

Tegneskolens grunnlag i København på 17- og 1800- tallet

Dag Solhjell



Dag Solhjell 21.10.13

Bidrag 1 til 200-års jubileet for Tegneskolen i 2018

Dette er det første av 10 dokumenter som vedrører Tegneskolens historie frem til 1909. Alle dokumentene bygger på arbeidsnotater fra mitt arbeid med prosjektet Kunstpolitikken historie 1814-2006.

I dette notatet er Tegneskolens betydning for billedkunsten særlig vektlagt. Den hadde også stor betydning både for arkitektur og håndverk. Når det nedenfor henvises til ”Tegneskolens historie”, henregnes også dens etterfølgere etter 1869. Her behandles særlig skolens første 100 år, med vekt på den tidligste tiden, og dens grunnlag i København.

Tegneskolens grunnlag i København på 17-og 1800-tallet

I denne fremstillingen presenteres først kunstakademiet i København og dets historie fra 1754 og ca. 100 år fremover, og deretter – mye kortere – det danske nasjonalmuseum forhistorie. Det gis også noen opplysninger om tilsvarende svenske institusjoner. Vekten er lagt på fremstillingen av de politiske krefter bak etableringen og endringen av akademier og samlinger. Deretter analyserer jeg den betydning de to typene institusjoner har hatt for fremveksten av en autonom kunstinstitusjon, og for kunstpolitikken. Fremstillingen innledes imidlertid med å sette forholdene i København inn i en europeisk sammenheng.

Hovedlinjen i norsk kunstpolitikk frem til omkring 1900

Tegneskolens etablering i 1818 inngikk i en norsk kunstpolitikk hvis primære mål frem til omkring 1900 var å gjøre landet delaktig i den europeiske, borgerlige felleskultur; å bli anerkjent i andre land som en kulturnasjon på dette grunnlaget; å gi denne felleskulturens norske fremtreden en spesifikk norsk karakter; og å utdanne norske borgere som representerte denne enhetskulturen både innad og utad. For den enkelte ble utfordringen å lære denne kulturen å kjenne. For landet ble oppgaven å etablere offentlige institusjoner som representerte felleskulturen. Den kultiverte måtte også kunne utøve noen av denne kulturens

kunster. De såkalte dannelsesreisene til europeiske kultursentra ble ansett som den personlige skoleringens høydepunkt. Denne enhetskulturens fremste representanter var embedsstanden, forskerne og kunstnerne, som sammen utgjør en nasjonal elite.

Kunstakademiet i København, etablert i 1754¹

Europeisk bakgrunn

Kunstakademiene i Europa har vært statlige institusjoner, og dermed uttrykk for en statlig kunstpolitikk, helt fra det første ble etablert i Paris i 1664 (en forløper allerede i 1648, og ytterligere en i 1655) (Pevsner) og frem til vår tid.² Statssystemene har i denne tiden hatt mange former: fyrstedømmer (både i byer, regioner og land), keiserdømmer over flernasjonale stater, eneveldige kongedømmer, byrepublikker, personlige og partidiktaturer, demokratiske kongedømmer og republikker. Under alle disse statssystemer er det blitt etablert og drevet kunstakademier – i betydningen offentlige kunstskoler - i statlig regi. Til tross for ulikeheter i statssystemer, har akademiene med få unntak vært ganske like og har utviklet seg likt over tid. De har representert et varig sted for kontakt mellom staten og kunsten – et sted for utforming av en statlig kunstpolitikk og for statens møte med kunsten. I sin klassiske fremstilling av kunstakademiens historie skiller Pevsner mellom tre faser før 1900 for hovedtyngden av akademier i Europa: før ca. 1750, ca 1750-1820, og etter ca 1820. I den første fasen, der Pariserakademiet angav det toneangivende mønster, var akademiet underlagt enevoldskongen, og vekten var lagt på utdannelsen av arkitekter, malere, billedhuggere og andre kunstnere. I den andre fasen, som var like preget av statlig styring, ble hensynet til utdanningen av håndverkere et dominerende trekk, men med bibehold av skoler for kunstnerprofesjonene. Det er i denne fasen Tegneskolen grunnlegges i 1818. I den tredje fasen begynner de skjønne kunster etter hvert å overta akademiene, og utdanningen av håndverkere blir gradvis presset ut av akademiene og over til egne, spesialiserte utdanningsinstitusjoner. Denne utviklingen kuliminerte i Norge med at Tegneskolen ble omdannet fra et lite akademi til en håndverkerskole i 1869, men uten at vi fikk et nytt akademi som erstatning. I de to første fasene ga akademiene bare en grunnleggende tegneundervisning i store klasser, mens den avsluttende kunstneriske utdanningen skjedde i privat regi hos professorene eller andre

¹ Denne fremstillingen bygger på F. Meldahl og P. Johansen (1904) *Det kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1905*, H. Hagerups Boghandel, København. Fremstillingen er på nærmer 600 sider, med over 150 sider tillegg. Med romertall vises til sidetall for vedlegg i samme bok.

² Det finnes noen få unntak. Royal Academy i London var privat, og det oppsto også noen private akademier på 1800-tallet, som fulgte helt andre linjer enn de statlige.

kjente kunstnere. Først langt ut i den tredje fasen kom akademiene etter hvert til bare å omfatte den høyere utdanning av kunstnere – altså det vi i dag forbinder med institusjonen kunstakademi. Den fikk vi i Norge første med grunnleggelsen av Staten

Akademiet i Paris

Etableringen av det franske kunstakademiet midten av 1600-tallet var et ledd i kongemaktens bestrebelse på å samle all makt i sentralregjeringen, mener Pevsner. Akademiene ble gitt reglementer der noen kunstnere gjennom sitt medlemskap fikk store privilegier og en ærefull tittel.

By offering this advantage to the scholar, the dilettante, the architect, and the painter, they were lured into giving up their independence. The King's ... desires and intentions could be composed far more directly upon a body of Royal Acedemicians than upon a private society, a guild, or a university. (Pevsner:89)

Etableringen av kunstakademiene kan derfor betraktes som et ledd i konsolideringen av enevoldskongens makt, særlig i forhold til laugene. Pevsner mener at akademisystemet

left less of the really decisive freedom to the painter and sculptor than he had enjoyed under the rule of the guild, and infinitely less than had been his under the privileges of the previous French Kings. (:88)

Så mye for kunstens autonomi, altså! Det at et akademimedlem fikk rettigheter som ellers var forbeholdt mestre i laugene, mens laugsmedlemmer ikke fikk akademimedlemmers rettigheter, viser ifølge Pevsner at akademiene i sin tidlige fase står på grensen mellom middelalderen og den moderne tid (:88, 100). Med begreper fra Habermas kan de kanskje mer presist sies å stå mellom den representative og borgerlige offentlighet. Av andre privilegier akademiet i Paris kunne gi, var at studentene ble fritatt for militærtjeneste. Akademiet hadde endog fått enerett på tegning etter levende modell. Det eneste unntaket ble innvilget professorene, som fikk rett til å undervise i tegning etter levende modell for sine egne få studenter, som bodde hos dem (op.cit:97-98). Det som etter hvert kom til å skille Pariserakademiet fra de fleste andre, var at det aldri ble en skole for håndverkere, men bare underviste i de ”skjønne kunster”.

Håndverkerfasen

Pariserakademiet fremsto som prototypen på de relativt få tidlige akademiene, fra midten av 1600-tallet og mot midten av 1700-tallet. Ut over på 1700-tallet, og særlig etter 1750, endres imidlertid forholdene radikalt. Selv om Pariserakademiet fortsatt var forbilde, blir den det bare for deler av akademiens virksomhet, for

... in most other European countries, and in Germany in particular, new trade classes were grafted upon existing academic institutions, or new establishments were from the beginning so organized as to serve both artistic and commercial purposes. (op.cit.:163-64)

Også i Frankrike oppsto det etter 1750 noen håndverkerrettet akademier (op.cit.:162).

Pevsner peker særlig på to forhold som endret akademiene, og som førte til etableringen av stort antall nye (:140 ff), også i land som tidligere ikke hadde hatt akademier. Det ene er klassisismen, og det andre er statens økonomiske politikk. Men han trekker også frem tidens religiøse bevegelser og opplysningstidens vekt på allmenn utdanning som forklaringer.

Klassisismen, mener Pevsner, la mye større vekt på tegning som grunnlag for maleri og skulptur. Tegningen og omrisset ble gitt forrang fremfor fargen i maleriet. Derfor ble den hvite marmor foretrukket i skulptur, og den hvite gipsen i avstøpninger kunne anses som en god erstatning. Klassisk skulptur, særlig gresk, ble viktigere enn naturen som forbilder, fordi gresk skulptur fremvist det idealt skjønne. ”The only way for us to become great, nay inimitable, if that be possible, is to imitate Antiquity” (Winckelmann, sitert etter Pevsner:145). Pevsner siterer også Reynolds: ”... the true simplicity of nature” som bare kan oppnås ved ”recourse to the Ancients as instructors” (op.cit. note 4:145-46). Diderot mente det samme: “Il me semble qu’il faudrait étudier l’antique pour apprendre à voir la nature” (Jeg synes at man må studere antikken for å lære å se naturen) (op.cit. note 2:147). Det å tegne etter gipsavstøpninger, eller etter tegninger eller kobberstikk av antikke motiver, ble derfor viktig på kunstundervisningens elementære trinn. Det kunne lettest skje i egne kunstskoler, og ikke i verksteder. Dette ga grunnlag for å reise motstand mot laugenes sterke stilling i opplæringen. Behovet for forbilder bidro også til fremveksten av offentlige kunstsamlinger – der det var et akademi, måtte det også være et kunstmuseum.

Opplysningstidens ånd, støttet av religiøse retninger (bl.a. pietismen) som krevet lese- og skriveferdighet av alle, gjorde at ideen om gratis offentlig utdanning vokste frem. Dette hadde også økonomiske fordeler.

Spreading knowledge, therefore, implied to an enlightened monarch a material service to the political as well as economic interests of his State. This is why Frederick the Great in an essay of 1772 said: “The true wellbeing, advantage and glory of a State require that the people be as well educated and as enlightened as possible”. (op.cit.:160)

De nye utdanningsinstitusjonene som ble etablert på dette grunnlaget ble mer praktisk og realfaglig orientert – navnet “realskole” stammer fra denne tiden.

It is this interaction of a religious movement anxious to embrace all classes, a philosophic movement glorifying reason and everything learnable, and a social movement seriously concerned with the conditions of the middle class, that in the field of art education diverted the thought of princes and municipalities from provisions for the painter and sculptor towards a more appropriate system of training the craftsman and the worker. (op.cit.:161)

Den tilsynelatende umulige motsetningen mellom hensynet til det nyttige og trangen til det skjønne synes å ha funnet en heldig forening i kunstakademiene, ved at de fremste malere, billedhuggere og arkitekter også sto ansvarlig for den estetiske utdanningen av håndverkere, ikke bare av malere, billedhuggere og arkitekter. Undervisningen var endog gratis.

Denne kombinasjonen synes kanskje merkelig – hvordan kunne to så ulike grupper få samme utdanning i samme skole? Noe av svaret er at akademiene på denne tiden ikke utdannet ferdige malere eller billedhuggere.

It cannot be too strongly emphasized that the public art school as the one and only establishment for the education of the artist is a nineteenth-century innovation” (op.cit.:168).

De ga elevene en grunnleggende utdanning, hvis hovedinnhold var tegnekunsten, altså en ferdighet. Deler av denne utdanningen fikk også håndverkselevne. I tillegg fulgte de også kunnskapsrettede forelesninger, i fag som den gang gikk under betegnelsen ”vitenskaper”, som geometri, anatomi, perspektiv, historie, mytologi, kunsthistorie etc. Når de var ferdig med denne utdanningen, og om de hadde utmerket seg, fikk de ved hjelp av stipendier anledning til å studere videre i privat regi i atelierene hos professorer, gjerne ved andre lands akademier og med tilgang til andre lands kunstsamlinger. Dette tilsvarte omtrent at de som skulle bli håndverkere først gikk i lære hos mestere, først som lærling og så som svenn. Først når den unge kunststudenten hadde hatt sine læreår hos anerkjente kunstnere, som regel et

eller flere akademimedlemmer som var professorer ved et kunstakademi, kunne han søke om opptak som medlem av akademiet, og etter godkjenning av et receptionsstykke (tilsvarende et mesterstykke) få tittel av maler eller billedhugger, ofte med tittelen ”kongelig” foran. (Merk at stykke eller ”støkke” var betegnelse på et kunstverk.) Bare få av de kunstnere som søkte seg til Norge i de første årene etter 1814, hadde en utdanning ut over det som akademiets kunstskole kunne gi dem, og få hadde utmerket seg. To av de få var Jacob Munch, utdannet i København og Hans Michelsen, utdannet i Stockholm. Vi skal møte begge to senere.

De skjønne kunsters etiske forrang fremfor håndverket

Trangen til det skjønne bidro til å redusere håndverksmesternes status, og øke malernes og billedhuggernes, forøvrig helt i tråd med Kants estetikk. Kant skiller mellom ”*kunst* betraktet som menneskelig ferdighet” og ”*vitenskap* (som *kunnen* fra *viten*), slik en praktisk evne adskilles fra en teoretisk ... ” (Kant:183). Dette svarer til den todelte undervisning i kunstakademiene. Men han skiller også kunst, i betydningen ferdighet, fra håndverk: ”Kunst kalles *fri*, håndverk kan også kalles *lønnet kunst*”. Mens kunst er en beskjeftigelse som behager i seg selv, anser han håndverk ”som arbeid, dvs. som en beskjeftigelse som ikke behager i seg selv” (ibid.:183). Han setter også tegnekunsten høyt:

I maleri og skulptur, ja i all bildende kunst, i byggekunst og hagekunst såfremt de er skjønne kunster, er tegningen det *vesentlige*. Det grunnleggende for smaken utgjøres her ikke av det som fornøyer i fornemmelsen, men bare av det som behager gjennom sin form. Fargene som lyser opp omrisset tilhører pirringen. (op.cit.:95)

Og pirringen, ifølge Kant, tilhører det sanselige, og dermed det lave. Tegning får dermed en høy status, også etisk, fordi den er en kunst. For, skriver Schiller i 1795: ”kunsten er en datter av friheten; bare fra det åndelig nødvendige, ikke fra materiens tvang vil den motta sine instruksjoner” (:17), og ”... den utviklede følelse for skjønnhet virker forfinende på moralen...” (:45). Her må vi holde fast ved at for Schiller var ”kunsten” en ferdighet og ikke kunstverk, altså ikke de objekter vi i dag kaller kunst. Dette var synspunkter som etter hvert førte til at de som arbeidet med de skjønne kunster, de som hadde tegningen som sitt grunnlag, og de som vi i dag kaller kunstnere, kom til å få høyere sosial status enn håndverkere, de som arbeidet med de mekaniske og ufrie kunster. Om denne tidens kunstakademier sier Pevsner:

The academies helped the artist to gain a social status long desired, and the craftsman to gain a certain knowledge of that classic taste so alien to him and yet so widely in

demand. At the same time they secured to the potential patron easy supplies of the kind of art and decoration which appealed to him. (:188)

Her peker Pevsner på et forhold det er lett å glemme i en drøfting av kunstens utvikling, nemlig at et fremvoksende og etter hvert velstående borgerskap skapte både et marked og et publikum både for billedkunst og for det gode håndverk. Det var dette borgerskapet som også i økende grad overtok fra konge, hoff og adel de nye politiske posisjoner som bestemte over kunstinstitusjonenes utvikling. Akademikunstnerne og håndverksmestrene ble selv en del av dette borgerskapet. Denne kunstnerrollen skulle imidlertid bli utfordret utover på 1800-tallet.

Akademiene som høyskoler for kunstnere

Tenkningen om kunstutøvelse som noe mer etisk høytstående enn håndverk bidro til at akademiene ut over på 1800-tallet, og særlig etter 1850, gradvis ble omdannet til kunsthøgskoler bare for malere, billedhuggere, kobberstikkere, arkitekter og andre utøvere av de ”skjønne kunster”. For de andre yrkesgruppene fikk man håndverkerskoler, kunstindustriskoler og tekniske skoler. Samtidig ble tegneundervisning gradvis innført i allmennskoler, både i de lavere og høyere, og de nye yrkesrettede skolene ga også en grunnleggende tegneundervisning. Denne kunne derfor tas ut av akademiene, der allikevel tegning etter levende modell fortsatte (som ble den eneste undervisningsformen ved Statens kunstakademi i 1909).

Akademiens tegnepedagogikk hadde bygget på at elevene skulle lære seg å tegne deler av noe før de skulle kunne tegne det hele. De måtte lære seg å tegne deler av mennesker – nese, finger, hånd osv. - før de kunne tegne hele mennesket, deler av naturen før de kunne tegne landskaper osv. Den romantiske bevegelse snudde om på dette, og vektla helheten før delene. Som et ledd i dette begynte akademiene også å undervise i bruken av farger og i komposisjon – noe som før var overlatt til den private undervisningen etter akademiet (Pevsner: 212). ”... none of the young artists were interested in the teachable aspects of art, .. “ (Pevsner:204). Kunstneren, skriver Pevsner,

had first denounced the relation of art to craft; he now also parted with service to the State, the ruling class, the public in general – and the last roots connecting his work with actual needs were cut (:204)

De romantiske forestillingene om kunstnere som inspirerte og inspirerende personer, og om de store kunstneres geni, gjorde at en ny undervisningsform ble innført på 2. halvdel av 1800-

tallet. I stedet for de store klassene, der den ene professoren etter den andre skiftet på korrigeringen, ble det innført mesterklasser. Her kunne det utvikles mer personlige og varigere forhold mellom mester og elev, og den enkelte elevs individuelle talent kunne oppmuntres. Middelalderens verksteder (og kunst) ble brukt som forbilder. Man vendte seg også mot akademienes tidligere innprenting av generelle regler for kunsten, og la større vekt på det personlige uttrykk. Det skjønne kunne dyrkes som et mål i seg selv, det nyttige kunne nedprioriteres.

