

Ved bordet

Tine Nielsen Fabienke
og Mette Bøgh Jensen

Bordet er et møbel, som vi sidder ved hver dag, uden at vi rigtigt lægger mærke til det, og der har eksempelvis ikke været det samme fokus på bordet som på stolen rent designmæssigt. Både kunstmuseet Trapholt og Kunstmuseet i Tønder sætter således fokus på stole i deres faste samling: ”Trapholts store stolesamling bygger primært på danske klassikere, men indeholder også relevante værker af international herkomst. Stolen defineres som enten æstetisk, materiel eller social innovation”, skriver museet på sin hjemmeside, mens man i Tønder har en permanent udstilling af møbelarkitekten Hans J. Wegners stole.¹

Det er straks sværere, for ikke at sige umuligt, at finde et museum, der har bordet som et særligt fokusområde. Måske er det, fordi bordet – i modsætning til stolen – ikke kan stå alene, men som regel følges af en eller flere stole og dermed også ofte, men ikke altid, af menneskelig aktivitet. Det er netop menneskene ved bordet, eller sporene efter dem, der er omdrejningspunktet for denne bog, *Ved bordet. Mennesker, mad & nature morte*, der ledsager udstillingen af samme navn på Fuglsang Kunstmuseum og Skagens Museum.

Fuglsang Kunstmuseum rummer en bred samling af dansk kunst fra slutningen af 1780'erne og frem til i dag, hvor perioden fra guldalderen og frem til ca. 1960 står stærkest. Selv om bl.a. landskabsmaleriet tegner sig for en stor del af motiverne, findes også en række væsentlige værker, hvori bordet naturligt indgår, eksempelvis genrebilleder, portrætter, interiører og opstillinger. I Skagens Kunstmuseers samling er fokus naturligt nok på skagensmalerne, der kom til Skagen i slutningen af 1800-tallet, hvor der blev grundlagt en kunstnerkoloni. Skagensmalerne har malet mange værker, hvor bordet, eller rettere det, der foregår omkring bordet, spiller en væsentlig rolle. En af de ting, som skagensmalerne lagde stor vægt på ved at være en del af fællesskabet i en kunstnerkoloni, var netop sam-

været med de øvrige kunstnere, et samvær, der bl.a. foregik omkring bordet. Et af de mest ikoniske værker malet i Skagen er P.S. Krøyers maleri *Hip, hip, hurra!* fra 1888, hvor et udvalg af skagensmalere og andre personer med relation til kunstnerne og deres fællesskab er samlet omkring et bord [se ill. 11, s. 110]. Det er dog langt fra det eneste billede af et selskab forsamlet omkring et bord, som skagensmalerne har lavet.

For begge museer har det derfor været oplagt at beskæftige sig med bordet for derved at få belyst en særlig emnekreds, der også i dag bliver ved at fascinere. Mens bordet er en fast komponent i de billeder, der er udvalgt til udstillingen, så skifter de forskellige aktiviteter omkring bordet og de genstande, der places på det. Når et bestemt element, og her altså bordet, bliver det gennemgående tema for en forskningsbaseret udstilling, giver det mulighed for at se, hvordan en udvalgt emnekreds udvikler sig over tid, eller hvordan kunstværker inden for det samme tema over et bestemt tidsspann ligner sine forgængere forbløffende meget.

Overordnet kan man sige, at udgangspunktet for det samlede udstillingsprojekt har været, at bordet i billedkunsten manifesterer sig som et både fysisk, mentalt, symbolsk og kompositorisk element, hvorved både tidsspecifikke og almenmenneskelige problemstillinger kan aflæses på forskellig vis, og det er en række af disse mange facetter, som udstillingens fem temaer og bogens fem artikler på hver deres måde belyser.

Udstillingens fem temaer

Udstillingens fem temaer kommer bredt omkring det overordnede emne: ”Ved bordet. Mennesker, mad & nature morte”. Med flere end 50 malerier fra ind- og udland, offentlige og private samlinger, bliver følgende emner behandlet nærmere: ”Den hollandske forbindelse”, ”Bordet som socialt samlingssted”, ”Blikket på bordet”, ”Bord, dæk dig” og ”På bordet”. Med udgangspunkt i tyngden i Fuglsang Kunstmuseums og Skagens Kunstmuseers egne samlinger kredser temaerne omkring den kronologiske akse 1880-1940 – med perspektiverende afstikkere både tilbage og frem i tid.

Ud over at ovennævnte periode tager afsæt i de to arrangerende museers samlinger, er den også en inspirerende tid i dansk kunsthistorie, som karakteriseres af både opblomstringen af kunstnerkolonier, nye

uddannelsesmuligheder for kunstnere af begge køn, etableringen af væsentlige sammenslutninger samt et større repertoire af både avantgarde og mere traditionelle strømninger med store stilistiske udsving til følge. Nedenfor kigger vi nærmere på udstillingens temaer med et udvalg af værker, som repræsenterer forskellige problemstillinger af både formel og indholdsmæssig art i relation til bordet som markant element i billedkunsten.

Den hollandske forbindelse

I begyndelsen af 1600-tallet malede de hollandske kunstnere mange gruppeportrætter af mænd eller kvinder ved et bord [s. 19]. Bordet er ofte centralt i billedet, hvor det vender ud mod beskueren, ligesom der tit er en oplået bog og andre effekter på bordet, der typisk fortæller om de portrætteredes erhverv. Mændene eller kvinderne interagerer med hinanden, men også med beskueren, som en eller flere personer på billedet tilsyneladende har øjenkontakt med. Denne kompositionsmodel anvendes i en stor del af tidens hollandske gruppeportrætter og blev anvendt i de følgende århundreder.

