

PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

NR. 34 2025



TABTE SAMLINGER OG FORSVUNDNE VÆRKER

PERISKOP

NR. 34 2025

TABTE SAMLINGER OG FORSVUNDNE VÆRKER

Temareaktion:

Kristian Handberg
Rasmus Kjerboe
Sofus Landbo
Simone Lind Rasmussen
Oscar Vindel Schönström
Jesper Svenningsen

Periskop udgives af:

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie
Københavns Universitet
Karen Blixens Vej 1
2300 København S
info@periskop-tidsskrift.dk
periskop-tidsskrift.dk

Redaktion:

Marie Inge Malberg
Marie Vinter
Silke Engberg
Caroline Rye Elkjær
Kristian Handberg
Maria Fabricius Hansen
Mathilde Helnæs
Nina Cramer
Oliver Wiant Rømer Holme
Ida Hornung
Sofus Landbo
Simone Lind Rasmussen
Oscar Vindel Schönström
Miriam Have Watts

Abonnement (to årlige udgivelser) og **løssalg:** Kontakt os på info@periskop-tidsskrift.dk

Peer review: Artikler af Charlotte Christensen, Anna Vestergaard Jørgensen, Kristian Handberg, Line Ellegaard og Magnus Kaslov har været gennem double blind peer review.

Oversættelse: Temanummerets essays og artikler er oversat til færøsk af Beinir Bergsson.

De er tilgængelige på hjemmesiden periskop-tidsskrift.dk

Korrektur: Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk og engelsk)

Grafisk tilrettelæggelse: Forlagskonsulent Kasper Monty, www.monty.dk

Tryk: Specialtrykkeriet Arco

Omslag: Christian Vind: “Tabt, fundet, udbudt til salg og derpå modtaget som gave fra en marskandiser”.

Vase i bly. Middelalder? Yorkshire. Cirka 2,5 x 3,7 cm. 2025.

Periskop nr. 34 udgives med støtte fra:

**NY
CARLSBERG
FONDET**

Landsdommer V. Gieses Legat

STATENS KUNSTFOND

NEW CARLSBERG FOUNDATION

© Copyright forfatterne og Periskop 2025. Forfatterene bevarer den uindskrænkede ophavsret til deres bidrag.

ISSN 0908-6919

Indhold

INTRODUKTION

Tabte samlinger og forsvundne værker KRISTIAN HANDBERG, RASMUS KJÆRBOE, SOFUS LANDBO, SIMONE LIND RASMUSSEN, OSCAR VINDEL SCHÖNSTRÖM OG JESPER SVENNINGSSEN	5
---	---

ARTIKLER

Karel van Mander III's forsvundne værker og samlinger CHARLOTTE CHRISTENSEN	9
Prikken over F'et: Jacob Fosies grafiksamling JULIE FOGED KRISTENSEN	24
“En betydelig mangel”: Jakob Danielsens værker på Statens Museum for Kunst og Nationalmuseet ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN	33
Dansk kunst i DDR: En samlingshistorie på tværs af Jerntæppet KRISTIAN HANDBERG	52
Ta' en Jorn med hjem: Kunstbibliotekernes udlånssamlinger fra 1960'erne til 1990'erne LINE ELLEGAARD	70
Ung Dansk Kunsts Tapeserie, 1969. Lydspor af Eks-skolens attituderelativisme MAGNUS KASLOV	90
Guldhornet fra Gallehus CHRISTIAN VIND	108

ANMELDELSE

<i>Dick Higgins, Alchemies of Theater: Plays, Score, Writing</i> PETER VAN DER MEIJDEN	119
---	-----

BIDRAGYDERE	123
--------------------------	-----

KRISTIAN HANDBERG, RASMUS KJÆRBOE, SOFUS LANDBO,
SIMONE RASMUSSEN, OSCAR SCHÖNSTRÖM OG JESPER SVENNINGSEN

INTRODUKTION

Tabte samlinger og forsvundne værker

Som kunsthistorikere er vi primært optaget af det visuelle: de genstande, kunstsamlinger og bygningsværker, vi kan møde med øjet. Det er derfor ikke overraskende, at det glemte og det tabte i kunsten har været et mere negligeret kapitel i disciplinens historie. I nærværende nummer er fokus netop rettet mod det materiale, der på den ene og den anden måde er gået tabt for øjet, om det være sig konkrete værker, der ikke længere findes fysisk, eller kunstsamlinger, der er spredt for alle vinde.

Vi forventede historier om værker og samlinger, der er gået tabt på forskellig vis. Men bidragene viser overraskende nok også, at værker og samlinger også kan *være* tabt på forskellige måder. Selvfølgelig kan en samling være tabt ved at være opsplittet og dens bestanddele tilintetgjort. Andre værker og samlinger er tabt, fordi vi simpelthen ikke har genfundet dem endnu, ikke har udpeget dem i mængden. Eller blot endnu ikke har indset deres historiske sammenhæng. Nogle samlinger er tabt, fordi de aldrig var mere end en mulighed. Nogle samlinger eksisterede, men var aldrig samlet i geografisk forstand. Noget er tabt for altid, meget kun tilsyneladende, andet kun forbigående.

De forskellige bidrag i dette nummer demonstrerer også de mange grunde til hvorfor, vi glemmer og taber disse genstande fra vores kunsthistoriske horisont. Det kan for eksempel være kunsthistoriedisciplinens egen blinde vinkel, der favoriserer en bestemt værkttype eller kunstnerisk identitet frem for andre. Vi ser også flere eksempler på, at glemslen eller tabet er et resultat af en bestemt museums- eller kunstinstitutions prioritering - forståelsen af, hvad der er *gale-*

riefähigt og bevaringsværdigt skifter over tid. Nogle gange skyldes tabet også institutionens deciderede forsvinden - den struktur, organisation og bygninger, der engang holdt samling og værker sammen, er gået bort af den ene eller anden grund. Men disse fravær kan også skyldes noget så simpelt som grådighed, hvilket tydeligt skinner frem i eksemplet om Guldhornene fra Gallehus, som blev omsmeltet for deres guldpris i 1802.

Studiet af tabte samlinger og glemte værker ligger i et krydsfelt mellem kunsthistorie og andre former for historie om samlinger og museer. Der er åbenlyst en del arkivgranskning og andet historisk benarbejde at gøre for at udforske samlingernes historie, som fører ud af billedernes verden og ind i dokumenterne og efterladenskaberne. Ofte er de tabte samlinger selv præget af et indhold, som går på tværs af kategorier som kunst og noget andet - hvilket netop kan give en karakter, der er let at tabe og glemme. Bidragene viser med tydelighed, at tabte samlinger og glemte værker går gennem kunsthistorien og ikke er begrænset til førmoderne tider inden museerne og kunsthistorikernes tid. Der er forsvundne samlinger og tabt materiale fra de seneste årtier og udforskningen af, hvordan tabet har fundet sted, kan være et omfattende arbejde.

Bidragene har alle kerne i dansk kunsthistorie, fra rigets forskellige sammensætninger og relationer med omverdenen. At gøre nyt materiale kendt og føje nye aspekter til dansk kunsthistorie kan derfor være en forhåbning for dette nummer, selvom meget fortsat vil være tabt og glemt.

Den hollandske maler Karel van Mander III's forsvundne kunstsamling fra 1600-tallet er emnet for Charlotte Christensens artikel, der stiller skarpt på de få overlevende genstande, vi kender til. Hofmalerens samling er "tabt" ved at være opløst, indholdet sendt videre til andre samlinger, noget findes givetvis uidentificeret i museumssamlinger, men det meste er velsagtens (i egentlig forstand) gået tabt. Christensen genfinder ikke bare samlingens genstande, men også den særlige logik, der gjorde sig gældende for sådanne samlinger på Christian IV's tid.

I Julie Foged Kristensens essay, udfolder hun jagten på en anden kunstnersamling, nemlig tegneren og grafikerens Jacob Fosies glemte grafiksamling fra omkring år 1700 blandt de mange tusinde grafiske blade i Den Kongelige Kobberstiksamling. De kan kendes ved et såkaldt samlermærke, skrevet med blæk i billedernes margen. Samlingen har som en ituslået mosaik været spredt i alle hjørner af kobberstiksamlingens kasser, men forfatteren får nu samlingens kontur og fylde til at stå tydeligt frem.

Museernes varetagelse af samlinger kan således have stor betydning for den synlighed, men de er også bestemmende for hvilken betydningsramme, de læses

ind i. I 1941 blev over 300 tegninger og akvareller af Jakob Danielsen fra Qeqertarsuaq i Grønland udstillet på Statens Museum for Kunst. Kunsthistoriker Anna Vestergaard Jørgensen undersøger, hvorledes Danielsens værker i stedet endte i Nationalmuseets samlinger og hvordan receptionen af kunstnerens værk har været i Danmark.

En helt anden grund til genstandes glemsel kan være at samlingsinstitutionen ændrer sin praksis. "Tag en Jørn med Hjem", kunne man læse i Gentoftes lokalavis i 1977. Kunstbiblioteket Tranegården stillede nemlig original grafik til rådighed for hjemlån. Andre af hovedstadsområdet storkommuner tilbød ligeledes borgerne, at de kunne låne billedkunst med hjem på samme måde, som man kunne med bøger. Dog blev denne form for vidensdeling for bekostelig, og tiltaget var stort set afviklet i løbet af 1990'erne. Line Ellegaard trækker en spændende del af den danske velfærdsstats historie frem fra glemslen og undersøger indholdet af folkebibliotekernes kunstudlånssamlinger.

Samlingers glemsel kan også skyldes, at de i dag findes i en lidt uventet kontekst. Således undersøger Kristian Handberg, hvordan dansk kunst under den kolde krig var et diplomatisk bindeled mellem Øst og Vest. Vi bliver introduceret for, hvordan en række anerkendte kunstnere som Victor Brockdorff, Palle Nielsen, Dea Trier Mørch og Per Kirkeby bidrog med værker til forskellige særudstillinger og biennaler fra 1950'erne til 1990'erne i det daværende DDR. De forskellige bidrag til udstillingerne blev i flere tilfælde indkøbt af den østtyske stat og tilhører i dag Kunsthalle Rostock, der åbnede i 1969. Handberg analyserer, hvordan den glemte samling opstod, samt hvilke politiske ambitioner og udfordringer der var i løbet af dens tilblivelse.

En bestræbelse for at få genstandene ud til så mange som muligt kan således ende med at forårsage det modsatte. Noget lignende synes at være tilfældet for de lydværker, som kunstforeningen Ung Dansk Kunst udsendte i 1969, der med sit reproducerbare medie lydbånd, ellers lovede en vid udbredelse. Seks ud af de i alt ti bånd med lydværker af kunstnere associeret med Eks-skolen er i dag fundet og kan genhøres, mens resten i skrivende stund er forsvundne. Magnus Kaslov indskrifter denne halvtabte værkserie i konteksten af de seks kunstneres praksis og udfolder, hvad disse værker bidrager til i forståelsen af gruppens eksperimenter med formater.

De nok mest kendte forsvundne kunstværker, guldhornene fra germansk jernalder, er emnet for Christian Vinds afsluttende essay. Vind fortæller levende og medlevende om de steder og de hænder, som guldhornene passerede gennem. Fra kniplepigen Kirsten Svendsdatter i 1639 trak det første horn op af jorden, til begge horn blev klippet i stykker og smeltet om i køkkenet hos en københavnsk

falskmønter. Hornene er uigenkaldeligt tabt, men lever videre i upålidelige kobberstiks usikre linjer, i fantasien og erindringen.

I tillæg til disse artikler bringer nummeret en anmeldelse ved kunsthistoriker Peter van der Meijden af *Dick Higgins, Alchemies of Theater: Plays, Score, Writings* (2024). Bogen er en samling af multikunstneren Higgins' tekstbase-rede og intermediale værker. Disse flygtige værkformer relaterer sig til temaet omkring det, som er på grænsen til det tabte og forsvundne.

Karel van Mander III's forsvundne værker og samlinger

Kunsthistorikere beskæftiger sig i den største del af deres tid med ting, der er forsvundne eller borttrykkede fra deres oprindelige habitat. Tycho Brahes Uraniborg, Christian IV's fornemste sal på Rosenborg, en performance af Joseph Beuys på Charlottenborg eller en hesteofring i Bjørn Nørgaards regi. De overleverede antikke skulpturer er oftest mutilerede eller hvidvaskede, altertavlerne flyttet bort fra deres kirker og deres åndelige dimension til museernes sale med selfieholderne. Og Børsen gik op i flammer, for nu at blive erstattet af en monstrøs historieforfalskning i parcelhusstil.

Blandt det, der er gået tabt, er de fleste af billedkunstnernes samlinger af rariteter, naturalia eller malerier, skulpturer og grafik, erhvervet til eget brug. Skabende kunstnere tilhører sjældent et samfundslag, hvor liggendefæ bliver nedarvet fra generation til generation. Ofte udskiltes dele af samlingerne for at skaffe midler til eksistensen, eller til det overflødige, der af Voltaire benævnes en meget nødvendig ting. I Danmark har vi dog enkelte museer, der er groet ud af kunstnernes samlinger af egne arbejder og andres værker, der er kommet til dem som gaver eller var indkøbt ved forskellige lejligheder: Bertel Thorvaldsens, J.F. Willumsens, Niels Hansen Jacobsens og til en vis grad Asger Jorns.

Her skal den tidligste af de i dag kendte, men senere forsvundne kunstnersamlinger undersøges, der var bragt til veje af en af de danske hofmalere, Karel van Mander III (ca. 1609-1670). Den var kendt også ud over Danmarks grænser og til en vis grad offentlig tilgængelig. Da kunstneren døde, kort efter sin kongelige beskytter Frederik III, blev genstandene spredt for alle vinde. Kataloget over dødsboauktionen er det bedste vidnesbyrd om, hvilket verdensbillede genstandene heri i deres mangfoldighed repræsenterede for van Mander.¹

Karel van Mander III

Karel van Mander den yngste kom ud af en i kunsthistorien berømt slægt. Den første Carel van Mander (1548-1606), farfaren, er forfatteren til det grundlæggende værk *Het Schilder-Boeck* fra 1604, den nederlandske kunsthistories svar på den italienske kunstnerbiograf Giorgio Vasari (1511-1574). Faren, Karel van Mander II (1579-1623), var især virksom som tapetmager, og han vævede en serie på 22 billedtæpper til Frederiksborg. Hans stolte værk gik til ved slottets brand i 1859, hvor så megen betydelig kunst forsvandt for altid. Enken Cornelia Rooswijck søgte til Danmark, da tapetvæveriet var endt som et fallitbo. Her kunne hun som kolonialhandler ernære sin familie, og i 1633 var hun blevet leverandør til den danske konge og til majestætens apoteker, Peder Payngk (Eller 1971, 107). Det formodes, at sønnen Karel van Mander III blev født i 1609, men hans kunstneriske uddannelse og tidlige studierejse ligger i det dunkle. I 1630 dokumenteres for første gang et portræt, han har udført af Christian IV (til at sætte i et smykke), der sammen med et ”gammelt maleri” blev leveret til kongen. Han har altså i dette tilfælde fungeret som en slags kunsthandler. Den 4. maj 1631 signerer van Mander en jernradering, *Judith med en brændende kerte*, et gammeltestamentligt motiv, der ikke ellers kendes i maleriform i hans oeuvre. Blandt den lange række af hans værker, som blev flammernes bytte ned igennem historien, er religiøse malerier, der gik til ved Københavns brande i 1728 og 1795.² Nogle år efter den daterede Judith-radering var Karel van Mander beskæftiget med scenografi til Det Store Bilager, kronprinsens bryllupsfestligheder i 1634, og omkring 1636 forlod han Danmark for at foretage en studierejse med Italien som mål.

Det vides nu, takket være kunsthistorikeren Angela Jager, at han den 28. juli 1636 var i Amsterdam sammen med sin mor, og i samme by er de ligeledes begge dokumenteret senere på året, den 21. september (Jager 2021). At maleren rejste sammen med sin mor, må have betydet, at han fik del i, eller havde del i, hendes handelsforbindelser og eventuelt kan have fået hjemsendt egne indkøb ad de kanaler, hun havde adgang til. Karel van Mander har i Amsterdam set et maleri af Rembrandt van Rijn (1606-1669) fra 1635 af *Ganymedes og ørnen*, som han senere udførte en parafrase over. Vi kender kun van Manders maleri, hvor de græske guders gæstebud ses i himlen over den arrige lille dreng, igennem en radering af Albert Haelwegh (1598-1673). Den 18. juli 1638 oplyste Cornelia Rooswijck, at hendes søn da opholdt sig i Italien, og samme år eller det følgende var han tilbage i København. På rejsen har van Mander haft mulighed for at udbygge sit kendskab til 1600-tallets samlerkultur, selvom vi ikke har kendskab til dens geografiske udstrækning. Efter hjemkomsten kom han til at arbejde for

kongehuset, indtil Frederik III døde den 9. februar 1670, og hofmaleren måtte levere et portræt af den afsjælede majestæt. Billedet brændte sandsynligvis med Frederiksborg i 1859 (Eller 1971, 338, note 75). Der gik ikke engang otte uger efter kongens død, før van Mander blev begravet i Petri Kirke den 6. april 1670.

En hofmaler skulle ikke blot udføre malerier af regenten og dennes slægt, men det var også hans hverv at tage sig af genstande og kunstværker i samlingerne. Det vides, at Karel van Mander i 1642 for Christian IV's svigersøn, Corfitz Ulfeldt (1606-64), restaurerede et maleri af Gerrit van Honthorst (1592-1656) forestillende Sankt Peder, og i 1644 konserverede han sønnen Valdemar Christians portræt for kongen (Eller 1971, 62, note 125.). En anden vigtig del af hofmalerens virke var opsynet med det kongelige kunstkammer, som havde den lærde og nysgerrige Frederik III's store interesse. Det vides ikke ganske præcis, hvornår portrætmaleren fik hvervet som forvalter af dette for denne konge, der regerede fra 1648 til sin død i 1670, men van Mander omtales 1664 af en italiensk rejsende som Kunstkammerets "custode" (Eller 1971, 333).

Som privat samler er van Mander udførligt nævnt i 1654. Det berettes i et lille stykke, som i dette år stod at læse i bogtrykkeren Jens Lauridsen Wolfs *Encomion Regni Daniæ*, at man hos "Kongl. Majest. Pictor & Sculptor Carl von Mander, som residerer udi Kiøbenhaffn" ikke blot kan se "liffactig atskillige høyloffige Konger og Potentater" og andre personers kontrafejer, "men oc andet meere, aff Rariteter oc Antiquiteter som aff hans høye Konstes udspickulerede Skarptsindighed" – men så giver forfatteren op over for at skulle beskrive resten. Det kan alt sammen opleves af enhver "Liebhaver som det begier", og Wolf anfører, at fremmede folk, som har set meget underligt andetsteds i verden, ikke noksom kan rose van Manders samlinger (Eller 1971, 220). Kunstværker og rariteter befandt sig da i den fine gård på Østergade, som maleren ejede, og hvortil han var flyttet på et tidspunkt før 1651 (Lyngby 2020, 195-201; Bobé 1919). Povl Eller har beskæftiget sig udførligt med samlingen og spekulerede endda over, om den kan have haft en lidt for stor plads i malerens liv: "Måske er det denne interesse, som fangede ham mer og mer, især da hans sagkundskab blev taget i brug på kongens kunstkammer."³

Karel van Manders kunstkammer

Hovedkilden til vor viden om Karel van Manders samlinger er kataloget *Forteignelse paa Sl. Carl von Manders Bøger / Teigne-Bøger / Kaabberstycker / Kaaber-Plader / Trævare / Gevær / Seyervercker / Skilderier og gandske Konst-Cammer / som paa Mandag den 15. Julij udi den Sl. Mands Gaard paa Østergade skal Auctioneris oc selgis* (København 1670). Som titlen angiver, havde hofmaleren samlet allehånde. De for os kuriøse genstande, der er så mange af, tjente ham

til information om det makrokosmos, han indgik i som menneske, sammen med søgæs og stenhunde, marekatte og ravne i Ostindien. Og sammen med samer og grønlandere, tyrkere og japanere. Tingene var sandhedsvidner for videnskabsmanden om et univers, der var så udokumenteret, at håndgribelige genstande som "En Ostindiske Koerumpe med et Sølfsskafft" (nr. 46) var værd at bringe sammen i den afdeling, der kaldes et "Konst-Cammer", med "It Hiul aff den Svendske Kongis Spore udi Sverrig ved Naffn Adolphus Gustauvs [sic]" (nr. 131) og en helgens knogle: "Et hvidt langt Been af St. Knud" (nr. 174). Uhyggeligt tankevækkende er nummer 221: "1. Sort sølff slagen Kniff som 1. Pige stack 1. Barn ihjel med oc bleff Retted derfor." Den naturhistoriske og etnografiske del af van Manders samlinger har mange lighedspunkter med interessesfæren blandt de samtidige københavnske videnskabsmænd, som hofmaleren var velbekendt med. Det gælder forskerne Ole Worm (1588-1654), Henrik Fuiren (1614-159) og Thomas Bartholin (1616-1686), hvis erhvervede genstande indgik i undervisningen på Københavns Universitet. Disse samlinger er i modsætning til van Manders publiceret i deres helhed i nutidige, kommenterede udgaver.⁴

Den idé at samle naturhistoriske genstande, etnografika og udsøgte stykker kunsthåndværk, der ofte havde deres pointe i på den skønneste og kostbareste måde at stille oversøiske sjældenheder som hornene fra næsehorn eller kokosnødder til skue, var i sit mest fascinerende flor omkring år 1600 hos kejser Rudolf II på slottet i Prag. Her levede Peder Payngk i en årrække ved hoffet.⁵ Kendskabet til de rudolfinske samlinger kan han derfor have formidlet til Danmark. De blev svenskernes krigsbytte i 1648, men enkelte bemærkelsesværdige stykker fra kejserens kunstkammer findes i dag i Kunsthistorisches Museum i Wien. De mest ekstravagante blandt disse udmærker sig ved at opfylde renæssancens drøm om de menneskeskabte væsener. Disse "automater" kan bevæge sig, udføre musikstykker og simulere levende skabninger, noget, som allerede Leonardo da Vinci havde charmeret sin samtids fyrster med at kunne fremstille. Denne interesse manifesterede sig i Danmark hos Frederik II med hans Kronborgfontæne med bevægelige figurer og med en bevægelig skulptur hos Tycho Brahe på Uraniborg, men Karel van Mander III havde ikke automater i sin samling.⁶ I dag kan man bedst indleve sig i den encyklopædiske kunstkammerverden i Schloss Ambras lige uden for Innsbruck, hvor Ferdinand II af Tyrol (1529-1595) i 1570-1571 lod nye bygninger indrette til sine samlinger. I Kassel skabte den hessiske landgreve Moritz den Lærde (1572-1632) et kunstkammer, som den danske videnskabsmand Ole Worm (1588-1654), van Manders bekendte, besøgte i sin ungdom. Dele heraf, suppleret med senere kunstkammerobjekter, kan ses i Hessisches Landesmuseum i Kassel.

I det mikrokosmos, som Karel van Manders samling udgjorde, finder man både flyvefisk (nr. 1, 8 og 16), ”En Sverdfisk med lange Øren” (nr. 12), et par ski fra Norge (nr. 22) og ”Et Horn aff en Søehiort” (nr. 35) foruden ”23 Indianske Pindsvins Børster” (nr. 174). De narhvalstænder, som danskerne havde en livlig trafik med, når de skulle gøre indtryk på europæiske fyrster, så længe de gik for at være enhjørningehorn, var også repræsenteret: ”2 stykker hvide Enhiørn” (nr. 7), ”1 stycke Eeenhiørn med en Træ Skee udi” (nr. 18) og ”It stycke Indhiørn” (nr. 63). Kejser Ferdinand I (1503-1564), der skabte særlige rum til de habsburgske samlinger i Hofburg i Wien og derved regnes som den første til at have et egentligt kunstkammer, ejede som sine største skatte et ”Ainkhürn” og en skål af agat, der ansås for at være den hellige gral, da man mente at læse bogstaverne XRISTO i stenen. De opbevares i dag i ”Skatkammeret” i Kunsthistorisches Museum. Det var Ole Worm, der for alvor slog fast, at enhjørningehornene i virkelighedens verden var tænder fra narhvalerne.⁷ De naturhistoriske objekter i van Manders samling, flyvefiskene, sværdfiskene og narhvalstænderne, har deres sidestykker i videnskabsmændenes samtidige københavnske ”museer”. Fuirens og Bartholins samlinger var udstillet i den bygning, der husede det anatomiske teater, og de brændte med dette i 1728.

Etnografiske genstande var der en mængde af hos van Mander, således ”1. Grønlands baad med to Aarer” (nr. 271), ”2 Ostindische Flidtzbuer uden snoor oc Pile” (nr. 278) og den samiske dragt ”En ny lappe Kiol aff Elskinds Huud lodden med bly paa” (nr. 307), antagelig en shamanklædning. De besøgende blev også præsenteret for en fremstilling af Muhammed: ”Machomet ud aff Træ” (nr. 40) og en mumiehånd: ”Et optørret Naturel Menniskis Haand aff en Egyptiske Dronning” (nr. 198) samt ”1. Thiger skind paa Dørren” (nr. 303). Ganske særligt interessant i dag er nummer 262 i dødsbokataloget: ”En Lappetromme med en [ulæseligt] Tromsticke”. Disse samiske shamantrummer har Nationalmuseet flere af – om end man har været generøs med afleveringen til andre institutioner rundt om i verden. Det ældste af eksemplarerne fra kunstkammeret, med påmalede billeder, stammer fra Ole Worms museum, og det er afbildet i bogværket om hans samlinger.⁸

Paradisfugle, afrikanere og tatarer

I van Manders dødsbokatalog er opført ”Toe Paradisis Fuglerumper” (nr. 162), og den ene af dem genfinder man i et udateret maleri i Statens Museum for Kunst, *En mand med turban og rustning* (inv. nr. KMS7956), der var så betydningsfuldt, at det blev gengivet som et paradestykke i en radering af kobberstikkeren Albert Haelwegh, *En sort afrikaner i rustning* (KKSgb11689).⁹

Billedet stammer fra den skånske herregård Ovesholm [1], hvor det indgik i samlinger med proveniens fra slægten Ulfeldt, hvor van Mander fandt nogle af sine mæcener. Afrikaneren bærer en vældig, kridhvid turban på sit hoved, og midt på den pranger den ene af de eksotiske fugle. Her fulgte den danske hofmaler en hollandsk mode, som han kunne have tilegnet sig i Nederlandene. Rembrandt har både aftegnet en paradisfugl og anvendt den til kostumeringen af en orientalsk figur (begge tegninger i Louvre), og et af den nederlandske maler Jan Lievens' (1607-1674) smukkeste portrætter, der skal vise Christian IV's grandnevø prins Rupert, søn af Vinterdronningen Elizabeth af Bøhmen, har også en hel paradisfugl i sin turban.¹⁰

Ved opbygningen af sit kunstkammer fulgte den danske hofmaler disse hollændere, som skabte sig et forråd af eksotiske genstande til brug i deres billeder, og van Mander har måske erhvervet sine to paradisfugle i Nederlandene. Rembrandts eksemplar, der findes i inventaret over hans samlinger i 1656, havde ingen fødder. Det havde de færreste præparater i 1600-tallet, og derved fik fuglen fra Ny Guinea det ry, som man kan genfinde hos botanikeren Carl von Linné (1707-78), der navngav den som tilhørende arten "Paradisica apoda", altså uden fødder. Ole Worm havde et eksemplar med fødder og skrev derom til oplysning for den lærde verden, som van Mander var et fuldgældigt medlem af. Også Thomas Bartholins paradisfugl havde fødder; men hvorledes fuglene var kommet fra Ny Guinea til Europa, ved vi ikke.

Maleriet af afrikaneren- og tydeligere raderingen – viser, hvordan van Mander anvender objekter fra sin samling til at forlyste beskueren. Måske er hans våben identisk med "En Japoniske Punnert med forgylt skeede" (nr. 31 i kategorien "Gevær, Bøsser og Pistoler").¹¹ Stridshammeren er tydeligvis et tyrkisk våben, som måske er nummer 273 på dødsboauktionen: "En strids Hammer med skaft". En sådan findes også i kunstkammeret i 1674.¹² Maleren skrev i sammenhæng med hyldningen af søofficeren Cort Adeler (1622-75) sin hollandske "Ode til den store Guldstandart", der i digt forklarede dette trofæ fra søslaget ved Tenedos i 1657, da det blev ophængt i kunstkammeret (Gundestrup 1991, 27). Det er dog tvivlsomt, om han også malede portrættet af Cort Adeler på Frederiksborg-museet (inv. nr. A 731).¹³

Til den "etnografiske" del af van Manders historiemaleri hører en serie illustrationer til den antikke roman *Aithiopika* af Heliodor, hvor hovedpersonerne er afrikanere i fantasifulde kostumer. I ét af disse malerier, der viser det etiopiske kongepar, ligger turbanen med paradisfuglen på en prominent plads ved siden af en krone og et scepter (Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel).¹⁴ Denne sjældne skabning ses også i et stort ovalt maleri på Nasjonalmuseet i Oslo tilskrevet van

[1] Karel van Mander III: *En mand med turban og rustning*, udateret. Olie på lærred, 137 x 108 cm. Statens Museum for Kunst. Foto: SMK Foto / Jakob Skou-Hansen".



Mander, der kaldes *Et musicerende selskab*, *Hørelsen*, fra en serie om sanserne, og som viser en syngende mand med en omfangsrig, fuglesmykket turban.¹⁵ Sent i van Manders produktion finder vi det store historiemaleri af Abraham, der modtager Melchisedeks velsignelse i Frederiksborg Slotskirke, dateret til 1660'erne. Bag den næsten kristuslignende, smukke Melchisedek gemmer sig en lidt komisk figur, temmelig lig den skæggede herre i det musicerende selskab, også med en paradisfugl på sin turban.

1600-tallets flamske og nederlandske kunstnere har malet fremragende portrætter af afrikanere, således både Peter Paul Rubens (1577-1640) og Rembrandt. En meget smuk miniature af en rigt klædt ung mand, "Hoved af en afrikaner", der er malet på kobber, findes i Statens Museum for Kunst og tilskrives Karel van Mander III (inv. nr. KMS4190). Det er absolut ikke den samme person, som ses på billedet fra Ovesholm, men vi kender ikke identiteten af nogen af de afrikanere, van Mander har afbildet. I hofmalerens portræt af prins Jørgen som ung ses såvel en afrikaner som en løve (Frederiksborg, inv. nr. A 2402), og i et af de loftsmalerier, der nu er på Gavnø Slot, ses en grinende sort mand.¹⁶ Løven kan være afmalet efter et dyr i det kongelige menageri. Det vides, at en løve herfra blev obduceret i Anatomihuset den 19. december 1656, og i Bartholins museum fandtes både et leopardkranium, en løvepote, en bjørnepote og kraniet af en mus, som i Norge regner ned fra himlen – altså en lemming.¹⁷ Yderligere et maleri, hvor van Mander antageligt har gengivet artefakter fra sine samlinger, er det velkendte, men langt fra velundersøgte maleri i Statens Museum for Kunst: *Et tartarisk gesandtskab i København* (inv. nr. KMSsp796). Man har påpeget, at dragterne måske ikke alle er autentiske, da nogle af dem optræder i tegninger, han har udført af kostumerede modeller, der er klædt orientalsk ud. Til gengæld blev der måske et minde tilbage om tatarerne i dødsbokatalogets nummer 244: "1. Rydsk Breff indlagt udi en lang spragled Pose". Det eneste stykke i van Manders samling, som nogenlunde sikkert kan genfindes i dag, er nummer 263 i dødsboet: "2. Glas Narre som staar paa en sort Iffven-Holtz Foed", der vel er identisk med den venetianske glasskulptur af de to morra-spillere på Rosenborg.

Der har aldrig været foretaget en undersøgelse af forholdene ved den oprindelige erhvervelse, når det gælder van Manders eksotiske genstande. Da kunstneren allerede i 1630 angives at have solgt et ældre maleri til Christian IV, er det sandsynligt, at han igennem tiden har leveret kunstværker og etnografika til de kongelige samlinger. Det er tænkeligt, at maleren til en vis grad har kunnet trække på de handelsforbindelser, hans mor havde skabt sig. Arkiverne viser, at i hendes forretning kunne værdien af de årlige leverancer "løbe op på mange hundred rigsdaler".¹⁸ Handelen på Grønland har bragt etnografika til Køben-

havn, og derudover har han nok erhvervet genstande hjembragt af det danske Ostindisk Kompagni, der i 1616 havde fået monopol på handelen med Indien. En nær forbindelse bestod imellem maleren og Roland Crappé, en af grundlæggerne af kompagniet.¹⁹ Det er vel også sandsynligt, at Karel van Mander har indkøbt en del af sine skatte igennem Det Nederlandske Ostindiske Kompagni. Det vides, at ganske mange skandinaver var med på Det Nederlandske Ostindiske Kompagnis handelstogter til Asien, og nogle af dem kan måske også have doneret eller solgt naturhistoriske genstande og etnografika til den danske konge og hans maler. Vi ejer, så vidt vides, ikke optegnelser fra van Manders tid om kongernes medvirken ved indkøbene, men efter Asiatisk Kompagnis grundlæggelse i 1732 har vi fra Christian VI's dagbøger en personlig beretning om, hvordan kongen og hans gemalinde får præsenteret varer, der er hjemkommet fra Kina.²⁰

Når det gælder de samtidige naturhistoriske museer hos de københavnske lærde, er vi både med hensyn til deres studierejser og til deres erhvervelser meget bedre underrettet om erhvervelsesomstændighederne – men næsten samtlige genstande hører til det for evigt tabte. Ole Worm modtog en meget stor del af naturalierne til sit museum fra sine europæiske korrespondenter, men han omtaler også handelsfolk og ostindiefarere. Angående hans paradisfugl er vi godt underrettet. Anatomen Thomas Bartholin sender den fra Leyden i 1640 med Søren Madsen Ørsted. Da Worm langt om længe modtog den, var den i miserabel stand, og han rasede over, at det ikke var en købmand, som havde bragt fuglen til Danmark (Schepelern 1965-1968, 192, 217, 309 og 338). Thomas Bartholin var i længere tid i Holland, hvor han opholdt sig kort efter Karel van Mander, i 1637 til 1640. Ud over sit medicinske studium lærte han arabisk og drøftede danske oldsager med den tyske orientalist og filolog Johann Elichmann (1600-1639).²¹ Senere udførte van Mander anatomisk illustrationsmateriale til Bartholin.

Kontrafejer og Stykker

Den største interesse fra kunsthistorien har naturligvis været tildelt de malerier i dødsboet, der benævnes *Contrafeyer oc Stycker*. Poul Eller (1971, 334) giver følgende oversigt: "Samlingen gør indtryk af at have et formål i at omfatte så forskelligartede ting som muligt. Der opregnes aktstudier, genrestykker, religiøse fremstillinger, søstykker, bataljer, landskaber, frugtstykker, jagtstykker, interiører, dyrebilleder, karakterhoveder, børnebilleder, trompe l'oeil-stykker, natstykker, stilleben, topografiske billeder, til hvilken måske et par norske landskaber må regnes." Afdelingen for malerier er på 112 numre, men kunstnernavne nævnes ikke, og her skal kun nævnes malerier, der må antages at være udført af hofmaleren selv.

På grund af katalogets summariske oplysninger er det ikke muligt at udpege noget sikkert match imellem de opregnede billeder og værker af van Mander, som kendes i dag. Man kan dog se, at der var nogle versioner af hans fyrsteportrætter i atelieret ved hans død, således et ufærdigt maleri af Christian IV (nr. 96) og malerier af Frederik III og hans dronning Sophie Amalie (nr. 8 og nr. 71). Blandt malerierne af ikkekongelige personer, der findes i dødsboet, finder man som nummer 93 et portræt af "Kruse", vel Christian IV's maitresse Vibeke Kruse, og derefter et billede af alkymisten og lægen Francesco Giuseppe Borri (1627-1695). Dennes ankomst i 1667 må have interesseret den aldrende van Mander levende. I sin tid i Danmark arbejdede Borri med forsøg på at fremstille guld af sølv fra Kongsberg i Norge.

Karel van Mander har udført en del interessante genrestykker, hvoraf nogle er bevaret. De har ikke haft den samme opmærksomhed som hans malerier af den danske kongefamilie, men som tidlige repræsentanter for en kunstform, der senere fandt så mange udøvere hertillands, er det interessant at se nøjere på dødsbokataloget. Her kan de yndede "natstykker" både have været hans egne frembringelser eller malerier udført af andre kunstnere. Det allerførste maleri i kataloget kaldes "1. stoer Nacht Stycke", og længere henne i fortegnelsen findes nr. 23: "Et lidet Natstøcke" og nr. 62: "Et Natstycke". Desuden finder vi som nummer 30: "3. stycker aff de fem Sind" og tænker straks på de malerier af Hørelsen, Synet og Smagen, der findes overleveret. De to er på Statens Museum for Kunst: *En gammel mand. Allegorisk fremstilling af synet* (inv. nr. KMSsp799), der er betegnet "K.V.Mander 1639", sammen med pendanten *En gammel kone. Allegorisk fremstilling af hørelsen* (inv. nr. KMSsp800). Et tredje billede, men ulig disse stilistisk, hvor en ung mand, der drikker af et stort sølvkrus, forestiller *Smagen*. Det er uvist, hvor dette maleri i dag befinder sig, det sås sidst på auktion hos Christie's i London den 7. juli 2004.²² Genremalerier af lignende art kan gemme sig som numrene 59 og 60: "4 Ottekantet støcker. Tre Dito". For de danske videnskabsmænd var netop sanserne som den væsentligste kilde til viden om universets beskaffenhed, i modsætning til overleveret eller religiøst funderet lærdom, på denne tid deres vigtigste prioritet.²³ Derfor kan van Manders malerier af den ellers traditionelt opfattede emnekreds have haft en upåagtet aktualitet i det københavnske miljø, han indgik i.

Lige siden den flamske maler Pieter Brueghel d.æ. (ca. 1526-1569) havde billeder af bønder været meget værdsatte blandt samfundets højtrangerende og blandt de intellektuelle. I van Manders dødsbo findes da også nogle bondefremstillinger, som overalt uden angivelse af kunstnerens identitet, således "5 Støcker med Bønder" (nr. 42), givetvis fremstillinger af Sanserne, foruden et



billede af en nar, eller en naragtig person: ”Et stöcke med 1. Geuner” (nr. 51). Karakteristisk for tiden er karakterhovederne af gamle mennesker, og hele tre fremstillinger af en gammel mand er dokumenteret i kataloget (nr. 27, 52 og 57). En gammel almuekvinde har Mander malet i det fascinerende billede af den bidske ”Skaanske Grete” på Ledreborg, og en lidt yngre, men også yderst skeptisk bondekone fandtes i Johan Hansens Samling indtil 1933.²⁴ Hertil kommer nummer 65: ”Et stycke med en Bunde” og nummer 76: ”En Bunde oc 1. Qvinde”. Hvordan sådanne bondefremstillinger kan have set ud, ses måske på Statens Museum for Kunst i *Portræt af en gammel mand* (inv. nr. KMS1379) [2] og *Portræt af en gammel kone* (inv. nr. KMS1381) [3]. De har helt urimeligt været identificeret som Christian Jacobsen Drakenberg og dennes hustru. Det kunne være et par genrestykker af bondefolk som de i auktionskataloget angivne. Derimod har vi desværre ingen malerier af hollænderne fra Amager bevaret fra denne tidlige periode, selvom der i van Manders samling (nr. 78) figurerer et billede af en unavngivet maler – højst sandsynlig ham selv – der blev kaldt ”Et stycke med en Amager oc en Pige”.

[2] Karel van Mander III:
Portræt af en gammel mand,
udateret. Olie på træ, 64,5 x 49
cm. Statens Museum for Kunst.
Foto: SMK Foto / Jakob Skou-
Hansen.

[3] Karel van Mander III:
Portræt af en gammel kone,
udateret. Olie på træ, 65 x 48 cm.
Statens Museum for Kunst. Foto:
SMK Foto / Jakob Skou-Hansen.

