

Købmænd og kunstkere

Af Marianne Søgaard Sørensen

Mange af vore offentlige kunstsamlinger har rod i private samlinger, der blev skabt omkring århundredeskiftet, og for hvis skabere det lykkedes at overføre samlingen til offentlig eje. Mange af disse samlere virkede inden for handel, produktion eller bank og forsikringssektoren. Artiklen beskæftiger sig med disse samleres dobbeltrolle som på den ene side køligt kalkulerende forretningsmand og på den anden passioneret kunstsamler. En dobbeltrolle, der ser ud til at have været almindelig i tiden. Var samlingerne blot prestigeobjekter og anbringelsessted for et økonomisk overskud, eller havde de en dybere mening for samlerne? Artiklen tager udgangspunkt i tiden 1880-1910 og denne tids samlere og samlinger (1).

Tidens samlinger

Når man dykker ned i kilderne, viser det sig meget hurtigt, at mange mennesker med en vis økonomisk formåen investerede i billedkunst – først og fremmest oliemaleri, men for nogle også skitser og forarbejder til større arbejder og til en vis grad også i skulptur.

Et element af økonomisk investering og sikkerhed har der været i det. Bortset fra de rene opkøbere, som gjorde det til en levevej at handle med kunst, så har også almindelige samlere kunnet sælge malerierne i tilfælde af dårlige tider. Blev en kvinde enke, kunne hun f.eks. blive nødt til at skille sig af med hjemmets kunstværker. Men en anden, og i min tidligere undersøgelse (2) væsentligere, grund til at samle har været, at netop interessen for kunst var en af de måder, man kunne vise sin dannelse på. Tetzen-Lund (3), en af tidens store samlere, sagde i et interview: ... *Af 100 Billeder taber man på de 99, hvis man tjener på et. Hvorfor i Alverden tror De jeg har købt Billeder? Fordi jeg kan lide dem ...* (4). Den dannede borger holdt af kunst – og havde forstand på den! Billederne på væggen var almindeligt anerkendte beviser på hans dannelse.

Dermed er også sagt, at ikke enhver kan skabe sig en samling. Der skal en bagvedliggende viden til. Pierre Bourdieu (5) har kaldt det *den kulturelle kapital*, i samtiden blev den italesat som *den gode smag*. Den, der forsøger at skabe en samling uden dette grundlag, bliver afsløret, dels af samlingen



Viggo Johansen: »Børnene vaskes« 1888. Olie på lærred. 85,0 cm × 111,5 cm. (Ordrupgaard. København).

selv, der netop ikke bliver en samling, men en bunke tilfældigt sammenhøvede billeder, dels i købesituationen. Otto Benzon (6) fortæller i et brev fra 1887 til Martha Johansen en pragtfuld historie om, hvordan han på en udstilling bliver bedt om hjælp af en fin etatsråd, der er ude for at købe et billede. Det væsentligste kriterium for køberen er, at billedet vender på højkant! Benzon gør åbent nar af etatsråden, og de intellektuelle får sig et billigt grin over denne himmelråbende mangel på kulturel kapital.

At etatsråden spurgte en anden kender til råds var ikke ualmindeligt. I eftertidens omtale af de store samlere nævnes ofte, at de udover selv at have forstand på kunst også var kloge nok til at tage de professionelle kunstkendere – kunsthistorikerne og museumsfolkene – med på råd. Det kommer til at fremstå som en ekstra kvalitet hos samlerne, at de valgte gode rådgivere. Heinrich Hirschsprung (7) kaldte for øvrigt disse rådgivere for sine *Tillidsmænd*, hvilket siger noget om deres betydning. På den måde fik kunsthistorikere som Karl Madsen (8) og Emil Hannover (9) stor betydning for tidens samlinger, både de offentlige på kunstmuseerne og de private.

Hvis man med et enkelt begreb skal karakterisere samlingen som fænomen – altså den rigtige samling, og ikke den tilfældige bunke malerier – kan man sige, at den skal være i besiddelse af en *indre logik!* Ofte fremstår logikken som samlerens specielle interesse inden for billedkunsten, sådan at der er bestemte fællestræk mellem de enkelte værker. Fællestrækkene eller sammenhængen kan være af mere eller mindre raffineret karakter, og mere eller mindre åbenlys for den uindviede lægmand. Et eksempel er Hirschsprung, der havde et klart defineret mål med sine indkøb; nemlig at skabe en repræsentativ samling af det 19. århundredes billedkunst, men med sine egne præferencer fyldigt repræsenteret.

En intellektuel samler, der havde en meget specifik indre logik i sin samling, er tandlægen Alfred Bramsen (10). Han startede sin samlerkarriere med at samle værker af yngre danske malere, og skabte bl.a. en serie kunstnerportrætter, hvor han bad de unge kunstnere portrættere sig selv og hinanden. Billederne havde de samme mål, og indgik formentlig i et slags portrætgalleri i hans hjem. Bramsen var den samler, der »opdagede« Hammershøi (11), og efterhånden byttede han det meste af sin samling ud til fordel for Hammershøis billeder. Måske tvang det faktum, at han ikke havde så store økonomiske midler til sin rådighed, ham til en streng til- og fravalgs politik i samlingen. Et brev fra 1888 eller 89 til Viggo Johansen viser imidlertid, at han var meget bevidst om sin samlings indre logik. Han skrev om Johansens billede af Børnevasken, som han netop havde købt: ... *det vil blive modtaget med Jubel af de andre – ganske vist ikke fuldt saa velvoxne, men dog meget beslægtede Venner, der på alle Sider vil omringe det ...*(12).