Et eksempel på misnøye med akademienes undervisningsform kommer frem til et brev til Balke fra I. C. Dahl i et brev i 1845: ” ... men dette Konstdrivhus, som man kalder Academie, optager al Tid. Dage som Aftener, og koster Penge for Familierne, foruden at det sluger det, Staten yder Konsten” (Aubert:177). Vi skal senere se at Dahl ikke gjør noen innsats for forsøket på å etablere et akademi i Norge, men i stedet ivrer for etablering av kunstsamlinger.

I et brev fra 1847 skriver Dahl:

I Christiania vilde man haft Maler- eller Tegneskolen hævet til et Konstacademie, som vilde bringe Staten i forhøiede Udgifter og dertil opsluge det Lidet, Staten kan anvende at samle til et National-Gallerie. En Mængde Stømpere dannes der nok uden et Konstacademie, og er et stort Talent for Haanden, saa er intet lettere nu til Dags end i Udlandet at søge en større Uddannelse. Tegneskolen burde være en polyteknisk Anstalt til Uddannelse i de første Grunde i flere Konstfag – dette vilde lønne Statens Bidrag bedre. (Aubert:177)

Den endelige utviklingen ble mange steder ikke avsluttet før ut på 1900-tallet, og striden om denne utviklingen satte et sterkt preg på kunstpolitikken hele denne tiden. Det er slike spesialiserte kunstsoler vi i dag forbinder med begrepet kunstakademi, men historisk sett er dette galt. Det kommer frem under behandlingen av akademiet i København og Tegneskolen i Christiania.

Akademiet som korporasjon

De fleste kunstakademiene som ble etablert etter annen halvdel av 1700-tallet hadde som felles trekk at de kombinerte en medlemsforsamling av sin stats høyest anerkjente kunstnere med en kunstscole. Det var denne medlemsforsamlingen som var Akademiet, som altså var en korporasjon med lojalitet til statsmakten. Samtidig var Akademiet den instans som kunne gi den høyeste kunstneriske anerkjennelse – det var således en selvrekrutterende elite, uten noen

kunstnerisk instans over seg, bare en politisk. I tråd med Pevsner kan vi si at akademiene bidro til sterkere statlig styring av kunstutøvelsen enn under laugstiden. De fremste kunstnerne blant medlemmene fikk tittelen Professor – fordi Akademiet valgte dem som professorer for kunstscolen. Derfor har vi Professor Dahls gate i Oslo – oppkalt etter den norske maleren I. C. Dahl som var professor ved kunstakademiet i Dresden, etablert i 1697. Derfor lot Ibsen det fremragende ved billedhuggeren som var hovedpersonen i hans stykke ”Når de døde våkner” uttrykkes ved tittelen professor – Professor Rubek. Denne dobbeltfunksjonen skole/kunstselskap i statlig regi skiller akademiene fra kunstscolene, og det er det skillet som gir dem deres sentrale kunstpolitiske posisjon, helt opp mot vår tid.

Helt siden 1754 har Norge vært del av eller selv hatt et statssystem med kunstakademi. Frem til 1814 var vårt kunstakademi i København og frem til 1905 var det i Stockholm. Bare i årene 1905 – 1908 var vår stat uten et statlig kunstakademi, inntil Statens Kunstakademi ble opprettet i 1909. Dette unge norske kunstakademi fikk bare få av akademiets kunstpolitiske funksjoner, fordi mange allerede var ivaretatt av andre institusjoner, og fordi akademiens rolle var radikalt endret i tråd med romantikkens krav. Det ble mer en samling mesteratelierer skole enn et akademi, noe som også var resultat av en kunstpolitikk. Akademiens tegneundervisning ble overdratt til kunst- og håndverksskoler, som ble en slags forberedelsesskoler til professorenes mer personlige veiledning.³

I 1754 ble Kunstakademiet i København grunnlagt under Fredrik 5.⁴ Det ble etablert etter fransk modell, men ble i 1771 omdannet i tråd med de mange andre nye akademiene i Sentral- og Nord-Europa. Det ble straks kjernen i et voksende offentlig kunstsystcm, slik vi skal se at også Tegneskolen ble. Noen av dets innebygde motsetninger er fortsatt til sted i norsk kunstpolitikk. Mange norske kunstnere, til langt inn på 1900-tallet, fikk større eller mindre deler av sin utdanning ved kunstakademiet i København. Etter hvert skulle norske kunstnere hente erfaringer også fra andre tilsvarende akademier i Europa. De bragte sine erfaringer derfra med seg til Norge når de skulle medvirke ved etablering og drift av

³ Statens kunstakademis historie er behandlet av Åse Markussen etter at dette notatet ble skrevet (Markussen 2009).

⁴ Det akademiet som ble formelt etablert i 1754 har en forhistorie som kunstscole, som strekker seg tilbake til 1701. I denne tiden ble det drevet flere kunstscoler under kongelig beskyttelse. Særlig betydning fikk den kongelige kunstscolen som ble etablert under betegnelsen ”akademi” i 1738, og som etter flere endringer i sin status ble den som dannet grunnlaget for akademiet i 1754. Men disse tidligere institusjonene var bare ”statsscoler” (:22) eller ”læreinstitutter” (:42), altså scoler uten medlemmer. Fra 1753 holdt den statlige scolen til på det kongelige palass Charlottenborg, opprinnelig bygget for den norske stattholder Ulrik Fredrik Gyldenløve, og i en periode bebodd av enkedronning Amalie Charlotte, som ga navn til slottet. Dette proto-akademiet hadde hoffets fremste embedsmann, grev Moltke som sin preses, og dens direktør var hoffbyggmester Egtvedt. Denne forhistorien er imidlertid lite relevant i denne sammenheng, og blir derfor ikke nærmere omtalt.

kunstskoler, kunstnerorganisasjoner og kunstnerråd, utstillinger, stipendieordninger, utsmykkingsordninger, kunstmuseer, kunstforeninger osv. I og med grunnleggelsen av Kunstakademiet i København ble det i statlig regi også lagt grunn for en rekke kulturelle ordninger eller institusjoner som i mange år skulle stå sentralt i kunstpolitikken, og mange gjør det også i våre dagers kunstpolitikk.

Det er derfor god grunn til, når det gjelder billedkunst, å føre historien om norsk kunstpolitikk tilbake til 1754. De institusjonelle former og løsninger, både på den statlige og den kunstneriske side, har endret seg meget i løpet av nærmere 250 år, men mange av de grunnleggende kunstpolitiske problemstillinger, ordninger og institusjoner er uforandret. Få prinsipielt nye er kommet til. Fremstillingen av kunstpolitikken historie i Norge skal følge opp disse problemstillinger, ordninger og institusjoner.

Når man tar utgangspunkt i et akademi som ble grunnlagt under et enevoldskongedømme, melder spørsmålet om legitimering seg: er det da kunsten (eller kunstene) som bidrar til å legitimerer statsmakten, det vil si det politiske feltet, eller er det det politiske feltet som bidrar til å legitimere kunsten? Dette temaet vil bli tatt opp senere. Min hypotese er at de styrker hverandre gjensidig – både stat og kunst trenger fortsatt hverandre.

Kunstakademiet i 1754 og senere

Akademiet, med den fulle tittel ”Det Kongelige Danske Skildre-, Bilthugger- og Bygnings-Academie i Kiøbenhavn” fikk sin ”fundats”, eller statutter, av Fredrik V, ”av Guds Naade, Konge til Danmark og Norge etc” den 31.mars 1754 (Meldhal og Johansen:V), som også var kongens fødselsdag. Disse vedtektene ga akademiet den grunnform det kom til å ha helt ut på 1900-tallet. Det kongelige ved akademiet ble symbolisert ved at den til enhver tid regjerende konge var dets ”Protektor”, eller beskytter.

I en samtidig beretning heter det at kongen, på et besøk i akademiet i anledning dets stiftelse oppmuntret elevene ”paa det de i Tiden kunde være og tiene Kongen til Glæde og Fornøyelse, Landet og Rigerne til Nytte og Gavn, og Foreldre saavel som sig selv til Ære og Beste” (op.cit.:43). Dette lyder som en programerklæring for kunsten selv: tjene den høyere glede, det nasjonalt nyttige, og det personlig ærefulle og gode. I selve statuttene heter det at formålet er ”at bringe nyttige og smukke Kunster udi en større Floer og Opkomst” (op.cit.:V), og i de reviderte statuttene fra 1758 at akademiet skal ”befordre de Ziirlige Kunsters Fremgang” (op.cit.:VIII). Allerede her ser vi at akademiets formål er å fremme både det praktiske og det rent kunstneriske – det ”nyttige og smukke”. Hensynet til håndverksutdanningen var med fra første start.

Det var praktiske og håndfaste behov som lå bak etableringen av akademiet. I et enevelde med en konge av Guds nåde måtte ”kunstene” også bidra sitt til forskjønnelse av maktens symboler. Det praktiske og næringsøkonomiske behovet ble senere ytterligere forsterket. I 1771 skrev statsminister og for en kort tid enevoldshersker Struensee bl.a. at ”Akademiet er nyttig både for Staten og Kongens finanser, for de siste fordi nasjonens egne kunstnere vil bli billigere enn de utenlandske, og for Staten fordi de elevene som ikke når det ypperste, vil bringe med seg til de forskjellige yrker og fabrikker forfinelse og smak, særlig hvis man i fremtiden styrer deres studier mot det formålet” (op.cit.:79)⁵. Her ser vi den merkantilistiske økonomiske politikk markere seg, med sin vekt på selvforsyning og beskyttelse mot import. Samtidig var akademiets tittel blitt endret, det het ikke lenger kongelig, men ”Maler, Billedhugger- og Bygnings-Academiet paa Charlottenborg Slot i Kiøbenhavn” (op.cit.:XXI). Men betegnelsen kongelig kom tilbake, etter Struensees fall.

En vesentlig endring i akademiets forhold til den statlige instans skjedde i 1848, da det danske enevoldskongedømme opphørte, og Danmark fikk et parlament som høyeste myndighet. Ansvar for akademiet ble overført fra det kongelige kancelli til det nyopprettede Ministeriet for kirke og undervisnings, ofte kalt Kultusministeriet. Denne endringen skulle føre til sterkere statlig styring av akademiet. Referansene til kongen blir færre, det er nå Staten som fremtrer som beskytter, mesen og sponsor.

Akademiets formann - Præsides

Forsamlingen skulle ha en ”Præsides” – en Præsides, eller formann ville vi vel si i dag. Den første Præsides var den som i flere år hadde ledet akademiets forgjenger, nemlig ”Os Elskelig Vores Geheime-Raad og Ober-Hof-Marechal Hr. Adam Gottlob Græve av Moltke”, eller Grev Moltke, kongens nærmeste rådgiver og mangeårige fortrolige. Denne formannen ble utpekt av kongen selv, og var alltid en person nært knyttet til denne. Etter at Moltke gikk av som formann, var det helt frem til 1848 en tradisjon for at det var kronprinsen eller en annen tronfølger som ble formann, altså den fremtidige konge. Denne nære tilknytning til statsmakten ”av Guds naade” bidro nok til å befeste akademiets status som kunstens høyeste instans i kongeriket. Dette var i tråd med reglene for tildeling av ordner og lignende symbolske belønninger: den som skal gi andre en orden, må selv ha en enda høyere orden. Siden kongens representant hadde denne høyere anerkjennelse, høyere enn noen kunstner kunne få, ga det legitimitet til Akademiets selvrekruttering som elite. Men det ga også kongen

⁵ Oversatt fra fransk av forf.

en symbolsk legitimitet: han ble den høyeste smaksdommer og den fremste av kunstnere, av mennesker som også var guddommelig inspirert eller beåndet. Vi skal senere se at rester av denne statlige ordenssymbolikken følger den norske kunstnerorganisasjonen helt opp i 1970-tallet. Slike formelle forhold var viktige i 1700-tallets Danmark. Det viser blant annet bestemmelsen i vedtektenes 7. punkt: Professorene ”have Vi Allernaadigst bevilget, at maa nyde rang med Vores virkelige Cancellie-Raader” – de ble altså plassert i 6. rangklasse i den danske rangorden, som omfattet 9 rangklasser.

Præsesfunksjonen ble oppløst da eneveldet forsvant. Kunsten trengte ikke lenger Guds nåde, det holdt med statlige bevilgninger.

Direktøren

Likeledes foreskrev vedtektene en direktør. Direktøren var kunstner, og i begynnelsen hadde også direktørene en særlig nær tilknytning til kongen. Den første ble hoffbyggmester Nicolay Eigvedt, som imidlertid døde få måneder etter stiftelsen. Stillingen ble så gitt til den franske billedhoggeren Jacques Joseph Francois Saly, som et par år før var tilkalt for å reise den rytterstatue av Fredrik 5. som nå står midt i Amalienborg slottsanlegg, og som hadde fått både bolig og atelier i Charlottenborgs slottsanlegg, altså i samme bygning som akademiet. Og her er vi midt inne i det statlige rasjonale for å etablere kunstakademiet: det skulle først og fremst utdanne danske kunstnere og håndverkere som kunne utføre de mest krevende oppgaver innenfor billedhuggerkunsten, malerkunsten, bygningskunsten, kobberstikkerkunsten og medaljekunsten som trengtes for å forskjønne den statlige virksomhet – herunder også kirkens – og legitimere det kongelige enevelde og dets guddommelige opphav.

Samtidig løste man et annet problem ved å ansette Saly: hvordan skulle man sikre at de professorer og hoffkunstnere som hadde vært knyttet til den tidligere kunsts skolen, hadde de høye kvalifikasjoner som det nye akademiets vedtekter krevet? Saly var nemlig blitt medlem av kunstakademiet i Paris i 1751, og utnevnt til professor der året etter. Som det danske akademiets øverste kunstner hadde han altså allerede de påkrevde kvalifikasjoner, og det fra det høyest rangerte akademi i Europa. Hans stilling garanterte derfor for at de øvrige professorer ville bli vurdert ut fra en høyere symbolsk posisjon enn det dette nye akademiet selv hadde. Innen 1760 hadde de fleste av dem levert såkalte ”Receptionsstykker”, som i likhet med alle andre utførte ”Medlemsstykker” uten vederlag ble innlemmet i Akademiets samling. I reglementet av 1758 ble det bestemt at direktøren skulle velges av og blant Akademiets medlemmer, for en periode av tre år, senere redusert til to. Direktøren ble den fremste blant likemenn.

Hoffkunstnere og professorer

Akademiet skulle også ha ”et Antal Professorer, som ey ere under Sex og ikke overgaae det Antal av Tolv” (op.cit.:V). Professorene ble valgt av og blant Akademiets egne ”Med-Lemmer”. Kongen hadde allerede i mange år holdt seg med bl.a. hoff-malere, hoff-billedhuggere, hoff-kobberstikkere og hoff-byggmestere (arkitekter). De utførte arbeid på de kongelige bygninger og for hoffet og den kongelige forvaltning. Det var disse hoffkunstnerne som hadde vært de ledende krefter ved de kunstkoler som var akademiets forløpere, og som ble de første professorer på kunstakademiet og dets fremste medlemmer. Med få unntak var hoffkunstnerne av utenlandsk opprinnelse – særlig svenske, tyske, franske og italienske. Det ble etter hvert et mål for kongen at hoffkunstnerne og professorene skulle komme fra kongens egne riker, med sin grunnutdanning fra akademiets skole. I 1767 hadde Christian VII i alt 11 hoffkunstnere i sin tjeneste: to billedhuggere, tre malere, en arkitekt (byggmester), to miniatyrmalere, en signetstikker, en medaljør og en arkitekt med stipend for videreutdanning i utlandet. Blant disse var alle akademiets professorer.

Hoffkunstnerne fikk ikke lønn som professorer, det arbeidet var en del av deres forpliktelser som hoffkunstnere. I tillegg til professorene i ”Kunsten”, ble det også etter hvert opprettet professorater i ”Videnskabene”: perspektiv, geometri, anatomi, og kunsthistorie og mytologi. Disse ble lønnet over akademiets budsjett, når fagene ikke ble ivaretatt av hoffkunstnere. Hoffkunstnerordningen kan betraktes som en forløper for senere tiders kunstnerlønn. Denne forskjellen mellom ”kunst” og ”videnskap” skal vi se senere også opptrer i det første reglementet for den norske tegneskolen i 1818: mens ”Kunsten” står for de mer manuelle ferdigheter, står ”Videnskabene” for de mer boklige og teoretiske kunnskaper, og altså ikke for ”kunst” og ”forskning” som det ofte synes vanlig å anta.

Ved siden av professorene var det ansatt et mindre antall Informatorer, som ivaretok den daglige undervisningen i de lavere skoler eller klasser. Informatorene var ikke ansett som fullverdige kunstnere.