Blandt det for evigt tabte må vi ikke kun beklage, at van Manders hovedværk, rytterportrættet af Christian IV, brændte med Christiansborg i 1794, at religiøse billeder gik tabt i 1728 og 1795, og at mange af hans portrætter blev flammernes bytte på Frederiksborg i 1859. Det er også trist, at hans righoldige kunstkammerunivers ikke blev bevaret for eftertiden. Hans samlinger og hans gengivelser af samtidens ikkearistokratiske mennesker var udtryk for en verdensopfattelse, der deltes af danske videnskabsmænd med interesse i den vidtstrakte verden, som med voldsom kraft blev tilgængelig i hans samtid. Deres konkrete tilstedeværelse i van Manders samling tjente både til gavn for hans kunst og for hans erkendelse, og dødsbokatologet ville fortjene en nutidig publikation.

LITTERATURLISTE

- Andersen, Jesper Brandt. 2017. *Thomas Bartholin. Lægen og anatomen. Fra enhjørninger til lymfekar*. København: FADL.
- Bobé, Louis. 1919. *Karel van Mander's Gaard alias Kongens Klub, Østergade 15 gennem fire Aarhundreder*. København: Ole Haslund og Svend Heyman.
- Brinkmann, Bodo og Ortrud Westheider. 2020. *Rembrandt's Orient: West Meets East in Dutch Art of the 17th Century*. München: Prestel.
- Brock, P., red. 1875. "Kong Christian den Sjettes Dagbøger for Aarene 1741-44". I *Danske Samlinger*, 2. rk., nr. IV: 262-323.
- Bartholin, Thomas. 2020. *Anatomihuset i København kortfattet beskrevet*. Oversat og kommenteret af Niels W. Bruun. København: Loldrups Forlag.
- Daston, Lorraine og Katharine Park. 1998. *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*. New York: Zone Books.
- Ducos, Blaise og Dominique Suhr. 2017. *Chefs-d'oeuvre de la collection Masterpieces of the Leiden Collection*. Paris: Somogy Editions D'Art.
- Eller, Povl. 1971. *Kongelige portrætmalere i Danmark, 1630-82*. København: Selskabet til Udgivelse af danske Mindesmærker.
- Gundestrup, Bente. 1991. *Det kongelige danske Kunstkammer 1737*. København: Nationalmuseet og Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Jager, Angela. 2021. "A reconstruction of The Five Senses by Karel van Mander III". *RKD Bulletin*, 2021, nr. 1, Netherlands Institute for Art History.
- Johanssen, Hugo. 2020. "Religious Works of Karel van Mander III". I *Karel van Mander – A Dynasty of Artists, Studies from the Museum of National History at Frederiksborg*, bd. 3, redigeret af Juliette Roding, 179-193. Hillerød: Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.
- Kolfin, Elmer og Epco Runia, red. 2020. *Black in Rembrandt's Time*. Zwolle: Wbooks.
- Lindtke, Gustav. 1977. *Die Schiffergesellschaft zu Lübeck*. Lübeck: Schmidt Römhild.
- Lyngby, Thomas. 2020. "Karel van Mander III's House in Østergade, Copenhagen". I *Karel van Mander – A Dynasty of Artists, Studies from the Museum of National History at Frederiksborg*, bd. 3, redigeret af Juliette Roding, 195-201. Hillerød: Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.
- Rijks, Marlise. 2022. *Artist's and Artisan's Collections in Early Modern Antwerp. Catalysts of Innovation*. London og Turnhout: Harvey Miller Publishers og Brepols.

- Roding, Juliette. 2006. "The 'Kunst und Wunderkammer' – The library and collection of paintings of Karel van Mander III (c. 1610-1670) in Copenhagen". *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 27, nr. 1: 25-42.
- Roding, Juliette. 2014. *Karel van Mander III (1609-1670) hofschilder van Christiaan IV en Frederik III. Kunst, netwerken, verzameling*. Hilversum: Verloren.
- Roding, Juliette, red. 2020a. *Karel van Mander – A Dynasty of Artists, Studies from the Museum of National History at Frederiksborg*, bd. 3. Hillerød: Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.
- Roding, Juliette. 2020b. "Karel van Mander III – Background, Education, Life". I *Karel van Mander – A Dynasty of Artists, Studies from the Museum of National History at Frederiksborg*, bd. 3, redigeret af Juliette Roding, 75-152. Hillerød: Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.
- Roding, Juliette, red. 2020c. *Karel van Mander III – Library and Oeuvre. Studies from The Museum of National History at Frederiksborg*, bd. 4. Hillerød: Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.
- Schepelern, H.D., red. 1965-1968. *Breve fra og til Ole Worm*, 3 bd. København: Munksgaard.
- Schepelern, H.D. 1971. *Museum Wormianum – Dets Forudsætninger og Tilblivelse*. København: Wormianum.
- Smith, Jeffrey Chipps. 2022. *Kunstskammer. Early Modern Art and Curiosity Cabinets in the Holy Roman Empire*. London: Reaktion Books.

NOTER

- 1 Karel van Mander III's samlinger er behandlet i Roding (2006). Se desuden Roding (2014).
- 2 Raderingen af Judith i Den Kgl. Kobberstiksamling har inv. nr. KKS83087. Om de tabte van Mander-værker fra de københavnske kirker se Johanssen (2020).
- 3 Eller (1971, 332). Povl Eller skriver desuden p. 338: "Det er ikke umuligt, at tilvejebringelsen af samlingen og malervirksomhedens aftagen afspejler sig i et par økonomiske transaktioner, han foretog de sidste år. 17. september 1667 underskrev han en obligation til Hans Hopner på 1325 rd., og på et ikke oplyst tidspunkt lånte han 200 rd. af Thomas Fuiren."
- 4 Grundlæggende for kendskabet til Ole Worms samling er Schepelern (1971) og Schepelern (1965-1968). Om Fuirens og Thomas Bartholins samlinger se: Bartholin (2007). Se desuden: Andersen (2017).
- 5 Om kunstkamre se: Daston og Park (1998); Smith (2022).
- 6 Det havde Ole Worm tilsyneladende, se: Schepelern (1971, 355, nr. 214): "Mekanisk Mus. Udskaaret af Træ overtrukket med Museskind. Indvendigt et Slags Urværk med Optræk, saa Musen kan løbe paa Hjul" og nr. 215: "Mandsfigur af Træ med bevægelige Led."
- 7 Ole Worms iagttagelser om narhvalen findes blandt andet publiceret i hans disputats *Medicinarum Institutionum Libri primi Sectio secunda*. 1638. D2-3. Om Ole Worm og narhvalen, se: Schepelern (1971) samt adskillige breve i Schepelern (1965-1968). Det mest oplysende af disse er nr. 1385, til Du Buisson i Paris, dateret 25. februar 1646, i Schepelern (1965-1968, bd. III, 153 ff). Worm slutter dette brev: "Jeg vedlægger her en Afbildning af hele Hvalen og af Hovedskallen med Tanden, som du har set den i mit museum. Tag vel imod den." Den tilsvarende illustration fra *Museum Wormianum*, Amsterdam 1655, er gengivet hos Schepelern (1971, 278). Roding (2020b, 130) foreslår, i modstrid med eksempelvis Eller, at van Mander III skulle være ophavsmand til et helfigursmaleri fra omkring 1650 og en tegning, hvorefter Worms portræt og illustrationen af Worms museum gengives i dette værk. Da Worm skriver, at van Mander for dyre penge har udført hans portræt, men ikke anfører ham som ophavsmand til museumsinte-

- riøret, må dette anses for usandsynligt. Se Schepelern (1965-1968, bd. III, 517, brevkoncept nr. 1783, 6. juli 1654): "Karel van Mander har nu aftegnet mit Portræt, som bliver sendt til Elzevir med Paalæg om at bruge en bedre Stikker end ham, som stak Bartholin. Tegningen maa sendes tilbage, da den har kostet meget..." og Schepelern (1965-1968, bd. III, 518, brev nr. 1785, 8. juli 1654). Portrættet nævnes også i det sidste overleverede brev fra Ole Worm, nr. 1793, dateret 15. august 1654 (bd. III, 522).
- 8 Gundestrup (1991, bd. I, 26 f). Worms shamantrumme i Nationalmuseet er: Etnografisk Samling, inv. nr. Ela3 (gengivet). Der er ingen trommestikker til de i kunstkammerværket opregnede shamantrumme. Kat. nr. 22 i van Manders kunstkammer er: "To lange norske Skeitter". Worms grønlandske kajak ses allerforrest i gengivelsen af hans samling i Museum Wormianum. De nærmere erhvervelsesomstændigheder kendes hverken for denne eller for van Manders, men derimod for det eksemplar, der til i dag er opbevaret i "Die Schiffergesellschaft zu Lübeck". Det drejer sig nemlig om den antageligt ældste bevarede kajak, der med liget af en inuit indenbords blev påtruffet af et tysk skib i 1605 eller 1607. Han fik en sømandsbegravelse (Lindtke 1977, 61, geng.).
 - 9 Af den meget omfattende litteratur om fremstillinger i billedkunsten af afrikanere kan nævnes Kolfin og Runia (2020).
 - 10 I Ducos og Suhr (2017, 66 f., kat. nr. 23) gengives Jan Lievens' maleri fra omkring 1631: *Garçon à la cape et au turban (Portrait du prince Rupert du Palatinat)*. I samme katalog findes også et portræt af Rembrandt med store fjer i turbanen malet af Isaac Jouderville, kat. nr. 10: *Portrait de Rembrandt en costume oriental*. Maleriet er afledt af Rembrandts selvportræt fra 1631 i Petit Palais i Paris. Se også Brinkmann og Westheider (2020); Rijks (2022).
 - 11 Sværdet forekommer ligeledes at være en rekvisit i billedet "Prins Svends lig findes", se Albert Haelweghs stik derefter, Den Kgl. Kobberstiksamling, inv. nr. KKSgb1650.
 - 12 Nu i Etnografisk Samling, inv. nr. Emb14 (Gundestrup 1991, 280, geng.). Van Manders kat. nr. 112: "Toe Serpentins Tubachs Piber en liden oc en stor" kunne måske være et par af kunstkammerets amerikanske piber (Gundestrup 1991, 8 og 9, henført til irokeserne).
 - 13 Fraskrevet van Mander i Eller (1971, 330 f.). Sammesteds, p. 332, finder man oplysningen: "Digtet skal ved sit indhold af særlige oplysninger være blevet til på grundlag af admirals egne oplysninger." Portrættet optaget i Roding (2020c) som kat. nr. 120, p. 147 ("Uncertain"), hvor tavlen med trofædigtet er kat. nr. 119, p. 146.
 - 14 *Aethiopica*-serien er katalog nr. 191a til 191i i Roding (2020c).
 - 15 Juliette Roding (2020b, 136 f.) foreslår, at det musicerende selskab i Oslo kan være en del af *Aethiopica*-serien. Billedtekstens inventarnummer skal rettes til NG.M.01099. Formodningen forekommer ikke plausibel.
 - 16 Gengivet i Roding (2020c), 206, kat. nr. 192d).
 - 17 Bartholin (2007, 95). I denne udgivelse, der aftrykker den latinske tekst fulgt af en dansk oversættelse, indgår kataloget over Henrik Fuirens "museum" (Bartholin 2007, 76-87) og Thomas Bartholins "museum" (90-109), der brændte i 1728. I kategorien "Genstande fremstillet af dyr" i den senere samling findes en del etnografika fra Grønland og Island, heriblandt en kajak af sælskind og en pagaj, harpuner (af enhjørningehorn), et kvinde-pandesmykke og islandske sko af hvalskind. Foruden hånd og ribben af en havfrue. Bartholins museum indeholdt også "En paradisfugl med fødder" og "Næbbet af en topau eller næsehorns-fugl" (99).
 - 18 Eller (1971, 107) om Cornelia Rooswijcks leverancer, dokumenteret i Rigsarkivet. Det må have krævet vidtstrakte forbindelser at fremskaffe de krydderier og andre specialiteter, der opregnes hos Eller: "kardemomme, nellike, muskat, kanel, peber, sukker, kandis, saffran, anis, kommen, svedsker, rosiner, kapers, risengryn, husblas, ribssaft, olie, citroner, korender, mandler ..."
 - 19 Ifølge Eller (1971, 132 f.) lejede van Mander senest omkring 1641 sin bolig i Læderstræde af Roland Crape (eller Crappé). "Naboskabet til Crape førte til et nærmere bekendtskab.

Sammen med den hollandske resident i Helsingør Carel Cracou var van Mander til stede ved Crappes dødsleje og bevidnede dagen før hans død 13.3. 1644 nogle gavebreve.”

- 20 Christian VI's bemærkninger om varerne fra Kina er udgivet i Brock (1875, 10 f.): ”d. 7. Sept. [1741], donnerstag, fuhr ich und die Königin den morgen von Friederichsburg nach Copenhagen; wir speissten den mittag in Rosenberg, den nachmittag fuhren wir aufs Schloss Christiansburg und von dar nach dem Palais, alwo wir welche Chinesische wahren besahen ... d. 9. Septemb., Sonnabend, fuhren wir zu morgens von Friederichsberg nach Copenhagen nach dem Ostindischen hause, besahen die wahren so von china gekommen wahren ... ”.
- 21 Om Bartholins ophold i Leiden se den udførlige biografi af Andersen (2017, 31 ff.). Biografien giver også oplysninger om Bartholins forhold til Karel van Mander.
- 22 Billedet af *Smagen* gengives i Roding (2020c, 215, kat. nr. 206). Proveniensangivelsen her kan ikke være korrekt, idet billedet henføres til Johan Salomon Wahls samlinger, hvor kataloget angiver fem malerier af van Manders serie af sanserne. Angela Jager (se note 4) kompletterer serien med yderligere to van Mander-malerier af sanserne. Yderligere forskning vil være fornøden i disse spørgsmål.
- 23 Se eksempelvis redegørelsen for Thomas Bartholins videnskabsopfattelse hos Andersen (2017).
- 24 Roding (2020c), 172, nr. 155 (Skaanske Grete) og 173, nr. 156 (Peasant woman).



Prikken over F’et: Jacob Fosies grafiksamling

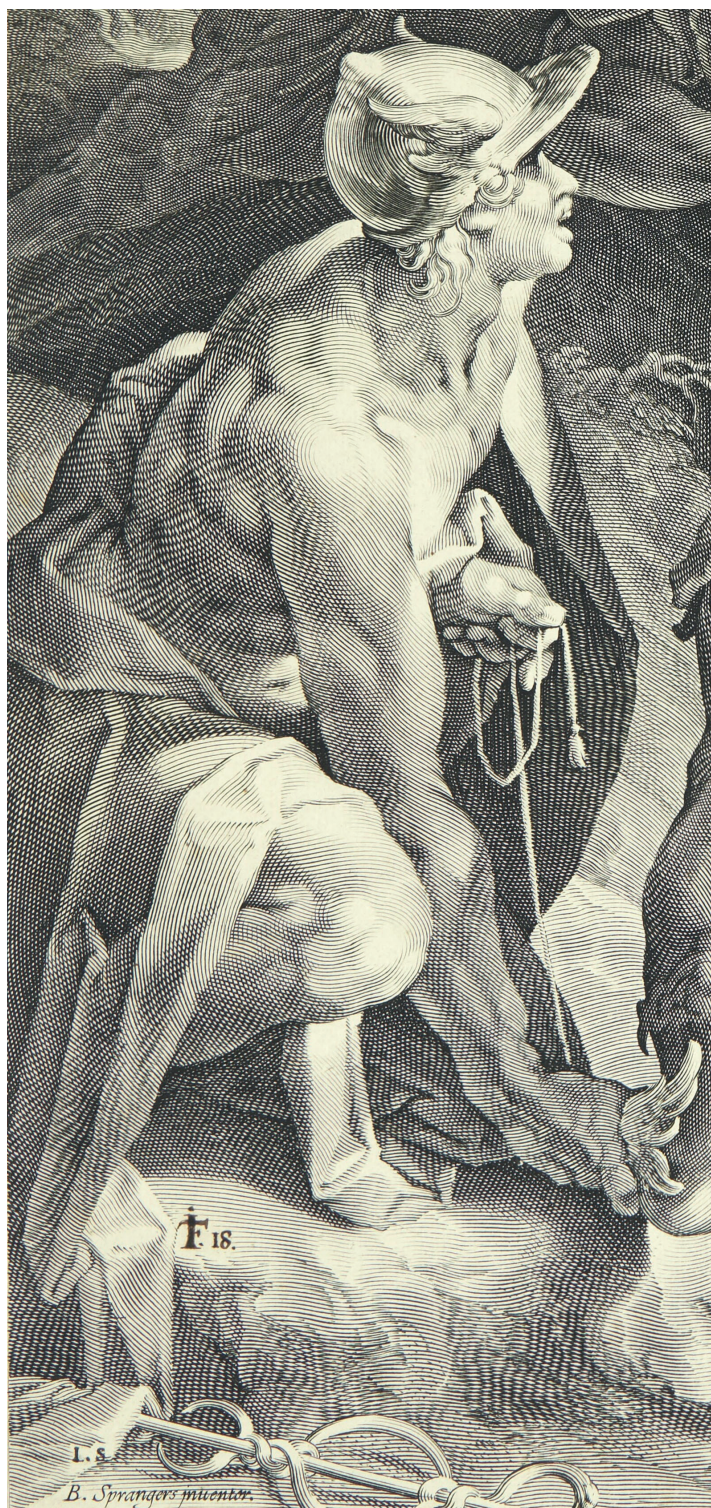
Den Kongelige Kobberstiksamling, der rummer Statens Museum for Kunsts samling af værker på papir, har de seneste år været igennem et stort registreringsarbejde, hvor samlingens blade af grafik og tegninger er blevet beskrevet digitalt. Fra 2019 til 2024 var jeg en del af projektet, og sammen med et team af registratorer gennemgik vi en stor del af Kobberstiksamlingens mere end 200.000 værker,¹ særligt af den ældre, udenlandske grafik, som udgør samlingens kerne.

Blandt den ældre grafik begyndte jeg at lægge mærke til en bestemt påskrift, der med mellemrum dukkede op. Påskriften var lille og gnidret, skrevet i hånden med blæk, og jeg var ikke sikker på, hvad der stod, eller om det var den samme fra gang til gang. Det lignede et F, men af og til med en prik over den vertikale streg, der ledte tankerne hen på et monogram. F’et kunne være helt diskret, skrevet med lysebrunt blæk og gemt i en mørk plet ved trykkets kant; andre gange stort og prangende eller placeret et sted i motivet, hvor det ikke var til at overse [2]. Ofte fulgtes F’et af skiftende numre samt et bogstav placeret i nederste højre hjørne, begge dele skrevet direkte på værkets recto, dvs. forside, med samme blæk og hånd.

Jacob Fosie

I mange ældre grafiksamlinger findes såkaldte samlermærker. Det kan være skrevne eller stemplede monogrammer, navne eller symboler, som samlere har brugt til at mærke deres blade med. Det var oplagt, at F’et skulle forstås som et sådant mærke. Men F’et var hverken at finde i Frits Lugts (1884-1970) omfattende fortegnelse *Les marques de Collections de Dessins et d’Estampes* fra 1921-1956,² hvor en stor del af de europæiske grafiksamlers samlermærker ellers er kortlagt, eller i Kobberstiksamlingens egne arkiver og dokumenter. Kun et enkelt sted, i et lille katalog til udstillingen *Borgerkunst* på Københavns Bymuseum, henvises til tidligere inspektør i Kobberstiksamlingen, Jan Garff, at organisten og tegnelæreren Jacob Fosite (1679-1763) “ejede en samling grafiske blade”, og

[1] Hendrick Goltzius: *Neptun*, ca. 1594. Clairobscur-træsnit, 347 x 261 mm. Statens Museum for Kunst. Foto: SMK Foto / Jakob Skou-Hansen.



at disse “kan identificeres ved hjælp af ejermærket JF” (Aasted og Westengaard 1977, 14).³

Jacob Fosie boede med sin familie på Østergade centralt i København. Han interesserede sig for kunst, mekanik og sprog og skulle have ejet et godt bibliotek (Westengaard 1890, 16). Han menes at have modtaget maleundervisning af bl.a. hofmaler Hendrik Krock (1671-1738) og blev i 1741 ansat som tegnelærer ved Søkadetakademiet i København. Han gav desuden gratis tegneundervisning i sit hjem flere gange om ugen (Aasted og Westengaard 1977, 10-11). Jacob Fosie blev særligt optaget af den grafiske metode, og omkring 1740 fik han en introduktion til teknikken af søofficeren F.L. Norden (1708-1742), hvorefter han fik hentet en trykpresse og sværte hjem fra Holland (10). I 1743 udgav han sin første bog, *Lære-Klude [...]*, der var illustreret med raderinger udført af ham selv, hans børn og elever, og senere, i 1753, *Tegne-ABC [...]* med øvelser i tegnekunst.⁴ I Kobberstiksamlingen findes en lille håndfuld raderinger af Jacob Fosie, bl.a. et landskab, der er signeret i pladen med et monogram lig det lille mærke med blæk [3]. Det håndskrevne F, eller nærmere IF, har altså tilsyneladende fungeret som Jacob Fosies samlermærke, og bladene med mærket har udgjort hans private samling af grafik.

[2] Detalje af Jan Harmensz. Muller, efter Bartholomeus Spranger: *Perseus udrustes af Minerva og Merkur*, 1604. Kobberstik, 574 x 412 mm. Statens Museum for Kunst. Foto: SMK Foto / Jakob Skou-Hansen.

Samlingen

I takt med registreringen begyndte jeg at indføre de grafiske blade med Jacob Fosies samlermærke i en registrant. Gennem stikprøver og mere systematiske gennemgange i Kobberstiksamlingens mapper endte jeg med en liste på godt 200 blade. Registranten tegner et billede af en samling, der fra 1600-tallet og frem til starten af 1700-tallet. For langt størstedelen af bladene er der tale om såkaldte vedutter ("udsigter"), allegoriske og dekorative stik af en bred vifte af grafikere som Israël Silvestre, Marcus de Bye [4], Giorgio Ghisi, Antonio Tempesta, Wenceslaus Hollar og Stefano della Bella. Mens de fleste blade ikke er præget af større sjældenhed eller kvalitet, springer nogle i øjnene: På et stort, ovalt farvetræsnit af Neptun ridende på en delfin, udført af den nederlandske grafiker Hendrick Goltzius (1558-1617), gemmer Jacob Fosies lysebrune blækmærke sig ved trykkets rand, næsten helt usynligt i bølgerne [1]. Ligeledes er mærket at finde på 11 ud af de 18 blade, der udgør Jacques Callots (1592-1635) barske serie *Krigens rædsler* fra 1633, et hovedværk i grafikhistorien [5].

På flere blade er der i direkte forlængelse af Jacob Fosies samlermærke anført en form for løbenummer. Fx på Jan Harmensz. Mullers (1571-1628) kobberstik af Perseus, der udrustes til kamp. Her ses det til dato største og smukkeste placerede

[3] Jacob Fosite: *Landskab*, 1740'erne? Radering, 122 x 217 mm. Inv.nr. KKS16167, Statens Museum for Kunst. Foto: SMK Foto / Jakob Skou-Hansen.



mærke på en blank plet ved Merkurs fod: IF.18 [2]. Det foreløbigt højest observerede nummer er IF.293, og man kan derfor formode, at samlingen mindst må have rummet dette antal blade. Der er dog flere eksempler på blade med enslydende numre, bl.a. en række prospekter fra Paris i sidste halvdel af 1600-tallet, udført af forskellige kunstnere, hvor hele tre blade er mærket IF.89. Nogle tryk bærer desuden et bogstav i bladets nederste højre hjørne. Modsat løbenumrene henviser bogstaverne tilsyneladende til en organisering af genremæssig eller tematisk art. Blade mærket med Z [6] har således, på tværs af grafikere og serier, at gøre med landskaber, E hovedsageligt med opstalter og ornamentik, mens en række arkitekturstik og prospekter er mærket med bogstavet K. Ingen af de to systemer er dog konsekvente eller helt entydige, og der findes således adskillige blade, der er mærket med kun én af delene – eller slet ikke – ud over Jacob Fosies monogram.

I opløsning

Ved siden af Jacob Fosies mærke optræder typisk også kunstkammerforvalter Lorenz Spenglers (1720-1807) let genkendelige samlermærke L.S. (Lugt 1921-1956, nr. 1763). Lorenz Spengler ejede en kunstsamling med bl.a. 2.441 grafiske blade, der alle blev erhvervet til Den Kongelige Kobberstiksamling i 1810 (Fischer og Bøgh Rasmussen 1998, 17). Gennem tiden er Kobberstiksamlingen



[4] Marcus de Bye, efter Paulus Potter, udgivet af Nicolaes Visscher (II): *To liggende køer*, anden halvdel af 1600-tallet. Radering, 116 x 149 mm. Statens Museum for Kunst. Foto: SMK Foto / Jakob Skou-Hansen.



blevet ordnet og omordnet flere gange, særligt i årene op til 1835, hvor den blev endeligt udskilt fra Det Kongelige Bibliotek. I den forbindelse påbegyndte den senere inspektør Just Mathias Thiele (1795-1874) arbejdet med at ommontere bladene fra den ældre del af samlingen efter de principper og kunstnerhierarkier, der fulgte med Adam von Bartschs (1757-1821) oversigtsværk *Le Peintre-graveur* (Fischer og Bøgh Rasmussen 1998, 20-21).

Med de mange sammenfald mellem de to samlermærker må hele eller dele af Jacob Fosies samling på et tidspunkt være overgået til Lorenz Spengler og gennem denne siden indoptaget i Kobberstiksamlingen, hvor bladene efterfølgende er blevet spredt. Registreringen af Kobberstiksamlingen er i skrivende stund endnu ikke afsluttet, ligesom registranten over Jacob Fosies samling heller ikke kan regnes for komplet. Det er vanskeligt at sige, om samtlige blade fra Jacob Fosies samling er at finde i Kobberstiksamlingen i dag, eller om bestemte emner kan være skilt ud til anden side eller gået tabt. For ganske nylig er bl.a. en bog med originalgrafik af Jacques Callot dukket op i Kobberstiksamlingens bogskabe med påskriften "Jacques Fosite" på titelbladet.⁵ En del af Jacob Fosies bogsamling kan på den måde også, ved siden af de løse blade, på et tidspunkt have fundet vej ind i Kobberstiksamlingens magasiner.

En lille samling i den store samling

Som både bogen og de mange enkeltblade illustrerer, er Jacob Fosies samling langt fra gået tabt, men er i årtier gået upåagtet hen i mængden af Kobberstik-

[5] Jacques Callot, udgivet af Israel Henriet: *Afsøffelse ved hængning*, (1633). Radering, 83 x 188 mm. Statens Museum for Kunst. Foto: SMK Foto / Jakob Skou-Hansen.



[6] Ubekendt kunstner, udgivet af Baltazar Moncornet: *Johannes Døberen i ødemarken*, første halvdel af 1600-tallet? Radering og kobberstik, 93 x 135 mm. Statens Museum for Kunst. Foto: SMK Foto / Jakob Skou-Hansen.

samlingens store antal grafiske blade. Ved at løfte Jacob Fosies samling op til overfladen, først og fremmest gennem den rette registrering, får vi ikke alene et billede af, hvordan en sådan grafiksamling kan have tegnet sig i dansk kontekst i første halvdel af 1700-tallet,⁶ men også en kilde til det kunstneriske og kulturelle miljø omkring Jacob Fosie, hans undervisning og elever.

I Kobberstiksamlingen findes således ikke bare en række tryk af Jacob Fosie, men også flere stykker grafik og tegninger udført af dennes datter, Johanna Fosie (1726-1764).⁷ Hun fremhæves bl.a. i Frederik Christian Schønaus (1728-1772) *Samling af Danske Lærde Fruentimmer*, som den eneste kvinde “uden Modsigeligie iblandt sit Kiøn”, der i tiden mestrer tegnekunsten (Schønaus 1753, fortale, upag.). Som kunsthistoriker Anna Lena Lindberg (1939-) pointerer, har undervisning i hjemmet været et af de bærende principper for de tidlige kvindelige kunstneres muligheder (Lindberg 2017, 111). For Johanna Fosies vedkommende kan dette

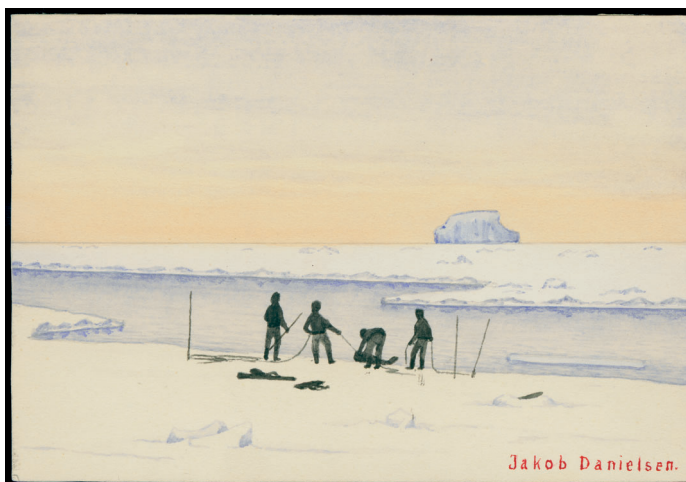
også have involveret adgangen til grafiske blade, idet hun typisk brugte stukne forlæg til sine motiver (Aasted og Westengaard 1977, 14-15). Jacob Fosies grafiksamling kan på den måde præsentere en del af den helt konkrete billedverden, som Johanna Fosie havde adgang til under sin uddannelse og tidlige kunstneriske år i hjemmet.

LITTERATUR

- Bartsch, Adam von. 1803-1821. *Le Peintre-graveur*. Wien.
- Fischer, Chris. 1993. "Den Kongelige Kobberstiksamling. En kort historisk oversigt". I *Øjenlyst. 53 tegninger fra Den Kongelige Kobberstiksamling*, redigeret af Chris Fischer, Jan Garff m.fl., 9-13. København: Statens Museum for Kunst.
- Fischer, Chris og Mikael Bøgh Rasmussen. 1998. "Grafikken i Den Kongelige Kobberstiksamling. En historisk oversigt". I *Øjenlyst II. 76 grafiske blade fra Den Kongelige Kobberstiksamling*, redigeret af Chris Fischer og Jan Würtz Frandsen, 9-42. København: Statens Museum for Kunst.
- Lindberg, Anna Lena. 2017. "Remarkable women artists. Flower painting and professional changes in Copenhagen, c. 1690-1790". I *Early Professional Women in Northern Europe, c. 1650-1850*, redigeret af Johanna Maria Ilmakunnas, Seija Marjatta Rahikainen og Kirsi Vainio-Korhonen, 91-114. New York: Routledge.
- Lugt, Frits. 1921-1956. *Les marques de Collections de Dessins et d'Estampes*. Amsterdam og Haag.
- Schønau, Frederik Christian. 1753. *Samling af Danske Lærde Fruentimmer*. København.
- Svenningsen, Jesper. 2023. *Samlingssteder. Udenlandsk billedkunst i danske samlermiljøer 1690-1840*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Westengaard, Otto. 1890. *Oplysninger om familien Westengaard*. København.
- Aasted, Susanne og Erik Westengaard. 1977. *Borgerkunst – hos familien Fosie på Østergade omkring 1750*. København: Københavns Bymuseum.
- www.marquesdecollections.fr (sidst tilgået 21. april 2025).
- www.smk.dk/section/om-smk (sidst tilgået 21. april 2025).

NOTER

- 1 Traditionelt har man anset Kobberstiksamlingen alene for at indeholde ca. 238.000 blade (Fischer 1993, 13), men da bestanden både er vanskelig at opgøre, og digitaliseringen i Kobberstiksamlingen fortsat er i gang, må antallet af blade i samlingen derfor tages med forbehold.
- 2 Fortegnelsen findes også som digitalt opslagsværk: www.marquesdecollections.fr
- 3 En stor tak til Jesper Svenningsen for at grave dybt i sin bogreol og gøre opmærksom på udstillingskataloget og henvisningen til Jacob Fosies samlermærke heri.
- 4 De fulde titler på Jacob Fosies udgivelser er hhv.: *Lære-Klude eller Prøver paa Kaaber, Slibe, Grunde, Naale, Etz-Vand, Sverte, Viske, Lade og Trykke fra Aar 1741 til Aar 1743* og *Tegne-ABC eller Adskillige Streger at øve Synet og Haanden efter for unge Mennesker af begge Køn*.
- 5 Se *Les images de tous les saints et saintes de l'annee*, illustreret af Jacques Callot, udgivet af Israel Henriët, Paris 1636, inv.nr. KKSbog6621.
- 6 Se også Jesper Svenningsens (2023, 269-296) fortegnelse over danske samlere frem til midten af 1800-tallet.
- 7 Kobberstikket af den hellige familie bærer Lorenz Spenglers samlermærke og er altså lig Jacob Fosies grafiksamling på et tidspunkt blevet indlemmet i dennes samling.



[1] Jakob Danielsen: *Narhval- og Hvidhvalsjagt fra Iskant.*
 April, ca. 1930-38. Akvarel på papir, 92 x 143 mm.
 Nationalmuseet.

“En betydelig mangel”

Jakob Danielsens værker på Statens Museum for Kunst og Nationalmuseet

Da Den Kgl. Kobberstiksamling (KKS) i 1996 blev tilbudt at købe en række akvareller af Jakob Danielsen (1888-1938), besluttede man sig for et udvalg på 14 værker. De udvalgte værker er karakteristiske for Danielsen, der skildrede landskaber og fangstliv i den nordlige del af Kalaallit Nunaat (Grønland) med sirlige streger og i en dæmpet farveholdning [1]. Erhvervelsen til KKS blev begrundet således:

Der findes en lille grønlandsk samling i KKS med træsnittene af Aron fra Kangek som det ældste og tegninger af Kârale Andreassen som sjældne og fascinerende billeder af det grønlandske mytestof. Med en erhvervelse af Jakob Danielsens akvareller kan KKS dække en betydelig mangel i denne samling.¹

“Den lille grønlandske samling”, som her nævnes, har i 1996 talt omkring 100 værker, som er blevet indsamlet fra 1930’erne og frem. Foruden Aron (1822-69) og Andreassen (1890-1934) har samlingen dengang også inkluderet nu kanoniserede navne som Aka Høegh (1947-) og Anne-Birthe Hove (1951-2012), hvis værker er blevet erhvervet til museet op gennem 1980’erne. I dag er der omkring 140 værker af kunstnere født i Kalaallit Nunaat på Statens Museum for Kunst (SMK), hvoraf størstedelen indgår i KKS (Jørgensen 2024).

Det er dog ikke “den lille grønlandske samling”, som er fokus for denne artikel, men derimod “den betydelige mangel”, som ligeledes nævnes ved erhvervelsen af Danielsens værker. For hvem var Danielsen? Hvad kunne hans værker tilføje samlingen i KKS, og hvorfor var hans værker overhovedet en mangel, når museet allerede i 1941 udstillede omkring 300 af dem? Udstillingen var foranlediget af Philip Rosendahl (1893-1974), som var tidligere landsfoged for Nordgrønland og storsamler af Danielsens værker, og i forbindelse med den udtalte direktøren for SMK, Leo Swane (1887-1968), at han ønskede at erhverve de udstillede værker (Swane 1940). I stedet overgav Rosendahl 259 af Danielsens tegninger og akvareller til Nationalmuseet i København. Samlingen af Danielsens værker er med andre ord ikke “tabt”. Alligevel vil jeg i det følgende tage udgangspunkt i idéen om en “tabt samling”, idet jeg undersøger, hvad det er for værker, der befinder sig på Nationalmuseet, og hvilken betydning institutionaliseringen har haft for forståelsen af Danielsens kunstneriske projekt. Man kan selvfølgelig spørge, om det er på SMK, Danielsens mange værker er en “betydelig mangel”, eller om det også er i Kalaallit Nunaat. I hvert fald peger Inge Kleivan (1998, 19-20) på, at Nationalmuseet har måttet afvise mange henvendelser om lån af værkerne, særligt fra Kalaallit Nunaat, og at man derfor fik fremstillet tre sæt reproduktioner af 40 værker i 1988-89 til cirkulation. Det er dog ikke denne artikels formål at tage det vigtige spørgsmål om repatriering af kalaallit kunst op.

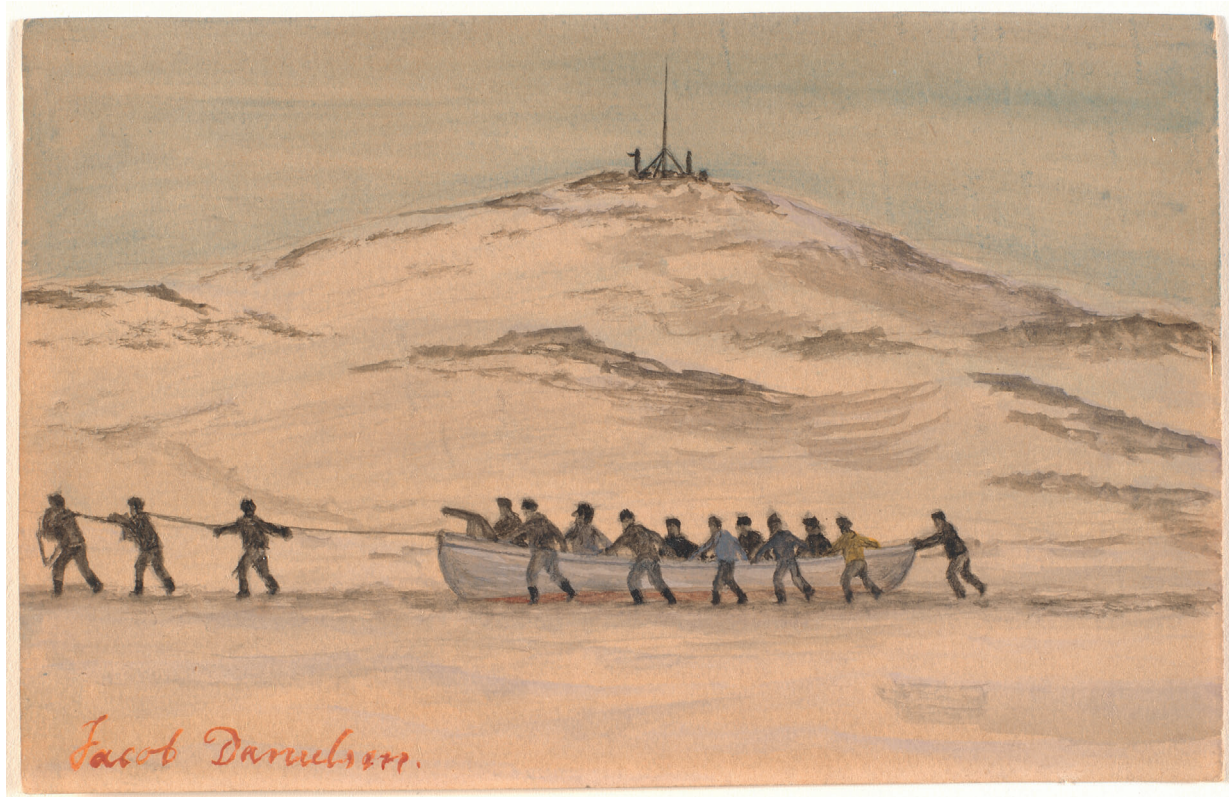
Jakob Danielsen

Jakob Danielsen (indimellem stavet “Jacob” og ”Danielsin”) blev født i 1888 på bopladsen Sioraq i Kangerluk på Qeqertarsuaq, og som 16-årig flyttede han til byen Qeqertarsuaq, hvor han boede frem til sin død i 1938. Danielsen blev født ind i en fangerfamilie, og han ernærede sig livet igennem som fanger og kunstner, ligesom han i nogle år var med i Qeqertarsuaq kommuneråd, der fra 1911-25 bestod af kalaallit inuit medlemmer valgt lokalt ved afstemning. Danielsen tog desuden del i den offentlige debat i avisen *Avangnâmiok*, der blev trykt i Qeqertarsuaq. I 1924 tog han til genmæle på en kritik af Alf Erling Porsild (1901-77), der var assistent ved Arktisk Station, og som kritiserede Danielsens ven og fangstfælle Isak Kleist for en, ifølge Porsild, dårligt planlagt forskningsrejse til fjorden Karngersooq, der skulle undersøge muligheden for bosættelse og fiskeri, men som ikke bragte nyt med sig (Porsild 1924).² I sit modsvar gik Danielsen, der selv var involveret i projektet, i rette med Porsild og påpegede bl.a., at viden om fjorden, som Porsild tog for givet, af Kleist blev formidlet til de lokale, som ikke havde adgang til landkort (Danielsen 1924). Disputten i *Avangnâmiok* viser dels Danielsens engagement i lokalmiljøet, og dels at han måske ikke havde så svært

ved at udtrykke sig på skrift, som det ellers er blevet mere end antydnet i beskrivelser af ham (Rosendahl 1967, 18).

