Innhold

Innhold 1

Forord 3

Kapittel 1 - Kunstpolitikk og kunstinstitusjon 5
Kilder, arbeidsform og metode 6
Analytiske begreper 18

Kapittel 2 - Norske kunstforhold før og rundt 1814 27
Den europeiske institusjonen ”kunst” 27
Norsk estetisk praksis og kunstpolitikk før 1814 30
Norges utgangspunkt i 1814 – en kunstpolitikk i knopp 47
Kunstnere som forutsetninger for en norsk kunstpolitikk etter 1814 52

Kapittel 3 - ”Akademi” som kunnskapsregime 66
Det europeiske kunstakademi 66
Kunstakademiet i København 73
Kunstakademier og institusjonen kunst 101
”Akademi” som analytiske verktøy – et skjema 124

Kapittel 4 - Et akademi for norske forhold 126
En selvstendig stat som forutsetning for en kunstpolitikk 126
Initiativ tas til et akademi 127
En kunstpolitisk plan for Norge 129
Oppfølgingen – en utstilling 145
Den beskjedne start 153
Niels Treschow og kunstpolitikkens filosofi 158
Kunstskolens første årsfest og utstilling – en kunstpolitisk markering 169
Skolen får fortsette – og utvides 177
Faste vedtekter i 1822 179

Kapittel 5 - Akademiet konsolideres – kunstinstitusjonen utvides 185
Den kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania 185
Kunstsamlinger før Nasjonalgalleriet 190
Nasjonalgalleriet 192
Stortingets behandling av forslaget om et kunstmuseum 197

Kunstforeninger – borgerlige kunstinstitusjoner 199
Stortinget behandler forslaget om et statlig kunstmuseum 207
Tegneskolen som Normal-Institut 214
Kunstforeninger utenfor Christiania..... 221
Reisestipendier for kunstnere 227

Kapittel 6 - Kunstpolitikken 1814-1850 234
Kunnskapsregime - akademiregimet..... 234

Epilog 245

Litteratur 247

Forord

Det er forbundet med store metodiske problemer å beskrive utviklingen av en forståelsesramme som er blitt vår egen.
Siri Meyer

Dette er den første av fire planlagte bøker om kunstpolitikkens historie i Norge. I tillegg til å handle om kunstpolitikken i perioden 1814 - 1850, søker den å legge et grunnlag for de neste tre. Den bærer derfor med seg en tyngre ballast av litteratur-gjennomgang, begrepsdrøfting og metode enn de neste vil gjøre. Fordi jeg før skrivingen av denne boken har arbeidet meg gjennom et stort materiale som går helt frem til vår egen tid[1], mener jeg at det analytiske verktøyet som utvikles her, også vil være nyttig i de neste tre. Men helt sikker kan jeg ikke være, og kan ikke love leseren at tilnærmingen ikke må endres noe underveis.

Billedkunstfeltet er meget interessant, både som et sted for praksis og som et emne for teori. Selv har jeg arbeidet der i over 30 år, og har vært i den heldige situasjon at jeg først har kunnet utøve praksis og deretter teori. Mitt første større teoretiske arbeid var en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen først på 1990-tallet. Dens formål var å klarlegge hvilke kulturelle verdier og sosiale strukturer som preget kunstfeltet. Dette arbeidet åpnet mine øyne for at det var en sammen-heng mellom kunstpolitikk og kunstfeltets verdisystem og sosiale struktur. Mitt andre større teoretiske arbeid var en teori om kunstformidlingens praksis. Blant dens formål var å studere bakgrunnen for hvordan enkeltindividet kan bli så fortrolig med så kompliserte fenomener som kunstfeltets verdier og strukturer og med kunstbegrepet, at det ikke tenker over at en slik fortrolighet er tillært og at den enkeltes fortrolighet har en innlæringshistorie.

Arbeidet med kunstpolitikkens historie har gitt meg en mulighet til å ta opp en tredje større problemstilling vedrørende kunstfeltet, som henger sammen med de to første. Det er kreftene bak og forløpet i kunstinstitusjonens historiske fremvekst i vår kultur, som er en del av den europeiske felleskultur. Mitt bidrag her er å sette denne fremveksten i sammenheng med kunstpolitikkens historie. Min hypotese er at den statlige kunstpolitikken gjennom mer enn to hundre år i betydelig grad har påvirket

[1] Jfr. arbeidsnotater i litteraturfortegnelsen.

fremveksten av den moderne, autonome kunstinstitusjonen, dens verdier og dens sosiale struktur, og måten den enkelte lærer å beherske kunstbegrepet på.

Det har vært særdeles interessant og givende å arbeide med norsk kunstpolitikks historie over nærmere to hundre år, innenfor rammen av et prosjekt med tittelen ”Norsk kulturpolitikk 1814-2014”. Jeg er prosjektlederen, Hans Fredrik Dahl, stor takk skyldig for at han våget å gi dette oppdraget til en som verken er historiker, kunsthistoriker eller ordentlig sosiolog, men som mer på egen hånd har tråkket inn på fagområder der han ikke har noen faglige akkreditiver. Han har vist meg stor tillit underveis, kommentert mine arbeidsnotater og mine utkast, og fått meg til å tro at jeg har kunnet bidra med noe som prosjektet som helhet har kunnet nyttiggjøre seg. Om det faktisk blir tilfelle, får andre bedømme. Troen har iallfall vært en inspirasjon for meg.

Siri Meyer overlot meg før dette arbeidet begynte sitt arkiv fra sin egen studie av fremveksten av en kunsthistorisk bevissthet i norsk offentlighet før 1875. Jeg håper at min bruk av dette materialet er gaven verdig.