Skagensmalerne var meget fascinerede af de hollandske 1600-talsmalere, hvis værker de bl.a. stiftede bekendtskab med på deres rejser til europæiske museer, og i 1903 malede Michael Ancher sit ikoniske billede af de brøndumske kvinder siddende ved et bord i spisesalen på Brøndums Hotel, hvor man tydeligt ser inspirationen [s. 21]. Både i de hollandske gruppeportrætter og i værkerne inspireret af dem har bordet en vigtig kompositorisk, men også symbolsk betydning. Her fungerer bordet som et sted, hvorom vigtige ting foregår og store beslutninger træffes, og bordet er således både et mødested og et arbejdsbord. I dette tema undersøges denne dobbelthed, samt hvordan kunstnerne i årtierne omkring år 1900 under hollandsk påvirkning fornyede gruppeportrættegenren.

Foruden Anchers repræsentative billede af kvinderne omkring bordet i Brøndums spisesal indeholder dette tema også et værk af maleren Julius Paulsen, der har malet en udstillingskomité [s. 20]. Måske er de i gang med at censurere værker til en udstilling, og vi må formode, at de befinder sig i en arbejdssituation i modsætning til kvinderne i spisesalen.

Selv om det her er mænd, der er samlet omkring bordet, er de to 1900-talsbilleder forbløffende ens,

samtidig med at de i udpræget grad ligner de hollandske forbilleder fra 1600-tallet. I begge værker fungerer bordet som en barriere mellem de afbildede personer og beskueren, og selv om herrerne på Paulsens billede måske nok er medlemmer af en særlig komité, mens Anchers familie er samlet til en privat begivenhed, får man ikke indtryk af, at Ancher har skildret et særligt kvindeligt univers. Kvinderne i Anchers billede er lige så betydningsfulde som Paulsens distingverede selskab.

Mens mændene på Paulsens billede befinder sig i et halvoftentligt rum, er kvinderne på Anchers billede gengivet i en sal, der hverken er offentligt eller privat, men snarere befinder sig i en kategori mellem disse to poler. Grænsen mellem det private og det offentlige var ikke altid helt klar på Brøndums Hotel, idet Anna Anchers søstre og mor boede og arbejdede på hotellet.²

Bordet som socialt samlingssted

Frokostscener, havesammenkomster, aftenselskaber ved lampelys og mere afdæmpede tableauer. I slutningen af 1800-tallet bliver det moderne at male værker, der skildrer sammenkomster med bordet som omdrejningspunkt. Skildringer fra og af den hjemlige sfære optog mange kunstnere på dette tidspunkt, og selv om man kunne trække sig tilbage bag hjemmets fire vægge, så var hjemmet også et sted, hvor man kunne invitere til socialt samvær. Bordet spiller her en central rolle, idet det fungerer som samværets samlingssted; det er ved bordet, man samles, diskuterer, underholder. Det nye i denne sammenhæng var, at man i højere grad end tidligere inviterede publikum indenfor, hvilket var med til at fremme offentlighedens interesse for kunstnernes privatliv.³

Ud over hjemmet var der fra den senere del af 1800-tallet og frem også stigende fokus på skildringer af samværet i det offentlige rum: hoteller, caféer, restauranter, dansesteder og spisesale, hvor man mødtes og gik fra hinanden igen. På disse lokaliteter kunne man både træffes ved bordene med mennesker, man kendte, men også sidde tæt sammen, måske endda omkring det samme bord, med nogle, man slet ikke kendte. I dette tema belyses bordets funktion som et sted, hvor mennesker samles både i det private og i det offentlige rum.

I kunstnerkolonien i Skagen var bordet det naturlige centrum, hvorom skagensmalerne samledes efter

endte arbejde, og temaet indeholder også flere værker med motiv fra Skagen. Det var først og fremmest P.S. Krøyer, der malede billeder af kunstnernes fællesskab i kunstnerkolonier eksempelvis i Frankrig og senere i Skagen [s. 28-29]. Billederne fra sidstnævnte sted er i dag blevet ikoner over det muntre liv der, men de kan imidlertid også tolkes som Krøyers forsøg på selv at slå igennem som kunstner. Han satsede på at få en karriere som individuel, uafhængig kunstner, men de mange billeder, han malede af fællesskabet i kolonien, understreger også, at han ønskede at være en del af noget kollektivt, der ligeledes kunne fremme hans karriere.

Krøyer var ikke den eneste i perioden, men eksempelvis ser det i Krøyers værker af skagensmalere omkring et bord. Hvad enten beskueren er inviteret med ved bordet i Viggo Johansens hjem, som i *Aftenpassiar* fra 1886, eller hos Emilie Mundt i *Efter hjemkomsten* fra 1893, fungerer bordet tydeligvis som den samlede komponent, ligesom det er bordet eller personernes interaktion omkring bordet, der er i centrum, oplyst af en eller flere lamper [s. 26-27].

