

Forord

I den græske mytologi var guldalderen den tid, hvor mennesker levede et sorgløst og bekvemt liv på jorden. Senere blev betegnelsen brugt om skiftende kulturers opblomstringer, og i Danmark blev guldalderen en kunsthistorisk periodebetegnelse for første halvdel af 1800-tallet.

Stillet over for et værk fra denne periode vil de fleste danskere nikke genkendende til de særegne træk: de idylliske hjemlige landskaber, de krystalklare maritime udsigter, de autentiske italienske seværdigheder og de opstillede portrætter. Til fods oplevede kunstnerne Danmark og Europa, og fra deres kunstneriske dannelsesrejser skildrede de det »ubesmittede« kontinent.

Sådan iscenesatte kunstnerne ofte sig selv og deres rejsemål, og sådan har konstruktionen af guldalderen set ud i eftertidens fortolkning.

Guldalderen er en periode i dansk kunsthistorie, der er skrevet og talt rigtig meget om, og igennem talrige udstillinger er mange af os faktisk blevet ganske fortrolige med malere som C.W. Eckersberg, J.Th. Lundbye, Constantin Hansen, Martinus Rørbye, Wilhelm Marstrand, P.C. Skovgaard, Wilhelm Bendz, J.C. Dahl og Ditlev Blunck. I hvert fald er vi blevet fortrolige med *udvalgte* dele af deres virke. Disse kunstnere arbejdede i en tid, hvor borgerskabet for alvor begyndte at spille en rolle, og hvor de begyndte at købe kunst. I modsætning til køberne i tidligere tider – hoffet og adelen – der ønskede ophøjede motivkredse med fokus på religiøse, historiske genrer og fornemme portrætter af dem selv, ønskede borgerskabet kunst i øjenhøjde, bogstaveligt talt. Kunstnerne afbildede nu hverdagsscener og skabte naturtro landskabs gengivelser, og i portrætgenren medtog de fejl og uregelmæssigheder i det menneskelige ansigt. Opgavestillerne havde naturligvis fortsat indflydelse på det færdige værk, men vi ser alligevel en ny »realisme«. Vi ser endda en realisme, der er *langt* mere gennemført og samtidsafspejlende, end eftertiden har tilskrevet guldalderens værker og efterfølgende vist frem. Typisk fremstilles guldalderen som en glansperiode inden for dansk kunst præget af borgerlig ro, idyl og harmoni på trods af den historiske baggrund i første del

af 1800-tallet, der var plaget af krig, økonomiske kriser, afståelse af land og statsbankerotten 1813.

Som studerende i kunsthistorie ved Aarhus Universitet blev jeg også fanget ind af guldalderen; imponeret over kunsternes tekniske færdigheder og fascineret af de overraskende små formater, mange af malerierne kom i. Efter afstikkere til nyere strømninger og den udenlandske kunst vendte jeg altid tilbage til de danske værker med de begyndende krakeleringer som synlige tegn på 200 års eksistens. Jeg begyndte at se sprækkerne træde tydeligere frem, og med dem fulgte en undren og et ønske om at se igennem revnerne, bag om perioden og længere end blot de velkendte kunstneres værker, der typisk fremhæves. Denne undren førte i 2008 til erhvervelsen af ph.d.-graden med afhandlingen *Nye optikker på dansk guldalder – Rejsebilleder og det fotografiske blik*. Med nærværende bog ønsker jeg at vise, hvorledes guldalderen er andet og mere end det traditionelle billede, maleriernes patina i dag forstærker: Skjuler der sig ikke andre historier om tidens samfund, kunstneres vilkår og kunstens udtryk bag dette efterhånden velkendte billede, som museer, udstillinger og forskning gennem mange år har vist frem? Og hvilke historier bliver fortalt?

Guldalderkunstnernes rejsebilleder

Et af de mere uudforskede kapitler om den danske guldalder er kunstneres rejseaktiviteter, sådan som de udfoldede sig i forbindelse med ture rundt i Danmark, rejser til Norge og længerevarende dannelsesrejser til Italien. Et kendetegn er her, at nok er vi bekendt med kunstneres afbildninger af det skønne danske landskab med motiver fra jyske, fynske og sjællandske skove og strande. Ligeledes er vi måske også bekendt med kunstneres flotte, prægnante malerier af Italiens antikke seværdigheder og af smukke landskaber. Sådan er guldalderen vist frem, udstillet og beskrevet i en lang række udstillingskataloger. Men hvad ved vi egentlig om, hvordan kunstnerne rejste rundt, og hvad de oplevede på deres rejser og ture? Malede de andre typer billeder end de solbeskinnede landskaber, som i dag hænger på museerne? Hvordan kom kunstnerne til Norge og til Italien, og hvordan var eksempelvis transportforholdene i Danmark? Kigger vi nærmere på disse spørgsmål, kan vi udvide det gængse, polerede, syn på guldalderkunsten.