Professorene hadde ansvar for modellklassen hver sin måned. Da ”stilte” de modellen, det vil si at de hadde ansvar for korrigeringen når de mest fremskredne elevene tegnet etter levende modell, som var i en posisjon professoren hadde bestemt. Professorene tok også mot slike elever i sine egne fag som tok sikte på de ”skjønne kunster”, det vil primært si maleri og skulptur, på sine egne atelierer. Det var her den høyere undervisningen i ”Kunsten” foregikk, ikke i kunstkolen. Ved det franske kunstakademiet var det slik at ingen ble opptatt som student ved akademiet uten et sertifikat eller bekreftelse fra en professor om at han var dennes

elev (Pevsner:92). Det er grunn til å tro at det også var slik ved det danske kunstakademiet, for elever som hadde fullført den grunnleggende utdanningen ved kunsts skolen, og fullført modellklassen. Elever som hadde fullført kunsts skolen i København, og som reiste ut til andre lands akademier, ble studenter i atelierer hos bestemte professorer, som regel etter anbefaling fra akademiprofessorene i København, som selv hadde slike studier bak seg. Dessverre inneholder Meldahl og Johnsens bok lite om denne del av professorenes virksomhet. Men det er grunn til å tro at det er disse mer private og høyere studiene i enkelte professorers atelierer som har gitt opphav til betegnelsen at en kunstner har ”studert under” den og den professor. Her kan vi hente støtte i en beskrivelse som I. C. Dahl ga i 1828, i et brev til direktøren ved akademiet i Dresden, hvor han forteller hva han gjør for sin daværende lønn som ekstraordinær professor:

Dertil tager jeg mig den Frihed at svare, at jeg ikke godkjender Undervisningen i Akademiet eller hjemme, hvor man har flere sammen paa een Gang, og hvor det, som bliver sagt den enkelte, bliver overført paa alle, for i og for sig selv tilstrækkelig, og skjönt jeg hverken i Akademiet eller hjemme hos mig selv har fastsat bestemte Timer, men retter mig efter hvers Behov, saa kalder jeg ogsaa det Undervisning, naar jeg taler individuelt med hver enkelt, ofrer de meest haabefulde den nødvendige Tid og tager dem med ud i det Frie for bedre at kunne lære dem og overbevise dem om, at Billederne ikke er at hente inde i Stuen. (Aubert:168)

Den ordinære undervisningen skal ikke ha tynget professorene meget, for fra København var Dahl blitt invitert til å søke et professorat ved akademiet der. Forpliktelsene, het det den skriftlige henvendelsen, ”vil ikke medtage meget Tid”, de består bare i ”hver 3. Maaned at stille Modellen og inspicere Skolerne” (op.cit.:165). Dahl uttaler til planene i Dresden om å etablere en lærepost i landskapsmaleri for ham at han ikke vil bli ”Skolemester i Landskapsmaleriet”, og han i en slik stilling ville være ”halvt tabt for Konsten” (op.cit.:169). Det sies ingen ting om akademimedlemmenes øvrige forpliktelser hverken i Dresden eller København, som godkjenning av håndverkeres svenne- og mesterstykker og rådgivning av ulike slag.

Disse ordningene ble bibeholdt mer eller mindre uendret i mange år, men utviklingen gikk mot lønnede professorer, fordi hoffkunstnerordningen etter hvert opphørte. Valget av nye professorer skapte mange ganger store diskusjoner, og ble blant de anledninger da ulike kunstsyn sterkest ble konfrontert med hverandre – slik det fortsatt er (kanskje er det ikke slik mer nå?). Akademiet samlet seg imidlertid – som det fortsatt gjør i lignende situasjoner – når

dets selvstendighet ble truet, som da det meldte seg tanker på statlig hold i 1860-årene om å la departementet foreta tilsettelser av professorene.

Medlemmer

Akademiet var selvrekrutterende, det vil si at det selv bestemte hvem som, innenfor sine vedtekter, kunne opptas som medlemmer. Den som søkte, måtte først fremlegge til vurdering et arbeid som allerede var utført. Dersom Akademiet godkjente dette, ble søkeren kalt ”agréeret” – en formell tittel som tilkjennega en viss kunstnerisk godkjennelse, men ikke medlemskap i Akademiet. Da kunne Akademiet gi den ansøkende kunstner – den agréerede – en oppgave å utføre – ”et Prøve-Stykke udi den Kunst, han paastaar at viise sig udi” (Meldhal og Johansen:VI) – som det så skulle bedømme om kvalifiserte for medlemskap. Det ble hans ”Antagelses-Stykke”, som skulle bli Akademiets eiendom. Slike akademimedlemmer fikk enerett til å kalle seg ”Kongelig Skildrer, Bildhugger, Bygmester eller Kaaberstikker” (op.cit.:XII). Denne prosedyren er et eksempel på Akademiets funksjon som en instans som opprettet en armlengdes avstand mellom kunsten og statsmakten. Også utenlandske kunstnere kunne bli medlemmer. I 1787, da alle professorene unntatt en var danske, hadde Akademiet 15 regulære medlemmer utenom professorene, 23 æresmedlemmer og 9 utenlandske kunstmermedlemmer (op.cit.:99).⁶ Direktøren og professorene kunne, med formannens godkjennelse, invitere æresmedlemmer. En rekke kongelige personer fra inn- og utland ble æresmedlemmer, men også sentrale personer i statsforvaltning og næringsliv – de fleste med kjøpte titler. Konferanseråd Carsten Anker (i 1784) og hans fetter, kammerherre Bernt Anker (i 1799) ble de eneste norske æresmedlemmer, en ordning som først opphørte ca 1900.

Alle medlemmene av akademiet hadde møte- og stemmerett ved dets møter, og en rekke vedtak kunne bare fattes når alle professorene og de regulære medlemmer var innkalt. Møter skulle holdes to ganger i måneden. Saly innførte på det første møte strenge regler for akademiets indre orden, blant annet denne: ”Det bør icke være tilladt, i Forsamlingen, at tale om anden Ting end om Konster, og hvis deraf dependerer, alt øvrigt er fremmed; og hører icke herhid.” Denne regelen understreker akademiets betydning som forum for debatt om

⁶ Etter hvert skulle noen få norske kunstnere bli medlemmer av akademiet. Den første var Adolph Tidemand (1852), deretter fulgte Hans Gude, Ludvig Munthe og Brynjulf Bergslien i 1872, C.F. Sundt Hanssen, Eilif Petterssen og arkitekten E.C.B. Christie i 1884. De to siste var Fritz Thaulow og Erik Werenskiold, som ble opptatt i 1897. Som danske medlemmer regnes også nordmennene M. G. Arbien (medaljør) fra 1757 og I. C. Dahl fra 1827. Dette er et lavt antall i forhold til de over 200 danske og over 100 utenlandske medlemmer i perioden 1754 til 1904. Ingen norske kunstnere ble professor ved det danske kunstakademiet (Dahl var ønsket, men avslo). Ingen danske medlemmer tok noen gang stilling i Norge.

kunst. Og møtestedet var ”engang for alle opofret til Dyder, og bør derfor holdes i een besynderlig Høyagtelse”. Alle medlemmene kunne fremme forslag, men på den betingelse at det han foreslo ”bør være ofvereensstemmende med Hans Kongl. Mayst.s allernaadigste Villie, saavel som Præsidis Vidende ...”.

På samme møte avla direktøren, alle professorene og akademiets sekretær en ed, som ble innledet slik: ”Jeg lofver og forpligter mig til, troligen at holde ofver og haandhæfve alt, hvis Hans Kongl. Mayst. ved dette (Akademis) allernaadigste Indretning intentionerer ... ”. Den statlige styringen var streng, også da.

Vedtektene av 1758 knyttet visse rettigheter til akademiet og kunstscolen. Bare medlemmer av akademiet kunne utøve yrker som maler, billedhugger, byggmester eller kobberstikker, uten å være medlemmer av et tilsvarende laug. Enhver som hadde vunnet en av de store premier som elev ved kunstscolen kunne fritt og avgiftsfritt nedsette seg som ”privilegered Frie-Mester”, altså tilsvarende en laugsmester (op.cit.:XVII).

Det tok over et århundre før akademiet ble en ren kunstnerskole⁷, noe som ble stadfestet i de nye vedtektene i 1857. Da forsvant de fleste av de av akademiets oppgaver som hadde sprunget ut fra laugstidens tradisjoner.⁸ Men det skulle fortsatt være både kunstscole og kunstselskap. Reglene for opptak av nye kunstnermedlemmer ble myket opp, reglene om resepsjonsarbeider forsvant, og antall æresmedlemmer begrenset. Ledelsen av akademiet ble mer profesjonalisert, større myndighet tillagt direktøren, flere stående komiteer etablert. De korporative trekk ved akademiet ble svekket. Flere kunne søke stipendier, og de ble stillet friere i sin benyttelse av det. Samtidig hadde akademiet mistet sin nære tilknytning til kongemakten, og var lagt under et departement, som representerte folkemakten. Etter hvert skulle dette departement, eller ministerium, overta mer og mer makt over akademiet. Slike endringer var antakelig nødvendig for at akademiet kunne tilpasse seg det mindre tradisjonsbundne kunstbegrepet og den friere kunstnerrollen. Det virker også usannsynlig at en moderne kunstverden kunne ha et slikt elitært og lukket kunstakademi som sin sentrale maktfaktor. Det ble etter hvert skilt sterkere mellom akademiet som kunstscole og som kunstselskap. Den politiske tendens var å frata kunstselskapet makten over kunstscolen, og legge den under departementet, det vil si, under politisk kontroll. Vi øyner fremveksten av en mer autonom kunstverden, samtidig med at akademiet som dens tradisjonelt viktigste

⁷ Akademiet ga også høyere arkitektutdanning til ut på 1900-tallet, og arkitektene var likestilt med bildende kunstnere i alle akademiets sammenhenger.

⁸ Vi må her huske at begrepet ”kunst” helt mot slutten av 1800-tallet var betegnelsen på høyt oppdrevne ferdigheter, uansett område, og at håndverksmessige ferdigheter også var ”kunster”. Men bare malerkunsten, billedhuggerkunsten og bygningskunsten tilhørte de ”skjønne” kunster.

institusjon, kommer under sterkere kulturpolitisk press. Andre instanser inntar konkurrerende maktposisjoner i kunstens verden.

Etter 1850 er det som den kulturpolitiske myndighet gir seg selv den oppgave å balansere maktforholdet mellom akademiet som kunstselskap, som representerte tradisjonen, og de unge utenfor akademiet, som representerte fornyelsen. En tilsvarende konflikt skulle føre til radikale endringer i den norske kunstnerorganisasjonen så sent som i 1970-årene, der Staten støttet de unge (se Solhjell 2005b).

I 1869 hadde akademiet 47 danske medlemmer, i 1880 var tallet 61. Disse tallene omfattet også arkitekter. Med det økende antallet akademisk utdannede kunstnere som var aktive i Danmark, oppsto etter hvert to motstridende synspunkter på akademiets funksjon som kunstselskap. Det ene holdt fast ved forestillingen om akademiet som en utvalgt elite av kunstnere, det andre så på akademiet som en representasjon av alle kunstnere. I 1862 fremla for eksempel 15 kunstnere forslag om at Akademiet, som kunstselskap, måtte utvides til å omfatte alle som hadde deltatt minst 5 ganger på akademiets årsutstilling. Dette utvidede selskapets medlemmer skulle så velge et styre, til hvilket alle medlemmer var valgbare. Styret skulle ha ansvar for utstillinger, forvalte utstillingsfondet, og ivareta medlemmenes interesser. Sammen med akademiets professorer skulle dette styret utgjøre ”den av Staten anerkjendte Kunstautoritet”. I dette forslaget kjenner vi igjen den funksjon som Bildende Kunstneres Styre (BKS) fikk som ansvarlig for Statens Kunstutstilling i 1884, og deltakelsen på denne utstillingen som kriterium for stemmerett i BKS.

Den offentlige debatten rundt kunstakademiet var meget levende, med deltakelse både fra kunstlivet og den politiske verden. Debatten dreide seg ofte om forholdet mellom akademiet, det vil si kunsten, og staten. Et eksempel er det synspunkt som seks kunstnere fremla i 1861: de mente at Staten istedet for å bruke penger på akademiets professorater burde gjøre ”Bestillinger paa større monumentale Arbeider” for å bidra til at ”Konsten skal naae nogen større Udvikling her hjemme”. Staten fikk da ”Arbeider for Pengene, og da saadanne Arbeider jo i Reglen maatte være offentlige og lett tilgjængelige, kan det neppe feile, at de vilde komme til at virke dannende og i flere Henseender gavnlig paa Folket” (op.cit.:288). Forfatterne pekte videre på at kunstnere ville utvikle større krefter, og de unge kunstnere, som måtte være deres assistenter, ville lære mer enn de kunne ”ved den tørre akademiske Undervisning”. Forslaget var dømt til å falle.

Også ved valg av nye medlemmer oppsto det diskusjoner innenfor akademiet ut fra kunstsyn. Ut over på 1800-tallet ble det til medlemskap knyttet visse forrettigheter, knyttet bl.a. til pensjoner, valg av utstillingsjury og rett til å stille ut ujuryert. Akademiet, som statlig

anerkjent kunstselskap, hadde også enerett på å representere danske kunstnere overfor regjering og myndigheter. Disse rettighetene kom etter hvert under press fra kunstnere som sto utenfor medlemsordningen, og som også hadde et mer moderne kunstsyn. Vi skal se at denne utviklingen også får sine paralleller i Norge.

Etter hvert ble styringen av skolen tatt ut av Akademiets hender – her forstått som plenumsforsamling. Det ble omkring 1860 opprettet et styre, eller skoleråd, valgt av og blandet akademiets medlemmer, som fikk vide fullmakter i ledelsen av skolen (op.cit.:347). Formannen i skolerådet blir en slags rektor. Dermed kunne skolen etter hvert få en større grad av selvstendighet innenfor akademiet.

Det endelige bruddet med den tradisjonelle akademimodellen kom med de nye vedtektene i 1882, som Kultusministeriet tvang gjennom mot akademiets vilje. Da ble akademiet redusert til et slags valgt representantskap for et større kunstnersamfunn, der alle kunstnere var med som hadde oppnådd stemmerett, særlig gjennom flerårig deltakelse på akademiets årsutstilling (slike reglene i Norge ble for flere gangers deltakelse på Statens Kunsutstilling for å få stemmerett til Bildende Kunstneres Styre (BKS)). Vedtektene betegnet denne forsamlingen som et ”Kunstnerraad”, som skulle ”virke til Haandhævelse og Udbredelse av Kunstsands og god Smag” (op.cit.:LXX), ved siden av som akademi å drive kunsts skolen.

Kunsts skole

Akademiets undervisning skulle være åpen for ”alle og enhver” på ”Vores Allerhøiest egen Bekostning”, altså gratis. Dette, skrev en avis, ”bekiendtgjøres alle kunsterfarne Liebhabere, som og lærevillige Subjecta, der finde Behag udi, deraf at profitere” (op.cit.:41). I vedtektene fra 1771 er dette ytterligere understreket: ”Alle Kg. Undersaatter ere berettigede, uden Betaling, at lade sig undervise paa Academiet”, og ingen, ”af hvad Stand han og er”, må avvises så lenge det er plass (:XXIV). De måtte ”sig først hos Directeuren anmelde, og af ham til det særdeeles Sted, hvor han forlanger at nyde Lære, anvises” (op.cit.:VI). Vi må anta at den samme frie adgangen også gjaldt norske undersåtter. De såkalte Informatores hadde den mer elementære undervisningen, mens professorene blant annet hver sin måned hadde ansvar for modellklassen, altså tegning etter modell, som var den høyeste. Den professor som ”stilte Modellen” var også den fremste i denne måneden. Undervisningen foregikk i ulike ”Skoler”, den ene høyere enn den andre: for malere og billedhuggere var det elementærskolen, frihåndsskolen, gipsskolen og modellskolen, og for arkitekter første og annen arkitekturskole. I begynnelsesskolen tegnet elevene etter tegninger, deretter etter

”ophøyet Arbejde (relieffer? DS), eller Gibs-Billeder”, og til slutt etter levende modell (op.cit.:XVI). Opprykk fra den ene skole eller klasse til den andre, ble avgjort etter konkurranse fire ganger i året (op.cit.:63). Jo høyere skole elevene nådde, jo strengere ble professorenes kontroll med deres fremgang og prestasjoner.

Kongen besøkte skolen for første gang 30. mars 1754. Han tok seg god til i de forskjellige rom og skoler, og i ifølge et avisreferat tok han alt ”udi Allerhøyeste Øyesyn, saa beviiste Allerhøystsamme Deres Kongel. Majest. ikke alleene sin Allerhøyeste Contentment derover, men formanede endog enhver saaledes at continuere, samt med særdeles naaderige Talemaader, dennem opmuntrede” (op.cit.:43). Kongens fødselsdag, dagen etter, skulle for all fremtid være skolens høytidsdag, den dagen Akademiet til kongens ære skulle holde sine elevutstillinger. Slik bidrog utstillingene i den representative offentlighet, slik hoffkunstnerne sto i kongens tjeneste.

Billedgalleriet på Christiansborg, altså den kongelige kunstsamling, ble fra 1771 gjort tilgjengelig for elever som hadde vunnet medaljer. Det var ellers lukket for publikum. Fra samme år måtte ”alle Konstnere, som i Kgl. Tienest blive emploierede”, og alle som søkte en offentlig stilling som krevet ”Kundskap og Indseende i Konsterne” fremlegge en attest fra akademiet, og vedkommende departement måtte ”indhente Academiets Forslag og Mening, om at besætte en saadan plads” (op.cit.:XXVI). Også håndverkere i fag som krevet tegneferdigheter, måtte få sine mesterstykker skriftlig godkjent av akademiet om de ville slå seg ned i København. Slike godkjenninger skulle etter hvert ta mye av professorenes og akademimedlemmenes tid.

