

National kunst & national kunst. Wilhelm Marstrand og P.C. Skovgaards opfattelser af national kunst omkring 1854

Dagbladet proklamerede i 1854 at der fandtes to klier i den danske kunstverden: den nationale og kosmopolitiske. Denne artiken diskuterer Wilhelm Marstrand og P.C. Skovgaards placering i den samme nationale klike og deres forskellige opfattelser af national kunst.

Resumé

Dagbladet proklamerede i 1854 at der fandtes to klier i den danske kunstverden. Året efter betegnede Dagbladet de to klier som national og kosmopolitisk – avisen fastslog at både Marstrand og Skovgaard tilhørte den nationale klike. Men et nærmere blik på deres overordnede motivvalg, breve, netværk og udlandsrejser viser, at det ikke var helt den samme nationale sag, der optog dem. Skovgaard ønskede at bruge sin kunst aktivt i samfundsudviklingen. Marstrand ville derimod ikke blande kunst og politik sammen. I artiklen tydeliggøres det, at et kritisk blik på kunsthistoriografiens fastlåste dikotomier kan løsne op for kendskabet til, hvordan kunstnerne samarbejdede, stredes og udviklede sig i deres egen tid.

Artikel

Billedkunstner Peter Christian Skovgaard (1817-1875) har visualiseret Danmark som landet med den klare, blå himmel over idylliske landskaber uden tydelige spor af europæiske revolutioner, slesvigske krige eller interne kunstnerstridigheder. Hos kollegaen Wilhelm Marstrand (1810-1873) bevæger tonen sig fra muntre italienske folkelivsskildringer til højstemte historiemalerier. Heller ikke i Marstrands skildringer afsløres umiddelbart de gnidninger, der ellers fyldte meget i 1800-tallets politiske og kunstfaglige diskussioner. Blandt diskussionerne var den fagstrid, som man angiveligt oplevede i den danske kunstverden og som Dagbladet i 1854-55 beskrev som en klikeopdeling mellem nationalt og kosmopolitisk orienterede kunstnere.¹

15 navngivne samtidige kunstnere blev anført som eksponenter for de to klike i 1854, heriblandt Marstrand og Skovgaard i den nationale klike. Malerne havde ikke selv valgt at optræde på denne liste, men var på baggrund af både deres kunst, deres fremtrædende position som udstillende kunstnere og deres personlige netværk blevet placeret på listen af Dagbladets unavngivne skribent. At deres politiske observans også har betydning kan indirekte aflæses i de netværk og medier, som kunstnerne knyttedes til. Historiografiske undersøgelser har vist, at klikeopdelingen over tid har fået afgørende betydning for, hvem der er blevet dømt inde og ude i dansk kunsthistorie, og at dikotomiopfattelsen danner baggrund for den kanon, der siden har hersket.²

De kosmopolitiske kunstnere har været underbehandlet i dansk kunsthistorie, både på museer og i litteraturen, men interessen for disse ekskluderede kunstnere er steget i takt med at forskellige humanvidenskabelige vendinger siden 1980'erne har fordret et mere mangfoldigt perspektiv på fortiden.³ Marstrand og Skovgaard stod begge anført som eksponenter for den nationale klike, på trods af deres forskellige opfattelser af, hvad national kunst egentlig var og skulle bruges til. Marstrand og Skovgaard indgår således i kategorien af kunstnere, der løbende er blevet behandlet i kunsthistorien. Men undersøgelserne har hidtil primært haft et kunsthistorisk fokus og kan med fordel suppleres af en kulturhistorisk kontekstualisering. Derudover har den fasttømrede dikotomi i nationale og kosmopolitiske kunstnere ikke afstedkommet en kritisk sammenligning *inden for* gruppen af angiveligt nationale kunstnere.

Den indflydelsesrige kunsthistoriker Karl Madsen (1855-1938) påpegede ellers allerede i 1905, at Marstrands opfattelse af *det danske* i dansk kunst adskilte sig fra den opfattelse af *det nationale*, som Dagbladet tilskrev den ene klike og som særligt kunsthistorikeren Niels Lauritz Høyen (1798-1870) var bannerfører for i midten af 1800-tallet.⁴ Så hvordan skal man forstå, hvad der konstituerede national kunst hos henholdsvis Marstrand og Skovgaard i lyset af den klikeopdeling, som Dagbladet præsenterede i 1854?

Ved at se på de angiveligt nationalt orienterede kunstnere gennem den offentlige kunstkritik bliver det lettere at se, hvordan diskussionen om det nationale i kunsten også var tæt knyttet til periodens øvrige nationalt orienterede diskussioner. Sammenstillingen af billeder og breve fra Marstrand og Skovgaard viser, at man i samtidens kunstverden aktivt forhandlede opfattelsen af, hvad der konstituerede national kunst, og at den forhandling, der fandt sted inden for rammerne af den udpegede nationale gruppe, også må ses i lyset af tidens bredere mentalitetshistoriske og politiske strømninger. Historiker Claus Møller Jørgensen har vist, hvordan der i periodens dannelsesstænkning foregik lignende sammenstød mellem idéerne om civilisationen og nationen: Den klassiske dannelse med rødder i antikken og den europæiske kulturhistorie blev udfordret af et nyt dannelsesideal, der i stedet trak på nationen, folket og en mere lokal fortid.⁵ Dette nye nationale dannelsesideal er intervenerende og anmassende, fordi det ikke lader sig begrænse til at være idéhistorie men kræver politisk handling og udvikling.

Den nederlandske nationalismeteoriker og kulturforsker Joep Leerssens teorier om 1800-tallets transnationale kulturcentre og periodens kultivering af den nationale kultur vil fungere som gennemgående linse i arbejdet med at få øje på nuancerne i de divergerende opfattelser af det

nationale.⁶

Dagbladets grupperinger i 1854

I 1854 skrev den københavnske avis Dagbladet om "Fraktioner", "Cliquer" og "Partier" i det danske kunstnermiljø - uattraktive begreber i en tid, hvor individualiteten fortsat var et ideal.⁷ Det var almindeligt, at nyheder om kunsten trak overskrifter og at udstillingsanmeldelser fyldte avissiderne på lige fod med politisk stof. Særligt den årlige, offentlige udstilling på Charlottenborg, hvor de kunstnere, der var tilknyttet Kunstakademiet udstillede, blev grundigt behandlet i avisernes kunstkritik. Diskussionen om klikeopdelingen i kunstmiljøet blev fastholdt de følgende år og bredte sig til andre hovedstadsaviser, herunder Flyveposten og Fædrelandet. Flyvepostens politiske grundlag var overvejende konservativt, mens Fædrelandet var en del af den nationalliberale bevægelse. Da kunstdebatten var meget omfangs- og indflydelsesrig, bør den indlemmes i forståelsen af 1800-tallets kunst- og kulturpolitiske udvikling, og derfor præsenterer jeg den fyldigt som undersøgelsesramme her.



Fig. 1. Wilhelm Marstrand: *Dobbeltportræt af købmand Christopher Friedenreich Hage og hans hustru Arnette f. Just*, 1849-52. Olie på lærred, 196 x 160 cm. Nivaagaards Malerisamling, 0106NMK. Foto: Public domain

Ifølge Dagbladets artikel den 3. april 1854 var der to toneangivende grupperinger i den danske kunstverden: *De Brunette*, der brugte en mørk farveskala og primært hentede traditionelle motiver fra den europæiske kunstscene og som året efter blev betegnet *Kosmopolitterne* i samme avis; og *De Blonde*, der brugte en lysere farveskala og ønskede at differentiere deres arbejde fra den mere etablerede kunsttradition for i stedet at etablere en særlig national kunst, og som Dagbladet året efter betegnede *De Nationale*. Dagbladet peger endvidere på, at opdelingen kom til udtryk gennem kunstnergrupperingernes allierede; henholdsvis Selskabet for Nordisk Kunst og Fædrelandet for de Blondes vedkommende samt Kunstforeningen og Flyveposten for de Brunettes vedkommende -

institutioner og medier der også i tiden var kendt som repræsentanter for modstridende (kultur)politiske holdninger. Fædrelandet har da også fået lov at spille en fremtrædende rolle som statist i Marstrands *Dobbeltportræt af købmand Christopher Friedenreich Hage og hans hustru Arnette f. Just* (1849-52) [fig. 1], hvor avisen tydeligt ligger henslængt over et gelænder i købmandens arbejdsværelse. Det kan både tolkes som en bred hilsen til den nationalliberale kreds, som Hage-slægten var en markant del af, og det kan være en mere direkte hilsen til parrets afdøde søn Johannes Hage, der kortvarigt var redaktør på Fædrelandet, men angiveligt begik selvmord efter at være blevet idømt censur i 1837.⁸ I 1840'erne indgik både sønnerne Hother og Alfred Hage i Fædrelandets redaktion.

