

# Kapitel 16

## Erkendelse gennem billedkunst

*Kasper Monrad*

Hvorfor giver det mening at beskæftige sig med billedkunst, og har det nogen betydning for det øvrige samfund? Kan billedkunst give betragteren erkendelse af eksistentiel karakter? Det er de spørgsmål, jeg vil prøve at besvare her. Min særlige indfaldsvinkel til symposiets overordnede tema er kunsthistorikerens, og jeg vil prøve at belyse, hvordan forskningen i billedkunst kan komme andre end forskerne til gode. I Danmark er der ikke foretaget nogen systematisk undersøgelse af dette spørgsmål.<sup>1</sup> Det vil sige, jeg taler helt på egne vegne, og jeg taler ud fra mine egne specielle forudsætninger.

Som museumsmand har jeg haft stort set hele mit hidtidige virke uden for universitetsverdenen, nærmere bestemt ved et kunstmuseum, som tillige er en forskningsinstitution. Her hersker der uden tvivl en anden holdning til forskningen end på et universitet – alene af den grund, at en væsentlig del af den potentielle læserskare hører til uden for fagfællernes kreds.

Min indgang til symposiets overordnede tema er stærkt præget af, at jeg som studerende i 1970'erne blev afgørende præget af de holdninger, der blev affødt af studenteroprøret i '68. Ganske vist befandt vi os på Institut for Kunsthistorie langt væk fra de egentlige brændpunkter – og langt væk fra alt, hvad der lignede marxistisk indoktrinering. Men også uden den satte vi spørgsmålstejn ved fagets formålspargraffer – eller rettere: mangel på samme. Sva-

rene fandt mange af os i museumsverdenen, ikke mindst på de kulturhistoriske museer, hvor begrebet 'formidling' oplevede sin storhedstid. Samlingerne skulle gøres nærværende, og de skulle ligesom forskningen formidles til det brede publikum gennem pædagogisk tilrettelagte udstillinger. Brede-udstillingerne, altså de store kulturhistoriske udstillinger på Nationalmuseets afdeling i Brede, var længe det ideal, vi tog bestik efter.

En af mine universitetslærere, Erik Fischer, der vel at mærke også har været museumsmand, sagde til sine studerende: 'Der er intet kunsthistorisk emne, der ikke kan præsenteres på en sådan måde, at det kan gøres tilgængeligt for den såkaldt almindelige, interesserede læser'. Dette udsagn har været en rettesnor for mig, og min egen holdning kan sammenfattes således: 'Ingen forskning uden formidling og ingen formidling uden forskning'.

Siden 70'erne har meget ændret sig i museumsverdenen. Formidlingssektionen blev nedlagt på Nationalmuseet i 1988. Formidlingen er ganske vist ikke død, men den er blevet kædet sammen med markedsføringen. Det er ikke længere alene de museumsfaglige aspekter, der styrer museernes virke. Flere yngre kunsthistorikere, der har studeret efter mig selv i 80'erne og 90'erne, har en helt anden holdning til fagets formål. De fravælger bevidst museumsstillingerne og satser alene på at virke som forskere (og undervisere). Min indgang til symposiets tema er sikkert meget forskellig fra



Fig. 1. Vincent van Gogh, *Stjernenatten*, 1889. Museum of Modern Art, New York.

den, såvel mine ældre som mine yngre kolleger ville vælge. De følgende betragtninger bliver derfor personlige, og som følge heraf vil jeg tage udgangspunkt i mine egne oplevelser af billedkunst og i de konkrete projekter, jeg selv har været engageret i.

### Udstillinger

Som kunsthistoriker og museumsmand har jeg som mål at give andre mennesker oplevelser, der – med en omskrivning af Stendhals ord –

vil ændre deres liv. Det er selvfølgelig et højt mål, men mere nøgternt formuleret håber jeg at give dem oplevelser, der åbner for ny erkendelse.

Jeg kan selv huske første gang, jeg så en reproduktion af van Goghs *Stjernenatten* (fig. 1). Jeg var vist 14-15 år og blev fuldstændig høj, nærmest euforisk. Billedets stærke udtrykskraft gik lige ind hos mig. Det var en helt ny verden, der åbnede sig for mig, og oplevelsen var det første skridt mod, at jeg ændrede beslutning om, hvad jeg ville bruge mit liv til. Jeg havde på

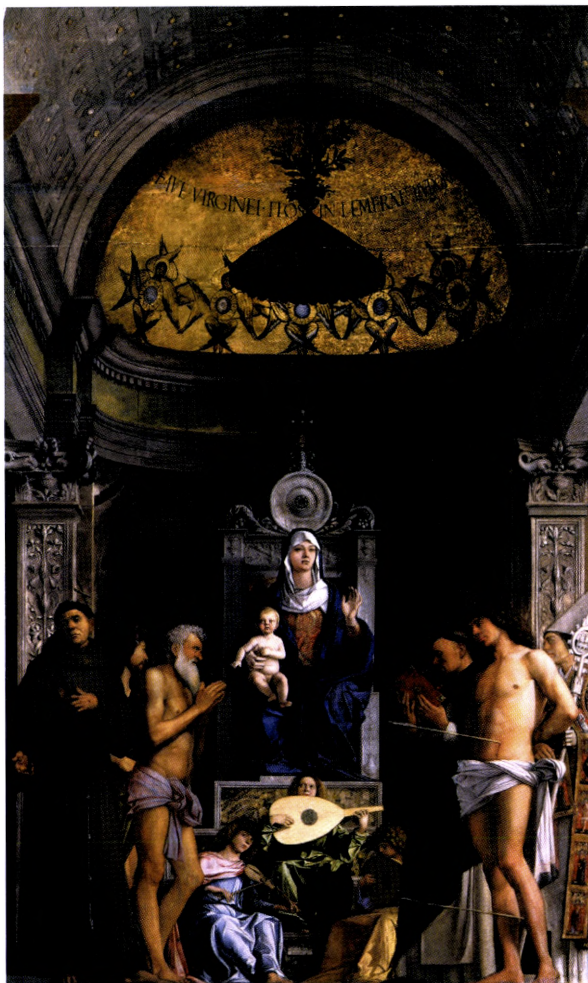


Fig. 2. Giovanni Bellini, *Madonna med barnet omgivet af helgener*, 1487 (den såkaldte San Giobbe Altertavle). Galleria dell'Accademia, Venezia.

det tidspunkt længe villet studere lingvistik. Jeg var dybt fascineret af de grammatiske lovmæssigheder i sprogene og interesseret i at trænge ind i de grundlæggende sproglige strukturer. Men flere lignende, intense oplevelser af billeder ledte mig til beslutningen om i stedet at læse kunsthistorie.