I akademiets første 50 år skjedde det bare én viktig kunstpolitisk endring. Den kom i 1771 under statsminister Struense – livlegen som for en kort periode overtok makten fra den mentalt syke Christian VII. Utdanningene ved kunstscolen ble lagt om fra å skulle utdanne kunstnere til primært å være en skole for den estetiske opplæringen av håndverkere. Akademiets navn mistet betegnelsen kongelig, og betegnelsen ”Skildre” ble erstattet med ”Maler”. Det fikk navnet ”Maler-, Billedhugger- og Bygnings-Academiet paa Charlottenborg Slot i København”. Elevtallet økte, og bare en meget liten del av elevene arbeidet mot en fremtid som kunstnere. Det anslås at bare 6 av over 300 elever ved kunstscolens ulike ”Skoler” var kunststuderene i 1775. Resten var knyttet til håndverksfagene. Bevilgningene til akademiet ble redusert, og det ble satt begrensede og bestemte mål for hvor mange kunstnere staten ville finansiere utdanningen av.

Antallet elever steg fra omlag 100 ved kunstscolen i 1752 til henimot 200 i 1756, over 300 i 1773 og 461 i begynnelsen av 1776. Den store stigningen i antallet henger sammen med

at skolen etter 1771 rettet seg inn mot håndverkerutdanningen. Da skulle alle ”Professionister og Haandverkere” i København, ”som ikke kan undvære Tegning, tilholde deres Lærlinge, flittigt at besøge Akademiet” (op.cit.:VVIV). Etter 1776 ble elevtallet redusert noe av plasshensyn, men var i 1799 igjen økt til ca 400. Ut over på 1800-tallet var elevtallet ofte over 600. Fra omkring 1800-tallets begynnelse brukes navnet ”lærlinger” om den vanlige elev, stort sett håndverkslærlinger, ”elev” om de som hadde vunnet den store sølvmedalje, og ”artister” om de som hadde vunnet gullmedalje, men ennå ikke var reist ut med stipendium.

En ny ”Fundats” i 1814 forsterket igjen den kunstneriske innretningen av akademiet. Kronprins Christian Fredrik hadde vært Præsens de siste årene, avbrutt av sin korte periode som norsk konge i 1814. Han var meget aktiv, og deltok direkte i styringen av akademiets virksomhet. Akademiets navn ble endret til ”Det Kongelige Academie for de skønne Kunster”. Det erklæres at dets ”første Øjemed skal være, at danne Kunstnere”, og at det skal ”vaage over den gode Smag i de forbemeldte Kunster”, slik at den ”kan derfra videre udbrede sig”. Akademiet betraktes dels som ”Kunstscole til at danne Kunstnere, deels som Kunstselskab til at udbrede Kunstmag” (op.cit.:XXXIV). Kunstselskapet, det er Akademiet og dets medlemmer. Præsens, som skal utnevnes av Kongen, får stor makt som akademiets formann. Alle saker mellom akademiet og kongen skal gå via ham, han representerer altså akademiet utad. Alle valg av medlemmer til stillinger i akademiet, og alle ansettelse forøvrig, skal bedømmes og stadfestes av formannen.

Først fra 1857 opphørte akademiets rolle som håndverkerskole. Det hadde fortsatt ansvar for den forberedende utdanningen av malere, billedhuggere og arkitekter.

Konkurranser og medaljer

Allerede fra akademiets start ble det innført konkurranser om medaljer, også kalt ”Præmier”. Det var gjerne små og store sølvmedaljer, og små og store gullmedaljer. Det ble konkurrert hyppigere om de små enn de store medaljene – fire ganger i året om de små og en eller to ganger i året om den største. Alle elevene måtte levere inn arbeider – de fikk ikke ta dem med ut fra skolens lokaler. De ble så bedømt av et samlet Akademi, som ved flertallsvedtak avgjorde hvem som skulle vinne vedkommende medalje. Det var også konkurranser om retten til først å velge plass for arbeid i modellskolen – noen plasser var der mer ettertraktede enn andre, avhengig av hvordan modellen var stillet. Konkurransene tjente som nevnt også til å bestemme om opprykk fra den ene skolen til den andre. Visse premier ga rett til å besøke og kopiere i de kongelige kunstsamlinger, som ellers ikke var åpne for publikum. Reglene for konkurransene ble stadig endret, men detaljene har liten betydning i vår sammenheng.

Konkurransene var begrunnet i den såkalte ”Emulations-teorien” – at kappestrid fremmet den kunstneriske trang og kvalitet. Konkurranser om medaljer var et element i akademiets virksomhet ut hele 1800-tallet.

For den store gullmedaljen var det fra 1758 helt egne regler. Den konkurransen var åpen både for innen- og utenlandske deltakere, også utdannede kunstnere. Malere, billedhuggere og arkitekter konkurrerte om hver sin medalje. Først måtte deltakerne om kvelden levere inn en skisse om et emne som var oppgitt av Akademiet samme morgen. Akademiet bedømte deretter skissene, og de beste fikk lov til å konkurrere om gullmedaljene, ved å utføre et maleri, et relieff eller bygningstekniske tegninger på grunnlag av skissene. Utførelsen måtte skje i lukkede båser i skolens lokaler, der deltakerne ikke fikk motta noen hjelp, eller nytte noen hjelpemidler forøvrig. De måtte bo i disse båsene de uker og måneder konkurransen varte, og måtte følges ut av vakter i nødvendige ærend. Dagen før kongens fødselsdag skulle alle resultatene være ferdig og ”til offentlig Eftersiuin vorde utsadt”. Første april skulle Akademiet tre sammen for å avgjøre hvem som fortjente gullmedaljene.

I tillegg til medaljer, kunne de viderekomne elevene, de som tok sikte på å bli kunstnere, etter vedtektene fra 1814 også konkurrere om pengepremier. Vi finner i disse vedtektenes § 59 og 60 bestemmelser som tydeligere enn før viser ikke bare rangeringen av kunstnere, men også en høy grad av håndverksmessig spesialisering. Av malere kan bare historiemalere konkurrere om den store gullmedalje, som ga rett til reisestipend. ”Til andre Artister, saasom: Theatermalere, Portraitmalere, Miniaturmalere, Landskaps-, Dyr- og Blomstermalere gives, som saadanne, ingen Reisestipendier; ... ” (op.cit.:XXXIX).⁹ Dette skulle senere ramme bl.a. landskapsmaleren I. C. Dahl. De viderekomne studentene kalles ikke elever, men Artister.

Så sent som i 1860-årene var det fastsatt at oppgaver til gullmedaljekonkurransene, som måtte betraktes som en slags avgangseksamen fra kunstscolen, og åpne veien for reisestipendier, enten skulle være fra Bibelen, Homer, eller oldtidens historie.

Emulations-teorien som forklaring på kunstnerisk streben ble ut over på 1800-tallet erstattet av den romantiske geni-teorien. I et innlegg mot ordningen med konkurransen om gullmedalje i 1843 heter det bl.a.: ” ... Kunsten lader sig hverken ægge eller tvinge med slige Midler; fri og selvstændig bør den hæve sig af en dybere, betydningsfuldere Kilde, thi Kunstens Genius er af en høiere guddommelig Oprindelse, og enhver Lænke, der gennem philistriøse Betingelser lægges stækkende omkring dens Vinger, vil altid virke deprimerende

⁵ Vi må her huske på at med betegnelsen historiemaler mente de på den tiden enhver som malte bilder av fortellende innhold, det vil si malerier med handlende mennesker.

paa Kunstneraandens høiere Udvikling”.... ”ingen begavet Kunstner, der kraftig føler Aandens Vinger bevæge seg” vil la seg binde av slike lenker (op.cit.:316). Det er denne romantiske teorien om indre, guddommelig skapertrang som mot slutten av århundret skulle komme til å bringe hele den tradisjonelle akademiundervisningen i vanry. Den måtte også føre til at kunstpolitikken måtte ta andre virkemidler i bruk.

*Utstillinger – Expositioner og Salonger*¹⁰

Denne ”offentlige Udsettelse” av konkurransearbeider er meget fordelaktig, ble det sagt i et reglement fra 1755, ”savel for at Eleverne skal kappes med hverandre, som og for at gifve Publico Indsigt, ved at opmuntre Ungdommen at løbe samme Bahne” (op.cit.:58).

I de første årene var det to typer utstillinger: en årlig utstilling av elevarbeider, og utstillingen av konkurransearbeider. Bare den siste utstillingstypen var åpen for publikum. Den ble et bindeledd mellom akademiet og offentligheten, men med begrenset virkning, blant annet fordi den bare var åpen en dag, og som regel holdtes bare hvert annet år. Akademiet utstillinger var på 1700-tallet allikevel et av de få stedene det brede publikum hadde adgang til å se kunstens skjønne frembringelser. De så jo ikke bare konkurransearbeidene, men også andre kunstverk som fantes samlet på Charlottenborg. Andre kunstsamlinger var stengt for dem. Først i 1804 ble det åpen adgang til den første danske kunstsamling, nemlig den som grev Moltke hadde bygget opp.

De årlige utstillingene utviklet seg ved at det gradvis ble åpnet adgang for deltakere som ikke kom fra akademiet, og som ikke var elever eller artister. De ble også noen flere dager enn den tradisjonelle ene.

Disse årlige utstillingene viste jo ikke arbeider av de akademiets medlemmer, altså av kunstnerne. Først nærmere 1770 hadde akademiet fått såpass tilsig av nye medlemmer at det kunne begynne å tenke på en Salong – altså en utstilling for Akademiets medlemmer. Direktør Saly inviterte til ”en Exposition af alle deres Arbeid, som udgiør dette Sælskab, i den store Salon” (Meldahl:7), på Christian VII’s fødselsdag den 29. januar, med den tanke at det hvert annet år skulle holdes en slik utstilling. Utstillingen 29. januar 1769 regnes som den første kunstutstilling i Danmark, og viste 137 arbeider av i alt 15 medlemmer. Utstillingen var åpen en uke, med gratis adgang. Besøket var stort.

En samtidig beretning har beskrevet kongens besøk i 1769. ”Den besynderlige Opmærksomhet med hvilken Hans Majestait undersøgte ethvert Arbeide i sær, den nøje

¹⁰ Fremstillingen under dette punkt støtter seg til F. Meldahls bok ”Kunstutstillingerne ved Det Kgl. Akademie for de skjøne Kunster” fra 1906.

Kjendelse som Allershøistsamme derover fældede og de Beviser paa den Kong. Mildhed, med hvilken hans Majestait viiste imod enhver Autor, over hans Arbeide, haver mere end nok lagt for Dagens Lys, hvor høit Hans Majestait elskede de smukke Kunster, hvor stor Indsigt Allershøistsamme derudi besidder, savel som den Naade hans Kongl Majestait bærer for sit Akademi og dets Kunstnere” (op.cit.:11).

Christian Flensborg skrev et dikt i anledning utstillingen, der det blant annet heter (der ”vittighet” nok betyr vitenskap, i betydningen høyere kunnskap):

Man blottet Kunsternes og Vittighetens Skatte
Og samme offentlig til hver Mands Skue satte,
Som Kongens Naades Frugt; Men man saae forud let,
At Naadens Skiønnere sig der saae aldrig Mætt;
(op.cit.:10)

Forfatteren så altså de utstilte kunstverkene, de skatter som akademiets medlemmer hadde frembragt med kunst og vittighet, som et resultat av kongens nåde, altså av det kongelige akademi. Han fremstiller her kunstverkene (”Det Mesterstykker var Alt hvad der viistes frem”) som en frukt av politikk. Tilsvarende syn på sammenhengen mellom politikk og kunst finner vi mange steder i 2. halvdel av 1700-tallet. I katalogen til Salongen i 1778 finner vi den betraktning at ”Konsternes og Smagens udbredelse har næsten alletider været en Følge av Statens Lyksalighet; og saa snart føler ikke Landet Virkningen af den viseste og mildeste Regiering, førend at jo Konsterne paa det merkeligste opmuntres” (op.cit.:18).

Den endring Struense representerte etter sin maktovertakelse i 1771, og som hadde som varig konsekvens både å forverre akademiets økonomi og innrettet det mer mot håndverkerutdanning, bidro til å sette en stopper for planene om Salongutstillinger hvert annet år. Akademiets skulle bare komme til å holde ytterligere tre slike: i 1778, 1794 og 1815. En annen årsak til dette var nok, i alle fall i første del av denne perioden, at det ikke var tilstrekkelig produksjon av nye kunstverk som kunne stilles ut. I katalogen til salongen i 1794 ble det skrevet om disse vanskelighetene. ”Til at indrette en academisk Salon udfordres en anseelig Samling av Konstværker, og der hvor Antallet av Konstelskere er saa ubetydeligt, og Kunstnerne saa lidet beskæftiget, at de fleste av dem maatte, uden Regieringens Understøttelse, see sig nødsagede til, at forlade deres Fødeland, kan en saadan Samling ikke lettigen finde Sted” (op.cit.:26). Den statlige kunstpolitikken betydning for kunstlivet var erkjent allerede på 1700-tallet. Det er kanskje på bakgrunn av slike forhold vi må se det

faktum at de fleste av de fremste norske kunstnere stort sett oppholdt seg i utlandet, inntil mange av dem vendte tilbake til Norge omkring 1880.

Fordi salongene – altså utstillingene – rettet seg mot publikum, ble de også det sted der det sosialt ekskluderende i kunsten kom tidlig til uttrykk. Det var gratis adgang på de første to, og de var åpne for ”Alle og enhver”, men ikke helt. For at ”Konst-Elskere med desto større Roe og Fornøyelse kan betrakte det udsatte Arbeyde, føyes den Anstalt, at ingen, som er uanstendig klædt, eller af en usømmelig Opførsel, inklades” heter det i 1778 (op.cit.:18). Det er lett å forestille seg hvem som da ble avvist ved inngangen. Ved salongen i 1794 ble det tatt inngangspenger, visstnok lave etter datidens standard. Argumentet for å ta betaling var ”For at forebygge alt for stærkt Tilløb av den gemeene Pøble ved Salonen, og tillige for at faae Leylighed til at gjøre vel imod adskillige Trængende”. Utstillingen ble allikevel besøkt av over 25 000 mennesker (op.cit.:27). De trengende det var tenkt på, var akademiets egne fattige, som enker og andre uten pensjoner. En stor del av inntektene ble derfor avsatt til en fattigkasse. Det reiste seg også kritikk mot det forhold at konkurranseutstillingene var åpne og gratis: ”Værelserne vare ved sidste Udstilling saa propfulde og Tilløbet av mennesker, især den laveste Pøbel, saa stort, at ingen sand Kunstelsker kunde faae noget at se, og at mange vare ubehøvlede nok til næsten at kaste Stykkerne omkuld” heter det i 1804 (op.cit.:34). Denne klagen over ubehøvlet publikum – ”den nysgjærrige Mengde” – og de vanskeligheter det skapte for ”Kjendere og sande Elskere av Kunststykker (op.cit.:49)” ble en gjenganger i avisene. Det synes utvilsomt at de første kunstutstillinger trakk til seg et både stort og broget publikum, og at deler av publikum opptrådte til skade både for kunstverkene og for dem som ønsket en uforstyrret nytelse av dem. I 1811 ble det innført betaling på årsutstillingene, for ”at sette Grændser for det Tilløb af den laveste Folkeklasse” de hadde opplevet før (op.cit.:43).

I 1804 ble elevutstillingen og konkurranseutstillingen slått sammen til en felles årsutstilling. Men først fra 1811 fikk man se begynnelsen på den utstillingsformen som senere skulle bli kalt ”Føraarsudstillingen ved Charlottenborg” – den representative, delvis juryerte utstillingen av samtidskunst. Årsutstillingen var lenge fortsatt dominert av elevarbeider, av mindre kunstners arbeider, og av arbeider innlånte fra private, og den hadde på langt nær samme omfang eller kunstneriske kvalitet som de fire salongutstillingene hadde. Akademiets dobbeltfunksjon som kunstnersamfunn og statlig kunstskole gjorde at det hadde som vedtektsfestet plikt å vise frem resultatene av kunstskolens virke gjennom utvalgte elevarbeider, herunder også de mange arkitekt- og håndverksarbeider.

Meldahls fremstilling viser at hverken publikum eller akademiet ennå hadde kommet frem til en adferd og en presentasjon som vi lenge har forbundet med utstillinger. Et

avisinlegg i 1806 klager f.eks. over mangel på skriftlig informasjon om hvert arbeid og lokalenes lite tiltalende karakter, og over publikum, ”da selv velklædte Tilskuere synes mer at ville undersøke Maleriene med Lugten og Følelsen, end med Synet” (op.cit.:37). I samme innlegg påpekes også mangelen på et offentlig ”Maleri-Galleri, hvori kunde samles de mange gode Malerier, der nu ere adspredte uden at nyttes”. I 1807 ble det foreslått at utstillingssalen ”afdeles med en Skranke, inden for hvilken Stykkerne oppstilles i en tilbørlig Frastand, for at hindre Berørelse, Pegning, Nedrivning osv.” (op.cit.:40). Det er tydelig, at både det å arrangere utstillinger og det å opptre som publikum, måtte læres etter hvert.