Danielsens største mæcen og samler var og blev Rosendahl, som var født i Sakskøbing i 1893 og flyttede til Kalaallit Nunaat i 1920, hvor han var regeringens kontrollør ved kryolitbruddet ved Ivittuut, og i 1924 blev han landsfoged for inspektoratet Nordgrønland. Fra 1939-63 var han kontorchef i Grønlandsministeriet i København. Rosendahl erhvervede omkring 400 værker af Danielsen, hvilket uden tvivl gør ham til den største samler af kunstneren. I Danmark formidlede han desuden Danielsens værker til et bredt publikum gennem f.eks. udstillingen på SMK, og i 1942 udgav han et større Danielsen-katalog (oversat 1957 til kalaallisut), der i 1967 udkom i en større version på både dansk, kalaallisut og engelsk. Fortællingerne i bogen er Rosendahls gengivelser af samtaler med Danielsen, tolket af Peter Dalager (1888-1953). Rosendahl (1967, 19) skriver: "Min opgave er kun at genfortælle, hvad Jakob berettede mig, når vi igennem årene sad og talte om handlingen i billederne. Det vil jeg søge at gøre efter bedste evne, og kan jeg ikke gøre det ordret efter de mange år, der er forløbne, så har vi dog drøftet dem så hyppigt og så indgående, at jeg ved, hvad Jakob ville vise." Rosendahl rettede også sit fokus mod Danmarks skoler, og i tidsskriftet *Københavns Kommuneskole* kunne man læse om et samarbejde med Skolevæsenets Lysbilledkonsulenter, der muliggjorde, at skoler kunne låne 20 af Danielsens serier med dertilhørende tekster ("Lysbilled-Fremvisning" 1941). Derudover sørgede Rosendahl for, at størstedelen af hans samling kom i offentligt eje på Nationalmuseet (og nogle få hos Lyngby Kommune), hvilket sikrede værkerne et institutionelt efterliv. Selvom Rosendahl promoverede Danielsen som kunstner, så var hans projekt ikke først og fremmest kunsthistorisk. I stedet så han en pædagogisk værdi i at udbrede billederne af et liv i det nordlige Kalaallit Nunaat, som de fleste danskere havde ringe kendskab til. Billederne måtte derfor suppleres med tekst for at fremme forståelsen af dem blandt det danske publikum. I det store katalog er de fleste billeder således gengivet ved siden af Danielsens egne ord for, hvad de forestiller.

I Danielsens levetid var Qeqertarsuaq centrum for den nordlige del af Kalaallit Nunaat. Qeqertarsuaq har været vigtig i en række ekspeditioner og videnskabelige udforskninger, og i 1906 etablerede Morten M. Porsild det, der i dag er Arktisk Station. I 1913 blev Nordgrønlands Bogtrykkeri etableret, og her blev bl.a. den vigtige avis *Avangnâmiok* trykt. Stedet har historisk været et vigtigt center for fangsten af hvaler og særligt grønlandshvaler. Siden 1600-tallet havde området været besøgt af især hollandske hvalfangere, og Danmark prøvede at begrænse den internationale handel ved at gøre Qeqertarsuaq til



[2] Jakob Danielsen: *Uden titel*,
ca. 1928–38. Akvarel på papir,
92 x 142 mm.
Statens Museum for Kunst.

dansk koloni i 1773. Det var netop varer som barder, tran og spæk, der var vigtige for Den Kongelige Grønlandske Handel (KGH), der havde monopol på handlen i Kalaallit Nunaat i 1776-1950 (Marquardt 2017). I Danielsens levetid var grønlandshvalen dog utroligt sjælden, og i 1932 blev den totalfredet. Nedgangen i hvaler var en konsekvens af et højt økonomisk udbytte og dermed overfangst. Som Rosendahl (1967, 133) skriver, så er grønlandshvalens spæklag “[...] så tykt og så tranholdigt, at en enkelt hval kunne give 20.000 kg tran, hvilket dengang kunne indbringe en formue på 50.000 kr., og barderne, der var meget efterspurgt til ‘fiskeben’, kunne endog indbringe 50.000 pr. hval.” Til sammenligning kostede en god riffel 25 kr. og en pakke tobak 20 øre (Rosendahl 1967, 20).

I 1928 var Danielsen med til den sidste fangst af grønlandshval inden fredningen. Det ekstraordinære ved begivenheden understreges med historien om, at man måtte finde harpukanonen frem “på landsfogedembedets samling af ting fra gammel tid” (Rosendahl 1967, 134). Danielsen skildrede desuden fangsten af grønlandshvalen i en for ham typisk billedserie, der viser de forskellige



dele af begivenheden: Fra hvalen først gør sig synlig, til fangerne slæber en båd til vandet, hvalen skydes, og fangerne jublende kaster armene i vejret. Det er bl.a. denne serie, der blev indkøbt til KKS i 1996, men den findes også i en udgave på Nationalmuseet. Sammenligner man de to serier, kan det se ud til, at værkerne i KKS har været skitser til den mere fuldendte serie i Nationalmuseets samling [2-3]. I et af de billeder, der findes både på SMK og Nationalmuseet, ses fangerne, der slæber hvalfangersluppen mod vandet. Hvor KKS-værket er mere løst skitseret op, så er figurerne i Nationalmuseets værk fint afrundede med tydelige detaljer i f.eks. tøjet. Samtidig er der forskel på de to billeders kompositioner: I det ene er der tre mænd, som går forrest med slæbetovet, mens der i det andet kun er én. Også landskabet i baggrunden har varierende udtryk. Ingen af billedserierne viser dog, hvad der sker efter jublen over fangsten, hvilket måske skyldes, at “[...] hval og grejer forsvandt sporløst i dybet”, som en hvalfangerkaptajn senere berettede om begivenheden (Larsen 1953, 270).

Det er netop for sådanne serier, der viser forskellige stadier af en fangst eller jagt, at Danielsen er mest kendt. I noten til KKS-erhvervelsen beskrives Dani-

[3] Jakob Danielsen:
*Grønlændere jager en kæmpe stor
Grønlandshval*. April, ca. 1930-38.
Akwarel på papir, 92 x 143 mm.
Nationalmuseet.

elsen således: “Kunstneren er en af de fineste iagttagere af menneskene i samspil med den grønlandske natur. Dertil kendte han de forskellige jagtteknikker til bunds og skildrede dem i serier af diminutive akvareller.”³ Igennem livet producerede Danielsen en lang række akvareller og tegninger, der skildrer forskellige dele af livet omkring Qeqertarsuup Tunua og den vestlige del af Kalaallit Nunaat. Primært er det fangstmetoder, han har skildret, men der findes også skildringer fra hans eget liv og enkelte mytologiske billeder. Desuden skal Danielsen have været kendt for sine karikaturer, der dog ikke er bevaret for eftertiden. En undtagelse er tegningen af en kalaaleq inuk og en dansk kolonibestyrer, der “taler vredt til hinanden”, som skriften på billedet fortæller. Værket blev gengivet i Julius Lips’ vigtige bog *The Savage Hits Back* (1937, 192) som en kunstnerisk skildring af en inuks opgør med det koloniale system.

I en grundig gennemgang af Danielsens virke beskriver Inge Kleivan (1998) værkernes kunstneriske værdi som en (vigtig) tilføjelse til deres kulturhistoriske værdi. Kleivan (21) beskriver, hvordan Danielsen, ligesom andre samtidige kalaallit kunstnere, havde som ambition at “gengive grønlandsk kultur og natur så virkelighedsnært som muligt. Det var det, de fastboende danskere og danske og udenlandske besøgende var interesserede i at købe”. For at understrege, hvordan Danielsen var tro mod virkeligheden, henviser Kleivan (21) til Rosendahl (1967, 18-19), der beskriver, hvordan han og Danielsen havde set et maleri af en dansk maler, som forestillede en fanger på vej ud med slæde. Danielsen havde sagt, at fangeren godt kunne vende om med den himmel, underforstået at den danske kunstner havde ringe kendskab til lokalt vejrlig og fangstforhold. Rosendahl forstod denne begivenhed sådan, at “det saglige gik for ham forud for det kunstneriske”, men man kan også tolke anekdoten sådan, at det saglige og det kunstneriske for Danielsen hang sammen og var ligestillede. I hvert fald viser hans egen skildring af fangsten på grønlandshvalen, at Danielsen selv har arbejdet med forskellige kompositioner (der er altså ikke kun én saglig version), ligesom han har valgt, på hvilket tidspunkt i fangsten billedserien skulle starte og slutte.

Man behøver dog ikke to versioner af samme billedserie for at få en forståelse for Danielsens kompositoriske arbejde. En serie, der skildrer fangst af narhvaler og hvidhvaler fra iskant **[1]**, er et godt eksempel på, hvordan Danielsen lader mennesker, redskaber og dyr udgøre en harmonisk komposition på baggrund af et landskab, der får god fylde i billederne og derved virker imponant og vidtrækkende. Som Danielsen gør i flere af sine værker, så beholder han også her samme baggrund i flere af seriens billeder, mens han lader figurerne bevæge sig rundt som på en scene, hvor baggrundstæppet kun indimellem skiftes. Eller måske

er en mere passende analogi for Danielsens samtid fotografiet: Der er noget fotografisk over Danielsens værker, som om han har ladet kameraet stå, mens handlingen udspillede sig. Værkernes størrelse (næsten alle ca. 9,5 x 14,5 cm) er med til at understrege det fotografiske. Eftersom fotografier er blevet betragtet som mere virkelighedsnære end andre medier, er det oplagt at forestille sig, at værkernes egne æstetiske kvaliteter har været med til at underbygge forståelsen af dem som saglige og ladet de kunstneriske greb stå mere utydelige for dem, der har analyseret dem.

Danielsen og hans netværk

Danielsen havde ikke en egentlig kunstuddannelse, men han har haft forbindelse til andre kunstnere og billedskabere. Hans fætter, Isak Danielsen (1870-1920), malede landskaber og illustrerede myter, og broderen Pele Danielsen (1881-1920) skildrede ligesom Jakob Danielsen livet ved Qeqertarsuaq. Overkatekten i Qeqertarsuaq, Gerhard Kleist (1855-1931), illustrerede ligeledes livet som fanger og kan også have inspireret Danielsen. Sidst, men ikke mindst har Danielsen kendt fangeren og kunstneren Silas Sandgreen (1885-1943), som han har portrætteret, og som bl.a. er ophavsmand til et spektakulært kort fra Qeqertarsuup Tunua, der er skåret i drivtømmer og monteret på sælskind (Gapp og Pushaw, 2023). Det har med andre ord ikke skortet på lokale kunstnere, som har kunnet udgøre et kunstnerisk læringsfællesskab for Danielsen. Derudover har der selvfølgelig været adgang til anden kalaallit billedkunst gennem trykte medier som bøger og aviser.

Samtidig var Qeqertarsuaq også i Danielsens levetid besøgt af tilrejsende kunstnere. I perioden 25. august til 7. september 1925 besøgte den danske kunstner Johannes Larsen (1867-1961) kolonien som del af en ornitologisk ekspedition, der skulle indsamle materiale til bogværket *Danmarks Fugle* (1925-31). Læser man Larsens dagbog fra rejsen, er det dog tvivlsomt, om han har mødt Danielsen eller andre kalaallit kunstnere, for her bliver det tydeligt, at Larsen og hans medrejsende primært har været sammen med den danske del af samfundet, og bl.a. beskriver Larsen (1925) flere middage hos Porsild på Arktisk Station. Det gengiver billedet af, at danskere generelt ikke omgikkes inuit i Qeqertarsuaq (som i de danske kolonier i øvrigt) (Thisted 2021). En enkelt undtagelse for Larsens ophold i kolonien er et besøg hos førnævnte Peter Dalager, der inviterede de tilrejsende på kaffe og cocktails i hans hjem, der beskrives af Larsen (1925, 94): "Som i alle Grønlandshuse mange Billeder paa Væggen, deriblandt Læbebjørnen fra Grev Friis's Jagtbog og et gammelt koloreret Tryk efter Leonardos Nadver." Citatet giver et indtryk af kunst og billeders betydning i hjemmene i Qeqertarsuaq.

En tilrejsende kunstner, som vi ved, Danielsen har lært at kende, er svenske Ossian Elgström (1883-1950). Elgström havde indsamlet værker af både Danielsen og hans bror Pele Danielsen under en rejse i 1915, hvor han gennem fem måneder rejste fra Nuuk i syd til Uummannaq i nord. Den officielle begrundelse for rejsen til de lukkede kolonier var at “foretage Studier i kunstnerisk Øjemaal” (Elgström 1916, 4-5).⁴ Elgströms rejserute blev planlagt sammen med Knud Rasmussen, og dermed fulgte både rute og formål tidligere (etnografiske) opdagelsesrejsendes vej. I 1916 udgav Elgström bogen *Moderna Eskimåer* om sin rejse, og i bogen er der foruden illustrationer af Elgström selv bl.a. gengivet fem af Danielsens værker og en række af Pele Danielsens. Udgivelsen af *Moderna Eskimåer* tyder på, at Danielsen allerede i 1915 havde en egentlig kunstnerisk produktion (Rosendahls indsamling begyndte først i 1924). Elgström forsøgte også senere at erhverve flere værker af Danielsen og hans bror Pele via Morten Porsild, men denne var angiveligt raget uklar med Danielsen og ville derfor ikke formidle kontakten (Kyander 1992, 32).

Fra Rosendahl (1967, 17) ved vi desuden, at Danielsen har solgt værker til andre danskere: “Jeg har malet for danske før. Det er ikke morsomt. Danske vil kun have eet billede af hver slags fangst. Der foregår så meget på en fangst. Det kan ikke være på eet billede.” Der har formodentligt været tale om købere som danske embedsmænd og andre rejsende på de skibe, der lagde an i Qeqertarsuaq (Kleivan 1998, 22). Danielsens kunstneriske produktion og indsamlingen af hans værker skal ses i lyset af en større interesse i begyndelsen af det 20. århundrede for at indsamle kunst og æstetiske objekter fra oprindelige folk. Som bl.a. Hanna Eglinger (2016, 190) har peget på, var denne interesse ikke mindre i forhold til den arktiske region, hvor der var en interesse for de “jomfruelige landskaber” og “uspolerede indfødte”, som tog form af det, Eglinger kalder for en arktisk primitivisme. Indsamlingen af Danielsens værker skal således også ses som en fortsættelse af indsamlingen af billeder og fortællinger fra kalaallit inuit siden 1820’erne. Netop danske og udenlandske samlere spillede en central rolle i udviklingen af den tidlige grønlandske kunst, og som Ingeborg Høvik (2016; 2017, 50) har peget på, var der allerede i tidlig inuit kunst udtryk for en kunstnerisk og kulturel kontaktzone mellem Kalaallit Nunaat og Europa. Danielsens værker kan derved betragtes som en form for det, Mary Louise Pratt (2010) kalder autoetnografi. For Pratt (2010, 9) skabes den autoetnografiske tekst eller billede i kontaktzonen som et svar på og i dialog med den koloniserende magt. Værkerne fungerer med andre ord som et visuelt mødested mellem Danielsens viden og personlige historie og den form, hvori Rosendahl og andre samlere bad ham afbilde denne.

Institutionalisering

I 1941 blev omkring 300 akvareller og tegninger af Danielsen vist på SMK. Med et besøgstal på 15.000 og deltagelse af både den danske statsminister og undervisningsminister må man konkludere, at det har været en succesfuld udstilling på museet (Rosendahl 1941c, 1; Rosendahl 1967, 23). Som et installationsfoto fra udstillingen viser [4], så blev Danielsens værker udstillet på hvide vægge og uden scenografi, der – som man kender det fra eksempelvis samtidens koloniudstillinger – tematiserede det grønlandske indhold. Det kunne for eksempel være udstillingen for kolonial kunst *Prima Mostra d'Arte Coloniale* i Rom i 1931, hvor Danielsens værker blev udstillet sammen med en blanding af kunsthåndværk, dansk og grønlandsk billedkunst, porcelænsfigurer og dioramaer med udstoppede isbjørne i sektionen "Groenlandia – colonia della Danimarca". Udstillingen i Rom havde det eksplicitte formål at bruge kunstens overtalelsesevner til at propagandere for den koloniale idé i overensstemmelse med Mussolinis tiltro til kunstens betydning for et italiensk kolonialt projekt (Dominicis 2021, 57-60). Det koloniale projekt var, som jeg vil vende tilbage til, også en central del af Danielsen-udstillingen på SMK, men det var altså ikke i udstillingsarkitekturen, at dette kom til udtryk.

[4] Jakob Danielsen udstillingsindretning, Statens Museum for Kunst, 1941. Foto fra Philip Rosendahl: "Jakob Danielsens Tegninger og Akvareller". *Det Grønlandske Selskabs Aarsskrift* (1941): 154.



Forud for udstillingen havde SMK's direktør Leo Swane (1940) tilbudt både en udstilling og erhvervelse af Danielsens værker. Til Rosendahl skrev han:

Jeg er Dem derfor oprigtigt taknemmelig, fordi de viste mig disse Tegninger, og jeg vilde meget gerne lade andre faa den Fornøjelse ved engang at udstille hele Rækken i Kobberstiksamlingens Studiesal, hvis De kunde tænke Dem det. Det vilde ogsaa være mig en Glæde, om de engang kunde finde deres endelige Plads i vor Samling, netop fordi jeg ser dem som Udtryk for en ægte kunstnerisk Evne.

Udstillingen fandt sted kun få måneder senere, og værkerne var allerede på dette tidspunkt lovet til Nationalmuseet, hvor de, med Rosendahls (1941c, 4) ord, ville finde deres "naturlige plads". Poul Nørlund og Kaj Birket-Smith (1941) fra Nationalmuseet havde ligeledes haft tilbudt at udstille værkerne og tilføjet et håb om, at de "[...] i Betragtning af deres kulturhistoriske Betydning til sin Tid maa faa deres endelige Plads i den etnografiske Afdeling". Denne dobbelte institutionelle interesse understreger Danielsens arbejder som befindende sig et sted mellem faglige og institutionelle grænser, mellem kunst og etnografi. Swanes brev spejler denne tvetydighed, for selvom hans tilbud om erhvervelse peger på, at værkerne enkelt og uproblematisk kunne indlemmes i kunstmuseet, så er resten af Swanes brev mere uklart om værkerne som kunstobjekter. Selvom brevets primære funktion er at argumentere for billedernes *æstetiske* værdi, så er teksten vævet sammen med overvejelser om deres *etnografiske* værdi. I sit brev skriver Swane (1940) eksempelvis: "Derfor finder jeg det naturligt, at disse Arbejder først har været fremlagt Mænd med naturvidenskabelig Indstilling." Her må man formode, at Rosendahl refererer til forskere på Nationalmuseet og Naturhistorisk Museum, der ligesom Swane blev bedt om at udtale sig professionelt om værkernes værdi.⁵ Udtalelserne blev brugt i Rosendahls formidlingskampagne, og især til at finde støtte til den store publikation om Danielsen (Kleivan 1998, 19).

Centralt i Swanes brev er det, at han fremhæver Danielsens æstetiske arbejde. Danielsen er "Ganske umiddelbar i sin Opfattelse og Gengivelse", ifølge Swane, men selvom han er utrænnet, så fortjener værkerne "[...] sandelig ogsaa at betragtes som smaa Kunstværker". I et næsten poetisk sprog beskriver Swane, hvordan figurerne i Danielsens værker har "Liv og Bevægelse", at nogle af dem "virkede fortrinligt i samlet Rytme", og i både tegninger og akvareller "kommer der frem en fin Tone af hele Landet, en Stemning af Lyset, af Aarstiden, af Morgen eller Aften, som selv den, der ikke kender denne fremmede Natur, mærker og nyder". Med andre ord er Danielsens værker – ifølge Swane – mere end bare

historier, de er også resultatet af en kunstnerisk frembringelse, hvori Danielsen arbejder med motiviske virkninger: “Han er ikke blot en Anekdote-Beretter, han er en Mand, der arbejder kunstnerisk og føler som Kunstner.”

Swane refererer aldrig til specifikke værker i sit brev, men betragter dem som et hele. Alligevel får han fremhævet et af de elementer, som Danielsen selv fandt vigtigt: at naturen – landskabet og vejret – ikke blev en tom scene, hvorpå den egentlige fortælling kunne finde sted. I stedet ønskede Danielsen at understrege netop tidens, vejrets og årstidens betydning for de begivenheder, der finder sted i de enkelte serier (Rosendahl 1967, 19). For Swane er kvaliteten af Danielsens værker først og fremmest baseret på deres evne til en umiddelbar formidling af livet i Kalaallit Nunaat. De er “Notater om den Virkelighed, der interesserer ham, som Beretninger om grønlandsk Liv” (Swane 1940). Når Swane i sit brev takker Rosendahl for at vise ham “De mange smaa grønlandske Tegninger og Akvareller”, så er “grønlandske” faktisk det nærmeste, vi kommer en identifikation af Danielsen, for kunstnerens navn nævnes ikke en eneste gang i brevet. Glemte Swane det simple? Eller var der vigtigere ting at fremhæve, såsom værkernes “grønlandskhed”? Uanset årsagen, så er det bemærkelsesværdigt, når direktøren for et museum dedikeret til idéen om den geniale enkeltkunstner *ikke* nævner et kunstnernavn. Og faktisk kalder Swane ikke et eneste sted i brevet Danielsen for kunstner. Det tætteste, vi kommer på en sådan karakteristik, er, når han skriver, at “Han har kunstnerens Glæde”. Kunsthistoriker Amelia Jones (2012, 19) argumenterer for, at den europæiske kunsthistorie er baseret på idéen om et unikt situeret kunstnerindivid, der overbringer specifikke perspektiver, følelser og oplevelser til beskuerindividet. Der er ingen tvivl om, at Danielsen ifølge Swane er unikt positioneret til at lave sine værker. Men selvom Danielsen i brevet er identificeret som individ gennem pronomenerne “han”, så er værkerne i lige så høj grad identificeret med Danielsen som “grønlænder”, hvorved Danielsen bliver én, der skaber på vegne af en kultur, og ikke et individ.

Også i selve udstillingens formidlingslag (åbningstale og formidlingstekst) var Danielsens ophav fremhævet, og ved åbningen optrådte inuit i “nationaldragt” (Rosendahl 1941b). Der har formodentlig været tale om den vestgrønlandske dragt kalaallisuut, der gennem tiden er blevet brugt som symbol på noget særligt “grønlandsk” (Rossen 2020). I de danske aviser blev udstillingen præsenteret som intet mindre end en sensation: For første gang blev en kalaallit kunstner udstillet på kunstmuseet. Og det var ikke en type kunstner, man var vant til at møde, men en sælfanger: “Fra vor Hovedstadsredaktion skrives om en usædvanlig Kunstner”, som *Lolland-Falster Tidende* skrev nogle dage efter åbningen (Ip 1941).⁶ Forståelsen af Danielsen som “grønlandsk” frem for

“kunstner” kommer også til udtryk i Rosendahls åbningstale (1941c): “Denne Dobbelttilværelse, som Fanger og Kunstner – et træk, der jo peger stærkt hen paa al ‘primitiv’ Kunst – er utvivlsomt Forudsætningen for den Sikkerhed, hvormed han giver Virkeligheden.” Det er med andre ord ikke kun værkerne, der har en dobbelttilværelse, det er også Danielsens selv. I denne forståelse af Danielsens står han i vejen for værkerne som andet end etnografiske vidner, selvom det også er netop denne unikke adgang til det “primitive” liv, der giver værdi til hans værker som kunst. Som der står i udstillingsteksten: “[udstillingen] viser den eskimoiske Kultur, ikke set udefra med fremmede Øjne, men saaledes som den opfattes indefra af en Grønlænder selv.” Kunstner-fangeren garanterer ifølge denne tankegang værkernes autenticitet. Men det er ikke nok, at Danielsens er fanger, han racialiseres også som et vigtigt element af autenticiteten. Danielsens barndom var “[...] under typisk eskimoiske Kulturformer, idet dette lille Steds Beboere er af usædvanlig ublandet Race” (Rosendahl 1941c). Danielsens særlige status som formidler af kalaallit kultur har ifølge Rosendahl således sin kim i barndommen og er kropsligt forankret. Og så er hans “typiske” liv, ifølge Rosendahl, ikke korrumperet af danske eller europæiske traditioner, eller af, hvad Rosendahl ikke siger direkte, men alligevel lader ane: af civilisationen.

Mellem tradition og modernitet

Læser man materialet knyttet til 1941-udstillingen, bliver det tydeligt, at der er mere end Danielsens værker på spil. Det handler ikke kun om at udstille Danielsens værker og finde ud af, hvor de institutionelt skal være. Som en strøm gennem arkivalierne løber en frygt for, at det traditionelle liv i Kalaallit Nunaat er ved at dø ud. Danielsens værker er af særlig værdi, fordi “[...] hele det Liv, som paa denne Maade skildres, nu er i Færd med at forsvinde med raske Skridt, og naar det om ikke mange Aar er gaaet fuldstændig til Grunde, vil disse Billeder derfor staa som et varigt Monument over gammel, eskimoisk Kultur” (Nørlund og Birket-Smith 1941). Idéen om Danielsens værker som et monument går igen i en pressemeddelelse, der eksplicit nævner deres koloniale kontekst: “Disse Billeder er kort sagt et varigt Monument over den oprindelige eskimoiske Kultur og bør derfor ses af alle, der interesserer sig for Danmarks sidste koloni” (“Meddelelse til *Gymnasieskolen*” u.d.). Når Danielsens værker betragtes som et monument over noget, der må reddes, knyttes de til det, der populært kaldes redningsetnografi (*salvage ethnography*), og som bl.a. er kommet til udtryk i storstilede indsamlinger af arktiske kulturer til vestlige museer (Eglinger 2016, 197-98).

Både SMK's og Nationalmuseets rolle i institutionaliseringen af Danielsens værker indskrives sig altså i en større ideologisk formation, der knytter Kalaallit Nunaat til Danmark og forudsætter en ret til og et behov for at beholde den arktiske koloni. Først i 1933 var Danmark tilkendt rettighederne til hele Grønland af Den Internationale Domstol i Haag, og da det nationalsocialistiske Tyskland besatte Danmark, blev forbindelsen mellem Danmark og Kalaallit Nunaat afbrudt. I april 1941 indgik den danske gesandt i Washington DC Henrik Kauffmann så *Forsvarsaftale for Grønland af 1941*, der gav amerikanerne ret til at etablere egentlige militærbaser i Kalaallit Nunaat. Netop denne aftale betød, at der i Danmark var stor bekymring for, om Kalaallit Nunaat kunne forblive dansk efter krigen (DIIS 2007, 15 ff.). Det er ikke sikkert, at den udfordrede koloniale relation mellem Danmark og Kalaallit Nunaat har været en af de primære årsager til Rosendahls intense promovering af Danielsen, men den er der, når man betragter arkivalierne. Som Johannes V. Jensen (u.d.) skriver i sin udtalelse om værkerne: "Det er min Overbevisning at Grønlands Sag som dansk Koloni, som befinder sig i en Skæbnestime nu, er vel tjent med ethvert offentligt og privat Bidrag til Offentliggørelsen af et saa værdifuldt Arbejde." Med Jensens ord knyttes frygten for et tab af kalaallit kultur meget eksplicit til frygten for at miste Kalaallit Nunaat som dansk koloni. Denne "skæbnestime" understreger, med sin storladenhed, at selvom Danielsens akvareller og tegninger nok er små, så var deres politiske og pædagogiske værdi af største vigtighed i en dansk offentlighed.

Når billederne er blevet beskrevet som monument over en tid, der er ved at svinde, så er det vigtigt at huske, at det netop var "den oprindelige erhvervskultur, som findes endnu", som Rosendahl havde bedt Danielsen om at skildre, selvom også enkelte "indførte" fangstmetoder efterhånden måtte skildres – herunder hvalrosfangst med motorfartøj (Rosendahl 1967, 20). Et andet tegn på ændrede tider (som dog ikke nævnes af Rosendahl) er de ovne, der optræder i Danielsens skildringer af huse, og som viser et skiftende fangst- og energimiljø i Kalaallit Nunaat. Med den voldsomme tilbagegang i hvalbestanden ønskede den koloniale administration et skifte til sælfangst, og hvor tran førhen blev brugt til opvarmning og lyskilde i de historiske vinterboliger af tørv, så pressede administrationen på for en overgang til kul, der ville betyde større eksport af tran. Kirstine Møller og Bart Pushaw (2023) har beskrevet, hvordan denne udvikling – sammen med koloniadministrationens ønsker

[5] Titelbladet fra Ossian Elgströms *Moderna Eskimåer*. Stockholm: Albert Bonniers Forlag, 1916.



om at “forbedre” hjemmene i Kalaallit Nunaat – betød, at vinduer og ovne til kul blev indført i husene. Danielsens har skildret netop disse to elementer i en af de tegninger, som Elgström indsamlede [5]. Det viser en kvinde, der flår en sæl. Ved siden af hende ses en grammofoon, og i baggrunden en ovn og et vindue. Måske er netop disse elementer – grammofoonen, vinduet og ovnen – symboler på det, Elgström forstod ved at være moderne. I hvert fald valgte han at bruge billedet i titelbladet på *Moderna Eskimåer*.

Også senere er Danielsens værker blevet knyttet mere til (idéen om) en traditionel og autentisk fortid, end de nødvendigvis afspejler. I sit forord til Rosen-dahls publikation beskriver P.V. Glob (1911-85) scenerne som “mørke helleristninger”, der “står stærkt mod de sneklædte fjelde”. Det er ikke underligt, at den kunstinteresserede arkæologs beskrivelse af Danielsens værker er poetisk og begejstret, men med billedet på helleristninger får han samtidig placeret dem i forhistorien. I 1979 blev nogle af Danielsens værker igen udstillet på SMK i forbindelse med udstillingen *Grønlændere – grafik og tegninger fra ældre tid*, der var kurateret af den danske kunstner Ib Geertsen (1919-2009) i samarbejde med inspektør på SMK Jan Würtz Frandsen.⁷ Retorikken er overordnet set den samme som i 1941, og i introduktionen til udstillingen skriver Geertsen (1979), at “De gamle grønlanderes levevis som fangere har udviklet dem til overordentligt fine iagttagere. De kunne skelne hårfine enkeltheder på meget lang afstand. Disse evner var nødvendige for deres fangst, og dermed for deres overlevelse i det arktiske klima”.⁸ Der er med andre ord en fare for, at værkernes “modernitet” overses i monumentaliseringen og historiseringen af dem. Med modernitet skal her forstås den udveksling med omverdenen, som inuit altid har haft, og som ikke var mindre på Danielsens tid, uanset hvor gerne man ville se værkerne som særligt “uspolerede”.

En betydelig mangel

“People and things are increasingly out of place”, skriver James Clifford (1988, 6) i sin indflydelsesrige bog *The Predicament of Culture*. Heri udfolder han det, han kalder kunst-kultur-autenticitet-systemet, hvori objekter bevæger sig mellem kategorier (224). Et objekt er således aldrig fastlåst i én bestemt kategori, men i konstant bevægelse mellem kategorier, der i sig selv er i bevægelse. Betragter man samlingen af Danielsens værker, bliver denne bevægelse meget tydelig. Værkerne er både kunst (singulære) og objekt (kollektive), og de taler fra og om en kultur, men er samtidig en enkeltkunstners frembringelse, bundet til hans følelser og oplevelser. Det er i den forbindelse vigtigt at huske på, at institutioner som SMK og Nationalmuseet ikke kun påvirker mødet med Danielsens værker –



hvilken forskning der bedrives, hvilke udstillinger de indgår i, hvordan publikum møder dem osv. – værkerne påvirker også institutionerne. For selvfølgelig havde SMK været et andet museum, hvis det, qua rollen som hovedmuseum for kunst i Danmark – og som en del af Rigsfællesskabet – konsekvent havde indsamlet, forsket i og udstillet grønlandsk kunst.

I kunsthistorien overses kunstnere som Danielsen ofte som medskabere af billedet på Kalaallit Nunaat og inuit – en rolle, der oftere tilskrives de danske “grønlandsmalere”, der fra slutningen af det 19. århundrede rejste til de arktiske kolonier for at skildre naturen og livet (Hansen og Altinbas 2024; Jørgensen 2023). Der findes endnu ikke en egentlig analyse af samspillet mellem “grønlandsmalernes” kunst og værker af kunstnere som Danielsen, selvom de havde samme pædagogiske funktion (at fortælle om Grønland) i eksempelvis koloniudstillinger i begyndelsen af 1900-tallet. Ser man på Danielsens værker, er det samtidig tydeligt, at han har haft et kunstnerisk ærinde, der gik ud over at berette det tekniske om fangstmetoder eller det rent saglige ved livet omkring Qeqer-

[6] Jakob Danielsen: *Sommeren er inde. Man rejser til fangstplads*, ca. 1930-38. Akvarel på papir, 92 x 143 mm. Nationalmuseet.

tarsuaq [6]. Danielsen har også udforsket farver og lys i sine værker, der endda – som denne akvarel af en umiaq og to kajaker – er et motiv, der er skildret igen og igen af danske, tilrejsende kunstnere.

Det komplicerede rum mellem kunst og objekt, kunst og etnografi, som Danielsens værker eksisterer i, er blevet adresseret af Pia Arke i essayet “Etnoæstetik” fra 1995, hvori hun kritiserer det dilemma, en kunstner fra Kalaallit Nunaat står i, mellem at være “rigtig grønlander” eller “rigtig kunstner” (69). Dilemmaet knytter hun til den opfattelse, at kunsten i Kalaallit Nunaat både er ikkeeksisterende (idet inuit er blevet betragtet som naturfolk) og allestedsnærværende (idet alle frembringelser kan ses som æstetiske) (67-68). Ifølge Arke lever autodidakte kunstnere som Danielsen dog “uforstyrret videre” i dette dilemma i modsætning til de kunstnere, der fik en egentlig kunstnerisk uddannelse på Kunstakademiet (69). Hvorvidt Danielsen selv mente, at han stod i et dilemma mellem at være kalaaleq inuk og at være kunstner, er ikke til at vurdere ud fra de ord, der er videregivet i Rosendahls katalog. Sikkert er det dog, at i *receptionen* af hans værker har hans identitet som inuk stået i forgrunden og måske endda i vejen for en forståelse af værkernes (æstetiske) indhold. Som Nivi Christensen (2017), direktør for Nuuk Kunstmuseum, har påpeget, så er det en stor udfordring for kunsthistorien, at så få ting fra og i Kalaallit Nunaat beskrives og udstilles, at det forbliver uimodsagte sandheder. Rosendahls vigtige, men ikke uproblematisk arbejde for og med Danielsen er et godt eksempel på det, Christensen kalder “implicitte sandheder”. Måske er den betydeligste mangel derfor stadig grundige analyser af de kunstneriske frembringelser i Kalaallit Nunaat i begyndelsen af det 20. århundrede.

LITTERATUR

- Arke, Pia. 2010. *Ethno-Aesthetics / Etnoæstetik*. 2. udg. København: Ark, Pia Arke Selskabet og Kuratorisk Aktion. Først udgivet i 1995 af Ark (Aarhus).
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danielsen, Jakob. 1924 (maj). "Kangerssûmut misigssuiartornek pivdlugo". *Avangnâmiok*, nr. 5: 34-35.
- DIIS (Danish Institute for International Studies). 2007. "Afvikling af Grønlands kolonistatus 1945-54. En historisk udredning". København: Danish Institute for International Studies.
- Dominicis, Serena de. 2021. "Removed or Ignored: On the Traces of the Italian Colonial Artistic Legacy". *Art History Studies*, nr. 9: 49-70. DOI: <https://doi.org/10.53631/MIS/2021.9.2>
- Eglinger, Hanna. 2016. "Nomadic, Ecstatic, Magic: Arctic Primitivism in Scandinavia around 1900". *Acta Borealia* 33, nr. 2: 189-214. DOI: <https://doi.org/10.1080/08003831.2016.1238174>
- Elgström, Ossian. 1916. *Moderna Eskimåer*. Stockholm: Albert Bonniers Forlag.
- Gapp, Isabelle og Bart Pushaw. 2023. "Mobility, materiality, and memory: Silas Sandgreen and the construction of Kalaallit cartography in the 1920s". *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 92 (2): 152-170. DOI: 10.1080/00233609.2023.2197432
- Geertsen, Ib. 1979. *Grønlændere. Grafik og tegninger fra ældre tid* (red. Jan Würtz Frandsen). Udstillingskatalog. København: Statens Museum for Kunst.
- Hansen, Stine Lundberg og Laila Altinbas. 2024 (oktober). "Christine Deichmann og de g(l)emte Grønlandsrejser". *Perspective Journal* (online): <https://www.perspectivejournal.dk/christine-deichmann-og-de-glemte-groenlandsrejser/> (sidst besøgt 4. december 2024).
- Høvik, Ingeborg. 2016. "Reproducing the Indigenous. John Møller's Studio Portraits of Greenlanders in Context". *Acta Borealia* 33, nr. 2: 166-88.
- Høvik, Ingeborg. 2017. "Art History in the Contact Zone. Hans Zakæus's First Communication, 1818". I *Sami Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, red. Svein Aamold, Elin Haugdal og Ulla Angkjær Jørgensen, 49-68. Aarhus: Aarhus University Press.
- Ip. 1941 (18. marts). "Grønlandsk Kunst". *Lollands-Falsters Stifts-Tidende*: 5.
- Jensen, Johannes V. U.d. "Udtalelse om Jakob Danielsens værker". SMK, KMS brevarkiv. Boks: "KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946". Folder: "Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941".
- Jones, Amelia. 2012. *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. London and New York, NY: Routledge.
- Jørgensen, Anna Vestergaard. 2023. "Traveling Images: On Carl Rasmussen's 'Greenland Paintings'". *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 92 (2): 106-124. DOI: 10.1080/00233609.2023.2213207
- Jørgensen, Anna Vestergaard. 2024 (februar). "Grønlandsk kunst i SMK's samling". *Smk.dk* (online): <https://www.smk.dk/article/groenlandsk-kunst-i-smks-samling/> (sidst besøgt 3. december 2024).
- Kleivan, Inge. 1998. "En ukendt side af Jakob Danielsens kunst". *Tidsskriftet Grønland*, nr. 1-2: 17-39.
- Kyander, Pondus. 1992. *Myter och människor. Grönland i Ossian Elgströms konst*. Nuuk: Atuakkiorfik.
- Kaalund, Bodil. 1979. *Grønlands kunst*. København: Politikens Forlag.
- Larsen, Johannes. 1925. Dagbog. Det Kongelige Bibliotek. Kilder til Dansk Kunsthistorie, <https://fynboerne.ktdk.dk/personer/larsen-johannes/dagboeger/>
- Larsen, L. 1953. "Grønlandshvalen og dens skæbne". *Tidsskriftet Grønland*, nr. 7: 265-70.

- Lips, Julius. 1937. *The Savage Hits Back. Or the White Man Through Native Eyes*. Overs. Vincent Benson. London: Lovat Dickson Ltd Publishers.
- “Lysbilled-Fremvisning. Den grønlandske Fanger Jacob Danielsens Arbejder reproduceret som Lysbilleder”. 1941. *Københavns Kommuneskole* 34, nr. 17: 412-13.
- Marquardt, Ole. 2017. “Spæk, tran, skind og barder”. I *Grønland. Den arktiske koloni*, red. Hans Christian Gulløv, 120. København: Gads Forlag.
- “Meddelelse til Gymnasieskolen.” U.d. SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”.
- Møller, Kirstine og Bart Pushaw. 2023. “Contesting the Colonial Illu”. I Luis J. Gordo Peláez og Paul B. Niell (red.): *Architecture and Extraction in the Atlantic World, 1500-1850*, 74-87. London: Routledge.
- Nørlund, Poul og Kaj Birket-Smith. 1941 (14. januar). “Nationalmuseet”, appendix til nr. 157, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”.
- Porsild, Alf Erling. 1924 (april). “Kangerssûmut misigssuiartornek pivdlugo.” *Avanngnâmiok*, nr. 4: 29-30.
- Pratt, Mary Louise. 2010. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 2. udg. London og New York, NY: Routledge. Først udgivet 1992 af Routledge.
- Rosendahl, Philip til Leo Swane. 1941a (22. januar). SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”, nr. 157.
- Rosendahl, Philip til Erik Zahle. 1941b (10. marts). KMS brevarkiv XVII. SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”, nr. 157.
- Rosendahl, Philip. 1941c (15. marts). “Åbningstale”. SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”.
- Rosendahl, Philip. 1967. *Jakob Danielsen: En grønlandsk maler*. København: Rhodos.
- Rossen, Rosannguaq. 2020. *Branding igennem moden – Den vestgrønlandske kvindedragt som symbol*. Ph.d.-afhandling, Institut for Kultur, Sprog og Historie, Ilisimatusarfik.
- Swane, Leo til Philip Rosendahl. 1940 (21. december). SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”, nr. 1503.
- Thisted, Kirsten. 2021. *Stemmer fra Grønland: den danske koloni i 1920'erne*. København: Kristeligt Dagblads Forlag.
- “Udstillingstekst”. U.d. SMK, KMS brevarkiv. Boks: “KMS brevarkiv XVII: Udlån 1938-1946”. Folder: “Grønlandske Udstilling 15. marts – 14. april 1941”.