I de første år af min studietid i begyndelsen af 1970'erne var jeg især optaget af den tidlige italienske renaissance, specielt 1300-tallets og

1400-tallets maleri. Renæssancekunsten kan selvsagt behandles ud fra mange vidt forskellige synsvinkler. En af dem er erobringen af den synlige virkelighed. Man kan fra omkring år 1300 og op gennem de næste to århundreder iagttage en gradvis bevægelse væk fra middelalderens fladebetonede, stiliserede maleri, med ringe billeddybde og et temmelig diffust rum, hen imod billeder med et klart defineret rum, som de plastisk formede figurer befinder sig i, og med stadig præcisere skildring af den omgivende virkelighed, såvel bygninger som landskab. Udviklingen kulminerede omkring år 1500 med billeder som den venezianske maler Giovanni Bellinis altertavle *Madonna med barnet omgivet af helgener* fra 1487 (fig. 2), hvor figurerne tydeligvis står i et præcist angivet rum (et ældre kapel med en byzantinsk inspireret mosaik udsmykning). Figurerne er un-

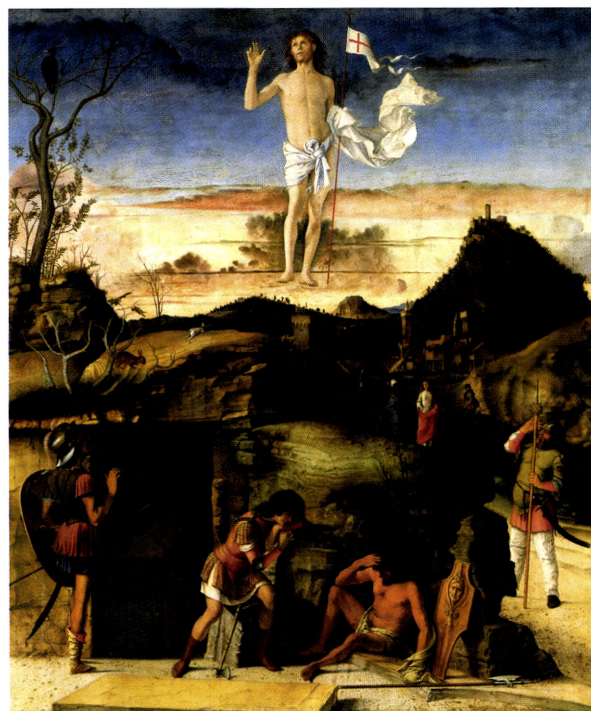


Fig. 3. Giovanni Bellini, *Kristi genopstandelse*, ca. 1480. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

derlagt naturlovene og har hver især fået deres individuelle identitet. De er knyttet sammen i et meditativt samvær. Alt i billedet kan forklares ud fra en rationel logik. Selv i billeder med overnaturlige emner overholdt Bellini tyngdekraften. I hans maleri af *Kristi genopstandelse* (fig. 3) ses Kristus således solidt plantet på en sky!

Det var kunstnere som Bellini, jeg især op søgte i kirkerne og på museerne på mine rejser til Italien. Men efter et par års forgæves forsøg lykkedes det mig at få adgang til en lille kirke i Firenze, Santa Felicità, hvor der er én eneste seværdighed: maleren Jacopo da Pontormos udsmykning af et kapel, med altertavlen af *Nedtagelsen af Kristus fra korset* fra omkring 1526-28 som det samlende hovedværk (fig. 4). Mødet med dette billede var en skelsættende oplevelse for mig. Her har kunstneren benyttet sig af virkemidler, der er som en negation af alt, hvad Bellini stod for. Alt er ulogisk og uden den rationelle sammenhæng, der lå til grund for den venetianske malers billeder. Figurerne befinder sig i et uvirkeligt, nærmest lufttomt rum. De er ikke underlagt tyngdekraften, men synes vægtløse. De har alle mærkeligt æteriske ansigtsudtryk, der ikke kan forklares ud fra de samme psykologiske lovmæssigheder som i Bellinis tilfælde. Selve handlingen, nedtagelsen af Kristus fra korset, er kun antydnet – korset mangler, og figurerne ville ud fra en logisk betragtning ikke have nogen jordisk chance for at bære Kristus med de stillinger, de indtager. Det hele er som en drøm, ikke mindst på grund af den sære farveholdning.

Pontormos maleri er blevet til i et helt andet mentalt klima end Bellinis, men jeg vil ikke her indlade mig på en nærmere redegørelse for den nye epoke, der har fået tilnavnet manierismen. Oplevelsen af billedet lærte mig åbenhed over for uvante indtryk, der går på tværs af al tidligere erfaring og erkendelse. Denne oplevelse har den været en rettesnor for mit senere virke.



Fig. 4. Jacopo da Pontormo, Nedtagelsen af Kristus fra korset, ca. 1526-28. Santa Felicità, Firenze.

Jeg skrev konferensspeciale i 1980-81 om Nicolai Abildgaards elever, altså C. W. Eckersberg og hans jævnaldrende kunstnerkolleger. Titlen var ganske universitær, *Heroisk og romantisk nyklassicisme i Danmark. Det mytologiske, religiøse og historiske maleri 1800-1816*.<sup>2</sup> Emnet var i høj grad bestemt af, at der var tale om et hul i den danske kunsthistorieskrivning. Flere lidt ældre kolleger havde taget delaspækt af emnet op i artikler, men der var behov for uddybende undersøgelser og en sammenfatning, hvor ikke mindst nogle linier til den samtidige internationale kunst blev trukket op. Der lå ingen tanker om at gøre et oversat emne tilgængeligt for et bredere publikum, da jeg valgte emnet for specialet, alene ønsket om at runde mine studier.