Deltakelsen på den siste salongen, i 1815, skilte seg fra de foregående, fordi både artister og elever hadde fått rett til å stille ut, samt at den viste ”udsøgte” håndverksarbeider (op.cit.:49). Det omvendte skjedde på årsutstillingen i 1821, da akademiets agreerede og medlemmer, også professorene, begynte å delta (op.cit.:58). Noe av grunnen var nok et vedtak om at deler av inntektene fra årsutstillingene skulle gå til en understøttelseskasse for kunstnere, men en annen var at det rett og slett ikke fantes andre anledninger å få sine arbeider vist for et stort publikum. Det anonyme markedet begynte å bli viktigere enn oppdragene. Det ble også utstilt innlånte arbeider fra private, kongelige og andre lands kunstsamlinger, og arbeider som senere skulle inn på Thorvaldsens Museum, og arbeider som var bestilt av utstillingskomiteen. Ennå noen år skulle årsutstillingene også inneholde en type arbeider som senere falt ut, nemlig konkurransearbeidene til de største medaljene og de agreeredes såkalte ”Receptionsstykker”. Skolen var jo også et arkitektakademi, og arkitekter deltok med sine bygningstegninger. Skolens håndverkerorientering gjorde også at kunsthåndverk og dekorative arbeider i mange år var faste innslag som utstillingsobjekter. Først mye senere skulle den kun vise det nye i billedkunsten. Etter hvert kunne utenlandske kunstnere også delta, noe de fleste akademiutdannede norske malere på den tiden gjorde – mange hadde jo vært kortere eller lenger tid ved akademiet i København. Utstillingen var altså langt fra å ha den karakter som vi kjenner fra senere tiders åpne, juryerte utstillinger.

Men da utstillingen omkring 1850 hadde nådd frem til den posisjon at den presenterte det nye, at elevarbeider ikke mer var med, at den stilte ut mange hundre kunstverk, og at det var ikke-medlemmer som utgjorde de fleste kunstnere, ble ansvaret for den tatt ut av akademiets hender. Den utstillingskomiteen som styrte utstillingen fra 1857, var ikke lenger underordnet akademiet, men ministeriet, det vi si staten. Jo viktigere utstillingsdeltakelse ble for å opparbeide rettigheter som kunstner, jo større ble statens direkte interesse i utstillingen, og jo mindre representativ ble akademiet, det vil si dets lukkede krets av medlemmer, ansett for å være for dansk kunst. Nye betegnelser fra den tiden, som ”Kunstnerstaten” og

”Kunstnerrepublikken”, viser til et større og mer differensiert kunstmiljø enn tidligere – en kunstinstitusjon med deltakere som utfordret akademiets sentrale posisjon i kunstpolitikken.

Utstillingene gav opphav til mange diskusjoner. En av dem gjaldt så å si retten til utstillingen og dens inntekter. På den ene siden kunne det å få delta på utstillingene betraktes som en æressak, som ga økte avsetningsmuligheter for deltakerne og inntekter for den institusjon som hadde utdannet dem. I så fall burde ikke deltakerne ha rett til andel av inntektene. På den andre siden kunne utstillingene betraktes som foranstaltet av et interessefelleskap av kunstnere, med det formål å skaffe kunstnere salg og inntekter. Da burde deltakerne også ha rett til andel av inntektene (op.cit.:79). Det siste synspunktet ligger bak en del av de kollektive tiltak som norske kunstnere har iverksatt, fra Kunstnerforbundet i 1910 til prinsippet om utstillingsvederlag på statlige utstillinger som ble vedtatt i 1980-årene.

I årene 1806 til 1905 deltok det nærmere 120 norske kunstnere på årsutstillingene i København. Bare et fåtall av dem var medlemmer. I. C. Dahl deltok hele 33 ganger, Edvard Munch ingen. Heller ikke finnes Balke eller Stoltenberg på listen over utstillere.

Utstillinger i inn- og utland

Akademiet ble også den instans som organiserte danske kunstners deltakelse i internasjonale utstillinger. Først i Norden i 1860-årene, men senere også i andre europeiske land, som ved Verdensutstillingene, var det akademiets utstillingskomité som sto for utvalg og organisering. Fra 1870-årene sto den også for vandreutstillinger til stadig flere av danske kunstforeninger utenfor København, basert på utvalgte arbeider fra årsutstillingen (senere også fra den ”Frie Udstilling”).

Juryering

Ved årsfestens utstilling 31. mars hvert år hadde det vært tradisjon for at de beste elevene frivillig stilte ut de arbeider de hadde utført hjemme siden forrige årsfest. Men i 1782 vedtok Akademiet at det ville forhåndsgodkjenne alle ”Konst-Arbeyder” som elevene aktet å stille ut. Dette er den første juryering, eller ”censur” som det kalles i Danmark. Fra 1789 fikk de elevene som hadde vunnet medaljer plikt til å levere inn minst ett av sine egne arbeider til årsutstillingen. Det medførte at deltakelsen på årsutstillingene vesentlig ble begrenset til elever med minst sølvmedalje (op.cit.:22).

Etter hvert ble utstillingen styrt av ulike typer utstillingskomiteer innenfor akademiet, med flere eller færre medlemmer. Deres juryvirksomhet ble utvidet ettersom ikke-medlemmer blant kunstnerne fikk anledning til å delta.

I de nye vedtektene fra 1857 ble ansvaret for juryeringen av utstillingen delvis fratatt akademiet. Av 7 medlemmer i utstillingskomiteen skulle akademiet bare oppnevne tre, mens ytterligere tre skulle oppnevnes av kunstnere som ikke var medlemmer, men som hadde stilt ut de tre foregående år. Det syvende medlem, som også skulle være formann, ble oppnevnt av departementet. Den første formann var departementsjefen selv (op.cit.:88). Vi ser her at begrepet om kunstnersamfunn blir utvidet til også å omfatte kvalifiserte medlemmer utenfor akademiet, men kvalifikasjonene var altså knyttet til deltakelse i årsutstillingen. Deltakelse på den statlige årsutstillingen får nå større symbolsk betydning, på bekostning av akademimedlemskap. Men fortsatt var det slik at akademiets medlemmer og professorer hadde rett til å delta, uten juryering av utstillingskomiteen. Prinsippene for juryeringen og sammensetningen av juryen ble det største stridsemne rundt akademiet i løpet av annen halvdel av 1800-tallet. Ikke minst kom akademimedlemmenes rett til å stille ut ujuryert under sterk kritikk fra den voksende gruppe av ikke-medlemmer blant kunstnerne. Dette toppet seg etter 1880, da akademiets tradisjonelle kunstsyn ble utfordret av nye kunstretninger, med et friere forhold til både form, innhold og utførelse. Det ble også organisert konkurrerende utstillinger til akademiets. Hele tiden var det departementet som hadde det avgjørende ord når det gjaldt regelverket for akademiets utstillinger. Det holdt fast på prinsippet om at det var gjennom flerårig deltakelse på dets eget akademis utstillinger at kunstnere skulle ble stemme- og valgberettigede på linje med akademiets egne medlemmer. Det er dette prinsippet som den norske staten skulle følge da den etablerte sin Statens Kunstutstilling i 1884.

Salg og offentlig kjøp

Det har ifølge Meldahl vært solgt kunst på akademiets utstillinger allerede fra første stund. Men det er bare siden 1830-tallet at det finnes sikre opplysninger. Fra 1833 ble det i utstillingskatalogene satt en stjerne ved de arbeider som var til salgs, men det var en separat prisliste. Inntil da visste publikum ikke hvilke arbeider som var til salgs (op.cit.:227). Arbeider som ble innkjøpt av offentlige instanser, kunstforeninger, hoffet e.l. ble forsynt med en egen etikett som opplyste om salget.

Det ble ut over på 1800-tallet kjøpt atskillige arbeider av kongen, som gikk inn i den kongelige kunstsamling, som siden igjen tilfalt Statens Museums for kunst. Altså: statens overhode kjøper kunst for statens midler på statens utstilling som senere tilfaller statens kunstmuseum. Kongen fikk selvsagt råd om hvilke arbeider han burde kjøpe – bl.a. fra medlemmer av akademiet. Etter eneveldets avskaffelse i 1848 ble de statlige innkjøpene foretatt av en egen gallerikommisjon, som akademiet kunne være med å velge medlemmer til.

Kritikk

Først med utstillinger kom den offentlige kunstkritikk. Mens salongen i 1769 ble lite kommentert, i alle fall på prosa, ble det publisert flere tanker og betraktninger om kunstverkene på utstillingen i 1778. Men først ut over på 1800-tallet kom det kritikk i mer moderne forstand. Kritikken gjaldt etter hvert også lokalene og monteringen. (Dette punkt må det søkes andre kilder for, se Erik Mortensens to-bindes verk *Kunstkritikkens og Kunstoopfattelsens Historie i Danmark*, København 1990, Rhodos Internationalt Forlag for videnskab og kunst.)

Utstillingslokaler

Akademiet fikk raskt et problem med plass for utstillinger. Det ble tatt opp i et brev til kongen i 1778, der direktøren peker på ”den Bebrejdelse, som Fremmede ofte gjøre os, at man intet Sted har at henvende sig, for paa en samlet Plads (som ved andre Academier) at tage i Øyesyn de Konstsager, som af Landets Kunstnere forfærdiges” (op.cit.:17). I brevet argumenteres det for at det i Charlottenborg må gjøres plass for en ”offentlig Expositions-Sal for dets Elever”, der også ”andre Kunstnere, som ønskede at gjøre sig bekiendt, i samme Sal maatte tillades at udsette deres Arbejde”. På Akademiets vegne sier han seg også villig til ”at lade en Deel av Vores Arbeyde forblive bestandig exponeret, paadet at Kunstnere af den ringere Classe og Haandværkerne i bemeldte Sal stedse kunde forefinde saadanne Ting ... som kunde tiene dem til Model, og som i Almindelighet kunde bidrage til den gode Smags Udbredelse”. Akademiet fikk ingen flere rom permanent i Charlottenborg i denne omgang, men fikk låne ekstra rom midlertidig til sine utstillinger.

Gjennom mange år var spørsmålet om lokaler og lokalenes størrelse og innretning, og utstillingens montering oppe til kritikk og debatt. Ikke før 1883 fikk akademiet egne utstillingslokaler som var bygget og innredet for formålet.

Stipendier

Allerede i 1754 bestemte kongen at han ville sette av midler til et fond, slik at noen av de som hadde vunnet den høyeste medaljen ved kunstskolen, ”til deres Kunst at fullføre, sig fulde Sex Aar skulde opholde” ... ”ved de berømmeligste dertil henhørende Academier Udenlands”. Akademiet skulle foreslå hvem det skulle være, men ”Vi Os Vallet Selv Allernaadigst forbeholder” (Meldahl og Johansen:VII). To skulle sendes ut hvert annet år. Dette programmet ble for økonomisk ambisiøst, og målet om seks reisende studenter hvert år

ble allerede i 1758 redusert til fire. Hensikten med reisestipendiene var ifølge vedtektene fra 1758 klar: ”For at vedligeholde og formeere Kunsternes Opkomst i vore Riger og Lande, og for at see Academiet efterhaanden med delige Kunstnere fornyet, ville Vi Allernaadigst, at 4re av dem, der have lært Skildrer, Billedhugger, Bygnings og Kaaberstikker-Kunsten, og ere Vores Danske, Norske, og andre Undersaater, og som have erhholdet de første Præmier, skulle fremdeeles nyde den Herlighed paa Vor Bekostning med Titul av Kongelige Pensionairer at reyse Udenlands, til deres Kunst at fuldføre, samt ved deres Hiemkomst at foreviise Academiet noget af deres Arbejde, og der at udstaae den Examen, hvorefter de, i Fald de dertil dygtige maatte eragtes, til Academiets Med-Lemmer kunde vorde antagne” (op.cit.:XVI).

Dette reisestipendiets fremste mål var altså å rekruttere nye og kvalifiserte danske kunstnere til det ellers spinkle og fremmeddominerte kunstmiljøet i København. At det var nødvendig, vises ved Meldahls vurdering av situasjonen i 1763, at med unntak av den svenske hoffmaleren, professor Pilo, var ingen av de syv akademimedlemmene som var aktive i København ”produktive” kunstnere (Meldahl 1906:5). Det vil si, de fremstilte ikke kunstverk som kunne stilles ut. I løpet av 12-15 år var nesten alle professorene ved Akademiet blitt danske, de fleste rekruttert gjennom undervisning ved dets kunsthøgskole og med utenlandsopphold finansiert av kongelige reisestipendier. Slik sett var akademiet vellykket, kunsthøgskole sett.

I 1790 ble vilkårene for stipendier strammet inn ved at de ikke ble gitt for lenger periode enn tre år. For å få dem forlenget, måtte stipendiatene fremvise gode resultater. Selv med sitt eget kunstakademi, som også ble søkt av andre lands kunstnere, var det altså betraktet som så nødvendig med videre skolering ved andre lands akademier, at reisestipendier var en del av den statlige kunsthøgskolepolitikken. Når disse stipendiatene kom hjem til Danmark, bragte de med seg nye impulser. De av dem som ble professorer på kunstakademiet, eller lærere ved de nye kunsthøgskolene som etter hvert ble etablert i andre byer, tok disse impulsene inn i form av nye forbilder i undervisningen.

Stipendietildelinger ble et fast trekk ved akademiets belønninger til dyktige studenter – og de var øremerket for studiereiser i utlandet. Men stipendiene gis for færre år, og kontrollen med resultater fra reisene blir mindre.

Etter hvert blir det opprettet noen flere medaljer, som det knytter seg stipendier til, og som gir vinnerne visse privilegier med hensyn til medlemskap og stemmerett. Etter 1850 blir det også opprettet en rekke legater, gitt av privatpersoner til nærmere bestemte formål, som

gir stipendiemuligheter for studenter og kunstnere, eller til understøttelse av trengende. Akademiets ”Præmie- og Medailleudvalg” utdeler som regel legatenes porsjoner.

Understøttelseskasse

Akademiet opprettet en Understøttelseskasse fra 1821, som i 1858 ble lagt inn under Udstillingsfondet. Dette fondet hadde tre oppgaver: bidra til kunstakademiet, bygge opp et fond for utstillingslokale, og understøtte trengende kunstnere og deres etterlatte. Fondet ytet både faste enkepensjoner, og såkalte gratifikasjoner – eller sporadisk støtte til enkeltkunstnere og deres pårørende. Gratifikasjoner hadde akademiet utdelt siden 1811. Årsutstillingens overskudd gikk inn i fondet, som var plassert til en avkastning på 4 % p.a. I perioden 1811-1904 ble det betalt ut understøttelser til et beløp som tilsvarte omtrent det dobbelte av hva de samlede brutto omkostningene ved utstillingene hadde vært (Meldahl:CXLIV). Det ble også ytet lån til kunstnere, og fra 1867 ble det også gitt studieunderstøttelse til unge kunstnere blant utstillerne.

Utlodning og tombola

Fra 1866 ble det av en egen komitè, valgt av alle utstillerne, innkjøpt kunst ved utstillingens begynnelse, av utstilte arbeider, som ble merket tilsvarende. Disse kunstverkene ble loddet ut under utstillingen, og loddene trukket ved avslutningen. Når det var solgt så mye lodd at det dekket kostnadene, ble det kjøpt ytterligere kunst så lenge loddet salget finansierte det. Formålet var å støtte kunstnere økonomisk, ved å sikre dem salg. Etter hvert fikk vinnerne av loddtrekningen selv velge kunstverk. Det ble også innført en tombola, slik at loddkjøperne med en gang fikk vite om de hadde vunnet (Meldahl 1906:237, CXI-II). Innkjøpet av kunst for utlodning, på den måten at medlemskontingentem representerte et lodd, var også et fast innslag ved alle datidens kunstforeninger, og det er rimelig å tro at ideen har spredt seg derfra til akademiet.

Adgangsbegrensning

Regjeringen hadde en klar forestilling om hvor mange kunstnere på akademisk nivå landet – det vil si kongen – trengte, og det var ikke mange. I 1771 tvilte Struense på at det noen gang ville være tolv eminente kunstnere samtidig i landet, og det ville være for meget (Meldahl og Johansen:79). I 1781 ble det vedtatt regler for reisestipend med det formål å regulere antallet akademisk utdannede kunstnere i forhold til statens behov, for at ”Staten stedse kan være forsynt med det Antal faste og fuldkomne duelige Kunstnere i ethvert Fag, som dets virkelige

Fornødenhet udkræver, nemlig to Billedhuggere, een Historie-Mahler, to Bygmestere i Hovedstaden, to Portrait-Mahlere, een Migniatyr-Mahler, een Medailleur, to Kobberstikkere, og een til at stikke Karter, saaledes at, naar en saadan Konstners Plads i et eller andet Fag bliver ledig, man da altid kan have et værdigt Subject i Beredskap til at besætte Pladsen;” slik at ”de unge Kunstneres Tal ved overflødige Reise-Stipendier ingensinde alt for meget forøges, saaledes at det overstiger den sande Fornødenhet” (op.cit.:90). Mellom 1771 og 1781 hadde akademiet opplevet en periode med nedskjæringer i de kongelige tilskuddene, og reglene fra 1781 hadde også til hensikt å redusere stipendieutgiftene, som nå gikk over akademiets budsjett, og ikke ble dekket av kongen.

Vi må her ta med i betraktning at kunstnerutdanningen den gang krevet mange år. Det tok gjerne over 10-12 år fra den tid eleven fikk sin første medalje ved akademiet, til han etter reisestipend og mangeårig utenlandsopphold – gjerne i Roma – kunne søke om medlemskap i Akademiet.

Da antallet kunststuderende, det vil si elever i modellskolen, omkring 1830 var steget mye høyere enn det antall akademiet med rimelighet kunne anta ville bli habile kunstnere, trøstet det seg med virkningen av medaljene. Bare de med de høyeste medaljene, mente man, ville mene seg helt ferdig med sin kunstnerutdanning. Dette vil derfor begrense tilgangen på kunstnere, ved at de middelmådige ble luket bort, så å si i siste øyeblikk (op.cit.:216).