Dele af denne artikel er udgivet som kapitlet “‘An unusual artist’: Jakob Danielsen at the Statens Museum for Kunst in 1941” i min ph.d.-afhandling *The Museum of Discomfort: Exhibiting Colonial Histories at the Statens Museum for Kunst* (Københavns Universitet 2021): 57-84.

NOTER

- 1 Journal nr. 4-177/96, KKS brevarkiv, SMK. Værkerne blev erhvervet fra Bodil Kaalund (1930-2016), der med *Grønlands Kunst* (1979) udgav den første store oversigt over kalaallit kunst.
- 2 Tak til Mia Skifte Lyngre for hjælp til at oversætte til dansk.
- 3 Journal nr. 4-177/96, KKS brevarkiv, SMK.
- 4 Elgström skulle have tilladelse til at rejse til de grønlandske kolonier: "Det är Kina före opiumskriget. Ingen europe får landstiga där utan danska utrikeministeriets tillåtelse", som han skrev (Elgström 1916, 4).
- 5 Udtalelserne er skrevet af Nørlund og Birket-Smith fra Nationalmuseet, Dr. phil. Magnus Degerbøl og Professor Dr. phil. Ad. S. Jensen fra Naturhistorisk Museum og forfatter Johannes V. Jensen. Kopier af disse breve blev sendt til SMK og kan findes i KMS brevarkiv XVII.
- 6 Andre avisoverskrifter var "Fangeren, som blev Grønlands fineste Kunstner" (*Kalundborg Avis*, 18. marts 1941), "Grønlandsk Fanger som Kunstner" (*Thisted Amtsavis*, 22. marts 1941) og "Grønlandsk Sælfanger paa Statens Museum" (*Frederiksborg Amtsavis*, 19. marts 1941).
- 7 Geertsen, som bl.a. er repræsenteret på SMK med den installatoriske mobile *Med og mod* (1998), interesserede sig også for grønlandsk kunst og udgav bøger om grønlandske masker og kunstneren Kârale Andreassen.
- 8 Rosendahl (15. marts 1941) citerer Danielsen for selv at sammenligne kunst og jagt: "Naar jeg før skulde til at male, kede det mig altid at skulle sidde og tænke paa, hvad det næste billede skulde være. Men nu er det saadan, at er jeg færdig med et Billede, behøver jeg slet ikke at spekulere, det giver sig ganske af sig selv, ligesom selve Jagten, man er ude i."

Dansk kunst i DDR: En samlingshistorie på tværs af Jerntæppet

Ved kunstmuseet i den nordtyske havneby Rostock befinder der sig en samling af dansk kunst, der er lige så særegen, som den er ukendt i den danske kunstverden. Den er nemlig oparbejdet i rammerne af en ikke længere eksisterende stat og med den kolde krigs opdelte Europa som bagtæppe. I den ellers fredelige nordiske region var her en yderst varm grænse mellem de to blokke og med Danmark og Østtyskland som frontlinjestater adskilt af bare 35 kilometers farvand. Med de forskelligt ideologisk og økonomisk betingede samfund og de følgelig stilistisk og praktisk indrettede kunstverdener har det gængse billede tegnet sig af, at den blok-opdelte orden ikke tillod udvekslinger på det kunstmæssige område. Et nærmere eftersyn leder dog til en revision af denne kunsthistoriske konsensus gennem en række udvekslinger på tværs af det notoriske jerntæppe. Der fandt tilbagevendende udstillinger med danske kunstnere sted i DDR og der var endda bestræbelser på at opbygge en hel samling af dansk og nordisk kunst ved det kunstmuseum, der var DDRs eneste nybyggede kunstmuseum: Kunsthalle Rostock indviet 1969. Jeg vil her fremlægge forløbet omkring denne samling og dens kontekst i både Danmark og (Øst)Tyskland. Ved at følge aktiviteterne i Rostock som porten til DDR, vil der være anledning til at gennemgå dansk kunst i DDR og samlinger her. Formålet er at forstå konteksten for kunstmæssige udvekslinger med DDR, at analysere fremkomsten af Nordeuropas første "biennale" i denne kontekst og at vurdere forsøgene på at skabe en fast samling af dansk kunst ved DDRs eneste nybyggede kunstmuseum. Ved siden af at være et væsentligt stykke af historien om dansk kunst og dens institutioner med fokus på realisme i stedet for abstrak-

tion eller nye medier, vil analysen sætte samlingshistorie ind i en kontekst af den kolde krig – hvor det regionale perspektiv og Danmark som central aktør i dette er et væsentligt input. I de seneste år har forskningen i den kolde krig betonet det kulturelle aspekt og vigtigheden af at forstå de forskellige aktører i den omfattende ”sjælekamp” på de indre og ydre linjer i samfundet, for at bruge historiker Rasmus Mariagers begreb (Mariager 2024). Dette kan kombineres med kunsthistoriens øgede fokus på udstillingsformater og samlingsstrukturer, som dette nummer også viser – og på et udvidet geografisk perspektiv, hvilket omkring DDR er udfoldet i forskningsprojektet ”Art in Networks – The GDR and its Global Relations” (TU Dresden 2022-). Jeg vil her særligt vise, hvordan bestræbelserne på at skabe en ny udstillingsplatform hang sammen med udenrigspolitiske ambitioner, når de normale diplomatiske kanaler var lukkede. Derfor indledes artiklen med en indføring i de komplekse forhold i DDRs kulturverden.

Geopolitisk kontekst og den første udstilling af danske kunstnere i DDR

Deutsche Demokratische Republik (DDR) opstod i 1949 som ny konstruktion af en stat og bestod af de landområder, der siden Nazitysklands betingelsesløse kapitulation i 1945 havde været administreret af Sovjetunionen som Sowjetische Besatzungszone (SBZ). I den nye stat skulle kunst og kultur spille en accentueret og aktiv rolle i samfundsopbygningen, mobiliseret som ”Volksbildung” for at skabe en socialistisk orden. Som det blev formuleret i 1948 ved det magthavende Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) første kulturkongres var målet en ”ægte, virkelighedsnær og folkeforbundet kunst” med Sovjetunionens socialistiske realisme som forbillede (Steinkamp 2022, 17).

Det indgik ikke i nogen internationale aftaler, at den sovjetiske besættelseszone skulle være grundlag for en permanent statsdannelse efter mønster af en sovjetdomineret ét-partistat, som til vestmagternes store bekymring havde bredt sig hele det sovjetdominerede Øst og Centraleuropa siden 1945. Derfor ville ingen af de ikke-socialistiske stater give diplomatisk anerkendelse til ”Østtyskland”, som blev den almindelige betegnelse for at undgå betegnelsen ”demokratiske republik” (Lammers 2006). Dette blev særligt understreget af den vesttyske regering i 1955 med den såkaldte Hallsteindoktrin, ifølge hvilken Forbundsrepublikken ikke ville opretholde diplomatiske relationer med lande, som anerkendte den østtyske ”Urets-stat”. Danmark fulgte denne linje og var som bekendt medlem af NATO-alliancen fra 1949. Det skabte den historisk unikke situation, at Danmark var naboland til en stat, hvis legitimitet, man ikke anerkendte og derfor ikke kunne pleje diplomatiske forbindelser eller have officielle udvekslinger med, også på det kulturelle område (Wegener Friis 2001). Nogle få

enkelte personer af kommunistisk observans fandt dog interesse i at optage relationer til DDR i de tidlige år, mest markant forfatteren Martin Andersen Nexø (1869-1954), der i 1951 flyttede til Dresden.

Den unge stat præsenterede sig for omverdenen ved at være vært for den 3. Verdensungdomsfestival i Østberlin 1951. Festivalen var et tiltag med det erklærede mål at forene unge på tværs af grænserne til et internationalt stævne ”for fred og venskab” af organisationen World Federation of Democratic Youth (WFDY). Initiativet blev i 1945 lanceret som internationalt på tværs af blokkene, men var fremsat på Sovjets initiativ og blev også set som kommunistisk styret. Derfor blev planer om lokationer som København og Paris droppet og festivalerne kom i stedet til Prag (1947), Budapest (1949), Østberlin (1951), Bukarest (1953), Warszawa (1955) og Moskva (1957) (Koivonen 2022). Som megaevents i den nøjsomme efterkrigstid samlede festivalerne et stort publikum, også af danske unge, hvor der i 1951 under en del polemik rejste 1100 deltagere til Berlin. I programmet af optrin, politiske møder, sportsstævner og kulturelle indslag indgik også en større kunstudstilling. Som *Internationale Kunstausstellung* med kunstnere fra 38 nationer organiseret af Deutsche Akademie der Künste var det den første udstilling i DDR med dansk deltagelse. Invitationen af kunstnere foregik tilsyneladende gennem de nationale WFDY-komiteer og skulle rettes til ”den unge generation i tyverne og trediverne”. De danske deltagere var: Folmer Bendtsen (1907-1993), Victor Brockdorff (1912-1992), Rita Kernn-Larsen (1904-1998), Anker Landberg (1916-1973) og Poul Søndergaard (1905-1986). Flere var baserede i Paris og det er uvist, om nogen af dem faktisk selv besøgte festivalen – før udstillingen nævntes også den abstrakte maler Egill Jacobsen (1910-1998) og skulptøren Astrid Noack (1888-1954) som deltagere, men de figurerede ikke i det endelige udvalg (Land og Folk 22.7. 1951). Udstillingen dikterede ikke socialistisk realisme, men var alligevel domineret af ny realisme og en stor andel kunstnere fra Sovjetunionen. Mens de unges deltagelse i det angivelige propagandaarrangement var heftigt diskuteret i dansk presse, var der ikke en kunstkritisk reception af udstillingen – måske med undtagelse af forfatter og filosofistuderende Willy Sørensen (1929-2001), der som ikke-kommunistisk deltager ved festivalen i sine senere udgivne dagbøger omtaler et besøg ved kunstudstillingen.¹

Rostock som åbning til DDR

En festival var også ramme om den næste udstilling af danske kunstnere i DDR. Det tillukkede forhold til Danmark og de nordiske lande – og manglende informationer om, hvad der foregik her – var et problem for DDRs regime, der måske så en mulighed for den ønskede internationale anerkendelse fra de nordiske



[1] Plakat for *Bildende Kunst an der Ostsee*, 1962.

staters side. Derfor støttede partiledelsen anført af generalsekretær Walter Ulbricht (1893-1973) et lokalt forslag om en festuge ved Rostock, der under titlen *Ostseewoche* [Østersøugen] skulle være et møde for forskellige grupper fra Østersølandene. I 1958 fandt den første Østersøuge sted i Rostock og i de nærlig-

gende feriebyer ved kysten med et program af politik, sport og kultur ligesom ved Verdensungdomsfestivalen. Denne gang var fokus på regionen under sloganet "Die Ostsee must ein Meer des Friedens sein" [Østersøen skal være et fredens hav] og en symbolik i tale og billeder rettet mod NATO og Vesttysklands militarisme og oprustning. Denne paroleagtige stil mødte allerede kritik fra det danske kommunistiske partis leder Aksel Larsen (1897-1972), der forudså, at det ville dæmpe interessen i Danmark (Wegener Friis 2001, 29-30). Der var tale om et vigtigt foretagende for DDR. Organisationen Liga für Völkerfreundschaft (der som koordinator af venskabsforeningerne i udlandet var væsentlig i DDRs udlandsarbejde) karakteriserede Østersøugen som "det største regionale massepolitiske event i Europa".² Historiker Thomas Wegener Friis betegner Østersøugerne som "et centralt element i den Østtyske Skandinavienpolitik", hvor "danskere og andre skandinaviske gæster i en uge blev præsenteret for det organisatorisk ypperste, som DDR-staten kunne præstere" (Wegener Friis 2001, 75). Med disse mål om både at være imødekommende udstillingsvindue og politisk virkemiddel kom festugens indhold til at svinge mellem pragmatisme og dogmatik, hvilket også kan ses i det kunstneriske indhold. Ved den første Østersøuge i 1958 talte dette som hovedindslag en udstilling organiseret af kunstnerforbundet Verband Bildende Künstler (VBK) med titlen *Revolutionäre sozialistische Kunst* med østtyske kunstnere. En dansk kunstner i var dog også til stede i Rostock i skikkelse af tegneren Herluf Bidstrup (1912-1988), hvis værker var udstillet på Museum der Stadt Rostock under festivalen. Som tegner ved den kommunistiske avis *Land og Folk* var Bidstrups politiske satire og humoristiske hverdagsmotiver blevet distribueret til pressen i de statsocialistiske lande, hvor de optrådte i den sovjetiske partiavis *Pravda* og det østtyske magasin *Eulenspiegel*. Dette gav Bidstrup en position som velkendt kunstner i DDR, både støttet af systemet for det klare politiske indhold og blandt befolkningen for det humoristiske islæt. Efter udstillingen, der blev nævnt som "meget påskønnet" i partiavisen *Neues Deutschland* (9.7. 1958) blev en udstilling af Bidstrups værker vist i en række byer omkring Rostock i det følgende år. Til Østersøugen i 1959 var en stor udstilling af Bidstrup igen del af programmet.

Ved den tredje Østersøuge i 1960 blev der af VBK og komiteen for Østersøugen organiseret en international kunstudstilling med titlen *Bildende Kunst an der Ostsee* fremvist på Museum der Stadt Rostock. Udstillingen var unik ved at være bygget op om deltagelse fra Danmark, Finland, Norge, Sverige, Polen, Sovjetunionen og DDR, altså både fra de socialistiske stater og det ikke-socialistiske udland forenet under en bastant retorik som "en manifestation af den ubetingede vilje til fred hos kunstnerne i den socialistiske verden og hos de progressive

malere, grafikere og billedhuggere i kapitalismens lande” (udstillingens katalog). Den danske deltagelse bestod af 14 kunstnere, næsten alle fra kunstnersammenslutningen Kammeraterne, der siden starten i 1935 havde været samlet omkring en årlig udstilling med fokus på realisme og ofte et socialt betonet indhold. Det er usikkert præcist hvordan gruppen blev kontaktet og udstillingen var heller ikke omtalt i dansk sammenhæng.

En lignende udstilling indgik også i de følgende års Østersøuge, nu med titlen *Internationale Ausstellung, Bildende Kunst an der Ostsee* for at understrege både udstillingens egenart og formålet omkring Østersøugen med at naturalisere DDR som stat. I 1961 var deltagerne overvejende fra kunstnersammenslutningen Corner, der i endnu højere grad var samlingspunkt for de danske realister og ofte kunstnere af kommunistisk overbevisning. De fremviste værker med portrætter af jævne mennesker og afbildninger af hverdagsomgivelserne i land og by blev vel modtaget og fremhævet i det nationale talerør *Neues Deutschland* for ikke at have ”anti-humanistiske tendenser” (som i den for eksperimentelle abstrakte kunst).³ Udstillingen som helhed blev betegnet som at have haft ”uventet stor resonans”, hvilket bragte ”ideen om at bygge et galleri for nordisk kunst på tale igen”.⁴ Det er desværre uvist hvilken sammenhæng, denne bemærkelsesværdige ide om et udstillingssted helliget kunst fra Norden i det kommunistiske DDR tidligere havde floreret i.

Internationale Ausstellung fandt igen sted i 1962 og 1963 fortsat med deltagelse af kunstnere fra Corner og Kammeraterne. Den gentagne deltagelse gav en blivende tilknytning til Rostock og i 1963 var der nedsat en egentlig international kunstnerkomite, som skulle stå for udvælgelsen af kunstnere fra de respektive lande. De danske medlemmer i denne var Bidstrup og maleren Brockdorff, der var en drivende kraft i Corner. På trods af ønsket om officiel status kunne der fortsat ikke være tale om, at danske institutioner var repræsenteret. DDRs kulturministerium ønskede at styrke udstillingen, som skulle være et ”samlingspunkt for realistiske kræfter”, ikke på den eksplicit ideologiske måde, men hvor ”fred og det menneskelige” var afspejlet i den realistiske kunst, også i landskab og stilleben.⁵ I 1964 besluttede DDRs ministerråd at ændre udstillingerne i Rostock til en biennale med en international jury og en ledelse udpeget af kulturministeriet. Der skulle også tilvejebringes ”passende repræsentative bygningsfaciliteter”, altså en ny udstillingsbygning til formålsbygget til biennalen (Neumann 2022, 104). Endelig blev ”Projekt Kunsthalle Rostock” vedtaget og tegninger af arkitekterne Hans Fleischhauer (1930-2012) og Martin Halwas for en tidssvarende kunstpavillon præsenteret for ministeriet – som den første nye bygning til kunst i DDR. Intentionen havde været, at bygningen skulle stå klar til den

første udgave af biennalen i 1965. Den skulle placeres som et anneks tæt på byens gamle museum, men byggegrunden viste sig uegnet og i sidste ende blev en ny placering fundet et stykke længere ude i byen ved parken Schwanenteich. Denne lokation kunne både minde om Louisianas park og et socialistisk ideal om nærhed til folkets boliger i forstæderne – særligt var det nye Munchmuseet i Oslo, åbnet i 1963 og præsenteret i fagtidsskrifter i DDR, et forbillede for den planlagte bygnings rette linjer, som arkitekturhistoriker Nikolaus Bernau har påvist (Bernau 2022). Bygningen stod dog først færdig i 1969.

Ministeriet indsatte også en fast koordinator af biennalen i skikkelse af kunsthistoriker og tidligere leder af Galerie Neue Meister i Dresden, Horst Zimmermann (1930-). Zimmermann, der havde ry for at være kunsthistoriker mere end kommunist, oparbejdede hurtigt et netværk til tilgængelige nordiske kunstnere og tog allerede i 1965 på en studierejse til svenske moderne kunstmuseer i Malmö, Lund og Stockholm (som leder af Biennalen havde han status af "Reisekader" og kunne derfor rejse udenlands, men skulle dog aflægge beretning til blandt andet Ministeriet for Statssikkerhed (Stasi)).

Biennale der Ostseeländer åbnede i sommeren 1965, sandsynligvis som den første "Biennale" af navn i Nordeuropa. Det historiske museums rum var blevet moderniseret til anledningen og var fyldt af en omfattende række af kunstnere fra hver af de deltagende østersølande, også præsenteret i et for det ressourceknappe DDR rigt katalog. Den danske deltagelse, som Bidstrup og Brockdorff skulle formidle, tog sig ud som en fortsættelse af de tidligere års fokus på de figurative kunstnere i Corner og Kammeraterne. Aksel Jørgensen (1883-1957) var med som et forbillede for den socialt engagerede grafiske kunst i Danmark og også Palle Nielsen (1920-2000) deltog som et yngre indslag blandt den noget ældre sammensætning af 28 kunstnere over 40 år. Under forberedelserne af udstillingen udtalte Brockdorff, at det var svært at finde kunstnere med "tilstrækkeligt mod" på at deltage i en udstilling i Østtyskland og at det ville gavne at gøre Biennalen mere officiel igennem kendte navnes medvirken.⁶ Her forsøgte Brockdorff at række ud til en række profilerede abstrakte kunstnere og talte også for, at Kulturministeriet og andre danske institutioner skulle involveres (hvad der nu ikke var muligt). Der var dog fra DDR-side tilfredshed med den danske del af udstillingen, modsat de mere abstrakt prægede norske og finske afdelinger. Arrangørerne havde også valgt at lave en hædersudstilling med en fremtrædende realistisk kunstner i forlængelse af biennalen, hvilket blev Victor Brockdorff. Udstillingen med 46 malerier og et dobbelt så stort antal papirværker viste Brockdorff som et etableret hovednavn i Østtysk sammenhæng – senere i 1981 viste Kunsthalle Rostock også en stor retrospektiv udstilling i anledning af

kunstnerens 70-års fødselsdag. Med biennalens forsøg på en officiel status fulgte en rejse for de interesserede deltagende kunstnere, hvilket skulle forstærke tilknytningen for særligt en gruppe af Corner-kunstnerne. Med Brockdorff og Zimmermanns mellemkomst blev der også organiseret en rejse for en gruppe af danske museumsfolk og kunsthistorikere til DDR i efteråret 1965.

Den danske deltagelse ved 2. *Biennale der Ostseeländer* i 1967 var skåret ned til 12 og forsøgte at vise et større repræsentativt udsnit af dansk kunst med Henning Damgaard-Sørensen (1928-2013), Svend Engelund (1908-2007), Erling Frederiksen (1910-1994), J.P. Groth-Jensen (1918-2018), Knud Hansen (1936-1988), Henry Heerup (1936-1988), Elisabeth Karlinsky (1904-1994), Seppo Mattinen (1930-2022), Ulf Rasmussen (1913-1997), Jørgen Rømer (1923-2007), Hans Scherfig (1905-1979) og Dea Trier Mørch (1941-2001). Brockdorff havde kontaktet de abstrakte kunstnere Robert Jacobsen (1912-1993) og Asger Jorn (1912-1973), hvoraf den første skulle have indvilliget i at deltage (men af ukendte grunde ikke deltog i udstillingen), mens Jorn afviste.⁷ Yngre kunstnere som Mattinen og Trier Mørch indikerer et ønske om at bringe fornyelse til udstillingen (begge havde deltaget på Corners udstilling om vinteren). Det var dog fortsat et dilemma, om udstillingen skulle være repræsentativ over for ikke-realistiske strømninger eller holde sig til det realistiske fokus – således skrev Zimmermann til Brockdorff, at det gjorde ikke noget, at de abstrakte Cobrafolk meldte fra, ”da vi jo ikke vil lave Biennalen som en abstrakt udstilling”.⁸ Brockdorff forsøgte også at tiltrække den ikke-kommunistiske presse til at følge udstillingen. Det resulterede i besøg fra kritikeren Poul Gammelbo, der i *Information* skrev om udstillingen. Han var dog ikke imponeret af buddene på en revitaliseret realisme og anbefalede færre udstillede kunstnere, samt at ”mixe kunstnerne og nationerne, så det blev en storstilet udstilling af kunsten i dag, og uden at lade nationerne konkurrere, ville det være langt hen imod den fred, alle ønsker sig” (*Information* 1.8. 1967).

Til den 3. *Biennale der Ostseestaaten* i 1969 var udstillingen på flere måder nået i fuld flyvehøjde. Den nye Kunsthalle Rostock stod nu omsider klar som en passende repræsentativ ramme, så udstillingen nu var i eget hus, mens DDR markerede sit 20-års jubilæum. Nu deltog 9 lande inklusive Island i udstillingen, der havde ændret sin titel til at nævne ”Østersøstater” for at understrege den ønskede karakter af legitim stat yderligere. Der var dog også kontroverser i kølvandet på nedkæmpningen af foråret i Prag 1968, som DDR-staten havde deltaget i. Svenske kunstnerorganisationer ville ikke være med og truede med at trække den svenske deltagelse helt. Zimmermann erkendte også i et brev til Brockdorff situationen (som der næppe kunne tales åbent om), og at det nu

ville blive ”blive svært for os”.⁹ Dette lod sig måske aflæse i et udvalg af danske kunstnere, der igen var fokuseret på realisme, dog med flere yngre kunstnere med – blandt andet maleren Jørgen Buch (1943-2011) der endnu studerede på Kunstakademiet under Søren Hjort Nielsen (1901-1983). De yngre realister blev af DDRs presse betegnet som ”de forældreløse i den abstrakte epoke”, som havde fundet et hjem på biennalen.¹⁰ Et billede, som også var tegnet i forfatteren Rudolf Broby-Johansens (1900-1987) indledning i kataloget. Zimmermann havde som forberedelse af biennalen kunnet foretage et besøg i København. I indledningen til en særophængning af Hjort Nielsen i forlængelse af biennalen nævnte han, at de figurative kunstnere var fremtrædende på Forårsudstillingen på Charlottenborg og så ud til at erobre de tabte positioner tilbage fra de abstrakte.¹¹ Zimmermanns rejseberetning fortæller om besøg hos både inspektør Erik Fischer (1920-2011) ved Statens Museum for Kunst og Louisiana ved direktør Knud W. Jensen (1916-2000), hvor muligheder for udvekslinger blev diskuteret.¹² Senere lykkedes det at låne værker af Niels Lergaard (1893-1992) fra Louisianas samling til biennalen i 1973. Netop Louisiana tiltrak sig interesse fra observatører i DDR, såsom i en artikel om dansk kunst af Gerbrug Förster (1941-), formidler ved Kunsthalle Rostock, der beskrev Louisiana som ”en pragtfuld museumsbygning og ideelt udstillingscentrum”, der dog forfaldt til at vise de værste excesser af inhumane ”kunstudbrud” (det var kort efter Bjørn Nørgaards hesteofring).¹³

Med den nye bygning kom et løbende program af udstillinger, i mange tilfælde med fokus på dansk kunst, så ambitionen om et ”Galerie des Nordens” var under realisering. I efteråret 1970 vistes *Corner - Dänische Malerei und Grafik der Gegenwart* organiseret med Brockdorffs mellemkomst med 132 værker af 14 af sammenslutningens kunstnere. I forlængelse af denne markering af Corner som dansk nutidskunst med særlig forbindelse til Rostock udviklede Brockdorff og Zimmermann ideen om et fast forum for møder mellem kunstnere fra Danmark og Rostock. Denne ”klub” kunne samarbejde med venskabsforeningen Selskabet Danmark DDR (hvor Brockdorff var aktiv) og organisere billige rejser til Rostock med kunstnerbesøg og små udstillinger i mere uformelle rammer end ved biennalen og om muligt også invitere østtyske kunstnere på besøg i Danmark.¹⁴ Det bemærkelsesværdige tiltag blev forelagt DDRs kulturministerium, som støttede ideen og bistod med invitationer. Kunstnerklubben blev realiseret med udstillingen *Kunst aus Kopenhagen. Sonderausstellung in Verbindung mit dem Klub des Kunstfreunde Rostock* i 1972. Invitationer blev sendt til tidligere deltagere ved Østersøbiennalen med tilbud om at være med i Klubben Rostocks Kunstvenner og deltage i udstillingen med mindre værker, som kunne udstilles og eventuelt sælges her. Lignende udstil-

linger med tilhørende rejser blev lavet de følgende år som et tegn på en særlig forbindelse mellem Kunsthalle Rostock og Danmark.

Der var også udstillinger med enkelte kunstnere i Rostock. Jørgen Buch blev præsenteret ved to udstillinger i 1970: i galleriet Bunte Stube i Ahrenshoop sammen med studiekammeraten David Plum (1932-), og efterfølgende i Kunsthalle Rostock som *Jørgen Buch, Malerei und Grafik eines Dänischen Realisten* – kunstnerens allerførste soloudstilling, som blev indledning til en række besøg og studieophold i landet for kunstneren (Handberg 2025). Efterfølgende havde også billedvæveren Lena Bidstrup (1944-), mosaikkunstneren Olly Ritterband (1921-2011) og billedhuggeren Harald Isenstein (1898-1980) udstillinger her. I forbindelse med Østersøbiennalen i 1973 blev et udvalg af Niels Lergaards værker vist ved udstillingen – den ældre maler og kommunist havde tidligt støttet DDR.

Ved denne femte biennale var den politiske kunst af den yngre generation også til stede, markant repræsenteret af både Dea Trier Mørch og kunstnerkollektivet Røde Mor. Trier Mørch fremviste en serie af illustrationer til Marx og Engells *Det Kommunistiske Manifest*, hvor motiver fra samtidens antiimperialistiske kampe, Black Panthers og Vietnamkrigen var flettet ind. Serien (der var lavet et par år før som bogudgivelse) blev vel modtaget i DDR, beskrevet som en ”storartet serie linoleumssnit” og ”Biennalens overraskelse.”¹⁵ Serien blev også indkøbt til Kunsthalle Rostocks voksende samling af dansk kunst.

[2] Røde Mor ved Kunsthalle Rostock. 1973. Bundesarchiv.

Som kunstnerkollektiv krævede Røde Mor (1968-1978) lidt længere introduktion i DDR, hvor de kollektivt producerede værker skilte sig ud. Det var uvant, at kunstnere ikke skulle nævnes ved navn, og ved den efterfølgende biennale deltog flere Røde Mor-medlemmer med værker i eget navn i stedet. Trier Mørch og Røde Mor var også blandt de danske kunstnere, der gennem deltagelse ved biennalen i Rostock blev inviteret til at deltage i den internationale grafiktriennale *Intergrafik* i Østberlin. Ved siden af Østersøbiennalen var dette DDRs største internationale kunstudstilling organiseret af kunstnerforbundet VBK fra 1965 til 1990 og med stort fokus på deltagelse fra lande fra det globale syd i fremvisningen af en ”engageret kunst” i grafik og plakatkunst. Der var dansk deltagelse fra 1967, men ikke



samme direkte kontakt som til udstillingerne i Rostock. I 1973 indgik *Intergrafik* i programmet for den 10. Verdensungdomsfestival, der igen fandt sted i Berlin, og bidrog her til karakteren af relativ international åbning.

De politiske forhold omkring DDR havde nu ændret sig markant. I januar 1973 havde Danmark officielt anerkendt staten DDR. Dette fulgte efter, at den vesttyske Forbundsrepublik havde indgået en række formelle aftaler med DDR i 1972 (de såkaldte *Grundlagenverträge*) som udtryk for de foregående års *Ostpolitik*, der erstattede konfrontation med afspænding ud fra devisen *Wandel durch Annäherung* (Forandring gennem tilnærmelse). Der kunne hermed optages mere normale relationer med DDR, også på det kulturelle område, hvilket efter nogle års tilløb ledte til indgåelsen af en Kulturudvekslingsaftale i 1976. Dette gjorde det muligt at organisere udstillinger af dansk kunst efter mere normal procedure, hvilket blandt andet skete med udstillingen *16 Künstler aus Dänemark* (i Kunsthalle Rostock og Berlin, 1975) og en udstilling af Henry Heerup i Leipzig og Gera (1978). Som en konsekvens af den diplomatiske anerkendelse valgte DDRs regering i 1976 at indstille Østersøugerne, som havde været dyre og nu ikke var relevante nok. Til de danske arrangører i Østersøugens Bureaus overraskelse og fortrydelse blev de informeret om, at "Østersøugen ikke gennemføres mere og at dens institutioner ophæves". Dette gjaldt dog ikke for Østersøbiennalen, der også blev gennemført fremover, sammen med Kunsthalle Rostocks øvrige program. Med de officielle relationer var det nu muligt at organisere udstillinger i Østberlin og andre steder i DDR, understøttet af kontoret Zentrum für Kunstausstellungen (ZfK). Dette ændrede på Rostocks særstatus, mens Kunsthalle Rostock kunne fortsætte som kunstmuseum på mere normale vilkår, hvilket også inkluderede planen om en dansk samling.

Samlingen af dansk kunst i Rostock

Ideen om et "galleri for nordisk kunst" i Rostock optræder som nævnt allerede i 1961 inden biennalen og blev jævnligt nævnt igennem årene. Mens Østersøbiennalen var et nationalt prioriteret og omhyggeligt planlagt projekt, blev der aldrig lavet en decideret plan for et galleri eller en samling af dansk og nordisk kunst i Rostock. Alligevel var et Galerie des Nordens et særkende for Kunsthalle Rostock, hvilket en guidebog til museer i hele DDR vidner om ved omtale af "Die ständige Ausstellung des Kunsthalle 'Galerie des Nordens – Malerei, Grafik und Plastik der DDR und Ostseeraumes" med "realistischen, progressiven Kunst Noreuropas und der BRD" (Wurlitzer 1983, 224). I 1969 omtaler Zimmermann i et interview, at der siden den første internationale kunstudstilling til Østersøugen har været arbejdet på at oprette et galleri over Østersø-



[3] Plakat for Kunsthalle Rostock med Jørgen Buch: *Black and White* (1977), ca. 1983. Kunsthalle Rostock.

staterne, som nu er blevet realiseret med den nye bygning og igennem indkøb fra såvel Biennalerne som direkte fra kunstnerne.¹⁶ Senere refererer Zimmermann overfor Brockdorff til "vores fremtidige danske samling" som en vision,

der fortsat er under opbygning næret af indkøbene fra Biennalen.¹⁷ De nordiske værker var i en årrække opstillet som en fast samling og attraktion for museet i DDR [3].

Allerede fra de første *Bildende Kunst an der Ostsee*-udstillinger i starten af 1960'erne blev et mindre antal værker erhvervet til Kulturhistorisches Museum (kategoriseret som "Kunst der Ostseeländer" i samlingen), inklusive Peer Dahl Lorentzens landskabsbillede *Gegen das Meer* fra den allerførste udstilling i 1960, malerier af Hans Scherfig og Carl Falbe-Hansen (1896-1969), samt grafiske værker af Jane Muus (1919-2007) og Palle Nielsen. Disse blev senere overdraget til Kunsthalle Rostock. Med etableringen af *Biennale der Ostseeländer* blev det fast procedure at indkøbe et antal værker fra udstillingen gennem midler fra den nationale Kulturfonds DDR. Betalingen til kunstnerne kunne typisk ikke foregå i udenlandsk valuta, men måtte være i DDR-mark,

[4] Kunsthalle Rostock med
Erik Poulsen: *Bellevue* (1979).
Kunsthalle Rostock.



som blev stillet til rådighed på en konto i DDR. Derfor blev der ofte tilbudt kreative løsninger som ferier i attraktive områder som Thüringer Wald for kunstnerne med familie (dette benyttede Brockdorff og billedhuggeren Erik Poulsen (1928-1999) sig af) eller indkøb af kunstnermaterialer i landet. I alt blev ca. 300 værker indkøbt fra biennalerne, hvoraf 50 var danske, hvilket giver den højeste andel. Hertil kommer og senere indkøb og donationer, så der i dag er over 200 værker af danske kunstnere i Kunsthalle Rostocks besiddelse.¹⁸ Disse spænder fra mindre grafikformater til store lærreder og skulpturer. Ved den første biennale i 1965 blev Per Ulrichs *Udkast til mindesmærke: Fascismens ofre* indkøbt. Den lille model havde et antifascistisk indhold, der var populært i DDR, og kunstneren havde selv været modstandsmand og været fange i Sachsenhausen. Et andet skulpturindkøb var Erik Poulsens *Danserinde* af mere klassisk tilsnit, indkøbt fra biennalen i 1971. Ud over den 1,5 meter høje figur ønskede Kunsthalle Rostock også at erhverve et andet værk fra kunstneren. Valget faldt til sidst på en figurgruppe med tre kvinder, som kunstneren arbejdede på. *Bellevue* blev udført i gips og fremvist på biennalen i 1979 og herefter opsat foran Kunsthalle Rostock, hvor figuren står i dag (en version i bronze står på Birkerød Torv). En dansk kunstners værk er altså vartegn for Kunsthalle Rostock som en pendant til den britiske billedhugger Henry Moores (1898-1986) skulptur foran Louisiana, kunne det næsten siges.

Samme år foretog Kunsthalle Rostock også et stort indkøb med Jørgen Buchs to meter høje maleri *Black and White* (1977). Den satiriske allegori over det amerikanske samfund med Frihedsgudinde, Ku-Klux Klan og farvede, der trampes ned, var indkøbt efter fremvisning på biennalen i 1979 og optrådte snart på plakater for Kunsthalle Rostock som et hovedværk i samlingen. Buch var en kernekunstner i den nordiske samling med tæt tilknytning til DDR, siden han havde haft sin første udstilling i 1970. Et grafikværk af Buch blev også erhvervet til Kupferstick Kabinett Dresden i 1971, sikkert fra udstillingen *Kunst aus Kopenhagen*.¹⁹

Det sidst tilkomne værk af den dansk kunstner er et maleri af Per Kirkeby (1938-2018), *Nachher* (1986), indkøbt i 1993 fra galleriet i Meyer-Ellinger i Frankfurt. Efter Zimmermann var stoppet som direktør i 1985 og det store opbrud efter murens fald fortønedes visionen om et "Galerie des Nordens" i Rostock, hvor Kunsthalle Rostock i stedet søgte at finde sig til rette i den fællestyske kunstverden. Det stod klart, at Østersøbiennalen måtte gentænkes i den nye kontekst. Dette blev forsøgt med to udgaver som *Ostseebiennale* i 1992 og 1996 styret af én udpeget kurator og med et mere koncentreret udvalg af kunstnere (Bjørn Nørgaard (1947-), Peter Bonde (1958-) og Per Kirkeby fra Danmark).

Her var en drivkraft for udstillingen den nye organisation Ars Baltica for kulturelle netværker i Østersøregionen med hovedsæde i Schleswig-Holstein som i en forening af de modsætninger, der oprindeligt havde motiveret udstillingerne i Rostock. I 2024 har udstillingen Review Ostseebiennale igen samlet et udvalg af kunstnere fra Østersølandene (Rusland undtaget) med inspiration fra biennalen.²⁰

Som mødested på tværs af Jerntæppet overlevede *Biennale der Ostseeländer* den mere eksplicit politisk motiverede *Ostseewoche*. Da Biennalen var skabt, kunne den trods det anspændte politiske klima slå rødder og fungere som en kunstudstilling, fulgt op af tiltag som kunstnerklubben og samlingen af dansk kunst. Den politiske betydning endte måske endda et andet sted end DDR-myndighederne havde forudset som en styrkelse af kunstnerdrevne udvekslinger fremfor staten DDR.

Konklusion

En samling af over 200 danske værker ved en offentlig kunstinstitution i det kommunistiske Østtyskland virker som en umulighed og viser, at visse former for kontakt var ikke bare momentært mulige, men også blev opsøgt og oparbejdet over længere tid. En del af forklaringen kan findes i de udenrigspolitiske forhold, hvor det var vigtigt for DDR at skabe en platform for udveksling med de nordiske lande. Dette gav midler og tilladelser til at organisere udstillinger for nordiske kunstnere i DDR og herfra oparbejde en samling af værker. I endnu højere grad end lejlighedsvis udstillinger var en samling af værker fra det ikke-socialistiske udland et kontroversielt foretagende i DDR, hvilket måske forklarer, at der ikke blev formuleret en officiel strategi for samlingen. Det virker til, at den eksisterende samling var begyndelsen på en mere etableret samling af dansk og nordisk kunst, som ikke blev fuldt realiseret og så sat i bero – og siden så godt som glemt.

De materielle værker blev fulgt af menneskelige kontakter og møder. En kunstnerklub med årlige besøg i Rostock er et ganske bemærkelsesværdigt tiltag. Den stilistiske interesse for realismen, politisk engagement (dog ikke nødvendigvis med staten DDR) og de sociale kunstnermøder var drivkraft i dette. Den danske samling i Rostock giver et andet billede af dansk kunst end de danske museer med fokus på realisme, fra Corner og Kammeraternes nøgterne hverdagsskildringer over aftryk af den politisk engagerede kunst og den nye realisme i 1960'erne og 1970'erne. På den måde er samlingen unik omkring en anden side af dansk kunsts historie. Blandt disse kunstneres bestræbelser på at skabe en ny realisme optræder en del af de centrale aktører omkring udstil-

lingerne i Rostock på Brockdorffs store maleri *Kastrup Havn* (1980). Det viser et møde mellem Brockdorff, Buch med hustruen, den tyske kunstner Evelyn Mittmann (1954-) med spædbarn, vognmanden Heinrich Ehlers (der var behjælpelig med transport af værkerne til Rostock) og kunstnerne Henning Andersen, Ejnar Søder og Jørgen Tang Holbek. Værket var angiveligt erhvervet af Tårnby Kommune, men er i dag ikke til at spore. Oplysninger om dette forsvundne værk er meget velkomne.