En anden konsekvens af den indre logik er, at samlingen udgjorde, eller stræbte efter at udgøre, en *helhed*. Nok snarest det sidste, for en del af samlerens passion var netop at perfektionere denne helhed i det uendelige. Hirschsprung blev aldrig færdig med at købe ind og bytte ud. Hans samling blev i hans egne øjne aldrig komplet. Han prøvede i en periode at skubbe på de offentlige myndigheders beslutning om at overtage samlingen, ved at forøge den med billeder, han selv synes var væsentlige for perioden. Det var måske typisk at han uofficielt fik at vide, at denne helhed ikke var væsentlig for myndighederne. Derimod ville et større beløb til opførelsen af bygningen, hvori samlingen skulle opbevares og udstilles måske have en effekt. Staten tænker i økonomi, ikke i kunstneriske sammenhænge!

Fordi det at samle var så almindeligt et tegn på dannelse, var der mange – og mange forskellige slags – samlere, de intellektuelle, småborgerskabet, kunstnerne selv og ikke mindst det, man kunne kalde handelsborgerskabet eller grossererne, som man med et tidstypisk udtryk betegnede dem. En nærmere undersøgelse ville sandsynligvis vise markante forskelle mellem samlingsernes indre logikker. For kunstnerne har samlingerne f.eks. været

delvis studiesamlinger, ofte tilvejebragte gennem byttemidler med egne billeder, og de har haft deres helt specielle (professionelle) indfaldsvinkel at se på kunsten med.

Hvorfor er grossererne så interessante som samlere? Masser af samlinger opstod og forsvandt igen i tiden, det sidste typisk ved dødsboauktioner eller arvedelinger. Selvom kilderne vidner om ejernes ofte meget personlige forhold til samlingerne og ønske om at bevare dem, så var det som oftest samlingens lod på et eller andet tidspunkt igen at blive splittet op. Det er imidlertid slående, at de samlinger, der ikke blev opløst, men overgik i offentlig eje, som nævnt i indledningen netop var skabt af disse praktiske (handels)mænd.

En del af forklaringen er selvfølgelig, at der i disse tilfælde var tale om en betydelig økonomisk kapital, også udover den, der var bundet i billederne. En overdragelse af samlingen ville således ikke gøre de efterladte arveløse. Men de enkelte samlingers overdragelseshistorier viser også, at det ikke var gjort med at tilbyde staten en enestående samling. Der skulle ofte lange og seje forhandlinger til. En sådan gave betød alt andet lige også for modtageren, en udgift, der måtte tages stilling til. Da Hirschsprung i 1902 officielt tilbød staten sin samling og samtidig lod den udstille på Charlottenborg, så borgerne kunne se, hvad det var for en gave, der blev tilbudt, fik sagen selvfølgelig pressens bevågenhed. En del af omtalen gik på spørgsmålet om, hvorvidt staten kunne tillade sig at modtage en gave, hvormed der var forbundet fremtidige udgifter.

Det har været mænd med et stærkt ønske om, at deres samlinger skulle få lov at overleve dem selv – og mænd med en stærk vilje, som de har været vant til at sætte igennem. Men hvordan kunne disse praktiske mænd have så stor viden om kunst, og hvordan harmonerede deres kunstinteresse med deres arbejdsliv?

Et nytte- og et meningsunivers

Traditionelt har man forklaret samleren ud fra individuelle psykologiske motiver; han er i besiddelse af en medfødt sans for den gode kunst. At samle på den bliver en passion for ham. Krzysztof Pomian (13), der har beskæftiget sig med samlingen som fænomen, har en interessant teori om baggrunden for samlingernes opståen, som forsøger at gå bag om disse individuelle forklaringer.

Kort fortalt koncentrerer Pomian sig om skellet mellem den synlige eller materielle verden (vores daglige liv og omgivelser) og den ikke-synlige verden (det, vi ikke kan fatte med vore fysiske sanser). Både genstande, mennesker og deres aktiviteter kan opdeles i nytte og mening. I det sociale

hierarki befinder de, der beskæftiger sig med meningsproduktion sig øverst, de der beskæftiger sig med nytteproduktion nederst. En af de måder, man kan stige op i hierarkiet på, er ved at omgive sig med genstande, der repræsenterer meningsverdenen: Semioforer, som Pomian kalder dem, og dermed lægge afstand til nytteverdenen. Semioforerne bliver derfor samlere objekter.

