

PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 33, 2025

“Fear of Knowledge”

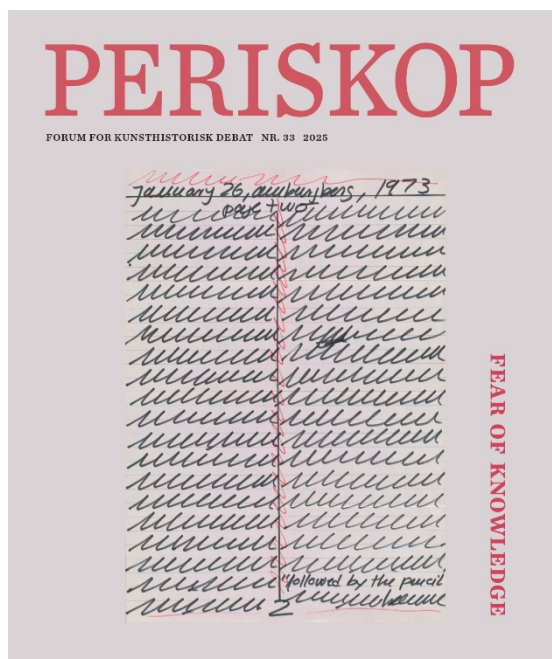
Titel: Jesper Svenningsen: Champagneårene. Kunsthandel og udstillingsliv i København 1870-1920

Forfatter: Inge Lise Mogensen Bech

Sidetal: 131-135

Dato: 04.12.2025

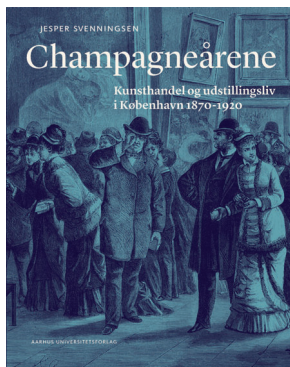
DOI: 10.7146/periskop.v2025i33.162419



Champagneårene. Kunsthandel og udstillingsliv i København 1870-1920

Jesper Svenningsen

Aarhus Universitetsforlag, 2024. 302 sider



Der findes bøger, hvor man har fornemmelsen af, at forfatterens viden, overblik og ihærdige omgang med empiri gør, at et umådeligt langtidsholdbart referenceværk er født. Det er den slags bog, man glæder sig over at kunne henvise til, når

nogen stiller et spørgsmål, der falder inden for dens ramme. Kort sagt, den uomgængelige publikation om et givent emne. I denne udsøgte kategori er Jesper Svenningsens bog *Champagneårene. Kunsthandel og udstillingsliv i København 1870-1920*. Her får man den uhyre interessante fortælling om, hvordan den københavnske kunstscene forandredes, i takt med at kunsthandlen forvandles fra Charlottenborgudstillingens og kunstneratelierers kunstvisnings- og handelsmonopol til et pluralistisk pele-mele af mange nye kunsthands- og udstillingsformater.

Jeg betragter bogen som uomgængelig læsning for alle, der er interesseret i kunst i perioden 1870-1920. At alle andre også med fornøjelse kan anbefales at læse bogen, skyldes, at det er lykkedes Svenningsen at stykke myriader af empiriske fakta sammen til en ikke blot hyperinformativ, men også særdeles læseværdig – i lange stræk morsom – fortælling. Bogens overordnede formål er ifølge forfatteren ”at give et indblik i den alliance mellem kunstnere, kunsthandlere, kritikere og publikum (herunder det mindretal af publikum, der ligefrem købte kunsten og derved forlængede oplevelsen i eget hjem), som sørgede for kunstens cirkulation og værditilskrivning” (12).

Man følger i hælene på et kunstmarked befolket med en række entreprenante og undertiden lidt for opfind-

somme kunsthandlere, der sørger for, at kunstværker skifter ejer til rette pris og rette tid. Det er som at sætte en sporhund efter kapitalismens utæmmelige begærsdynamik. Kunsthandlerkapitalisme i kombination med den hastigt accelererende kunstscene omkring århundredskiftet er bogens intenderede og meget underholdende dynamiske motor.