Stortingsbiblioteket har strukket seg usedvanlig langt i å tillate meg å kopiere Stortingsdokumenter i store mengder. Min arbeidsform har vært helt avhengig av denne muligheten. En hjertelig takk rettes til Marit Kleppa og hennes medarbeidere på Stortingsbiblioteket for fabelaktig service og tålmodighet. Nasjonalgalleriets Kobberstikksamling og Håndtegningskabinett har vært behjelpelig med å fremskaffe illustrasjoner.

Høgskolen i Telemarks avdeling på Bø har vært min viktigste arbeidsplass de senere årene. Den har gitt meg et kollegialt fellesskap jeg setter stor pris på, og studenter det har vært en inspirasjon å arbeide sammen med. Ved flere anledninger har jeg kunnet legge frem foreløpige resultater fra mitt arbeid med kunstpolitikkens historie på fagmøter, og møtt stimulerende opposisjon. Historikeren Ellen Schrumpfs kommentarer har vært stimulerende. En særlig takk til professor Per Mangset for hans aldri sviktende innsats for å kommentere foreløpige tekster, og utfordre mine egne meninger. For øvrig fremgår det av innledningskapitlet hvilke fagtekster jeg særlig står i gjeld til.

Fossum, 10. november 2004

Dag Solhjell

Kapittel 1 - Kunstpolitikk og kunstinstitusjon

Kunstpolitikk kan sies å være anvendelse av politiske virkemidler overfor kunsten som sosialt område. En ledetråd i denne historien om kunstpolitikken i Norges siden 1814 er det syn at fremveksten og utviklingen av (billed)kunst som en særegen institusjon i samfunnet i stor grad har vært drevet frem av politiske beslutninger på nasjonalt nivå, og at denne kunstinstitusjonens struktur gjennom tiden har vært tilpasset dens relasjon til det politiske felt og statsapparatet. Fremstillingen retter derfor et særlig søkelys mot Storting og Regjering som kunstpolitiske subjekter, mot deres mål, vedtak, virkemidler og forvaltning; mot institusjoner, organisasjoner og personer i det kunstfeltet som har vært gjenstand i kunstpolitikken; og mot den kontaktflate som oppstår mellom det politiske felt og kunstfelt.

Dette er imidlertid bare ledetråden, og det finnes også andre tråder i den institusjonelle veven som er med på å gi denne kunsthistorien sitt innhold, kunsten sitt uttrykk, kunstpolitikken sin retning og kunstinstitusjonen sin sosiale struktur. Det er de ulike private, ikke-offentlige aktører, først kunstnere og de borgerlige sammenslutninger vi kaller kunstforeninger, og etter hvert også kunstnerorganisasjoner, samlere, mesener, gallerister, kritikere, kuratorer og andre rolleinnehavere i kunstens historiespill. Men vi skal se at de fleste av disse også blir trukket inn i eller påvirket av den kunstpolitiske kontaktflate.

Kunstfeltet utvikler også sitt eget indre liv, lovmessigheter og krefter, som i gitte historiske situasjoner kan påvirke kunstpolitikken og endre dets relasjon til det politiske feltet. Den kunstpolitiske dynamikk skapes av krefter i begge strukturer.

I denne historien trer det også frem noen få enkeltpersoner som gjennom en allsidig virksomhet og et overordnet blikk for helheten i kunstinstitusjonen i særlig grad påvirker dens utvikling, både gjennom den kunstpolitiske kontaktflate, og i sin kunstfaglige virksomhet. Disse nasjonale strategene er kunstmaleren I. C. Dahl i første halvdel av 1800-tallet, kunsthistorikeren Lorentz Dietrichson i annen halvdel av 1800-tallet, og grafikeren Anne Breivik i annen halvdel av 1900-tallet.

Som et bakteppe vil også noen trekk ved den tradisjonelle kunsthistorien og den allmenne statlige kulturpolitikken bli trukket frem, den siste særlig nærmere vår egen tid.

Kilder, arbeidsform og metode

Primærkilder

Arbeidsformen har vært en nesten komplett gjennomgang av en bestemt kildekrets, nemlig fire typer Stortingsdokumenter fra 1814 til 2000 som vedrører statens kunstpolitikk:

- dokumenter utarbeidet av regjeringen for Stortinget (budsjettproposisjoner og andre proposisjoner og dokumenter for Stortinget, og Stortingsmeldinger)
- dokumenter regjeringen har latt utarbeide som grunnlag for meldinger og budsjettproposisjoner (utredninger, planer)
- dokumenter Stortinget selv har laget (komitéinnstillinger)
- referater fra Stortingets diskusjoner

Disse dokumentene er gjennomgått på Stortingets bibliotek, og relevante sider fremfunnet, kopiert og studert. Dette basisarkivet er ordnet kronologisk i 15 ringpermer. De siste 30 årenes utredninger, planer, meldinger og innstillinger har jeg dels privat, og dels lånt, og de er derfor lite kopiert. Basisarkivet vil, når mitt arbeid med det er avsluttet, bli deponert ved et offentlig bibliotek.

For materiale som vedrører Tegneskolens historie 1818-1869 og stipendie-tildelinger til kunstnere 1836-1940 har jeg brukt kilder på Statsarkivet og Riksarkivet på Kringsjå i Oslo. Et hittil ukjent arkivmateriale vedrørende et Norske Kunstforeningers Landsforbund i perioden 1932-1949 skriver seg fra arkivet på Kunstnernes Hus, og er nå deponert i Norske kunstforeninger (tidligere Norske Kunstforeningers Landsforbund).