I artiklen fra april 1854 understreger Dagbladet, at de nævnte kunstnere måske ikke selv betragter sig som et fælles *os* i en gruppe, men at de angiveligt gerne distancerer sig ved at udpege andre grupperinger som et *dem*. Dagbladet hævdede at være en observatør, der blot pegede på klikeforsvaret hos henholdsvis Fædrelandet og Flyveposten. Disse to aviser fastholdt dog, at deres kunstkritik var fagligt og ikke politisk begrundet. I praksis fremgår avisernes (kultur)politiske standpunkter, og dermed grundlaget for Dagbladets påstand, dog tydeligt i deres kunstkritik.⁹ Flyveposten havde også inden 1854 deltaget aktivt i kunstdebatten. I 1854 bragte avisen dog kun en kort, patroniserende kommentar om debatten i forlængelse af anmeldelsen af årets Charlottenborgudstilling, hvor avisen, som sædvanligt, primært roste de kosmopolitiske kunstnere. Men ved Charlottenborgudstillingen i 1855 bragte Flyveposten en slags anmeldelse formuleret som en samtale mellem en "kunstkritiker" og en "kunstven". Denne samtale knyttedes ikke direkte til avisdebatten, men gennemgår netop de modstridende positioner.¹⁰

Hvor den kosmopolitiske fløj virkede i forlængelse af den traditionelle europæiske kunstscene og dermed var mere eksplicit transnational, så peger Dagbladet på kunsthistorikeren N.L. Høyen som ideologisk fortrop for de nationale og for den gryende aversion mod alt, hvad der i kunsten lod til at stamme fra Tyskland. Høyen var en allestedsnærværende og indflydelsesrig kunsthistoriker, der var medstifter af Kunstforeningen (1825), arbejdede som professor ved Kunstakademiet (fra 1829), inspektør ved Det Kongelige Billedgalleri (fra 1839), medstifter af Selskabet for Nordisk Kunst (1847) og professor og medstifter af de æstetiske videnskaber på Københavns Universitet (fra 1856). Derudover holdt han semi-offentlige foredrag om kunst i hjemmene hos politikere og erhvervsfolk, og han blev mindst to gange opfordret til at indgå formelt i det politiske system (1848 og 1853).¹¹ Høyen bestred således en væsentlig position, og han lykkedes med at lede flere af tidens kunstnere (herunder Skovgaard) i en national og skandinavistisk retning - ikke bare i politisk og akademisk forstand, men også ved at de i praksis benyttede Danmark og Skandinavien som mål for deres faglige dannelsesrejser frem for udelukkende at betragte Rom som deres primære geografiske og akademiske destination.¹² Denne magtposition gjorde ham også til en kontroversiel skydeskive, og Flyveposten bragte allerede i maj 1847, juli 1849 og april 1850 meget eksplicitte udfald mod hans begunstiggelse af den nationale klike på bekostning af andre kunstnere.¹³

Med Joep Leerssens ord kan Høyen defineres som en *multitasker*, fordi hans ambitioner for kunsten både var kulturelle og politiske, og fordi han var en vægtig autoritet som både politikere, erhvervsfolk, kunstnere og andre borgere lyttede til.¹⁴ Høyen er derfor en væsentlig brik i forståelsen af tidens divergerende opfattelser af national kunst. Høyen ønskede, at kunstnerne skulle skabe en særegen national kunst, og som et led i denne aktive ideologiske udviklingsproces opfordrede han kunstnerne til at rejse rundt i landet for at portrættere bønderne og landskabet og visualisere den nordiske mytologi.¹⁵

Høyen indkøbte en del samtidsværker til Det Kongelige Billedgalleri (i dag Statens Museum for Kunst). Det fremgår ligeledes af udstillingskatalogerne fra Charlottenborg, at der var mange nationalliberale politikere og erhvervsfolk blandt køberne af værker fra de syv nationale kunstnere. De steder, hvor værkets ejerforhold fremgår af kataloget knyttes afsender og modtager således tydeligt sammen og ekspliciterer både kulturel og økonomisk kapital hos køberen. Det vækker interesse i dag, og det kan også have gjort det i samtiden. Samhørigheden kan tolkes som udtryk for politisk tilhørsforhold hos kunstneren eller et politisk budskab hos køberen, der kan have haft en

interesse i at få sin politiske overbevisning præsenteret visuelt i sit hjem eller i sine repræsentationslokaler. Sociolog Athena S. Leoussi skriver om denne bevægelse, at: "national art is the work of cultural elites whose aim is to organize, unify, streamline and standardise, and, in this way, 'modernise' pre-existing ethnic identities and solidarities".¹⁶ Kunstindkøbet foregik således også af hensyn til visuelt og materielt at kunne manifestere en borgerlig politisk ambition, så køberne kunne bruge kunsten aktivt som kommunikationsmiddel.

Kunstnerne tog på lange rejser, og der findes derfor mange bevarede breve, som beretter om stort og småt fra ind- og udland, fra hjemmet og fra rejsen. Marstrand kommenterede ikke på Dagbladsartiklerne i de breve han i 1854-55 sendte til Skovgaard i Rom. Men Marstrand italesætter, at kunstnerne bør indgå i et tæt arbejdsfællesskab, hvor de kan støtte, udvikle og udfordre hinanden. Kun ganske kort skriver han i marts 1855, at Skovgaard må berede sig på det, han kalder "en krig" i kunstverdenen (men som han, desværre for denne analyse, ikke vil trætte Skovgaard yderligere med i brevet): "At vi glæde os til at see Dem og Georgia ret snart, behøve vi ikke at sige - men jeg vil bede Dem at være beredt til i Kunstnerverdenen at anlægge Skjold og Landse, thi der er Krig der som i saa mange andre Gebeter og hvad Enden skal blive er vanskeligt at sige."¹⁷ Det er ganske sandsynligt, at denne "krig" bl.a. henviser til en konflikt med det politisk set konservativt dominerede kunstakademi og Kunstforeningen, der også var ganske konservative og i opposition til de ambitioner for indsamling og tilgængelighed, som Høyen og de øvrige liberale kunstnere stod for. Marstrand var selv professor og direktør for Kunstakademiet, da han skrev brevet, så han var formentlig indrulleret i "krigen".

Kunstdebatten i aviser, private breve og ved semi-offentlige foredrag fandt sted i de samme spalter og rum som debatten af mere ensidigt politiske emner, og denne samhørighed er derfor også en betragtelig del af den kulturkultivering, som Leerssen beskriver.¹⁸ De forskellige avisers kunstkritik var ikke neutral og både billedbeskrivelser og til- og fravalg af anmeldte kunstnere repræsenterede tydeligt opponerende blikke. Kunstdebatten tydeliggør interessen for kunstnerne, og ikke bare for deres værker - ikke bare *hvordan* de maler og kvaliteten af dette men også *hvorfor*.

I det følgende udgør Dagbladets artikler og kunstnerlister fra 1854 og 1855 derfor baggrunden for at undersøge og sammenligne netop P.C. Skovgaard og Wilhelm Marstrand. For den danske kunsthistorie fokus på Dagbladets fremlagte dikotomi mellem to overordnede kunstnergrupperinger er kommet til at skygge for spændinger og konflikter internt i de udpegede grupper, selvom disse spændinger har været væsentlige for at katalysere kunsthistorisk og kulturpolitisk udvikling.

Kulturkultivering i en politisk brydningstid

Mens farveholdningen og politiske konnotationer hos Skovgaard, Marstrand og deres kolleger blev diskuteret i hovedstadsaviserne i 1854-55 fortsatte forfatningskampen i det danske politiske system. I forlængelse af de turbulente år med europæiske revolutioner omkring 1848 blev Danmark et konstitutionelt monarki og fik sin første grundlov i 1849. Hertugdømmerne Slesvig, Holsten og Lauenborgs medlemskab af den danske helstat var et tilbagevendende stridspunkt, og spørgsmålet om, hvorvidt hertugdømmerne kunne indlemmes i en dansk forfatning, resulterede i Første Slesvigske Krig (1848-51). Krigen afstedkom imidlertid ikke en internationalt tilfredsstillende løsning, så politikere og magthavere debatterede og udfordrede fortsat grænsedragningen mellem Danmark og Tyskland i 1854-55. I skyggen af de uforløste spændinger med hertugdømmerne og usikkerheden om arvefølgen til den danske trone blev den danske grundlov cementeret med Fællesforfatningen i 1855. Året forinden havde A.S. Ørsteds (1778-1860) regering forgæves forsøgt at genindføre visse enevældige vilkår, hvilket Marstrand og Skovgaards nationalliberale kreds fandt aldeles uacceptabelt.¹⁹