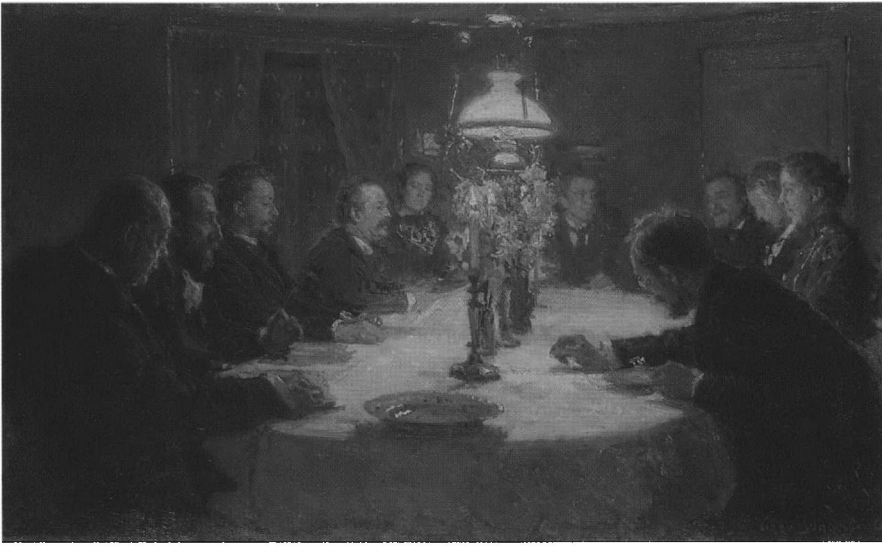
Denne skelnen mellem nytte og mening, kan måske være en hjælp til forståelsen af købmanden og kunstkenderen. »Grosserereren« er kendetegnet ved at være et typisk nytte-menneske, der i sit virke er optaget af praktiske gøremål som produktion og handel. Han sidder ofte i magtpositioner. Med Pomian kan man opfatte hans kunstinteresse som et middel til at lægge afstand til dette daglige og måske til tider moralsk angribelige arbejdsliv. I privatlivet i hjemmet og blandt ligesindede kan han iscenesætte sig selv som meningsmenneske, optaget af etiske og æstetiske spørgsmål.

Meningsuniverset, som det fremtræder i tidens kunst

Kunsten indeholder ikke kun æstetisk nydelse, den repræsenterer også en etik. Den gode kunst var bl.a. god, fordi den gav det rigtige billede af virkeligheden. Typisk kom det til udtryk i portrættet. Dets sandhedsværdi tillagdes stor betydning. Så stor, at man ind imellem ikke kunne leve med et billede, der fortalte en anden sandhed end den, man selv anså for den rigtige. I 1902 fortalte Hirschsprungs ven og tillidsmand; kontorchef Weis (14) ham i et brev, at han en gang havde brændt et portræt af sin far. Begrundelsen var, at portrættet var et *uheldigt dokument over min fader* (15). Videre fortæller han, at han har lyst til at gøre det samme med et andet billede, hvor faderen har et *ret usympatisk skulende Røverudtryk*.

Et fremherskende værdisæt i tidens borgerskab udgøres af det ægte, det sande og det naturlige. Disse værdier giver mening til og indhold i borgerskabets gode liv. I kunstanmeldelser og kunstnerportrætter fra tiden er det tydeligt, i hvor høj grad disse værdier også hæftes på kunsten og kunstnerne. I et portræt af Vilhelm Kyhn (16) fra 1889 indgår kunsten og naturen en art symbiose: ... *i hans Øje og Stemning, i hvert af hans Pensels Strøg finder de to hinanden ... Kunsten og Naturen* (17). En anden metafor for denne mening er *det levende*. Billederne bliver så levende, at man næsten føler, man kan træde ind i stuen til det hyggelige selskab omkring bordet, som Dagbladets anmelder skriver om Viggo Johansens »Aftenpassiar« i 1887.

Motiverne, hvori dette moralkompleks kommer til udtryk, er ikke mindst naturscenerier, der i kraft af motivet netop forherliger det naturlige. Maleren Viggo Johansen mestrede disse billeder, som han især fandt motiverne til i Dragør. Han blev imidlertid især kendt for en anden af tidens genrer; interiørbillederne. Johansen brugte sit eget hjem og familie som motiv og mo-



Viggo Johansen: »Aftenselskab i kunstnerens hjem« 1901. Olie på lærred. 64,0 cm × 104,5 cm. (Ordrupgaard. København).

deller, han dyrkede genren til fuldkommenhed og blev af pressen døbt: Hjemmets Maler. Det er billeder af det borgerlige hjem med dets hygge og tryghed i familiens eller vennernes kreds, og de blev utroligt populære hos det samme borgerskab.

Købmandens forhold til kunsten og samlingen

Tilbage til købmanden og hans placering i nytteuniverset. Lagde han virkelig afstand til sit nyttevirke via semioforene? Kilderne viser, at virkeligheden nok er mere sammensat, end Pomian gør den til. Købmanden viste faktisk ofte stolthed over sit (samfunds)nyttige virke, samtidig med at han fremviste sin interesse for kunsten. Han lod sig f.eks. portrættere som eksempelvis ølbrygger med dertil hørende attributter, og han var meget bevidst om, at det var nyttevirket, der skabte det økonomiske grundlag for hans øvrige aktiviteter.

For mig at se har han måske snarere opfattet kunstinteressen som en ekstra dimension i sit liv og af sin person. En meningsdimension, hvor han kunne udfolde sig på en anden måde, hvor han delvist kunne give slip på sit kølige overblik og overgive sig til en passion på en helt anden måde, end det var muligt i hans daglige arbejdsliv. I den borgerlige kultur, hvor man var

underlagt strenge etiketteregler, og hvor det var overladt til kvinderne at være følsomme, har der her været et område, hvor i al fald en bestemt form for følsomhed har været tilladt også for manden.