Men hvori består så den gængse opfattelse, når det kommer til kunstneres rejseaktiviteter? Til det etablerede glansbillede af guldalderen hører forestillingen om, at kunstnerne vandrede rundt og oplevede naturen, i takt med at de ligefrem *stred* sig frem gennem landskabet med deres oppakning og malergrej på ryggen. Forestillingen er med andre ord, at de var ædle, sande rejsende i et uspoleret og uberørt land. Med til forestillingen hører også, at guldaldertidens rejser foregik på en måde og i et tempo, *fra før* verden forandrede sig. Før forandringer som etablering af jernbanelinjer, og før dampskibsruiter muliggjorde hurtigere transport; og især før turismens opblomstring, der ikke længere gjorde de rejsende kunstneres dannelsesrejser til noget helt så usædvanligt og autentisk, som de var tidligere. På mange måder er den danske guldalderkunst og dens kunstnere blevet præserveret som en gylden, ædel tid med en velkonsolideret kunstneropfattelse, der ikke kan rykkes ved. Men faktum er, at guldalderkunst-

nerne faktisk var rejsende turister, der sejlede med dampskibe og kørte med tog, og at de endvidere beskrev og malede alle de mange nye oplevelser, som de fik. Foruden de skønne, uspolerede malerier fra sydens Rom og de smukke danske landskabsmalerier producerede kunstnerne nemlig også tegninger, studier og malerier i en mere *samtidsrapporterende* stil, hvor man ved første øjekast kan se de teknologiske og kulturskabte forandringer.

Når jeg her griber fat i dette materiale, er det, fordi der her er en høj fællesnævner gemt ikke blot mellem datidens og nutidens rejsende, men også mellem de billedproduktioner, der opstår, når man forlader hverdagen og rejser ud – dengang såvel som i dag. Afstanden mellem kunstnerens rejseoplevelser i den gyldne guldalder og så vores egne rejseoplevelser som turister og rejsende er måske slet ikke så stor endda?

I denne lighed omkring det at være rejsende og turist ligger kimen til en langt mere nuanceret forståelse af guldalderen. Tænker vi eksempelvis nærmere over, hvordan vores egne, nutidige rejsebilleder taget med et kamera eller en mobiltelefon ser ud, vil vores samlede indtryk fra en ferie hovedsagelig videregive indtrykket af ture i naturskønne og unikke omgivelser – og gerne som ren (familie)idyl uden forstyrrende elementer, der truer med at ødelægge både det idylliske og det unikke. Det er som idyl, de fleste af os gerne vil fremstille og fortælle om vores ferie. Anderledes var det faktisk ikke for guldalderkunstnerne. Men hvis vi ser vores feriealbums efter i sømmene, viser det sig ganske ofte, at de andre tilstedeværende turister *også* fandt vej ind i kamerasøgerens felt, og at teknologisk kulturskabte elementer som tog, skibe, fabrikker m.m. *også* blev en del af fortællingen. Om vi ville det eller ej, er det svært at opretholde en ren pastoral og ensom idyl midt i et virvar af turister. Måske undlader vi at fremkalde disse billeder, der giver et mindre æstetisk smukt indtryk af vores ferie – trods det, at de har været en del af den samlede oplevelse. Guldalderens kunstnere lavede også tegninger og studier af elementer, de efterfølgende ikke fandt anledning til at forstørre op på det store lærred. Blandt disse tegninger og studier finder vi overvejende motiver som damplokomotiver, dampskibe, fabrikker og (andre) turister, og tegningerne endte oftest som rapporterende samtidsskildringer, i kunstnerens private gemmer væk fra offentlighedens søgelys. Men til tider valgte kunstnerne alligevel at stå ved deres reelle oplevelser og indsatte disse nye kulturskabte motiver i deres store gennemarbejdede malerier udført i atelieret. Disse billeder viser kunstnerens vilje, mod og trods til ikke at ville sortere og retouchere af hensyn til den gængse æstetik og den gængse forventning om, hvad kunst måtte skildre. Billederne viser, at kunstnerne havde blik for nye motiver. Overordnet betragtet havde kunstnerne dog sværest ved at skildre nye samfundsskabte tendenser i maleriet som kunstform, mens de lettere

kunne skildre dem i medier som oliestudier og tegninger – og nemmest kunne skrive om dem i deres rejsedagbøger og i breve. Til gengæld ser vi her en direkte teknologifascination komme til orde. Denne forskel på billeder og skrift gemmer på en spændende historie om kunstens væsen og rolle i guldaldertidens samfund, og den kommer vi især nærmere ind på i denne bog i kapitlerne *Rejsende kunstnere* og *De mobile rejsende*.