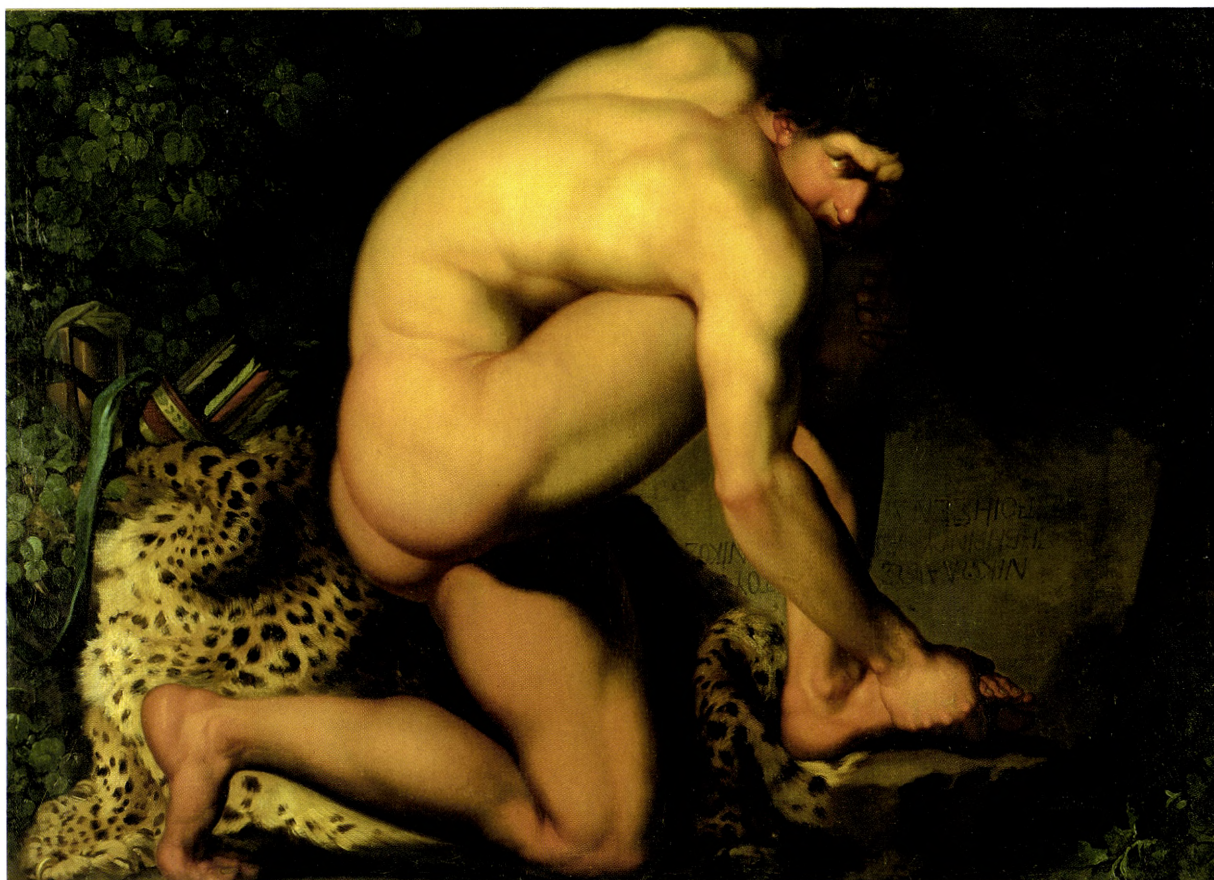


Fig. 5. Nicolai Abildgaard, Den sårede Filoktet, 1775. Statens Museum for Kunst, København.

er af på en meningsfuld måde og skrive et speciale, hvor der var mulighed for selvstændig forskning. Men da jeg som nybagt magister blev opfordret til at publicere specialet, meldte der sig overvejelser om den mest hensigtsmæssige form for publikation. Jeg havde i afhandlingen fulgt Abildgaards elever fra deres studietid på Kunstakademiet til deres gennembrud som modne kunstnere (eller manglende gennembrud). Deres elevarbejder var ubehjælpelige og uden interesse for andre end specialister, og et par af malerne nåede aldrig at blive selvstændige kunstnere. Jeg så derfor med en vis gysen publikationen for mig, billigt tryk med grå-grumsede sort-hvide illustrationer af

kunstværker af blandet kvalitet. Inden jeg fik realiseret dette projekt, blev jeg optaget af andre planer, ikke mindst efter jeg i 1985 blev museumsinspektør ved Statens Museum for Kunst. Hermed meldte der sig imidlertid en helt ny mulighed for publiceringen af specialet: Jeg kunne lave en udstilling på grundlag af afhandlingen og få den udgivet som et udstillingskatalog. For at give emnet bredere appel besluttede vi på museet, at det ikke bare skulle dreje sig om Abildgaards elever, men også om Abildgaard selv, og museet skulle tage skridtet fuldt ud og også vise den samtidige internationale kunst, som de danske malere blev relateret til i afhandlingen. I forhold til specialet blev

emnet altså bredt ud, men der blev samtidig foretaget en stramning af udvalget af kunstværker, der skulle inddrages – kvalitetsniveauet skulle højnes. Der blev med andre ord indført et kvalitetsmæssigt udvælgelseskriterium, som ikke nødvendigvis forfølges i universitetsforskningen, men som gør sig gældende over alt i museumsarbejdet. Resultatet blev udstillingen *Mellem guder og helte*, som blev vist på Statens Museum for Kunst i 1990. I tilknytning hertil fik jeg publiceret mit speciale som udstillingskatalog i stort format med mange farvegengivelser og tilmed i 2000 eksemplarer.<sup>3</sup> Selv om udstillingens 20-25.000 besøgende ikke kan

måle sig med den halve million, der så Claude Monet på Louisiana, fik jeg alligevel formidlet mit speciales emne ud til en langt større kreds, end jeg ellers ville.