English summary

Kunsthalle Rostock (opened 1969) was an important exhibition venue in the former German Democratic Republic. It was the only newly built art museum in the GDR and was the setting for the Biennale der Ostseeländer, where art from the Nordic countries and the state socialist countries on the Baltic Sea was exhibited in the first named “Biennale” in the Nordics from 1965. In parallel with several exhibitions by Danish artists, works by Danish and Nordic artists were also acquired. This created a collection of hundreds of works of Danish art, primarily in a realist style and often by artists from the associations Corner and Kammeraterne. Sometimes the Kunsthalle Rostock was even referred to as a museum of Nordic art and director from 1965 to 1985, Horst Zimmermann prioritized this collection and also established contacts with a number of Danish artists such as Victor Brockdorff and Jørgen Buch. This collection is relatively unknown in Danish art history and also in the German context after the reunification in 1990. The article explores for the first time the Danish collection in Rostock, the institutional framework, the artistic composition and the political significance of the initiative and other examples of Danish art exhibited in the GDR.

Bibliografi

- Bernau, Nikolaus: “Formen einer neuen Macht. Architektur und Design für Museen in der DDR” i Kladders og Kratz-Kessemeier (2022), 193-210.
- Cladders, Lukas; Kratz-Kessemeier, Kristina (red.): *Museen in der DDR: Akteure – Orte – Politik*, Köln: Böhlau Verlag 2022.
- Handberg, Kristian: “Crossing Borders: The artistic journey of Jørgen Buch across the Iron Curtain”, i (dansk) *Jørgen Buch*, Kunsthalle Rostock 2025.
- Koivonen, Pia: *Performing Peace and Friendship: The World Youth Festivals and Soviet Cultural Diplomacy*, Oldenburg: De Gruyter 2022.
- Lammers, Karl Christian: ”Danmark og DDR under den kolde krig. Naboskab og ikke-anerkendelse frem til 1973”, *Arbejderhistorie. Tidsskrift for historie, kultur og politik* (2006, 4), 20-32.
- Mariager, Rasmus: *Sjælekampen. Danskernes kolde krig*, København, Gyldendal 2024.
- Neumann, Elke: *Die Biennale der Ostseeländer – außen- und kulturpolitische Dimensionen der*

größten Internationalen Kunstausstellung der DDR, Ph.d.-afhandling, Technisches Universität Berlin 2022.

Steinkamp, Maike: "Museen als 'Bildungsstätten ersten Ranges': Die Wiederaufbau der Kunstmuseen in der SBZ und frühen DDR und die Rolle der modernen Kunst" i Kladders og Kratz-Kessemeier (2022).

Sørensen, Willy: *Tillob. Dagbøger 1949-1952*, København: Gyldendal 1988.

Wegener Friis, Thomas: *Den nye nabo. DDRs forhold til Danmark 1949-1960*, København: SFAH's Skriftserienr. 43, 2001.

Wurlitzer, Bernd: *Museen. Galerien, Sammlungen Gedankstätten*, Berlin VEB Touristverlag 1983.

Herudover kataloger fra de nævnte udstillinger, samt materiale om Biennale der Ostseeländer og Kunsthalle Rostock fra Stadtarchiv Rostock, Bundesarchiv, Akademie der Künste Archiv, Berlin, Corners arkiv samt efterladte papirer fra Victor Brockdorff. Tak til Hans-Henrik Brockdorff, Evelyn Mittmann, Jørgen Tang Holbæk, Erik Hagens, Christine Scherfig og Melanie Ohst for hjælp til at fremskaffe oplysninger og materiale.

Endnotes

- 1 Sørensen 1988, s. 83 ["Jeg har været inde at se en kunstudstilling, blandt andre til den kinesiske, der rummede fine gamle sager og side om side hermed moderne uhyrligheder, rosenrøde billeder af Stalin og Mao osv.osv. Jeg har hørt en FDJer forevise et 'realistisk' billede af en arbejdsplads og kritisere, at der ikke var kvinder på billedet. Det var en væsentlig kunstnerisk mangel, da kvinder såvel som mænd deltager med ildhu i kampen for femårsplanen."].
- 2 Liga für Völkerfreundschaft, Entwurf, Ostseewochen 1972-1975, Bundesarchiv Lichterfelde, Berlin.
- 3 Horst Richter: "Bildende Kunst an der Ostsee", *Neues Deutschland*, 12.7. 1961.
- 4 Ibid.
- 5 Vorbereitung der IV Internationalen Kunstausstellung zur Ostseewoche 1963, marts 1963. Stadtarchiv Rostock.
- 6 Stadtarchiv Rostock, 2.1.13.4.161, 1. Biennale der Ostseeländer vom 4.7.-8.8. 1965, Kunsthalle, 1964-66, Tagung Internationales Komite 2.7.1965.
- 7 Brevveksling i Victor Brockdorffs efterladte papirer, ved Hans Henrik Brockdorff.
- 8 Horst Zimmermann til Victor Brockdorff 18.4. 1967, Victor Brockdorffs efterladte papirer, ved Hans Henrik Brockdorff.
- 9 Brev fra Horst Zimmermann til Victor Brockdorff, 26 oktober 1968, Victor Brockdorffs efterladte papirer (ved Hans-Henrik Brockdorff).
- 10 Hermann Raum, "Nordeuropäische Beiträge zur 3. Biennale", *Ostsee Zeitung* 10.7. 1969, ["Waisenkinder der abstrakten Epoche"].
- 11 Horst Zimmermann i *Søren Hjorth Nielsen*, Kunsthalle Rostock 1969. Sonderausstellung anlässlich der 3. Biennale der Ostseeländer N.P.
- 12 "Bericht der Dienstreise des Kollegen Zimmermann nach Kopenhagen, von 27.2. bis 4.3. 1969.", Stadtarchiv Rostock.
- 13 Gerburg Förster: "Zwischen zwei Biennalen. Betrachtung zur dänischen Kunst der Gegenwart", *Norddeutsche Neueste Nachrichten*, Rostock, 11.7. 1970.
- 14 Brev fra Victor Brockdorff til Horst Zimmermann, 9.6. 1970. Victor Brockdorffs efterladte papirer (ved Hans Henrik Brockdorff).
- 15 Hermann Raum: "Wie realistisch ist die Biennale?", *Bildende Kunst* 10/1973.
- 16 "Umfangreiche Pläne der Kunsthalle Rostock", *Ostseezeitung*, 5.-6.7. 1969.

- 17 Brev fra Horst Zimmermann til Victor Brockdorff, 1982. Stadtarchiv Rostock. [”zukunftigen dänische Kollektion”].
- 18 Af disse er 13 malerier, 9 skulpturer og de resterende 181 grafik. Et stort antal grafiske værker kom til samlingen via et samarbejde med det grafiske værksted UM Grafik i København.
- 19 Jørgen Buch: *Berge auf Island*, koldnålsradering, 1971 (SKD A 1971-261).
- 20 <https://www.kunsthallerostock.de/de/ausstellungen/ausstellung/2023/review-ostsee-biennale> (tilgået november 2024).

“Tag en Jorn med hjem”:

Kunstbibliotekernes udlånssamlinger fra 1960’erne til 1990’erne

“Tag en Jorn med hjem”. Sådan lød overskriften i Gentofte Kommunes lokalavis *Villabyerne* den 10. august 1977, da Kunstbiblioteket Tranegården præsenterede sin udstilling af nyindkøbte grafiske værker til udlån. Erhvervet for et budget på cirka 100.000 kr. talte indkøbet blandt andet et litografi af kunstneren Asger Jorn samt værker af kunstnere som Carl-Henning Pedersen, Wilhelm Freddie og Dea Trier Mørch. At man gratis kunne låne kunst af en vis værdi og anseelse og hænge det op i sit hjem, var “et utroligt tilbud og for en generation siden ganske utænkeligt”, udtalte kunsthistorikeren Bente Scavenius i 1983. Generationer senere synes det igen ganske utroligt og utænkeligt.

Også i andre storkommuner i hovedstadsområdet kunne borgerne låne billedkunst med hjem, på samme måde som man kunne låne bøger. I slutningen af 1960’erne oprettede både Lyngby og Gladsaxe Kommune kunstbiblioteker, begge i forbindelse med etableringen af musikbiblioteker. Kunstbiblioteket på Tranegården i Gentofte Kommune åbnede i 1970, og i Hvidovre åbnede en kunstafdeling med udlån af plakater og dias i 1972. Disse blev senere efterfulgt af flere andre steder i landet, blandt andet i Odense og Aalborg.¹ Allerede i 1977 bestod grafiksamlingen i Gladsaxe af 989 værker; i Lyngby var samlingen på 2436 værker; og i Gentofte havde man 1150 værker, men blot få årtier senere var kunstudlånet i både Gentofte og Lyngby lukket ned, samlingerne henlagt og senere bortsolgt. Idéen om at opretholde og udvikle kunstudlånssamlinger i folkebiblioteket blev stort set lagt i graven i 1990’erne, selvom udlånet i Gladsaxe fortsatte indtil 2009, hvorfor nærværende artikel beskæftiger sig med samlingerne i perioden 1960’erne til 1990’erne. Omend kunstbibliotekerne i denne periode opnåede en

vis anerkendelse i det kunstinstitutionelle landskab, er samlingernes eksistens og funktion mindre kendt og nærmest glemt i dag.

At trække folkebibliotekernes kunstudlånssamlinger frem fra historisk glemsel rejser ikke blot interessante spørgsmål om samlingernes betydning, brug og formidling, men også om kunstens rolle i velfærdsstaten dengang og nu. Hvad var det for grafiske samlinger, man opbyggede – og nedlagde – og med hvilket formål blev billedkunst stillet gratis til rådighed til hjemlån? I dag er værkerne spredt for alle vinde. Særligt materialet omkring kunstsamlingen og kunstudlånet i Gladsaxe er utrolig spinkelt, hvorimod materialet i lokalarkiverne i Gentofte og Lyngby er forholdsvis omfattende. Dette materiale sammen med arkivet for Faggruppen for Kunstbibliotekarer (1970-2021) – en underafdeling af Bibliotekarforbundet, også kaldet Kunstfaggruppen – gruppens fagblad *Honningpumpen* (1979-1990) og artikler fra forskellige medier gennem tiden danner grundlag for denne artikels indblik i samlingernes virke, med særligt fokus på oprettelse og opløsning af kunstsamlingerne.

Som institutioner befandt kunstbibliotekerne sig i krydsfeltet mellem folkebibliotek og kunstinstitution. Deres formål var at gøre kunsten tilgængelig for en bredere offentlighed gennem udlånssamlinger, udstillinger og arrangementer (Kunstfaggruppen 1980). De afspejler således 1960'ernes kulturpolitiske idéer om demokratisering af kulturen (Bomholt 1953; Duelund 2003; 2008), kendetegnet ved lige adgang til højkultur bl.a. gennem geografisk ligefordeling (Kann-Rasmussen). Da samlingerne først fik deres rette gennemslag i 1970'erne, afspejler deres udvikling også den efterfølgende kulturpolitiske drejning mod kulturelt demokrati – med fokus på mangfoldighed og inddragelse som svar på kritikken af statens finkultur (Duelund 2003, 2008; Kann-Rasmussen; Rasmussen). Disse to kulturpolitiske strømninger kan ses som både modsætninger og komplementære retninger (Hadley 2021, 39-41; Rasmussen, 97) og afspejle, hvordan kunstudlånssamlingernes virke udfoldede sig i forholdet mellem kunstprofessionalisme på den ene side og lokal inddragelse på den anden. "Kulturpolitikken er et barn af velfærdsstaten", som grundlæggeren af Louisiana Museum for Moderne Kunst Knud W. Jensen (1966, 106) har formuleret det. Man kunne i forlængelse af dette sige, at kunstbiblioteker og kunstafdelinger på de danske folkebiblioteker var et barn af kulturpolitikken. Deres virke afspejler de kulturpolitiske faser, der ifølge kultursociolog Peter Duelund (2008) kendetegner perioden fra 1960'erne til 1990'erne: demokratisering af kulturen (1960-1975), kulturelt demokrati (1975-1985) og økonomisk instrumentalisering (1985-1995), hvor sidstnævnte fase kendetegnes ved, at kunst og kultur støttes med økonomiske formål for øje.²

Samtidig fremstår udlånssamlingerne i et kunstinstitutionsmæssigt perspektiv som en bemærkelsesværdig decentral kunstformidlingsmodel, der stiller læringsressourcer og kunstsamlinger til rådighed for borgernes selvstudie og egen kuratering. I kontrast til de etablerede kunstinstitutioners samlinger fremhæves her et fælles ejerskab og brug af kunst og kultur, muliggjort af bibliotekets decentraliserede distributionssystem. Denne artikels ærinde er derfor ikke kun at pege tilbage på de kulturpolitiske mulighedsrum, der åbnede for senere at lukke igen, men også at fremskrive udlånssamlingernes radikale potentiale i et “commoning”-perspektiv (De Angelis & Stavrides 2010; De Angelis 2019). I dag symboliserer biblioteket netop, som kurator Caroline Gausden har bemærket det, “one of the last surviving commons” (2023, 155). Samtidig er begrebet blevet revitaliseret i forhold til kunstinstitutionelle praksisser i løbet af det seneste årti, f.eks. af institutioner som det hollandske Casco Art Institute: Working for the Commons og den europæiske sammenslutning af museer, kunstinstitutioner og universiteter, L’Internationale, som i 2022 lancerede deres fjerde fællesprojekt, Museum of the Commons. Betegnelsen “fælled” har sin oprindelse i de fællesgræsningsarealer, der hørte til de gamle landsbysamfund, men i dag relaterer begrebet sig mere bredt til kollektiv deling og forvaltning af ressourcer med det formål at opfylde et fælles behov ud fra et antikommercielt sigte. Ifølge den politiske økonom Massimo De Angelis er fælles ejerskab dog ikke nok til, at noget kan betragtes som en “common”: Det fælles skal også forvaltes og vedligeholdes af et fællesskab, og vigtigst af alt betyder det en løbende social proces – deraf verbet “to common” (De Angelis & Stavrides 2010, 2). Selvom kunstbibliotekerne ikke entydigt kan betragtes som fælled, grundet skellet mellem brugere og forvaltere, er det alligevel interessant at fremhæve deres kollektive deling af fælles ressourcer i forhold til kunstinstitutionelle praksisser både tidligere og nu.

Med afsæt i sporene fra de tre nævnte samlinger og de kulturpolitiske kontekster, der prægede deres opbygning og senere nedlæggelse, vil jeg derfor i min undersøgelse af kunstbibliotekernes samlinger argumentere for, at billedkunstudlånet repræsenterer en radikal tilgang til deling af det fælles. Det gav borgerne en unik mulighed for at fordybe sig i kunsten, opleve den tæt på og lade den blive en del af deres hverdag – alt sammen uden at være begrænset af økonomiske barrierer. Disse samlinger var indkøbt for fælles ressourcer (skatteydernes penge), med henblik på fælles brug og med særlig lydhørhed over for brugernes behov, snarere end museologiske og kunsthistoriske kategoriseringer, værdimæssige parametre og bevaringskrav. De var samlinger i bevægelse og brug. Det er indledningsvis også væsentligt at bemærke, at folkebibliotekernes udlånssamlinger ikke opstod som et nyt eller unikt fænomen. Der fandtes allerede adskillige former for artoteksvirk-

somhed, hvor virksomheder, gallerier, museer og kunstforeninger udlejede eller udlånte kunst efter forskellige modeller (Westerlund 1983). I Danmark er de mest kendte eksempler nok foreningen Kunst på Arbejde, der blev etableret i 1954, og Knud Pedersens kunstbibliotek, der åbnede i 1957 i Nikolaj Kirke. Begge udlejer stadig kunst til private og virksomheder den dag i dag.³ Kendetegnende for alle disse bestræbelser, heriblandt kunstudlån på folkebibliotekerne, var idéen om, at man ved at placere kunst i hverdagsmiljøer og minimere økonomiske barrierer kunne øge befolkningens interesse i og kendskab til billedkunsten (Jensen 1966).

Kunstbibliotekerne: Et alternativ til museer og gallerier

Kunstbibliotekerne som institutioner var baseret på 1960'ernes kulturpolitiske idealer om at gøre kunst og kultur tilgængelig for alle gennem velfærdsstatens institutioner. Da Kulturministeriet blev oprettet i 1961, var kulturpolitikken selvsagt højt på dagsordenen som en vigtig del af udvidelsen af velfærdsstaten, der ikke blot handlede om at omfordele indkomster, men i høj grad om at give lige adgang til uddannelse, viden, information, litteratur og kunst. Kunst og kultur skulle gøres til "almene goder tilgængelige for alle, enten gratis eller til en politisk fast pris" (Pedersen 2007, 93). Samtidig blev det, med den stigende fritid og velstand i samfundet, anset som en politisk opgave at sikre adgang til ikkekommercielle kulturelle tilbud for at modvirke de antageligt "damaging consequences of the commercial cultural industries" (Duelund 2008, 14).

Helt konkret er det Biblioteksloven af 1964, der danner grundlag for samlingernes opståen. Med denne lov blev lokale biblioteker obligatoriske for alle kommuner, fri låneret indførtes, og bibliotekernes virke blev udvidet til at omfatte kulturelle aktiviteter. Derudover blev det også muligt for folkebibliotekerne at formidle "andet egnet materiale", hvilket i bekendtgørelsen til loven defineres som: "... grammofonplader, film, lyd- og billedbånd, lysbilleder, originalkunst, reproduktioner m.v." (§22). I efterfølgende betænkninger, "Audio-visuelle samlinger" og "Betænkning om revision af biblioteksloven", begge fra 1971, ændres ordlyden dog til "billedkunst", som var "mangfoldiggjort", og maleri, skulptur og kunsthåndværk frarådes eksplicit. Kunstens generelle uhåndterbarhed og skrøbelighed over for slid og brug var grunden til, at grafik ansås for det mest anvendelige til en udlånssamling. Det var dog også vigtigt, at kunstbibliotekerne ikke overtog eller konkurrerede med de etablerede kanaler for kunstformidling.

Idéen om at oprette et kunstbibliotek i Lyngby-Taarbæk Kommunes Biblioteksvæsen blev formuleret allerede i oktober 1963 som en naturlig udbygning af kommunens populære musikbibliotek, der åbnede samme år. Den store lokale

³"TAG EN JORN MED HJEM":

interesse for kunst, fremhævet gennem kunstforeningens velbesøgte udstillinger og en bred opbakning til studiekredse og kurser om kunst og kunsthistorie, understregede behovet for en sådan institution (Lyngby-Taarbæk Stadsarkiv 1963). Forslaget betonedede, at et kunstbibliotek ikke kun skulle opfylde et æstetisk behov, men også spille en væsentlig rolle i borgernes forståelse af verden: "Kunsten er tværtimod et vigtigt led i vor erkendelse af den verden, der omgiver os, og vor egen stilling i denne verden, og det vil være en stor og værdifuld opgave for et bibliotek at give sit publikum mulighed for en større og rigere kontakt med



[1] Hylderne med grafik til udlån på Kunstbiblioteket i Lyngby, Rustenborgvej 1, 1969. Reproduceret fra magasinet *Kunst* årgang 15, nr.9, sommer 1969, s.198. Lyngby-Taarbæk Stadsarkiv. Fotograf ukendt.

kunst og kunstnere” (Lyngby-Taarbæk Stadsarkiv 1963). Samtidig præsenterede forslaget kunstbiblioteket som et middel til at skabe et rigere kunstnerisk miljø i kommunen. Det hvilede på idéen om, at kunsten var værdifuld i sig selv. Økonomiske hensyn og manglende tid til udstillings- og museumsbesøg skulle ikke længere stå i vejen for borgernes muligheder for at opleve og fordybe sig i kunst, hed det sig.

Forslaget vedtages af kommunalbestyrelsen i december 1964 med et etableringsbudget på 250.000 kr. Det er dog først efter flere års forberedelse, at Danmarks første kommunale kunstbibliotek med gratis udlån åbner i 1969, i dertil indrettede lokaler i Gl. Rustenborg i Lyngby. Den grafiske samling var da på omkring 1000 værker, opbygget af en mindre komité udpeget af kulturudvalget, bestående af stadsbibliotekaren, kunstbibliotekaren og en kunstner. Til åbningen havde man på billedskærme udstillet de “store navne i dansk grafik: Willumsen, Johannes Larsen, Aksel Jørgensen, Søren Hjorth Nielsen, Palle Nielsen, Svend Wiig Hansen, Albert Mertz og unge navne som Frithioff Johansen og Per Kirkeby” (Pedersen 1971, 3). Desuden kunne lånerne vælge billeder fra billedkrybber og billedreoler fremstillet til formålet [1]. Op til åbningen var der også blevet indkøbt international popkunst, blandt andet en bæreposen af Andy Warhol, arbejder af andre engelske og amerikanske popkunstnere som Jim Dine, David Hockney, Allan Jones og Eduardo Paolozzi.

Året før havde Gladsaxe biblioteksvæsen åbnet et Kunst- og Musikbibliotek på Gladsaxevej, hvor billeder fra udstillende kunstnere kunne lånes mod et gebyr. Senere indførtes gratisprincippet, og fra 1970 begyndte biblioteket også at udlåne grafik, collager, akvareller og tegninger fra egen samling, som blev opbygget løbende (Leth-Andersen 1984). Samme år blev Tranegården i Gentofte en integreret del af kommunens biblioteksvæsen, og i 1971 blev en farvestrålende miniplakat, tegnet af kunstneren Ole Sparring til anledningen, omdelt til alle husstande i kommunen for at informere om det nye initiativ [2]. Her blev udstillingsvirksomhed kombineret med udlån af bøger, tidsskrifter, plakater og originalgrafik. Materialesamlingerne bestod tillige af referenceværker, dias og senere video. Fællesbetegnelsen “grafik” dækkede over mangfoldige samlinger af billedkunst på papir, der inkluderede træsnit, linoleumssnit, litografier, serigrafier, tegninger, akvarel, gouache, collage, fotografi m.v., samt plakater, hovedsageligt udstillingsplakater.

Modsat kunstmuseets fokus på bevaring og præsentation havde disse samlinger, qua deres biblioteksregi, fokus på udlån og brug. Som kunstbibliotekar Katrine Høffding (1990) senere beskrev det: “Ideen i udlån af grafik var at nedbryde myten om den eksklusive kunst og kunst som investeringsobjekt” (2).

Museernes og kunstbibliotekernes ærinder var, ifølge kunstbibliotekarerne, også forskellige: "Museernes opgave er opbygning af permanent samling, der dækker kunsthistorien og nutidskunsten, bibliotekerne skal derimod satse primært på en brugssamling, hvor [biblioteks]lovens krav om alsidighed og kvalitet opfyldes, samtidig med at der tages et stort hensyn til folks ønsker" (Behrndt og Høffding 1981, 507). Kunstbibliotekerne ansås altså på den ene side som et alternativ til museerne, der var mere belejligt at besøge i hverdagen og ikke krævede de store forberedelser, og på den anden side som et alternativ til gallerierne, fordi man ikke var underlagt kommercielle interesser og derfor kunne "satse på eksperimenterende kunst, på nye ukendte kunstnere og på f.eks. kvindekunst" (Kunstfaggruppen 1980). Ved at udelukke klassiske værktøjer som malerier og skulpturer, af praktiske og ideologiske grunde, og i stedet satse på grafisk og reproducerbar kunst, der, ligesom bøger og LP'er, nemt kunne udlånes og deles på tværs af brugerne, kunne man nå en langt bredere offentlighed. Med andre ord var bibliotekerne som "den mest folkelige kulturinstitution" et ideelt sted at formidle billedkunst "til et større publikum" (Scavenius 1983) Udlåns-samlingerne manifesterer sig således gennem forskellige modsætningsforhold i forhandlingen om det fælles: på den ene side en bred formidling af finkultur (ifølge Lyngby Kommunes oprindelige vision) og på den anden side et opgør med elitekulturens institutionalisering (som kunstbibliotekarerne udtrykte det). Med andre ord opererede man i spændingsfeltet mellem kunstens demokratisering og bevarelsen af faglig ekspertise på den ene side og kulturelt demokratis krav om mangfoldighed og deltagelse på den anden.

Indsamlingskriterier: Kvalitet, alsidighed og aktualitet

Åbningen af kunstbiblioteker skabte da også debat om kunstbibliotekssystemet. Der var, til at starte med, mange ubesvarede spørgsmål, som bemærket i en kommentar i *Weekendavisen* af kunstkritikeren Virtus Schade (1973): "[...] burde kunstbibliotekerne ledes af folk med særlig forstand på kunst – eller af bibliotekarere? Efter hvilke regler burde der købes ind?" Ifølge Schade gik man "modernistiske veje og indkøbte 'debatkunst'. Det distancerede kunsten fra litteraturen". Kunstbibliotekerne blev da også anklaget for at være både "borgerskabens pryd" (Høffding og Nyeng 1972) og "kunstpaladser" (Høffding 1982). Overordnet set arbejdede man, som allerede nævnt, ud fra formålsparagraffens kriterier om "kvalitet, alsidighed og aktualitet ved udvælgelse af det materiale, der stilles til rådighed" (Biblioteksloven, §2). Fra kunstbibliotekarernes side forsøgte man at finde yderligere svar på kunstbibliotekernes materialevalg og udstillingspolitik ved et selvorganiseret seminar i 1972. Her var der "stort set enighed om, [...] at

Lån på Kunstbiblioteket grafik, plakater, bøger og tidsskrifter

Grafik og plakater

Grafiksamlingen omfatter værker af nyere danske og udenlandske kunstnere.

Poul Agger • Per Arnoldi • Mogens Balle
Ejler Bille • Lars Bo • Jørgen Brynjolf
Frede Christoffersen • Sven Dalegaard
Mogens Egt • Arne L. Hansen
Jens Peter Helge Hansen
Ole Folmer Hansen • Svend Wiig Hansen
Søren Hansen • Henry Heerup
Bent Holstein • Olaf Host
Bent Karl Jacobsen • Frithiof Johansen
Asger Jom • Preben Jørgensen
Bodil Kalsund • Alfred Madsen
Seppo Mattinen • Albert Mertz
Richard Mortensen • Palle Nielsen
Carl-Henning Pedersen
Marcel Rasmussen • Tønning Rasmussen
Karl Age Rigel • Stephan Rostrup
Hans Christian Rylander • Ole Sparring
Preben Frank Stelvig • Dan Sterup Hansen
Tommy Storkholm

Holger Bäckström og Bo Ljungberg
Cornille • Jean Dewasne
Robert Indiana • Allen Jones
R. B. Kitaj • Nicholas Krushenick
Roy Lichtenstein • Creg Oldenburg
Eduardo Paolozzi • Hervé Télémaque
Andy Warhol • Victor Vasarely
Tom Wesselmann • Jean Pierre Vielfaure

Plakaterne kommer fra danske og udenlandske museer, der er polske og tjekkiske film- og cirkusplakater – og meget andet.

Grafikken udlånes i bibliotekets skifterammer. Plakaterne er oplåst på svært pap.

Det er gratis at låne, og alle kan låne bøger og tidsskrifter uanset bopæl. Grafik og plakater må dog kun udlånes til beboere i Gentofte Kommune.

Bøger og tidsskrifter

Biblioteket har bøger om de sidste 100 års maleri, skulptur, grafik og arkitektur. Ved bogbestillingens sammensætning er der lagt vægt på at stille et fyldigt materiale til rådighed om den moderne kunsts udvikling fra impressionismen til i vore dage.

Især ønsker vi at give den interesserede mulighed for at følge med i de helt aktuelle strømninger inden for kunsten taget i videste forstand, også plakatkunst, tegneserier, design o.s.v. er repræsenteret.

Tidsskriftbilledet omfatter ca. 30 kunsttidsskrifter, bl.a.:

L'Architecture d'Aujourd'hui
Arkitektur • Art and Artists • Art Forum
Art in America • Art International
Art Now • Arts Magazine • Artis
Art News • Cinesse • Derrière le Miroir
Foto og småfilm • Graphis
La Galerie des Arts • Kunstnachrichten
Kunst • Das Kunstwerk • Louisiana Revy
L'Œil • Mobilia • Palatin • Projekt
Studio International • XXe Siècle.

Åbningstider:
Mandag-fredag 15-20, lørdag 14-17.
Udstillingen er desuden åben om søndagen 14-17.



Gentofte Kommunes Kunstbibliotek
Tranegårdsvej 73, 2900 Hellerup
(lige ved Benarstorfvej Station)
Telefon HE 9128

Udstillinger og arrangementer

NOVEMBER

Erling Bjørn og Skillingstrykgruppen udstiller 4.-24. november.
Skillingstrykgruppen optræder på udstillingen torsdage 4. og 18. november.
Forfatteraften torsdag d. 11. november kl. 20. Vagn Lundbye: Litteraturen er go' nok.
Kortfilmaften fredag d. 12. kl. 20.

DECEMBER

Paul Gernes udstiller 2.-19. december.
Teateraften torsdag d. 2. december kl. 20.
Folkeatret spiller »Fredag«. Et stykke af Ronny Ambjørnsen og Agnetha Plejtel.
Kortfilmaften fredag d. 10. kl. 20.

JANUAR

Niels Guttormsen udstiller 6.-30. januar.
Forfatteraften torsdag d. 13. januar kl. 20 med Per Hejholt.
Kortfilmaften fredag d. 28. kl. 20.

FEBRUAR

Ib Geartsen udstiller 3.-27. februar.
Kortfilmaften fredag d. 25. kl. 20.

MARTS

Udstilling om Flemming Flindt-balletten »Dodege turen« 13.-27. marts.
Musikaften torsdag d. 9. marts kl. 20: Niels Viggo Bentzon spiller »Fra Bach til Beethoven«.
Kortfilmaften fredag d. 24. kl. 20.

Programmet for kortfilmaften er endnu ikke fastlagt. Man vil søge at samle de enkelte programmer om aktuelle emner som apartheid, fallesmarkedet, kvindens stilling i samfundet o. l. Nærmere oplysninger vil fremkomme i den lokale presse.

det, man måtte satse på, måtte være den til enhver tid samfundsrelevante kunst” (Høffding og Noander 1972).

Da kunstbibliotekerne var en ny og banebrydende satsning inden for folkebiblioteksvæsenet, eksisterede der ingen centrale hjælpemidler til at anskaffe billedkunst. Udvælgelsen af materiale foregik derfor på et decentralt plan. Kunstbibliotekarerne måtte selv holde sig opdateret på de nyeste tendenser inden for billedkunstområdet og foretage det opsøgende og tidskrævende arbejde med indkøb (Kunsthaggruppen 1980). Billedkøbene foregik ved besøg hos kunsthandlere, ved udstillings- og galleribesøg samt ved henvendelser direkte til de kunstnere, man ønskede at inkludere i samlingen (Kunsthaggruppen 1980, 5). Kunsthaggruppen blev i dette og andre henseender et vigtigt forum for sparring og vidensudveksling (Pedersen, Vestergaard og Bojesen 1995) og var igennem 1970’erne “domineret af stærke kvinder” (Vestergaard m.fl.) med bånd til tidens

[2] Ole Sparring, *Gentofte Kommunes Kunstbibliotek*, 1971, miniplakat omdelt til alle husstande i Gentofte Kommune. Gentofte lokalarkiv. © Ole Sparring/Clausens Kunsthandel.

“TAG EN JORN MED HJEM”:

eksperimenterende kunstscene (navnlig Eks-skolen), kvindekunsten og kvindebevægelsen. Dette engagement satte derfor også sit præg på udlånssamlingerne.⁴

Indledningsvis blev samlingerne dog opbygget ud fra et repræsentationsperspektiv med hovedvægt på dansk grafik fra det sidste århundrede, hvor de fleste væsentlige danske kunstnere fra denne periode og de forskellige kunstretninger blev repræsenteret, samt en del udenlandsk grafik (Pedersen 1971). Men efterfølgende indkøb byggede også på erfaringerne fra udlånet (Høffding 1972). Snarere end at videreføre en repræsentativ samling, “der siger noget om kunsten i de sidste 100 år”, havde man, ifølge Jane Pedersen, leder af kunstbiblioteket i Lyngby og kunstfaggruppens “chefideolog i begyndelsen af 1970’erne” (Vestergaard m.fl. 1998), “billedernes brugsværdi for øje og vil søge at komme folks behov i møde ud fra det, man selv mener er kvalitet” (Pedersen 1969). Typisk valgte folk “udelukkende på et eller andet visuelt indtryk”; umiddelbart var det den traditionelle billedkunst og den farverige grafik, der trak, men der var også en parathed “til at acceptere helt nye billedudtryk” (Pedersen 1971). Kunstnere som Oluf Høst, Asger Jorn, Richard Mortensen, Henry Heerup, Folmer Bendtsen, men også Ole Sparring, Per Kirkeby samt udenlandske kunstnere med en vis farvepalet og berømmelse, bl.a. Hundertwasser, Jean-Pierre Vielfaure og Joan Miro, nævnes som populære.

Kunstbibliotekerne var altså åbne over for den nye og grænsesøgende kunst og satsede på samtidskunsten – det, der blev produceret nu og her. Indsamlingspraksissen var således fremadskuende snarere end tilbageskuende. Ikke mindst 1970’ernes politisk bevidste kunstbibliotekarere udvalgte materialer med henblik på at ændre normerne (Høffding og Nyeng 1972). Ifølge Pedersen (1971) var det “ansvarsløst ikke at udsætte folk for de billeder, der er et produkt af 60’erne og 70’erne, selv om folk først skal vænne sig til disse billedudtryk”. Man ønskede altså blandt kunstbibliotekarere både at rykke ved den traditionelle kunstforståelse, tage ansvar over for repræsentationen af den nyeste kunst og at praktisere en vis lydhørhed over for lånernes præferencer, hvor der generelt var et “stærkt udtalt behov for billeder i farver” samt store frem for små billeder (Pedersen 1971). Kunstsamlingerne brød på denne måde med den elitære kunsttraditions snævre fokus på kvalitet og kunsthistorisk kanonisering og tog i stedet udgangspunkt i bibliotekernes udvalgskritier, den samfundsrelevante kunst og brugernes ønsker.

Der er ikke lignende beskrivelser fra de andre kunstbibliotekarere, men de var som sagt stærkt organiseret i Kunstfaggruppen, og ser man på indkøbet i Gentofte, bekræftes tendensen. For eksempel kunne man her i 1976 låne litografier, der inkluderede dokumentation af Bjørn Nørgaards kontroversielle aktion *Hesteofringen* (1970) [3], et par serigrafier af Andy Warhol af *Mao Tse-Tung*

(1972) samt tre værker af Kirsten Justesen, bl.a. collagen *Husmorlandskab* (1975). Andre af tidens toneangivende kvindelige kunstnere som Jytte Rex, Lene Adler Petersen og Ursula Reuter Christiansen var også repræsenteret i samlingen med henholdsvis seks, tre og fem værker. Kunstner, anmelder og kunsthistoriker Hellen Lassen (1993) beskriver ligefrem kunstbibliotekerne som “en sprække i systemet”, formodentlig på grund af deres fokus på den nye og eksperimenterende kunst. Som nyankommen til hovedstadsområdet fra Jylland i slut-60’erne var bibliotekerne mere overkommelige end gallerierne og museerne, og som bosat i Gentofte Kommune var det Tranegården, der forsynede Lassens hjem: “Plakaterne blev hurtigt udskiftet med værker af Bjørn Nørgaard, Per Kirkeby, Poul Gernes, Erik Gram Hagens, Lene Adler Petersen, Jytte Rex, Ursula Reuter, Birkemose, Erik Gram Hanssen, Merete Barker, Beuys (ganske vist offset-litografi), Warhol (serigrafi) og utallige andre” (Lassen 1993, u. s.).

Kunstbibliotekernes samlinger kan altså ses som “en sprække i systemet”, der bruger bibliotekssystemets ressourcer (som også var statstilskudsberettigede) til at investere i den grænsesøgende kunst, der ikke blev taget hånd om andre steder i systemet (Noander 1972).

[3] Tranegårdens ny erhvervelser 1975/76, installationsbillede med blandt andet litografier af Bjørn Nørgaard *Gentagelser 3, 1-7, 1976* (til venstre). Gentofte lokalarkiv. Foto © Kurt Lesser



“TAG EN JORN MED HJEM”:

Kunstbibliotekerne blev oprettet med mandat i en finkulturel idé om at udbrede kunst til alle, men eftersom det var i de politiserede 1970'ere, at udlånet og samlingerne for alvor kom til deres ret, blev de selvsagt farvet af tidens anti-kommercielle og antielitære tendenser samt feministiske og socialistiske bevægelser, der fremhævede den folkelige såvel som den eksperimenterende kunst. Jeg har andetsteds (2025) argumenteret for, at kunstbibliotekarernes arbejde i 1970'erne i en feministisk læsning kan ses som en form for "infrastrukturel aktivisme" (Smith 2012), der forsøgte at skabe et alternativ til det, man anså for at være den borgerlige kunstinstitution, ved at operere på både infrastrukturelle og repræsentative niveauer inden for kunstens rammer. Med andre ord udnyttede kunstbibliotekarerne "sprækken i systemet" og forsøgte at ændre strukturelle skævheder i kunstverdenen ved fx at satse på kvindelige kunstnere.⁵ I forhold til samlingerne kan man ligeledes sige, at kunstudlånets decentrale infrastruktur og unikke formidlingsramme – hvor man kunne "tage skiftende billeder med til væggen derhjemme" (Høffding 1990) – udgjorde et lokalt forankret alternativ til de traditionelle offentlige billedkunstsamlinger, der i bogstaveligste forstand gjorde idéen om kunst og kultur håndgribelig som fælleseje i en samfundsmæssig sammenhæng.

Et tilbageblik på samlingerne i 1990'erne viser, ifølge Lassen (1993), et klart billede af, hvordan bibliotekslovens forpligtelser blev opfyldt gennem en bred orientering omkring de mest dominerende udviklingstendenser i kunsten. En oversigt over nyere dansk kunst tager således form, når man dykker ned i samlingerne, da udvalget af ikkedansk kunst er forholdsvis lille. Dette skyldes til dels, at det var mere økonomisk overkommeligt at indkøbe danske end udenlandske kunstnere (Kunstfaggruppen). Udvalget er selvfølgelig selektivt og indeholder trods alt en betragtelig overvægt af mandlige kunstnere. Indlejret i en sådan national kunstramme kan samlingernes betydning også forstås som værende med til at forhandle spørgsmål om nationalt tilhørsforhold og fællesskab. Det er dog svært at sige noget om, hvordan værkerne rent faktisk blev brugt – om de udelukkende tjente et æstetisk og dekorativt formål i borgernes hjem, eller om de også tjente andre samfundsmæssige og erkendelsesmæssige formål, som håbet. Ifølge Lassens (1993) personlige erfaringer, særligt fra undervisnings-sammenhæng, fostrede fænomenet i alle fald et "forhåndskendskab til aktuel kunst fra denne dagligdags, lettilgængelige sammenhæng" hos mange kursister.

Decentrale samlingssteder: Kunstbibliotekernes udstillinger og events

Kunstbibliotekerne gav den enkelte borger mulighed for kunstnerisk fordybelse og selvstændigt studie. Samtidig blev de også samlingssteder for fællesskaber

omkring kunsten gennem udstillinger, foredrag, events og performances. “Art exhibitions are an important activity undertaken by libraries as part of their role of making art accessible to the public”, som kunstbibliotekaren Benedicte Bojesen (1985, 16) formulerede det. Udstillinger var en vigtig del af kunstformidlingen, dels fordi disse aktiviteter formidle kunsten og yderligere udbredte kendskabet til kunstbiblioteket, og dels fordi man gennem disse kunne “præsentere de mange nye kunstformer, der ikke kan sættes i glas og ramme eller klæbes op på pap” (Høffding 1972, 2). Dette kunne være med til at “sprænge rammerne for folks opfattelse af kunst” (Behrndt og Høffding 1980, 508). Særligt på Tranegården opstod et kunstmiljø, der tiltrak stor opmærksomhed og anerkendelse både nationalt og internationalt (Sørensen 1995). På baggrund af særligt engagerede kunstbibliotekarer og gode udstillingsforhold blev stedet kendt for sine banebrydende udstillinger og satsninger på kunstneriske nybrud (Sørensen 1995). Tranegårdens og Tranens udstillingshistorie er utvetydigt en spændende historie i sig selv, som beskrevet i flere jubilæumspublikationer (Sørensen 1995; Widding og Højbo 2011), mens udstillinger på de to andre kunstbiblioteker ikke opnåede samme status og betydning. De er heller ikke særligt godt dokumenteret eller beskrevet i arkivmaterialet.