”Stortingsprotokollene driver ikke historien fremover” uttalte Tor Bomann-Larsen til Aftenposten 17. september 2004. Det er en betimelig advarsel mot å tillegge dette primærmaterialet for stor forklaringsverdi i fremveksten av kunstinstitusjonen. Vi må forstå krefter i samfunnet, i kulturfeltet og i kunstfeltet for å lete etter mekanismer bak (Dahl 2004) og historiske forklaringer på samspillet mellom politikk og kunst. Jeg håper å kunne gjøre rede også for slike krefter i denne studien av norsk kunstpolitikk.

Sekundærkilder

I tillegg til denne primærlitteraturen har jeg brukt tilgjengelig sekundærlitteratur, som fremgår av litteraturlisten. Selv om listen synes lang, er den historien jeg søker å skrive bare i begrenset grad dekket av sekundærlitteraturen. I fremstillingen vil jeg også benytte anledningen til å kritisere noen av de oppfatninger om norsk kultur- og

kunstpolitikk som kommer til uttrykk i sekundærlitteraturen eller som konvensjonell visdom i det norske kunsthistorikermiljøet og blant norske forskere på kulturpolitikk.

Det er to arbeider som særlig har påvirket min egen tilnærming. Det er Siri Meyers magistergradsavhandling *Kunsthistoriens forhistorie i Norge. Noen sentrale aspekter* (Meyer 1983), og Gunnar Danbolts *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag* (Danbolt 1997). Meyers avhandling dekker perioden 1700-tallet frem til 1875, og analyserer fremveksten av en kunsthistorisk bevissthet i norsk offentlighet. Hennes kildemateriale er vesentlig aviser og tidsskrifter fra denne tiden, og er meget veldokumentert. Hun har overdratt til meg størstedelen av sitt omfattende arkiv fra dette arbeidet, bestående for en vesentlig del av fotokopier. Hun har også god oversikt over fremveksten av de ulike typer kunstinstitusjoner, men bygger her vesentlig på sekundærkilder. Hun har imidlertid ikke trukket inn de kunstpolitiske perspektiver, og skriver også i den tro at Tegneskolens arkiv er gått tapt. Danbolts norske kunsthistorie er riktig nok en populærvitenskapelig fremstilling, men den behandler, ved siden av en mer tradisjonell kunsthistorie, også fremveksten av en kunstinstitusjon som en ny brukssammenheng for bilder og skulpturer, og hvilke konsekvenser det har for hvordan vi betrakter dem – med et estetisk blikk. Både teori og metode bak min fremstilling står i gjeld til begge disse forskerne, og til den såkalte Bergensskolen, som i tillegg til Meyer også omfattet filosofen Kjell S. Johannessen (1979). Dette miljøet har vel også stimulert kunsthistorikeren Sylvi Cook Evjenth til hennes grundige arbeider med tidlige norske kunstforhold (Evjenth 1986, 1987, 1995).

Det er denne skolens begrep om teoretisk praksis som ligger til grunn for min egen teori om kunstformidling (Solhjell 2001a), et begrep som også har vært viktig i det foreliggende arbeid om kunstpolitikkens historie. En sosiologisk tilnærming til studiet av den historiske fremveksten av et kunstfelt som har påvirket mitt eget arbeid er Pierre Bourdieus *The Rules of Art* (Les Règles de l'art) (1996).

I arbeidet med å utvikle et analytisk verktøy og å sette kunstpolitikken inn i en større historisk og politisk sammenheng, har jeg hatt særlig stor nytte og glede av Rune Slagstads *De nasjonale strateger* (Slagstad 1997).

I denne litteraturgjennomgangen legger jeg vekt på litteratur jeg selv har brukt eller konsultert i dette arbeidet, og utelater litteratur jeg ikke kjenner til.

Kunstutdanning og utdanningsinstitusjoner

Tegneskolens historie (etablert 1818, med en forhistorie tilbake til 1811) er dekket av to fremstillinger: Den første ble utgitt til 100-års jubiléet i 1918 og er skrevet av Anders Krogvig (Krogvig 1918). Boken behandler imidlertid nesten bare forhistorien, opprettelsen og de første få årene. Han bygger imidlertid på Tegneskolens egne arkiver. Den andre ble skrevet til 150-årsjubileet i 1968 av Øystein Parmann

(Parmann 1970), som ikke brukte Tegneskolens eget arkiv (trolig fordi han har trodd det var forsvunnet). Parmanns fremstilling er utilfredsstillende, bygger stort sett på sekundærlitteratur (uten å angi kilder, men han har en kort litteraturliste), og er preget av konvensjonelle kunsthistoriske fordommer.

Om historien til Statens Kunstakademi finnes det en kort fremstilling av Oscar Thue i en utstillingskatalog utgitt av Nasjonalgalleriet i anledning 60-års jubiléet i 1969 (Thue 1969). Det foreligger også en hovedoppgave i kunsthistorie om professorstriden ved akademiet i 1925 av Åse Marcussen, som satte meg på spor etter den sentrale rolle dets første malerprofessorer Christian Krohg og Halvdan Strøm spilte i norsk kunstliv (Marcussen 1997).

Det foreligger bare sporadisk stoff om tegneundervisningen i Norge før 1818, som foregikk i minst seks forskjellige sammenhenger: ved Krigsskolen (etablert 1751), Bergverksskolen på Kongsberg (etablert 1758), ved "lærde" skoler eller realskoler, ved tidlige tegneskoler i regi av ulike selskaper, ved søndagsskoler, og som privat undervisning av kunstnere. Ingrid Pedersen har laget en fin studie av tidlig tegne- og arkitektundervisning i Norge (1935), men bruker i stor grad sekundærkilder, bla. Schnitler (1920). I katalogen til en utstilling om Trøndermalere 1650-1900 har Ingunn Øren Kvande trukket frem eksempler på privat tegneundervisning i Trondheim på 2. halvdel av 1700-tallet (Kvande 2002). Hennes fremstilling synes å bygge mye på Pedersen (1935).