Den kunst, der blev præsenteret på *Mellem guder og helte*, adskiller sig fra hovedparten af de senere års mange udstillinger på de danske museer ved at have et litterært indhold og ved derved at kræve kendskab til så forskelligartede litterære kilder som Bibelen, Shakespeare, Homer, Ossian og den nordiske mytologi, foruden en række bøger om danmarkshistoriske emner. I den henseende knyttede udstillingen an til en tendens i dansk kunsthistorie, der



Fig. 6. Caspar David Friedrich, Mand og kvinde, der betragter månen, 1817-18. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

vandt frem i årene efter 1970; flere forskere begyndte på det tidspunkt at reagere imod groft sagt 100 års dansk kunsthistorie, hvor primært de formelle kvaliteter – altså tegne- og malestil, komposition og farveholdning – havde været genstand for behandling. I det meste af både det 19. og det 20. århundrede var den indholdsmæssige side af Abildgaards kunst blevet betragtet som en unødvendig hindring for en tilgang til hans kunst. Med udstillingen kunne museet på en ganske storslået måde markere den revurdering, som flere kunsthistorikere havde banet vejen for i videnskabelige tidsskriftsartikler og på enkelte mindre udstillinger i 1980'erne.

I forbindelse med lanceringen af udstillingen fik jeg lejlighed til fortælle i tv-avisen, at udstillingens billeder skulle læses på samme måde, som nutidens unge læser tegneserier, altså som billeder, der fortæller en historie. Den vinkling gik tilsyneladende ind hos mange skolelærere, for udstillingen fik besøg af usædvanlig mange skoleelever, som med stor entusiasme gav sig i kast med at diskutere, hvordan kunstnerne havde tolket motiverne i billederne (billedernes litterære forlæg blev i hvert enkelt tilfælde grundigt forklaret i skilteteksterne på væggen).

Udstillingens omdrejningspunkt var Abildgaards hovedværk *Den sårede Filoktet*, der viser en af de græske helte, som på vej til Troja er blevet bidt i foden af en slange og er blevet efterladt af sine kammerater alene med sin smerte på en ø (fig. 5). Det er et maleri, som nu regnes for et hovedværk i dansk kunst, men så sent som i 1970'erne var det i lange perioder ikke hængt frem i den permanente samling på Statens Museum for Kunst. På udstillingen blev maleriet sammenstillet med malerier af Abildgaards jævnaldrende franske kollega Jacques-Louis David, og billedet kom desuden til at pryde omslaget til udstillingskataloget og udstillingens plakat. Især det sidste betød, at den musikuløse mandsfigur fik mange nye beundrere

af begge køn. Plakaten måtte trykkes i flere oplag, og vi oplevede, at billedet tydeligvis fik en helt anden gennemslagskraft takket være udstillingen. Nogle måneder forinden havde vi forhandlet med FDB's blad *Samvirke* om at gå sammen om produktionen af udstillingens plakat, så den kunne blive tilbudt til bladets læsere. Men forhandlingerne strandede, da vi insisterede på at bruge *Den sårede Filoktet* til plakaten, mens bladets medarbejder fandt motivet uegnet. Bagefter henvendte vedkommende sig igen til os og var nu parat til at præsentere plakaten med *Filoktet* for bladets læsere. Nu var billedet ikke længere utilgængeligt! At dømme efter diverse ugeblade kom plakaten op at hænge i mange 'skønne hjem' rundt om i Danmark. Det er der for så vidt ikke noget specielt ved, det er overgået så mange kunstnere, ikke mindst den franske impressionist Claude Monet.

Men hvis vi vælger at tro på, at plakats popularitet bunder i en erkendelse af billedets kvaliteter, tegner der sig nogle interessante perspektiver. *Den sårede Filoktet* skiller sig ud fra de dominerende tendenser i dansk kunst i de sidste 200 år, eller rettere: fra de tendenser i dansk kunst, som eftertidens smagsdommere har ladet dominere i den kunsthistoriske litteratur og i museumsophængninger, dvs. de naturalistiske og realistiske strømninger. Altså groft sagt hverdagsrealismen fra Eckersberg til Leif Panduro. For udstillingens gæster har maleriet været en påmindelse om, måske ligefrem en påpegning af, at kunst kan bruges til at skildre andet end hverdagen, nemlig til at udtrykke heftighed, voldsomhed, indestængt energifuldelse og stærke følelser, ikke mindst smerte. For mig er der ingen tvivl om, at vi med den markante lancering af dette billede har forrykket forestillingerne om kunstværkets udtryksmuligheder hos mange mennesker.

I 1991 var jeg med til at lave en udstilling, der også udfordrede den danske hverdagsrealisme, om end på end helt anden måde, nemlig



Fig. 7. Wilhelm Bendz, Familien Waagepetersen, 1830. Statens Museum for Kunst, København.



udstillingen om den tyske romantiske landskabsmaler Caspar David Friedrich og hans forhold til dansk kunst.<sup>4</sup> Hvad angår motiverne i Friedrichs kunst, var han helt klart tættere forbundet med den danske guldalders malere, end Abildgaard var. Men i hans tilfælde er det en helt anden kodning af motiverne, der adskiller ham fra de danske malere. Friedrichs kunst er baseret på indgående naturstudier (ligesom danskernes billeder var det), men den er stykket sammen af detaljer hentet vidt forskellige steder, den er præget af en stærkt religiøs besjæling af naturen, og ofte er der lagt en meget konkret kristen symbolik i landskaberne – alt sammen aspekter, der praktisk taget ikke kendes i den samtidige danske kunst.

