Dem der ikke magter kunsten

Konflikter omkring kunstoplevelsen ved de første offentlige kunstudstillinger i Danmark

PETER STORM HANSEN*

Title: Those who cannot deal with art.

Abstract: *The exhibitions held by The Royal Danish Academy of Fine Arts in the latter half of the eighteenth century laid the basis for the subsequent practice of public art exhibitions in Denmark. The lack of a general background for this new activity, in the form of a broadly accepted framework of understanding, involved a sense of openness that proved attractive for people of very different kinds.*

This article shows how the artists of that time attempted to manage the public conditions and context for art by promoting one particular art experience, and limit others. This practice was especially aimed at excluding the lower classes, whose understanding of art was considered incompatible with that of the artists.

Key words: Art exhibition, The Royal Danish Academy of Fine Arts, 1750-1800, audience, spectator, beholder, power relations.

Der synes at være en tilbøjelighed til, at et samfunds indretning med tiden opnår et skær af selvfølgelighed. Det lægger sig fast, bliver en del af udsynet; man vænner sig til dets logik og tænker ikke nærmere over den – sådan er det nu engang. Men tingenes tilstand er sjældent så selvfølgelig. De er ofte et resultat af en proces, hvor sociale spændinger gradvist bliver rettet til og fikseret i et særligt mønster. Ønsker man indsigt i samfundets forhold er det nyttigt at vende sig mod deres udgangspunkt.

Det kgl. danske Kunstakademis udstillinger i sidste halvdel af det 18. årh. er de første offentlige kunstudstillinger i Danmark. Et så skråsikkert prædikat er naturligvis noget af en

tilsnigelse, eftersom etableringen af den offentlige kunstudstilling, i begrebets moderne forstand, var et langstrakt forløb. Når jeg karakteriserer forholdet således, er det fordi, at Akademiets udstillinger lancerede en ramme omkring kunsten med en principiel tilgængelighed, der var banebrydende i spørgsmålet om den danske kunstudstilling. Akademiets tidlige kunstudstillinger skabte noget nyt. Denne aktivitet var del af en større samfundsomvæltning, hvor der fandtes støtte- og modstandspunkter til de kunstneriske bestræbelser, og udstillingen blev med tiden et vigtigt element i den fremspirende sociale orden, der fik navnet: det moderne.

Der er tale om etableringen af en ny social form og derfor også om en praksis, der endnu ikke besad de konventioner og faste forståelser, som man i dag naturligt tillægger den. De tidligste kunstudstillinger befandt sig i et uafklaret spændingsfelt, omgivet af uforenelige interesser. For tidens kunstnere nødvendiggjorde situationen en afklaring, og de forsøgte at fastlægge praksissen i henhold til deres forestillinger om den rette kunstoplevelse. Artiklen vil fokusere på denne aktivitet og på dens konsekvenser for det offentlige kunstforhold. Beskrivelser af det 18. århundredes samfundsomvæltning har sædvanligvis koncentreret sig om konflikten mellem adel- og borgerstand. Jeg vil rette fokus mod den nye ordens betydning for det flertal af befolkningen, der befandt sig i randområdet af den finkulturelle kamp: de lavere sociale lag.

AKADEMIETS KUNSTUDSTILLINGER

Det brede publikum

Det danske Kunstakademis tre saloner i sidste halvdel af det 18. århundrede, år 1769, 1778 og 1794, var genstand for enorm interesse. På baggrund af entréindtægten har man vurderet, at Akademiets tredje salon år 1794 tiltrak omkring 25.000 besøgende.¹ Efter nutidige standarder er dette tal ualmindeligt stort, og i forhold til Københavns daværende befolkningsstørrelse, der endnu var under 100.000, vidner det om en ekstrem interesse. Trods at tallet sandsynligvis dækker over en del gengangere, var der tale om et kæmpe tilløbsstykke, hvor et meget bredt udsnit af byens befolkning deltog. Den danske situation er langt fra enestående, men afspejler et alment europæisk mønster. Således tiltrak de akademiske kunstudstillinger i bl.a. Paris og London store folkemængder. De overleverede beretninger fra ti-

dens saloner fortæller om tætpakkede lokaler og stor spredning i social status.² Kunstudstillingerne var et nyt, ubestemt rum, der kunne drejes alt efter smag og behag. Denne åbenhed medførte et bredt, folkeligt tilløb.

Den omfangsrige interesse havde en tvetydig karakter for periodens kunstnere. På den ene side kunne den store opmærksomhed fungere som bevis på Akademiets samfundsrelevans, hvilket styrkede påstanden om dets berettigelse. Et vigtigt formål med udstillingen var at demonstrere Kunstakademiets fortrin og derved øge respekten for tidens kunstnere. På den anden side var den store, forskelligartede folkemængde en urovækkende størrelse. Man havde lukket et utilregneligt, ukontrollabelt element ind i Akademiet og derved risikeret udfald mod de sanktionerede forståelser.