I Lyngby var der skiftende udstillinger i udstillingsgangen mellem Stadsbiblioteket og Musikbiblioteket, primært præsentationer af yngre kunstnere. Ved en udstilling om “Den serigrafiske teknik” i 1969 blev der ligefrem oprettet et serigrafiværksted, hvor de unge kunstnere Frithioff Johansen, Ivan Edeling og Stig Brøgger demonstrerede teknikken [4]. Et initiativ, der blev gentaget i Gladsaxe Kunst- og Musikbibliotek i 1972, hvor udstillingsvirksomheden, ifølge leder af Kunstafdelingen 1973-1985 Gunild Leth-Andersen (1993), var “alsidig og bred”. Her var plads til mange kunstneriske udtryk, med “navne som Niels Macholm, Jørgen Mathiasen, Albert Mertz, Gorm Eriksen, Jette Debois, tekstilkunstneren Nulle Øigaard, keramikeren Ursula Much-Petersen, Fotoskolen Fatamorgana og Billedstofteatret” (Leth-Andersen 1993, 11). På alle tre kunstbiblioteker blev der desuden arrangeret teater-, performance- og filmaftner og foredrags- og diskussionsaftner om kunst. I Gladsaxe var Kunstafdelingens mange foredragsaftner “velbesøgte”, og antikvitetsvurderinger ved eksperter var efter sigende også et populært tiltrækningspunkt (Leth-Andersen 1993). Via både udstillinger og udlån medvirkede “billedkunst i bibliotekerne” altså “til en decentralisering af kunsttilbuddet” (Pedersen 1980, 1). Der opstod, som forudset af kunstner og medlem af kunstudvalget i Lyngby Flemming Kofoed, “en helt fantastisk ny kanal mellem kunstner og publikum” (udateret).⁶



[4] Serigrafiværksted med demonstration af Frithioff Johansen, Ivan Edeling og Stig Brøgger, udstillingsgangen på Stadsbiblioteket i Lyngby, august 1969. Foto © Erling Irving.

Fra museum til dagligstue?

Efter sigende opfangede denne nye kanal “[m]ange mennesker, der aldrig ville drømme om at sætte deres ben i et galleri eller på et museum” (Høffding 1982, 412). Man var dog også opmærksom på de sociale barrierer og slagsider, kunstudlånet trods alt havde (Høffding og Nyeng 1972, 174). Det var primært “folk fra uddannelsessektoren, og ikke mange fra arbejderstanden”, der benyttede sig af det nye tilbud (Pedersen 1971). En undersøgelse fra Lyngby pegede på, at det fortrinsvis var de mere veluddannede fra “socialgruppe 1 og 2 der lånte kunst”, og at lånerantallet dalede med “lavere social placering” (Høffding og Nyeng 1972, 174). Helt praktisk var man opmærksom på, at billedernes størrelse krævede en bil eller taxi til at transportere dem hjem – måske kunne de lige akkurat balanceres på en barnevogn? I Lyngby overvejede man at få fremstillet tasker i sækkelærred til at transportere billederne i (Schade 1969, 200), og i Kunstfaggruppen diskuterede man muligheden for en billedbus (Høffding og Nyeng 1972, 175). Det lader ikke til, at nogen af delene blev en realitet, men visionen om at punktere

ærbødigheden omkring kunstbegrebet og tanken om kunstbiblioteket som et egalitært og folkeligt sted kommer til udtryk i Kunstfaggruppens selvforståelse helt frem til 1990'erne: "Kunstbibliotekerne er ment som en folkelig kunstinstitution, et modstykke til en mere traditionel kunstopfattelse, hvor kunst er noget dyrt og elitært" (Pedersen, Vestergaard og Bojesen 1995).

Tilbuddet var forholdsvis populært, og udlånet steg i takt med udbygningen af – og kendskabet til – samlingerne. En oversigt over udlån af grafiksamlingerne i Gladsaxe, Lyngby og Gentofte fra 1969-1988 viser, at både materialebestanden og udlånstallet stiger støt gennem hele perioden, med undtagelse af enkelte år med store nedskæringer og ændringer (Kraft og Lundsfelt 1989). For eksempel blev der i Lyngby det første år udlånt 3.200 stykker grafik, et antal, der efter en tiårig periode steg til "ca. 7.000 stk. grafik, ca. 2.200 stk. plakater, ca. 600 dias-serier, ca. 11.000 bind kunsthæfter" om året (Børresen 1983, 12).

Et barn af kulturpolitikken eller en sprække i systemet?

Den kulturpolitiske medvind, der havde sat vind i sejlene på kunstbibliotekerne, ændrede sig dog drastisk oven på 1970'ernes oliekrise og økonomiske lavkonjunktur, og trods stigende popularitet var kunstbibliotekernes eksistensgrundlag prekært igennem hele perioden. I princippet ligestillede biblioteksloven audiovisuelt materiale med bøger, men da materialet ikke var obligatorisk, var afdelingernes eksistens ofte påvirket af den økonomiske situation. Allerede i 1973/74 nedlægges kunstbiblioteket i Lyngby som selvstændig afdeling – mod stor protest – og integreres i hovedbiblioteket (Mulvad 1973). Nok var tilbuddet populært, men det kunne ikke bryde sig af den samme gennemslagskraft, som musikbiblioteket havde haft. En lignende integrering fandt sted i Gladsaxe i 1979 og i Gentofte i 1984, hvor kunstbiblioteket flyttedes fra den selvstændige bygning Tranegården til det nyåbnede hovedbibliotek tegnet af arkitekten Henning Larsen – også her med store protester fra kunstscenen både nationalt og internationalt (Monrad og Ravn 1984). Efterfølgende ansås kunstafdelingernes integration i hovedbibliotekerne dog som mere ideel, idet kunsttilbuddet her kunne komme flere til gode (Høffding 1982).

Selve idéen om billedkunst på folkebibliotekerne var allerede ved at glide ud af lovgrundlaget i begyndelsen af 1980'erne, og kunstbibliotekarerne måtte på alle fronter agitere for at "fastholde billedkunst som en naturlig del af bibliotekstilbuddet" (Pedersen, Vestergaard og Bojesen 1995). Kulturpolitisk set, såvel som for kunstbibliotekerne, var det økonomiske og administrative spørgsmål, der i 1980'erne overtog spørgsmål om ekspansion og eksperimenterende udviklingsprojekter (Kjældgaard 2017, 83). Kulturpolitisk skete der, ifølge Peter Duelund

(2003; 2008), en generel forskydning af værdi fra kulturel til økonomisk. Det er tydeligt, at disse tendenser afspejles i vilkårene for kunstbibliotekerne. “Lad kunsten blive integreret i folks bevidsthed i hverdagen og i bibliotekets profil – med en overskrift i neon som en trend i 1990’erne: Kunst er ikke luksus, men en nødvendighed!”, skriver Katrine Høffding (1990, 4) håbefuldt ved indgangen til det nye årti, trods svære økonomiske vilkår. Men sådan går det ikke. I Lyngby, hvor der i 1990 er opbygget en flittigt brugt samling på omkring 3.500 grafiske værker og 10.000 udlån om året (Kunstfaggruppen 1990, 1), foreslås det i forbindelse med en sparerunde i 1991, at kunstbiblioteket nedlægges. Trods “voldsomme protester fra brugere og sympatisører i form af læsebrev og underskriftsindsamlinger”, samt omtale i landsdækkende medier (Bojesen 1996, 16), skete dette året efter, hvor udlånet stopper, og billedsamlingen pakkes ned.⁷

Ligeledes går det med kunstafdelingen i Gentofte, hvor budget, bemanning og administrativ assistance år efter år indskrænkes og beskæres. En tendens, der kulminerer hen mod fejringen af kunstbibliotekets 25-års jubilæum i januar 1995, hvor det kulturelle udvalg i Gentofte Kommune beslutter at nedlægge kunstudlånet: “Kunstsamlingen er, som formanden for Kulturelt Udvalg Anders Høiris siger, lagt i mølposen: ‘Kommunen har valgt at prioritere bedre forhold for børn og ældre. Set i den sammenhæng er kunstudlånet en luksus’” (Petersen 1995). Denne triste jubilæumsgave skulle angiveligt spare kommunen for 300.000 kr. årligt. På nær udvalgte værker til kommunens kunstsamling blev samlingen efterfølgende solgt løbende, størstedelen dog på en auktion i 1997, der indløste en samlet sum på cirka 300.000 kr. (Tranens arkiv 1997).

Nedlukningerne afspejler således 1990’ernes kulturpolitiske og samfundsmæssige tendenser, hvor kunstens sociale værdi ikke længere tages for givet, men bliver genstand for modstrid (Kjældgaard 2024; Duelund 2008, 8). Som retorikken om kunst som en luksus ovenfor illustrerer, kan støtte til kunstinitiativer ikke længere legitimeres i forhold til kunstens egen værdi, men evalueres i højere grad ud fra økonomiske parametre alene. At kulturpolitikken decentraliseres økonomisk, og statstilskud til biblioteker og andre områder erstattes af kommunalt forvaltede bloktilskud (Duelund 2008, 17), spiller også ind og fører ofte til kulturelle nedprioriteringer lokalt. Internt i biblioteksvæsnet blev kunstudlånet nedprioriteret som følge af budgetstramninger og bibliotekernes omstilling til nye medier som CD-ROM, computere og internetadgang. Som billedkunstner og bibliotekar Bruno Kjær (1995) har opsummeret det: “Økonomiske nedskæringer har i kombination med prioritering af informationsservicer (der tillægges mere umiddelbar nytte) undergravet kunstbiblioteksarbejdet” (57). Grafiksamlingen i Gladsaxe afvikles ligeledes på grund af budgetbesparelser, dog først i 2009, hvor

udlånet også var faldende (Gladsaxe Kommune 2009). Mange års investeringer, ressourcer og ihærdigt arbejde fra kunstbibliotekarernes side går således tabt som følge af disse kultur- og værdipolitiske ændringer og omprioriteringer.

Samlinger i bevægelse og brug

Kunstbibliotekerne byggede på bibliotekernes hverdagslige og folkelige karakter og var på én gang en del af et forsøg på at nedbryde classeskel, integrere kunsten i dagligdagen og formidle den eksperimenterende kunst mere bredt. Her blev kunst indkøbt efter kriterierne om aktualitet (det nyeste), alsidighed (noget for enhver) og kvalitet (man købte fra anerkendte kunstfaglige kanaler). Den blev ikke gemt væk med henblik på bevaring, men klæbet op og gjort klar til udlån, stillet til rådighed for fælles afbenyttelse og brug. Kunstbibliotekerne skulle helt konkret tilgængeliggøre kunstens refleksive, erkendelsesmæssige og ikke mindst – i de politiserede 1970'ere – transformative potentiale for borgere i de respektive kommuner.

Kunstbibliotekerne blomstrede op gennem 1970'erne og 1980'erne, for derefter at lide en stille død i 1990'erne. De kan således ses som en afspejling af periodens kulturpolitiske udvikling – fra opprioritering i 1960'erne hen imod en nedprioritering i 1980'erne og frem til i dag – samt den gradvise bevægelse fra demokratisering af kulturen mod kulturelt demokrati og det efterfølgende fokus på økonomisk instrumentalisering. Jeg har i denne artikel argumenteret for, hvordan kunstbiblioteker og kunstafdelinger i Danmark dannede et alternativ til museer og gallerier gennem deres formidlings- og indsamlingspraksis. I den forbindelse har jeg fremhævet kunstbibliotekerne som decentrale på flere parametre: i geografisk forstand (de var decentrale i relation til storbyens kunsttilbud); i organisatorisk forstand (der ikke var en udlånscentral for billedkunst, og indkøb var overladt til lokale beslutningstagere – ofte kunstbibliotekarerne selv); i relation til samlingernes cirkulering gennem udlån; og i relation til kunstbibliotekerne som et decentralt samlingssted for kunstinteresserede. Bibliotekernes rammer skabte dermed en lokalt forankret tilgang til indsamling og formidling af offentlige billedkunstsamlinger, der tillod eksperimenter og genforhandlinger af smag, værdier og fællesskab. Uden de store forpligtelser over for kunsthistorien eller kunstmarkedet kunne samlingerne favne den eksperimenterende samtidskunst og fremstå udadvent i deres samlingspraksis. På den ene side peger de derfor på muligheden for en alternativ kunstformidlingsmodel, hvor forestillingen om det fælles materialiseres gennem inddragelse og brug – en form for fællesgørelse af samlingerne. På den anden side, qua asymmetriske magtrelationer mellem brugere og forvaltere, samt indlejrede

modernistiske forståelsesrammer, reflekterer de ultimativt det fælles i forhold til en kunsthistorisk og national rammesætning. Udlånet er således indlejret i en række modsætningsforhold: Man er åben over for ønsker fra borgerne i samlingsudvalg, men udfordrer også dette behov gennem fokus på samtidskunsten; man vil favne den nye eksperimenterende kunst, men denne passer sjældent til udlånets begrænsning til kunst på papir, og udstillinger bliver derfor omdrejningspunkt for sociale møder samt nærende for et kunstmiljø.

Hvad der alligevel gør denne samlingspraksis og samlingsbrug interessant i dag, er netop dens resonans med samtidens forskellige bevægelser inden for kritiske institutionelle praksisser, såsom “commoning”, hvor man ser en bevægelse, der overordnet går fra en repræsentativ kuratorisk og institutionel praksis til et fokus på brug af institutionen og dens ressourcer til at skabe social forandring, understøtte fællesskaber og kunstneriske praksisser (Choi, Krauss og Heide 2018; Papastergiadis 2020; Ruangrupa 2022). I lyset af disse tendenser fremstår kunstudlånssamlinger ikke blot som et rigt og kuriøst levn fra velfærdsstatens såkaldte “guldalder” (Kolstrup 2015), hvor kunst og kultur skulle almenføres, men også som et eksempel på en kunstinstitutionel praksis, der gennem bibliotekssystemets regi opererer med brug og redistribuering af institutionens ressourcer både i materiel og symbolsk forstand.

LITTERATUR

- Behrndt, Helle og Katrine Høffding. 1981. “Kunsten ud til folket”. *Bogens Verden* Årg. 63, nr. 7: 506-508.
- Behrndt, Helle og Katrine Høffding. 1982. “Kunsten er ligeså vigtig for samfundet som drømmen for mennesket”. *Bibliotek 70* nr. 6: 165-167.
- Betænkning nr.607. Revision af Biblioteksloven fra 1971. Biblioteksloven (1964).
- Bojesen, Benedicte. 1985. “Art Libraries in Denmark”. *Scandinavian Public Library Quarterly* v. 18 n. 4: 16-19.
- Bojesen, Benedicte. 1996. “Kunstabiblioteket i Lyngby”. *Kunstabiblioteker i Danmark*, redigeret af ARLIS/Norden, 16. København: Arlis Norden. <https://doi.org/10.1017/S0307472200004740>.
- Bomholt, Julius. 1953. *Mennesket i centrum: bidrag til en aktiv kulturpolitik*. København: Fremad.
- Børresen, Aage. 1983. “Historien om Kunstabiblioteket i Lyngby”. *Grafik fra Kunstabiblioteket i Lyngby*, redigeret af Stadsbiblioteket i Lyngby og Stig Brøgger, 5-12. Lyngby-Taarbæk: Lyngby-Taarbæk Kommune.
- Choi, Binna, Annette Krauss og Yolanda van der Heide, red. 2018. *Unlearning exercises: art organizations as a site for unlearning*. Utrecht og Amsterdam: Casco Art Institute: Working for the Commons og Valiz.
- De Angelis, Massimo og Stavros Stavrides. 2010. “On the Commons: A Public Interview with Massimo De Angelis and Stavros Stavrides”. Interview af An Architektur. *e-flux Journal* 17, juni-august 2010. <https://www.e-flux.com/journal/17/67351/on-the-commons-a-public-interview-with-massimo-de-angelis-and-stavros-stavrides/>.

- De Angelis, Massimo. 2019. "The Strategic Horizon of the Commons". I *Commoning. With George Caffentzis and Silvia Federici*, redigeret af Camille Bargagallo, Nicholas Beuret og David Harvie, 209-222. London: Pluto Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvj4sxh4.19>.
- Duelund, Peter, red. 2003. *The Nordic Cultural Model*. København: Nordisk Kultur Institut.
- Duelund, Peter. 2008. "Nordic cultural policies: A critical view". *International Journal of Cultural Policy* vol. 14, no. 1: 7-25. <https://doi.org/10.1080/10286630701856468>.
- Ellegaard, Line. 2025. "Kunstfaggruppens Infrastrukturelle Aktivisme: En Feministisk læsning Af Kunstbibliotekarernes Arbejde i 1970'erne". *Passage - Tidsskrift for Litteratur og Kritik* 39 (92): 21-38. <https://doi.org/10.7146/pas.v39i92.152558>.
- Gladsaxe Kommune. 2009. Kulturudvalgsmøde KUU 06.01.2009, nr. 7: Gladsaxe Bibliotekerne, afvikling af grafiksamlingen: <https://dagsordener.gladsaxe.dk/pdf/GetDagsorden/ceb2eced-1a00-446c-9206-a92ealf6f8a8> (sidst tilgået 6. december 2024).
- Gausden, Caroline, Kirsten Lloyd, Nat Raha og Catherine Spencer. 2023. "Curating Forms of Care in Art and Activism: A Roundtable on Life Support". I *Curating with Care*, redigeret af Elke Krasny og Laura Perry, 153-168. London: Routledge. DOI:10.4324/9781003204923-16.
- Hadley, Steven. 2021. *Audience Development and Cultural Policy*. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-62970-0>.
- Høffding, Katrine. 1972. "Kunstbiblioteket". KB, Kunstfaggruppens arkiv, 1970-2021.
- Høffding, Katrine. 1982. "Biblioteker – kunst". *Bogens verden: tidsskrift for litteratur og kultur* Årg. 64, nr. 8: 412-413.
- Høffding, Katrine. 1990. "Når Kunsten Bider". *Honningpumpen* nr. 1: 2-4.
- Høffding, Trine og Per Nyeng. 1972. "Kunstbiblioteket – borgerskabets pryde". *Bibliotek* 70 nr. 8: 172-175.
- Jensen, Knud W. 1966. *Slaraffenland eller Utopia: Artikler om Velfærdsstatens Kulturpolitik*. København: Gyldendal.
- Jochumsen, H. 2016. "Biblioteksmodeller til tiden. Dorte Skot-Hansen og biblioteksforskningen". *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling* 5 (2): 45-50.
- Kann-Rasmussen, Nanna. 2023. "Reframing Instrumentality: From New Public Management to New Public Governance". *International Journal of Cultural Policy* 30 (5): 583-96. <https://doi.org/10.1080/10286632.2023.2239262>.
- Kjær, Bruno. 1995. "Tranes Vingesus". *Biblioteksarbejde* nr. 4: 57.
- Kunstfaggruppen, red. 1980. *Særnummer om kunstbiblioteksarbejde: en brugsbog*. København: Bibliotekarforbundet, Faggruppen for Kunstbibliotekarer.
- Kunstfaggruppens bestyrelse. 1990. Leder. *Honningpumpen* nr. 2: 1.
- Kjældgaard, Lasse H. 2018. *Meningen med velfærdsstaten: Da litteraturen tog ordet – og politikerne lyttede*. København: Gyldendal.
- Kjældgaard, Lasse H. 2024. "Den skandinaviske velfærdsstats kulturpolitik som modvægt til truende tendenser og som termostat for fællesskabet". I *Fellesskap, konflikt og politikk: Spenninger i kunst- og kulturfeltet*, redigeret af Anne Ogundipe og A. Danielsen, 45-86. Bergen: Fagbokforlaget. <https://doi.org/10.55669/oa321002>.
- Kofoed, Flemming (u.å.). "Billedbibliotekerne": Lyngby-Taarbæk Stadsarkiv, Kunstbiblioteket 1971-1980, angår 1964-65-66.
- Kolstrup, Søren. 2014. *Den danske velfærdsmodel 1891-2011 – sporskifter, motiver, drivkræfter*. Frederiksberg: Frydenlund.
- Kraft, Annette Elisabeth og Birgitte Lundselt. 1989. "En beskrivelse af kunstbiblioteker i Danmark, med særligt henblik på materialevalg og bestand". Speciale, Dansk Biblioteksskole.
- Lassen, Hellen. 1993. "En tale ved sølvbryllupstide". I *25 år Kunst- og Musikafdelingen, Værebros Bibliotek, Udstillinger-koncerter-film-foredrag*, redigeret af Åse Rørdam og Gustav Wieth-Knudsen (u. s.). Gladsaxe: Gladsaxe Bibliotekerne.

- Leth-Andersen, Gunhild. 1984. "Lånte billeder på væggen: Kunstudlån – blandt de banebrydende i dansk bibliotekshistorie". I *Bøger i Gladsaxe gennem 50 års – Festskrift*, redigeret af Kirsten Havelund Strøm, 69-76. Gladsaxe: Historisk-topografisk Selskab for Gladsaxe Kommune.
- Lyngby-Taarbæk Stadsarkiv. 1963. Kunstbiblioteket 1971-1980, angår 1964-65-66: "Forslag til oprettelse af et kunstbibliotek under Lyngby-Taarbæk Kommunes Biblioteksvæsen", oktober 1963, revideret november 1964, december 1967.
- Mai, Anne-Marie. 2024. "Kunsten, kulturen og værdierne". *Økonomi & Politik* 97, nr. 3: 13-22.
- Meijden, Peter van der. 2018. "Kunstner, kurator og det midtimellem: Knud Pedersens biblioteker og museer". *Periskop: Forum for Kunsthistorisk Debat* nr. 20: 111-125.
- Monrad, Kasper og Lars Ravn, red. 1984. "Bevar Tranegården: organ for fortsat bevarelse af Tranegården som udstillingssted og kunstbibliotek". Gentofte: Tranegården.
- Mulvad, Hanne. 1973. "Åbent brev til Kommunalbestyrelsen i Lyngby-Taarbæk Kommune" 21. september 1973. Lyngby-Taarbæk Stadsarkiv, Kunstbiblioteket 1971-1980: Kunstbiblioteket nedlægges som selvstændig afdeling pr. 1 april 1974.
- Noander, Lone. 1972. Citeret i Karl Stefan: "Borgerskabets Pryd – eller...". *Mandags-aktuel*, presseklip i KB, Kunstfaggruppens arkiv, 1970-2021.
- Papastergiadis, Nikos. 2020. *Museums of the Commons. L'internationale and the Crises of Europe*. London & NY: Routledge.
- Pedersen, Else C., Lisbeth Vestergaard og Benedicte Bojesen. 1995. "Kort fortalt om Kunstbiblioteker i danske folkebiblioteker". KB, Kunstfaggruppens arkiv, 1970-2021.
- Pedersen, Jane. 1969. "Status efter 5 måneder". *Berlingske Tidene*, 4. oktober, 17.
- Pedersen, Jane. 1971. "Erfaringer fra Kunstbiblioteket i Lyngby". *Bogens Verden: Tidsskrift for dansk biblioteksvæsen* vol. 53: 7-18.
- Pedersen, Jane. 1980. "Kunstbiblioteksarbejde – en brugsbog". KB, Kunstfaggruppens arkiv 1980-2008.
- Pedersen, Ove K. 2007. "Velfærdsrapporten som Tidsbillede: Et essay om disciplinering til individualitet". *Kritik* Årg. 38, nr. 179: 87-99.
- Petersen, Anne Ring. 1995. "Vingeskudt vildfugl". *Berlingske Tidende*, 28. januar. Gentofte Lokalarkiv.
- Rasmussen, Casper Hvenegaard. 2024. "Kultur i velfærdsdemokratiet: Tre demokratiforståelser i kulturpolitikken". *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 27 (1): 83-100. <https://doi.org/10.18261/nkt.27.1.6>.
- Ruangrupa, red. 2022. *documenta fifteen Handbook*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Scavenius, Bente. 1983. "Kunstbiblioteker er en god investering". *Frederiksborg Amts avis*, 12. marts.
- Schade, Virtus. 1969. "Danmarks første grafikmuseum og vort første kunstbibliotek". *Kunst* nr. 9 sommer 1969: 195-200.
- Schade, Virtus. 1973. "Kommentar". *Weekendavisen*, 21. september.
- Smith, Terry. 2012. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.
- Sørensen, Ann Lumbye. 1995. "Tranens Revir: Blik på nogle kunstudstillinger i Gentofte – med et sideblik til den øvrige verden". I *Traneudstillinger 1970-1995*, redigeret af Else C. Pedersen, 4-22. Hellerup: Gentofte Kommunebibliotek.
- Tranes arkiv, Gentofte lokalarkiv. 1997. Afregning over salg ved kunstauktion nr. 485, 22.10.97.
- Vestergaard, Lisbet, Else Pedersen, Gustav Wieth-Knudsen og Jesper Dalmose. 1998. "Dengang i 1970'erne". *Bibliotekspresen* 19/98: 591-592.
- Unavngiven forfatter. 1977. "Tag en Jorn med hjem". *Villabyerne* 10. august. Tranens arkiv, Gentofte Lokalarkiv.

Westerlund, Stella. 1983. "Artotek: en studie av artoteksverksamhet i Sverige och några andra länder". Stockholm: Statens kulturråd.

Widding, Nanna de Hemmer og Simon Højbo. 2011. *REG.NR: Danske kunstbibliotekers Historie fortalt igennem Traneudstillingens 40 år*. København: TTC Books.

NOTER

- 1 For en oversigt over biblioteker med samlinger af billedkunst på landsplan, se Bibliotekstilsynets optælling fra 1977 i Kunstfaggruppens *Særunummer om kunstbiblioteksarbejde: en brugsbog* (1980), s. 40-41.
- 2 I Duelunds (2008,14) oversigt indgår også en fjerde periode (1995-2007), som er kendetegnet ved økonomisk og politisk kolonisering.
- 3 Kunstbibliotekarerne blev i øvrigt gentagne gange kontaktet af Knud Pedersen med henblik på forskellige samarbejder, og i Kunstfaggruppens interne notater omtales han som "vores plageånd". Se i øvrigt: Meijden, Peter van der (2018): "Kunster, kurator og det midt mellem: Knud Pedersens biblioteker og museer", i *Periskop: Forum for Kunsthistorisk Debat* nr. 20, s. 111-125.
- 4 For mere om dette engagement, se Ellegaard "Kunstfaggruppens Infrastrukturelle Aktivisme: En Feministisk læsning af Kunstbibliotekarernes Arbejde i 1970'erne" (2025).
- 5 I 1970'erne havde følgende kvindelige kunstnere solo- eller topersonersudstillinger på Tranegården, Gentofte Kommunes Kunstbibliotek: Ursula Reuter Christiansen (1973); Eva Weis Bentzon (1973); Bodil Damgård (1974); Susanne Ussing (sammen med Carsten Hoff, 1974); Jytte Rex og Inge Eriksen (1974); Lene Adler Petersen (1975); Kirsten Justesen (1975); Inge Mahn (1976); Line Storm (1977); Kirsten Christensen (1978); Anna Sjødahl (1978); Gertrud Skot-Hansen (1979).
- 6 Man kan måske også indskyde her, at folkebibliotekerne i dag i endnu højere grad er blevet mødesteder med alsidige kulturelle arrangementer på programmet. Om bibliotekets rolle i et senmoderne globaliseret videns- og oplevelsessamfund se fx Jochumsen, H. (2016): "Biblioteksmodeller til tiden. Dorte Skot-Hansen og biblioteksforskningen".
- 7 I 1995 bliver der igen åbnet op for udlån af billeder et par timer om ugen (dog uden bevilgede ressourcer); i 2007 omfatter udlånet 450 værker, hvoraf resten kræver restauration (2007); i 2010 sælges dele af samlingen på Bruun-Rasmussens auktion.

panel 13 INFORMATION



FORENINGEN UNG DANSK KUNST'S TAPESERIE

PANEL 13 INFORMATION NR 4 I ARGANG PRIS 50 øre
dette nummer er redigeret af ~~Stig Brøgger~~
~~Stig Brøgger~~ + PETER LOUIS-JENSEN

PANEL 13 INFORMATION bringer stof som den til stadighed
skiftende redaktion måtte finde relevant at trykke. Udkom-
mer når redaktionen har konstitueret sig og de økonomiske
betingelser er tilfede. Bladet vil blive distribueret

på gader, i demonstrationer, til fester, møder og når
en anledning ellers lyder sig. Abonnement kan ikke tegnes
på PANEL 13. Bladet modtager dog gerne bidrag fra interesse-
rede. For et indsendt bidrag på f. eks. 10 kroner kan der
sikres udsendelse af ca. 70 eksemplarer. For 250 kroner kan
et helt oplag udsendes. Bidragydere kan regne med at få nye
numre tilsendt med posten.
PANEL 13 Peter Voldgade 14 st. th. 1350, København K

Ung Dansk Kunsts Tapeserie, 1969

Lydspor af Eks-skolens attituderelativisme.

I *Berlingske Aftenavis* den 18. marts 1969 kunne man under overskriften “Malere ‘skriver’ akustiske bøger” læse et interview med kurator, bankmand og, på daværende tidspunkt, formand for foreningen Ung Dansk Kunst, John Hunov.¹ Anledningen var en serie af ti spolebånd, som foreningen stod til at udgive: “Forlaget skal udsende ‘akustiske romaner’, hvilket vil sige, at romanerne er tænkt og skabt direkte for båndoptager. Om kort tid udsendes de første ti akustiske romaner i et oplag, der bliver afhængigt af efterspørgslen” (Virtus 1969, 5). Det var hovedsagelig billedkunstnere fra grupperingen omkring Eks-skolen, der havde lavet båndværker til serien. De ti kunstnere var: Peter Louis-Jensen, Per Kirkeby, tyske Joseph Beuys, Bjørn Nørgaard, Erik Thygesen, Stig Brøgger, Henning Christiansen, Poul Gernes, Tom Krøjer og hollandske Herman de Vries.²

De ti bånd blev udgivet på én gang og annonceret i flyvebladet *Panel 13 Information* (Brøgger m.fl. 1969) med et billede på forsiden af en storsmilende John Hunov med Henning Christiansens bånd i hånden [1]. Båndene kunne bestilles via postordre til priser mellem 22 kr. og 50 kr. Var man medlem af Ung Dansk Kunst, fik man rabat.

Ung Dansk Kunsts Tapeserie lader til at have været gledet helt ud af hørevidde, for så at dukke op igen for kunsthistorien i 2009, da Tania Ørum kort omtalte serien i bogen *De eksperimenterende tressere: Kunst i en opbrudstid* (2009, 46-48). Ørum havde dog ikke hørt båndene, men skrev om dem udelukkende på baggrund af annoncen i *Panel 13 Information*. Jeg har nu ledt efter de ti båndværker i cirka lige så mange år. Det første bånd, der dukkede op, var Stig

[1] Forsiden af flyvebladet *Panel 13 Information*, nr. 4, 1969. På billedet fremviser idemanden bag båndserien, John Hunov kassetten med Henning Christiansens bidrag til serien.

Brøggers *10 x rum*, som fandtes i hans private arkiv i et par forskellige udgaver. Båndet med den færdige version af værket var imidlertid blevet overspillet med privatoptagelser af børn, der snakkede og legede. Ved et lykketræf dukkede seks af de ti bånd så op i en uregistreret del af Museet for Samtidskunsts arkiv i 2017, heriblandt også Brøggers *10 x rum*. Et papirspor lader til at vise, at de seks bånd er blevet overdraget til museet fra Lyngby Kunstbibliotek i forbindelse med en udskillelse.³ I samarbejde med kunstnerne har jeg efterfølgende været med til at genudgive to af de seks bånd, der har overlevet i Museet for Samtidskunsts arkiv: Bjørn Nørgaards *Til døden udfrier mig* og Stig Brøggers *10 x rum* på det selvorganiserede pladeselskab Institut for Dansk Lydarkæologi i 2019.⁴

I det følgende vil jeg introducere båndserien og beskrive de seks fundne værker. Til sidst skitserer jeg, hvordan lydværkerne kan høres i forlængelse af tankerne om den såkaldte attituderelativisme, som især forfatter og kritiker Hans-Jørgen Nielsen udviklede i tidsskriftet *ta'* i årene op til båndseriens udgivelse.

Ung Dansk Kunsts Tapeserie står som et centralt dansk eksempel på billedkunstneres arbejde med lyd og lydmedier som kunstnerisk materiale. Serien er typisk for 1960'er-avantgardens appetit på at afprøve de nye medier som fx smalfilm, lydbånd og diverse grafiske reproduktionsteknikker, der inden for en kort årrække blev praktisk og økonomisk tilgængelige og resulterede i kunstneriske eksperimenter, der afprøvede de nye medier som mulige kunstmedier. Erik Thygesen har til Tania Ørum (2009) ligefrem hævdet, at "de forskellige etaper af Eks-skolens eksperimenter kan udledes af den teknologiske udvikling" (20). Med de nye medier fulgte også allerede etablerede formatmæssige konventioner, som de kunstneriske eksperimenter kunne spille op ad ved fx at overtage og mime, vrænge af eller demonstrativt tilsidesætte.

Lydværker som dem i Ung Dansk Kunsts Tapeserie har haft notorisk svært ved at finde vej til og plads i de danske kunstinstitutioner. Der forekommer at være flere bidragende faktorer til den type institutionel forsømmelse. Springet væk fra det visuelle, anvendelsen af teknologier og formater, der traditionelt set hører tættere sammen med andre æstetiske traditioner, og en generel træghed i den institutionelle anerkendelse af kunst, der anvender nye medier, må regnes blandt de vigtigste faktorer, der har hindret denne type værkers vej til museums-samlingerne.

Med seks af de ti bånd genfundet er Ung Dansk Kunsts Tapeserie nu mere fundet end forsvundet. I det følgende vil jeg kort beskrive værkerne i konteksten af kunstnernes omkringliggende praksisser. Jeg håber samtidig at vise, at lydværkerne kan lægge en ekstra dimension til billedet af praksisserne og kort

sagt bidrage med et soundtrack til en kunstscene, som oftest fremstilles som lydløs.

Erik Thygesen, *Plus. Ægteskabeligt forløb*, roman i tid

Betegnelsen “akustiske romaner” i *Berlingske Aftenavis* er bemærkelsesværdig og bør formentlig forstås som et forklaringsforsøg, der skal give avislæserne en idé om, hvad der er på færde. Af de seks bånd er det kun Erik Thygesens *Plus*, der med nogen rimelighed kan beskrives som en art roman. Til gengæld er det tydeligt, at det netop er den oplæste bog som format, som Thygesen, der også var forfatter og journalist, forholder sig til og eksperimenterer med i den omtrent halvanden time lange lydbog. I *Panel 13 Information* beskrives *Plus* som: “Et bånd – en roman på bånd – et bånd er ikke bare lyd – en roman i lyd – et bånd er også tid – roman i tid”. Den måde, værket arbejder med oplæsningstiden på – og dermed også lyttetiden – er tydeligst i værkets slæbende langsomme tempo og de lange pauser, men afspejles også tematisk i fortællerstemmens problemer med at fortælle sin historie, huske den, få det hele med. Igen fra *Berlingske Aftenavis*:

Sådan lyder indledningen til Thygesens bog: ‘plus en ... plus en ... plus en ... Dette er ... nu ... Det er min historie. Det er mig, der fortæller den. Det er min historie. Vi går fremad. Vi går til-den. Jeg kan ikke få det hele med. Jeg forstår ikke det hele. Det er min historie. Det er mig, der fortæller den. Jeg kan ikke få det hele med...’⁵

Kort før udgivelsen af Ung Dansk Kunsts Tapeserie sendte DR’s Program 2 radioudsendelsen “Nye perspektiver i romanen. En montage om den akustiske roman”, som Thygesen havde tilrettelagt. I udsendelsen præsenterer og diskuterer Thygesen (1969) den akustiske roman som en selvstændig litterær form og spiller eksempler af svenske Öyvind Fahlström, franske Michel Butor og tyske Hans G. Helms. Idéen om en roman i tid havde Thygesen lanceret allerede året inden i det for Eks-skolen helt centrale tidsskrift *ta*, som Thygesen også redigerede. I en programmatisk tekst lancerer han det, han med en neologisme kalder “environment-romanen”, som kort sagt skulle få romangenren, der “humper bagud”, op på omgangshøjde med de andre kunstarter (Thygesen 1968). I januar 1968 havde han også skabt *En roman i rum*, en rumlig installation med 100 objekter, breve, regninger og mindre objekter indlagt i plastikhylstre i et rum på 4 x 4 meter uden en forklaret eller fastlagt rækkefølge. Environment-romanen sigtede ifølge Thygesen (1968) efter horisontalitet, ligestilling af fortællingens elementer og karakterer: “En environment-roman må rent definatorisk være en

roman, der arbejder i rum og flader. Elementet tid er ikke ophævet, men kronologien er afløst af en principiel samtidighed – en episk situation, der principielt rummer en uendelighed af samtidige forløb, udsagn og konstateringer, som samtidig er en uendelig kæde af valgsituationer.” (23) I slutningen af artiklen spekulerer han: ”Man kunne tænke sig, at den helt perfekte environment-roman ville kunne skabes i lyd. Endnu er et sådant projekt ikke gennemført” (29). Et sådant projekt var muligvis ikke gennemført – men måske var det allerede påbegyndt, kunne man fristes til at tænke.

Bjørn Nørgaard, *Indtil døden udfrier mig*

Forsiden af båndæsken til Bjørn Nørgaards værk *Indtil døden udfrier mig* er prydet med værktitlen og et kors [2]. Nederst i højre hjørne står der “BJØRN NØRGAARD 21/6 1947 - 4/11 1968”. På bagsiden ses to skikkelser i silhuet og et digt. På den ene inderside af æsken er en tegning af en hofnar med to aber og teksten “Hjerteligt tak for venlig deltagelse / De efterladte”. I *Panel 13 Information* annonceres værket med et billede af båndæskens for- og bagside, hvorpå en række alternative titler eller slogans er tilføjet. Der står bl.a.: “ER DET UMAGEN VÆRD AT OVERLEVE FOR ENHVER PRIS”, “ELLER KAN DET BETALE SIG AT STÅ OP OM MORGENEN”, “AT NYNNE I 2 TIMER OG TI MIN.”

Værket består ganske som annonceret af en to timer og ti minutter lang optagelse af Bjørn Nørgaard, der nynner. Uden stop og uden klip. Optagelsen skratter, overstyrer og bærer præg af at være lavet uden at tage højde for vellyd og mikrofonteknik. Der dukker både fraser af Vivaldi, Beethoven, Verdi, sangen *En Søndag på Amager* samt en stribe børnesange op undervejs.

Med den kontrafaktiske dødsdato på båndæskens forside skal værket måske forstås som de sidste timer i Bjørn Nørgaards liv. En art rekviem eller svanesang, måske. I et digt på båndæskens bagside beskriver et jeg – antageligt den samme Bjørn Nørgaard – hvordan drømme og illusioner er bristet, han ønsker at gøre ingenting, bare sidde under skyggefulde træer og se små børn lege: “Og pludselig de sidste sekunder / Jeg bliver ganske let / Jeg ser enheden i alt / Indtil døden udfrier mig.”⁶ Den nynnende Nørgaard udfylder tiden ved i helt konkret forstand at udfylde det to timer lange spolebånd. Han slår tiden ihjel, indtil båndet og tiden løber ud.

Indtil døden udfrier mig kan betragtes som en medieret performance, der opføres i realtid, mens man med “venlig deltagelse” lytter med. Ligesom i Erik Thygesens *Plus* udmåler værkets tid også lytterens tid og spørger, hvad der er værd at bruge (den sidste) tid på. *Indtil døden udfrier mig* peger i den forstand tilbage på Nørgaards performanceaktioner fra midten af 1960’erne, og på kryds

og tværs peger værket også frem mod Nørgaards arbejde med film, der starter ganske kort tid efter, fx filmen *Nadveren* (1971), hvor det ligeledes er filmrullernes længde, der bestemmer længden af filmens ni sektioner. Værket peger også frem mod de efterfølgende performanceaktioner med rituel eller religiøs karakter som den kanoniserede *Børsaktion*, lavet i samarbejde med Lene Adler Petersen, og *Hesteslagtningen*, begge i 1970, der havde et markant sunget soundtrack af Adler Petersen akkompagneret af Henning Christiansen.