En tidlig tegneskole fremstilles i Sylvi Cook Evjenths magisteroppgave i kunsthistorie om malerlauget i Bergen 1743-1839, nemlig De frivillige Harmonisters Academie i Bergen (Evjenth 1986). Hun fremstiller her også andre tidlige former for tegneundervisning. Dette er imidlertid ikke hovedtema i hennes magisteroppgave. Omstendighetene rundt dette akademiet får lite oppmerksomhet i den musikkhistoriske litteraturen.

Det er, så vidt jeg vet, heller ikke arbeidet spesielt med den privatundervisningen som mange norske kunstnere har gitt, og de skoler de drev for kortere eller lenger tid. Denne undervisningen har hatt et betydelig omfang.

Staten ga tilskudd til Eckersbergs malerskole, som ble startet i 1859, og senere drevet videre av Brynjulf Bergslien. Denne skolen er ikke forskningsmessig behandlet.

Store deler av den kunsthistoriske litteratur har dårlig forståelse for kunstnerutdanningen sent på 1700-tallet og på 1800-tallet, noe som delvis skyldes lav forskningsmessig oppmerksomhet på kunstnerutdanningen generelt.

Kunstforeninger

Den type institusjoner som er best dekket med vitenskapelig funderte historiske fremstillinger er de fem store kunstforeningene i Oslo (stiftet 1836) , Bergen (1848),

Trondheim (1845), Drammen (1865) og Stavanger (1865), som alle har fått utarbeidet sine solide jubileumsbøker, særlig til 100-års jubileene:

Oslo Kunstforening: Christiania Kunstforening 1837-1886, Sigurd Willoch 1936a, Frode Haverkamp 1987
Bergens Kunstforening: Bøgh 1888, Robert Kloster 1938, Storaas (red.) 1988.
Trondheims Kunstforening: Josef Jervell Grimelund og Olav Flønes 1955, Kristiansen 1973
Stavanger Kunstforening: Gabriel Schanche Hidle 1965
Drammen Kunstforening: Henning Alsvik 1967

I katalogen til Oslo Kunstforenings 150 års jubileumsutstilling i 1886 (redaktør Marit Lange) som også berører forhistorien til dannelsen av Bildende Kunstneres Styre, er det bidrag av Janne Wilberg, Ingebjørg Ydstie og Hanne Holm-Johnsen.

Det mangler en samlet fremstilling av kunstforeningenes historie, og en studie av deres betydning for fremveksten og utviklingen av den norske kunstinstitusjonen.

Kunstmuseer

En samleoversikt over norske museers historie ble skrevet av Håkon Shetelig (Shetelig 1940). Den har også med kunst- og kunstindustrimuseer, og er særlig verdifull når det gjelder museenes grunnleggelse og første tid. Shetelig beskriver Nasjonalgalleriet, Bergen Billedgalleri, Rasmus Meyers Samlinger, Trondheim Kunstforenings faste Galleri, Stavanger faste Galleri (Stavanger Kunstforening), Drammen Kunstforening og Det faste Galleri, Christiansansd Kunstforenings faste Galleri, Lillehammer Bys Malerisamling, Ingebrigt Vik Museet i Øystese, Amaldus Nielsens Museum i Oslo, Skeibrok-samlingen på Vanse, Hardanger Folkemuseum, Rolf Stenersens Kunstsamling i Aker (Oslo), Gustav Vigelands Museum, og de tre kunstindustrimuseene i Oslo, Bergen og Trondheim. Fremstillingene er knappe for de fleste, og det er bare de to store kunstmuseene og de tre kunstindustrimuseene som blir behandlet i noen bredde. Et innledende kapittel tar for seg den tidlige norske museumshistorien. Boken er et greit kildeskrift. Når det gjelder kunst- og kunst-industrimuseer bygger den på sekundærkilder, men åpenbart også på Sheteligs egne erfaringer som museumsmann, som var betydelige.

Det er etter dette ikke skrevet noen oversiktshistorie over de norske kunst-museer. Historien om Trondhjems Kunstforening er for øvrig også en historie om en av Norges største private kunstmuseer. Også de andre fire kunstforeningene bygget opp større eller mindre samlinger i en tidlig fase, samlinger som senere ble overdratt til offentlige kunstmuseer.

I 1887 beskrev Lorentz Dietrichson Nasjonalgalleriets tilblivelse og utvikling i anledning dets 50-års jubileum. Nasjonalgalleriets historie ble sist skrevet av kunsthistorikeren Sigurd Willoch (senere direktør ved museet), utgitt i 1936 (1936b). Da var han ansatt ved museet under dets direktør fra 1909, Jens Thiis og kunne ikke skrive kritisk om hans tid. I 1998 utga Nasjonalgalleriet en katalog redigert av Marit Lange, for en utstilling viet Nasjonalgalleriets første 25 år. Katalogen brakte ikke frem særlig nytt materiale om Nasjonalgalleriets historie.

I anledning det 25. bind av tidsskriftet Kunst og Kultur ble det utgitt et hefte om Bergen Billedgalleri, der Moritz Kaland fremstiller museets historie (Kaland 1939). Tidsskriftet ble opprettet i tilslutning til det norske historikermøte i Bergen i 1910.

I anledning Nasjonalgalleriets Kobberstikk- og håndtegningssamlings 125 års jubileum i 2002 ble det laget en utstilling med en katalog som gir noen glimt inn i denne samlingens historie, med korte artikler av Nils Messel og Bodil Sørensen (Messel og Sørensen 2002). Nils Messel har også skrevet om skulpturmuseets historie (Messel 1992)

Nasjonalgalleriets Venneforening, fra 1917 til 1967 er behandlet av Sigurd Willoch (1967).