Kompositionen i Johansens og Mundts billeder ligner hinanden: I begge er der to lyskilder, hvoraf den ene er placeret på bordet. Bagest står en person, og i sofaen til venstre sidder to personer. Begge interiører er kunstnerhjem med flere malerier på væggene, ligesom der er et mørkt felt i begge billeder, der angiver, at der er et rum bagved, som beskueren ikke kan se. Mens det er nogle af naturalismens bannerførere, der er samlet hos Viggo Johansen: P.S. Krøyer, kunstkritiker Karl Madsen, hustruerne Martha Johansen og Thora Madsen, stående Julius Paulsen og forrest arkitekten og kunsthåndværkeren Thorvald Bindesbøll, er der flere personer på Mundts billede, der er mindre kendte i dag. De to kvinder i sofaen er f.eks. først blevet identificeret inden for de senere år som malerne Louise Ravn-Hansen og Emma Meyer, sidstnævnte endda med en vis usikkerhed.⁵

I Karl Larsens langt senere og store *Aftenselskab* fra ca. 1924 ses et selskab af modernismens malere: bl.a. Harald Giersing, Jais Nielsen, Olaf Rude og Vil-

helm Lundstrøm [s. 30-31]. Baggrunden for motivet var et middagsselskab hos den danske kunsthandler Carl Clausen, men alt bestik er forsvundet fra bordet, i stedet har kunstnerne kun deres vinglas og et enkelt fad med mad tilbage. I midten, lidt for sig selv, sidder selvsamme Clausen og troner næsten som Jesus ved nadverbordet med sine disciple omkring sig. Her er det dog ikke det kristne budskab, der prædikes, men snarere et fællesskab blandt ligesindede kunstnere.

I billederne af det sociale fællesskab fungerer bordet som et samlende element. Hos Mundt og Johansen er lampen på bordet med til at understrege dette, mens der i Larsens billede ikke er kunstig belysning og ingen aftenstemning. I stedet er billedet holdt i enkle farvetoner, og de mange personer, der har travlt med hver deres, bindes ikke kun sammen af bordet med den hvide dug, som de sidder omkring, men også af en påklædning i samme kolorit.

Blikket på bordet

Mænd og kvinder opholder sig ved bordet i billedkunsten både sammen og hver for sig, flere eller alene, og de foretager sig både noget forskelligt og noget ens. I en motivkreds for sig, mellem genrerne 'portræt' og 'interiør', ses de to køn i en række afdæmpede situationer, hvor de foretager sig ingenting, er fordybede i arbejde eller fritidsbeskæftigelser. Scenearrangementerne kan opfattes som emblematiske for det enkelte køns professionelle og private råderum under givne samfundsstrukturer, mens andre bliver symbol på henholdsvis mandens og kvindens over tiden foranderlige identitet og magt i parforholdet og familien. Det gælder både i forhold til motivet, men også i forhold til de udøvende kunstnere selv.⁶

I denne motivkreds spiller bordet ofte en væsentlig rolle i forhold til markeringer af distance eller nærhed i billederne. Dvs. bordet kan både kile sig ind mellem de portrætterede og maleren/beskueren, men det kan også bidrage til fysisk og mentalt at skabe nærhed eller afstand mellem mand og kvinde, når de sidder ved det samme bord. Hermed bliver motiverne også fortællinger om de æstetiske universer, som kunstnerne vælger at placere kønnene i, og hvordan de kan fremme bestemte opfattelser af mand og kvinde og samværet de to imellem.

Blandt temaets tidligste værker er Viggo Johansens maleri af den rygvendte hustru Martha i *Køkken-*

interiør fra 1884, hvor han inspireret af 1600-tallets nederlandske genrebilleder viser hende ved et bord i køkkenets fjerneste hjørne i færd med at arrangere blomster og grene til sommerboligen i Skagen [s. 47]. En lignende upåagtet handling fremhæves i Peter Ilstedts stemningsfulde *En ung pige, der renser kantareller* fra 1892 [s. 46]. Også denne kunstner tager afsæt i barokkens genremaleri, hvor den traditionelle kvinderoles huslige sysler ved bordet, 'det stille liv', er afsæt for malerens undersøgelse af især lys- og skyggevirkinger i et afdæmpet koloristisk univers. Bordet er ikke visuelt markant i de to motiver, men til gengæld er det tildelt rollen som et narrativt omdrejningspunkt, idet det er i kraft af bordet, at kvinden i billedet overhovedet udfører sin handling.

Samme nedtonede scenerier genfindes i rækken af læsende kvinder, som i malerne Carl Holsøes og Vilhelm Hammershøis intime interiører har tilsidesat de huslige pligter til fordel for en litterær fordybelse ved bordet i den private stue. Læsningen, der både hidrører fra det borgerlige dannelsesideal og har ikonografiske rødder i det traditionelt maskuline lærdoms-portræt, vidner om en kvindes rolle i gradvis forandring.⁷ Mens Holsøes kvindefigur i det udaterede *Interiør. Læsende dame* næsten demonstrativt har vendt sig helt ind mod væggen ved siden af bordet, med ryggen som en lukket dør mod maleren og beskueren, er Hammershøis ligeledes sortklædte hustru i *Interiør med læsende kvinde. Strandgade 30* fra 1908 set i profil [s. 35-36]. Hun er imidlertid placeret i billedets mellemgrund, skærmet bag bordet i forgrunden, hvis enkle røde dug, hvide kop og bog er som et ekko af boligens øvrige stilige, men spartanske indretning. I begge tilfælde medvirker bordet til at etablere en både fysisk og psykisk utilgængelig privatsfære omkring kvindefiguren. Det samme kan siges om bordet i forhold til Anna Anchers skildring af pianisten Lizzy Hohlenberg i et til gengæld farverigt og lysfyldt *Interiør med røde valmuer* fra 1905, hvor den unge læsende kvinde sidder i sofaen bag bordet, som mest af alt karakteriseres af en stor buket blomster med nedfaldende kronblade [s. 49]. Hohlenberg støtter hovedet med sin hånd som for at koncentrere sig yderligere om læsningen, hvorved hun også skygger for lyset og lægger afstand til den omgivende verden.⁸