Det kan være udfordrende at finde utvetydig dokumentation for, hvordan billedkunsten havde direkte indflydelse på en så skelsættende, politisk udvikling - selvom det er ganske sandsynligt, at den kulturelle udvikling var afgørende i etableringen og visualiseringen af forestillede fællesskaber

og dermed også i mobiliseringen af politisk sammenhold. Det ses nemmere, hvordan den politiske udvikling prægede billedkunsten og kunstscenen. Særligt landskabskunsten boomede, ifølge kunsthistoriker Janne Gallen-Kallela-Sirén, som en direkte konsekvens af de geopolitiske diskussioner og forskydninger.²⁰ Billedkunsten skulle nu visualisere de nye territorier, og mængden af udstillede landskabsmalerier steg bemærkelsesværdigt i 1840'erne. Det er også velkendt, at kunstnerne påvirkede hinanden og de kunstneriske tendenser på tværs af Europa.²¹ Kunstnerens opfattelse af, hvad national kunst skulle være eller skulle kunne, må derfor også ses i lyset af den øvrige samfundsudvikling de indgik i. Kunstdiskussionen handler ikke blot om kunst, men mere bredt om kultur, politik og om nationalitetsudvikling; opbyggelsen af en national identitet vil derfor være genkendelig på tværs af grænser. Billedkunsten har derfor også en tydelig plads i Joep Leerssens kulturbegreb blandt det han kalder *material culture*.²²

Når Dagbladet fremhæver den nationale kunst som én position over for andre typer af kunst, så tager avisen del i en proces, der bearbejder og selekterer kulturelle udtryksformer og præsenterer dem som en del af en nationalistisk orienteret (kultur)politisk diskussion.²³ Leerssen definerer kultivering ud fra aktørens bevidste hensigt med at instrumentalisere kulturen.

I forlængelse af denne definition kan Høyen og Skovgaard betragtes som nogle, der aktivt disciplinerer kulturen ud fra en nationalitetspolitisk strategi. Marstrand ønskede derimod ikke at instrumentalisere billedkunsten for andet end billedkunstens egen skyld, og han indtager derfor ikke på samme måde en nationalitetspolitisk kultiverende rolle. Over tid er Marstrands kunst dog alligevel blevet taget til indtægt for det samme nationalitetspolitiske standpunkt, fordi Dagbladets navneliste har formet den kunsthistoriske historiografi.

Transnational indflydelse på den nationale udvikling

Leerssen har argumenteret for, at periodens (kulturelle) nationalisme skal betragtes i lyset af de transnationale bevægelser. Kulturelle centre og katalysatorer kan befinde sig uden for den nationalstat, som kunstneren, politikerens eller videnskabsmanden tilhørte.²⁴ For at forstå hvordan kunstnerne formede deres opfattelse af, hvad der konstituerede national kunst, er det derfor væsentligt at undersøge deres transnationale bevægelsesmønstre. I begyndelsen af 1800-tallet var det en veletableret tradition for kunstnere at rejse gennem Europa mod Rom for at fuldende uddannelsen og styrke dannelsen. Men traditionerne ændrede sig i disse år, også blandt kunstnerne, og rejserne blev efterhånden kortere, transportmulighederne effektiviserede, destinationerne ændredes og nogle kunstnere gik nye veje.

For Marstrand og Skovgaard er det tydeligt, at de prioriterede udlandsrejsen forskelligt: Marstrand rejste flere gange og tilbragte mange år i Italien, mens Skovgaard i første omgang blev i Danmark og først senere rejste på kortere ophold til udlandet, herunder også Rom. De danske kunstnere i Rom integrerede sig ikke med italienerne, men tilbragte opholdet sammen med danske, nordiske og tyske kolleger.²⁵ De kom alle hinanden ved og grupperingerne var ikke nær så skarpt optrukne, som Dagbladet anså dem for at være inden for Danmarks grænser. Kunstnerne påvirkede hinanden, og de lod sig påvirke af den kunst og det arbejdsfællesskab, som de var rejst til Rom for at opleve og være en del af. På den måde fungerede Rom som et transnationalt kulturcenter, der var defineret af faglige frem for geopolitiske grænser. Marstrand passer ind i denne nærmest mytologiske fortælling om en kunstner, der rejste mod det storslåede Rom, mens Skovgaard i stedet valgte Høyens nye skandinaviske sti.

I denne periode materialiseredes aldrig et egentligt kulturelt center i Skandinavien, men at det var ambitionen fremgår tydeligt i Høyens berømte foredrag *Om Betingelserne for en Skandinavisk Nationalkonst's Udvikling*, afholdt i Skandinavisk Selskab i 1844.²⁶ Koblingen mellem politik og kunst, som den kom til udtryk i den skandinavistiske bevægelse, kan også genkendes i den afstand, der lægges til tysk kunst efterhånden, som de politiske konflikter om hertugdømmerne intensiveredes i 1840'erne. I århundredets første årtier var de kulturelle forbindelser til Tyskland ellers stærke og især München, Dresden og Düsseldorf anses som kunstscener, der har været

betydningsfulde for udviklingen af dansk kunst.²⁷ Skandinavismen rummede både Høyens ambitioner om at styrke den nationale og skandinaviske kunst indefra, og de skandinaviske studenterbevægelser, som samledes til store nordiske møder i 1840'erne – blandt andet med deltagelse af den førende nationalliberale politiker Orla Lehmann (1810-1870).²⁸ Trods fraværet af et egentligt kulturelt center i Skandinavien, så var Skovgaard påvirket af trans-skandinaviske tendenser. Ligesom Marstrand var Skovgaard således også en del af en grænseoverskridende bevægelse, men den skandinavistiske bevægelse var ikke kun for kunstnere – det var også et eksplicit politisk fællesskab.²⁹

Wilhelm Marstrands apolitiske kunstagenda

Marstrand rejste første gang i 1836 gennem Europa via Tyskland til Italien, hvor han blev i fem år. Da Marstrand i 1840 rejste hjem fra Rom, skrev han undervejs til sin bror:

Du veed, at intet Stort skeer i Verden uden Opposition og Gnidning, uden kæmpende Elementer — enten Kamp eller Søvn — har man Kraft til at bestaa Kampen, saa fremstaaer altid noget Godt, om ogsaa Kæmperne ofte maae bukke under. Kunsten er hos os ved Academiets Bestræbelser i den allerbedste Søvn og jeg forsikkrer Dig, at det er Aarsagen hvorfor Kunstnerne saa nødig vende hiem, men hellere leve kummerlig som de gjøre herude; men det er urigtigt; jeg præker immer for dem, at de skulle vende hiem alle sammen, thi kun samlede kunne vi da udrette noget og det blot derved, at vi samlede danne en Autoritet mod den Bestaaende, uden Ubeskedenhed og Bitterhed, blot ved at bevare Uafhængigheden.³⁰

Marstrand er altså overbevist om, at det er tid til forandringer i den danske kunstverden, og at det kræver en fælles indsats mod det bestående. Marstrand-biografisten Karl Madsen peger imidlertid på, at den udvikling som Marstrand håbede at kunne anspore ikke var den samme udvikling, som Høyen og den lidt yngre gruppe af kunstnere, heriblandt Skovgaard, begyndte at drøfte i de samme år. Marstrand ønskede en forstærket faglig kvalitet i dansk kunst, mens Høyen og gruppen omkring ham ville skabe en særegen dansk kunst, der adskilte sig fra det etablerede.³¹ Denne nuance er yderst væsentlig for at forstå det paradoks, som Marstrand repræsenterer. Det peger nemlig på, at Marstrands nationale interesse i kunsten især var faglig frem for politisk. Dette synspunkt understreges i et ofte citeret brev til hans ven og kollega Constantin Hansen (1804-1880) sendt fra Rom i 1847, hvor Marstrand tydeligt tager afstand fra Høyens ambition om at skabe en særligt national kunst, der skulle kobles til geopolitik:

Hvad har alt det Politiske, Nationalitet og Korntold med malerisk Virkning og Skiønhed i Linier at gjøre? Hvad menes der med, at Kunsten skal være national? Vil det sige politisk dansk fra Kongeaaen til Nordsøen med det til Gienstand, som findes deri? [...] Nei, ligesom den samme Sol skinner over hele Verden, saaledes er Kunsten ikke bundet; den er kun i Skiønhedens og Sandhedens Tieneste. [...] Jeg lader mig ikke forvirre af disse forbigaaende Historier om Skandinavisme, Constitution etc. thi de komme ikke de evige Naturløve for Skiønhed, Harmoni og Trangen for Mennesket til at leve i Anelsernes Verden det Mindste ved. De have vel stor Betydning ogsaa for os, som Borgere, men ikke som Kunstnere.³²

Marstrand forklarer her utvetydigt sin opfattelse af kunst og politik som adskilte enheder, der ikke bør influere hinanden, men at kunstneren naturligvis har en særskilt interesse i begge felter.³³ Brevet henviser tydeligvis til programerklæringen i Høyens foredrag fra 1844. Få år senere, i 1850, bragte Flyveposten et udfald mod Høyen og hans kreds, der nærmest er et ekko af