Bogens indhold

Gennem 18 velskrevne kapitler, der kronologisk gennemtrawler forandringerne på kunstscenen og i kunsthandlen i København, får læseren en sociokulturel indramning af en lang række kunstværker. De værker, der møder hinanden på siderne af denne bog, ville kun vanskeligt kunne kædes sammen af andre emner, og det er derfor læserens utrolige held, at bogen er overordentligt velillustreret. Ofte er det lykkedes forfatteren at identificere værkerne set på et af de knivskarpt gengivne fotografier af en samlers hjem, hvilket ikke blot tillader ham at give læseren oplysninger om kunstværkernes kunstner og titel, men også at gengive dem i fremragende farvekvallitet.

Der er ikke sparet på noget, hvilket man mærker allerede ved opslag på forsatspapiret, der viser Carl Petersens udkast til udsmykningen af Grønningens udstillingsbygning i 1916 med et decideret lækkert zoom ind på en akvarelversion af det gigantiske kakkelmønster, som dekorationen bestod af det år. Ud over en overflod af velvalgte illustrationer rummer bogen også bagerst to nyttige kort over København med angivelse af den geografiske placering af kunsthandlere og udstillingssteder i henholdsvis 1870-1900 og 1901-1925. Bykortene viser tydeligt udviklingen af det felt, bogen undersøger, for mens kortet med de tidlige år har 29 nummererede destinationer, eksploderer feltet på det sidste kort til intet mindre end 65 geografiske placeringer. Sammen med hvert kort oplystes navnene på kortets destinationer (udstillingssteder og kunsthandlere). De vises i rækkefølge efter grundlæggelsesår, og en bjælkegrafik angiver længden af deres aktive år, hvilket samtidig giver et meget overskueligt overblik over de til enhver tid aktive udstillingssteder – og en tydelig fornemmelse for variationen mellem de langlivede og

de næsten øjeblikkeligt forsvundne udstillings- og salgssteder.

Bogens første kapitel åbner med en levende beskrivelse af København i 1870'erne, med sporvognstransport, gasbelysning, stormagasiner, forlystelsesindustri og caféliv. Selvom København efterhånden var blevet en storby, var det alligevel – indtil Decemberudstillingen opstod ved en række kunstneres leje af Charlottenborgs lokaler i december 1871 – stort set kun ved den årlige Charlottenborgudstilling og i kunstnernes atelierer, at kunst og køber kunne møde hinanden. Decemberudstillingen blev et startskud til en utrolig knopskydning af kunsthåndlen, som snart skulle gøre Decemberudstillingen selv overflødig. Der var, som Svenningsen skriver:

”[...] tale om kunsthåndlens ‘champagneår’, en næsten overstadig opgangstid, hvor en branche blev grundlagt og formuer skabt, og hvor der blev tænkt stort i en blanding af idealisme og købmandskab. Såvel forretningsmæssigt som kunstnerisk er det en periode præget af et vågnende internationalt udblik og en vilje til nytænkning, og champagnen flød der, hvor kunst, marked og idealer blev forenet” (10).

Herefter følger et grundigt overblik over bogens kapitler. Bogens første halvdel (kapitel 2-8) følger de nyopståede udstillingsformater fra 1870-1900 i form af kunstnergenererede initiativer som fx åbne atelierer, auktionsudstillinger og egentlige udstillinger, herunder ”De Afvistes Udstilling” i 1888, som ”for første gang rekonstrueres i sjette kapitel” (10). Ud over kunsthåndlernes ofte entréfordrende udstillinger samt kunstsamleres (kapitel 7) mere eller mindre dristige kunstinteresser (hvor smagen i løbet af 1890'erne blev individualiseret) gives overblik over en række opfindsomme udstillingsinitiativer (kapitel 8). Bogen skrider som nævnt kronologisk frem, og kapitel 9 giver en kort status over kunsthåndlen og udstillingslivet ved århundredskiftet. Dernæst følger i kapitlerne 10-17 perioden frem til 1920. Tiden før Første Verdenskrig behandles i kapitel 10-13, mens det brølende og buldrende opsving under Første Verdenskrig udfoldes i kapitlerne 14-16, og kapitel 17 præsenterer kunstmarkedets ekstreme