Akademikunstnerne var oprindeligt meget skeptiske, for ikke at sige modvillige, over for tanken om, at lade deres værker udstille offentligt. Udstillingstraditionen blev grundlagt ved Det franske Kunstakademi. Dets etablering skyldtes dog ikke de tidlige franske akademikere, der generelt var meget negative over for initiativet, men derimod primært krav fra øvre myndigheder. De franske kunstudstillinger udvikledes i løbet af det 18. århundrede fra arrangementer i forbindelse med hofsamfundets festligheder til egentlige offentlige kunstudstillinger. Det nye scenarium havde en række fordele; det gav Kunstakademiet mulighed for at markere dets synspunkter, demonstrere dets sociale position, men det skabte også en række problemer, bl.a. omkring det rette forhold til kunsten; hvad som måtte siges, og hvem som måtte tale. En fremspirende kunstkritik skabte et ansændt forhold mellem Akademiet og dets publikum. Således truede kunstnerne til tider med at boykotte salonen, hvis ikke tilskuernes kritik forstum-

18 mede.³ Kunstens indtræden i det offentlige rum medførte en mangel på kontrol, hvilket akademikerne oplevede som yderst problematisk. De følte stort ubehag ved at se deres værker udsat for folkets bedømmelse, dvs. for den "forkerte" anskuelse, som størstedelen af de besøgende anlagde i omgangen med kunsten. Akademiets etablering var i høj grad resultatet af kunstneriske bestræbelser på at øge kunstens anseelse. Den historiske mangel på status, der endnu havde et vis greb i samfundet, plagede den selvforståelse, som kunstnerne havde opbygget siden renæssancen. Dette betød, at de værnedes ihærdigt om deres forestillinger og var særdeles fintmærkende i forhold til anderledes forståelser.

Det folkelige kunstforhold

Som sagt var Det danske Akademis udstillinger de første offentlige kunstudstillinger, og der var derfor ikke en fast, alment udbredt forventning omkring begivenheden. Den prædisponerede indstilling, som nutidige kunstudstillinger i reglen mødes med, var endnu ikke etableret. Datidens forståelse af udstillingerne blev forberedt af andre sammenhænge. For den københavnske menigmand var det meget småt med adgangen til det, vi i dag betegner som kunst. Langt størstedelen af byens befolkning havde meget begrænsede økonomiske midler, minimal uddannelse og befandt sig i forhold, hvor de var stærkt afhængig af de øvre klassers velvilje. København var en by præget af store sociale problemer. Trods en vis forskellighed sondrede den københavnske overklasse sjældent mellem folk på samfundets nedre trin, men anvendte nedladende samlebetegnelser som pøblen, mængden og deslige.

For denne gruppe var kunst en fjern, noget nær ukendt størrelse. Der var mulighed for lejlighedsvis indtryk af kirkemalerier og

desuden nogle ganske få offentlige skulpturer. Derudover kunne man, hvis ens omstændigheder tillod det, erhverve sig visse reproduktioner, dvs. stik af kunstværker. Denne omgang med billedkunst foregik efter alt at dømme under særdeles afslappede former. Der er desværre ikke mange undersøgelser af denne aktivitet, men det må anses for sandsynligt, at salg af billeder var en del af den almindelige markedshandel, dvs. fandt sted ved tidens kramboder, ligesom der er adskillige eksempler på udenlands.⁴

I spørgsmålet om fremvisninger af billedkunst og den dertil knyttede adfærd var almenheden henvist til bl.a. kongelige festligheder og processioner, hvor der præsenteredes en mængde kunsthæder, billedrige udsmykninger. Denne aktivitet var en tilbagevendende begivenhed i det 18. årh., omkranset af særlige traditioner, med kongeligt ansatte kunstnere som flittige bidragsydere til udsmykningen. Eksempelvis fremstillede landets førende arkitekt C.F. Harsdorff i forbindelse med Christian VII's salving år 1767 en stor dekoration i klassisk stil kaldet "Gratiernes Fontæne". Denne udsmykning blev opstillet på Christiansborg Slotsplads, hvor den var centrum for en folkelig fest. Kongen udstroede penge og bespiste mængden; der blev rettet an med spidstegt okse, mens vinen sprang fra dekorationens fontæner (jf. fig. 1).⁵ Folkets oplevelse af sanseligt overvældende udsmykninger i forbindelse med royale arrangementer var en bevidst strategi fra kongemagten side. Som det forklares i et værk om ceremonielvidenskab fra år 1733 af den i samtiden meget læste saksiske hofmand Julius Bernhard von Rohr:

Menigmand, som er afhængig af sanserne og gør ringe brug af fornuften, kan ikke ordentligt forestille, hvad kongelig ophøjethed er, men gennem det, der møder

Ukendt kunstner: C.F. Harsdorffs dekoration "Gratiernes Fontæne". Fejring af Christian VII's salving på Christiansborg Slotsplads, 1767. Tegning. 26 × 59 cm. Det kongelige Bibliotek.

hans øjne og rør hans andre sanser, får han et klart begreb om kongens ophøjethed, magt og myndighed.⁶

Kunstakademiet var som kongelig institution en hovedleverandør af udsmykninger til disse arrangementer. Det bør bemærkes, at den grundliggende stil i disse udsmykninger og i salonernes kunstværker langt hen ad vejen var identisk, dvs. baseret på samme klassiske formsprog. Den almindelige befolkning oplevede derfor ikke en klar billedkunstnerisk overgang mellem den ene og den anden sammenhæng, og det synes nærliggende at konkludere, at folk overførte en mængde erfaringer fra de kongelige festligheder til Akademiets udstillinger.