Marstrand-citatet: "Der er Intet, der har mindre med Nationaliteten at gjøre end netop Kunsten. Det skjønneste viddudstrakte Rige er Kunstens eneste Fædreland".³⁴

I sine breve til Skovgaard fra 1854-1855 opdaterer Marstrand vennen og kollegaen på den forfatningsmæssige situation, men det er tydeligt, at Marstrand mest er bekendt med situationen på overskriftsniveau, og han bekender da også, at han ikke ved meget ud over, hvad han rapporterer i brevene.³⁵ Kontrasten til de omfangsrige politiske analyser i Constantin Hansens breve til Skovgaard i de samme år er således slående. Selvom der er gået en årrække siden brevet til Constantin Hansen i 1847 er det fortsat mest det fagnære kunstpolitiske, der optager Marstrand, herunder Høyens opfattelse af dansk og international kunst. Høyens opfattelse af dårligdommene ved tysk kunst havde Marstrand ikke meget tilovers for. I et brev til Skovgaard i 1855 skrev han, at Høyens opfattelse af tyske kunstnere forhåbentlige ville forbedres, da Høyen var blevet tvunget til at overvintre i Berlin grundet dårligt vejr.³⁶ Høyens nationalt betingede modvilje mod den tyske kunst påpeges også i Dagbladets artikel - og da modviljen formentlig var både kunstnerisk og politisk betinget lod den sig nok heller ikke ændre i et ufrivilligt vintermøde med den tyske kunst. Trods uoverensstemmelserne var Høyen og Marstrand dog gode kolleger, og Marstrand deltog også i samtalesaloner hos Høyen, hvor kunstpolitik blev drøftet og udviklet.



Fig. 2. Wilhelm Marstrand: *Kunsthistorikeren N.L. Høyen*, 1868. Olie på lærred, 129 x 98 cm. Statens Museum for Kunst, KMS870. Foto: Public domain

Høyenportrættet

I anledning af Høyens fødselsdag portrætterede Marstrand ham i 1868 [fig. 2]. Marstrand har respektfuldt fremstillet kunsthistorikeren foran Rafaels billeder, som Høyen fortæller om, og foran

opslåede bøger, der signalerer Høyens akademiske kvalifikationer. Det er slående, at portrættet ikke indeholder en eneste reference til den nordiske mytologi eller til national politik, som ellers havde fyldt så meget i Høyens virke. Marstrand har altså fuldstændigt fjernet Høyen fra den kontekst, måske fordi han fandt det mere væsentligt for Høyens eftermæle, at sætte streg under dennes klassiske kunsthistoriske meritter frem for "forbigaaende historier om skandinavisme".

Marstrand havde været professor på Kunstakademiet siden 1848 og blev direktør samme sted i perioden 1853-57 og igen fra 1863-73. Han havde derfor også en vægtig position at tale fra og netop forbindelsen til det fortsat overvejende konservativt dominerede kunstakademi skal fremhæves her. De nationalt orienterede kunstnere havde i 1840'erne og 1850'erne svært ved at få adgang til pladserne i Akademiet, hvilket medførte fløjstridigheder. Først under Marstrands anden direktørperiode reguleredes reglerne for medlemsoptagelse så man ikke længere skulle indstilles af et eksisterende medlem, og der blev skubbet til den konservative overvægt blandt medlemmerne og gjort plads til de (national)liberale kunstnere.³⁷

Ved at befinde sig på grænsen af den progressive nationale dagsorden, og eksplicit holde sig på afstand af den politisk agitatoriske kunst, fik Marstrand altså adgang til at ændre systemerne indefra. På trods af denne mulighed for organisatorisk indflydelse var det dog i praksis Høyen, der satte det mest iøjefaldende aftryk - i hvert fald på eftertidens kunsthistorie - formentlig fordi han tværtimod aktivt bragte kunst og ideologi i kontakt med sit magtfulde netværk ved bl.a. at organisere bestillinger og ved at indsamle til permanente kunstsamlinger.³⁸

Kunsthistoriker Gitte Valentiner har påpeget det paradoks, at Marstrand tilsyneladende var national og kosmopolit på én gang. Marstrand var i sine relationer - eksempelvis som fast portrætkunstner for den nationalliberale familien Hage - og formentlig også i sin personlige politiske overbevisning på linje med de øvrige nationale kunstnere, men han undlod helst at inkorporere dette standpunkt i sit kunstneriske arbejde.³⁹ Som det ses ovenfor, så anførte Marstrand tydeligt i sine breve, at han helst ville afholde sig fra at blande kunst og politik, herunder også hvad der kunne betragtes mere snævert som kulturpolitik. Samme standpunkt indikeres med portrættet af Høyen.



Fig. 3. Wilhelm Marstrand: *Kirkefærd i Dalarna i Sverige. Til Leksands sognekirke i Dalarna kommer folket i deres store kirkebåde over Siljansøen om søndagen til gudstjeneste*, 1853. Olie på lærred, 130,5 x 215 cm. Statens Museum for Kunst, KMS618. Foto: Public domain

Et nationalt motiv?

Flyveposten kritiserede i 1853 Marstrand for, at det skandinavistiske motiv i hans maleri af en *Kirkefærd i Dalarne i Sverige* (1853) [fig. 3] leflede for Høyens nationale program.⁴⁰ Den kosmopolitisk orienterede avis har nok ret i, at Marstrands motiv til dels var et forsøg på at imødekomme den nationalt orienterede kunstmag; det var Høyen der bestilte maleriet til Det Kongelige Billedgalleri.⁴¹ Til maleriet udførte Marstrand et stort antal skitser, hvilket vidner om et stort engagement. På trods af dette er det værd at overveje om motivet er udtryk for Marstrands egen idé, eller om værket, som Flyveposten påstod, var en tilnærmelse til Høyens skandinaviske/nationale dagsorden.

Marstrands motiv er nærmest en én til én visualisering af H.C. Andersens (1805-1875) beskrivelse af kirkefærden til Leksand fra 1851.⁴² Fra betragtningsvinkel og helt ned til de ammende pattebørn, de silkesvøbte salmebøger og den omtrentlige mængde af skibe på stranden stemmer maleriet overens med beskrivelsen.⁴³ Den mest iøjefaldende forskel er, at Marstrand ikke har pyntet skibene med grønne grene eller givet mændenes hatte røde kvaste, som i Andersens beskrivelse. Det meget direkte sammenfald med det litterære forlæg kan både tolkes som et kalkuleret strategisk forsøg på at arbejde med motiver, der ville falde i Høyens smag. Men i lyset af Andersens tekst kan Marstrands motiv også fortolkes som mere apolitisk illustrerende end aktivt agiterende. Marstrand har måske med maleriet i mindre grad engageret sig i Høyens dagsorden, og i højere grad, som også påvist i Høyenportrættet, forsøgt at forhandle en mellemposition, hvor det nationale eller skandinaviske ikke er selve målet men i stedet udgør et middel til at løse en kunstfaglig bestillingsopgave.

Derudover er det interessant, hvor meget det tilsyneladende falder Flyveposten for brystet, at maleriet imødekommer Høyens ambitioner, da det viser, hvilke uindfrie forventninger avisen havde til Marstrand. Fædrelandet, derimod, roste maleriet og kritiserede samtidig de kosmopolitiske kunstnere David Monies (1812-1894) og Elisabeth Jerichau Baumann (1819-1881).⁴⁴ Avisernes kamp om *det nationale* kommer således tydeligt til udtryk i debatten om *Kirkefærd i Dalarne i Sverige*. At den kosmopolitisk orienterede avis, Flyveposten, bliver skuffet må betyde, at de havde forventet, at Marstrand fastholdt en mere apolitisk orientering frem for at lave, hvad de forstod som, skandinavisk propaganda. Samtidens vurdering af værkerne er således også en forhandling af rammerne for den nationale kategori, som Dagbladet i 1855 placerede Marstrand i: Det er ikke kunstnerne selv, der rubricerer værkerne som nationale eller ej; det sker derimod i avisernes kunstkritik, og det er derfor også her de internt kæmper om at fastsætte kriterierne for "det nationale". Ved at placere Marstrand i den nationale gruppe, må (Dagbladets) kriterier for national kunst nødvendigvis også kunne rumme både Marstrands og de øvrige seks kunstneres forskelligartede malerier, hvilket gav god anledning til forhandling på tværs af aviserne af, hvori det nationale i malerierne så egentlig bestod og til at klandre hinanden for ikke at leve op til egne kriterier i kunstanmeldelserne.