Et eksempel på passionens udtryk er Hirschsprung, der (som han selv udtrykte det) kom i ekstase ved udsigten til at erhverve et hovedværk af Julius Paulsen (18), som han mente, samlingen manglede. I en brevveksling med Krøyer om erhvervelsen af netop Paulsens billede kom han med en sigende fortællelse, eller rettere forskrivelse: Hirschsprung sad selv i Italien og havde derfor overdraget Krøyer forhandlingerne med Paulsen, hvilket helst skulle ske diskret. Han skrev derfor i et PS: *Bemærk, at jeg ikke ønsker omtalt til nogen om Billedets køb af mig ...* (19). Det er billedet, der køber Hirschsprung. Ejeren bliver opslugt af sin interesse for samlingen. Hensynet til den får samleren til at gå til yderligheder, så det næsten ser ud til at samlingen ejer samleren!

Paulsens billede udløste en veritabel magtkamp mellem Hirschsprung og maleren Laurits Tuxen (20), der også ønskede at købe. Kampen kan følges, dels i brevvekslingen mellem Hirschsprung og Krøyer, dels i en brevveksling om sagen mellem de to kombatanter. Interessant er det, at argumenterne var af moralsk art, snarere end juridisk. Hirschsprung argumenterede (selvfølgelig fristes man til at sige) ud fra samlingens synspunkt: På den ene side krævede dens helhed netop dette værk, på den anden side ville samlingen sikre billedet for eftertiden. Tuxens argument var, at han selv optrådte på billedet og derfor havde første ret som køber.

Selvom det sandsynligvis ud fra en juridisk synsvinkel var Hirschsprung, der havde første ret til billedet, var det i sidste ende Tuxen, der fik lov at købe billedet. Hirschsprung overvejede at anlægge sag, men gjorde det ikke. I et brev hentydede Krøyer til denne tanke som en absurd og mærkværdig ide. Hvorfor er det absurd at kræve sin gode juridiske ret? Formodentligt fordi vi befinder os i et meningsunivers, hvor den gængse jura, der fungerer i dagliglivet, ikke gælder. Krøyer spurgte bekymret i brevet, om Tuxen havde nogen anelse om det planlagte sagsanlæg. Måske ville Hirschsprung have vundet en retssag, til gengæld ville han med garanti have tabt ansigt og mistet anseelse inden for kunstverdenen.

Det personificerede kunstværk

I begyndelsen af århundredet, lige inden overgivelsen af samlingen, foretog Hirschsprung som sagt en hel del indkøb, der skulle komplettere den. Brevvekslinger fra forhandlinger med ejere af eftertragtede billeder viser en mærkelig personificering af kunstværkerne. Selvom det ikke kan udelukkes, at denne følelsesladede omtale var delvis beregnet på at presse prisen i

vejret, så er den alligevel slående. En ejer omtalte f.eks. sit billede, som: *Det hyggelige Maleri, som nu i en Aarrække har smilet venligt til os fra vor Dagligstuevæg* (21). Billederne blev næsten til familiemedlemmer og det er med *vemodighed* og *overvindelse* ejerne indvilligede i at tage billederne ned fra væggen og sælge dem.

Ligesom med ens børn ville man gerne vide dem sikrede efter sin død. Og i et brev, begrundede en ejer sit salg til Hirschsprung med, at billedet så var sikret mod en uvis skæbne. Hvis han skulle falde bort, ville hans kone nemlig alligevel blive nødt til at sælge det. Der er flere eksempler på lignende udtalelser, og det har åbenbart været en ganske ubehagelig tanke, at billederne skulle komme i hænderne på uværdige, uden den nødvendige kulturelle kapital til at værdsætte dem efter fortjeneste. Folk, der kun ville kunne se deres værdi som objekter velegnede til økonomisk investering. Man har næsten fornemmelsen af en art besudling. For mig at se må det være en kombination af disse tanker, der lå bag, når mange ejere indvilgede i at sælge til Hirschsprung med overtagelse ved deres død. På denne måde kunne de beholde billederne i deres nærhed, samtidig med at de var sikrede for eftertiden.

Samtidig med dette meget personlige forhold til kunsten foregik der en livlig handel med den iblandt samlerne. Det var ikke kun et spørgsmål om at købe flere billeder. For at skaffe råd og plads har man været nødt til ind imellem at sælge også. Desuden kunne mindre betydningsfulde billeder i forhold til helheden glide ud, når mere betydningsfulde indgik i samlingen og således forstærkede den indre logik. Det er tilsyneladende ikke noget problem at give afkald på »familiemedlemmerne«, når blot de er sikrede i en god ejers varetægt.

Købmandens forhold til kunstnerne

Forholdet til kunstnerne hænger nøje sammen med forholdet til kunsten. Hvis kunstværkerne er semioforer – meningsbærere, så bliver de, der skaber semioforerne, også bærere af mening og alene af den grund interessante. Det var mondænt og gav prestige at omgås kunstnere, men det gav også en personlig tilfredsstillelse. Kunstnerne var måske selv de største kunstkendere og kunne derfor yde samlingen den rette opmærksomhed og anerkendelse. I deres selskab har man haft et værdigt vidne til sin gode smag. At vise sin samling frem for uvidende er som at kaste perler for svin. Kunstnerens kvalificerede interesse bekræftiger derimod ens kulturelle kapital og meningsværdi.