Desuden var en række andre billedfremvisninger tilgængelig for den brede del af befolkningen. Disse befandt sig inden for, hvad

jeg ville kategorisere som den folkelige forlystelseskultur. Denne aktivitet var knyttet til livet omkring byens markedspladser, parker og særlige forlystelsessteder både inde og ude for voldene. I denne kontekst var der en mangfoldig brug af billeder, det være perspektivkasser, *laterna magica*, mekaniske statuer, folk der foreviste plancher og malerier, og deslige. En meget populær forlystelse var vokskabinetterne, dvs. udstillinger af legemsstore figurer i voks. Desuden fremkom der i slutningen af det 18. århundrede såkaldte panoramaer, som var store billedudsmykninger anbragt på de indre vægge af en rotunde.⁷ Disse opvisninger kredsede om det sanselige indtryk i forsøget på at underholde og more tilskuerne.

Igen må det bemærkes, at der i disse sammenhænge er flere eksempler på, at man gjorde brug af samme kulturelle reservoir, som

20 den akademiske kunst benyttede. Således berettes der bl.a. om perspektivmaskiner, der viste Peterskirken i Rom, og vokskabinetter, der fortalte historien om Kleopatra og Marcus Antonius.⁸ Tilskuerne fik formodentlig ikke nogen dybere indsigt i disse scenerier (det var ikke formålet med forlystelsen), men de fik trods alt et vist kendskab til formen, og stillet over for en kunstudstilling, havde de visse forventninger til oplevelsen.

Det synes rimeligt, at denne forlystelseskultur og andre visuelt tiltrækkende begivenheder gjorde sig gældende i forståelsen af Akademiets kunstudstillinger. Folket medbragte et syn på tingene, der var tillagt ved andre sammenhænge. Som officeren og litteraten Werner Hans Frederik Abrahamson år 1793 skrev i en kritik af Torkel Badens afhandling om Filostrat, som han mente ville være en gavnlig belæring:

... for de mange Hundrede der staae og gabe paa Konst-værker, som de gabe paa Optoget naar en drukken Kjerlig bringes paa Raadstuen, og siden gaee hen og ræsonnere over Konstnerens Arbejde netop som om saadant Vægteroptog.⁹

Den ovennævnte kultur var menigmands forudsætning i tilgangen til Akademiets kunstudstillinger, hvilket var yderst problematisk i forhold til kunstnernes høje, ambitiøse forestillinger om deres praksis. Kunstakademiets bestræbelse på at hæve dets anseelse blev ikke gjort nemmere af, at klasselotteriet normalt havde til huse i de lokaler, hvor salonerne fandt sted, og fem gange om året foretog trækninger ved Charlottenborg under livlig deltagelse af en stor folkemængde. Fra år 1795 blev også talloteriets trækninger foretaget ved Charlottenborg. Således kæmpede Akademiet mod en sammenblanding med den vulgære, folkelige smag.

STYRINGEN AF DET OFFENTLIGE KUNSTFORHOLD

Adskillelsen

Det folkelige perspektiv harmonerede dårligt med akademikernes forestilling om kunstens bestemmelse. Som akademisekretær Cornelius Høyer år 1795 utilfreds meddelte dem:

... som ikke er uvidende om den alvorlige Plan, efter hvilken dette Institut er anlagt, skulde det være Eder fremmed, at de Skønne Konster i vort nordlige Climat af mange endnu betragtes som en Tidsfordriv og blot sandselig Fornøjelse¹⁰

Beklagelser af denne art var ikke forbeholdt kunstnerne, men blev også leveret af en fremvoksende skare af selvbestaltede kunstkere, primært fra et stadig mere selvbevidst borgerskab.

I tidens kunstdebat blev der gang på gang klaget over pøblens tilstedeværelse ved Akademiets udstillinger; en praksis der saboterede de sande kunstskeres forehavende. Denne fremspirende stand af kunstkere var på sin vis et støttepunkt for de akademiske bestræbelser, qua betragtningen af kunsten som et alvorligt og ophøjet anliggende, men til tider også et modstandspunkt, der udfordrede akademikernes kunstneriske autoritet. Kunstens placering i et offentligt rum affødte en mængde diskursive kampe omkring, hvad der var den rette anskuelse. I denne sammenhæng blev den sande kunstker gerne fremstillet som modsætningen til den rå og uvidende pøbel. At tale med sand myndighed var i høj grad et spørgsmål om at adskille sig fra den vulgære mængde. I kunstpolemikerne gjaldt det derfor om at fremstille modparten som én, der tænkte og talte inden for den folkelige logik, dvs. hvis forståelse ikke hævdede sig over den "simple" betragtning.