Sociolog Athena S. Leoussi har argumenteret for, at historiemaleriet fortsat spillede en væsentlig rolle for udviklingen af nationale kunstsoler på tværs af Europa, og at kunstneres historiske sensitivitet blev skærpet i 1800-tallet. Leoussi har vist, hvordan en række sammenfaldende motiver spredte sig på de europæiske lærreder og på tværs af kunstsolerne, der alle hævdede en national individualitet men som i praksis fulgte transnationale mønstre: det nationale, nationens historie, det nationale portræt, bonden som repræsentant for nationalstaten og det landskabelige *ethnoscape*.⁴⁵

Disse motivtyper er også velkendte i dansk kunst fra denne periode, og det er netop dem som Høyen opfordrer kunstnerne til at dyrke. For Marstrand skulle hans kunst bidrage til at styrke dansk kunst fagligt, og kunstens motiver var ikke afgørende i denne proces; de fungerede i højere grad som et medium til at fremvise fagets beskaffenhed og niveau. Motiverne var derimod det bærende for Høyen og hans kreds, fordi motiverne kunne aktivere en fællesskabsstemning. I et brev til sin bror fra 1846 beklagede Marstrand sig over udfordringer med at afsætte sine værker, fordi de ikke afbildede det traditionelle danske folkeliv.⁴⁶



Fig. 4. Wilhelm Marstrand: *Fra Ludvig Holbergs "Erasmus Montanus"*, III akt, 3. scene, 1844. Olie på lærred, 80 x 105,6 cm. Statens Museum for Kunst, KMS507. Foto: Public domain

En kattelerm for Marstrand blev de såkaldte Holbergmalerier.⁴⁷ Hans komposition *Fra Ludvig Holbergs "Erasmus Montanus"*, III akt, 3. scene (1844) indeholder eksempelvis mange af de samme elementer som findes i andre genremalerier fra perioden: masser af bønder i egnsdragter og materiel almuekultur [fig. 4].⁴⁸ Men modsat den tilstræbte autenticitet i de øvrige genrebilleder, så har Holbergscenen en tydeligt afkoblet og lettere ironisk fornemmelse, der naturligvis skyldes, at det er et teaterstykke og ikke virkeligheden, der udgør motivet. Her kunne han levere de folkelivsscener, som Høyen efterlyste, men på en distanceret måde hvor han kan male en fortælling frem for en rigtig levende, ussel og uskøn bonde. Karl Madsen har i sin Marstrandbiografi udlagt, at Marstrands opfattelse af Høyens program mildnes i løbet af 1850'erne.⁴⁹ I så fald kommer det dog ikke yderligere til udtryk i de motiver Marstrand udstiller, hvor han overordnet set fastholder sin eksisterende motivkreds af portrætter, Holberg-scener og italiensk folkeliv på trods af hans konkrete forsøg på at opsøge nye motiver blandt nordiske landskaber, bønder og nordisk mytologi.⁵⁰

Marstrands motiver kunne altså godt være nationale og han repræsenterer derfor mange af de samme tendenser, som man også finder hos hans kolleger, heriblandt P.C. Skovgaard. Men dog med den væsentlige forskel, at det ikke var en politisering af det nationale, som Marstrand sigtede mod med sine værker.

P.C. Skovgaard som visuel politisk kommunikatør

Modsat Marstrand fremstår Skovgaard som en kunstner, der gerne lod politik påvirke sin kunst. Denne betragtning baseres dels på, at han visualiserede nogle af de ambitioner Høyen havde præsenteret og dels på hans tætte relationer til medlemmer af den nationalliberale

bevægelse.⁵¹ Høyen er ganske ofte nærværende i breve fra Skovgaard, enten som en ven der skal overbringes en hilsen, som en rejsefælle eller som en forestillet bedømmer af de værker Skovgaard arbejdede med.⁵²



Fig. 5. P.C. Skovgaard: *Stats-Skibet*, 1852. Grafik (autografi), 294 x 350 mm (bladmål). Det Kongelige Bibliotek. Foto: CC BY-NC-ND 3.0

Skovgaard er ikke særlig eksplicit politisk i de breve, der er bevaret fra ham til kollegerne, ligesom han heller ikke i brevene kommenterer på Dagbladets indlæg om kunstverdenen. De af hans breve der er bevaret fra perioden 1854-55, hvor kunstdebatten i aviserne var på sit højeste, og hvor også grundloven blev udfordret, er sendt til familiemedlemmer og altså ikke til kolleger i kunstverdenen.⁵³ Spejlingen af hans politiske interesse fremgår af de breve Constantin Hansen og Marstrand sendte til ham i Italien, hvori Marstrand bl.a. kommenterer på, hvor meget begivenhederne derhjemme angiveligt foruroliger Skovgaard og senere undskylder Marstrand sågar sin lidt kortfattede opdatering på hjemlandets politiske situation: "[...] Skjønt jeg jo vel veed at De er en ivrig Politiker og følger med i Begivenhederne herhjemme selv i Rom."⁵⁴ I det hele taget blev Skovgaard løbende holdt orienteret om hjemlandets politiske situation under rejsen i 1854.⁵⁵ Skovgaards politiske observans understreges yderligere af mere eksplicit politiske karikaturtegninger [fig. 5].⁵⁶

Skovgaard udtrykker sig ikke politisk på skrift, som kollegerne Marstrand og Constantin Hansen, i stedet ekspliciterer han sit (kultur)politiske standpunkt visuelt.

Landskabsmaleriet som historiemaleri

Det er nærliggende at betragte historiemaleriet (og folkelivsskildringer) som det primære motivvalg for en national opbyggelig fortælling, hvilket Marstrand og Constantin Hansen da også gjorde. Men Skovgaard malede ikke historiemalerier - i hvert fald ikke i traditionel forstand. Dog er der ofte historiske elementer i hans landskaber - ikke i form af konger eller mytologiske figurer som i de traditionelle historiemalerier, men i form af oldsager, middelalderkirker og den historisk uspolerede danske topografi, som Skovgaard forestillede sig den, med storslåede bøgeskove og falmende egetræer.⁵⁷ Skovgaards og J.Th. Lundbyes (1818-1848) fælles billedtrilogi fra 1842 til vekselereren og kunstmæcen H.C. Aggersborg (1812-1895) betragtes som det mest markante startskud på Skovgaards politiske naturskildringer. I malerierne er der arkitektoniske referencer til Danmarkshistorien, såsom middelalderkirker, Gåsetårnet og Frederiksborg Slot, og motiverne fremstår som potente erindringssteder [fig. 6].⁵⁸



Fig. 6. P.C. Skovgaard: *Højerup kirke på Stevns Klint*, 1842. Olie på lærred, 142.2 x 149.5 cm. Statens Museum for Kunst, KMS6650. Foto: Public domain

I midten af 1800-tallet skete der et skifte i kunsten, hvor populariteten og andelen af landskabsmalerier på den årlige Charlottenborg-udstilling begyndte at dominere bl.a. på bekostning af historiemaleriet. I 1854 skrev Dagbladet direkte, at de dette år ville afholde sig fra at anmelde

landskabsmalerierne af hensyn til at opretholde neutralitet i konflikten mellem de kosmopolitiske og nationale kunstnere.⁵⁹ Denne holdning peger på landskabsmaleriet som et fremtrædende forhandlingssted for, hvordan opfattelsen af national kunst skulle tolkes og tillægges de udøvende kunstnere. Med sine landskabsmalerier var Skovgaard naturligvis en del af denne forhandling og en del af den bevægelse, der gjorde landskabsmalerierne populære. På denne baggrund betragter jeg Skovgaards landskabsmalerier som en gentænkt politiseret forlængelse af historiemaleriet og som et visuelt udtryk for det politiske engagement, der er fraværende i hans breve.

Kunsthistoriker Jane Gallen-Kallela-Sirén peger på, at sammenfaldet mellem år med europæiske revolutioner samt dertilhørende national oprustning og den stigende popularitet i landskabsmotiverne er en logisk konsekvens af netop de nationale ideologiers fremmarch, og deres behov for at indtage et territorium ved blandt andet at konstruere og synliggøre det visuelt.⁶⁰ En magtudøvelse, som kunsthistorikeren W.J.T Mitchell definerer som en imperialistisk performance, der kan etablere kontrol gennem visualisering af det ønskede område – symbolske *ethnoscapes*, som Leoussi kalder det, der kan repræsentere nationen.⁶¹ Fordi et territorium er en politisk enhed, er landskabsmalerier også altid politiske, ifølge Gallen-Kallela-Sirén.⁶² Denne nye performative landskabstradition, som jeg argumenterer for, at Skovgaard repræsenterer, vandt også frem i andre dele af Skandinavien med forskellige politiske hensigter.⁶³



Fig. 7. P.C. Skovgaard: *Bøgeskov i Maj*. 1857. Olie på lærred. 189.5 x 158.5 cm. Statens Museum for Kunst, KMS4580. Foto: Public domain