Aashild Grana har skrevet en spesialstudie av Bergen Billedgalleris innkjøps-ordninger i perioden 1945-1990 (Grana 1996 i Sveen (red.) 1996), som bygger på en upublisert hovedfagsavhandling fra 1992 fra Universitetet i Bergen (Grana 1992). En interessant konklusjon er at innkjøpene var mindre lokale før innkjøpskomiteen fikk er flertall av Bergens-kunstnere.

Om Henie-Onstad Kunstsenter foreligger en liten 10-års jubileumsbok redigert av Karin Hellandsjø og Per Hovdenak i 1978.

For de tre kunstindustrimuseene er det ikke skrevet noen forskningsbasert historie, verken enkeltvis eller hver for seg. Ingeborg Glambek laget en avhandling om forholdet mellom kunstindustrimuseene og husflidsbevegelsen 1800-1900 (Glambek 1988).

Det er ikke skrevet noe forskningsbidrag om Riksgalleriets historie, fra dets start i 1952, og dets forhistorie med Statens kunstutstillinger til bygdene og de norske kunstforeningenes vandreutstillinger til byene fra tidlig på 1930-tallet. Det foreligger bare en hovedoppgave av begrenset verdi.

Private kunstsamlinger

En veldokumentert studie av tidlige private kunstsamlinger er gjort av Bodil Sørensen (1996). Tone Skedsmo har skrevet en magistergradsavhandling om de to private samlerne Olaf Schou og Rasmus Meyer. Den første ga store donasjoner til Nasjonalgalleriet, den andre er opphav til Rasmus Meyers Samlinger i Bergen, som hører inn under Bergens Kunstmuseum (Skedsmo 1976). Et bidrag i prosjektet

”Kulturpolitikkens historie” er Bodil Stenseths fremstilling av norske mesener og kunstsamleres donasjoner 1770-1970 (Stenseth 2005).

Kunstnerorganisasjoner, Bildende Kunstneres Styre og Høstutstillingen

Det er ikke skrevet noen fullstendig historie om den nasjonale norske kunstnerorganisasjonen som oppsto på 1880-tallet. Om Bildende Kunstneres Styre foreligger en magisteroppgave i kunsthistorie om dens opprinnelse på 1880-tallet av (Schmedling 1980). Bodil Stenseth har skrevet en hovedfagsoppgave i historie om organisasjonsendringene for billedkunstnerne 1970-1976 som har jeg hatt god nytte av (Stenseth 1983).

50-års jubileumsboken for Kunstnerens Hus som utkom i 1980, redigert av Steinar Gjessing, inneholder en artikkel av Olga Schmedling, som gjennomgår forhistorien til Kunstnernes Hus, med særlig vekt på perioden 1880-1930 (Schmedling 1980). Steinar Gjessing fremstiller husets egen historie, med størst vekt på den kunsthistoriske utvikling gjennom de 50 årene, med henvisning til utstillingsprogrammet det enkelte år (Gjessing 1980). Hans artikler får imidlertid godt frem de mange konflikter som har hersket i norsk kunstliv, mellom det tradisjonelle og det nye.

En kilde av interesse, uten å være forskningsbasert, har vært Rolf Rudes 50-års jubileumsbok om Norske Grafikere, utgitt i 1973, tilrettelagt av Sissel Helliesen.

Unge Kunstneres Samfund (UKS) og dets historie er beskrevet av Toril Smit og Anne Christensen Quale i Sveen (red.) (1996), det andre bindet av rapporter fra prosjektet ”Møtesteder – om kunstformidlingsinstitusjoner i Norge”, et prosjekt under Programmet for kultur- og tradisjonsformidlende forskning (KULT) i Norges forskningsråd (Smit og Quale 1996). Quale har siden skrevet en hovedfagsoppgave i kunsthistorie om UKS, med vekt på perioden 1935-1961 (Quale 2004).

Øyvind Storm Bjerke har behandlet Høstutstillingen 1882-1940, i katalogen til Statens 100. Kunstutstilling i 1987 (Bjerke 1987). Teksten har begrenset siktemål og omfang, og avhjelper ikke savnet av en større fremstilling. I samme katalog har Hans Jakob Brun beskrevet periode 1940-1987, men den er mest orientert mot det kunsthistoriske.

Høstutstillingens historie er skrevet av Ingrid Lydersen Lystad (Lystad 2003). Hun har ikke hatt vitenskapelige pretensjoner, og boken er lite egnet som kildemateriale.

Brita Brennas doktoravhandling om norsk deltakelse på verdensutstillingene 1851-1900 kaster også lys over norske kunstneres omfattende statsstøttede deltakelse på disse utstillingene (Brenna 2002). Brenna har gitt meg anledning til å lese noen av de originale rapportene fra de norske arrangørene.

Andre kunstinstitusjoner

Kunstnerforbundets historie er fremstilt av Ole Mæhle (1960), utgitt til dets 50 års jubileum i 1960. Den er uvitenskapelig og utilfredsstillende som kilde.

Landslaget Aktuell Kunst er behandlet i Grethe Grungs hovedoppgave i massekommunikasjon og kulturformidling (Grung 1992). Selskapet Kunst på Arbeidsplassen (en oversikt over perioden 1950-1990 er redigert av Gunnar Sørensen og Svåva Tveiten).

En oversikt over virksomheten til Landslaget Kunst i Skolen i perioden 1948-1978 ble utgitt av Landslaget selv i 1978 (LKS 1978).

En oversikt over Bildende Kunstneres Hjelpefond virksomhet i perioden 1948-1975 er utarbeidet av fondet (BKH 1975). Den presenterer også sammenhengen med tidligere hjelpeordninger for eldre kunstnere.