Den danske kunstner og akademiprofessor Nicolai Abildgaard var jævnligt involveret i disputer med tidens kunstkere. Et eksempel er den omfattende polemik med den lærde og kunstinteresserede provst Andreas Christian Hviid; en polemik, der begyndte med Abildgaards negative vurdering af kobberstikkeren Georg Haas. I denne meningsudveksling opleves det, hvorledes man forsøger at udgrænse og diskvalificere modstanderen ved at gøre vedkommende til del af den folkelige forståelse. Abildgaard beskyldes bl.a. for at anvende ord: "... der bruges af den gemeene Mand, og af dem, som intet om Konstsager have hørt, seet eller læst", dvs. anvende "Mængdens Sprog", i modsætning til de glosers "... der ... har faaet en hemmelig Magt over det fine

Øre ...".¹¹ Ifølge Hviid ser man i Abildgaards udtalelser kontrasten til den sande kunstforståelse: "... Contrasten sees let imellem slige Declamationer, og den fiine Kienderes specielle Raisonnement ...", og Hviid anbringer ham blandt "... de hastige Hoveder, der ubesindigen dømme om det, som de ikke forstaae ...".¹²

Abildgaard svarer igen ved at fremstille Hviid som værende fuldstændig ukyndig på området, hvilket er "... aabenbart for alle Kienderer", men "Det er heller ikke for disses Domstoel han søger at fremstille sig selv og mig i denne hans saa kaldte Revision; men for den hele store Mængde, som intet forstaaer af Konsten ...".¹³ Hviid har ikke andel i den sande kunstforståelse, og Abildgaard understreger, at diskussionen ikke foregår i kredsen af

Johan Frederik Clemens (1748-1831) efter forlæg af Nicolai Abildgaard (1743-1809): Le Sort des Artistes (Kunsternes lod), 1786. Kobberstik. 17,5 × 22,9 cm. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.

Joachim von Sandrart (1606-1688): *Sutor non ultra crepitam*. Illustration i Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*. Anden del, første bog (Nürnberg, 1675). Kobberstik. 11,5 × 16,0 cm.

kunstkere: "... thi for disse vilde det være unødvendigt, og mig uanstændigt at certere med Hr. Prof. Hviid, efter de Prøver, han har givet paa tyk Uvidenhed i alt hvad Konst-Sager betreffer".¹⁴ Hviid henregnes til den lavere anskuelse; en aktør der har forsynet sig med store ord for: "... at narre dem, der intet forstaa".¹⁵

Abildgaards foragt for den uvidende, usmælgelige kunstbetragtning kommer til udtryk flere steder. I værket *Le Sort des Artistes (Kunstnernes Lod)* ses en forsamling af ukyndige, ubehøvlede skabninger, der harcelerer over et fremsat maleri, mens kunstneren græmmer sig bag værket (fig. 2). Man har tidligere påpeget forbindelsen til François Bouchers værk *Male-riet hånes af Misundelsen, Dumheden og Fuldskaben*, der blev udbredt ved en radering af Jacques Philippe Le Bas. En anden nærliggende inspirationskilde synes at være Plinius den ældres anekdote om den antikke maler Apelles, der udstillede sine værker på gaden for i

skjul at overhøre de forbipasserendes respons. En dag kritiserede en skomager Apelles' fremstilling af fodtøjet, hvilket maleren derfor korrigerede, men da skomageren opdagede rettelserne og opmuntret af sin bedrevene begyndte at bebrejde andre dele af figuren, trådte Apelles frem og fastslog, at skomageren ikke skulle berøre ting, hans viden ikke dækkede, eller som det hedder i den mere almenkendte formulering: "Skomager bliv ved din læst".

Denne beretning er bl.a. illustreret i Joachim von Sandrarts berømte bogværk *Teutsche Academie...* fra år 1675, som både Akademiet og Abildgaard selv var i besiddelse af (fig. 3).¹⁶ I Sandrarts illustration ser man en folkelig forsamling, der på linie med Abildgaards værk inkluderer bl.a. børn og dyr. Fortællingens underforståede budskab er, at bedømmelsen af kunst skal overlades til dem, der har den rette kompetence, hvilket menigmand ikke har.

Christian August Lorentzen (1746-1828): *Mester Jakketeater, antageligvis i Dyrehaven, ukendt årstal*. Tegning. Teatermuseum.

Abildgaards værk synes mærket af en afsmag for tilgangen til kunst som folkelig adspredelse, hvor selv børnene kan deltage. Tilskuerne med deres gestikuleren og børnenes fremskudte placering i forholdet, minder om de beskuere af et Mester Jakel-teater, som den samtidige kunstner C.A. Lorentzen har skildret i en tegning (fig. 4). Igen ses det kropslige, sanselige engagement og børnene der holdes op eller skubbes frem for at kunne tage del i oplevelsen. Et teatralsk forhold præget af fysisk respons mellem scene og beskuer. Denne indstilling i mødet med kunsten har Abildgaard opfattet som en hån mod værkerne.