afmatning og kollaps, da freden indfinder sig. Kapitlerne tager både livtag med datidens salg af samtidskunst og gensalg af ældre værker. Kapitel 11 afdækker således, hvordan det, som vi i dag selvfølgelig betegner dansk guldalderkunst, blev stærkt brandet på kunstmarkedet og i pressen, før betegnelsen vandt indpas i museumsverdenen eller blandt fagkunsthistorikere (149). Det er derfor meget betimeligt, at bogens afsluttende 18. kapitel zoomer ud og gør status over bogens indhold, herunder den ofte fra kunsthistorisk side meget oversete synergi mellem markeds kræfter og kunst(historie).

Rigt udstyret bog

Som tidligere antydnet er bogens udstyr og layout både rigt, smukt og befordrende for læseoplevelsen. Hen over bogens 279 tekstsider ægges læselysten af 133 store, flotte illustrationer med alt fra kunstværker, fotografier, vittighedstegninger, auktionskataloger, salgsannoncer, arkitekturtegninger, grundplaner (fx over Dansk Kunsthåndels butik), avissider m.m. De mange fotografier bevidner datidens ophængnings- og udstillingsprincipper – og viser (fx fig. 17) undertiden så tæt salonophængte vægge, at man næsten skulle tro, at spillet Tetris var opfundet af datidens kunsthåndlere.

Som fagperson kan man også glæde sig over, at bogens intet mindre end 561 noter ikke er henvist til en skyggetilværelse bagerst i bogen. Noteteksten kan altid findes på samme side som referencen, hvilket sparer læseren for utallige ellers ofte irriterende søgerunder ved et bogmærke i et noteafsnit. Margin er herligt bred – og papirkvaliteten både god for billeder og skrivevenlighed. Der er en klassisk lethed over det brugervenlige layout.

Skarp pen, godt blik og interessant fortælling

Man kan godt blive lidt forpustet over det omfattende materiale, som bogen præsenterer; alene det brogede – men helt nødvendige og ekstremt mangfoldige – persongalleri kunne have opsplittet bogen i atomer. At det ikke sker, skyldes, at bogen er skrevet i et levende sprog, samt at den henter interessante og opkvikkende samtidige citater ind, der elegant binder materien sammen. Des-

uden leverer forfatteren ofte morsomme og såvel fyldige som fyndige personbeskrivelser, der straks giver datidens personager nærvær i læserens bevidsthed. Et eksempel er præsentationen af en datidig specialist i handel med ældre kunst, Martin Severin Grosell (1882-1931):

”Grosell formåede vedvarende at vedligeholde et image som snu og vidende, men han var også skrupelløs og fræk som en slagterhund. Noget af Grosells ry som kunstkender byggede på en episode i 1917, hvor han under et besøg på Statens Museum for Kunst fik forevist et nyerehvervet maleri af Marstrand (fig. 74). Grosell afviste blankt tilskrivningen og lod sig føre til museets bibliotek, hvor han uden videre fremdrog Charlottenborg-kataloget fra 1838 og K.F. Wiborgs anmeldelse af samme udstilling. Herved kunne han dokumentere, at maleriet i virkeligheden var udført af den nærmest ukendte Sophus Schack. Grosell lod skinne igennem, at kun han – og ikke museets direktør Karl Madsen – besad et tilpas grundigt kendskab til kunsthistorikeren. Grosells følgesvend labbede det hele i sig, og en ny vandrehistorie var skabt. Hvad Grosell ikke fortalte, var, at han selv havde ejet det pågældende maleri, og at han faktisk havde købt det af Schacks datter. Turen til biblioteket var altså spil for galleriet og ren charlatanisme” (155).