Selvom Skovgaard fik mulighed for at rejse til Italien i 1845, så valgte han i første omgang at blive hjemme for at rejse rundt i Danmark, angiveligt på opfordring fra Høyen.⁶⁴ Det gav mulighed for at udforske forskellighederne i det danske landskab og skabe nogle af hans karakteristiske monumentale skildringer af bøgeskoven⁶⁵ [fig. 7] og de fascinerende skrænter ved Møns Klint.⁶⁶ Og på sin rejse gennem Danmark gengav han ikke bare, hvad han tilfældigvis mødte; hans malerier er komponeret som bevidste konstruktioner af den nationale landskabs- og verdensopfattelse, som han ønskede at fremme. Særligt Møns Klint, en geologisk manifestering af Danmarkshistoriens dybde, får lov at fylde meget i det værkudvalg, han præsenterede på Charlottenborg i starten af 1850'erne:

24 ud af 25 malerier forestiller Danmark, mens et enkelt er fra Venedig, hvilket er en generel tendens for hans samlede udvalg af malerier på Charlottenborg.⁶⁷ At Skovgaards Italienske motiver glimrer ved deres fravær på Charlottenborg indikerer, at netop disse motiver ikke passede ind i den overordnede fortælling han ønskede at formidle.⁶⁸

Det politiske egnsportræt

Kunsthistorikerne Karina Lykke Grand og Gertrud Oelsner har vist, at den nyetablerede og styrkede borgerlige elite ofte foretrak de lokalitetsbestemte motiver og at bopælen for landskabsmaleriernes købere ofte er tæt sammenfaldende med motivets konkrete geografi.⁶⁹ På den måde var landskabsmalerierne formentlig ikke bare et middel til at visualisere og indtage nationalstatens territorium, men de er også et middel til at fremhæve privat ejendom eller private slægters oprindelsesegn. Landskabsmaleriet kunne på den måde fungere som en visualisering af magt, ejendom, erindring og slægtsskab for den borgerlige elite på samme måde som et klassisk historiemaleri traditionelt har fungeret som magtredskab for kongen og adelen. Et politisk egnsportræt, kunne man kalde det. Skovgaard deltog også i denne regionale og borgerlige magtudøvelse ved at male sin egen hjemegn ved Vejby i Nordsjælland, ved at male Vejle for den nationalliberale amtmand Orla Lehmann og ved at male herregårdene Nysø og Iselingen, begge yndede samlingssteder for tidens nationalliberale.



Fig. 8. P.C. Skovgaard: *Nysø på en klar efterårsdag*. 1853.olie på lærred. 74,0 x 112,0 cm. Thorvaldsens Museum, B450. Foto: Public domain

I 1853 udstillede han bl.a. *Nysø på en klar efterårsdag* (1853) [fig. 8], der mest af alt er et portræt af herregården Nysø (opført 1671-73), som i midten af 1800-tallet dannede rammer for tidens kunst- og kulturudvekslinger. Her opholdt billedhuggeren Bertel Thorvaldsen (1770-1844) sig meget i sine sidste leveår. Det var formentlig i den gule kavalerfløj, til venstre i maleriet, at Thorvaldsen bl.a. arbejdede, når han ikke opholdt sig i pavillonen på den anden side af hovedbygningen. På Nysø kom en bred kreds af nationalsindede kunstnere, der blev taget godt imod af herregårdens frue, Christine

Stampe (1797-1869), som også var maleriets ejer. På trods af bygningens lange forhistorie som hovedsæde for et baroni er der dog ikke tale om en ophøjet portrættering af adlen og deres besiddelser. Herregården fremstår åben og indgår ubesværet i et hverdagsliv med folk (og fæ) fra forskellige dele af samfundet. Arbejdsomme kvinder henter vand i brønden, og en flok fra borgerskabet, til fods og til hest, mødes i samtale. Hunden holder styr på borggården, duerne vender hjem til dueslaget, og geden græsser. Alle passer deres poster uden, at der bliver gjort særlig stads af det. Herregårdsportrættet kan derfor betragtes som en slags moderne fyrsteportræt, hvor Nysø materialiserer de nye, borgerlige magthavere. Kunst blev også tidligere brugt til at visualisere centralmagten og kongen gennem politiske portrætter - og herregårdsportrættet fungerer som en slags videreførelse af denne tradition. Dette politiske motiv afbilder ganske vist ikke et specifikt magthavende menneske, men det kan tolkes som en afbildning af en specifik politisk idé og en specifik politisk kreds af mennesker, der var knyttet til dette specifikke sted.

Skovgaards danske landskabsmalerier og egnsportrætter er således konkret udtryk for en mere nationalistisk fædrelandskærlighed, der er knyttet til en bestemt geografi, geopolitik og historie. Modsat var genrebilleder fra Italien ikke uforenelige med fædrelandskærlighed for Marstrand, fordi de indgik i processen med at dygtiggøre sig inden for sit felt og positionere sig blandt ligemænd på tværs af grænser. Både Skovgaard og Marstrand var altså optaget af en national sag. Derfor springer forskellene mellem disse to kunstnere måske heller ikke så markant i øjnene, men det er alligevel væsentligt at forstå, at der faktisk var forskel. Det er væsentligt, fordi det hjælper med at tydeliggøre et bredere spektrum af nuancer i både motiver og politiske holdninger hos de kunstnere, der over tid er blevet skåret mere eller mindre over én kam. Og det hjælper dermed også til at tydeliggøre de faglige og politiske samfundsdiskussioner, som kunsten deltog i og bidrog til i midten af 1800-tallet.

Konklusion

Dagbladet proklamerede i 1854, at der fandtes to klikker i den danske kunstverden. Året efter betegnede Dagbladet de to klikker som national og kosmopolitisk - og avisen fastslog at både Marstrand og Skovgaard tilhørte den nationale klike. I artiklen har jeg ved at anvende Joep Leerssens teorier om kulturkultivering og transnationale kulturelle centre undersøgt, hvordan Marstrand og Skovgaards divergerende opfattelser af, hvad der konstituerede national kunst, blev formet og udviklet.

For selvom de to kunstnere på mange måder delte side, eftersom de begge var optaget af en national sag og delte netværk, viser en mere indgående analyse af deres overordnede motivvalg, breve og udlandsrejser, at det ikke var helt den samme nationale sag, der optog dem. Skovgaard var en del af den bevægelse, der blev anført af kunsthistorikeren N.L. Høyen og som ønskede at bruge kunsten aktivt i samfundsudviklingen. Marstrand ønskede også at arbejde aktivt med kunsten, men mere fagnært, og han ekspliciterede ligefrem, at han ikke ønskede at blande politik sammen med kunst. De to kolleger var således ikke fuldstændigt uenige, men de havde forskellige mål.

I artiklen tydeliggøres det desuden, at et kritisk blik på kunsthistoriografiens fastlåste dikotomier kan løsne op for forståelsen af, hvordan kunstnerne samarbejdede, stredes og udviklede sig i deres egen tid. Og at et genbesøg i kunstnerne efterladte breve giver os en styrket mulighed for at forstå kunstnerne og deres værker som aktive medspillere i den samfundsudvikling, som de var en del af - og som i høj grad udgør byggestenene til det samfund, vi har i dag.