Mens ovennævnte værker stilistisk balancerer mellem naturalistiske og symbolistiske tendenser, og i forskellige former for stemningsmaleri dyrker lys og farve, udfolder maleren William Scharffs senere *Pige*

ved køkkenvinduet fra 1920 et blåtonet, let kubistisk univers, hvor en ung pige i lighed med de foregående også er optaget af sin egen verden ved bordet [s. 52]. Som sit 'helle' har hovedpersonen sat sig på køkkenbordet og for en stund lagt sin bog i skødet for i stedet at iagttage den af kubisterne foretrukne opstilling af bl.a. lampe, flaske og tragt på bordet ved siden af – tilsyneladende helt uden at ænse verden udenfor i form af et mere dramatisk optrin mellem de mørke silhuetter på den anden side af vinduet.⁹

Hvor interiøret med det velkendte køkkenbord i Scharffs værk tegnes op som modsætning til en mulig truende verden udenfor, har bordet ingen beskyttende funktion i Jais Nielsens parisiske kvinde i mol i *Boulevardpigen* fra 1917 [s. 50]. Mens Nielsen også bruger den blå som koloristisk stemningsanslag og bryder billedfladen op, denne gang i klarere udskårne geometriske former og livlige zigzaglinjeforløb, er der kun blevet plads til bordet som en lille halvrand skive langs billedets nedre kant, hvor den frontalt afbildede kvinde og det tilhørende snævre rum indgår i tidstypiske eksperimenter med farve og form, som disse udfolder sig hos det tidlige 20. århundredes modernistiske malere i ind- og udland.¹⁰

De mere radikale formelle undersøgelser af maleriets virkemidler bundfælder sig i årtierne efter i samklang med en tilbagevenden til et mere naturalistisk leje, hvor eksempelvis Paul Høms *Moder* fra 1938 og Olaf Rudes *Ung pige ved et bord* fra 1939 udgår fra et henholdsvis rundt og firkantet bord, som formelt næsten parafraserer kompositionerne af Scharff og Nielsen [s. 53, 51]. Dette lille potpourri af forskellige kvinderoles ved bordet udstråler – på tværs af kunstner, tid og stil – samme komprimerede stemning og billedopbygning, hvor en kvinde alene ved et bord er i færd med at gennemspille sine dagligdags rutiner; kigger, venter, læser, sysler med det lille barn. Bordet medvirker her til at fastholde en fortælling om, at der faktisk foregår *noget* ved det – hvor unødigt dette end måtte forekomme.

Ud over de mange kvinder i dette tema ses også en række mænd ved bordet, der i lighed med kvinderne fordyber sig i forskellige afdæmpede aktiviteter; det gælder eksempelvis læsning, men også situationer, der refererer til deres professionelle virke som bl.a. arbejder eller billedkunstner, og hvor bordet således optræder som et arbejdsbord. Skomagerne i L.A. Rings realistiske *Et besøg i et skomagerværksted* fra 1885 har således fået besøg af fagforeningsmanden Ferdinand

Hurup bevæbnet med dagbladet *Social-Demokraten*, og med sine to tilhørere er han rykket sammen omkring det lille, overfyldte arbejdsbord i olielampens skær i værkstedet, hvor både den rygvedte og frontale figur lytter til den prominente gæst [s. 56].¹¹

Et lignende koloristisk univers, men med naturalismens karakteristiske brede penselstrøg og fokus på lysets møde med materialer og farver, ses Ludvig Finds intime portræt *Arkitekten Thorvald Bindesbøll i sin arbejdsstue* fra 1891, som også tager afsæt i den portrætteredes profession, men nu har henlagt scenen til et københavnsk kunstnerhjem på Vesterbro [s. 57]. Her sidder den tegnende Bindesbøll koncentreret ved sit arbejdsbord, omgivet af bl.a. keramiske værker samt tegninger og maleri på væggen, der refererer til hans eget kunstneriske virke.¹² Som han sidder der opslugt af sit arbejde bag bordet, forekommer han næsten at være gået i ét med kunsten. I den henseende adskiller Finds iscenesættelse af sin kollega sig ikke synderligt fra Anna Anchers placering af den læsende Lizzy Hohlenberg bag stuebordet i Anchers kunstnerhjem i Skagen.

Maler og kunsthåndværker Mogens Ballin er til gengæld også næsten ét med sine fem børn i Finds portræt af sin nabo, ven og kollega i *Portræt af Mogens Ballin med børnene i hjemmet i Charlottenlund* fra 1913 [s. 60-61]. Enkemanden Ballin, der efter hustruens død i 1907 omlagde sin professionelle karriere til varetagelse af og omsorg for parrets moderløse børn, har samlet familien til højt læsning. Den yngste datter er kravlet op til sin far, og den ældste datter syr, mens de tre drenge på hver sin side af bordet lader tankerne vandre. Find, der også blev kendt som 'børnemaleren', har zoomet ind på motivet, så nærværet og samhörigheden omkring det centrale møbel synes mest udtalt, og bordet skildres således som hjemmets uomgængelige arne.¹³

Lignende nære skildringer af mandlige kolleger og ligesindede ved bordet ses også i Edvard Weies portræt af Harald Giersing fra 1909 og Olaf Rudes senere billede af ven og mæcen Aage Jacobæus fra 1928, hvor udforskningen af farven på fladen samt valget af bord og de genstande, der befinder sig på det, tegner personkarakteristikken frem for en detaljeret portrætlighed i traditionel forstand [s. 58-59].