Tidens kunstdebat udfoldede en diskurs, der polariserede forholdet mellem den sande kunstbetragter og samfundets nedre klasser. Desuden dannedes der i forbindelse med kunststudstillingen en række konkrete praktikker, hvis formål var at fremme den korrekte adfærd og udgrænse den forkerte.

Udgrænsningen

Akademiets forhold til salonernes publikum synes med tiden at ændre karakter. Kataloget fra den første salon år 1769 erklærer frejdigt, at: "... alle og eenhver være tilladt", og der synes at være en positiv forståelse af publikums forhold til akademikernes initiativ; kataloget der efterkommer "... den Begierlighed, som Publicum viser ..."; værkerne "... der for deres Nysgierrighed udsættes ...".¹⁷ I kataloget fra den anden salon år 1778 har forholdet taget en drejning. Bredden er blevet ofret for italesættelsen af en særlig kunstbetragter: "For da at vise det indsigtfulde Publicum frugterne af denne Stiftelse ...".¹⁸

Den "gemene befolkning" var en problematisk størrelse i kunststudstillingens logik. På den baggrund iværksattes en række tiltag, der havde til formål at udgrænse pøblens dominans af

livet i salonerne. Ved den anden salon år 1778 afviste man folk, som "... er uanstændig klædt, eller af en usømmelig Opførsel", således at "... Konst-Elskere med desto større Roe og Fornøjelse kan betragte det udsatte Arbejde ...", og ved den tredje salon år 1794 opkrævede man entré "For at forebygge alt for stærkt Tilløb af den gemeene Pøbel ved Salonen ...".¹⁹ For at sikre ro og orden udkommanderedes en militærtærvagt.

Denne tydelige udgrænsning synes paradoksal, eftersom man ofte påpegede kunstens potentiale i kultivering af folket. Bl.a. Abildgaard var fortalende for kunstens gode virkning.²⁰ Dilemmaet synes at være en integreret del af kunststudstillingens logik; ønsket om at inkludere gik hånd i hånd med bestræbelser på at ekskludere folket. Forestillingen om en bredt tilgængelig kunstoplevelse befandt sig i et spændingsforhold med andre forståelser, der fastslog at den ægte, korrekte kunstanskuelse var uden for menigmands rækkevidde, eftersom hans tilværelse var bundet til materielle, praktiske forhold. At være indspundet i hverdagslivets materielle omstændigheder var en fundamental brist i forhold til kunstbetragtningen. Som den indflydelsesrige tyske kunstkritikker Johann Joachim Winckelmann skrev om muligheden for at føle det kunstsønne:

Dette forslag er dog, som dette udkast, ikke for unge folk, der kun lærer for at opnå det livsnødvendige brød, og som ikke kan tænke ud over det, som de af sig selv forstår, men for dem, der har evnen, midlerne, lejligheden og fritiden, og dette er i synderlighed nødvendigt. For betragtningen af kunstværker er, som Plinius siger, for frie mennesker, det vil sige dem, der ikke er blevet fordømt til at dyrke en hård og ufrugtbar mark den hele dag.²¹

Den jævne mands begrænsede perspektiv; bin-

ding til kropsligt, mekanisk arbejde; sanselige, nytteorienterede forhold til verden betød, at han var ude af stand til at indgå i æstetiske oplevelser, hvilket fordrede evnen til at abstrahere, generalisere, indtræde i en højere, universel position og derved uddrage sandheden om kunsten.

Den rette kunstoplevelse stod i modsætning til folkets forlystelseskultur; kunsten var mere end, i Abildgaards ord, "sandelig Fornøjelse eller Tidsfordriv".²² Kunstnerne og de såkaldte kunstelskere lagde kraftig afstand til den indstilling, der tænkte billedkunsten inden for sanselighedens og morskabens rammer. Kunsten skulle tværtimod, i billedhuggeren Johannes Wiedewelts formulering: "... opvække Høiyagtelse, og exprimere det store, som er egentlig den første og fornemste Sag udi Konsten til at indtage en Tilskuer".²³ Denne forståelse stod stærkt inden for tidens nyklassicistiske,

anti-rokoko bevægelse. Som kunsthistorikeren Michael Fried har demonstreret omtænkes betragteren i sidste halvdel af det 18. århundrede. Med udgangspunkt i Diderots kunstkritik afdækkes et forhold, hvor den gode kunstoplevelse er kendetegnet ved tilskuerens bratte stop og henfalden i en tryllebunden, kontemplativ tilstand. Denne "absorptive", omverdensforglemmende tilstand, der sigter på sjælens højnelse modstilles det såkaldt teatraliske forhold til kunsten, der er kendetegnet ved en kropsligt betonet skuelyst.²⁴

Modsætningen mellem disse tilgange opleves i en radering fra år 1779 af den toneangivende polsk-tyske maler, kobberstikker og senere hen direktør for Det berlinske Kunstakademi Daniel Nikolaus Chodowiecki (fig. 5). I en serie af stik illustrerer Chodowiecki den forkerte og rigtige attitude i en række sociale forhold, deriblandt kunstbetragtningen. Her

Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801): *Kunst-Kenntnis/Connoissance des Arts*, 1779. Illustration i *Göttinger Taschenkalender*. Radering.

modstilles den fejlagtige og forkastelige indstilling, karakteriseret som sanselig (berørende), højlydt, orienteret mod morskab, livlig og munter, med den sande anskuelse, der skildres som dybsindig, stille og andægtig.