Utstillinger og kunstmarkedet

Sylvi Cook Evjenth har skrevet om de første norske kunstutstillinger (Evjenth 1987), som bringer frem i lyset tidlige utstillinger i Bergen, tilbake på 1700-tallet. Nina Sørlie har skrevet en godt dokumentert hovedoppgave i kunsthistorie om privat kunsthandel og det moderne kunstmarkedets fremvekst i Kristiania 1877-1914 (Sørli 1998).

Anna Milnes har utført en hovedoppgave i kunsthistorie om norsk deltakelse på Venezia-biennalen fra den første i 1895 (Milnes 1996).

Biografier

Kunsthistoriefaget har konsentrert seg om biografier om kunstnere, og har holdt seg unna biografier om kunsthistorikere og kunstlivets ledere forøvrig. Det foreligger en biografi om Nasjonalgalleriets første direktør fra 1909, Jens Thiis, skrevet av Ole Mæhle og utgitt i 1970. Som faglitteratur har den store mangler, og har vært uegnet som kilde i mitt arbeid. Det mangler biografier om personer som for eksempel:

- Hans Ditlef Linstow (slottets arkitekt og Tegneskolens sekretær i 22 år fra 1818) (Harald Hals' hovedfagsoppgave fra 1922 om Linstow er ikke å oppdrive i noe bibliotek)
- Lorentz Dietrichson (Norges første professor i kunsthistorie fra 1876, en avhandling er under arbeid)
- kunsthistorikeren og kritikeren Andreas Aubert
- Anne Breivik (en kunsthistorisk og kunstpolitisk fremstilling er under arbeid med Cahtrine Lillo-Stenberg som forfatter)
- Knut Berg (mangeårig direktør ved Nasjonalgalleriet, og medlem av Norsk kulturråd og en rekke utvalg)

Selvbiografier

Det foreligger en historisk selvbiografi, av Lorentz Dietrichson. Det er i dens fjerde bind at Dietrichson behandler sin periode i norsk kunstliv, fra 1875. Den er imidlertid skrevet en del år senere, er historisk unøyaktig, og preget av bitterhet over en utvikling som gikk ham i mot.

Galleristene Haaken Christensen og Jørgen Dobloug har også skrevet sine selvbiografier, men de er av liten interesse for arbeidet med kunstpolitikkens historie.

Kunsthistorie

I anledning riksantikvar Harry Fett's 70-års dag utkom det et stort festskrift om norsk kunstforskning i det tyvende århundre (Nygård-Nilssen og andre 1945). Det gir en grundig innføring i kunsthistorisk faglitteratur publisert før 1945.

Det siste samleverket om norsk kunsthistorie, Norges Kunsthistorie bind 1-7, ble utgitt 1981-1983 med Knut Berg som hovedredaktør. Jeg har benyttet enkelte kapitler der for å gi en kunsthistorisk bakgrunn for noen av periodene mitt arbeid dekker, særlig der institusjonelle forhold behandles. Dette verket må regnes som den mest autoriserte fremstillingen av norsk kunsthistorie, og den behandler også kunst-industri, kunsthåndverk og arkitektur i tillegg til billedkunst. Den uttrykker også en konvensjonell kunsthistorieskriving, med fravær av kulturanalytiske perspektiver og metodemessig selvrefleksjon.

Gunnar Danbolts ettbinds norske kunsthistorie fra 1997 er nevnt ovenfor. Carl W. Schnitlers bok om norsk kunst på 1700-tallet gir mange opplysninger om tidlige norske kunstforhold, som senere forfattere åpenbart har hatt stor nytte av (Schnitler 1920).

I enkelte kunstnerbiografier kan det finnes interessante opplysninger om institusjonelle forhold, avhengig av forfatterens bakgrunn og kildetilfang. Slik informasjon må imidlertid holdes opp mot det andre kilder sier, fordi de ofte hviler på overleverte og ikke dokumenterte forestillinger i kunsthistoriefaget. Selv har jeg for studiet av første del av 1800-tallet hatt nytte av monografier som

- Andreas Auberts avhandling fra 1893 om I. C. Dahl (1920-utgaven) (som fortsatt rager over de fleste biografier som er skrevet)
- Henning Alsvik om Johannes Flintoe (1940)
- Henning Gran om Julius Middelthun (1946)
- Henrik Grevenor om Mathias Stoltenberg (1935)

Selv om temaet ikke står sentralt i artikkelmassen, gir kunsttidsskriftet "Kunst og kultur" med sine fyldige årganger helt fra 1910 et rikt tilfang på opplysninger om norske kunstforhold.

Kunstsosiologi, kunstkritikk, kunstteori, kunstfilosofi, kunstkritikk, kunsthistorie

Det kanskje første kunstteoretiske arbeid i Norge ble skrevet av Niels Treschow i 1820, i boken ”Lovgivnings-Principier eller om Staten i Forhold til Religion, Sæde og Cultur” (Treschow 1820). Han var da kirke- og undervisningsminister, fra 1814-1825. I boken kommenterer han bl.a. planene for Tegneskolen.

Johan Sebastian Welhaven har skrevet både skjønnlitterære arbeider og artikler som forteller mye om kunstoppfatning og kunstoffentlighet på den tiden.

Marcus Jakob Monrads ”Tolv Forelæsninger om det Skjønne” fra 1859 sier mye om tidens rådende hegelske estetikk, om den estetikk som senere ble angrepet av 1880-tallsgenerasjonen av norske kunstnere, og som først ble ansett som interessant på 1990-tallet (Monrad 1859). Erik Mørstad har skrevet en større artikkel om Monrads kunstfilosofi (1987).

Ole Rønning Johannessen skrev i 1950 en magistergradsavhandling om kunstkritikk og kunstideer i Norge fra 1820 til omkring 1880 (Johannessen 1950). Den er i dag ganske utilfredsstillende som forskningsbidrag om fremveksten av norsk kunstkritikk, men gir gode eksempler på hvordan tidlig norsk kunstkritikk ytret seg.