I forbindelse med genudgivelsen af båndværket i 2019 forklarede Nørgaard, at det at klippe i optagelser blev regnet for “utidig privilegeret indgriben i en proces”.⁷ Til Tania Ørum (2009) har Nørgaard ligeledes forklaret: “Det uprofessionelle var et princip. Tingene måtte ikke laves for professionelt. For på det tidspunkt opfattede vi jo det professionelle som en del af den hierarkiske struktur, og at lave noget ‘professionelt’, det er at lægge en formel afstand til dem, du vil sige noget til. Derfor var det amatøragtige et ideal” (551).

Stig Brøgger, *10 x rum*

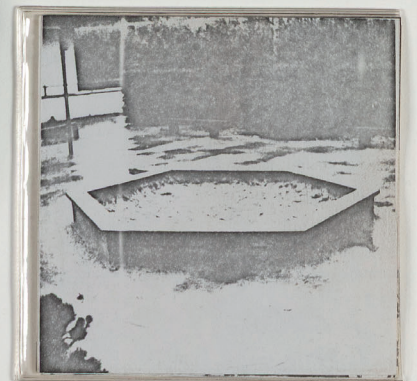
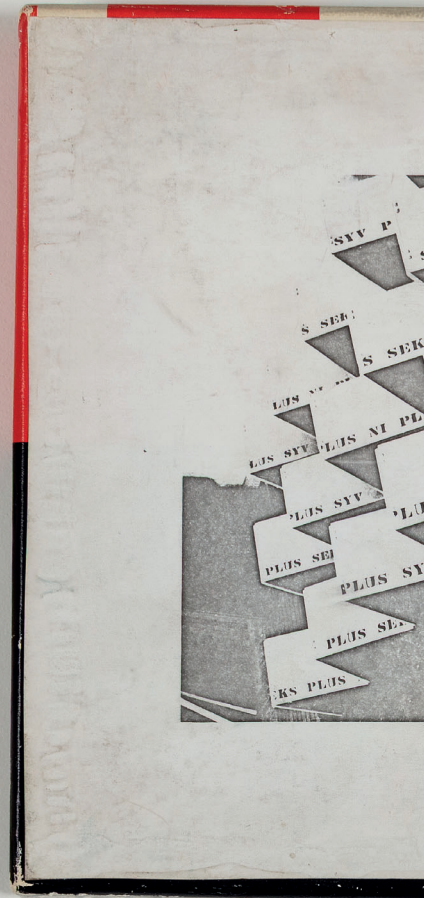
Stig Brøggers båndværk *10 x rum*, der er 23 minutter langt, gør i meget høj grad brug af redigering og har en stramt konceptualiseret udformning. Værket består af to forskellige lydspor: det ene i venstre kanal af stereosignalet og det andet i højre. På den måde kunne lytteren selv vælge at lytte til dem begge to i et mix ved at afspille båndet i stereo, eller et ad gangen ved at panorere stereosignalet til den ene eller anden side. Lyden i det venstre spor består af ti to-minutters-optagelser af ambient rumlyd fra ti forskellige rum. Blandt mikrofonskrampen og rum- og vindsus dukker også stemmer og butiksmusik op i de ti rumoptagelser. Lyden i det højre lydspor består af et cut-up med en masse gentagelser fra soundtracket til sci-fi-filmen *It Came from Outer Space* (1953), hvor enkelte floskelagtige replikker og musikfraser gentages. Hen over værkets 23 minutter fornemmes sci-fi-filmens generiske handlingsforløb som et stiliseret nedklip. Enkelte gange blander filmlyden sig over i venstre kanal – i hvert fald på det bånd, der findes i Museet for Samtidskunsts arkiv – og bryder med det ellers stramme koncept.

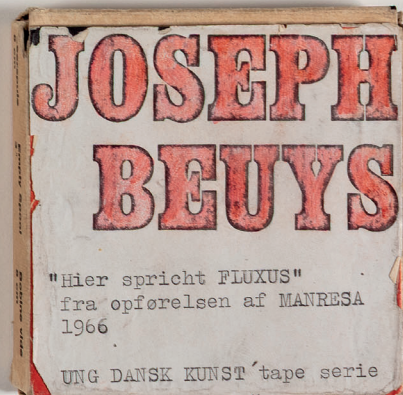
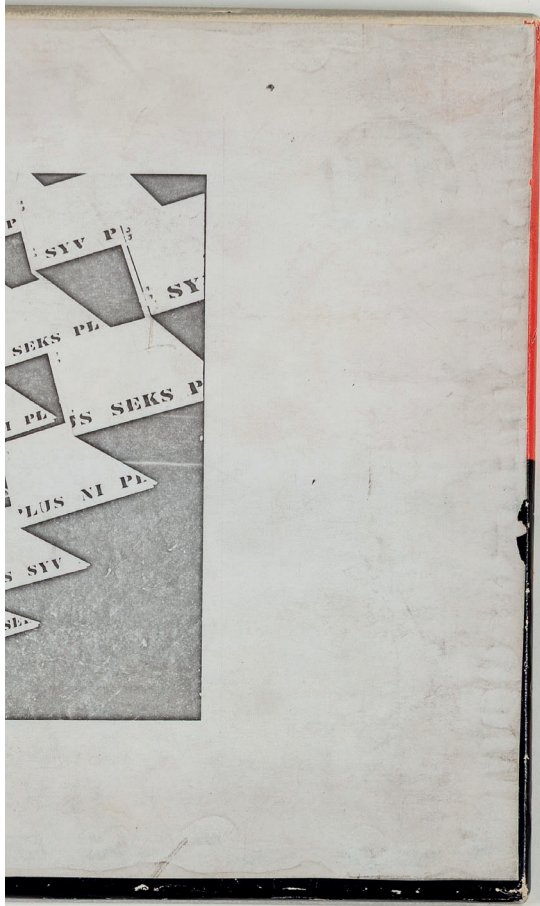
Vedlagt spolebåndet er der yderligere en lille plastiklomme på 5 x 5 cm med ti sort/hvide dupliserede fotos, som hver korresponderer med et af de ti rum, der optræder i det venstre lydspor. På alle billederne optræder et heksagonalt element: Et skilt, en sandkasse, en udstillingsmontre. I annoncen for værket i *Panel 13 Information* skriver Brøgger:

Vedlagt 10 fotografier fra de ti rum. Det eneste bånd mellem rummene er forekomsten af hexagonale elementer. Det kunne fx have været 200 steder. 2

Følgende opslag:

[2] De seks fundne bånd af *Ung Dansk Kunsts Tapeseries* i alt ti værker. Fra øverst til venstre i retning med uret ses æskerne til båndværkerne af: Henning Christiansens, Erik Thygesens, Bjørn Nørgaards, Stig Brøggers med spolebåndet og de vedlagte fotos trukket ud, Poul Gernes og Joseph Beuys. Foto: SMK Foto/Jakob Skou-Hansen





minutters lyd fra hvert sted. Der er ikke tale om at bevæge sig forskellige steder hen, men blot om at være forskellige steder (rum). ingen klip i sekvenserne – 2 minutter herfra og dertil. [...] Fx i en bil/ved en S-togs station/ i en have ved en sø/på en legeplads/ i et stormagasin.

Heksagonen gik igen i en lang række af Brøggers værker i årene omkring 1968-69. Ikke ulig, hvordan de amerikanske minimalister anvendte kuben og kvadratet som en generisk grundstruktur, brugte Brøgger heksagonen. Som i en række af Brøggers samtidige værker og kunstnerbøger afsøger *10 x rum* det ikkepersonlige, det serielle og det regelstyrede i kombination med populærkulturens billeder. I værkets stereolydbillede sidestilles de ti kølige feltoptagelser i venstre kanal med det poppede sci-fi-materiale i højre, hvor floskuløse replikker og lydeffekter fra sci-fi-filmen med mellemrum gentages og i stikordsform antyder det generiske plot som en art genremæssige spilleregler.

Værket behandler den optagede reallyd som et råmateriale, der kunne skovles op på bånd i de ønskede mængder og derfra sammen med den fundne popfilmlyd behandles plastisk: Bånd er klippet i og tapes sammen igen. Annonceteksten i *Panel 13 Information* fortæller uhøjtideligt, at lydkvaliteten er dårligere end ønsket, men at det ikke anfægter værkets hensigt, som er noget andet end vellyd. Og som teksten programmatisk slår fast: “Det er lyd og ikke musik a la Cage.” Lyd, ikke musik – ikke engang musik a la Cage, fristes man til at sige.

Poul Gernes, 14 minutter eller cykleturen eller det kunne være bedre eller vejret eller c.d.e. eller det er alvor eller slår den over på rød? eller se hvad det siger eller 100 m eller stor vindstyrke eller tærskværket eller helikopteren og en på tre min.

Poul Gernes' værk med de mange alternative titler forekommer i modsætning til Brøggers *10 x rum* at være mere regulær musik improviseret på stueorgel. Kunsthistorikeren Jane Pedersen nævner forbigående værket i sin bog *Der er dejligt i Danmark viser Poul Gernes* fra 1971, hvor hun meget flot omtaler værket som Gernes' “orgelkoncert”. Pedersen lader imidlertid lydsiden af værket forbigå i tavshed og holder sig til at reflektere over de mange alternative titlers serielt-systematiske karakter (91). Værkets første stykke med de mange alternative titler starter med, at Gernes afprøver orglet og båndoptageren og beder et barn, der er til stede i rummet – kunstnerens datter, der var 4 år på det tidspunkt – om at se på optagerens indikator, om den overstyrer og “slår over på rød”, når han pifter og spiller på orglet. Først omtrent halvandet minut inde i optagelsen begynder selve musikstykket, som Gernes improviserer henover de næste 12-13 minutter.

Et monotont stykke orgelmusik, der med langsomme akkordskift drives fremad i en sugende, dramatisk bevægelse. Flere gang undervejs høres barnet, der skramler med ting, kommer med små udbrud, snakker med og stiller spørgsmål. Det andet, kortere stykke med den ganske lakoniske titel "en på tre min." følger den første optagelses langsomme, sugende akkordudvikling og afsluttes med endnu lidt skramlen og småråb fra barnestemmen.

I lytteoplevelsen giver den regelmæssige tilstedeværelse af barnestemmen dimension til orgellyden, som må være et mindre stueorgel og giver en fornemmelse af privatoptagelse. En hjemlig scene, hvor børneliv og kunstudfoldelser foregår oven i hinanden og tilføjer optagelsen en fornemmelse af realisme: reallyd og realtid.

Undersøgelser af (fundne) hverdagsmaterialer og deres sociale kodninger og omkodninger spillede en central rolle i Gernes' praksis. Et socialt-materielt fokus, der også går igen i hans vedblivende undersøgelser af kunstens relationelle muligheder for at skubbe til samfundsarkitekturen og tilbyde det, som Tania Ørum (2016b) har kaldt "socialt nyttige aktiviteter" (16). En anden strategi for at skubbe til samfundsarkitekturen var at undersøge alternativer til kernefamilien med udearbejdende forældre og institutionsbørn: "Alternative muligheder til denne model kan være: produktionskollektiver, storfamilier m.m." (Gernes 1970, 37).⁸ Gernes-familien som en art produktionskollektiv har været et fremtrædende fokus i den nyere reception af Poul og Aase Seidler Gernes' praksisser. I den sammenhæng kan den musikalske instrumentalisering af den 4-årige Ulrikka Gernes i de uhøjtidelige orgelstykker høres som en foregribelse af den centrale rolle, hun senere skulle få i det fælles arbejde med at realisere en række af Poul Gernes' udsmykningsopgaver.

Henning Christiansen, *Eurasienstab fluxorum organum*, *Dialektisk Evolution Ib + IV*, *Water Song*

Ulig de andre bidragsydere til båndserien er Henning Christiansen uddannet komponist, og for ham var båndværker og båndmusik ikke en engangsforeteelse. Båndmusik – forstået som musik, der skal opleves afspillet fra et bånd via højtalere og ikke opført af musikere fra et nodeforlæg – blev derimod den måske mest centrale og vedvarende værkkategori i hans praksis på trods af flere radikale stilskift gennem 1960'erne, 1970'erne og 1980'erne.

Henning Christiansens bånd i serien samler fire af hans tidligste båndværker. *Eurasienstab fluxorum organum* (op. 39) fra 1967 er et stort anlagt orgelværk i fem dele oprindeligt skrevet til at blive indspillet på bånd for at kunne anvendes som lydspor til Joseph Beuys' og Christiansens fælles performance *Eurasienstab*

fluxorum organum, opført i Wien i juli 1967 og igen i februar 1968 i Antwerpen. I en senere tekst om samarbejdet med Beuys skriver Christiansen: "Vi talte om, hvor dejligt det er i dag, at vi ved hjælp af en båndoptager kunne transportere orglet ud af kirken og på den måde sekularisere det" (2009, 1).

Efter Christiansens eget udsagn stod han selv for optagelsen af det langsomme og repetitive orgelstykke, der foregik i St. Mariä Himmelfahrt-kirken i Düsseldorf, opført af en lokal organist. Optagelsen blev udført med en mindre god båndoptager og en intentionelt langsom båndhastighed, hvilket normalt betragtes som en dårligere lyd kvalitet, men her med det udtalte formål at opnå en særlig gengivelse af de dybe toner fra orglet i optagelsen. Værket – både som båndmusik og partiturmusik for orgel – står i dag som et af Christiansens hovedværker. Båndversionen blev genudgivet på LP i 2009 af forlaget gelbe MUSIK, og som orgelværk genopføres stykket med jævne mellemrum.

Dialektisk Evolution (op. 16) *Ib og IV* fra 1963 og *Water Song* (op. 22) fra 1964 er Christiansens tidligste båndværker.⁹ *Dialektisk Evolution Ib* er en optagelse af Christiansen selv, der i en hektisk rytme afbrudt af stilheder oplæser en repetitiv talrække, bestående af tallene mellem 1 og 7 i et mønster genereret af et sæt regler. *Dialektisk Evolution IV* er en lige så stramt organiseret komposition bestående af optagelser af diverse smålyde, oftest støjlyde, klippet sammen, så hver lyd starter med præcis 10 sekunders mellemrum. I *Water Song* (op. 22) blander vandplasken sig med to stemmer, der over syv minutter trækker en plat vittighed i langdrag.

De fire værker hører alle til i Christiansens idiosynkratiske arbejde med musikalsk konkretisme, og fælles for dem er, at båndoptageren spiller en afgørende rolle. Christiansen gentog ofte betragtningen, at "det eneste nye musikinstrument opfundet i dette århundrede var båndoptageren".¹⁰ Fælles for værkerne er også, at de alle blev anvendt som soundtrack til de performances eller aktioner, som Christiansen bl.a. lavede sammen med Joseph Beuys og Bjørn Nørgaard fra midten af 1960'erne og frem. Til de ofte mange timer lange aktioner udviklede Christiansen en form, hvor han sammensatte sine egne værker – både båndværker og optagelser af instrumentelle opførelser – til lange forløb. Eksisterende optagelser og værker blev på den måde recirkuleret og sammensat til et nyt, omformeligt hele. En brugsform, som båndet til Ung Dansk Kunsts Tape-serie kunne siges at mime.

Joseph Beuys, *Hier spricht fluxus*

Joseph Beuys' bidrag *Hier spricht fluxus* betegnes måske bedst som et kort lyddigt eller en lydkollage på ca. 10 minutter, der stammer fra hans performanceaktion

Manresa, der fandt sted i Galerie Schmela i Düsseldorf 15. december 1966, hvor både Henning Christiansen og Bjørn Nørgaard bidrog. Det var båndstykket *Hier spricht fluxus*, der kl. 20.00 indledte aktionen i det lille gallerilokale, hvor Christiansen stod for aktionens lydspor, der blev mixet 'live' ved hjælp af to spolebåndoptagere og en række bånd med både forberedte nyindspilninger og eksisterende optagelser af hans egne værker, som beskrevet ovenfor.

Allerede med Beuys' alvorstunge stemme, der åbner og anråber: "Hier spricht fluxus / fluxus", er referencen til krigstidsradio oplagt.¹¹ Derefter følger i et langsomt tempo med ganske lange pauser en række gentagelser af de kryptiske sætninger: "Nun ist Element 2 zu Element 1 heraufgestiegen / Nun ist Element 1 zu Element 2 heruntergestiegen" og "n ist der Schnittpunkt dreier Strahlennlinien / eins plastik / zwei potenzielle Arithmetik / oder auch eins und zwei integriert / und Element 3" samt "Fettecke / Fettecke (råbt) / Filterfettecke / Filzecke". En kvindestemme dukker op som i et radiodrama og spørger: "Guten Tag, wo gehen Sie hin?". Beuys svarer alvorligt: "Thorvaldsen-Museum." Af og til optræder en summelyd fra et optrækeligt stykke blikkegøj mellem sætningerne. Derefter følger flere gennemløb af gentagelser og summelyde, hvorefter stykket slutter med ordene "Auf zu Dir fliege Ich Manresa."

Det er oplagt, at Henning Christiansen kan have været involveret i tilrettelæggelsen af Joseph Beuys' deltagelse i båndserien. Beuys og Christiansen arbejdede tæt sammen fra og med netop *Manresa*-aktionen.¹² I *ta'* nr. 4 fra 1967 er der bragt en så detaljeret reportage i form af en oversigt over aktionens forløb og elementer, at det minder om et partitur. Reportagen, der må antages at være udformet af Christiansen, giver et tydeligt billede af aktionens lydspor og de af Christiansens værker, der indgik i mixet. Desuden er teksten fra *Hier spricht fluxus* gengivet i sin helhed med en omhyggelig grafisk-skematisk kortlægning af forløbets gentagelsesstruktur.¹³

Aktionen må være noget nær en af kunsthistoriens bedst dokumenterede og beskrevne, men ikke desto mindre kan båndværket, når det rent faktisk høres, og ikke blot læses, måske alligevel føje noget til billedet af aktionen.¹⁴ Navnlige er fornemmelsen af, at noget transmitteres, central i lytteoplevelsen, ligesom det må have været centralt i *Manresa*-aktionen. Den alvorlige stemmeføring, gentagelserne samt mediet og udstyrets egen susende støj gør, at stemmernes medialiserede karakter træder frem i lytteoplevelsen og lægger konnotationer af radiotransmission til noget, der på papir ellers lettere kunne opfattes som et systemdigt, som Lars Morrell (2005) har kaldt det. Henning Christiansens (2011) beskrivelse forekommer mere præcis: "Over højtalerne taler Beuys fra Fluxus [...] På båndet lyder hans stemme fjernt, som fra en anden verden" (386-88).

De manglende bånd

Af de ti bånd i Ung Dansk Kunsts Tapeserie mangler fire stadig at blive fundet: Peter Louis-Jensens *Passionsspil*, Per Kirkebys *Frygt*, Tom Krøjers *Enhver ting sit sprog* og Herman de Vries' bånd med værkerne *Natura artis magistra* (1962) og *Humanae vitae* (1964). De Vries' værker eksisterer dog andetsteds og er blevet tilgængeliggjort i forbindelse med etableringen af en online værkregistrant.¹⁵ *Natura artis magistra* består af en reallydsoptagelse af dyreliv i et skovbryn, og *Humanae vitae* er på samme måde en optagelse fra et travlt trafikkrøds. Om de tre sidste og stadig forsvundne værker i båndserien kendes ikke andet end titlerne, og på trods af hjælp fra arvinger, bekendte, museumsinspektører, forskningsbibliotekarer og forskere fra flere af landets universiteter er det endnu ikke lykkedes at finde dem.

Attituderelativisme som et spil med formater

I gruppen af kunstnere, samt enkelte forfattere og komponister, der var affilieret med Eks-skolen, foregik der i den sidste halvdel af 1960'erne heftige udvekslinger omkring det, der blev set som et afgørende kulturelt nybrud. Et nybrud, der gik gennem alle kunstarterne og var affødt af en ny situation, en ny bevidsthed, der bl.a. var relateret til de nye massemedier. Den bedste kilde til at belyse gruppens tanker og stillingtagen til bruddet er magasinet *ta'*, der udkom i otte numre i 1967-1968, og som Tania Ørum (2005) med rette har påpeget kan anses for at være en art kunstnerisk manifest for Eks-skolens fælles bestræbelser i forhold til den nye situation, de mente at befinde sig midt i.

I den dagsordensættende indledende artikel i *ta'* nr. 1 navngiver forfatter og kritiker Hans-Jørgen Nielsen (1967) den nye tendens "attituderelativisme", der på tværs af litteratur, kunst og musik anvender "afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, fladhed, monotoni, sideordning i stedet for over- og underordning". Ifølge Nielsen er det humanistiske verdensbillede med forestillingen om det autonome, helstøbte menneske, som vi har båret rundt på siden renæssancen, blevet afløst af en helt ny erfaring, en ny eksistentiel humanisme, som han giver betegnelsen attituderelativisme. Han citerer bl.a. John Cage for at beskrive samtidserfaringen som "totalt felt" og "mangfoldighed uden brændpunkt". Nielsens attituderelativisme er efterfølgende blevet sammenlignet med, hvad man kunne kalde en postmoderne erfaring af at indgå i verden, ikke med en fast personlighedskerne, men gennem et spil med forskellige kontekstafhængige roller og attituder – deraf neologismen.¹⁶ Jeg foreslår at lytte til båndseriens spil med formater som en værkemæssig konkretisering af attituderelativismens nivellering af skellene mellem populære og finkulturelle

formskemaer. Ung Dansk Kunsts Tapeserie – de dele, der indtil nu er genfundet – fremstår som en bouillonterning af kunstnernes forskellige bestræbelser på at manifestere de nye tanker og positioner som en *formatsrelativisme*. Et spil med formater – både nye og gamle, finkulturelle og populære – der i *ta'* blev formuleret på skrift, og i tapeserien blev sat i værk i lyd.

Det spil med formater, som tapeserien demonstrerer, stemmer overens med Nielsens beskrivelse af attituderelativismens omfavnelser og ligestilling af nye og gamle, finkulturelle og populære formskemaer. Spillet med formater finder en vis genklang i det, som kunsthistoriker og teoretiker Ulrik Schmidt og kunstner Honza Hoeck (2024) for nylig har beskrevet som en “vending mod formaterne”. Schmidt og Hoeck opstiller en modsætning mellem det mediespecifikke og det formatspecifikke (65). De foreslår, at modernismens tendens til mediespecifik essentialisme, som den blev fremført af især Clement Greenberg, kan betragtes som værende styret af en centripetal logik, der retter fokuset ind mod mediet selv i en uendelig jagt på dets essentielle egenskaber. Maleriets mest maleriske egenskaber, for eksempel. Modsat det indadrettede mediespecifikke opstiller de det udadvendte formatspecifikke, der omvendt er styret af en centrifugal logik. En logik, der griber udad mod de sociale konventioner og formskemaer for anvendelsen af medierne.

Den dominerende diskurs omkring såkaldt lydkunst har i hvert fald siden 00'erne været orienteret mod praksisser og værker, der vender sig mod mediet i en jagt på lydens essentielle egenskaber og lytningens fænomenele særegenhed. Tate-museernes korte definition er emblematiske: “SOUND ART: Art which uses sound both as its medium (what it is made out of) and as its subject (what it is about)”.¹⁷ Ung Dansk Kunsts Tapeserie forekommer derimod nærmere som et eksempel på en vending mod formaterne: Værkerne i tapeserien er ikke som sådan en undersøgelse af, hvad båndmediet og lydens *essens* er, men snarere en afsøgning af, hvad båndmediet og båndlyden *kunne bruges til* for den her gruppe af kunstnere, forfattere og komponister. Det resulterer i høj grad i et spil med formater, hvor båndmediets potentialer dels afsøges i kontekst af de individuelle praksisser, dels i et større perspektiv i forhold til de forskellige institutionelle felter, deres traditionssammenhænge og de etablerede formater, som båndmediet kunne bruges til at eksperimentere med og udfordre konventionerne omkring.¹⁸

For Thygesen kunne båndmediet bruges til at accelerere romangenren *up to speed*, så den blev samtidig og på omgangshøjde med de øvrige kunstarter. I det plastiske båndmateriale kunne Brøgger med saks og tape konstruere et stramt konceptuelt værk, der gav en ny form til hans særegne blanding af pop og land

art. Nørgaard brugte den flade båndtid, der snegler sig af sted, til provokerende og insisterende at trække tiden ud, slå tiden ihjel. Gernes overlejlrede familiens og musikken/kunstens tidsligheder og sameksistens i en musikalsk hverdagsrealisme. Christiansen afsøgte båndoptageren som århundredets nye musikinstrument og som et kompositionsredskab i sin egen ret. Beuys transmitterede – måske via Christiansen – krypterede radiomeddelelser ud i æteren fra en anden verden – Fluxus eller Manresa. Man kan kun gisne om, hvad båndmediet kunne bruges til af Per Kirkeby på båndet *Frygt* eller af Peter Louis-Jensen i *Passions-spil* eller Tom Krøjer i *Enhver ting sit sprog*?

Afslutning

Artiklen i *Berlingske Aftenavis* nævner, at: “Man har tænkt sig at fortsætte med udenlandske kunstnere samt danske ‘ungdomspolitikere’ som Ole Grünbaum og Ebbe Reich.” Det blev – så vidt vides – aldrig til noget. Tanken om at inkludere politiske båndforedrag peger også på, at Ung Dansk Kunsts Tapeserie står og vipper på kanten af det skift i 1969, hvor en stor del af kunstscenen (og Eks-skolen) satte kunsten til at arbejde i den politiske kamps og det sociales tjeneste og afskrev de kunstneriske strategier, som begrebet attituderelativisme dækkede over, som samfundsbevarende og ubrugelige (Kromann 2009, 110-121).

Alle værkerne i Ung Dansk Kunsts Tapeserie fortjener at blive hørt og foldet yderligere ud. Værkernes spil med forskellige formatkonventioner hænger hver for sig tæt sammen med de respektive kunstneres øvrige praksisser og med de tanker, som gruppen af kunstnere omkring Eks-skolen formulerede i bl.a. *ta'* omtrent samtidig. Som det ofte er tilfældet med lydværker af billedkunstnere, så rummer værkerne i Ung Dansk Kunsts Tapeserie et andet, lidt forskudt perspektiv på kunstpraksisserne, i og med at metodikker og tankegods er flyttet over i et andet medie. På den måde informerer de omkringliggende praksisser lydværkerne – og omvendt stiller lydværkerne også praksisserne i et nyt lys.

LITTERATUR

- Brøgger, Stig, Bjørn Nørgaard, Erik Thygesen, Tom Krøjer og Henning Christiansen. 1969. "Foreningen Ung Dansk Kunst's Tapeserie". Redigeret af Stig Brøgger og Peter Louis-Jensen. *Panel 13 Information* 4: 1-4.
- Christiansen, Henning, Bjørn Nørgaard, og Joseph Beuys. 1967. "Manresa". *ta'* 4: 9-13.
- Christiansen, Henning. 2009. "fluxorum organum Opus 39. EURASIENSTAB". Berlin: gelbe MUSIK.
- . 2011. "Joseph Beuys. Mennesket?" I *Henning Christiansen: komponist, fluxist og uden for kategori*, redigeret af Karin Hindsbo, 386-90. Højbjerg: Forlaget Sohn.
- Conz, Francesco. 2018. "Interview with Henning Christiansen". Redigeret af Lawrence Kumpf. *Blank Forms* 2018 (3): 397-427.
- Gernes, Poul. 1970. "Temperaturen". *A+B* (tidligere *Arkitektur & Billedkunst*) 3: 36-41.
- Hoeck, Honza og Ulrik Schmidt. 2024. *Forslag til en produktionsæstetik*. Århus: Det Jyske Kunstakademi.
- Hultberg, Teddy, red. 1994. *Fylkingen: ny musik & intermediakonst : rikt illustrerad historieskrivning och diskussion för radikal och experimentell konst, 1933-1993*. Stockholm: Fylkingen.
- Kaslov, Magnus. 2023. "Musik som grøn som en have, som slagord, som virkelighed, som engagement og politik, som fortælling, som det reelle, som reallyd og reallyd som musik". Stege: Henning Christiansen Archive.
- Kromann, Thomas Hvid. 2009. *Appropriering, system, bogobjekt. Litterære afpersonaliseringsstrategier hos den danske tresseravantgarde 1964-1970*. Roskilde: Roskilde Universitet.
- Meijden, Peter van der. 2019. "'Not Incorrect and Particularly Not Irrelevant': Joseph Beuys and Henning Christiansen, 1966-71". *Tate Papers* forår 2019 (31). <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/31/joseph-beuys-henning-christiansen>.
- Morell, Lars. 2005. "Hvor er element 3?". *Passage* 53: 39-47.
- Nielsen, Hans-Jørgen. 1967. "What's happening, baby". *Ta'* 1: 2-4.
- . 1968. *"Nielsen" og den hvide verden: essays, kritik, replikpoesi 1963-68*. København: Borgens Forlag.
- . 1981. "Ned med de trangørede". *Levende billeder* 7. årgang (6): 36-37.
- Parcerisas, Pilar, red. 2021. *Joseph Beuys: Manresa, a Spiritual Geography, 1966*. Barcelona: Editorial Tenov.
- Thygesen, Erik. 1968. "Med patronhylstre, smykkeskrin, peberbøsser som fortællere. Om environment-romanen". *ta'* 6: 22-29.
- . 1969. Nye perspektiver i romanen. DR P2, 15. februar, kl. 19:45-20:40.
- . 1972. "Hanstholmske arbejdsmandsproblemer". *Vindrosen* 5: 50-65.
- . red. 1974. *Folkets Røst. Offentlig adgang til massemedierne*. København: Tiderne Skifter.
- . red. 1980. *Uprofessionelle billeder. For en demokratisering af medierne*. København: Informations Forlag.
- Vilslev, Birgitte Thorsen. 2021. *Autentiske kopier: reproducerbare og intermediale eksperimenter i danske avantgardefilm 1942-1972*. København: Københavns Universitet.
- Virtus. 1969. "Malere 'skriver' akustiske bøger". *Berlingske Aftenavis*, 18. marts.
- Ørum, Tania. 2005. "Tidsskriftet ta' som manifest". *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik* 20 (53). <https://doi.org/10.7146/pas.v20i53.1423>.
- . 2009. *De eksperimenterende tressere: kunst i en opbrudstid*. København: Gyldendal.

- . 2016a. “The Medium Is the Message – Danish Radio Experiments of the 1960s”. I *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, redigeret af Tania Ørum og Jesper Olsson, 366-71. Leiden: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004310506_036.
- . 2016b. ”Det moralske kompas”. *Louisiana Magasin* 44.
- “[Leder]”. 1967. *ta’* 1: 1.
- “Vor tids musik. Om fluxus. Eric Andersen, Henning Christiansen, George Brecht og Arthur Køpcke”. 1964. Vor tids musik. Danmarks Radio P1.

NOTER

- 1 Foreningen Ung Dansk Kunst, etableret 1939, havde til formål at udbrede kendskabet til den unge danske kunst gennem særudstillinger og arrangementer etc. I den sidste halvdel af 1960’erne blev foreningen en central platform for grupperingen af kunstnere associeret med Den Eksperimenterende Kunstscole, Eks-skolen, først med kunstneren Poul Gernes som formand og derefter John Hunov.
- 2 Thygesen og Christiansen var begge centrale figurer i det tværfaglige miljø omkring Eks-skolen og krydsede også begge over i billedkunst, men ikke desto mindre var deres branchemæssige udgangspunkt henholdsvis litteratur og kompositionsmusik. De Vries var af Ung Dansk Kunst blevet inviteret til at udstille i marts 1969 som en del af Ung Dansk Kunsts udstillingsrække i De Studerendes Råds lokaler på Charlottenborg i 1967-1969.
- 3 Museet for Samtidskunsts arkiv. De seks bånd dukkede op på museets loft i forbindelse med en renovering. Hvorfor serien ikke er komplet, vides ikke.
- 4 Erik Thygesens *Plus* har været spillet i Podcast for Samtidskunst som en del af serien 5 *lydbøger af 5 kunstnere*, <https://www.podbean.com/ew/pb-jvcuh-10d3f85> [sidst set 23. juni 2024]. Poul Gernes’ bånd blev i 2012 udgivet på LP af det engelske forlag Penultimate Press, fejlagtigt betitlet *untitled*. Herman de Vries’ to værker har været genudgivet af hollandske Slowscan Records i 2018 og kan nu også høres online i hans øvre-katalog: www.hermandevries.org/digital-catalogue [sidst set 23. juni 2024].
- 5 (Virtus 1969, 5)
- 6 Digtet låner fra St. St. Blichers tekst til sangen “Sig nærmer tiden”.
- 7 Samtale med forfatteren.
- 8 Om citatet direkte kan tilskrives Gernes selv, er uklart, da artiklen er opbygget som en citat-mosaik uden tydelige kildeangivelser. Et andet citat samme sted lyder: “Hvad er en familie? I bedste fald en forlænget arm.”
- 9 Der er inkonsekvens omkring værkernes titler og dateringer på bagsiden af udgivelsen. *Dialectical Evolution* (op. 16) er forkert angivet som stykke I og II, og *Water Song* (op. 22) er fra 1964 og ikke 1963 som angivet.
- 10 Fx “I worked extensively at the time with tape recorders and found that it was the only new musical instrument. In this century. The possibility was to record real-sound, to manipulate it, and to narrate with it” (Conz 2018, 411). Om Christiansens brug af båndoptageren som instrument se Kaslov (2023).
- 11 Jeg har her og i det følgende valgt at bibeholde tegnsætning fra reportagen i reportagen (Christiansen, Nørgaard og Beuys 1967, 9-13).
- 12 Christiansen anvender også *Hier sprict fluxus* i fuld længde som et bearbejdet element i det sene værk *Manresa, der Verwundete, der Reisende* (op. 199), 1990, der så vidt vides aldrig har været udgivet, men findes i flere kopier i Henning Christiansens Arkiv. I arkiver findes desuden et spolebånd (spolebånd #142) med en alternativ version af *Hier sprict fluxus*, hvor sætnings-elementerne falder i en anden sekvens med færre gentagelser, hvilket kunne antyde, at det kan være Christiansen, der har stået for den endelige tilrettelæggelse af kompositionen.

- 13 *ta'* 4, 1967, p. 9-13.
- 14 Se fx Meijden (2019) og Parcerisas (2021). Henning Christiansen (2011) beskriver også selv *Manresa*-aktionen.
- 15 <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1969/1969-00-00-0700.php>, [sidst set 23. juni 2024]
- 16 Nielsen (1968) udfoldede de eksistentielle tanker i en række artikler, fx i "Spillets regler", hvor han skriver: "Mennesket defineres ikke mere som en fast størrelse, som et entydigt individ. Det defineres snarere mellem mennesker. Og den mellemmenneskelige sfære er netop spillets sfære" (17).
- 17 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/sound-artate>, [sidst set 20. november 2024]
- 18 Traditionssammenhæng er Hans-Jørgen Nielsens (1981) ord. Det dukker op i sammenhæng med musikgenre: "Nok krydses de forskellige musikformers veje uafladeligt, men de udgør dog hver deres traditionssammenhæng, som de skal vurderes i forhold til. Også fordi de ofte opfylder forskellige funktioner" (37).

Guldhornet fra Gallehus

1. del

Mit navn det står med prikker

.....

Kirsten Svendsdatter var 23 år i sommeren 1639. Hun var forældreløs, men boede hos nogle slægtninge i Østerby i Sønderjylland. Østerby i Daler Sogn var ikke en egentlig by, blot en samling af nogle få og tilfældige stråtede huse i hinandens nærhed. Stedet havde fået sit navn, fordi det lå øst for Højer ude ved Vidåa udmunding med den vigtige havn.

Trods hendes alder var hun endnu ikke gift eller forlovet. Familien var fattig. Hun bidrog til dens underhold som "klöpplerin" eller "kniplepige" ligesom titusindvis af andre kvinder fra trange kår i oplandet til Tønder by, der vel allerede var centrum for den sønderjyske kniplingeindustri og forblev det i mere end 250 år frem til, at industrialiseringen overflødiggjorde det langsommelige håndværk. "Der hviler et tæt mørke over den Tønderske kniplingeindustri oprindelse i det 16. århundrede", skriver Emil Hannover i sin bog *Tønderske kniplinger* fra 1911. Efter Svendsdatters tid bliver vores kilder fyldigere, efterhånden som vi bevæger os ind i storhedstiden, hvor faget havde landsøkonomisk betydning og blev eksporteret så langt væk som til kolonierne i Vestindien. Faget forsvandt næsten i det 19. århundrede i en opblomstring af manglende teknik,¹ og dens sidste udøvere og deres børn og børnebørn skulle siden blive proletariseret i fabrikernes og byernes nye kummerlighed.

Vi ved, at kvinderne begyndte som seksårige piger og fortsatte arbejdet ind i alderdommen. Til ryggen var knuget, øjnene vigende, og hænderne rystede for stærkt. Som regel havde en kvinde kun et enkelt mønster, som hun kniplede livet igennem, fortæller Emil Hannover. Fabrikanterne "holdt streng tugt

over pigerne”, ikke mindst var man bange for, at nogle ville “desertere” med mønstrene til udlandet.

Lange dage har Kirsten Svendsdatter utvivlsomt siddet ved vinduet med kniplepuden og arbejdet med sin tråd over mønstret kaldet prikkebrevet, kniplingens nodeark, dens partitur. Hvilke figurer, må man spørge, spandt hun selv ind i sine kniplingers ornamentale tankeflugt?

Hun har med akkuratesse talt, varieret og gentaget trådenes komplicerede parvise linjespil ført mellem knapnålens stoppunkter.

Krydset, snoet og flettet de sarte tråde til bølgende mønstre af mellemrum, en slags ornament af luftbobler, et spind af tid. Måske har hun siddet i selskab med et par andre kniplersker fra husstanden eller nabogårdene og i den mørke tid af året været fælles om tranlampen og skiftedes til at være “snipkone”, det vil sige hende, som sørgede for, at lampen brændte rent, påfyldte olie og skiftede vægen, der helst skulle være af siv, plukket ved fuldmåne.

Tiden var overtroisk, bonden vendte træskoene med bunden opad om natten, for at de ikke skulle blive brugt til trolddom og hekseri. Når håndarbejdet var færdigt, gik Svendsdatter de otte kilometer fra Østerby ind til Tønder og afleverede det.

En lørdag sidst i juli gik hun igen, som ofte før, i følgeskab med et par veninder de to timer ind til byen med kniplerierne i tasken. De kendte vejen. Drænedes kanaler kvadrerer landskabet under den høje himmel, og man kan se milevidt over det flade marskland. Der vokser blomstrende gul iris som accenter i det græsgrønne engdrag. Ved Gallehus, hvor markvejen delte sig, stødte hun igen sin fod hårdt mod enden af en trærod, der stak op af jorden, og hun huskede med et, at det også var sket, sidst hun gik her. Hun satte sig og mærkede på den ømme fod, “ikke uden vrede”, som lægen og oldgranskeren Ole Worm siden skrev. Træroden viste sig at være inden i hinanden skudte ringe fra et ramponeret jagthorn, eller måske en defekt trompet i dekoreret messing. Da hun kaldte på de to, hun fulgtes med, og som var gået i forvejen, og viste dem sit fund, lo de af hende og rådede hende til at smide “det stads” væk.



[1] Tønderknipling, Telemark Museum.

Denne lørdag formiddag den 20. juli, som vi i dag ville kalde 2. august, men vi er før den store kalenderreforms tidsforskydning, fandt Svendsdatter det lange guldhorn. Hun havde nær forstuvet foden og brækket en tå på det 1400 år gamle kulthorn ofret i Gallehus i førkristen tid.

Hvorfor kastede hun det ikke bort igen, som veninderne havde foreslået? Hvorfor smed hun ikke det værdiløse gamle jagthorn, den defekte trompet, ned i en dræningskanal? Hvilken impuls fik hende til at tage det tre kilo tunge messingskrammel med sig? Dette åndssvage, nærmest afmægtige og pinlige fund, som familien hånende grinede af, da hun viste dem det om eftermiddagen, da hun var hjemme fra Tønder igen. Forstod hun, der ikke havde modtaget nogen egentlig skolegang, intuitivt noget ved hornet med de hænder, som kniplede med spindelvævstynde tråde? Genkendte hun umiddelbart bølger, linjer og zigzagmønstre fra sit håndarbejde? Så hun hornets rebus med en forståelse fra en kniplet bort på et hovedlin? Var de indpunslede slanger, lyngens hugorme, en kniplingsprikketegning? Hun må have ført pegefingern over de påloddede figurers blindskrift. Så hun sig selv i figuren fra anden ring? Barfodet i kjortel med det lange hår ned ad ryggen bærende et horn? Hornet havde ligget gemt i ubemærkethed lige under jordoverfladen i langt over tusind år og derved endog undgået kristen ikonoklasme, men nu, efter fundet, indledte hornet sin risikofyldte sidste tid, frem til dets endelige opløsning i oplysningstiden.