Hvis samlingen er tilstrækkelig god og anerkendt er bekræftigelsen gensidig. Viggo Johansen satte i 1894 to priser på sit billede »Glade Jul«. Hvis

det skulle sælges til et provinsmuseum kostede det 3.000 kr., hvis det derimod skulle indlemmes i Hirschsprungs samling kostede det 2.500 kr. Begrundelsen var, at det i Hirschsprungs private samling en dag ville overgå til »Galleriet« – det der senere blev til Statens Museum for Kunst. Da Hirschsprung købte nogle malerier af den afdøde maler Carlo Dalgas, udtrykte dennes søn i et brev til Hirschsprung glæde over, at hans fars kunstværker var blevet optaget i den Hirschsprungske Samling og derved gav *min faders Navn som Kunstner den Anerkjendelse som det til fulde fortjener!* (22).

Ofte opstod der venskaber mellem kunstnerne og deres samlere (udtrykket *vore samlere* er fra et af Martha Johansens breve til sin mand). Venskaber der ofte havde træk af patron-klient forhold. Det klassiske eksempel i Danmark er venskabet mellem Hirschsprung og P. S. Krøyer, der varede fra Krøyers helt unge år i 1870'erne til Hirschsprungs død i 1908. Hirschsprung var en trofast aftager af Krøyers billeder men støttede ham også økonomisk på andre måder, f.eks. i forbindelse med hans rejser. På brevene ser det ud som om, Krøyer i begyndelsen var den modtagende, hvad angår både råd og dåd. Senere blev forholdet mere jævnbyrdigt, og Krøyer blev en af de tilidsmænd, der bistod Hirschsprung i hans indkøb. I 1898 skrev Hirschsprung og inviterede Krøyer med til Amsterdam. Formålet var at se Rembrandtstudstillingen, og det er tydeligt i det korte brev, at fornøjelsen ved turen delvist beroede på at foretage den sammen med venen Krøyer.

Men der er mange andre og i dag ukendte eksempler på den slags venskabsforhold. I Viggo og Martha Johansens brevsamling optræder der en bankbestyrer Simmelkjær (23). Det fremgår af breve og regnskaber, at han jævnligt købte billeder, ikke blot af Johansen, men også af andre unge kunstnere. Derudover figurerer han og hans familie i fru Johansens kalendere, hvor det fremgår, at familierne var inviteret til hinandens runde fødselsdage, sølvbryllupper, børnenes konfirmationer o.s.v. Fra 1897 er der bevaret et brev, hvor Simmelkjær inviterede Johansen til at komme til Jylland og bo sammen med familien, der åbenbart holdt sommerferie derovre: ... *kommer han, så må han endelig tage Malerkassen med, her er masser af Ting som vistnok vil more ham at skizzere. Men mærk Dem vel, at hele Historien in= Reise er for min Regning og til Glæde for mig ...* (24) skrev Simmelkjær. Patronen betaler gildet, til gengæld får han en kulturel oplevelse ved at se på, hvordan Johansen omsætter den jyske natur i kunst.

Kunstkenderens handelstalent

Umiddelbart skulle man tro, at de to sider af grossererens liv: Det nyttige arbejdsliv og det meningsfulde private liv var mere eller mindre adskilte i hver deres sfærer og med hver deres italesættelse og handlemønstre. Sådan for-



Viggo Johansen: »Glade Jul« 1891. Olie på lærred. 127,2 cm × 158,5 cm. Den Hirschsprungske Samling.

holdt det sig imidlertid ikke. Som vi nu skal se eksempler på, så overførte købmanden mange træk og erfaringer fra handelslivet, når han agerede i kunstens verden. Man kan sige, at han forstod at overgive sig til sin passion med handelstalentet i behold.

I venskaberne med kunstnerne lå der, som Simmelkjærs brev antyder, en noget for noget holdning. Selvom den er hyldet i venskabet, er det helt klart, at Simmelkjær får noget igen for sin generøse invitation. Hos Hirschsprung findes der lignende eksempler. Da Krøyer i 1881 ikke havde råd til at tage til Paris til Salonen, klagede han sin nød for Hirschsprung, der tilbyder at betale rejse og ophold. Samtidig med at Hirschsprung sendte adressen på den parisiske vekselerer, Krøyer kunne hæve penge hos, udtrykte han en tydelig forventning om, at Krøyer pr. brev holdt ham informeret om sine oplevelser og sit arbejde. Patronen eller mæcenen får del i kunstnerens oplevelse ved at støtte ham økonomisk.

Semioforen som vare

Om ovenstående skal forstås som et udslag af mæcenernes ønske om at få noget for deres penge, eller det kun kan opfattes som ren venskabelig interesse – eller om det snarere forholder sig sådan, at man ikke kan adskille de to ting – kan diskuteres. De breve, der direkte handler om køb og salg af kunstværker, både mellem kunstner og samler og mellem samlerne indbyrdes, lader til gengæld ingen tvivl tilbage. Her kommer der en klar nyttemoral til syne.

Når man handler, gælder det om at fastsætte en pris. Her holder køberen sig ikke tilbage for at presse prisen, hvis han kan. Disse forhandlinger er altid i brevene holdt i et nydeligt og høfligt sprog, men er til gengæld ofte knivskarpe. Det er jo en af hemmelighederne bag den borgerlige etikette: Ved at holde sig inden for en høflig form kan man tillade sig at være ganske direkte.