Boken *Kunstsosiologi* av antropologen Arne Martin Klausen (Klausen 1977) var mitt første møte med en samfunnsvitenskapelig tilnærming til kunst, og ga stimulans til å forstå sosiologisk det jeg selv drev med som leder av Tromsø Kunstforening på 1970-og 80-tallet. Klausens forsøk på å gjøre kunstbegrepet universelt, tidløst og knyttet til egenskaper ved objekter synes jeg er forfeilet. Men boken har ennå leseverdige partier.

Arnfinn Bø-Rygg har skrevet om ”Institusjonen kunst” (Bø-Rygg 1985) som tar for seg fremveksten av den moderne europeiske institusjonen kunst. Den berører ikke norske forhold. I samme bok har Hild Sørby (Sørby 1985) skrevet om ”Kunstinstitusjonene i Norge – oppkomst og fremvekst”. Den gir et riss, basert på noen få sekundærkilder, og er i dag foreldet.

Siri Meyers magistergradsavhandling *Kunsthistoriens forhistorie i Norge. Noen sentrale* aspekter (Meyer 1983) er omtalt ovenfor, der jeg setter den i sammenheng med den såkalte Bergensskolen med sin teori om estetisk praksis.

Mai Britt Guleng har skrevet hovedfagsoppgave om kunsthistoriens historie ved universitetet i Oslo inntil 1875 (Guleng 1995). Hun skriver bl.a. at kunsthistorie var etablert som fag før Dietrichson ble utnevnt til professor i 1875. Kunstverk kunne belyse eldre norsk historie, norske studenter i utlandet benyttet kunsthistoriske samlinger, og kunstverk ble betraktet som historisk kildemateriale. Både historikere, særlig i klassisk historie, filologer og filosofer arbeidet med kunsthistoriske emner i sin forskning og undervisning, særlig fra 1830-1840-årene. Hun nevner særlig historikerne Rudolf Keyser (som ble oldsakssamlingens første leder) og P. A. Munch,

Henning Junghans Thue som var stipendiat i kunstarkeologi, dikteren og filosofen Johan Sebastian Welhaven, og filosofen Marcus Jakob Monrad. Den siste var filosof i estetikk og var den som fremmet forslaget om opprettelsen av det ekstraordinære professorat som Dietrichson fikk i 1875. Oppgaven er et nyttig supplement til Meyers, som imidlertid har et mer analytisk perspektiv.

Som ledd i forskningsprogrammet ”Kultur- og tradisjonsformidlende forskning” i regi av Norges Forskningsråd hadde kunsthistorikeren Dag Sveen ansvar for et prosjekt med navnet ”Møteplasser”. Resultatene fra prosjektet ble publisert i to bind i 1995. Dag Sveens hovedartikkel (Sveen 1995) tar for seg utviklingen av kunstbegrepet siden renessansen, men gjør det nesten uten referanse til norske forhold – noe som for øvrig er typisk for norske kunstteoretiske og kunstfilosofiske arbeider. Han er spesielt opptatt av den økende vanskelighet det vanlige publikum har med å forstå sin samtids kunstuttrykk. Til tross for sin stilling ved Universitetet i Bergen synes Sveen ikke påvirket av Bergensskolens teori om estetisk praksis. Med et par unntak har de øvrige bidragene i verket mindre betydning for det foreliggende arbeid.

Jeg har hatt stor nytte av Jon Øiens publikasjoner om norske billedkunstnere, ikke minst den første som var hans hovedoppgave i sosiologi fra 1980, om norske billedkunstneres arbeids- og inntekstsforhold (Øien 1980). En undersøkelse om (alle grupper) norske kunstneres økonomiske vilkår på begynnelsen av 1990-tallet av Jon Ivar Elstad og Kjersti Røsvik Pedersen, publisert i 1996, har hatt stor betydning for mitt eget kunstsosiologiske arbeid, bl.a. i forsøkene på å forstå den fattige kunstners situasjon i en velferdsstat (Solhjell 2001b).

Min egen bok om den norske kunstinstitusjonen (Solhjell 1995a) analyserer den norske kunstinstitusjonen og dens verdisystem, og inneholder også en del historiske opplysninger, foruten en oversikt over den norske kunstinstitusjonen som en sektor med ulike typer aktører. Fremstillingen er preget av sosiologen Pierre Bourdieu’s teori om kulturelle felt, et analytisk begrep som også anvendes i denne fremstillingen.

Kulturpolitikkens historie

Det har vært en dominerende forstilling i norsk kulturpolitisk forskning at norsk kulturpolitikk først ble til etter annen verdenskrig. Derfor finnes det knapt noen kulturpolitisk faglitteratur om tiden forut. I en hovedfagsoppgave i kunsthistorie gjør Arild Eriksen rede for norsk kunstpolitikk under nazistyret 1940-45 (1990).

Helen Roshauws hovedoppgave i statsvitenskap, om utviklingen av norsk kulturpolitikk i perioden etter 1945 er den oppgaven som befestet forestillingen om at norsk kulturpolitikk er et nytt fenomen fra 1970-tallet etter en forhistorie fra tiden etter 1945 (1980).

Geir Vestheim behandler hovedtrekk i norsk kulturpolitikk fra 1930-tallet (Vestheim 1995). Når han skriver om norsk kulturpolitikk for 1960-tallet, betegner han det som ”kulturpolitikk før kulturpolitikken”. Han er særlig opptatt av folkeopplysnings-arbeid, og arbeiderbevegelsens kultur- og bibliotekpolitikk på 1930-tallet. Ellers går han gjennom hovedtrekk i den statlige kulturpolitikken etter 1945, og drøfter også ulike internasjonale kulturpolitiske modeller.