Bogen udfolder en både spændende og kompleks fortælling, en udviklingshistorie med kunsthåndlen som den mangefacetterede hovedperson – og man må undervejs undre sig over, at bogen ikke er blevet skrevet før, for når man læser den, går det op for én, hvor meget den har manglet. Min mistanke er, at den først kommer nu, fordi kun ganske få kunsthistorikere mestrer den ofte udtrættende empiriindsamling, som bogen bygger på – og endnu færre formår at skrive sådan empiri sammen til en tekst, som noget som helst forlag har lyst til at udgive. Forfatterens afslutningssalut, der er en bredside til kunsthistorikernes berøringsangst over for bogens emne, kan man derfor kun velvilligt tage imod:

”Den gængse fortælling om periodens kunst og kunstnere har [...] ikke keret sig synderligt om salgsstrategier, prissætning, markedsføring, konkurrenceforhold eller indtægter. Al den slags er blevet slået hen som værende

irrelevant for den egentlige kunstnergerning, for tilblyelsesprocessen. Markedet med alle dets indforståede mekanismer har af hensyn til den klare fremstilling af kunstens hovedpersoner bedst kunnet reduceres til fortællingen om den ene, store mæcen, der med forståelse og pengeforagt støtter den enkelte kunstner interesseløst. Alle de øvrige og egentlige interessenter – mellemhåndlerne, agenterne, opportunisterne og svindlerne – er forblevet skygger, velsagtens af velment men misforstået frygt for at det på en eller anden måde kunne trække fra kunstnernes bedrifter at have været genstand for økonomiske interesser. Men et nuanceret billede af kunstlivet er vel næppe muligt uden skyggesiderne, og tidens kunstnere var – eller i hvert fald blev – bevidste om markeds kræfterne, og om hvordan man skulle agere for at blive set og solgt. Ethvert maleri er i den forstand også et stykke branding” (279).

Bogens metode

Bogens største styrke er dens evne til at samle utallige fragmenter til en levende fortælling om kunstmarkedets usynlige mekanismer. Derfor er det interessant, at kapitel 6 om De Afvistes Udstilling (1888) afslører en af de metodologiske udfordringer, der følger med at skrive historie baseret på spredte spor. Kapitlet blotlægger som nævnt omstændighederne omkring De Afvistes Udstilling 1888 – den første danske *Salon des Refusés* – der, som forfatteren påpeger, indtager ”en betydelig plads i dansk kunsthistorie” (78).

Først får man imidlertid at vide, at udstillingen ikke havde katalog og ”lader til at være blevet fuldstændig forbigået af pressen” (78), hvorefter man gennem et citat fra udstillingsarrangøren Rasmus Christiansen fra 1930 (79) får at vide, at udstillingen blev åbnet med indbydelse af pressen, men ikke blev en pressesucces. Svenningsen opsummerer: ”Dette tyder på, at udstillingen trods alt blev mødt med nogen interesse og stillingtagen fra medlemmer af pressen, selvom den ikke blev omtalt eller anmeldt” (79).

Denne argumentation rummer en logisk dissonans: En begivenhed kan ikke samtidig være *fuldstændigt* igno-

reret af pressen og have vakt dens interesse. Den mikroskopiske seismografiske rystelse i kapitlets interne logik fik mig til at undersøge, om udstillingen virkelig ikke kunne findes omtalt i datidens dagblade. Og jo, sandelig, i avisen *Socialdemokraten*, fredag den 6. april, 1888, s. 2, kan man under overskriften ”kasserede” finde en lang omtale af udstillingen, som redegør for, hvilke kunstnere der deltog, hvor udstillingen afholdtes, og hvorfor den blev arrangeret.