Kunstakademiet forsøgte, til tider meget klart og konkret, at indgive tilskuerne den rigtige højtidelige indstilling over for kunsten. Bl.a. havde man ved salonen år 1778 udstillet en model af Wiedewelts sarkofag til Frederik V i Akademiets forsamlingssal. For at skabe den rette stemning dækkede man de store vinduer til, således at værket kun blev ramt af lyset fra vinduerne i salens loftslanterne, hvilket ifølge en betragter: "... indgive stille Alvorlighed og høytidelig Sorg, naar man betragter Mindet".²⁵ Ved udgrænsningen af pøblen og iscenesættelsen af den indadvendte, andægtige tilskuer stilede man mod et rum, der stod i skarp kontrast til den ellers vulgære verden. Udstillingsrummet fik, som museologen Carol Duncan har påpeget, tydelige anknytninger til bl.a. det religiøse rum, hvilket afspejles i den tyske forfatter og kunstentusiast Wilhelm Wackenroder beskrivelse fra år 1797: "... templer hvor man i tavs ydmyghed kan beundre de største kunstnere som værende de højeste jordiske væsner" fri for "livets vulgære fluks", eller kunstneren Philipp Otto Runge karakteristisk af museumsrummet, hvor "... en højere hengivenhed hersker end i kirken".²⁶

Selv om pøblen primært stod for skud, var beklagelsen over den sanselige, lystelige kunstoplevelse ikke udelukkende møntet på denne samfundsgruppe. Denne åbenlyse ærgrelse var måske nærmere udtrykket for en endnu større frustration, nemlig at store dele af overklassen, primært adelen, også forholdt sig til kunsten ved en beskæmmende optik. Uviljen kunne i forhold til denne gruppe selvfølgelig ikke formidles så utvetydigt og håndfast som over

for det jævne folk, men den fik dog undertiden luft, bl.a. ved litteraten Thomas Thaarup, der mente at samfundets ledende og magtfulde ikke værdsatte kunsten ordentligt, og "at Intendanten over Kunster og Forlystelser (thi disse følges gjerne ad) gemeenlig gives til dem, man ikke ved at bruge til andet".²⁷

I denne sammenhæng var den primære problematik: billedkunstens forståelse som lukkusartikel og derved placering i en ramme, der generelt satte sanselige, materielle kvaliteter over det åndrige, dybsindige forhold. En tilgang til kunsten ud fra kommercielle og modedikterede interesser stred mod den rette, æstetiske indstilling, ligesom indplaceringen i tidens kunstkamre, blandt alskens monstrøsiteer, forklejnede dets betydning. Overklassen havde ikke fået øjnene op for den sande praksis, og kunstnere og kunstelskere klagede sig over den manglende interesse. Som kataloget for salonen år 1794 fortæller om situationen i Danmark: "... der hvor antallet af Konstelskere er saa ubetydeligt, og Konstnere saa lidet beskæftiges ...".²⁸ Akademiet befandt sig i en kunstnerisk brydningsperiode, hvor en række forståelser og praksisser endnu ikke var fastlagt. Afviklingen af dette spændingsforhold blev for alvor iværksat ved den danske guldalder, hvor borgerskabet trådte i karakter og overtog scenen fra adelen.

Den kunstakademiske positionering, der forsøgte at højne kunstens status ved fremskrivelsen af et forhold, der betonedes den åndelige dimension på bekostning af den kropslige, var del af en større æstetisk bevægelse, hvor især Immanuel Kants forståelse af den rette indstilling fik paradigmatisk status. Kant skelner i stil med akademikerne mellem det umiddelbare, sanselige behag, der anses for urent og barbarisk, og den reflektive æstetiske nydelse, dvs. en ren og sand smag, der kan gøre krav på

26 almengyldighed. Som den franske sociolog Pierre Bourdieu har demonstreret, har den "sande" smagsevne ikke den universelle, almengyldige status, som Kant tilskriver den, men er indvævet i sociale dominansrelationer, dvs. i et forhold hvor ikke alle kan gøre sig gældende.²⁹ Manglen på de "rette" kompetencer ekskluderer stadig mange, eller mere præcist: får mange til at ekskludere sig selv fra deltagelse i kunststillinger.

Til trods for at nutidens udstillinger har fralagt sig fortidens åbenlyst diskriminerende holdning, eksisterer mange af de spændinger og paradokser, som den tidlige kunstudstilling kæmpede med, stadig i den moderne udstillingspraksis, dog i noget anderledes former og fortolkninger. Det må være håbet, at afdækningen af det historiske fundament også kan skabe indsigt i nutidens forhold.