Grosserer Neubert (25) gør det yderst charmerende over for Martha Johansen, der varetager sin mands forretninger, når han selv er i Dragør for at male. Hun beskriver i et brev til Johansen en længere forhandling med grosserereren, hvor hun bl.a. refererer følgende: *Han sagde, han kunde ikke lide at prutte, og allermindst med en Dame. Havde Du været hjemme, havde han strax sagt, han vilde give 1200 – og saa ikke mere* (26). Grosserereren lader som om, han ikke presser prisen, selvom det i virkeligheden er lige det, han gør. Men fru Johansen viser sig at være en lige så dreven forhandler og holder fast på den oprindelige pris, som grosserereren da også betaler, da han ser, han ikke kommer nogen vegne.

Næste del af forhandlingen går på udbetalingen af pengene. I ovennævnte tilfælde er det ukompliceret: *Han spurgte om han skulde betale Pengene til mig eller sende dem. Jeg sagde han kunde betale dem, saa skulde jeg give ham en Kvittering. Og saa talte han da 1500 Kr. op paa Bordet* (27). Men så let går det ikke altid. Breve og Regnskaber viser, at det ved større beløb var almindeligt at betale i rater. Ovenikøbet fik man måske udsættelse for betaling af første rate, f.eks. indtil slutningen af året, hvor mange regnskaber blev gjort op og køberne også selv fik deres udestående udbetalt. Alfred Bramsen skriver til Martha Johansen i 1890: *Hvis De ikke behøver dette Beløb nu, vil jeg meget gerne have lov til at vente med at betale det til Nytaar, som jo er det Tidspunkt da jeg faar den større Del af min Aarsindtægt ind ...* (28).

Helt grelt ser det ud til at have været, da Hirschsprung købte ovennævnte »Glade Jul« af Johansen. Først blev selve overdragelsen af billedet udsat fra juli til september, fordi Hirschsprung *lå under flytning* – sandsynligvis fra sommer til vinterbolig. Derefter udsatte han betalingen flere gange, indtil Johansen var så desperat, at han krævede billedet tilbage. Så faldt pengene

til gengæld prompte. Man kan undre sig over, hvad meningen har været. Var Johansen en ubetydelig person, man kunne behandle efter forgodtbefindende, eller har selv velstående folk som Hirschsprung haft likviditetsproblemer på visse tider af året. Af Martha Johansens regnskabsbøger fremgår det, at Johansen købte sit tobaksforbrug hos Hirschsprung, og at dette blev betalt en gang om året, nemlig i december. Så Hirschsprungs hovedindtægt har måske i virkeligheden også faldet i december måned.

Et andet punkt, som kunne give anledning til forhandlinger, og som måske er mere overraskende, er varens kvalitet. Adskillige breve indeholder ønsker om rettelser på billederne. Det kan være alt lige fra Simmelkjær, der skrev til Johansen, at han ikke syntes gulvtæppet på et interiørbillede, Johansen var ved at male fra hans hjem, havde den rigtige farve, og derfor bad ham, om at se på det, til Grosserer Neubert, der ved det ovennævnte køb mente, at billedet manglede noget. Det undrede tilsyneladende ikke Martha Johansen, der fortæller således i brevet til sin mand: ... *der var lidt tomt derhenne. Jeg sagde ham, at Du maaske ville sætte et par Køer derpaa efter Studier, hvis Du var oplagt* (29).

Man kan undres over denne ligefremhed; var kunstneren ikke den suveræne skaber af kunstværket? Åbenbart ikke i alle situationer. Dog var der grænser for, hvor meget indblanding kunstneren og kunstværket kunne tåle, for fru Johansen fortsatte således: *Men saa sagde jeg strax, at saa maatte han ikke komme bagefter og sige, han havde tænkt sig dem anbragt her eller der, store eller smaa – det skulde han lade Dig om ...* (30). Senere viste det sig, at grossererfamilien gerne ville have en anden ramme om billedet, og her holdt fru Johansen igen. Hun skriver i næste brev til sin mand: *Saa vil jeg dog sige til Hr. N. at vi vil ikke have en smagløs Ramme om Billedet. Det skal dog være saaledes, at vi kan være Rammen bekjendt, hvis Du engang havde Lyst til at laane Billedet ...* (31). Grosserereren har altså på den anden side ikke hånd- og halsret over billedet, selvom han har betalt det!

En klar overskridelse af denne grænse for indblanding i billedets skabelse er, når ejeren, som Otto Benzon blev anklaget for, selv begynder at forbedre på et billede. Han forsvarede sig heftigt, og det er helt tydeligt, at dette var utilladeligt. Kan man forstå det sådan, at billedet juridisk set tilhører ejeren, men på et moralsk eller åndeligt plan stadig tilhører kunstneren?