At mange må have lagt vejen forbi den hastigt arrangerede udstilling, kan afledes af en notits i næste dags avis, hvor omtalen berigtiges: ”Kasserede. I vor Artikel i Gaar under denne Overskrift er der indløbet en Fejl, som vi er bleven anmodet om at berigtige. De omtalte Malerier er nemlig ikke offentlig udstillede, idet den private Lejlighed, der benyttes til Udstillingen, ikke giver Plads til et større Antal Besøgende.” Det var åbenbart i dobbelt forstand en lejlighedsudstilling.

Den manglende kilde underminerer på ingen måde bogens overordnede kvalitet, men den illustrerer en fundamental udfordring i empirifunderet, positivistisk kunsthistorie: Selv den mest omhyggelige kildesøgning kan aldrig garantere fuldstændighed, og enhver empirisk baseret konklusion bærer derfor præg af provisorium. Heldigvis finder denne begrænsning modvægt i Svenningsens alsidige materiale – hans integration af senere skriftlige kilder og det eneste bevarede fotografiske materiale sikrer en robust rekonstruktion af udstillingen i 1888. Alligevel understreger eksemplet, at kunsthistoriens heuristiske proces ikke blot handler om dataindsamling, men også bør rumme kritisk refleksion over kilders begrænsninger og egne blinde metodiske vinkler, noget, Svenningsen utvivlsomt har overvejet nøje, og som derfor gerne kunne have været tydeligere italesat i bogen – men det er et lille savn i et værk, der i øvrigt sætter en ny standard for forståelsen af datidens danske kunstmarked.

Kvinder og kunsthandel

Kunsthandlens champagneår er også årene, hvor kvindelige kunstnere for alvor indtager kunstscenen. Svenningsen nævner flere kvindelige kunsthandlere, men kunne

utvivlsomt have gjort mere ud af de kvindelige kunstnere, fx ved at zoome helt ind på kunstforeningens udstilling ”11 Kunstnerinder” i 1891 eller udfolde de kvindelige samtidskunstneres strategiske udstillingssamarbejder i 1910’erne, herunder kunstnerkredsen med Olivia Holm-Møller, Carla Colsman, Bizzie Høyer, Sofie Pedersen og Marie Graas, som Holstebro Kunstmuseum satte fokus på i 2022. Kun lidt mere end 50 kvinder findes blandt det omfattende personregisters mere end 600 personer, hvilket svarer til 8 % af persongalleriet. Når tallet præcis sniger sig over 8 %, skyldes det dog, at en for bogens vedkommende yderst sjælden fejl har sneget sig ind. Kunstneren Susette Holten, f. Skovgaard, findes både under Holten og Skovgaard, men med uens fornavne og sidereferencer (Susette/Suzette). Det forekommer dog næsten befriende, at forfatteren stålsat har forfulgt det, som er hovedtemaet, uden at ville presse kvindelige kunstnere ind og give dem en plads tilsvarende den, der vies til mændene. Det havde næppe givet et retvisende billede af datidens kunstscene eller den indsamlede empiri. Derfor hverken kan eller skal kvinderne være i samme antal som mændene. Man kan med andre ord altid ønske sig mere – og det kunne fx også have været interessant, hvis betydningen af det gryende provinsmuseumsvæsens kunstindkøb i hovedstaden, som definerede mange af disse museums-samlingers kerne, var viet ekstra opmærksomhed. Dette er dog ikke en kritik, snarere er det et udtryk for, hvor god og læsbar bogen er – den præsenterer sit emne på en måde, hvor man bliver nysgerrig på at vide endnu mere om sagen.

Skriver kunsthandleren kunsthistorie med objekter?

