https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=893&wsektion=alle (tilgået 08.10.2019)

39. Steen Steensen Blicher: ”Kjeltringliv” fra *Udvalgte Noveller*, Gyldendalske Boghandels Forlag 1899, s. 10, http://www.caritetlar.dk/tatere/Kjeltingliv.pdf (tilgået 22.11.2019)

40. F. Hendriksen, 1928, s. 425.

41. St. St. Blicher, 1899, s. 4.

42. Hans Edvard Nørregård-Nielsen, 1989, s. 31-32.

43. Peter Michael Hornung, 1993, s. 234.

44. Rent motivisk er det ligeledes også værd at bemærke studekøretøjet i forgrunden af maleriet *Markedsscene*. Studekøretøjet er et motiv der gentager sig i flere af Smidths malerier, og studene i dette maleri kan også ses i op til flere andre malerier og tegninger, eksempelvis Hans Smidth: *To trækstude.* (Ca. 1870-1875). Blyant, pensel, grå lavering. 128 x 255 mm. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, København, inv. nr. KKS11966 og Hans Smidth: *Studekøretøj ved hedegård*. 1903. Olie på lærred. 39 x 46,5 cm. Museum Salling (Skive Museum), Skive, inv. nr. SKA 176v0040. Sthyr beskriver i sin tekst om kunstnerens tegninger, hvordan Smidths studier af studekøretøjer havde utallige huller efter tegnestifter. Han genbrugte de samme tegninger, hvilket er endnu et eksempel på, hvorfor datering af Smidths værker på et motivmæssigt grundlag kan være vanskeligt.

45. Selvportrætterne findes i privateje.

46. Livet igennem skabte Smidth flere studier og tegninger af motivet med glibfiskere i Limfjorden, der blev sammenstykkede til nye kompositioner. Se Jørgen Sthyr, 1932, s. 67 og Jørgen Sthyr, 1933, s. 21

47. Niels Mortensen, Jens Utoft og Anna Brandborg: *Elforsyning på Skiveegnen,* Limfjordsforlaget

I/S Skive, 2016.

48. Hans Edvard Nørregård-Nielsen, 1989, s. 27.

49. Johannes V. Jensen: ”Himmerlandske Horisonter – Til nogle billeder af Hans Smidth”, 1914, i *Aandens spor – portrætter og personligheder. Udvalgte essays*, Gyldendal, København, 1962, 1. e-bogsudgave, 2016.

Om forfatteren



Tilde Mønsted

Tilde Mønsted (f. 1987), cand.mag. i kunsthistorie og museologiske studier fra Aarhus Universitet, 2013. Har i perioden 2016-2020 været ansat som kunstfaglig museumsinspektør ved Museum Salling, hvor hun har arbejdet med en styrkelse af museets kunstfaglige ansvarsområde, der blandt andet dækker den nyrealistiske kunst og en retrospektiv samling af Hans Smidth (1839-1917).

- tildemoensted@outlook.dk