Artiklen er en omarbejdet version af det sidste kapitel i Peter Storm Hansens magisterkonferensspeciale: "Kunstens magt og magtens kunst. Foucault-inspirerede studier i Det kgl. danske Kunstakademi i perioden ca. 1750-1800".

NOTER

1. Christensen 1999: 209, Meldahl 1906: 27. Man opkrævede ikke entré ved de to tidligere saloner, og deres besøgstal er derfor mere ubestemt. På baggrund af det store antal trykte kataloger ved disse udstillinger, må det dog antages, at tillobet har været omfangsrigt (Meldahl 1906: 8, Mortensen 1990: 75). Foruden salonerne afholdt Kunstakademiet udstillinger i forbindelse med guldmedaljekonkurrencerne.
2. Vedr. periodens beretninger om den brede interesse for Det danske Kunstakademis udstillinger, jf. Meldahl 1906: 33-34, 39-40, Mortensen 1990: 76. Vedr. den brede interesse omkring de udenlandske kunststillinger, jf. Crow 1985: 4 ff, Wrigley 1993: 66.
3. Vedr. kunstakademikernes anspændte forhold til salonernes publikum, jf. Crow 1985: 7 ff, 13 ff, Koch 1967: 140-141, Wrigley 1993: 99 ff.
4. Vedr. markedshandlen med billeder i udlandet, jf. Crow 1985: 45 ff, Koch 1967: 44 ff.
5. Bobé 1935: 71-73.
6. Egen oversættelse af: "The common man, dependent as he is on the senses and making little use of reason, cannot properly imagine what the majesty of the king is, but through what meets his eyes and touches his other senses he obtains a clear notion of the king's majesty, power and authority" (Warnke 1993: 225-226). Jf. desuden Koch 1967: 135, Warnke 1993: 198, 224.
7. Vedr. tidens folkelige billedkultur, jf. Bobé 1935: 62, 64, 140-142, 172, Nyrop-Christensen 1982: 192, 196, 198-199, 200, 205, Nystrøm 1935: 201-202, 221.
8. Nyrop-Christensen 1982: 198. Desuden kunne man 1770 opleve et "Moralsk eller akademisk Voksbilled-Kabinet", der viste scener fra Hogarths værker, jf. Bobé 1935: 140, Nyrop-Christensen 1982: 198-199.
9. Mortensen 1990: 35. Dette folkelige forlystelsesperspektiv var også til stede ved andre Akademiets kunststillinger, jf. Crow 1985: 13 ff, Wrigley 1993: 52-53, 65, 84-85, 96.
10. Høyer 1795: 5.
11. Hviid 1786: 28-29, 34-35.
12. Ibid.: 80, 98.
13. Abildgaard 1786: 7.
14. Ibid.: 9.
15. Ibid.: 7.
16. Kragelund 1999: 52.
17. Forklaring 1769: 3-4.
18. Forklaring 1778: 3.
19. Meldahl 1906: 18, 27. År 1811 indførtes der også entré ved Kunstakademiets årlige udstilling-

- er af elevværker, bl.a. pga. "... Ønsket at sætte Grændser for det Tilløb af den laveste Folkeklasse, som hidindtil ved de frie Udstillinger har funden Sted, og som har givet Anledning til Uorden og forhindret Andre, som kunde have anden Interesse for Konster, end den, der eene fødes af Nysgierrighed fra at besøge Udstillingen" (Meldahl 1906: 43). Vedr. initiativer for at holde pøblen borte ved udenlandske akademiers kunstudstillinger, jf. Wrigley 1993: 90, 92 ff.
20. Abildgaard 1786: 10-11, Christensen 1999: 128, Hviid 1786: 6. Abildgaard siger bl.a.: "... at Kunsterne have en vigtig Indflydelse paa det menneskelige Selskab; at de forædle Følelserne; at Kunsterne ere et vigtigt Middel til at forekomme en stor Deel af den Fordærvelse, som ellers vilde i de store Stæder blive en Følge af det indespærrede Liv, og Udelukkelse fra den Leilighed, Landmanden dagligen haver til at faae Indtryk af det Skønne i Naturen ..." (Christensen 1999: 128).
21. Egen oversættelse af: "Dieser Vorschlag aber ist, wie dieser Entwurf, nicht für junge Leute, welche nur um ihr nothdürftiges Brod lernen, und weiter nicht hinaus denken können, welches sich von selbst verstehet, Sondern für die, welche, nebst der Fähigkeit, Mittel, Gelegenheit und Muße haben, und diese ist sonderlich nöthig. Denn die Betrachtung der Werke der Kunst ist, wie Plinius sagt, für müßige Menschen, das ist, die nicht den ganzen Tag ein schweres und unfruchtbares Feld zu bauen verdammet find" (Winckelmann 1763: 15).
22. Christensen 1999: 128.
23. Wiedewelt 1762: 6.
24. Fried 1980: 92, 104-105, Jones 1999: 40.
25. Meldahl 1906: 19.
26. Egen oversættelse af: "... temples where in silent humility one may admire the great artists as the highest earthly beings", "the vulgar flux of life" og "... a higher devotion prevails than in church" (Duncan 1995: 14-15).