Ud over mænd og kvinder hver for sig ved bordet eller alene ses også motiver, hvor mand og kvinde sidder ved bordet som par, forenede eller adskilte. Fra 1883 stammer Anna og Michael Anchers dobbeltpor-

træt *Dagens arbejde bedømmes*, hvor de to kunstnere har skildret sig selv og hinanden, siddende sammen, med samme blikretning [s. 41]. Deres samhørighed understreges af, at de sidder på samme side af det centrale bord og på lige fod drøfter deres fælles metier.¹⁴ Dobbeltportrætter var populære i slutningen af 1800-tallet; også Marie og P.S. Krøyer malede hinanden i et dobbeltportræt, men Anchers billede er et sjældent eksempel på samhørighed mellem to ligestillede kunstnere.¹⁵

Som kompositorisk modsætning hertil kan man se Harald Slott-Møllers symbolistiske *Primavera* fra 1901 [s. 38-39]. Her er mand og kvinde flyttet fra et hjemligt interiør til den lille italienske by Fiesole nær Firenze, hvor parret sidder på hver sin side af et tværstillet smukt dækket spisebord med udsigt over et toskansk landskab.¹⁶ I lighed med bordets placering foregår handlingen også planparallelt med billedfladen, idet kvinden som en anden *femme fatale* fra højre mod venstre læner sig frem mod sin lettere apatiske ledsager på den modsatte side af bordet og lokkende byder ham et glas rødvin. Modsat bordets samlende funktion i Ancherparrets dobbeltportræt lægger Slott-Møllers bord scene til et mere kompliceret forhold kønnene imellem, hvor det endnu ikke synes afklaret, hvordan deres roller er fordelt indbyrdes.

Bord, dæk dig

Kunst og mad hænger appetitligt sammen i mange sammenhænge i billedkunsten. Især forberedelsen og gennemførelsen af forskellige former for almindelige måltider er et populært motiv med mange dagsordener i forhold til bl.a. samhørighed eller splittelser i det tilhørende persongalleri: par, familie, venner og kolleger. Motiverne favner både mere beskedne kår på landet, urbane borgerhjem og æstetiserede kunstnerboliger – samt det offentlige rums platforme for samvær. Fælles for de seneste århundreders vesteuropæiske billedkunst med dette motiv er, at de bl.a. refererer til kunsthistorien fra renessancen og frem, hvor eksempelvis væsentlige bibelske måltiders ikonografi tjener som forbillede, herunder den hvide dug i den sidste nadver.

Dette tema har fokus på måltidet og de ritualer, der udspiller sig både før, under og efter indtagelsen af mad og drikke sammen. Valget af møblement og service er med til at signalere social status og kulturel

orientering, og det danner baggrund for eller skaber forventning om noget, som gennemspilles i billedkunstnernes skildring af det. Ud over fortællinger om ændrede samfundsforskel, familiestrukturer og hverdagsliv bliver billederne således også illustrationer af skiftende tiders ideologier inden for bl.a. indretning, bordskik, gastronomi og sundhed.

Det tidligste værk i dette tema, P.C. Skovgaard's lille *Stue i Vejby* fra 1843, er en scene fra kunstnerens barndomshjem i Vejby ved den nordsjællandske kyst [s. 66-67].¹⁷ Billedet er skabt i forbindelse med Skovgaard's og vennen Johan Thomas Lundbyes sommerrejse til området samme år, og det viser en beskedent lavloftet stue med jernovn og empiremøblement, hvor der i hjørnet med de mange små malerier på væggen er dækket fint op til teselskab med hvid dug. Man har inviteret gæster, men stemningen synes alligevel præget af afventende mådehold og er uden synderligt anekdotisk indhold. Det understreges af den statuarske ro de afbildede personer imellem, at det lille vindue ikke byder på særligt udsyn til verden udenfor, og der er ingen bevægelse i rummet bortset fra katten i den umiddelbare forgrund og den lette drejning af en af personerne i sofaen mod sin sidemand. Det pyntede bord fungerer her som familiens repræsentative billede udadtil, men skildrer ikke nødvendigvis varme personlige relationer de afbildede imellem.

En noget mere spartansk version af måltidet og bordets betydning for afviklingen af det ses i fynbomaleren Jens Birkholms fremstilling af samfundets svageste og skæve eksisterer i *Til bords. Scene fra fattighuset i Faaborg* fra 1904 [s. 71]. Her danner træbænk og bord rammen omkring et beskedent måltid for en gruppe udsatte mennesker, der ikke kan klare sig selv, og som ved bordet får dækket nogle af livets basale fornødenheder; mad og drikke. Den afdæmpede kolorit og det rustikke møblement medvirker til at forstærke alvoren i motivet, der eksempelvis kan ses som en stærk kontrast til de mange charmerende måltidsmotiver fra bl.a. skagensmalerne.

Hvor måltidets nydelsesaspekt er begrænset i ovenstående motiver, er der til gengæld skruet op for det samme i billeder, hvor et mere sprudlende indhold synes ækvivaleret af et malerisk og koloristisk overskud. Det gælder skagensmalere som P.S. Krøyer og Anna Ancher, hvis lysfyldte interiører med generøst dækkede borde viser, hvordan iscenesættelsen af mad og drikke som smukke opstillinger på bordet også karakteriserer dem, der indtager måltidet, som æsteti-

ske og sanselige væsener, der priser et veldækket bord. For Krøyers vedkommende stimuleres situationen i *Ved frokosten* fra 1893 yderligere af den intellektuelle samtale, mens Anna Ancher i sit kærlige og humoristiske *Frokost for jagten* fra 1905, har portrætteret ægtefællen Michael Ancher alene ved bordet i den næsten selvlysende stue, hvor han med utilsløret madglæde styrker sig til dagens strabadser [s. 78-79].