De billeder, der indarbejdede utraditionelle, kulturskabte elementer, eller som fremviste en mindre idyllisk side af det danske eller sydlandske arkadiske landskab, var kunstnerne godt selv klar over afveg fra det forventelige billede, der egnede sig til salg og fremvisning for offentligheden. For det købedygtige danske publikum foretrak billeder, hvor solen skinne, og hvor landskabet tog sig smukt og uberørt ud. Ved at kunstnerne gemte en række af netop de forandringsinkluderende værker lidt væk for andres beskuelse, medvirkede de til en selviscenesættelse af deres rejser, som eftertiden har genfortalt og reproduceret; nemlig at deres rejser kun indeholdt uspolerede og autentiske oplevelser, fra før verden forandrede sig, som den skildres i deres billeder. Hovedparten af kunstnernes bortgemte rejsebilleder er imidlertid i dag kommet i museernes eje, hvor de på lignende vis bliver gemt væk i magasiner og arkiver uden for offentlighedens blik, og på den måde lever det udstillede glansbillede af guldalder-tiden i bedste velgående. Fortællingen om kunstnernes arbejde med tidens nye teknologiske og samfundsudviklende tendenser i deres billeder er receptionshistorisk således blevet nedtonet, overset og endog bortforklaret. De frasorterede billeder bør dog kigges på igen, for de viser med al tydelighed, at guldalderkunstnerne havde blik for nye og mindre tandløse motiver, og at de anskuede verden fra meget mere utraditionelle, eller »skæve« synsvinkler, end man tidligere har ment, de gjorde.

Det interessante ved guldalderkunstnerne var ikke kun, at de markerede sig som første generation af rejsende, der kunne tage ud i verden med de nye og hurtige transportmidler. De var også første generation af kunstnere, hvis blik på verden forandrede sig på grund af netop de nye transportformers hastige tempo. Rejseblikket blev mere mobilt, og erfaringer fra kørsel med tog og rejser med dampskib smittede af på værkerne, der forandrede udseende i takt med kunstnernes erfaringer med at rejse. Den mere mobile synsmåde på verden påvirkede således datidens kunstnere, med anderledes billeder til følge, indfanget og registreret som ofte hastige snapshots. En række af disse værker synes endvidere at skildre verden på »fotografisk« vis, som om kunstnerne havde holdt et optisk apparat op foran deres øjne, da de lavede deres billeder. Værkerne ser tilfældige ud, og de skildrer naturen, landskabet, rejsens seværdigheder og bygninger fra vinkler, kunstnerne ikke havde set dem fra før, ligesom helt nye motiver

kom i søgelyset. Kunstnerne synes på mange måder bevidste om den synsvinkel, hvorfra de så ud på verden, og bevidste om, at de kun kunne vise os et *udsnit* af denne verden. Selv værker fra 1820'erne og 1830'erne, det vil sige forud for fotografiets reelle fremkomst i 1840, synes at markere sig ved et billedmæssigt udtryk, der ligner og dermed foregreb fotografiets æstetik. Guldalderkunstnernes værker udtrykker via denne fotografiske synsvinkel på verden en ny, særegen, visuel sensibilitet, hvor det skæve, halve eller fragmenterede blik på omgivelserne dyrkedes, og hvor det selvoplevede indtryk blev værkernes hovedformål – helt ulig tidligere kunstnergenerationers rejsebilleder.

Vender vi blikket mod rejsende i 1600-tallet og 1700-tallet, var de ikke kun få i antal; deres formål var også anderledes. Hovedparten af dem var videnskabsfolk, der ønskede at indsamle genstande og oplysninger. Heroverfor finder vi udbredelsen af en ny type rejsende, der, særligt mod slutningen af 1700-tallet, markerede sig ved at søge dannelse og fornøjelse. Til forskel fra de videnskabelige ekspeditioner blev rejsende på »The Grand Tour«, som denne type rejse kaldtes, udført som led i den velstående adelsklasses uddannelse med besøg i større europæiske byer med Rom som rejsens mål. Indsigt i den antikke kulturelle arv stod her centralt for det engelske aristokrati, som man oftest forbinder The Grand Tour med. Generelt for disse især engelske og franske kunstnere var, at malerier, der blev skabt i de hjemlige atelierer *efter* de stærke oplevelser i syden, ganske ofte blev fremstillet som pastorale idyller tilført harmoniske, elysiske stemningseffekter præget af solopgangs- og nedgangsfænomener iklædt menneskelig staffage, der vandrede rundt i de antikke ruiner. Værkerne baserede sig altså ikke nødvendigvis på selvoplevede hændelser eller observationer, men skal snarere ses som repræsentative fantasikompositioner tilsat kulturelt overleverede forestillinger om en tabt antik storhedstid.

Det var i slipstrømmen af denne arkadiske, ophøjede billedtradition fra eksempelvis de franske kunstnere Claude Lorrain (1600-1682) og Nicolas Poussin (1594-1665), at de danske guldalderkunstnere foretog deres kunstneriske dannelsesrejser. Men de danske kunstners vilkår var helt anderledes. Det samme blev deres mission med at rejse ud. Generelt for de danske guldaldermalere var, at de var født i borgerskabet – og ikke i adelen – og allerede her indlejrede der sig en forskel i deres rejsevilkår, syn på andre typer rejsende og dermed også i deres malemåde: Fortællingen om guldalderkunstnernes rejsebilleder er fortællingen om en ny generation af malere, for hvem ønsket om at bryde med traditionerne generelt lå dem meget på sinde. Dette »nye« kommer stærkest til udtryk i værker skabt på rejser i det fjerne såvel som i det nære; på afstand af hverdagens rammer, hvor de lader den observerede virkelighed trænge sig på.