27. Thaarup 1785: 84.
28. Fortegnelse 1794: 3.
29. Bourdieu 1984.

REFERENCER

- Abildgaard, Nicolai: *Nogle Anmærkninger ved det i Aar udkomne Skrift under Titel: Udførlig Revision af Historie-Maler Hr. Professor N. Abildgaards Dom over Argentinii Forsvar for G. Haas's Kobber, for Grækernes Malerier, Correggios Grazie, Gibsaftøbningernes Nytte for Kunstnere ved Andreas Christen Hviid...* Trykt hos Hofbogtrykker N. Møller: København 1786.
- Bobé, Louis: "Fra Hoffet og Byen". Clausen, Julius; Krogh, Torben (red.): *Danmark i Fest og Glæde. Bind III. Tiden 1750-1820*. Chr. Erichsens Forlag: København 1935: 53-179.
- Bourdieu, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Oversat af Richard Nice. Harvard University Press: Cambridge, Mass. 1984.
- Christensen, Charlotte: *Maleren Nicolai Abildgaard*. Gyldendal: København 1999.
- Crow, Thomas E.: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. Yale University Press: New Haven 1985.
- Duncan, Carol: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Routledge: London 1995.
- Fried, Michael: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. The University of Chicago Press: Chicago 1980.
- Forklaring, over de Stykker, udi Skildrer- Bildbugger- Bygnings- Kaaber-Stikker og Medailleur-Konsten, som ere forfærdigede af de Herrer udi Det kongelige danske Academie, hvis offentlige Udseetelse foretages udi Charlottenborgs store Sahl...* Trykt hos Paul Herman Höecke: København 1769.
- Forklaring over det Arbeide udi Maler- Billedbugger- Bygnings- Kobberstikker og Medailleur-Konsten, som af Academiets Officiantere, Medlemmer og*

- Agreerede er forfærdiget og til offentlig Skue udsættes paa Charlottenborg.* Trykt hos Hofbogtrykker Nicolaus Möller: København 1778.
- Fortegnelse med hosføiet Forklaring over det Arbeide, som af de Professores, Medlemmer og Agreerede, i Det kongelige Konsternes Academie er forfærdiget, og i dets Salon paa Charlottenborg til offentlig Skue udsat.* Trykt hos Hofbogtrykkerne N. Möller og Søn: København 1794.
- Hviid, Andreas Christian: *Udførlig Revision af Historie-Maleren Hr. Professor N. Abildgaards Dom over Argennii Forsvar for G. Haas's Kobber, for Grækernes Malerier, Correggios Grazie, Gipsafstøbningernes Nytte for Kunstnere.* Trykt hos Paul Herman Höecke: København 1786.
- Høyer, Cornelius: *Minde-Tale over Herr Johan Martin Preisler, Virkelig Justits-Raad, Professor ved det Kongelige Maler- Billedhugger- og Bygnings-Academie, Medlem og Raad af det Kejserslige Academie for de skønne Konster i Augsburg. Hans kongelige Majestets af Dannemark Hof-kobberstikker.* Trykt hos Hofbogtrykkerne N. Möller og Søn: København 1795.
- Koch, Georg Friedrich: *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.* Walter de Gruyter & Co.: Berlin 1967.
- Kragelund, Patrick: *Abildgaard. Kunstneren mellem oprørerne.* Museum Tusculanums Forlag: København 1999.
- Meldahl, Ferdinand: *Kunststudstillingerne ved Det Kongelige Akademie for de Skønne Kunster.* H. Hagerups Boghandel: København 1906.
- Mortensen, Erik: *Kunstkritikkens og Kunststopfattelsens Historie i Danmark. Bind I. Nationen til Gavn.* Forlaget Rhodos: København 1990.
- Nyrop-Christensen, Henning: "Forlystelser". Steensberg, Axel (red.): *Dagligliv i Danmark. Bind III, 1720-1790.* Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck: København 1982: 183-206.
- Nystrøm, Eiler: "Kilderejser og udendørs Folkeliv". Clausen, Julius; Krogh, Torben (red.): *Danmark i Fest og Glæde. Bind III. Tiden 1750-1820.* Chr. Erichsens Forlag: København 1935: 181-228.
- Thaarup, Thomas: "Om Kunstnere og Konstakademiet i Anledning af Premiestykkernes Exposition". *Minerva*, andet hæfte, august 1785: 83-97.
- Warnke, Martin: *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist.* Oversat af David McLintock. Cambridge University Press: Cambridge 1993.
- Wiedewelt, Johannes: *Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed.* Trykt hos Nicolaus Möller: København 1762.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben.* Waltherischen Buchhandlung: Dresden 1763.
- Wrigley, Richard: *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration.* Clarendon Press: Oxford 1993.
- *Peter Storm Hansen, Mag. art. in Art History from the University of Copenhagen.*
- Address: Tåsingevej 38, 1. th., 2100 Kbh. Ø.*
- E-mail: p_storm_hansen@yahoo.dk*