Glæden ved det veldækkede bord og samværet omkring det, kan også ses i Peter Tom-Petersens *Efter frokosten* fra malerens bryllupsrejse i 1891 til Italien [s. 68]. Som mange andre kunstnere, der havde gået på Kunstnernes Studieskole i København, besøgte det nygifte par maleren Kristian Zahrtmann, mangeårig underviser på studieskolen, i hans hus Casa Ceroni i landsbyen Civita d'Antino i Abruzzerne øst for Rom. Her ses netop Tom-Petersens hustru Marie ved bordet i samtale med den kvindelige italienske assistance, hvis sødmefulde og nære tilstedeværelse forstærker motivets eksotiske, sydlandske accent.¹⁸

Begejstringen for måltidet ved bordet i det fremmede kan man også iagttage hos Zahrtmann selv i hans næsten fluorescerende billede *Mit frokostbord i Portofino* fra 1900, hvor det elegant dækkede bord på Albergo Delfinos hotelterrasse i Portofino kun tilsyneladende spiller hovedrollen i et maleri, der lige så vel må betragtes som kunstnerens selvportræt [s. 81]. Bordet beretter om Zahrtmanns tilknytning til Italien og hans lovprisning af dets lys, farver, landskab, byer og ikke mindst de kulturelle skikke forbundet med borddækning, lokale råvarer og indtagelse af måltidet. Bordet bliver på den måde udvalgt af kunstneren som et afgørende element i forhold til hans selvforståelse og indgår følgelig som et afgørende element i den tilhørende selvsceensættelse.¹⁹

Som modsætning til ovenstående mere muntre og indbydende tilgang til måltidsmotivets ses som et særligt værk i kategorien den tyske maler Hans Baluscheks bemærkelsesværdige, næsten surrelle skildring af en gruppe kvinder omkring et cafébord: *Her kan familier lave kaffe* fra 1895 [s. 76-77].²⁰ Baluscheks berlinermotiver kredsedede omkring arbejderklassens trange forhold i det moderne samfund, og situationen, hvor de umiddelbart lidt tiltalende damer, grovfurede og slidte, grådige og *lidt* for tæt sidder omkring det *lidt* for lille bord på et offentligt etablissement, kan virke ubehagelig og anstødelig. Dette understreges af, at den eneste anden person i billedet resolut har vendt ryggen til gruppen, hvorved bordet bidrager til at isolere kvin-

derne fra de øvrige omgivelser. Bordet og det, der er på bordet, er på den måde med til at understrege det, der rent faktisk foregår omkring det. Kaffen løber ned ad kanderens sider og et par fluer har allerede placeret sig der, hvor den løber ned; der er langt fra kaffen i Berlin til den perlende champagne i Krøyers *Hip, hip, hurra!*

På bordet

Temaet med opstillinger handler om, hvad der sker, når nærbilleder af bordet forviser mennesket fra motivet og helt indtager hovedrollen og rummet i kunstværket, dvs. hvor bordet bliver omdrejningspunkt for placeringen af udvalgte genstande. Denne type motiver kaldes både opstillinger, stilleben og nature morte, og de dækker betegnelser fra det tyske 'stille liv' til det franske 'død natur'. I de 'stille' og 'døde' motiver finder man ikke desto mindre et univers, hvor hver enkelt del traditionelt skal ses i sammenhæng med det samlede motivs formelle karakteristika og overordnede fortælling. Og selv om der ikke er mennesker, indeholder opstillingerne en forventning om beskuerens tilstedeværelse, hvorfor bordet ofte vender frontalt ud mod denne og byder sig til.

Tingene i opstillingen bærer evigheden i sig, fordi de kan skiftes ud med lignende genstande, der i flere generationer ikke har ændret udseende. Samtidig kan de gå i stykker, rådne og blive snavsede. Bordet spiller en stor rolle i opstillingerne, for det er herpå, tingene befinder sig, og det fungerer som et samlingspunkt for dem. Ofte ser man kun et lille udsnit af de omgivelser, hvori bordet er placeret, og i stedet er det forvandlet til en flade i et udefinerbart rum, hvorpå genstandene præsenteres. Bordet forhindrer med andre ord tingene i helt at flyve frit, og det spærres samtidig for beskuerens indtræden i rummet – hertil og ikke længere.²¹

I forhold til årtierne omkring år 1900 bliver opstillingerne en populær motivkreds, hvor formelle eksperimenter frit udfolder sig. Hvor hver ting på bordet tidligere havde en bestemt symbolsk betydning, bliver genren omdrejningspunkt for en tilsyneladende handlingsforladt undersøgelse af billedkunstneriske virkemidler som farve, lys, linje og flade. Imidlertid kan de moderne opstillinger også læses som en måde at italesætte forskellige (nye) kulturelle værdisæt på, hvor udvalgte genstande giver kunstneren mulighed for bl.a. at kombinere massefremstillede hverdagsgenstande med unika-kunsthåndværk.