Noter

1. "I forrige uge" i *Dagbladet* 03.04.1854 og "Om Kunstudstillingen I" i *Dagbladet*, 27.04.1855. I 1854 kaldes grupperingerne blonde (F. Vermehren, H.W. Bissen, Constantin Hansen, Jørgen Sonne, Jørgen Roed, P.C. Skovgaard, Wilhelm Marstrand) og brunette (J.L. Jensen, David Monies, Frederik Rohde, Niels Simonsen, G.E. Liebert, C.A. Schleisner, F.L. Storch, J.V. Gertner). Benævnelserne justeres i 1855 til henholdsvis nationale og kosmopolitiske. I historiografien betegnes den kosmopolitiske gruppe ofte Europæerne, men det var ikke *Dagbladet*'s oprindelige begreb.
2. Se fx Karl Madsen (ed.): *Kunstens historie i Danmark*, Alfred Jacobsen, 1901-1907; Henrik Bramsen: *Ny Dansk Kunsthistorie bd. 3. Fra Rokoko til vor tid*, Fogtdal, 1994 og Erik Mortensen: "1840'ernes politisering – En tolkning af et maleri af P.C. Skovgaard, samt nogle mentalhistoriske og stilhistoriske betragtninger" i *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1994, p. 138-147. Kortlægningen af sporene fra *Dagbladet* i 1900-tallets historiografi er udført som upubliceret del af forskningsprojektet *Art and the Formation of National Identities*, Aarhus Universitet 2017-2021 hvorfra nærværende artikel også udspringer;
3. Se fx: Charlotte Christensen og Kasper Monrad: *De ukendte guldaldermalere*, Kunstforeningen, 1982; Gertrud Oelsner: *En fælles forestillet nation. Dansk landskabsmaleri 1807-1878*, ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet, 2016; Gertrud Oelsner og Karina Lykke Grand: "Politisering af det nationale?: billedkunstneriske og politiske agendaer omkring midten af 1800-tallet i Danmark" i *Passepartout*, årg. 18, nr. 35, 2014; Karina Lykke Grand og Gertrud Oelsner: "Visuelle konfliktzoner og kulturkampe i dansk kunst. Europæerne og de nationale" i *dansk landskabskunst*; i Sissel Bjerrum Fossat; Lone Kølle Martinsen og Rasmus Glenthøj (red): *Konfliktzonen Danmark. Stridende fortællinger om nyere dansk historie*, Gads Forlag, 2018; Sine Krogh og Birgitte Fink: *Breve fra London. Elisabeth Jerichau Baumann og den victorianske kunstverden* Strandberg Publishing, 2018. Mange af disse kunstnere præsenteres på udstillingen "Dansk Guldalder. Verdenskunst mellem to katastrofer", Statens Museum for Kunst, 2019
4. Karl Madsen: *Wilhelm Marstrand 1810-1873*, Kunstforeningen, 85-86
5. Claus Møller Jørgensen: "Civilisation og nation i dansk dannelsesstænkning i det 19. århundrede" i Peter Fibiger Bang: *Fremmed og moderne. Glimt af antikken i Europa*, Aarhus Universitetsforlag, 2005, 100-115
6. Joep Leerssen: "Nationalism and the cultivation of culture" i *Nations and Nationalism*, 2 (4), 2006a, 559-578 og Joep Leerssen: *National thought in Europe: a cultural history*, Amsterdam University Press, 2006b
7. "I forrige uge" in *Dagbladet* 03.04.1854. Denne kunstdebat har løbende fundet sporadisk vej til dansk kunsthistorisk forskning og i de senere år mere indgående behandlet af især Gertrud Oelsner og Karina Lykke Grand jf.: Oelsner 2016 s. 295-298; Oelsner og Lykke Grand 2014; Lykke Grand og Oelsner 2018. Der savnes dog fortsat yderligere kortlægning og redegørelse af 1840'ernes og 1850'ernes kunstkritik af hensyn til at forstå det fulde omfang af den offentlige debat om periodens kunst og kulturpolitik.
8. Hans Jensen: "Johannes Hage – Journalist" i *Dansk Biografisk Leksikon*, 2014-16 via https://biografiskeleksikon.lex.dk/Johannes_Hage_-_journalist (25.05.2020)
9. Flyvepostens anmeldelsesføljeton i 10 afsnit fra 8. april til 10. maj 1847 er et tydeligt eksempel: næsten alle de kunstnere der senere fremgår af den brunette liste fremhæves mens de senere nationale helt forbigås. Kun nævnes det indledningsvist, at Roed har udstillet et dårligt portræt og at

Skovgaard er forbigået som en ”ubetydelighed”.

10. “I forrige uge” in *Dagbladet* 15.05.1854; Kunstudstillingen 1854” I-V in *Flyveposten*: 19.04.1854, 26.04.1854, 01.05.1854, 13.05.1854, 17.05.1854; “Udstillings-Conversation” in *Flyveposten* 03.05.1855, 07.05.1855, 11. 05.1855.

11. I 1848 og 1853 figurerer Høyen på valglister: ”saadanne, som man ønsker maatte blive opfordrede og ville modtage Valg” jf. *Fædrelandet* 16. september 1848 og i 1853 blev han foreslået som valgmand jf. *Fædrelandet* 11. maj 1853. Ved indirekte valg valgte valgmand landstingsmedlemmer på vegne af at større antal borgere.

12. N.L. Høyen: ”Om Betingelserne for en Skandinavisk Nationalkonst’s Udvikling” i J.L. Ussing: *Niels Lauritz Høyens Skrifter*, bd. 1, Gyldendal, 1871, 351-369

13. ”Om Professor Høyen og Kunsten” in *Flyveposten* 29.05.1847, 31.05.1847 og 02.06.1847;”Et par bemærkninger ved prof. Høyens Anmeldelse af den norske Udstilling” i *Flyveposten* 07.07.1849 og 07.09.1849 som replik på Høyens anmeldelse i *Fædrelandet* 03.07.1849; ”nr. 7 og 8: ”Selskabet for nordisk Kunst og Selskabet for den gjensidige Beundring” i *Flyveposten* 09.04.1850. Se også *Flyveposten* 19.04.1850 og 29.04.1850

14. Joep Leerssen definerer *multitaskers* som aktører der aktivt virker i forskellige felter i Leerssen 2006a s. 567

15. Klarest formuleret i Høyens eget foredrag: N.L. Høyen 1871. For mere om Høyen: Karina Lykke Grand og Gertrud Oelsner: ”Selskabet for Nordisk Kunst. En Skandinavistisk kunststrategi” i Ruth Hemstad; Jes Fabricius Møller og Dag Thorkilson (red.): *Skandinavisme: Vision og virkning*, Syddansk Universitetsforlag, 2018 og Britta Tøndborg: ”Altsaa det er det nationale! Høyen og Det Kongelige Billedgallerie i nationalkunstens tjeneste” i *SMK art journal*, 2005

16. Athena S. Leoussi: “The ethno-cultural roots of national art” I *Nations and Nationalism*, 10 (1/2), 2004, 143-159, s. 144

17. Wilhelm Marstrand til P.C. Skovgaard 23.03.1855. Marstrand skriver derudover til P.C. Skovgaard den 29.06.1854, 07.08.1854, 08.08.1854 og 05.12.1854 (Skovgaard Museet)

18. Leerssen 2006a s 559–578 og Leerssen 2006b

19. Se bl.a. breve fra Constantin Hansen til P.C. Skovgaard den 25.07.1854, 21.08.1854, 24.09.1854 og 27.11.1854, hvor der tages skarp afstand til A.S. Ørsteds forfatningspolitik (Skovgaard Museet)

20. Janne Gallen-Kallela-Sirén: “Naturen som territorium. Den nordiske nationalismes indtog i landskabsmaleriet” i Peter Nørgaard Larsen og Sven Bjerkhof (red): *Verden som landskab. Nordisk landskabsmaleri 1840-1910*, Statens Museum for Kunst, København, 2006, 211-229

21. David Jackson: “Nordic Romantic Landscape: A Double Helix”, i David Jackson; Werner Busch og Jenny Reynaerts (red.): *Romanticism in the North. From Friedrich to Turner*, Groninger Museum, W books, 2018, 23-41, s. 23

22. Leerssen 2006a s. 569. Orvar Löfgren har fremført et lignende argument, men med udgangspunkt i et mere folkeligt og hverdagsfunderet kulturbegreb i Orva Löfgren: ”The nationalization of culture” i *Ethnologia Europaea* vol 19, nr. 1, 1989, s. 5-24

23. Leerssen 2006a s. 568-571
24. Leerssen 2006a s. 559-65
25. Hans Edvard Nørregaard-Nielsen: "Om de danske kunstnere i Rom"; i Tue Ritzau og Karen Ascani (red.) *Rom er et fortryllet bur. Den gyldne epoke for skandinaviske kunstnere i Rom*, Forlaget Rhodos, 1982, 69-121 s. 101-105
26. N.L. Høyen 1871
27. Kasper Monrad: *Dansk Guldalder. Lyset, landskabet og hverdagslivet*, Gyldendal 2013, s. 129-135 og Kasper Monrad: "Udsigt gennem tre buer. Dansk-tyske kunstnermøder i Danmark, Tyskland og Italien"; i *Under samme himmel. Land og by i dansk og tysk kunst 1800-1850*, Thorvaldsens Museum, 2000, 12-26 s. 22-23
28. For mere om Skandinavisme se Ruth Hemstad, Jes Fabricius Møller og Dag Thorkildsen (red): *Skandinavismen. Vision og virkning*, Syddansk Universitetsforlag, 2018 og Magdalena Hillström og Hanne Sanders: *Skandinavism. En rörelse och en idé under 1800-talet*, Makadam 2014
29. Rasmus Glenthøj: "Skandinavismen som en politisk nødvendighed. Politisk skandinavisme i et teoretisk og komparativt perspektiv"; i Hemstad, Fabricius Møller Thorkildsen 2018, 227-257
30. Wilhelm Marstrand til Osvald Julius Marstrand 16.10.1840 (Danmarks Breve).
31. Madsen 1905 s. 85-86
32. Wilhelm Marstrand til Constantin Hansen from 26.06.1847 (Danmarks breve).
33. Dette er særligt interessant i det citerede brev til Constantin Hansen, da Hansen i høj grad tillod sfærene at blande sig.
34. Nr. 7 og 8: "Selskabet for nordisk Kunst og Selskabet for den gjensidige Beundring"; i *Flyveposten* 09.04.1850
35. Marstrand til Skovgaard 07.08.1854 (Skovgaard Museet)
36. W. Marstrand to P.C. Skovgaard 20.03.1855 (Skovgaard Museet)
37. Peter Nørgaard Larsen: "Med Ryggen mod Fremtiden. Billedkunst i anden halvdel af 1800-tallet"; i *Kunstakademiet 1754-2004*, bd. 1, Det Kongelige Akademi for De Skønne Kunster og Arkitektens Forlag, 2004, 119-185, s.121-122
38. En af tidens faglige diskussioner handlede om indsamlingspraksis og tilgængelighed. Høyen og Orla Lehmann ønskede at stifte permanente samlinger med åben adgang. Folkene omkring Kunstforeningen ønskede derimod at give folk adgang til kunsten ved at lade privatpersoner vinde malerier gennem auktioner og dermed fordele værkerne. For yderligere om dette se Kunstforeningen: *Kunstforeningen i København. Den Historie og Virksomhed fra dens stiftelse til 1863* samt Orla Lehmann "Til Konstforeningen"; (del 1 ud af 3) in *Fædrelandet* 28.03.1846.
39. Gitte Valentiner: *Wilhelm Marstrand. Scenebilleder*, Gyldendal, 1992, s. 59-69
40. Wilhelm Marstrand: *Kirkefærd i Dalarne i Sverige. Til Leksands sognekirke i Dalarne kommer*