Et af udstillingens billeder satte forskellen til den danske kunst i relief, idet det pudsigt nok tog udgangspunkt i en danskers naturoplevelse. Det er maleriet *Mand og kvinde, der betragter månen* (fig. 6). Af et indtil da upåagtet brev i Det Kongelige Bibliotek fremgår det, at Friedrich fik ideen fra den danske forfatter Peder Hjort, som under sit ophold i Dresden i 1817 havde fortalt maleren om en helt speciel månebelysning (formodentlig en måneformørkelse), som han og hans forlovede havde oplevet sammen, da de en sommeraften gik en tur ved Kalkbrænderibugten nord for København. På billedet er der intet tilbage af de flade engstrækninger ved Kalkbrænderiet.<sup>5</sup> Sceneriet er hos Friedrich omformet til en bjergegn, og det danske par er iført gammeltyske klædedragter – hvis det da overhovedet længere er dem, vi ser på maleriet. Der er kommet stærkt præg af andagt i billedet, og parret ser ud over en dal, der er skjult for billedets betragtere. Det tager sig ud, som om de står over uendeligheden. Den intense naturoplevelse har fået et stærkt religiøst islæt, og maleren berører herved tilværelsens store spørgsmål. Manden og kvinden står mellem det visnede egetræ, der gerne hos Friedrich symboliserer Døden, og et stedsegrønt grantræ, der står for håb og evigt liv.

Friedrich var før 1991 nærmest helt ukendt for en bredere offentlighed i Danmark, men af den megen omtale af udstillingen dengang og senere har jeg fået en klar fornemmelse af, at en langt større kreds er fået øjnene for de betydningsslag, han lagde i sine billeder, men som man ikke finder i dansk kunst. Han spillede således en hovedrolle på udstillingen *Under samme himmel*, der blev vist på Thorvaldsens Museum i forsommeren 2000 – og hvor *Mand og kvinde, der betragter månen* blev vist på ny.<sup>6</sup>

Billeder betjener sig i sagens natur af non-verbal kommunikation, uanset hvilke konkrete, sprogligt formulerede ideer der måtte være lagt i dem. Med sin visuelle form, som kan opfattes på ganske få øjeblikke, kan billeder hurtigere og mere direkte udtrykke tanker og følelser, der ville kræve langt mere tidskrævende verbale udredninger. I lykkelige tilfælde kan vi som museumsmedarbejdere gøre billedkunst til en del af den offentlige bevidsthed og dermed åbne for ny erkendelse af eksistentiel karakter.

## Konjunkturer

Men sproget er alligevel et nødvendigt redskab til at formidle billedkunsten. Hvor nødvendigt det er, har danske kunsthistorikere indirekte kunnet aflæse af den behandling, den danske 1800-tals kunst tidligere har fået i udenlandske kunsthistoriske værker – ofte lettere misforstået eller direkte misvisende.<sup>7</sup> Først da der i 1980'erne mere systematisk blev arbejdet på at gøre dansk kunst kendt i udlandet, er der opstået en mere dybtgående forståelse for de væsentlige sider i den danske kunst.

I min doktordisputats fra 1989 var det til gengæld den danske hverdagsrealisme i guldalderen, der var emnet – selv om jeg søgte at vise, at både 'hverdag' og 'realisme' var variable størrelser, med den meget væsentlige pointe, at periodens betydeligste kunst trods sit hverdagspræg satte sig ud over netop hverdagsrealis-



Fig. 8. C. A. Jensen, Johannes Søbøtke Hohlenberg, 1826. Statens Museum for Kunst, København.

mens snævre horisont. Afhandlingen var i en vis forstand et typisk 70'ers projekt. Den tog for så vidt udgangspunkt i en guldmedaljeopgave,

som blev udskrevet omkring 1975 ved Københavns Universitet, 'Guldalderkunsten og dens sociale baggrund'. Der var godt nok ingen, der



Fig. 9. Christen Købke, Amtmand J. A. Graah, 1837-38. Hjørring Kommune (ophængt på rådhuset).

besvarede opgaven, og det var først et par år senere, jeg selv blev optaget af emnet. Jeg tøvede dog med at give mig i kast med en forsinket besvarelse, for konstateringen af, at guldalderkunsten er borgerlig, er selvindlysende og ikke interessant i sig selv. Denne indfaldsvinkel ville snævert set slet ikke tilgodese de uomtvistelige kvaliteter i periodens kunst. Og ordet 'borgerlig' var jo dengang det værste tænkelige skældsord i store dele af universitetsverdenen! Der gik mere end ti år, før jeg følte mig rustet til at behandle emnet. Indimellem fik jeg lejlighed til at fordybe mig i en lang række af guldalderens

væsentligste værker, da jeg skulle skrive om de enkelte malerier til de to store guldalderudstillinger i London og Paris i 1984-85.<sup>8</sup> Til gengæld gav den ret beset løsrivne behandling af enkeltværker i udstillingskatalogerne mig incitamentet til at sammenfatte min viden i bogform. I første omgang var det tanken at skrive en bog, der skulle belyse forholdet mellem billedkunst og samfund i guldalderens Danmark. Jeg havde gjort op med mig selv, at jeg hellere ville skrive en god bog end en kedelig disputats. Det var først, da jeg var færdig, at jeg besluttede at søge at få den antaget som disputats. Bogen blev altså ikke skrevet alene med tanke på mine fagfæller, og den fik en titel med bredere appel, *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder – Kunstnerne og deres vilkår*.<sup>9</sup> Sprogligt bestræbte jeg mig på at gøre bogen lettilgængelig uden dog at slække på det faglige indhold. Det forvirrede nogle af anmelderne, og en enkelt bemærkede med en vis forbløffelse, at bogen var helt uden indforstået fagjargon – underforstået: det burde da der ellers være i en disputats! Noget af den største ros, jeg fik, kom fra en person, som var uden akademisk baggrund og aldrig havde læst om kunst før: 'Jeg vidste ikke, at det kunne være så spændende at læse om kunst!' Ved forsvaret måtte jeg så til gengæld indkassere flere drøje hug, fordi jeg ikke i alle henseender havde overholdt den gængse akademiske form.