Tidligere har den faglige interesse for kunsthandlen som nævnt været relativt begrænset. Kunsthistoriens modvilje mod at inddrage kunsthandsaspektet skyldes antagelig frygten for at underminere idéen om kunstens værdi i sig selv. I en af de tidligste kunsthistoriske tilgange til dansk modernisme, Otto Gelsteds bog *Ekspressionisme* fra 1919, bruger forfatteren ikke blot matricen til en tidligere, desværre ofte reproduceret, næsten rent maskulin kunsthistorie, han tager også livtag med kunsthand-

len, som åbenbart havde fået ry for at være årsag til den moderne kunsts fremkomst. Gelsted skrev:

”Hypotesen om, at det egentlig er nogle entreprenante Kunsthandlere, der af intet har skabt hele den moderne Bevægelse, kan man finde fremsat i Form af en Fortælling i Johannes V. Jensens ’Aarbog 1916’. Litterært set er Fortællingen et Stykke fantastisk Satire af høj Rang, ikke ubeslægtet med visse barokt ekspressionistiske Tendenser i moderne Malerkunst. Som Kunstkritik betragtet forekommer Fortællingen mig en ny Illustration til den gamle Erfaring, at Skribenter ikke har Forstand paa Malerkunst.”

Fortællingen, som Gelsted henviser til, er Johannes V. Jensens novelle *Billedet* fra 1916, som antagelig, fordi den er skønlitterær, har undgået Svenningsens ihærdige empiriindsamling. I novellen møder læseren den selvoptagede og fremsynede antikvitetshandler Dr. Helge Pierrepont Pickles, som under en overflyvning af det krigshærgede Europa og med udsigt til ”Krigsskibe, Undervandsbåde eller andre fjendtlige Aeroplaner” fortæller de øvrige passagerer historien om et kunstværk. Beretningen udfolder de begivenheder, som under Pickles’ kyndige hånd har medført, at et talentløst smørerer er endt som en kunsthistorisk sensation. Med Pickles’ opkøb af billedet for en bagatel følger et krav om, at kunstneren (en fyrer ansat på et postkontor) forpligter sig til aldrig at male igen, fordi “En Vares Pris afhænger af Sjældenheden. Sætter vi, at en Maler er berømt, vil hans Billeder gå højere, jo færre der er af dem”. Pickles gør utallige krumspring for at udvikle værdien af sin investering; han roser billedet, han sælger det på auktion (til sig selv), han får det på museum og køber det igen, han stjæler det fra sig selv, han udgiver kunstnerens biografi og breve – og slår undervejs også kunstneren ihjel. Strategier, som skaber opmærksomhed

i pressen, på markedet og i kunsthistorien og dermed forvandler “billedet” fra makværk til mesterstykke.

”Hvordan Billedet saa ud? Med faa Ord, det var det daarligste Billede, jeg nogen Sinde har set. Det havde imidlertid en Fejl, en naiv Fejl, man kunde se hvad det skulde forestille. Det rettede jeg selv, et ordinært Billede ønskede jeg ikke, jeg vendte simpelthen op og ned paa det, saa at Folk maatte gaa med Sugefødder oppe paa Loftet for at se det ret, og dermed var Kvaliteten i Orden.”

Den griske kunstpusher Pierrepont Pickles’ blik for at omskabe det værdiløse artefakt til et mesterværk gennem dubiose, men udspekulerede praksisser, kan i nutidigt tilbageblik afkodes som Pickles’ ekstremt vellykkede reorkestrering af de diskurser, som medbestemmer betydningen af, prisen på og ikke mindst kunsthistoriens interesse for et givent maleri. Pickles lykkes i sin fortælling med at indplacere et ubetydeligt maleri i den brede befolknings opmærksomhed, i alle køberes interesse og frem for alt: i den kunsthistoriske kanon. Det var antagelig årsagen til, at Gelsted gik i rette med Jensens beretning. En fortælling, som postulerede, at det ikke var kunstværkets immante kvaliteter, men kunstværkets kontekst, som kunne afgøre, om et værk fandt vej til publikum, kunstmarkedet og kunsthistorien, var i sagens natur en regulær provokation.

Det er det næppe helt i dag, og med Jesper Svenningsens brillante bog kan vi i dag få overblik over feltet – og konstatere, at kunsthandlens udvikling om ikke ganske har bestemt, så dog haft overordentlig stor indflydelse på kunsthistorien og ofte været medbestemmende for, hvilke værker vi cirkulerer og forstår som de væsentligste.

INGE LISE MOGENSEN BECH