Rådgivning

I tråd med akademiets økende ansvar for håndverkerutdanningen og godkjenningen av svenne- og mesterstykker, får det også stadig nye forespørsler om råd i estetiske spørsmål: utforming av gravmonumenter, tegninger til myntstempler, gallionsfigurer til marinens skip, anskaffelse av kunst til kongen eller hoffets medlemmer, restaurering av kirkeutstyr, anskaffelse av nye altertavler, regulering av bydeler, utstilling av panoramaer osv. Det skal også godkjenne læreplaner i nye tegneskoler som etter hvert etableres andre steder i Danmark. Dette arbeidet øker kraftig i omfang ut over på 1800-tallet. Man man trygt si at akademiet, qua statlig organ, utøvet en direkte makt over alle offentlige kunstsaker og over den allmenne smaksdannelse i Danmark, også innenfor arkitektur og kunstindustri.

Stil og smak

Fordi undervisningen ved akademiet de første 100 årene var bundet til forbilder, som man kopierte, måtte det forholde seg meget praktisk til endringer i stil. Ansvar for håndverkerutdanningens estetiske side gjorde dette enda mer nødvendig. Det måtte fatte

vedtak om innkjøp av nye forbilder – avstøpninger, kobberstikk, fortegninger osv. Ferdige lærlinger og svenner gikk derfor ut i arbeidslivet med nyere forbilder enn forrige generasjon – med en ny smak og en ny stil. Det utspant seg derfor debatter innenfor akademiet hver gang en ny stil ble søkt introdusert. Disse debattene splittet professorene i to grupperinger: de som holdt på den gamle stil, og de som gikk inn for det nye. Akademiet kom på en helt konkret måte til å ”vaage over den gode Smag” og ”at utbrede Kunstsmag” slik at den fra akademiet kom til å ”utbrede sig, især til de Værksteder, hvis Arbeider kunne, ved Tegning og Kunstsmag, vinde fremad til meer Fuldkommenhed” (:XXXIV).

Kunstmuseum – Det kgl. Galleri

En kort historikk¹¹

Det danske kongehus etablerte på 1600-tallet det som gjerne går under navnet Kunstammer. Dette inneholdt alle typer gjenstander og bilder som representerte datidens syn på verden – et slags førmoderne vitenskapssyn. Her fantes det også malerier, som i det alt vesentlige ble innkjøpt i Frankrike og det tyske språkområdet. Kongehuset kjøpte også malerier som ble plassert i de kongelige gemakker. Dette kunstammeret ble installert i øverste etasje i en egen bygning, som sto ferdigstilt i 1673. I første etasje var det store kanoner, i andre etasje det kongelige bibliotek, og i tredje etasje var Kunstammeret. Dette var innredet med en lang korridor på den ene siden, og avdelte kabinetter på den andre. De større maleriene var samlet i korridor delen, andre hang rundt i de øvrige rom. Etter hvert som malerisamlingen økte, ble det behov for utvidelser, og det ble funnet i galleriet i øverste del av en sidefløy til det kongelige slott Christiansborg, som hadde forbindelse med Kunstammeret. Der ble det Det Kongelige Galleri etablert i 1764, som en egen malerisamling – også den i kongens private eie. Navnet ble tatt etter betegnelsen på den type rom den ble plassert i – et galleri, som også kunne fungere som representasjonsrom. Den alt vesentlige del av samlingen besto av eldre kunst av utenlandsk opprinnelse.

I tråd med et moderne vitenskapssyn ble Kunstammeret oppløst i 1820-årene, og dets innhold spredd på mer spesialiserte, vitenskapelige institusjoner. Det ble etablert en selvstendig malerisamling i 1827, under navnet Det Kongelige Billedgallerie, og en Kongelig Kobberstikksamling i 1831. Øvrige ”Konstsager” ble samlet i Konstmuseet, en påminnelse

¹¹ Fremstillingen bygger vesentlig på Villads Villadsens bok *Statens Museum for kunst 1827-1952* fra 1998.

om at begrepet ”kunst” ennå ikke var begrenset til bare å omfatte de skjønne, eller bare de bildende kunster. Malerisamlingen ble plassert i Christiansborg slott, som var bygget opp igjen etter en brann i 1794, da også deler av malerisamlingen gikk tapt. I løpet av 1700-tallet, og i begynnelsen av 1800-tallet var samlingen økt i rykk og napp, men hele tiden fortrinnsvis av eldre, utenlandsk kunst. Først sporadisk etter 1811, og fra 1822 regelmessig, gjorde kongen innkjøp av ny dansk kunst på Akademiets årsutstilling.

Med oppløsningen av Kunstammeret og etableringen av Billedgalleriet kom det inn nye prinsipper inn for forvaltningen av malerisamlingen, slike vi i dag vil kalle museale, kunsthistoriske og vitenskapelige. De kan oppsummeres slik:

- utstillingens montering skulle demonstrere en historisk utvikling
- samlingen skulle være lett tilgjengelig, med gratis adgang for enhver
- det skulle være lov å kopiere, det vil si tegne eller male etter, i samlingen
- den skulle omgis av en verdig prakt, som svarte til kunstens høye karakter
- den skulle organiseres slik at det stimulerte til fordypning i det enkelte verk
- den skulle bare vise det beste i samlingen
- hele samlingen måtte være inventarisert
- publikum må kunne få en katalog
- kunstverkene må konserveres på en sakkyndig måte
- samlingen skal ledes av kunstkyndige
- det skal også gjøres innkjøp av samtidens danske malere

Da galleriet åpnet var det bare utstilt arbeider av utenlandske kunstnere, stort sett eldre, og av noen få avdøde danske kunstnere. Fra 1826 gjorde kongehuset, ved Akademiets præsens Prins Christian Fredrik, den senere Christian VIII fra 1840, regelmessig innkjøp på akademiets årsutstilling, særlig av yngre danske malere og billedhuggere. Disse arbeidene inngikk stort sett i Det Kongelige Billedgalleri, men noen ble plassert i slottenes private rom. Først i 1836 åpnet det imidlertid et eget rom for dansk kunst, der det også var med nyere danske malerier, av dalevende kunstnere. Frem til rundt 1840 var det kongen alene som kjøpte, for egne midler. Senere fikk museets inspektører egne midler til innkjøp. I en periode foregikk det altså både kongelige kjøp og inspektørkjøp. Den første utstillingen fra 1827 inneholdt et meget stort antall arbeider, herunder også kopier og arbeider med tvilsom attribusjon og usikker proveniens, og malerier med lav kvalitet. Det hadde vært et formål å skape en sammenhengende kunsthistorie fra høyrenessansen til eget tid. I 1840 ble det foretatt en kraftig utrenskning, det kvalitative og estetiske aspektet ble det dominerende, og den

historiske utviklingen ble mindre viktig. Etter 1848, da eneveldet opphørte, ble samlingen statlig, og underlagt kulturministeriet, som del av et større statlig museumssystem.

Kulturpolitikken i Danmark-Norge

Jens Englund har i en artikkel drøftet dansk-norsk kulturpolitikk i perioden 1748-1784. Hans konklusjon er at den kan skilles i to klart atskilte faser (Englund 2001). Den første, frem til 1772, betegner han som kosmopolitisk- aristokratisk. Da avløses den av en national dansk-norsk og borgerlig kulturpolitikk. Han setter altså skillet til samme tid da Kunstakademiet i København går over fra den parisiske modellen, som et akademi for de skjønne kunster, til den etter hvert fremvoksende europeiske modellen, med et håndverkerorientert akademi.

Før 1772, mener Englund, var kulturpolitikken aristokratisk, elitær, kosmopolitisk og ødsel. Den var aristokratisk, fordi dens utøvere forutsatte at den bare angikk noen få adelige familier i monarkiet. Den var elitær, fordi den forutsatte en dannelse som bare få hadde fått adgang til å erverve seg. Dermed var den heller ikke misjonerende, fordi den ikke tok sikte på å utbre denne dannelsen til andre enn denne eliten. Den var kosmopolitisk, fordi den orienterte seg mot den tilsvarende europeiske felleskultur, uten hensyn til muligheten for dansk-norske bidrag. Dessuten var den ødsel, fordi staten brukte urimelig store midler til kulturelle formål for å nå opp til standarden i langt rikere land (op.cit.:34). Det er interessant fra et norsk perspektiv, at Englund mener at noe av den danske opposisjonen mot denne eneveldige kulturpolitikken ble inspirert av norsk patriotisme. Fordi kulturpolitikken var kosmopolitisk, måtte opposisjonen mot den bli nasjonal, og derfor dansk-norsk (op.cit.:36).

Etter 1772 ble kulturpolitikken preget av fedrelandskjærighet og borgerdyd, noe som forutsatte et sterkt og selvbevisst borgerskap. Her inngikk den nye klasse av høyere embedsmenn i den voksende sentraladministrasjonen. ”Både den nationale og den moralske politikk krævede en uddannelsespolitik, der sikrede staten moralsk sunde og uddannelsesmæssigt kvalificerede borgere” skriver Englund (op.cit.:50). Kulturpolitikken var borgerlig fordi den interesserte seg for det lavere borgerskap og for almuen. De borgerlige dyder ble hyllet. Kulturpolitikken var også konservativ, fordi den ikke ønsket å avskaffe standsforskjeller. Den hadde som hovedbudskap, mener Englund, at ”almenvellet krævede alle stænders samarbejde og opslutning om kongemakten” (op.cit.:53).

Endringene i kunstakademiet var i tråd med dette. Det tok etter 1771 sikte på større grupper av studenter, rettet seg mer inn mot borgerlige yrker, var opptatt av kvaliteten på danske-norske produkter, og ønsket å utbre den gode smak.

Hvordan påvirket Tegneskolen fremveksten av institusjonen kunst i Norge?
Noen refleksjoner ut fra det typiske europeiske kunstakademi.

1 Akademiet og prinsippet om armlengdes avstand mellom stat og kulturliv

Et akademi var en selvrekutterende, lukket og vedtektsregulert medlemsforsamling av kunstnere, som denne forsamlingen selv hadde hatt ansvaret for utdanningen av i sin egen, statsfinansierte kunstscole, og som den selv hadde godkjent som medlemmer. Dette Akademiet hadde fått som politisk privilegium å være statens høyeste – men fra staten uavhengige – instans i kunstneriske spørsmål. Akademiets etablering og fortsatte drift og finansiering var altså uttrykk for en politisk vilje, og med kunstnerisk autonomi garantert av den samme viljen.

Det kulturpolitisk nydannende ved det Akademi som ble grunnlaget i København i 1754 er at det – så vidt jeg skjønner for første gang – introduserer og etablerer det politiske prinsipp om en ”armlengdes avstand” mellom staten og det statsstøttede kulturliv, mellom den politiske verden og en fremvoksende kunstverden. Prinsippet for armlengdes avstand er at ”staten bevilger, mottakernes representanter evaluerer og fordeler, staten kontrollerer”. Akademiet er i seg selv den armen som skaper avstand mellom staten og statsapparatet på den ene siden, og på den andre siden det kunstliv staten støtter økonomisk. Denne armlengdes avstand skaper trolig en av mulighetsbetingelsene for utdifferensieringen av en autonom kunstinstitusjon i sosiologisk forstand, uavhengig av kirke, politikk, marked og av staten selv. Fremveksten av en autonom kunstinstitusjon, og dermed kunsten som et selvstendig erkjennelsesområde, ser altså ut til først å være betinget av en statlig kunstpolitikk, og det før et anonymt marked etableres.

I dette første Akademiet i København ser vi også det førmodernes møte med den moderne tid. Dets første professorer og ledere var hoffkunstnere, en institusjon som tilhører en førmoderne fase, der kunstneren som skulle utføre statlige oppdrag ble valgt direkte av statsmakten selv. Først med etableringen av Akademiet ble det skapt forutsetninger for at utvelgelsen av kunstnere til statlige oppdrag kunne gjøres av et organ som hadde en selvstendig kunstnerisk kompetanse anerkjent av staten. For Danmark-Norges vedkommende, betød også dets statlige Akademi etter hvert at denne staten kunne engasjere danske og norske kunstnere som Akademiet selv hadde utdannet og senere godkjent, og ikke utenlandske

kunstnere som andre lands statlige akademier hadde utdannet. Det kunne endog selv utdanne andre lands kunstnere.

Vi ser også at kunstmuseets innkjøp gradvis blir løsrevet fra kongens private preferanser, og overlatt til sakkyndige, riktignok innenfor et departementalt regelverk.

Akademiets historie forteller at den armlengdes avstanden ikke var like lang hele tiden. Den kan endre seg med statens karakter, dens politisk system og forvaltning, det regelverk som regulerer den, og med de behov staten har for kunstens tjenester.

Vi skal se at Norge får problemer med denne armlengdes avstanden etter 1814, fordi vi ikke har et kunstmiljø med høy nok kunstnerisk status til å gi forutsetninger for å etablere et fullt utbygget Akademi, og fordi viktige norske kunstnere frem til 1880-årene primært tilhørte utenlandske kunstmiljøer – ikke bare det i København – og ikke et norsk.¹² Det svenske kunstakademiet fikk ikke særlig betydning som autoritet i norske kunstforhold, fordi det trakk til seg bare et fåtall norske kunstnere. Problemet var også mindre, fordi omfanget av den norske statlige kunstrettede virksomhet var mindre, og den svensk-norske kongen forholdt seg til sitt eget Akademi i Stockholm. Men vi skal se at behovet dukker opp når staten skal drive et akademi etter 1818, godkjenne mesterarbeider i håndverksfag, bygge og forskjønne sine bygninger, utsmykke sine kirker, reise sine monumenter, portrettere sine ledere, drive Nasjonalgalleriet etter 1836, presentere norske kunstnere på utstillinger i utlandet, osv. Det må etableres innretninger som sørger for en viss armlengdes avstand.

Hvilken rolle spilte Tegneskolen for etableringen av en armlengdes avstand mellom kunsten og den norske stat?

2 Rådsfunksjonen – ”Et Kollegium av Kunstforstandige” (:389)

Akademiet er også det første kulturråd, ”den av Staten anerkjendte Kunstautoritet” (:305). Staten får med Akademiet en forsamling av landets fremste kunstnere som den kan anvende som rådgivere og dommere i saker der staten må fatte avgjørelser som innebærer at det utøves et autoritativt estetisk skjønn. I Akademiets første år gjelder det i saker som oppnevning av statlig ansatte professorer ved kunsthøgskolen, og i tildeling av reisestipendier. Staten bevilger, Akademiet evaluerer og fordeler. Det er primært gjennom Akademiets rådsfunksjon at det konstitueres en armlengdes avstand mellom stat og kulturliv. Jo mer omfattende statens

¹² Magne Malmanger påpeker, i bind 4 av 7-bindsverket *Norges Kunsthistorie* (1981), at det var kjente malere som bosatte seg i Norge før 1880-årene, og nevner Johan Gørbitz, Balke, Eckersberg, Isaachsen, Amaldus Nielsen, Frantz Bøe, Bennetter og Arbo. Han kunne også nevnt billedhuggeren Hans Michelsen, om det ikke var for at han skriver kapitlet om malerne. Stoltenberg utelater han å nevne, trolig fordi han ikke var anerkjent i sin samtid. Få av disse ble imidlertid medlemmer av Tegneskolens bestyrelse, og ingen ble lærere der. Eckersberg, derimot, startet sin egen malerskole.

virksomhet på kunstområdet etter hvert blir, jo større blir behovet for et kulturellt råd. Jo større blir også konfliktene om måten rådet utnevnes på, noe som ofte er en kritikk av dets sammensetning og dets vedtak.

Det danske kunstakademiets historie frem til 1904 forteller at danske kunstnere stort sett ikke anfektet prinsippet om dets sentrale autoritet, bare at de kjempet om hvem som skulle få rett til å representere den. Dette bekrefter eksistensen av et sosialt felt for kunst, i Bourdieu's forstand.

Ble Tegneskolen en slik sentral, statlig anerkjent kunstnerisk autoritet, et kunstråd, og eventuelt når? Og hvilken rolle hadde staten i etableringen av og virksomheten til en slik autoritet?

Desto større omfanget av den statlige virksomheten ble, og desto mer selvstendig Norge ble, jo større ble landets behov for en statlig finansiert rådgivende instans med kunstnerisk autonomi. Bestyrelsen på Tegneskolen – et slags akademi – ble anvendt som kulturellt råd frem til 1869, men i fravær av et fullt utbygget Akademi måtte det etter hvert finnes andre løsninger når staten utvidet sitt engasjement på kunstens område.

3 Kunstoffentlighet og kunstinstitusjon

Da det ble etablert i 1754, deltok akademiet i to offentligheter – både den representative offentlighet, som hadde kongen og hoffet som kjerne, og i den borgerlige offentlighet, som ikke hadde noen kjerne, bare en rekke fora og medier – som aviser, tidsskrifter, private selskaper (sammenslutninger) og kulturarrangementer og forestillinger (for eksempel teater). Akademiet tjente den representative offentlighet gjennom sine direkte og indirekte bidrag til de mange tjenester det ytte enevoldskongen og dennes hoff, som i forskjønnelsen av statens bygninger og plasser, og ved hvert år å være arena for kongens personlige fremtreden som sin stats fremste kunstskeiser. Da eneveldet ble oppløst i 1848, forsvant denne side ved akademiet. Akademiets fremste bidrag til den borgerlige offentlighet var kunstutstillingene, medaljetildelingene, medlemsreglene, juryeringen, og de offentlige samtaler som utspant seg rundt disse. Siden akademiets tildeling av medaljer skjedde på akademiets offentlig tilgjengelige årsutstillinger, representerte de en offentliggjøring av den rådende smak, og av hvilke kunstnere som best tilfredsstilte den, bedømt av statens eget råd. Det var tilslutningen til den borgerlige offentlighets prinsipper som la grunnlaget for kunstens, og dermed også Akademiets, autonomi. Hvilken rolle spilte Tegneskolen i utviklingen av en borgerlig kunstoffentlighet i Norge, og dermed for utviklingen av en autonom kunstinstitusjon?