folket i deres store kirkebåde over Siljansøen om søndagen til gudstjeneste, 1853, olie på lærred, 130.5 x 215 cm, Statens Museum for Kunst. ”Om Kunstudstillingen I” in *Flyveposten* 26.04.1853

41. Valentiner 1992

42. Flyveposten gav i øvrigt Andersens bog en nogenlunde anmeldelse, men skribenten savnede oplysninger om svenske samfundsforhold i tillæg til poesien, se ”Litteratur” i *Flyveposten* 23.05.1851

43. H.C. Andersen: ”XVIII. Midsommerfesten i Leksand” i *H.C. Andersen I Sverrig*, Det Danske Sprog og Litteraturselskab og Borgen, 2003, s. 86-87

44. C.R. in *Fædrelandet* 11.05.1853

45. Leoussi 2004 s. 145-54

46. Wilhelm Marstrand til Osvald Julius Marstrand 06.05.1846 (Danmarks Breve). Marstrand maler også mere traditionelle historiemalerier, hvoraf det mest kendte nok er det enorme maleri af Christian IV på Trefoldigheden i Roskilde Domkirke.

47. Valentiner 1992 s. 67

48. Til sammenligning maler Frederik Vermehren, der også var på Dagblads-listen over nationale, i 1849 eksempelvis *Reservesoldatens afsked med sin familie* (75,5×98,5 cm, olie på lærred, SMK, KMS961), der fremstiller en almuefamilie der ligeledes er nydelig men som er gengivet i et alvorligt og følelsesmættet øjeblik.

49. Madsen 1905 s. 231-33

50. Jf. Reitzel 1883s. 427-433

51. P.C. Skovgaard blev ikke genstand for nogen stor biografi i begyndelsen af 1900-tallet som fx Wilhelm Marstrand og Constantin Hansen. Et væsentligt bidrag i Skovgaard-forskningen er derfor samarbejdet mellem Skovgaard Museet og Fuglsang Kunstmuseum i 2010 og det tilhørende forskningsbaserede katalog: Gertrud Oelsner og Karina Lykke Grand (red.): *P.C. Skovgaard – Dansk guldalder revurderet*, Fuglsang Kunstmuseum og Aarhus Universitetsforlag, 2010 s. 13.

52. Fx: P.C. Skovgaard to Georgia Skovgaard 07.07.1849, 04.08.1849, 09.09.1849 og 11.10.1852 eller P.C. Skovgaard til N.L. Høyen 22.08.1846 (Skovgaard Museet)

53. I Skovgaard Museets brevarkiv er bevaret en håndfuld af Skovgaards breve fra perioden 1854 til 1855 sendt til bl.a. hans mor, hans bedstefar og hans hustru Georgia.

54. Marstrand til Skovgaard 05.12.1854 samt Marstrand til Skovgaard 08.08.1854 og fra Constantin Hansen til P.C. Skovgaard den 25.07.1854, 21.08.1854, 24.09.1854 og 27.11.1854 (Skovgaard Museet)

55. Karina Lykke Grand: “Udsigt til Italien”, i Oelsner og Lykke Grand 2010, 123-168 s. 143-146. Se også de udførlige politiske analyser og opdateringer som Constantin Hansen sender til P.C. Skovgaard mens Skovgaard er i Italien den 25.07.1854, 21.08.1854, 24.09.1854 og 27.11.1854 (Skovgaard Museet)

56. Katrine Svanum Andersen: ””Først tegne, så male.” P.C. Skovgaard som

tegner"; i *Perspective*, Statens Museum for Kunst, 2018, <https://www.perspectivejournal.dk/foerst-tegne-saa-male-pc-skovgaard-som-tegner> (14.06.2019). Kunsthistoriker Gertrud Oelsner om det politiske i Skovgaards malerier jf: Gertrud Oelsner: "Skovens demokratiske rum og andre nationale motiver hos P.C. Skovgaard"; i Gertrud Oelsner og Karina Lykke Grand: "Introduktion til P.C. Skovgaard"; i Oelsner og Lykke Grand 2010, 55-112

57. Oelsner 2010 s. 68-74

58. Oelsner 2010 s. 55-64

59. "I forrige uge"; *Dagbladet* 15.05.1854

60. Gallen-Kallela-Sirén 2006 s. 212-213. I Amerika har kunsthistoriker Tricia Cusack argumenteret for, at the Hudson River School aktivt brugte visualiseringer af Hudson-floden til at skabe national identitet blandt en ny befolkning uden myter og historie jf: Tricia Cusack: *Riverscapes and National Identities*, Syracuse University Press, 2010. Gertrud Oelsner peger dertil på periodens øgede urbanisering som faktor i interesseøgningen for landskabsmaleier jf. Oelsner 2010 s. 57-59

61. W.J.T. Mitchell: "Imperial landscape"; i W.J.T. Mitchell: *Landscape and power*, The University of Chicago Press, 2nd edition, 2002 s. 5-35, Leoussi 2004 s. 146-53 og Peter Burke: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, 2001, s. 42

62. Gallen-Kallela-Sirén 2006, s. 212. David Jackson betegner ikke landskabsmaleriet som historiemalerier men argumenterer i samme retning i Jackson 2018 s. 32-34

63. Gallen-Kallela-Sirén 2006 s. 217-220

64. Iben Overgaard: "P.C. Skovgaards rejser i det nære"; i Oelsner og Lykke Grand 2010, 173-190, s. 173-175

65. Bøgetræet er da også i dansk kunsthistorie blevet tolket som et politiseret symbol på frihed og folkestyre, og egetræet som et symbol på enevælden, se: Jette Baagø: "Løvet i Charlottes Bøgelund"; i Karina Lykke Grand; Lise Pennington og Anne Mette Thomsen (red.): *GULD – skatte fra den danske guldalder*, Aros og Systime, 2013 s. 131-143 og Adriansen: *Nationale symboler i Det Danske Rige 1830-2000, bd. 2*, s. 381-388

66. "En bøgeskov i maj. Motiv fra Iselingen"; 1857, SMK, og "Udsigt over havet fra Møens Klint"; 1850, Skovgaard Museet

67. Carl Reitzel: *Fortegnelse over Danske kunstneres arbejder paa de ved det Kgl. Akademi for de Skjønne Kunster i Aarene 1807-1882 afholdte Charlottenborg-udstillinger*, Thieles Bogtrykkeri, 1883, s. 623-628

68. Anne-Mette Villumsen: "Fra Italien med kærlighed – til Danmark. Wilhelm Marstrands og P.C. Skovgaards ophold i Venedig i 1850'erne"; *Perspective Journal*, september 2020; <https://perspectivejournal.dk/fra-italien-med-kaerlighed-til-danmark-wilhelm-marstrands-og-pc-skovgaards-ophold-i-venedig-i>

69. Oelsner 2016 s. 111; Lykke Grand og Oelsner 2018 s. 173

Om forfatteren



Sally Schlosser Schmidt

Sally Schlosser Schmidt er historiker og ph.d.-stipendiat i forskningsprojektet *Art and the formation of national identities in Denmark* ved Aarhus Universitet, hvor hun sammen med tre kunsthistorikere undersøger, hvordan kunst og politik influerede hinanden i midten af 1800-tallet. Hun har senest publiceret "*At abstrahere fra statuens reale indhold*". Et mikrostudie af H.W. Bissens statue af A.S. Ørsted i tidsskriftet TEMP samt bidraget til katalogtekster til det midtjyske udstillingsamarbejde *Herfra hvor vi står* og AROS-udstillingen *Mythologies*.

- sss@cc.au.dk