I afhandlingen søgte jeg ikke blot at afklare, hvilken social baggrund kunstnerne og deres kunder havde, og hvilken indflydelse kunderne havde på kunsten. Jeg satte mig også for at trække linier mellem den kunstneriske udvikling og den samtidige økonomiske og sociale udvikling i Danmark. Altså prøve at aflæse de skiftende samfundsmæssige forhold af billederne. Derfor brød jeg med den indtil da gængse biografiske form i dansk kunsthistorie, hvor de enkelte kunstnere behandles på række efter hinanden. I stedet valgte jeg at indkredse de gennemgående motiver, som kunstnerne dyr-



Fig. 10. Christen Købke, Udsigt fra Kastelsvolden mod Langelinie og Nyholm, ca. 1832. Statens Museum for Kunst, København.

kede. Bogen er derfor kronologisk opbygget i fire hovedafsnit, som hver især er opdelt efter temaer. Herved skulle tendenserne træde tydeligere frem. Dertil kom et femte hovedafsnit (det andet hovedkapitel), hvor jeg kortlagde kunstmiljøet og kunstens institutioner i datidens København.

Jeg skal ikke her gå i for mange detaljer, men alligevel trække nogle væsentlige aspekter frem, hvor billeder giver en nøgle til de samfundsmæssige forhold, som kunsten er udsprunget af. Når man tidligere har talt om periodens kunstsamlere, er der altid blevet peget på de store kendte samlere som vingrosseren Christian Waagepetersen, som bl.a. blev

malet med sin familie af Wilhelm Bendz i 1830 (fig. 7). Det er uomtvisteligt, at han med sine bestillinger greb aktivt ind i flere unge kunstners karrierer. Men han var ikke nogen typisk kunstsamler. Den typiske kunstsamler så snarere ud som koloniembedsmanden Johannes Søbøtke Hohlenberg, der blev portrætteret af C. A. Jensen i 1826 (fig. 8). Han var ikke grosserer, men offentligt ansat embedsmand. Han havde med andre ord praktisk taget ikke penge til at købe kunst for! Typisk købte han blot et par familieportrætter og måske et blomstermaleri.

De skiftende økonomiske konjunkturer kan specielt aflæses af udviklingen inden for por-

trætmaleriet. Den økonomiske krise efter Napoleonskrigene, som kulminerede i Danmark i 1820'erne, afspejles i portrætkunsten ved, at de portrætterede personer er præget af en jordbunden beskedenhed og ligefremhed, som i portrættet af Johannes Søbøtke Hohlenberg. I løbet af 1830'erne vender situationen sig mod en økonomisk opgang og begyndende optimisme, og det kommer så til gengæld til udtryk gennem større selvsikkerhed hos de portrætterede. Christen Købkes portræt af *Amtmand J. A. Graah* fra 1837-38 (fig. 9) er ikke blot langt større end Jensens billede, men giver også en langt mere monumental skildring af embedsmanden, som fremstår lige så kompromisløs og enerådig som den enevældige Frederik VI.

Helt tilsvarende kan konjunkturændringen aflæses af landskabsmalerierne, ikke mindst i

de billeder, som Købke malede af København og den nære omegn. I begyndelsen af 1830'erne malede han næsten udelukkende små uanselige malerier med motiver, der ikke er særlig iøjnefaldende, som *Udsigt fra Kastelsvolden mod Langelinie og Nyholm* fra ca. 1832 (fig. 10). Men omkring midten af årtiet kan iagttages et markant skift i hans kompositioner, og han udførte nu billeder, der både var større og mere statelige og monumentale, mest udtalt i *Parti af Østerbro i morgenbelysning* fra 1836 (fig. 11).

Her kan man altså iagttage, hvordan billedernes format følger den økonomiske konjunktur, altså små billeder i en krisetid og større billeder under en opgangstid. Billedernes formater fulgte altså konjunkturerne, ganske på samme måde som kjolelængden i dette århundrede, som Broby-Johansen jo har påvist.<sup>10</sup>



Fig. 11. Christen Købke, *Parti af Østerbro i morgenbelysning*, 1836. Statens Museum for Kunst, København.



Fig. 12. Johan Thomas Lundbye, Sjællandsk landskab. Åben egn i det nordlige Sjælland, 1842. Statens Museum for Kunst, København.

Som bekendt blev Danmark i 1840'erne præget af den nationale strid om Slesvig og Holsten, og i kunstens verden blev dagsordenen i høj grad sat af en række unge malere, der nærmest lidenskabeligt gav sig til at skildre det danske landskab. Mest konsekvent var Johan Thomas Lundbye, hvis maleri *Sjællandsk landskab. Åben egn i det nordlige Sjælland* fra 1842 på mange måder sammenfatter de nye bestræbelser (fig. 12). I modsætning til Købke prøvede Lundbye at indfange alt, hvad der var typisk dansk i det danske landskab, og vi får en helt ny panoramisk udsigt over landskabet.

Kunstverdenen blev splittet op i to grupper – på den ene side de nationale kunstnere, der fik tilnavnet 'de blonde' (dvs. de nordiske, lyshårede), og som var en forholdsvis homogen gruppe; på den anden side alle dem, der ikke sluttede op om den nationale sag, og som fik tilnavnet 'de brunette' (dvs. de sydlandske, også kaldet 'europæerne'). Denne anden gruppe var til gengæld ganske heterogen, og dens medlemmer kan man kun med nogen ret kalde internationalt orienterede. De var indbyrdes meget forskellige. Eftertiden har betragtet det nationale danske landskab i 1840'erne

som en kunstnerisk sejr og har ensidigt hyldet 'de blonde'. Med en vis ret, eftersom de største talenter må siges at have hørt til blandt dem.

Men under mit arbejde med afhandlingen gik det op for mig, at der i virkeligheden var en tredje gruppe, nemlig alle dem, der blev tvunget til at forlade Danmark, fordi de enten var holstenere eller nordtyskere og derfor blev frosset ud af det københavnske kunstmiljø. F.eks. Louis Gurlitt, der malede et monumentalt billede af *Møns Klint* i 1842 (fig. 13), altså samme år som Lundbyes maleri. Gurlitt var fra Altona i Holsten og blev omkring 1840 betragtet som en af de mest betydelige danske landskabsmalere. Da klimaet i København efterhånden blev mere og mere uudholdeligt for alle tysktalende, som ikke undsagde slesvig-holstenerne, valgte Gurlitt i 1843 at forlade Danmark, i første omgang for at tage på studietur til Italien. Endnu blev han betragtet som dansk kunstner. Men da han i 1848 sluttede sig til slesvig-holstenerne, blev han bogstavelig talt udelukket fra det københavnske kunstliv. Hans malerier blev simpelt hen fjernet fra Det Kongelige Billedgalleri på Christiansborg Slot (altså den samling, der er grundstammen i Statens Museum for Kunst), og han gled helt ud af den danske kunsthistorie.