Mens maleren Viggo Johansen med inspiration fra barokkens hollandske opstillinger således appellerer til vores øjenlyst i *Nature morte med krabbe* fra 1887 med lysets spil i det blådekorerede porcelæn, fine soltøj og krabbers røde skjold, går fynbomaleren Fritz Syberg mere rustikt til værks i *Ved frokosten* fra 1906 – hans maledede ode til vennen Johannes V. Jensen og dennes digt "Ved frokosten" fra samme år [s. 84-85]. Syberg bruger her bordet med den hvide dug som scene for en præsentation af det solide (herre)frokostmåltid med fire velkendte stykker med henholdsvis skinke, ost, æg og steg – akkompagneret af et stort glas øl og den uundværlige snaps.²² Dug, stofserviet, sølvbestik og musselmalet porcelæn ledsages ulasteligt af saltkar og peberkværn, mens det, der virkelig udmærker motivet, er Sybergs bemestring af farvens mange facetter, bl.a. som denne udfolder sig i den hvide dugsspektrum af blå, gul og grøn.

Et andet værk i dette tema, hvor også madvarer og kunsthåndværk suverænt danner par, er den franske maler og grafiker Odilon Redons *Nature morte* fra ca. 1901, hvori et bord med hvid dug bærer en opstilling med en gul og orange peber samt en blå kande på et blådekoreret porcelænsfad [s. 86-87]. De ledsages af endnu en orange peber og en lysende gul citron, der ligger direkte på dugen. Modsat Johansen og Syberg forekommer Redons former og farver meget komprimerede i både form- og farvevalg, hvorved maleren også gør opmærksom på maleriet selv som illusorisk medie. Det både ligner virkeligheden og ligner den slet ikke. Denne oplevelse kan man genfinde i eksempelvis nyrealisten Niels Strøbeks langt senere værk med samme kolorit, *På lys dug* fra 1968, hvor blåt og hvidt porcelæn, en sølvske og et henholdsvis skrællet og uskrællet løg i kraft af deres gennemmalede sirlighed på én og samme tid forekommer særdeles virkelighedstro i perspektiv og rumlighed og lige så virkelighedsfjerne (næsten abstrakte) i malerens overdrevne bearbejdning af billedfladens stramme komposition [s. 89].²³ Hos både Redon og Strøbek forekommer bordet med den hvide dug at være som et jomfrueligt og 'ubesmittet' lærred, hvorpå de kan orkestrere former og farver efter behov.

Samme (sur)realisme ses ikke i temaets resterende værker, som præsenterer flere markante danske modernistiske malere, hvor undersøgelser af maleriets selvstændige virkemidler også står centralt. Her kan nævnes Olaf Rudes kubistiske *Nature morte med avis* fra 1919, hvor flere forskellige synsvinkler og en collagelignende forenkling af firkanter, cirkler og

kegleformer suppleres af det kulturradikale dagblad *Politiken*, der både henviser til dagligdagens rutiner med at orientere sig i avisen ved bordet, men samtidig selvbevidst refererer til bl.a. den kubistiske avantgarde og dennes brug af *objet trouvé*, dvs. en genstand fra virkeligheden, der eksempelvis indarbejdes som en gyldig del af et kunstværk [s. 90]. At male genstande på bordet, der er blandt de mest almindelige møbler i vores bolig, medvirker i denne optik kun til at forstærke dobbeltheden mellem virkelighed og maleri.

Mens Rude, sammen med eksempelvis Francisca Clausen og Vilhelm Lundstrøm, i perioder arbejder med opstillingen i en meget stramt koreograferet form, herunder bordet gengivet i sin helhed eller som mere diskret grundlag for forskellige sammensætninger af hverdagsgenstande, undersøger bl.a. maleren Edvard Weie særligt farvens musikalitet i sin *Opstilling* fra ca. 1930, hvor bordet nu kun er antydet som et blandt mange farvefelter, der rytmisk fordeler sig på billedfladen [s. 91, 93, 95].²⁴

Farveglæden og arbejdet med det fladebetonede, ornamentale motiv kan også iagttages i senere værker af Olaf Rude, hvor han mange gange varierer og gentager opstillinger på borde, bl.a. i den udaterede *Nature morte med rødmonstret dug* [s. 97].²⁵ Med det billede virker det, som om han sender hilsner til særligt den franske maler Henri Matisse, men han peger også frem mod en samtidskunstner som Jesper Christiansen, der i sit arbejde synes at være lige så begejstret for bordet som platform for udforskningen af maleriets virkemidler.²⁶ I det monumentale *Dialekt* fra 2010 udlægger Christiansen selv det store bords farverige dug med forskellige genstande som et ornamentet blomsterhav med henvisninger til bl.a. den engelske Arts and Crafts-bevægelse [s. 99]. Endvidere peger bordets perspektivlinjer mod interiørets bagvej, hvor beskuerens blik møder fire opklæbde, malede eksempler på farveteorier, farvecirkler og farveeksperimenter. Og bordet bliver dermed et skoleeksempel på, at det i både form og indhold i opstillingsgenren evner at bidrage konstruktivt og nyskabende til undersøgelser af også maleriets egen virkelighed.

Bogens fem artikler

Denne bog er udformet som en antologi med artikler skrevet af forskere, der på hver deres måde kommer rundt om udstillingens fem temaer. Det har fra begyn-

delsen været idéen, at udstillingsprojektets tværfaglige potentiale skulle afspejle sig i valget af skribenter, hvorfor man her vil finde tre kunsthistorikere med hver deres vinkel på materialet: fællesskaber, køn, måltid og opstillinger, samt en historiker og en antropolog, der fra deres særlige fagområder perspektiverer bordet og de handlinger, der relaterer sig til det, eksempelvis ved madlavning og boligindretning.