Købmandens selvforståelse

– menings- og nyttemenneske i en person

Kunstværket var som meningsbærer en helt særlig slags genstand. Den tilhørte en anden kategori end de andre varer, som købmanden i det daglige handlede med. Billederne blev ofte omtalt i personificerende vendinger. Ved



Viggo Johansen: »Gæs og får på bymarken, Dragør« 1893. Olie på lærred. 74,5 cm × 158,5 cm. Statens Museum for Kunst.

at beskæftige sig og omgive sig med dem, skabte ejerne sig en ny position som det, Pomian kalder et meningsmenneske. Det er derfor overraskende, at handlen med dem var så jordbunden, som det fremgår af brevene, at den var. Man kunne både prutte om prisen og ikke bare kritisere kvaliteten, men som ikke-kunstner tillade sig at komme med konkrete forslag til forbedringer.

Kunstsamlingerne og meningsuniverset udfoldede sig først og fremmest i det private liv i hjemmet. Men det kunne gradvist brede sig ud i offentligheden også. Mange af de kunstinteresserede borgere var medlem af kunstforeninger, hvor de kunne gå til kunsthistoriske foredrag eller invitere kunstnere til at udstille. De kunne også udstille deres egne samlinger, som både Hirschsprung og Alfred Bramsen gjorde i København, og derved også offentligt vise sig som meningsmenneske.

Det endelige skridt over i offentligheden, som nogle få tog ved at donere samlingerne til offentligheden, kan man måske forstå som, at deres egen position som meningsmennesker efter deres død blev overført til det offentlige liv, hvor de i levende live først og fremmest havde været kendt for deres nyttevirke. Enkelte undtagelser som Carlsberg-bryggerne bør dog for en ordens skyld nævnes her. De var allerede i levende live lige så kendte for deres kunstinteresse og mæcenvirksomhed.

Til sidst vil jeg citere et brev i dets fulde længde. Brevet er til Viggo Johansen fra endnu en grosserer: Detlev Jürgensen (32). Det er en sjældent god fremstilling af dobbeltrollen eller dobbeltidentiteten som menings- og nyttemenneske, hvor grosserereren ligefrem elegant spiller på sit tilhørsforhold til begge verdener:

Kære Professor

Vi vilde jo helst have Hestene men vi har sku ikke Raad til dem i de daarlige Tider. Gæssene har jo den Fordel, at de er Kr. 1000 billigere.

Men De maa gøre noget for at indlede Dem en ny Forretningsforbindelse for at tale i Forretningssprog. Vi Købmænd maa altid gøre et Offer for at gøre en første Forretning med en ny Kunde, og naar vi optræde som Købere, saa maa vi trykke paa Prisen. Det ligger i Blodet. Vil De sælge mig Hestene til 2200 Kr. saa tager jeg dem. Det kan vi nemlig købe hele 3 levende voxne Heste for. Men disse har jo den Fordel at man ikke kan falde af dem og at de ikke æder Havre.

Ellers maa vi tænke mere alvorligt over Gæssene, der jo ogsaa er pæne og fede og raske at se paa, og saa yndigt forskrækkede over den forffjamskede Ko.

Jeg ved slet ikke om man kan være det bekjendt at byde en stor Kunstner og oven i Købet Professor ved selve Akademiet under paa hans Priser. Men med den Frækhed Guderne har givet mig i Vuggegave gør jeg det. Det er et dejligt Billede, som man kan have megen Glæde af.

Med venlig Hilsen til Fruen og de Smaa.

Deres Jürgensen (33).

Ved at sammenligne Johansens hestebillede med levende heste ophæver han skellet mellem det, jeg i artiklen har kaldt nytte- og meningsverden. To sfærer, der ifølge Pomian egentlig ikke er sammenlignelige. Han gør det med henvisning til sin købmandsidentitet: det ligger *i blodet*, ligesom han mener, Johansen også bør opføre sig som en god købmand og *gøre et offer* for at skaffe sig en ny kunde. Købmandsidentiteten er altså ikke nogen hindring for at beskæftige sig med kunst – og ikke kun på et praktisk handelsplan. Med den sidste sætning: *Det er et dejligt Billede, som man kan have megen Glæde af* sætter han sin kulturelle kapital på plads. Her er der ingen tvivl om, at køberen ved, hvad billedet af hestene virkeligt er værd, og at ophævelsen af skellet mellem nytte og mening er en bevidst leg.

Der er altså her, som i det øvrige materiale, tilsyneladende ikke noget skisma mellem de to sfærer og i at bevæge sig i begge. Tværtimod ser det ud til, at rollerne som henholdsvis købmand og kunstkender istedet for at være gensidigt »benægtende« omkring århundredeskiftet bliver i visse borgerlige kredse indbyrdes afhængige, og at man må forstå købmanden og kunstkenderen som to sider af samme person.

Noter:

1 Kilderne er hovedsageligt brevarkiver, først og fremmest maleren Viggo Johansen (1851-1935) og hans hustru Martha Johansens (1861-1929) brevsamling på Det kongelige Biblioteks håndskrift-