Hvorfor var det blevet lagt her? Blev det ofret, må man spørge, i år 540, hvor skriftlige kilder fortæller om en årelang periode med en ligesom sløret blålig sol, i hvis skær man ikke kastede skygge selv midt på dagen? Og hvor dendrokronologiske målinger i Skandinavien viser den koldeste sommer i 1500 år. Utvivlsomt var hornet omsmeltet romersk guld, der stammede fra lige dele beskyttelsespenge og fra plyndringer ind i det døende romerske imperie, men blev hornet lagt her under marskengens himmel som "beskyttelsespenge" til guderne for at få solen igen, som Morten Axboe foreslog i SKALK i 2001?

Svendsdatter havde foreløbig lagt guldhornet under sin seng, og børnene legede med dele af det. Måske var det en tilfældig bemærkning, der førte til, at hun tog hornet med til Tønder og viste det til en kvinde, som købte hendes kniplinger. Den velstående kvinde, som var gift med en amtmand, foreslog, at man lavede et par messinglysestager af hornet, og hendes svoger hjalp derpå med at hive de inden i hinanden stukne dele fra hinanden. Materialets blødhed fik ham til at indse, at hornet var fremstillet af rent guld og derfor ifølge gældende danefælov rettelig tilhørte kongen.

Kirsten Svendsdatter nåede ikke at gå længe med det skørt, hun fik i royal findeløn. Hun døde, inden året var omme. Folk på egnen mente derfor, at de



underjordiske havde hævnnet sig, fordi hun havde stjålet deres guld. Og måske kan man videre spekulere over, om Christian 4. forsinket mistede det ene øje i 1642, fordi han modtog hælerguldet og gav de fragmentariske og fravredne dele videre til sin ældste søn, den udvalgte prins Christian, så han kunne omsmelte det til en drikkepokal.

Tronarvingen prins Christian var foruden at være en stor kunstelsker allerede da stærkt alkoholiseret og i tiltagende grad kropsligt og mentalt nedbrudt af sin excessive livsstil. Tilfældige omstændigheder førte til, at man sidst på sommeren eller ud på efteråret valgte at restaurere hornet og sætte en prop i, så der kunne drikkes af det. 16 retter mad var ikke ualmindeligt på det nu nedrevne renæssanceslot i Nykøbing Falster ud til Guldborg Sund, heller ikke flere dage lange drukorgier, hvor man bællede rhinskvin, nu af guldhornet.

Det var under et lægebesøg i september det følgende år, 1640, hos den af vellevned skrantende prins Christian i Nykøbing, at Ole Worm lånte hornet og udførte den i dag forsvundne tegning, der ligger til grund for det upræcise kobberstik, som vistnok er vores eneste kilde til hornets udseende, og som blev publiceret som illustration i Worms værk *De aureo cornu* fra 1641. Worm tolkede her hornet som en krigsbasun fra Frede Fredegods tid og så dets billedverden som en allegori over det til elendighed og dyriskhed nedsunkne menneske samt formaninger til dyd og gode sæder. Tronarvingen døde af druk i 1647, et år før sin far. I 1734 blev hornet forenet med det andet nyligt fundne korte horn, vi også kun kender fra en bedre, men dog mangelfuld tegning.

[2] Kobberstik efter Ole Worms tegning af det lange guldhorn fra *De Aureo Cornu*, 1641.

Det lange og det korte horn hang sammen i kunstkammeret ved Rigsdagsgården i 68 år frem til den fatale aften i 1802.

2. del

Sjæl, vær trofast til det sidste

Sejrens sejr er alt at miste.

Tabets alt din vinding skabte; -

evigt ejes kun det tabte.

Henrik Ibsen: *Brand*, 1866

Når jeg af og til går igennem Rigsdagsgården, forbi den tidligere kunstkammerbygning opført i anden halvdel af 1600-tallet i italiensk barokstil, som ligger over for Christiansborgs hovedtrappe, tænker jeg på de stjalne og omsmeltede kulthorn fra det 4. århundrede, der blev opbevaret deroppe bag de indfattede korspostvinduers små ruder, kortvarigt og for længe siden i det for længst opløste kunstkammer.

Jeg forestiller mig den snoede vindeltrappe op til anden sal. Rummene og deres indretning. Fra perspektivkammeret med Gijsbrechts *trompe l'oeil*-malerier og illusionistiske kukkasser var der både adgang til en lang gallerigang ud mod Rigsdagsgården med tætophængte, ferniserede malerier af gammel hollandsk og italiensk skole, og der var tillige adgang til den første af fem sale på række ud mod det, som i dag er bibliotekshaven. Først lå det såkaldte Heldenkammer eller Helte-salen med dens hyldester af "Kongelige Personer og store Herres portraiter" i olie, gips eller voks. Inden man kom til det såkaldte indianske kammer med genstande fra fjerntliggende egne, såsom samiske shaman-trommer, rituelle kapper af rød ibisfjer tidligere båret af Tupinambá-folkets præster på den brasilianske østkyst,² Albert Eckhouts malerier samt kostbart importgods fra Kina og Ostindien, trådte man ind i Antikvitetskammeret, hvor der i et glasskab var ophængt de spektakulært berømte guldhorn. I salen fandtes "Een stor Deel ældgamle Antiquiteter", som det hedder i en inventarliste fra 1737, våben og geværer samt diverse instrumenter som ure, kikkerter og mikroskoper "saavel som gamle merkværdige skilderier og deslige". Fjerntliggende steder kom tættere på, men verden var endnu enorm.

Det har efter solnedgang den 4. maj 1802 taget gerningsmanden ti minutter at gå den ene kilometer fra hjemmet på hjørnet af Larsbjørnsstræde og Studiestræde, via Pisserenden, til Slotsholmen. Mange huse på vejen stod stadig som nedbrændte tomter syv år efter den omfattende bybrand i 1795, hvor ilden hurtigt havde fortæret mere end 900 huse i den tætbebyggede og overbefolkede by.

Byen var endnu omgivet af Christian 4.s gamle fæstningsanlæg. En voldgrav med sort, stillestående vand under en bevogtet bymur med savtakkede bastioner. Byen var lige dele afskåret og forbundet med omverdenen med smalle broer, der førte ind til byportene, som blev slået i ved midnat. De store smedede portnøgler blev afleveret hos kongen på Amalienborg. Han var som bekendt nærmest uregerligt sindssyg, led vel af, en af naturlige årsager ikke diagnosticeret, skizofreni. Det er kendt, at majestæten smadrede spejle på knejper og bordeller under natlige excesser, ofte i selskab med sin veninde Støvlet-Katrine, og forklædt sloges med byens nattevægtere. Rigets fungerende skyggeregent var i kongens altomfattende fravær hans søn, den omsorgssvigtede og ringe uddannede kronprins, den i befolkningen populære senere Frederik 6.

Belysningen i 1800-talsbyens snævre gader bestod af ophængte tranlygter, som afgav et svagt, gult, flakkende skær fra det antændte fluidum: et spermliggende spækudkog af nordatlantiske kaskelothvaler, kaldet spermacetolie. Men i henhold til magistratens almanak blev lygterne ikke tændt i perioden fra 1. maj til 1. september. Mon ikke der også i denne majaftens mørke rejste sig en skiden stank fra de uhumske og åbne rendestene, der løb som et kilometerlangt bånd i enevældets by?

Christian 6.s prægtige slot, det første Christiansborg, bygget for pengene fra Øresundstolden og vel med forbillede i solkongens Versailles, stod i aftenmørket som brandtomt med skyggefuldt gabende vindueshuller i de stadig stående ydermure, efter slottet i 1794, året før byen, nedbrændte. Biblioteket og kunstkammerbygningen, som han nu nærmer sig, havde kun undgået flammerne takket være en gunstig vindretning.

Det lykkes gerningsmanden uset at åbne en ydre gitterdør med en falsk og modificeret nøgle, sammensmedet med et stykke slaglod af messing, og derpå skaffe sig adgang til forhallen og vindeltrappen og via biblioteket med sin egen stuedørsnøgle at åbne flere døre, herunder en af jern. På anden sal kommer han forbi heltene og ind til det mørklagte antikvitetskammer. Feberagtigt smadrer han glaslågen til skabet, hvor de kostelige guldhorn hænger, raner dem i al hast sammen med forskellige andre genstande i ædelmetal og kommer derpå ubemærket væk fra gerningsstedet og tilbage til Pisserenden med den uformelige, syv kilo tunge last.

Han kan ikke have sovet meget den nat, hvor vægterne som altid, hver time natten igennem, punktligt afsynger deres vægtervers. Klokken 3 lyder det: *Nu skrider natten sorte / Og dagen stunder til / Gud, lad dem blive borte / som os berøve vil / Vor klokke er slagen tre / O, fader from / Til hjælp os kom / din nåde os beté.*



[3] Det Kongelige Kunstkammer, 1749, akvarel. Det Kongelige Bibliotek.

Rygtet om tyveriet spredtes i byen som en lynild de følgende dage. En politiundersøgelse blev sat i gang, og der blev udlovet en dusør. Imens må gerningsmanden flere gange være gået op ad bagtrappen til 1. sal. Have låst døren op til det lille køkken, der vendte ud mod gården, som han for nyligt havde tillejet logiet i stuen, og her taget de tunge kulthorn frem af køkkenskabet for at mærke deres vægt og dreje dem med begge hænder. Vovet at blæse i dem har han nok ikke, men han kan have drukket af dem som en fyrste eller en afdanket prins af Danmark, og han har i de skinnende billeders mystiske allegoriske verden af rent guld set ind i en anden og ny blændende sfære: fremtiden. Han har i genskinnet set løftet om en snarlig gældsudfrielse og ubunden sorgløshed. Han har allerede mærket suset af pengenes rigelighed og den deraf følgende sociale opstignings metafysik.

Efter kun to uger begyndte han nødvendighedens arbejde. Med en tang vred han hornenes ringe fra hinanden, bankede dem flade med en hammer og savede dem ned i mindre dele. Omsmeltningen, transformationen, er i gang. Ved ildstedet i det alkymistiske køkken skulle den dunkle fortid forvandles til lys væren. En gang for alle.

Han var urmager. En mand af tiden. Halvvejs selvlært guldsmed og tidligere dømt falskmøntner. Endnu eksisterer i Nationalmuseets samling det fældende bevis, en falsk håndskrevet Rigsbanksseddel med en tankeløs stavfejl [4]. Hans karriere er bemærkelsesværdig, men ynkelig, benådet fra dødsdom ved halshugning for falskneri på kongens fødselsdag i 1790. Efter bare syv år løsladt fra livstidsdommen på Tugt-, Rasp- og Forbedringshuset. Resocialiseret med borgerbrev, det vil sige retten til at drive egen virksomhed. Nu stod han med skinnende øjne og så ned på de opløste, 900 grader varme flydende guldhorn. Gloende, orange-gule som solens overflade.

Han omrørte en billedverdens undergang med en ske. Ved smeltepunktet flød den ud. Den sank ned i materien og forsvandt for altid. Billedernes riter og liturgi, deres fjerne verden, havde været gådefulde og allegoriske. Guldets nyvundne form, derimod, var entydig og kvantificerbar: Det repræsenterede en astronomisk formue!

Nok udførte han arbejde til private kunder af den enorme mængde guld. Solgte et par gammelt udseende, men nylavede skospænder. Forskellige smykker og brocher såvel som nogle dråbeformede empireøreringe, vel afsættelige til en spækhøkerfrue, men det nøgne, omsmeltede guld måtte dog ikklædes fremmede gevandter for ikke at vække opsigt, når det skulle omsættes, sluses ud, på det københavnske guldmarked i større mængder. Han havde en idé, en entreprenant plan: pagoder.

En storstilet produktion af såkaldte "pagoder" fra "Ostindien" [5]. Falske indiske guldmønter, som han kunne slå med en muggert mellem to prægestempler, og som aldrig ville lede tankerne i retning af tyveriet, da mønterne jo netop skulle forestille at være præget 40.000 kilometer borte og efterfølgende være kommet ind med handelsskibene, når de lagde til i havnen med krydderier, peber og indisk bomuld.

Mønternes motiver lavede han angiveligt efter fantasien. Måske fandtes der eksempler i kunstkammerets møntkabiner, men de fremmedartede indiske mønter kom faktisk af og til ind med handelsskibene. Det danske kolonistyre i Trankebar havde endog, over en kort periode i 1789, officielt præget et antal med kongens monogram på møntens avers og, som et lokalt islæt, en hinduistisk gudinde på bagsiden. En slags eksotisk kolonialt kitsch. Pagoder var altså



[4] Falsk rigsbanksseddel fremstillet af Niels Heidenreich. Nationalmuseet. Foto: Arnold Mikkelsen / Nationalmuseet

kendte, men sjældne nok til, at der ikke fandtes noget egentligt sammenligningsgrundlag, hvorpå man kunne skille de falske fra de ægte, og måske var flertallet af de 16 guldhandlere, han solgte dem til, diskrete og ligeglade.

Af materialet, hvor hornenes svævende verden havde udspundet sig, de natlige seancer med mennesker og dyr mellem stjerner og triskeler, opstod nu ved køkkenbordet pseudoindiske mønter, mere end 700 i alt, viste det sig. Deres prægede motiv forestillede ingenting andet end idéen om en guddom af en slags. Måske Vishnu, måske Lakshmi, den hinduistiske gudinde for lys, rigdom, visdom og held, sad imellem halvmånesegl.

Det gik hurtigt. Ægteparret, hustruen, han havde mødt på forbedringsanstalten, og deres tre børn, øgede hastigt deres forbrug. Han slog flere mønter, nåede endog at erhverve en ejendom i Klareboderne, lige overfor hvor Gyldendal i dag har hovedsæde. Måske han også blev mere uforsigtig. 27. april, efter et år på nær en uge, blev han anholdt, og han idømtes for tyveriet til livslang forvaring. Livstid. For anden gang. Kun 42 år gammel.

Den tilbageblevne guldrest af hornene samt indleverede pagoder blev igen omsmeltet og indgik nu som en forskelsløs del af den daværende nationalbank, Kurantbankens guldreserve. En mængde i en stemplet barre af guld, grundstof 79, og blev vel forsvarligt og velbevogtet opbevaret i bankens hovedsæde på Charlottenborg i København.

Det lader sig ikke afgøre, om guldhornenes guld endnu er indeholdt som en mikroskopisk lille del af de seksogtres et halvt tons guld, som endnu opbevares i Danmarks Nationalbank.

Af guldhornene findes stadig to sæt øreringe, såkaldte guldbberløkker, og, som en skygge, de mangelfulde tegninger ætset i kobber, vi har øjenvidneberetninger og et par rekonstruktioner samt naturligvis Oehlenschlägers berømte ord. Det lyriske digt blev skrevet på digterens hybel få hundrede meter fra gerningsmandens køkken og blev sat på papiret efter en rastløst drømmende og delvist søvnløs nat på filosofien og naturforskeren Heinrich Steffens divan "i en underlig gammel Sal, med sælsomt malede Paneler", som Oehlenschläger siden skrev.

Tilbage står i dag, 222 år senere, kulthornenes hieroglyfiske gådeskrift kun lige netop fastholdt i de ætsede linjer i kobber, der udgør de delvist unøjagtige gengivelser, der i øvrigt er badet i tidsånd. Kulthornenes påloddede relieffer er i oversættelsen omsluttet af graverede konturlinjer, fæstnet af spindelvævs-tynde tråde, en fiktion, gjort plastiske med let diagonale streger, en illuderet skyggevirkning langs figurens højre side som fra en usynlig lyskilde og bag figurerne, ligesom i en anden dimension, fjernereliggende indpunslede dyre-

fremstillinger, som spændt over himmelrummet i punkter af lavt opløste fata-morganaer.

Brevkammerskriveren i statsadministrationens rentekammer, dramatikeren Jochum Richard Paulli, mente nok, at hans tegning af de korte guldhorn var eksakt med hensyn til "Billedernes Stilling, Tegning og Proportion", men noterede hverken hornets længde eller diameter ned. Han anså det heller ikke for vigtigt i randfrisisens vertikale bånd "at eftertælle enhver Streeg og Prik", selvom han nok var klar over, at der fandtes folk, der ville forlange, "at man, ved at afcopiere dette Horn lige så lidet burde forbigå en prik, som om man afskrev den Hebraiske bibel". Er det korte horns takker og zigzagstreger solår og månemåned, spekulerede allerede en kapellan ved Budolfi i Aalborg, Knud Henneberg, i 1812? Vi får det aldrig at vide. Havde embedsmanden Paulli været kniplepige med den indstilling til sit prikkebrev, var hans lemfældighed blevet tugtet og straffet hårdt.

Der blev i anden halvdel af 1700-tallet taget – nu forsvundne – forme af begge horn. Et sæt afstøbninger blev afsendt til den oldtidsinteresserede kardinal Stefano Borgia i Rom. Borgia kendte antageligt Thorvaldsen, var i hvert fald nære venner med den i Rom bosiddende danske arkæolog og numismatiker Georg Zoega, som voksede op i Sønderjylland, født i Daler Sogn i 1755, ikke langt fra fundstedet. Zoegas far var præst ved Schackenborg, på hvis jord hornene blev fundet. Måske var det Zoega, som initierede gaven, der imidlertid gik ned med fragtskibet mellem Korsika og Sardinien. Vraget med det opløste gipshorn ligger vel nu et sted i Bonifaciostrædet dyb. Et andet sæt blev sendt til arkæologen Karl August Böttiger i Dresden. De har ikke senere kunnet opspores, og ingen gjorde tilsyneladende et forsøg på at sikre genkopier af afstøbningerne, umiddelbart efter at omsmeltningen blev kendt.

Måske har gerningsmanden, der nu, efter mere end tyve år, fortsat sad interneret, hørt, at kunstkammeret blev opløst og afviklet. Den holistiske samlings største mærkværdigheder, kuriositeterne, blev bortauktioneret, og de resterende dele endte sidenhen i oplysningstidens store nye museumsbyggerier opført i efterskælv af granatchokket fra 1864.

Om der under jernalderens kultfester blev drukket gudedrik af hornene, stærk mjød af gæret korn og frugt, honning og psilocybin, om de var gjallarhorn som det, den norrøne gud Heimdal blæste i for at bekendtgøre verdens undergang, eller noget tredje, ved vi ikke. Hvem er de tatoverede krigere med solen som skjold? Er det et stjerneskud, en meteorit, der falder over himlen, mens den trehovedede figur står med en offerøkse og en hjort i snor, og hvem ses nederst hinkende på venstre ben ved at holde om sin højre fod, og som mangler hele



[5] Indiske mønter, såkaldte *pagoder*, som dem fremstillet af Niels Heidenreich af de omsmeltede guldhorn. Nationalmuseet. Foto: Arnold Mikkelsen / Nationalmuseet

venstre hånd? Betydningen af reliefbilledernes dyr og mennesker, de karnevals-lignende optrin, vil forblive svøbt i et gådefuldt mørke.

Jeg ser stadig billederne for mig; et utydeligt afskin, et næsten forsvundet drømmesyn, kun netop holdt svævende af trådtynde spor ætset i kobber.

Christian Vind, København 16.12.2024

NOTER

- 1 “Mellem 1800 og 1850 ynglede (her) Motiverne som aldrig før. Opfindsomheden steg, medens teknikken gik ned, ja gik under. Selv i de senere teknisk sete mangelfulde, sønderjyske Kniplinger maa man mangan gang beundre Mønstrets Sindrigheid og Skønhed,” skriver Emil Hannover.
- 2 De fjerklædte Tupinambá-præster havde rangler, hvori der boede ånder, som krævede menneskekød.

Dick Higgins, Alchemies of Theater: Plays, Score, Writings. Bonnie Marranca (red.)

Af Peter van der Meijden

University of Michigan Press

Ann Arbor (MI) 2024, 214 s.

Hvorfor forsvinder kunstnere? Hvorfor forsvinder oeuvre? Det kan være et spørgsmål om smag, om tilgængelighed; alt for ofte er det et spørgsmål om køn, hudfarve eller seksuel orientering; men nogle gange skyldes det også umuligheden af at kategorisere kunstneren. Den amerikanske multikunstner Dick Higgins (Richard C. Higgins, 1938-1998) er et godt eksempel – og Bonnie Marranca er et godt eksempel på, hvad man kan gøre ved det. *Alchemies of Theater*, kalder hun sit udvalg af Higgins' tekstbaserede, intermediale værker: Et teater i forvandling, altid på vej til at blive til noget andet.

Higgins illustrerer selv, hvorfor han er så svær at kategorisere, i sin introduktion til *The Tart, or Miss America* (1964): "Most experimental theater has been done by painters who think abstractly," skriver han, "but I was a musician in rebellion against my medium; I didn't come to Happenings from the visual arts. I felt that the painters were too elegant and iconoclastic. What was missing was danger. So I wrote *The Tart* to express a sociological concept through choreography" (Marranca 2024, 107). I de blot fire-fem sætninger, passagen består af, formår han at referere til teater, billedkunst, musik, dans og sociologi. Det er bestemt ikke, fordi han ikke selv ved det, eller fordi han ikke kan vælge. Higgins' sidestilling af mediebetegnelser skyldes, at han ikke selv syntes, det gav mening at bekende sig til den ene eller den anden af dem.

To år senere, i 1966, forklarede Higgins sin modvilje mod kassetænkning i sin nok mest berømte tekst, "Intermedia". Teksten åbner med sætningen "Much of the best work being produced today seems to fall in between

media" (1), men hvad følger, er ikke så meget et systematisk forsøg på at definere begrebet intermedia som en diskussion af kunstnere og værker, der ifølge Higgins arbejder intermedialt. Leder man efter definitioner, finder man ikke mere end en bemærkning om, at denne slags kunst "is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs" (3). Man genkender med andre ord kun et intermedialt værk ved, at det falder mellem mediebetegnelser eller endda mellem, hvad Higgins kalder for "kunstmedier" og "livsmedier". Værkets "behov" kommer før alt andet. Medium og form er underordnet. Når Higgins beskriver *The Tart*, som han gør, mener han det bogstaveligt: Værket kan forstås scenekunstnerisk, billedkunstnerisk, musikalsk, koreografisk og sociologisk, men man skal endelig lade være med at reducere det til ét af medierne.

Hvis forståelse skal komme fra selve værket, burde man kaste et blik på selve værket *The Tart*. Ved første øjekast ligner det et teaterstykke. Instrukserne kræver, foruden en regissør, tre til elleve performere og én "særlig performer". Undtaget sidstnævnte legemliggør alle performere én "persona". Tre af dem er faste: En ung mand, Hr. Miller og titelpersonaen, The Tart. Uden de tre kan værket ikke opføres. De andre personaer er Den gamle mand, Profeten, Slagterne, Lægerne, Den drikkende, Apotekeren, Yogien, Stålarbejderne og Elektrikerne, men ingen af dem er absolut nødvendige. Når disse personaer er fordelt, bestemmer performerne sig selv for 22 handlinger, de vil knytte til dem. Handlingerne knyttes derefter til én af 36 situationer, der ekspliciteres af Higgins i instruksenen. Situationerne kan være defineret af en hændelse ("et frimærke klistres på en genstand eller en person"), men lige så godt af en form for sanseinput ("rødt lys falder på en performer", "en høj lyd høres", "en performer rører ved en anden performer" osv.). Til disse situationer knyttes en række korte taler, som også er fastlagt på forhånd ("That is unspeakable, says the young man, but what can you do?"). Til sidst er det den særlige performers tur: Han eller hun har som opgave at varetage de situationer, der ikke kan favnes af de valgte personaer.

Efter at have læst teksten igennem står én ting klart: Performerne er ikke blot udførende, men aktivt medbestemmende for, hvordan værket tager sig ud. Paradoksalt nok er det ikke så meget valgfriheden, men kombinationen af valgfrie elementer med fastlagte situationer og taler, der bevirker denne åbenhed. Når man kun læser titlen, kan man som moderne læser let få en ubehagelig fornemmelse af kvindefjendskhed, man når man læser videre, begynder det at stå klart, at der selv her er plads til en vis valgfrihed. "The Tart" behøver ikke at være en tøjte, hun kan lige så godt være en tærte. Ordet er givet, men fortolkningen er åben. Performeren er fanget i et spind af personaer, situationer og taler, men har alligevel en hel del frihed inden for denne ramme.

Hvad der komplicerer værket yderligere er, at det ikke primært er tekstuel bestemt, at kroppen og sanserne spiller en mindst lige så stor rolle. Som Higgins skriver i sin introduktion til værket, kan det ikke bedømmes efter gængse scenekunstneriske kriterier, tværtimod bliver beskueren nødt til at vurdere, hvorvidt opførelsen er "klar" i forhold til udgangspunkterne, og hvorvidt performerne er "skarpe" til at reagere på hinanden og på situationerne. Akkurat som performerne bliver publikum derfor nødt til at kende og forholde sig til værket på basis af de underliggende principper, det er muligt at få øje på. Værket er ikke mono-medialt, men intermedialt: Det udfolder sig mellem koncept og sanseinput.

Det er her, det sociale aspekt kommer ind. Første gang, *The Tart* blev opført, var i Sunnyside Gardens boksearena i New York d. 17. april 1965. Valget var bevidst: Teateropførelser medfører æstetiske forventninger, mens boksearena ifølge Higgins sigter mod katarsis. I en boksearena er beskuerens sind frit stillet til at "vandre rundt blandt søjlerne, lysene og pølseboderne" (Marranca 2024, 107). Sociologi spiller en stor rolle i "Intermedia". Mediespecificitet, siger han hér, hører fortiden til. Den form for kategorisering, begrebet lægger op til, vidner om en feudal holdning, der kategoriserer og lagopdeler et samfund, og 1960'ernes samfund, mente Higgins, var hurtigt på vej mod klasseløshed og populisme. Man kunne ganske

enkelt ikke længere indfange tidsånden ved at gøre brug af ét medium. Hvis en millionær kunne spise frokost i en *deli*, der også blev besøgt af arbejderklassen, kunne man heller ikke opretholde adskillelsen mellem teater og boksearena.

Disse ord emmer af 1960'erne. Betyder det så, at Higgins' værker og tænkning er forældede? Har de mistet deres relevans? Det mente han i hvert fald ikke selv. Den enormt belæste og vidende Higgins vidste kun alt for godt, at begrebet "intermedia" var svært at forvalte, så han blev ved med at finpudse sin begrebsverden. Han lancerede nye ord som "eksemplativisme" (i "An Exemplativist Manifesto", 1976) og "postkognitivism" (i "A Dialectic of Centuries", 1978), men mest af alt blev han ved med at insistere på nødvendigheden af at finde sine bedømmelseskriterier i selve kunsten. Et godt eksempel er artiklen "The New Humanism" (1979). Teksten bygger på en kritik af den akademiske verdens omfavelse af postmodernistisk tankegods, som ifølge ham førte til en "technicalized and jargon-ridden academicized overlay on ideas whose relevance was to the world a half-century before, and which could not be *lived* as a vital criticism is lived, as part of the commonality of understanding one's newest cultural experience" (25). Denne kritik er dog ikke mere end en indledning til selve argumentationen, som frem for alt fokuserer på værket og dets relevans i forhold til den individuelle beskuers livsoplevelse. Nærmere bestemt foreslår han en "appropriate" kritik, udformet på basis af en gennemgang af "some of the ideas common in very recent performance arts" (27). Performancekunst, antyder han, er en nyskabelse, der giver de bedste forudsætninger for en identifikation af relevante bedømmelseskriterier i de sene 1970'ere.

Higgins begynder pligtskyldigt at nummerere de træk, han identificerer, men helt i den intermediale ånd skifter han hurtigt fokus fra de enkelte karakteristika til deres sammenhæng. Kunstnerrolle, værk og beskuerrolle, må vi forstå, hænger uløseligt sammen. Det første træk, han nævner, er, at værkerne har en tendens til at bygge sig op omkring en "gestalt", som den enkelte materialisering,

om det nu er en manuskriptlignende tekst eller en opførelse efter den, aldrig kan realisere fuldt ud. Det næste træk, han nævner, har at gøre med, at det ikke længere er kunstneren, der er omdrejningspunktet, men værket. I stedet for at identificere sig med et medium vælger kunstneren sit medium eller sine medier efter værkets behov. En performer kan derfor heller ikke gøre sig forhåbninger om at opføre værket i sin helhed, kun om at opføre én af uendeligt mange versioner (på engelsk: ikke "to act", men "to enact"). For det tredje er værkerne synkretistiske, hvilket for Higgins betyder, at de kombinerer elementer af forskellig herkomst på en måde, der sikrer, at de alligevel kan være til stede hver for sig, genkendelige og adskilte. Et vigtigt nybrud i forhold til "Intermedia" er, at han også mener, at elementer af kulturer kan bruges synkretistisk. Ifølge Higgins er det lige meget, hvor forskellige de er fra vestlige kunstneriske konventioner: Så længe de har relevans i "menneskelig oplevelse udenfor Vesten", kan de anvendes. Et fjerde aspekt, han fremhæver, er det faktum, at en kunstner problemløst kan arbejde inden for flere professionelle områder. Kunstnerrollen defineres ved sin "polyvalens", så én som Higgins udmærket kan være skuespilforfatter, digter, komponist og billedkunstner uden at behøve at splitte sin identitet ad for at rumme de forskellige roller. Specifikt vedrørende værkerne signalerer han, at det er handlingerne, der er afgørende, og ikke fx antallet af performere. Én rolle eller funktion kan udmærket udføres af flere performere, uden at det er på bekostning af værket. Konsekvensen for publikum er, at den individuelle beskuer forventes at være aktiv og at tænke over mulige alternativer. Som en tilskuer til en boksekamp skal man være "both in tune empathically with what one is seeing and mentally dealing with the tactics of each move" – hvilket fører os tilbage til den boksearena, førsteopførelsen af *The Tart* fandt sted i.

Som tilskuer fik man kun de oplysninger, der stod på invitationskortet: "in a boxing ring – The Tart, a happening by Dick Higgins. Starring Ay-O, Lette Eisenhauer and Florence Tarlow! With a cast of dozens! Directed by the unique Gloria Graves" – efterfulgt af dato, tid og sted.

Kunst-konteksten var præsent i form af udtrykket "happening", men de mange udråbstegn flirtede åbenlyst med boksningens verden. På scenen så man en række performere sige og gøre ting, der nogle gange, men langt fra altid, havde med hinanden at gøre. Der var ikke nogen fortælling, man kunne følge med i, ingen psykologisk udvikling, ikke noget, der kunne afkodes ved hjælp af teaterets konventioner. Til gengæld var der et spektakel for alle sanser og en tekstur der var så rig, at man dårligt kunne gøre andet end at lede efter betydning, eller bare en sammenhæng. Beskueren blev, akkurat som Higgins beskrev det i 1979, inviteret til at være med som aktivt betydnings-skabende og sansende individ.

Den implicitte invitation til aktiv deltagelse gør det svært at drage konklusioner om Higgins' værker eller andre intermediale værker. Alligevel er det den opgave, den amerikanske teaterkritiker Bonnie Marranca har påtaget sig i *Alchemies of Theater*, som udkom sidste år på University of Michigan Press. Bogen indeholder primært tekst, men undertitlen undergraver forventningen om, at de skal forstås som teaterstykker: den beskriver stoffet som "plays, scores, writings", hvormed Marranca udvider horisonten til hele Higgins' skriftlige output. I sin introduktion kalder hun kunstneren både for en "ægte" og en "fuldbyrdes" teatermand (på engelsk: "genuine" og "consummate"), men hun underminerer sin karakteristik i samme hug ved at påpege at man slet ikke kan forstå periodens eksperimenterende kunst ud fra traditionelle genrebegreber. Hun beskriver hvordan happenings- og Fluxusmiljøet, som Higgins siden de sene 1950'ere var en del af, bestod af lige dele digtere, musikere, billedkunstnere og teaterfolk. Hun beskriver hvordan Higgins kom til at inddrage alle sanser i sine værker, hvordan han arbejdede med aleatoriske principper, hvordan han brugte åbne tekst- og cue-baserede strukturer for at give performerne en mere aktiv rolle og hun beskriver hvordan han kom til at trække på hverdagshandlinger og -genstande for at nedbryde grænsen mellem podiet og de besøgendes hverdagsliv.

Og heldigvis giver hun rigeligt med plads til Higgins'

egne stykker. Kunstneren var helt ubegribeligt produktiv, ikke kun med værker i alle tænkelige formater, men også med en ganske indflydelsesrig avantgarde-forlagsvirksomhed i form af Something Else Press (1963-1974). Naturligvis er det umuligt at favne hele hans forfatterskab i én bog, og endnu mere umuligt at samle hele hans output, som omfatter meget mere end tekst alene; men på de lidt over 200 sider, bogen rummer, formår Marranca alligevel at præsentere et bredt og repræsentativt udvalg af hans værker fra 1958 til 1994, under overskrifterne “teaterstykker og performancepartiturer”, “performance og tegning”, “musik og dans” samt “skrifter”. Hvis man interesserer sig for denne type værker, er det en fornøjelse at læse igennem partiturerne og prøve at forstå, hvordan de skal udføres, ligesom det er en fornøjelse at læse Higgins’ egne forsøg på at bedrive teori med udgangspunkt i enkeltværkerne. Kampen mod en kunstners forsvinden kan nemt føre til forsøg på at genindskrive vedkommende i sin kontekst eller endda i kanon, men Marranca viser, at det også kan gøres ved at stille værker til rådighed og overlade det til læseren at finde frem til deres relevans.

LITTERATUR

- Higgins, Richard C. 1966. “Intermedia”. *Something Else Newsletter* årgang 1, nr. 1 (1966): 1-3.
- Higgins, Richard C. 1979. “The New Humanism”. *Performing Arts Journal* årgang 4, nr. 1-2 (1979): 23-32.
- Marranca, Bonnie, red. 2024. *Dick Higgins, Alchemies of Theater: Plays, Score, Writings*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.

Bidragydere

CHARLOTTE CHRISTENSEN er magister i kunsthistorie. Museumsansættelser ved bl.a. SMK – Statens Museum for Kunst, Glyptoteket, Aarhus, Frederiksborg og Designmuseum Danmark. Universitetsansættelser: KUA, Aarhus Universitet, Kiels Universitet. Kulturhistorisk forfatter og kritiker. Værker om Abildgaard, Jens Juel, Pilo og *Guldalderens Billedverden*. Har i 2025 udgivet *Den fortryllende brogede kunst. 1700-tallets billedverden*.

LINE ELLEGAARD er ph.d. og postdoc ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Hendes ph.d.-afhandling *Organising, Exhibiting and Curating (in) Solidarity: "Kvindeudstillingen", 1975, "Art contre/against Apartheid" 1983–1984, and "Rethinking Nordic Colonialism" 2006* (2023) undersøgte historiske skæringspunkter mellem kunstnerisk organisering, udstillingsproduktion og politisk solidaritetspraksis.

KRISTIAN HANDBERG er ph.d. og adjunkt i Kunsthistorie ved Københavns Universitet. Handbergs forskning omhandler kunst under den kolde krig med særligt fokus på udstillinger af danske kunstnere i de statssocialistiske lande igennem projekterne "Exhibiting across the Iron Curtain" (Novo Nordisk Investigator Grant 2020) og "1989: Changing Europe" (støttet af Augustinusfonden).

ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN er kunsthistoriker baseret på Aarhus Universitet og SMK – Statens Museum for Kunst. Hun forsvarede sin ph.d.-afhandling med titlen "Museet for ubehag: Kolonihistoriske udstillinger på SMK - Statens Museum for Kunst" i 2022. I sit nuværende postdoc-projekt undersøger hun nationalgalleriernes rolle i Norden og Nordatlanten – både historisk og i samtiden.

MAGNUS KASLOV er museumsinspektør på SMK – Statens Museum for Kunst og ph.d.-stipendiat ved SMK og Københavns Universitet med projektet "Dansk lydkunsts historier". Projektet er støttet af Danmarks Frie Forskningsfond og Ny Carlsbergfondet. Kuratorisk og akademisk har Kaslov beskæftiget sig med samtidskunst bredt med en særlig opmærksomhed på kunstpraksisser, der udfolder sig i ikke-traditionelle medier herunder lyd og performance.

RASMUS KJÆRBOE er ph.d. og museumsinspektør ved Den Hirschsprungske Samling. Han har desuden været ansat som museumsinspektør og forskningsleder på Ribe Kunstmuseum (2016–2019). Tidligere har han været postdoc ved Aarhus Universitet (2018–2019) og forsker ved Statens Museum for Kunst (2020).

JULIE FOGED KRISTENSEN er cand.mag. i kunsthistorie og æstetik og kultur fra Aarhus Universitet. Hun arbejder som registrator på Designmuseum Danmark og var fra 2019 til 2024 ansat på SMK – Statens Museum for Kunst ved projekt omhandlende registrering og digitalisering af Den Kongelige Kobberstiksamlings værker.

SOFUS LANDBO er ph.d.-stipendiat ved SMK – Statens Museum for Kunst og Københavns Universitet med et projekt om kropsfremstillingen i italienske kobberstik fra renæssancen støttet af Danmarks Frie Forskningsfond og Ny Carlsbergfondet. Inden da har Landbo arbejdet som kunsthistoriker og inspektørvikar på Den Kongelige Kobberstiksamling.

PETER VAN DER MEIJDEN er kunsthistoriker, skribent, foredragsholder og studielektor ved Københavns Universitet med en særlig interesse i museologi, kuratering, avantgarden og neoavantgarden, særligt flygtige kunstformer som Fluxus, happenings, performancekunst, Mail Art og konceptkunst.

SIMONE LIND RASMUSSEN er kunsthistoriker med kandidatgrad fra Københavns Universitet. Fra 2022 museumsinspektør (samlingsinspektør) på Ribe Kunstmuseum, hvor hun senest har kurateret udstillingen *Ebba Carstensen – at male ud af hovedet*.

OSCAR VINDEL SCHÖNSTRÖM er ph.d.-stipendiat ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Københavns Universitet i samarbejde med kunsthallen Fotografisk Center. I sin afhandling undersøger han, hvordan opretholdelsen af en klar dikotomi imellem kunst- og dokumentarfotografi kan have været med til at begrænse fotografiets institutionelle udbredelse i Danmark.

JESPER SVENNINGSSEN er kunsthistoriker og tilknyttet SMK – Statens Museum for Kunst som projektforsker. Han beskæftiger sig bl.a. med samlerhistorie og dansk kunst i 1800-tallets første halvdel. Af nylige udgivelser kan nævnes bøgerne *Tetzen-Lunds kunstsamling. 400 moderne mesterværker spredt for alle vinde* (Strandberg Publishing 2022), *Samlingssteder. Udenlandsk billedkunst i danske samlermiljøer 1690-1840* (Aarhus Universitetsforlag 2023) samt *Champagneårene. Kunsthandel og udstillingsliv i København 1870-1920* (Aarhus Universitetsforlag 2024).

CHRISTIAN VIND er billedkunstner. Uddannet på Kunstakademiet i København (1997-2003). *Værket 117* (117 værker i boxsæt + titel og præsentationsblad) fra 2007 findes i samlingen på Museum Jorn (inv. nr. 2008/0075). 117 blade med varierende teknik på papir med blindpræg i box 264 x 180 mm. Købt af museet med støtte fra Silkeborg Kunstmuseums Forening, 2008. Fotocollagerne *Enter I* og *Enter II* fra 2012 tilhører Sorø Kunstmuseum (inv. nr. vks-00-2345). Gave, 2017. Købt på Bruun Rasmussen. tidl. Nykredits samling. Foto på Hahnemühle papir monteret på plade i ramme, 156 x 202 cm (i Kunstindeks Danmark, KID, fejlagtigt registreret som Fotokopier monteret på papir). Vind har udgivet flere bøger. Senest *Vægten af ingenting* (Space Poetry) 2024 samt *LOLLAND I-III* (Antipyrine) 2023.