Mens kunstmiljøet helt ind i 1830 havde et internationalt præg takket være alle de holstenske og nordtyske kunstnere, der søgte til København, blev det efter 1848 ensidigt dansk. Det var tilsyneladende en sejr, ligesom resultatet af treårskrigen var det. Men på langt sigt førte det til isolation af dansk kunst og til kunstnerisk stagnation, fordi de danske kunstnere ikke fik nye impulser udefra. Den nationale danske kunst, som traditionelt er blevet hyldet i den danske kunsthistorie, indeholdt altså kimen til kunstnerisk forfald.

I forsøget på at kortlægge det danske kunstmiljø i begyndelsen af 1800-tallet blev det klart for mig, at der kan trækkes forbløffende mange paralleller til det aktuelle kunstmiljø, ikke

mindst til de konflikter, der brød ud i lys lue på Kunstakademiet i København for ca. 10 år siden, med skarpt optrukne fronter og åbenlyse indbyrdes beskyldninger gennem pressen. Jeg ved ikke, hvor mange nutidige kunstnere og kritikere der giver sig af med at læse en afhandling om kunstmiljøet i guldalderens København, men de, der måtte gøre det, ville kunne erfare, at når det gælder klikedannelse, er der intet nyt under solen. Og måske ville de kunne lære af det.<sup>11</sup>

I mit museumsarbejde har jeg primært beskæftiget mig med kunsten fra de foregående århundreder. Men jeg har dog også haft mulighed for at prøve at pejle mig ind på samtidskunsten, da jeg i 1980'ernes første halvdel var anmelder ved dagbladet Information. Nutidskunsten er for mange mennesker forbundet med en uoverstigelig barriere, ikke mindst hvis den går på tværs af vaneforestillingerne om, hvad et kunstværk er. Hvis man forventer, at et kunstværk skal være omgivet af en guldramme (både i konkret og overført betydning), vil man uvægerligt blive desorienteret og lukke af for megen nutidskunst, også selv hvis man i det enkelte tilfælde intuitivt ville kunne fornemme, hvad hensigten med det pågældende kunstværk er.

Som professionel kunstbetragter møder man for det meste nutidskunsten i situationer, hvor man er forberedt på, at nu står man over for et kunstværk. Enkelte gange kan man være så heldig, at man helt uforvarende bliver konfronteret med den. Det blev jeg selv, da jeg første gang så *Frihedens port*, som er skabt af Stig Brøgger, Hein Heinsen og Mogens Møller og opstillet ved Friheden S-station i Hvidovre i 1981 (fig. 14). De første gange, jeg så værket, kort efter færdiggørelsen, havde jeg ikke hørt om det, men så det alene, fordi jeg var begyndt at færdes på stationen. Jeg oplevede da alle de tanker og følelser, som værket ret beset skal vække: Undren, fascination, nysgerrighed.

Som kunstanmelder var jeg i den heldige si-

tuation, at jeg kort efter fik lejlighed til at omsætte mine første indtryk til analyse og tolkning.<sup>12</sup> Værket består af en betonramme, hvorpå der hviler en stor uregelmæssig kvadersten, som tilsyneladende, men også kun tilsyneladende, kan falde ned, hvert øjeblik det skal være. Fra kunstnerens side er værket tænkt som en port, en indgang til forstaden Hvidovre, som en nutidig pendant til tidligere tiders byporte, der markerede afgrænsningen af byen. En afgrænsning, som gerne mangler i dag, hvor byer og forstæder flyder sammen til et hele uden begyndelse og slutning. Men det var nu ikke dette aspekt ved værket, der tiltrak min opmærksomhed.

*Frihedens port* er opstillet på en temmelig diffus plads, en parkeringsplads, der ikke er klart afgrænset. Pladsen udgør derfor ikke et lukket byrum, hvilket jo ellers traditionelt er definitionen på en plads. Friheden Station og stationsplads er yderst typisk for stationerne ved Køge Bugt S-togsbane: Alle stationer, pladser og veje er anlagt i samme periode efter groft sagt de samme principper og forekommer ens de første mange gange, man kører forbi med toget. Portens betonramme falder godt i tråd den omgivende betonarkitektur. Helt regelret og uden nogen forskønnende omstændigheder. Men den 24 tons tunge granitblok er i alle henseender et fremmedlegeme, både i forhold til



Fig. 13. Louis Gurlitt, Møns Klint, 1842. Statens Museum for Kunst, København.





Fig. 14. Stig Brøgger, Hein Heinsen og Mogens Møller, Frihedens port, 1981. Stationspladsen ved Friheden S-station, Hvidovre.

selve porten og til omgivelserne, som et stykke natur, der ikke kan passes ind i den menneskeskabte sammenhæng. Den yderlige placering skaber tilmed en indre splittelse i værket, og helhedsindtrykket er ganske foruroligende. Skulpturen påpeger derved begrænsningerne og svaghederne i bydelens fysiske udformning.

### Udfordringer

En enkelt gang har jeg haft lejlighed til at stå for en større udstilling af en kunstner fra det 20. århundrede, tilmed en af de allermest betydelige, nemlig Henri Matisse-udstillingen på Statens Museum for Kunst i 1999.<sup>13</sup> Udstillingen

satte fokus på fire store kunstsamlere, to russere og to danskere, der i årene omkring første verdenskrig hver især skabte en enestående samling af deres samtids kunst, med Matisse som en af de helt centrale skikkelser. Udstillings- og forskningsprojektet havde til mål at belyse, hvordan de fire kunstsamlere formåede at udnytte de skiftende vilkår på det internationale kunstmarked i den brydningsfulde periode. For at skabe deres enestående samlinger måtte de kombinere formue, kunstnerisk sans, snarrådighed, intuition og hensynsløshed.