4 Salongfunksjonen

Akademiets årsutstillinger utviklet seg til salonger – utstillinger der deltakelse på utstillingen ga rettigheter i kunstnersamfunnet. Makten over kunstnerens adgang til slike utstillinger har alltid vært omstridt i kunstlivet. Det var det også både innenfor og rundt det danske kunstakademiet. Staten har på ulike måter påvirket denne kontaktflaten mellom kunstnerne og offentligheten. De viktigste utstillingene er de som har en Salong-funksjon, nemlig å gi kunstnere rettigheter eller privilegier i kunstnersamfunnet – stemmerett, rett til å bli valgt, muligheter for å bli innkjøpt til ansette samlinger, medlemsrett, stipendiemuligheter, pensjonsmuligheter, rett til å stille ut andre steder o.l. Salongen – det er også der en kunstner debuterer, altså blir medlem av kunstnerstaten – og får en virkning i kunstinstitusjonen. Deltakelse, eventuelt flere års deltakelse, på Salongen blir en terskel hvis overskridelse fører en inn i kunstens lukkede rom. Begrepet om debut er knyttet til det øyeblikk og det sted der en kunstner første gang overskrider en slik terskel. Det er ikke overraskende at betegnelsen dørvokter blir brukt om de som kontrollerer den døren terskelen hører til.

Vi skal se at kunstutstillinger tidlig kom til å spille en viktig rolle i den norske kunstoffentligheten og i kunstnerstaten, og at staten skulle gripe inn og sikre sitt eget kunstnerråd – Bildende Kunstneres Styre – kontroll over adgangen til den viktigste av disse utstillingene med Salongfunksjon – Statens Kunstutstilling.

En særlig funksjon har utstillinger i utlandet, der norske kunstnere velges ut for å ”representere” Norge og norsk kunst. Etter midten av 1800-tallet har vi de store skandinaviske utstillingene, og etter hvert også verdensutstillingene. Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914 hadde en tilsvarende representativ funksjon. I våre dager har vi deltakelse på biennaler og triennaler, der Biennalen i Venezia er den eldste, og den mest prestisjetunge å delta på. Siden deltakelsen er statsfinansiert, knytter det seg også sterke symbolske og økonomiske interesser til hvem som velger ut deltakerne.

Fremstillingen av Tegneskolens historie bør også følge skolens rolle i utviklingen av en norsk salongfunksjon.

5 Kunstnerorganisasjonen – ”En Repræsentation av Landets Kunstner-Verden” (Meldahl og Johansen:389)

Det danske Akademiets karakter av korporasjon gjorde at det også kom til å bli den første kunstnerorganisasjon eller ”Kunstselskab”. I det danske kunstakademiet fikk Danmark en sentral kunstnerisk autoritet, anerkjent som sådan av staten, men også regulert av denne. Den

representerte både kunsten og kunstnerstanden utad, både overfor staten og den private offentligheten.

Den norske Tegneskolen var av dens grunnleggere i 1818 planlagt som et akademi, som en korporasjon av kunstnere og kunstkyndige. Men dets bestyrelse ble aldri representativ for eliten blant norske billedkunstnere. Det ble sporadisk opprettet andre norske kunstnerorganisasjoner, men siden norske kunstnere stor sett oppholdt seg i utlandet, døde de ut. Først i 1880-årene fikk vi en norsk representativ kunstnerorganisasjon – Bildende Kunstneres Styre (BKS). Denne organisasjonen ble dannet i nær kontakt med staten, som en halvstatlig korporasjon, og drev den statlige salongen som ble etablert samtidig. Deltakelse på denne salongen – Statens Kunstutstilling, eller Høstutstillingen som den helst kalles – ble samtidig gjort til kriterium for stemmerett til BKS.

Hvordan fungerte Tegneskolen som kunstnerorganisasjon (frem til 1869) og hva var dens forhold til senere norske kunstnerorganisasjoner?

6 Akademiet som godkjennings- og rangeringsinstans

Medlemskap i Akademiet, eller det å være agreert – altså et assosiert medlem, ga kunstnere et godkjenningsstempel. Også medaljene av ulik valør som ble gitt ved konkurransene, særlig ved årsutstillingene før 1806, og deltakelse på årsutstillingene etter 1806, ga beskjed om kunstneres kvalitetsnivå, alt etter valøren og størrelsen. Kunstnere ble også rangert etter den sjanger de utøvet sin kunst i. Slike kvalitetstegn kunne ikke gis tydelige symbolske uttrykk i Norge, og norske kunstnere bragte derfor sine medaljer, akademiutdanninger, eventuelle medlemskap og andre hedersbevis med seg fra andre lands akademier, i lang tid særlig det danske. Kanskje var Akademiet i København den viktigste symbolske godkjenningsinstans for norske kunstnere helt til Statens Kunstutstilling og Bildende Kunstneres Styre (BKS) ble etablert i 1884, og at det også etter det hadde stor betydning. Men norske kunstnere fikk også med seg medaljer fra andre lands akademier og salonger, med Paris-akademiets medaljer som de gjeveste.

Akademiets virksomhet etablerte også et formelt system for rangering av kunstnere – altså et system for tildeling og differensiering av kunstnerisk anerkjennelse. Det kunne det gjøre, fordi det selv representerte den høyeste anerkjennende instans i den danske ”Kunststaten”. Også de innkjøpene av danske kunstnere som etter hvert ble gjort til det statlige Kunstgalleriet bidro til å skape rangordninger. Siden kom disse rangordningene også til uttrykk gjennom de permanente utstillingene.

Tegneskolens historie bør også vise til om og eventuelt hvordan den påvirket godkjennings- og rangordninger for norske kunstnere.

7 Kunstskole – ”En Undervisnings-Anstalt” (Meldahl og Johansen:389)

Akademiet drev en gratis, statsfinansiert kunstskole med noen av landets fremste kunstnere som lærere. Denne oppgaven knyttet Akademiet til politiske interesser utenom de kunstneriske. Kunstskolen ga en grunnleggende opplæring først og fremst i tegning, men også i de mer manuelle verkstedferdigheter forbundet med maleri og skulptur. Mens kunstnerutdanningen dominerte i kunstskolens første år, ble kunstskolen allerede i 1771 innrettet primært mot den estetiske del av håndverkerutdanningen og tilfredsstillelse av næringslivets behov. Den endringen var politisk initiert, og svarte nok ikke til Akademiets preferanser, selv om det etter hvert skulle se det som en viktig oppgave. Det var nok denne type næringsrettet kunstskole de statlige interessene ble sterkest knyttet til. Det skulle ta over 100 år før akademiet bare ga en kunstnerutdanning i moderne forstand.

Men det var allerede fra første stund erkjent at en kunstskole er drivkraften i utviklingen av en nasjonal stand av malere, billedhuggere, kobberstikkere, arkitekter og håndverkere på høyt nivå, og at kriteriet på et akademis suksess var at det hadde utdannet sine egne professorer, altså landets fremste kunstnere og kunstnerstandens ledere, og særlig om de var anerkjente som kunstnere og professorer i andre lands akademier.

Da Norge fikk en Kongelige Tegne- og Kunstskole i 1822, var de første Købenerhavnutdannede lærernes og medlemmenes ambisjon å skape et Akademi med en kunstskole. Men de politiske ambisjonene rakk ikke lenger enn til en kunstskole med håndverkeropplæring som fremste oppgave. Den norske politikken på kunstundervisnings område var preget av hensynet til det som var nyttig og billig for unge nasjonen.

Tegneundervisning var en del av opplæringen ved alle høyere utdanninger, også i Norge. Både ved Krigsskolen i Christiania, etablert 1751 og Bergseminaret på Kongsberg, etablert 1757, ble det gitt tegneundervisning. Lærerne her kom nok fra kunstskolen ved det danske akademiet – men få av dem hadde utmerket seg som elever der og ingen var blitt medlemmer. Krigsskolen ble den første norske tegneskole. Noen av offiserene bragte denne ferdigheten videre til andre i mer private undervisningsformer og kanskje også i de høyere skolene. Blant offiserer og bergingeniører var våre første arkitekter, med ansvar for konstruksjonen av forsvars- og gruveanlegg, men også med mange sivile oppgaver. Tegneundervisningen ved disse to fagskolene synes å være det første eksempel på en kunstpolitikk utformet for norske forhold. Men både for Krigsskolen, Bergverksakademiet og

Tegneskolen er det påfallende at ingen anerkjente danske kunstnere ble lærere der – dit kom det tilsynelatende bare ”drop-outs”.¹³ Forklaringen er kanskje, at her var det ingen ”laurbær” å vinne, ingen ”deltakende hjerter” å henvende seg til, ingen ”Kunstnerstat” å bli innbygger av, ingen rike oppdragsgivere, ingen sentrale statsinstitusjoner, og at andre land bød på mer lovende fremtidsmuligheter. Tegneskolens etablering falt sammen med oppdagelsen av Norge som motiv i kunsten, og trolig også sammen med at romantikken kom til Norge. Hvilken betydning hadde Tegneskolen for fremveksten av norsk kunst?

8 Ekskludering og inkludering

Et kjennetegn ved kunstakademiets skoler var den uttrykte viljen til å skille gode elever fra dårlige – bare de beste fikk bli kunstnere, og fikk gå fra de forberedende ”skoler” til de høyere. Slik ble elevene tidlig forberedt på den ekskluderende kultur i kunstens verden. I Bergens Stiftstidende 31. desember 1843 kunne I.C. Dahl konstatere at

Antallet af Kunstnere er i Norge voxet betydelig, skjønt dygtigheden ei har tiltaget i samme Grad; thie Mange ere kaldede, men Faa udvalgte; - dog selv her i Udlandet er ei Alt Guld som glimrer. (Aubert:214)

Bevisstheten om at mange av elevene kom til å bli tapere, gjorde det nødvendig å forlene seriøse forsøk på å bli kunstner med en verdighet som skulle kompensere for tapet. Fordi kunsten har en lære om veien til anerkjennelse og berømmelse – en soteriologi, har den også en lære som skal forsonne taperne med sin skjebne – en teodicé.

På alle nivåer måtte elevene på akademiets kunstscole konkurrere. Det var riktignok åpen adgang for å begynne, men ellers var det konkurranser: gå videre i skolene, få små og store medaljer, få de beste plassene ved modelltegning, få stipendier, bli agreeret, bli medlem med stemmerett, få tittel, få oppdrag, få rett til å stille ut. Dette er prinsippet om ekskludering på estetiske kriterier satt i system – et prinsipp som ennå gjelder i kunstlivet, skjønt tildels under andre former og mer skjult. Kunstakademiet etablerte et kunstsyn som dyrket eliten, det usedvanlige talent, det fuldkomne, mesterverket. Det frembragte også det syn at de beste kunstnerne er de som avgir de gyldigste estetiske dommene, som derfor gir størst anerkjennelse. Etter hvert gjorde imidlertid et mer inkluderende syn seg gjeldende på statlig hold, fordi antallet virksomme kunstnere økte meget sterkt mot slutten av 1800-tallet. Disse

¹³ Unntaket er kanskje den første læreren på Bergseminaret – den kunstutdannede professor i lovkyndighet, islendingen Olav Olavsén.

ikke-medlemmene kom i kraft av sitt antall, ikke så meget sin kvalitet, til å påvirke den statlige kunstpolitikken i mer ”demokratisk” retning.

Den museale utstillingen produserer også *rangordninger og mesterverk*. Det måtte tas standpunkt til hva som var godt nok til å skulle innlemmes i samlingen av det som var klassifisert som kunst, og hva som skulle overføres fra de mer private deler av den kongelige samlingen. Det måtte tas standpunkt til hva som var godt nok til å skulle stilles ut, og hvor det skulle henge. Utstillingsrommene var store og små, og de hadde godt og mindre godt lys og dermed også bedre og dårlige steder å henge arbeider. Utstillingenes komparative prinsipp måtte ta standpunkt til kvalitet, og noe ble fremhevet som mesterverk – som kunstens høyeste frembringelser. Etter et besøk i det danske kunstmuseet skrev Camilla Collett hjem: ”Nu veed jeg, hvad disse gamle Mestere vare! jeg har fordybet mig saa i dem, at jeg ikke mere gouterer de moderne” (Villadsen:43).

Det kan se ut som kunstpolitikken ubevisst har hatt tre målområder for sin kunstpolitikk, som svarer til det jeg i boken *Kunst-Norge – en studie av den norske kunstinstitusjonen* har kalt *kretsløp*, med hvert sitt dominerende kunstsyn: det eksklusive, det inklusive og det kommersielle kretsløpet. Det kommersielle kretsløpet har vært kunstpolitikkenes negative pol, et delfelt som kunstpolitikken har bekreftet med sin eksplisitte avstandstagen og anvendelse av negative virkemidler mot. Det eksklusive kretsløpet svarer til statens behov for en kunstnerisk autoritet, et kunstråd, en salong – et sted der autoritative og troverdige estetiske dommer kan avsies. Museets utstillinger skaper mesterverk, og gjør samtidig det statlige museet til den instans som kan utpeke noe som mesterverk. Det inklusive kretsløpet møter statens ønske om en inkluderende og demokratisk kunstpolitikk, der alle har rett til kunst og som kan tilby assistanse når staten vil prioritere bestemte målgrupper blant publikum. Det er kunstpolitikkenes hjelpekorps. Hvilket kretsløp sognet Tegneskolen til, og hvordan bidro den til å etablere skillene mellom dem?

9 Forum for debatt om estetiske spørsmål og om kunstpedagogikk

Akademiets medlemmer måtte ta standpunkt til kunstnerisk kvalitet i en rekke saker, som medlemskap, tildeling av medaljer, læreplaner, opprykk fra den ene skolen til den andre, anskaffelse av kunstverk som forbilder i undervisningen, og ikke minst i rådgivningssaker. Det måtte jo også skje i den daglige korrigeringen av elever på ulike nivåer, særlig i modellklassene. Akademiet ble et forum for debatt om kunst og estetikk, og for utvikling av kriterier for bedømmelse og kritikk av kunstverk og kunstpedagogikk. Disse debattene var imidlertid ikke teoretiske, som i et vitenskapsakademi, der medlemmene fremla sine

forskningsresultater, men estetiske – det skulle tas standpunkt til enkeltsaker som ble lagt frem til bedømmelse.

Hvordan påvirket Tegneskolen debatten om estetiske spørsmål og om kunstpedagogikk?

10 Utstillinger – Salonger og årsutstillinger

Akademimedlemmene hadde behov å vise frem sine arbeider, og professorene skulle vise hva deres elever dugde til. Akademiet valgte *salongformen* for sin utstilling, der alle medlemmene hadde rett til å stille ut. Salongutstillingen var vedtektsfestet ledd i en tradisjon alle europeiske akademier fulgte. Det valgte *årsutstillingens form* for elevenes utstilling.

Adgangen til utstillingene var til å begynne med gratis, men inngangsbilletter ble etter hvert en viktig inntektskilde for akademiet. De tok en representativ karakter når kongen og hans følge besøkte dem, mens de var mer borgerlige og tildels meget folkelige utenom disse anledninger. Det var lenge en tradisjon at Kongen eller et medlem av kongefamilien er til stede ved åpningen av Høstutstillingen. Den røde løper, den nøyaktige timeplan og den høytidelige omvisning før alle andre symboliserer da det representative. Mens salongutstillingen døde ut, ble årsutstillingen en varig foreteelse – men etter hvert i helt endret form og med endret funksjon, slik at det var den som ble Salongen. Den ble etter hvert juryert, det vil si at det skjedde en utvelgelse av de beste elevens arbeider. Senere endret den karakter fra å være elevutstilling, til gradvis å bli en juryerte utstilling av billedkunst (og lenge også arkitektarbeider) enhver kunstner kunne prøve å bli representert på. Denne prosessen tok lang tid, fordi den innebar reduksjon i akademiets privilegier, som derfor ytte motstand mot de fleste endringer.

Utstillingene fremmet produksjonen av staffelikunst – altså kunstverk som ikke ble laget for noen bestemt oppdragsgiver eller plassering for øyet, men for salg på et anonymt marked. Utstillingene ble også markeds plasser for ny kunst. Der ble de også ”innkjøpt”, det vil si at offentlige institusjoner, som kunstmuseer, kjøpte kunstverk på de store utstillingene. Kunstnere som markerte seg på utstillingene, ble i økende grad besøkt av publikum direkte på sine atelierer, der det ble avtalt salg og bestillinger. Utstillingene ble Akademiets fremste bidrag til fremveksten av et anonymt marked, en debatterende kunstoffentlighet og til kunstkritikk. Både det anonyme markedet og den debatterende kunstoffentlighet er forutsetninger for fremveksten av en autonom kunstinstitusjon. Først kan vi ha fått en kunstpolitikk, deretter et anonymt marked, før det utviklet seg en autonom kunstinstitusjon.

Utstilling av kunstverk var ikke en publiseringsform som lå ferdig til bruk for akademiene. Ansvaret som utstillingsarrangør krevet at det måtte utvikle en utstillingsteknikk, et arrangementsapparat og et formidlingspråk – altså et mønster for en estetisk praksis – som ikke hadde eksistert tidligere. Akademiet måtte ikke bare lære opp et publikum, det måtte lære seg selv både å arrangere utstillinger og å håndtere publikum. Det måtte utvikle teknikker og metoder for styring av publikum gjennom utstillingen, veiledning i kataloger og etiketter, salg, belysning og annen scenografi, forholdet til presse, kritikere, samlere, museer etc.