afdeling og Heinrich Hirschsprungs (1836-1908, tobaksfabrikant og kunstsamler) og P. S. Krøyers (1851-1909, maler) brevsamlinger, begge på Den Hirschsprungske samling. Men også tidens litteratur og offentlige omtale af kunst er inddraget. 2 Artiklen bygger på forfatterens cand.phil speciale: *Borgeren og Kunstneren* i Europæisk Etnologi afleveret marts 98. 3 Christian Tetzen-Lund 1852-1936, grosserer, samler af dansk og fransk kunst, samlingen åben 1917-24. 4 *De glade givere* s. 342. 5 Pierre Bourdieu 1930-, fransk sociolog. 6 Carl Otto Valdemar Benzon 1856-1927, apoteker, fabrikant og forfatter. 7 Hirschsprung er en af dem, der er blevet rost for at være *klog nok* til også at støtte sig til mere professionelle kunstkere. 8 Karl Madsen 1855-1938, uddannet på Kunstakademiet, 1911-25 direktør for Statens Museum for Kunst, fra 1928 leder af Skagens Museum. 9 Emil Hannover 1864-1923, kunsthistoriker, fra 1906 direktør for Kunstindustrimuseet, fra 1912 direktør for Den Hirschsprungske Samling. 10 Alfred Bramsen 1851-1927, tandlæge, kunstsamler og debattør, skrev bl.a. flere artikler om genialitet og sindssyge. 11 Vilhelm Hammershøi 1846-1916, maler. 12 Udateret, Viggo og Martha Johansens brevarkiv. 13 Krzysztof Pomian 1934- polsk, professor i filosofi, arbejder i Frankrig 14 Andreas Peter Weis 1851-1935, departementchef i kultusministeriet, rådgiver for bl.a. Hirschsprung og Carl Jacobsen. 15 21.03.1902, Heindr. Hirschsprungs brevsamling. 16 Peter Vilhelm Kyhn 1819-1903, maler. 17 Nord Stjernen nr. 25, 24.3.1889. 18 Julius Paulsen 1860-1940, maler. 19 Koncept 20.1.1902 Hirschsprungs brevsamling 20 Laurits Regner Tuxen 1853-1927, maler. 21 3.7.1901, Heindr. Hirschsprungs brevsamling nr. 221. 22 Heindr. Hirschsprungs brevsamling nr. 193. 23 Simmelkjær, bankbestyrer og kunstsamler, findes ikke i biografisk leksikon. 24 26.6.1897 Viggo og Martha Johansens brevarkiv. 25 Grosserer Neubert, findes ikke i biografisk leksikon. 26 Sept. 1899 (1), Viggo og Martha Johansens brevarkiv. 27 Samme. 28 16.11.1890 Viggo og Martha Johansens brevarkiv. 29 Sept.1899 (1), Viggo og Martha Johansens brevarkiv. 30 Samme. 31 Sept. 1899 (2), Viggo og Martha Johansens brevarkiv. 32 Detlev Jürgensen, grosserer, findes ikke i biografisk leksikon. 33 19.2.1910, Viggo og Martha Johansens brevarkiv.

Litteratur

Bourdieu, Pierre: »The Forms of Capital« i John G. Richardson (ed). *Handbook of Theory and Research for the Sociologi of Education* 1986.

Brünniche, Eigil H.: *Omkring Hirschsprungs Museum* 1994.

Jensen, Knud W.: *De glade givere* 1996.

Loerges, Margrethe: *I Medgang og Modgang. Portræt af Kunstneren Viggo Johansens hustru Martha Johansen* 1980.

Pomian, Krzysztof: The Collection: Between the Visible and the Invisible i *Collectors and Curiosities* 1990.

Ugeblade fra tiden: Diverse numre af Nord Stjernen og Illustreret Familie Journal.

Utrykte kilder:

Viggo og Martha Johansens private papirer og breve. Det kongelige Biblioteks Håndskriftafdeling: NKS 2403 og NKS 4192.

Heinrich Hirschsprungs Brevsamling, Den Hirschsprungske Samling.

P. S. Krøyers Brevsamling, Den Hirschsprungske Samling.

Summary

Merchants and connoisseurs

Around the turn of the century the collecting of pictorial art was a common expression of good manners or cultural capital. Many of our public collections were originally created by private persons who were active within trade and production.

The article deals with this dual role on the one hand as merchant and on the other collector. A dual role which seems to have been common at the time. The basis for the article is the writer's M.A. thesis in European Ethnology: »The Bourgeois and the Artist«.

Inspired by Krzyztof Pomian's distinction between usefulness and meaning the objects of the collection are seen as a special category: semiophores which represent the world of meaning which is ordinarily invisible. They can be used by people who want to rise in the social hierarchy to distance themselves from the tediousness of everyday life. As representatives of the world of meaning the semiophores depict *the truth*. The deliberate collector has a certain intention with the collection, and the inner logic on which he builds the collection decides which truth is told. One of the prominent truths of the time was the narrative of the good (bourgeois) family life, as for example the painter Viggo Johansen described it.

For the bourgeois it gave prestige to be depicted as a person of meaning surrounded by semiophores. These were indeed mentioned and treated as something special. For example in the letters of the time there is a high degree of personification of the works of art. They seem almost to appear as family members who e.g. *are smiling in a friendly way from the livingroom wall*. Acquiring the right works of art became a passion for the collector and he could as Heinrich Hirschsprung told P. S. Krøyer even go into ecstasy as the prospect of buying such a desired picture.

At the same time a striking practical approach can be found in the letters dealing with buying and selling of art. Here the works of art were treated as any other commodity. You could bargain about the price, try to postpone the payment even demand corrections on the pictures. It therefore seems as if the merchants at the turn of the century, instead of distancing themselves from their practical work through their interest in art created for themselves an extra dimension where they could appear as people of meaning at the same time as they used their experiences from the practical world to obtain the semiophores. In this way meaning and use became interdependent for this specific group of art collectors.