Matisse's kunst var selvsagt omdrejningspunktet i projektet, og under arbejdet med udstillingen og dens katalog fik jeg mulighed for at realisere en tredive år gammel kærlighed,

som gik tilbage til mit første møde med hans kunst på en storslået udstilling i Paris i 1970. Matisse er vel kendt af praktisk taget alle, der har blot en vis interesse for det 20. århundredes kunst. Alle har en idé om, hvordan et typisk Matisse-billede ser ud. Men da jeg fik lejlighed til at fordybe mig i hans kunst, blev jeg slået af hans foranderlighed. Konstant fornyelse synes at have været et grundlæggende princip for ham. Mens mange moderne kunstnere har lagt sig fast på den udtryksform, de én gang har rendyrket, har Matisse gjort det modsatte. Han vendte sig hele tiden fra velkendte og gennemprøvede virkemidler mod nye kunstneriske udfordringer. Han sagde ikke: Det er jeg god til, det vil jeg blive ved med! Men tværtimod: Det er jeg god til, så nu vil jeg prøve noget nyt! Da han havde rendyrket fauvismens udtryksmuligheder med de grelle og uventede farvesammensætninger og de groft påførte penselstrøg – f.eks. i mesterværket *Portræt af Madame Matisse* fra 1905 (fig. 15) – søgte han at udvikle sin kunst i andre retninger. Han stillede sig ikke tilfreds med blot at leve op til forventningerne.

For mig personlig var Matisse-udstillingen en kærkommen lejlighed til at forske i et nyt emne efter hen ved tyve års studier i den danske guldalder. Matisses konstante søgen efter nye udfordringer har tilmed betydet, at hans kunst for

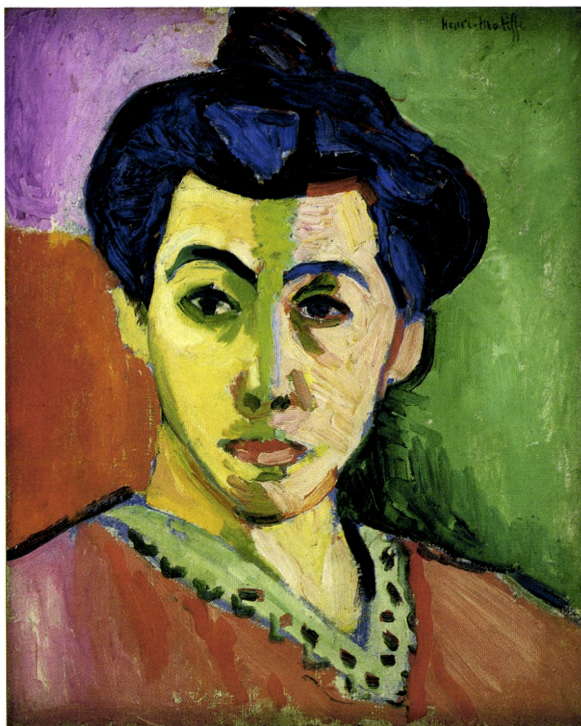


Fig. 15. Henri Matisse, *Portræt af Madame Matisse*, 1905. Statens Museum for Kunst, København.

mig står som en påmindelse om nødvendigheden af, at man indimellem foretager nogle uventede skridt – eller endog spring – for at komme videre, både som forsker og privatperson.

## Noter

1. Der er ikke foretaget nogen publikumsundersøgelser på et videnskabeligt plan på de danske kunstmuseer, og en vurdering af kunstens betydning for museums-gæsterne må derfor baseres på et skøn.
2. K. Monrad, *Heroisk og romantisk nyklassicisme i Danmark. Det mytologiske, religiøse og historiske maleri 1800-1816*. Magisterkonferensspeciale. Københavns Universitet (eksemplar i biblioteket på Statens Museum for Kunst).
3. K. Monrad, *Mellem guder og helte. Historiemaleriet i Rom, Paris og København 1770-1820*. Udstillingskatalog. Statens Museum for Kunst, København 1990.
4. K. Monrad & C. J. Bailey, *Caspar David Friedrich og Danmark*. Udstillingskatalog. Statens Museum for Kunst, København 1991.
5. Christen Købke malede ca. 20 år senere, i 1836-37, et motiv fra Kalkbrænderibugten nogenlunde dér, hvor Hjort og hans forlovede må formodes at have spadseret, *Parti af bugten ved Kalkbrænderibugten set fra strandpromenaden mod nord* (Statens Museum for Kunst); jf. H. E. Nørregård-Nielsen & K. Monrad, *Christen Købke 1810-1848*. Udstillingskatalog. Statens Museum for Kunst, København 1996, pp. 265-70, fig. 179.
6. S. Miss & W. Gelius (red.), *Under samme himmel. Land og by i dansk og tysk 1800-1850*. Udstillingskatalog. Thorvaldsens Museum, København 2000, p. 170f, kat. nr. 40.
7. Her tænkes specielt på Th. La Brie Sloan, *Neoclassical and Romantic Painting in Denmark 1754-1848*. Dissertation. Northwestern University, Evanston, Illinois 1972. Men oplagte misforståelser kan også findes i F. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*. Harmondsworth & Baltimore 1960 (2. udg. 1971).
8. Jf. K. Monrad, *Danish Painting: The Golden Age*. Udstillingskatalog. Introduktion af H. Bramsen & A. Smith. National Gallery, London 1984, & K. Monrad, *L'age d'or de la peinture danoise*. Udstillingskatalog. Introduktion af H. Bramsen og P. Lauring. Grand Palais, Paris 1984.
9. K. Monrad, *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder – Kunstnerne og deres vilkår*. København 1989.
10. R. Broby-Johansen, *Krop og klær*. København 1953.
11. Jeg kom dog ikke selv ind på disse aspekter i afhandlingen, og der var heller ingen anmeldere eller andre, der offentligt har trukket disse paralleller til samtidens kunstliv.
12. Jf. K. Monrad, 'Skulptur som kommentar til det omgivende miljø', *Information*, 1. december 1981.
13. K. Monrad (red.), *Henri Matisse. Fire store samlere*. Udstillingskatalog. Statens Museum for Kunst, København 1999.