Kunstmuseet måtte også ha en *publikumspolitik*. Det måtte gjennomtenke åpningstider, adkomstforhold, vakhold, garderobeforhold, plassforhold, omvisninger, kataloger, annonsering, skilting ute og inne, trafikkkløsninger, inngangspenger, adgang for barn, regler for fysisk adferd, beskyttelse av kunstverk. Det måtte registrere publikums måte å bruke museet på, for å kunne tilrettelegge besøket best mulig. Det måtte også begynne å tenke på publikum, dets reaksjon og dets antall som en faktor som påvirket politikere og embedsmenn i kulturministeriet når de skulle avgjøre budsjetter og byggeplaner. Da staten overtok det økonomiske ansvaret for museet, ble de statlige interessene sterkere, og mer inngripende for den daglige virksomhet.

Kunstutstillinger er medier sammensatt av et stort antall komponenter som sammen bærer et komplekst budskap, ved siden av det som de utstilte kunstverkene har. De danner kompakte semiotiske felt som det kreves en høy grad av erfaringskunnskap både å etablere og bruke. Utstillingsmediet peker blant annet på de forståelsesrammer – eller kontekster – som de utstilte verkene skal forstås innenfor, som for eksempel kunsthistorien. De skaper mesterverk og synliggjør epoker, skoler, stilretninger og -endringer. Staten kan ha interesse – positiv eller negativ – av slike forståelsesrammer, for eksempel det nasjonale, det nyttige eller det kommersielle, og det kan prege kunstpolitikken.

Hadde Tegneskolen noen betydning for utvikling av utstillings-, arrangements- og formidlingskompetanse?

11 Publikum

Akademiets utstillinger skapte etter hvert et publikum, ja, de hadde et publikum som forutsetning. Men det publikummet eksisterte ikke på forhånd, og heller ikke eksisterte det hos publikum noen innsikt i hvordan man brukte utstillinger eller betraktet noe som kunst. Akademiet måtte utvikle de utstillingsformer som lærte et utrenet publikum å forholde seg til kunstverk på en estetisk relevant måte. For det første lærte publikum å bruke alle de tegn og

markører rundt kunstverkene som presenterte dem, forklarte dem og anviste hvordan publikum rent praktisk skulle forholde seg til dem, som ikke å røre dem. For det andre måtte de lære å ”lese” kunstverkene korrekt – for eksempel å ikke se en akt med sanselige øyne, eller et landskap som topografiske beskrivelser, men med et distansert blikk for formen og det skjønne. For det tredje måtte de lære seg de rette sammenhenger å sette kunstverkene i – som for eksempel kunsthistorien og et kvalitetshierarki, for derved å kunne samtale om kunst. Og for det fjerde – publikum måtte gis personlige motiver for å besøke kunstutstillinger, de måtte se det som viktige elementer i sine egne liv. Alt dette er nødvendige ledd i det å utvikle en smak – en kunstsans, og det å behandle kunstverk på kunstrelevante måter.

Det etablerte seg altså et samspill mellom akademiet som utstillingsarrangør og publikum, der de med gjensidige krav og forventninger til hverandre utviklet utstillingen som et både fysisk, semiotisk og sosialt grensesnitt mellom kunstverk og inneforståtte betraktere.

Prinsippet om høy tilgjengelighet og gratis adgang til kunstmuseet bidro til å skape et *publikum*, slik akademiets utstillinger gjorde det. Men i motsetning til akademiets utstillinger, bidro museet til å skape bevisstheten om den *historiske kontekst*, den som gjorde at det kunsthistoriske perspektivet etter hvert nedfelte seg som en av de kraftigste forståelsesrammer som publikum tok i bruk i betraktningen av ethvert kunstverk – nytt eller gammelt, danske eller utenlandsk. På kunstmuseet kunne publikum komme gang etter gang, år etter år, og betrakte de samme mesterverk.

Ved siden av de kongelige samlinger, fantes det også andre – både blant adelen og det rike borgerskapet. Det ble kjøpt og solgt kunst, og det skapte grunnlag for etableringen av en kunsthandel, med egne *kunsthandlere*. Kunsthandlere er mellomledd mellom kunstnere og publikum, som selv har økonomiske interesser i denne forbindelsen, i motsetning til museer, som bare har ideelle interesser. Landet fikk *kunstkjennere, mesener og samlere* – ofte samlet i en person. De utgjorde en aktiv del av publikum, som deltok som aktører i kunstlivet.

I Norge tok det opplyste publikum selv ansvar for utstillinger, gjennom etableringen av private kunstforeninger. Christiania 1836, Bergen 1838, Trondhjem 1845, Stavanger 1865 – de fleste større byer hadde fått kunstforeninger på slutten av 1800-tallet. Endog Tromsø fikk en kunstforening i 1877, som riktignok ble nedlagt i 1889 før den ble gjenetablert i 1924. De ivaretok flere av det danske akademiets tradisjoner, sikkert noe inspirert derfra – åpne og lukkede utstillinger, utlodning blant medlemmer, innkjøp til egen samling, utveksling av kunst med andre foreninger, samarbeid med andre land, utstillingslokaler. Politikere tok hensyn til eksistensen av kunstforeninger, og tilpasset i noen grad sin kunstpolitikk etter deres virksomhet.

Hvordan påvirket Tegneskolen utviklingen av et norsk kunstpublikum og dets estetiske kompetanse?

12 Smak og stilendringer

Smak, sier Immanuel Kant, er evnen til å dømme om det skjønne. En av akademiets vedtektsbestemte oppgaver var å utvikle en kunstsmaak, eller det vi vil kalle estetisk sans eller god smak. Det gjaldt like meget utenfor som innenfor det vi i dag vil kalle kunstens domene. Det var et primært mål for kunstutdanningen, særlig så lenge det hadde ansvar for håndverkerutdanning. Det ble også oppnevnt som smaksdommer i mange saker som hørte inn under den statlige forvaltning. Den viktigste funksjon i smaksdannelsen er å velge ut forbilder for eller eksempler på god smak, og stille dem ut til offentlig beskuelse på en overbevisende måte. Bak dette ligger en opplæring i betydningen for den enkelte av å ha god smak. Hvilken betydning fikk Tegneskolen som smakens høyeste autoritet og formidler?

Men smaken står ikke stille. Det som var skjønt i går, er det ikke i dag. Nye dommere feller andre dommer. Ved sin bruk av forbilder i undervisningen bidro akademiet til smakens endring over tid, og det vi kaller stilendringer i kunst, arkitektur og håndverksprodukter.

Fra 1870- til 1890-tallet ble det etablerte tre kunstindustrimuseer i Norge. Hvordan påvirket Tegneskolen stil- og smaksendringer hos kunstnere, håndverkere, arkitekter og publikum, og hvordan påvirket Tegneskolen etableringen og driften av kunstindustrimuseene?

13 Kritikk

Med utstillingene kom etter hvert kommentarene i aviser og tidsskrifter – som selv var nye medier i den borgerlige offentlighet. Disse kommentarene var private og kritiske, i motsetning til de kommentarene som kom fra hoffet og kongen under de representative former deres besøk på utstillingene tok.

Hvilken betydning hadde Tegneskolen for utviklingen av norsk kunstkritikk?

14 Reising og utsmykking av offentlige bygninger og monumenter

I motsetning til forholdene under Danmark, var Norge statlig sett likestilt med Sverige, og hadde derfor et eget parlament, egen regjering, egne departementer, egen riksbank og andre av et demokratis institusjoner. Det hadde nettopp fått sitt eget universitet. Disse måtte etter hvert få sine symbolsk utformede og utsmykkede bygninger. Etter 1814 måtte vi også få flere symbolske uttrykk for et permanent kongelig nærvær, som kongeboliger tegnet og utsmykket av kongens norske undersåtter (bl.a. Slottet og Oscarshall). Alt dette førte til et økt behov for

kvalifiserte arkitekter og billedkunstnere. Hvilken betydning fikk Tegneskolen for utviklingen av arkitektur, utsmykking og håndverk knyttet til nye offentlige bygg?

15 Stipend

Helt fra første stund har Akademiet fordelt stipend finansiert av statsmakten til unge kunstnere for at de skal kunne reise ut og utdanne seg videre. Også her ble prinsippet om armlengdes avstand innført i og med etableringen av Akademiet. Stipendiene ble ansett som vesentlig for rekrutteringen av nye kunstnere til kunstnerrådet selv. Stipendiene har også fungert som ledd i det system som godkjenner nye kunstnere og som rangerer dem etter anerkjennelse. Stipendier har aldri bare vært et spørsmål om penger, de har også hatt betydning i kraft av sin symbolske verdi. Men de har fulgt hverandre – jo større symbolsk verdi stipendiet er tillagt, jo større har det vært målt i penger.

Stipendier ble tidlig en del av kunstpolitikken i Norge. Ulike syn har ligget bak: nasjonale behov, skoloring av kunstnere, premiering og oppmuntring, symbolske belønninger, etablering, distriktspolitikk, fremhjelp de unge, støtte de etablerte, understøtte de gamle, velferd og levestandard, trygghet, spredning av kunst osv. Hvilke stipendordninger kan knyttes til Tegneskolen og dens lærere og elever?

16 Salg og innkjøp av kunst – et kunstmarked

Akademiets utstillinger etablerte et marked for kunst, både for innkjøp til private, til offentlige institusjoner, og til kunstsamlinger. Akademiets utstillingskomité gjorde også egne innkjøp, også til sitt eget lotteri. Slik ble kunstneriske kvalitetsstandarder knyttet sammen med priser. Med det anonyme markedet kommer også trusselen om kommersialisering – altså produksjon og salg av kunstverk som er laget for å tilfredsstille det brede publikums smak. Det oppstår en konflikt mellom det høye og det lave, det tunge og det lette, det støtteverdige og det mindreverdige.

17 Kunstsamlinger og det moderne kunstbegrepet

Det kronologisk ordnede kunstmuseet var et ledd i fremveksten av det *moderne kunstbegrepet*, som samlet det omkring de skjønne kunster. Dette skjedde på en meget synlig måte, ved at tidligere samlinger ble oppløst, og deres gjenstander fordelt på nye samlinger og institusjoner. Gjenstander som hadde vært gruppert og klassifisert sammen før, ble nå fjernet

fra hverandre, og gruppert og klassifisert på andre måter. Det måtte tas standpunkt til hvilke gjenstandstyper som hørte inn under begrepet ”skjønn kunst”. Malerier, skulpturer, grafikk og tegninger trådte klarere frem som ulike typer frembringelser av ulike skjønne kunster, som skjønne objekter med en unik, men likeartet eksistens, til forskjell fra andre ”konstgjenstander”. Hvordan påvirket Tegneskolen begrepet om ”det skjønne” i kunsten?

18 Kunstsamlinger – kunsthistorie på veggen

Kongen hadde den største danske kunstsamling – organisert innenfor rammen av det såkalte ”Kunstkammer”. Viderekomne studenter fikk adgang til disse kunstsamlinger, særlig for å kopiere. Akademienes undervisning var på ulike nivåer knyttet til forbilder, som var nødvendig i undervisningen. Akademiets professorer fikk etter hvert et faglig ansvar for disse kunstsamlingene. Akademiet hadde også egne kunstsamlinger, og gjorde plass til andre samlinger da de skulle få sin første utstillingsbygning i 1883. Det måtte tas standpunkt til hva museets samlinger skulle *representere*, hvor godt den gjorde det, og dermed hvor den burde suppleres – og hva som kunne tas ut av samlingen. Det måtte derfor ha en *innkjøpspolitikk*, og et apparat for å kunne gjøre de riktige innkjøpene. Jo mer samlingen skulle representere kvalitet, jo mer ble innkjøpene til symbolske uttrykk for denne kvaliteten – for *kunstnerisk anerkjennelse*, eller det som i Danmark gjerne går under betegnelsen ”sanksjonen”. Innkjøpsmyndigheten skapte derfor en sterk maktposisjon i kunstlivet. Jo sterkere kunstsamlingen kom under statlig kontroll, jo større kunstpolitisk interesse fikk innkjøpene. Det nasjonale kom til å prege innkjøpene. I motsetning til den tidligere kongelige samlingen, ble den museale samlingen etter hvert i stand til å fremvise en sammenhengende *dansk kunsthistorie*. Det danske ble det sentrale, med det utenlandske mer som en klangbunn for det danske.

Tegneskolens bestyrelse ble også bestyrelse for Nasjonalgalleriet da de ble etablert i 1839. Hvilken betydning hadde Tegneskolen som bestyrelse for Nasjonalgalleriet frem til 1869?

Kunstsamlinger er også forutsetningen for en *kunsthistorie*, fordi kunsthistorien manifesterer seg ved at en rekke likeartede gjenstander – malerier, skulpturer osv. – stilles ut i kronologisk orden. Derved kan det demonstreres endringer gjennom tid. Det gir også grunnlag for å bestemme hva som er karakteristisk for enkelte land, skoler og individuelle kunstnere – også det over tid. Både det synkrone og det diakrone perspektivet blir altså muliggjort ved det nye kunstmuseet. Etter åpningen av Det Kongelige Billedgalleri (forløperen til det nåværende Statens Museum for kunst) i 1827 skrev forfatteren og historikeren Chr.

Molbech bl.a. ”Den locale Sammenstilling af Malerier efter Tidsaldre, Land og Konstskoler er det eneste Middel til at danne Øiet for det egentlig Aandelige og Characteristiske i denne Konst” (Villadsen:42).

Den høye status innkjøpene til kunstmuseet fikk, førte også til at kunstmuseet ble en sterk markør av den *gode smak*. Å ha god smak innebærer også å vite hva som er dårlig smak. Museets innkjøp av ny dansk kunst fortalte også utad hvilken retning eller skole i dagens kunst som for tiden var ansett som den mest høyverdige, og da også hvilke kunstnere som representerte denne retningen best. Museets innkjøp, som regel på Akademiets årsutstillinger, skapte forutsetninger for å kunne markere de viktigste *posisjonene i dansk kunstliv*, de posisjoner som det øvrige kunstlivet kunne bli plassert ut fra. Dette må også ha hatt stor innflytelse på kunstpolitikken innretning og prioriteringer.

Et særtrekk ved Norge, i alle fall i europeisk sammenheng, var at det her ikke ble bygget opp større kunstsamlinger hverken av kongelige personer eller av private. Norske kunstsamlinger er derfor i meget høy grad et resultat av statlig politikk, men også av den virksomhet som kunstforeningene drev, særlig på 1800-tallet. De samlingene vi har er også i stor grad konsentrert om norsk kunst fra den tid vi fikk våre første akademiutdannede kunstnere, det vil si fra begynnelsen av 1800-tallet, da Norge kunne få en selvstendig kunstpolitikk.

Hvilken rolle spilte bestyrelsen for utviklingen av norsk kunsthistorie?

20 Det nasjonale

Det danske kunstakademiet var et nasjonalt tiltak i seg selv: det skulle skaffe kongen og riket danske kunstnere av så høy kvalitet at det svarte til kongens representative funksjoner, og uten at man trengte å hente inn dyre utenlandske kunstnere. Men ut over på 1800-tallet kom det inn andre nasjonale hensyn. Dansk mytologi og historie skulle bli ansett som like viktige som de klassiske og bibelens, og danske motiver skulle likestilles med de mer berømte lands, med sine antikke ruiner.

I kunstmuseets utstillinger blir etter hvert også *det nasjonale* synliggjort – det egne lands kunstverker i fortid og nåtid. Det blir mulig å få frem det egne lands kunsthistorie, dets kunsts særegenheter og dens kvalitet i forhold til andre lands kunst. Grunnlaget blir dermed lagt for at det kan føres en nasjonal kunstpolitikk også når det gjelder samlinger og kunsthistorie, ikke bare når det gjelder utdanning av kunstnere. Akkurat som for kunstakademiet, skulle det nasjonale spille en viktig kunstpolitisk rolle.

Det nasjonale var kanskje enda viktigere i Norge. Det vil bli en oppgave i det videre arbeid å vise kunstpolitikken tilknytning til fremveksten av det nasjonale, og det nasjonale, for ikke å si nasjonalistiske, i norsk kunstpolitikk.

Hvilken betydning hadde Tegneskolen for norsk nasjonsbygging?

Litteratur

Englund, Jens (2001) Kulturpolitikken i Danmark-Norge 1746-1784. Aristokratisme og borgerlighed, internationalisme og nationalisme, i *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 2:17-60.

Hauser, Arnold (1995) [1951] *The social history of art. Volume III. Rococo, Classicism and Romanticism*, Routledge, London and New York.

Johansen, P. og F. Meldahl (1904) *Det kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1905*, H. Hagerups Boghandel, København.

Kant, Immanuel (1995) [1790] *Kritikk av dømmekraften*, Pax. (I utvalg.)

Markussen, Åse (2009) *Akademiet. Kunstakademiet i Oslo 1909-2009*, Aschehoug.

Meldahl, F. (1906) *Kunstutstillingerne ved Det Kgl. Akademie for de skjønne Kunster*, H. Hagerups Boghandel, København.

Pevsner, Nikolaus (1940) *Academies of art. Past and present*, Cambridge University Press.

Schiller, Friedrich (1991) [1795] *Om menneskets estetiske oppdragelse*, Solum Forlag.

Sohljell, Dag (2004) *Akademiregime og kunstinstitusjon. Kunstpolitikk fram til 1850*, Unipub.

Sohljell, Dag (2005a) *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime. Kunstpolitikk 1850-1940*, Unipub.

Villadsen, Villads (1998) *Statens Museum for kunst 1827-1952*, Statens Museum for kunst/Gyldendal, København.