Mette Bøgh Jensen, kunsthistoriker, seniorforsker og museumsinspektør ved Skagens Kunstmuseer, undersøger i artiklen ”Til bords med Krøyer”, hvilken rolle det individuelle spiller i forhold til det kollektive, og hun ser nærmere på, hvordan det individuelle og det kollektive særligt manifesterer sig i billederne af kunstnernes samvær omkring bordet. Med udgangspunkt i skagensmaleren P.S. Krøyers mange billeder af kunstnere samlet omkring et bord undersøger artiklen, hvorfor det var så vigtigt for Krøyer at male kunstnernes fællesskab, og gør rede for, hvordan han iscenesatte billedet af sig selv som den uafhængige og selvstændige kunstner, samtidig med at han også var en del af noget kollektivt i kunstnerkolonien.

Tine Nielsen Fabienke, kunsthistoriker og museumsinspektør ved Fuglsang Kunstmuseum, skriver i sin artikel ”Han, hun & bordet” om mænd og kvinder ved bordet, hvordan disse iscenesættes og repræsenteres i de udvalgte billeder som køn, formelt og indholdsmæssigt. Gennem en række malerier fra perioden ca. 1880-1930 belyses således mænds og kvinders rolle som kunstner og som motiv, og der fokuseres både på traditionelle kønsrollemønstre og identitet, men også på uventede visuelle aspekter og blikrelationer, der går på tværs af disse antagelser.

Lise Bek, professor, dr.phil. og tidligere ansat ved Afdeling for Kunsthistorie ved Aarhus Universitet, udfolder i sin artikel ”Borddækningens kunst” fascinationskraften i det dækkede bord og det serverede måltid i billedkunsten. Beks tese er, at borddækningskunsten, hvis motiv er hentet fra tingenes verden, under den sete overflade gerne gemmer på en eller anden hemmelighed, dvs. at intet af det, der kan afbildes i opstillingen – og dermed heller ikke måltidets ingredienser eller borddækningen som motiv – nogensinde har været tænkt eller set som ren øjenlyst og æstetisk nydelse. Med eksempler fra oldtiden og frem til i dag viser hun, hvordan motivkredsen i krydsfeltet mellem bl.a. tidens omskiftelighed og måltidets forgængelighed også beretter om livets store spørgsmål og om døden.

Caroline Nyvang, historiker, ph.d. og forsker ved Det Kongelige Bibliotek, belyser i sin artikel ”Barnemad”, hvordan mad spiller en central rolle i vores forestillinger om den gode barndom. Maden er et tilbagevendende tema i børnelitteraturen, og det fælles måltid er ofte blevet fremstillet som en særlig gunstig anledning til opdragelse og kultivering af familiens yngste medlemmer. Men selve madlavningen synes også at rumme et særligt dannelsepotentiale, og gennem en læsning af historiske danske børnekeggebogudgivelser fra perioden 1847-1975 undersøger Nyvang den madpædagogiske dannelse i hjemmene.

Gertrud Øllgaard, antropolog og ekspertisechef ved NIRAS, sætter i sin artikel ”De uundværlige borde” fokus på bordet som kulturel form, der præger vores liv og sætter os i stand til at gøre ting på bestemte måder. Den betydning kommer bl.a. til udtryk i de mange betegnelser og kategorier, vi anvender i forhold til de borde, vi omgiver os med i hverdagen. Artiklen tager afsæt i forfatterens pionérarbejde indeholdende interviews med udvalgte københavnere, der afslørede overraskende mange forskellige typer af borde i hjemmet. Artiklen perspektiverer dermed bordets position i menneskets hverdag mere generelt, også historisk set.

Tak

I forbindelse med udstillingens realisering vil Fuglsang Kunstmuseum og Skagens Kunstmuseer gerne rette en hjertelig tak til vores mange samarbejdspartnere. Det drejer sig om de generøse udlånere af kunstværker fra ind- og udland, herunder imødekommende private ejere samt interesserede og hjælpsomme museumskolleger, der har udlånt en perlerække af værker fra deres samlinger. Også tak til de kunstnere og gallerier, der undervejs på forskellig vis har bidraget med inspiration og nyttige oplysninger i forbindelse med både udstilling og bog.

Desuden skal der lyde en stor tak til bogens eksperter forfattere, Lise Bek, Caroline Nyvang og Gertrud Øllgaard, der som eksperter på hver deres felt har bidraget med tankevækkende tekster i forhold til udstillingsprojektets overordnede tema. Det er altid spændende, når museernes egne fagfolk og deres forskning mødes af engagerede og vidende skribenter, hvis tværfaglige tilgange til materialet udvider den kunsthistoriske horisont, også i forhold til videre forskning i og formidling af samlingerne.

Fuglsang Kunstmuseum, Skagens Kunstmuseer og Aarhus Universitetsforlag vil også gerne takke de fonde og tilskudsgivere, hvis økonomiske opbakning overhovedet har muliggjort udstillingsprojektet *Ved bordet. Mennesker, mad & nature morte*. Det gælder 15. Juni Fonden, Arne V. Schleschs Fond, Augustinus Fonden, Beckett-Fonden, Dronning Margrethes og Prins Henriks Fond, Etatsraad Georg Bestle og Hustrus Mindelegat, Fuglsang Kunstmuseums Venner, Konsul George Jorck og Hustru Emma Jorck's Fond, Ny Carlsbergfondet, Overretssagfører L. Zeuthens Mindelegat, Skagens Museums Venner og Spar Nord Fonden. Det er vi meget taknemmelige for.

Desuden har Nordea-fonden generøst støttet forskellige formidlingsaktiviteter, der relaterer sig til bordet, hvilket vi også takker mange gange for.