Den autoritative analysen av nyere norsk kulturpolitikk omkring 1990 er Per Mangsets *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk* (1992). Den er spesielt interessant på grunn av det analytiske begrepsapparatet han innfører der, og fordi han har en allsidig tilnærming til hva kulturpolitikk er og hvem som utøver den. Han fører videre Roshauws tanke om at kulturpolitikkens historie først begynner etter 2. verdenskrig, men uten selv å gjøre noen historiske studier.

Den danske historiker Jens Engberg skriver om dansk kulturpolitikks historie, med start omkring 1750. Hans arbeid er i 2004 ennå ikke publisert, men jeg har hatt anledning til å lese manus til og drøfte med ham de to første bindene, som går frem til ca 1900. Han har en kulturhistorisk tilnærming til emnet, og lar klasser (aristokrati, borgerskap, arbeiderklasse) være kulturpolitikkens subjekter, med makt som sentralt mål for hver av dem. I en artikkel har han presentert sine resultater når det gjelder tidlig dansk kulturpolitikk (2001). I en annen artikkel har han kritisert den vanlige opp-fatningen av hva forskning på kulturpolitikk og på kulturpolitikkens historie er (Engberg 2004). Den siste artikkelen har jeg levert en kommentar til, i form av en drøfting av hvordan forskningsobjektet konstrueres i forskning på kulturpolitikk (Solhjell 2004b).

Generell politisk historie

For å sette mitt historiske arbeid inn i en større politisk-historisk sammenheng, har jeg benyttet det mest omdiskuterte historieverk i nyere tid: Rune Slagstads bok ”De nasjonale strateger” fra 1999. Det har vist seg meget fruktbart for deler av mitt analytiske verktøy, altså for metoden i den analyserende del av arbeidet. Det er spesielt begrepet om kunnskapsregime jeg har tatt inn i min analytiske verktøykasse, som betegnelse på visse egenskaper ved kontaktflaten mellom det politiske feltet og kunstfeltet.

Slagstads begrep kunnskapsregime har jeg brukt i en artikkel der jeg beskriver endringer i det norske kunstpolitiske kunnskapsregime på 1970-tallet (Solhjell 2004c).

Oppslagsverk

Norges Kunstnerleksikon (NK) fra begynnelsen av 1980-tallet har vært et uvurderlig hjelpemiddel når det gjelder opplysninger om enkeltkunstnere. Det er imidlertid ikke alltid det gir korrekte eller fyllestgjørende opplysninger, når det konfronteres mot primærkilder. Ulike forfattere kan gi forskjellige fremstillinger av samme saksforhold, for eksempel av utdanningsforhold. En særegenhet ved leksikonet er at det enten unnlater å nevne eller eufemiserer opplysninger om norske kunstneres mindre flatterende forhold under 2. verdenskrig eller deres behandling under rettsoppgjøret etterpå.

Når det gjelder opplysninger om personer og institusjoner fra eldre tider er Salmonsens leksikon god å ty til, og Norsk Biografisk Leksikon for personbiografier (NBL).

Aktuelle forskningsoppgaver.

Det er en beklagelig mangel på nyere historiske studier av norske kunstinstitusjoner og institusjonelle forhold. Det er ikke foretatt, så vidt jeg har oversikt over, noen historiske, kunsthistoriske eller sosiologiske studier av sentrale fenomener i den norske kunstinstitusjonen, som

- stipendier og stipendieordninger for billedkunstnere siden 1839
- kunsthistoriefagets historie etter 1875
- kunstutstillingenes historie
- kunstkritikkens historie
- kunstutdanningens og kunstpedagogikkens historie, deriblant en nyskrevet historie om Tegneskolen fra 1818
- Linstows biografi, med vekt på hans rolle i Tegneskolen og norsk kunstliv forøvrig
- Bildende Kunstneres Styres historie
- kunstmarkedets historie
- de private gallerienes historie
- kunstforeningenes historie
- norske kunstneres deltakelse på verdensutstillingene etter 1851
- kunstmuseenes historie
- Nasjonalgalleriets historie – en ny anses nødvendig
- kunstindustrimuseenes historie
- mesenvirksomheten i Norge (til forskjell fra donatorer, som Bodil Stenseth har skrevet om i dette prosjektet)
- den kongelige mesenvirksomheten (et bidrag er Gunnar Hjeldes artikkel i Kunst og Kultur i 1975 om malerisamlingen på Bygdø Kongsgård)

- Brennevinsamlagenes betydning for norsk kunst 1870-1920
- biografier om Andreas Aubert, Lorentz Dietrichson, Jens Thiis, Knut Berg og andre fremtredende kunsthistorikere

Arbeidsnotater som halvfabrikat

Materiale fra primærkildene, og i noen grad også fra enkelte sekundærkilder, har jeg skrevet ned i arbeidsnotater, et slags halvfabrikat bare beregnet på spredning blant kollegene i forskningsprosjektet, og særlig for lederen, Hans Fredrik Dahl. Her har jeg lagt stor vekt på sitater, oppsummering av tallmateriale, gjengivelse av reglementer, men også på egne kommentarer og refleksjoner. Stoffet er ordnet strengt kronologisk, fra det ene året til det neste. Til sammen har jeg skrevet ti arbeidsnotater, som dekker perioden fra 1700-tallet til 1990, på til sammen over 1500 sider. Jeg har også distribuert noen av disse arbeidsnotatene blant et mindre antall fagpersoner, dels for informasjon, dels for senere kommentarer, og til et par bibliotek. De inneholder primærinformasjon som andre vil måtte bruke lang tid på å finne frem til. Det er under arbeidet med disse arbeidsnotatene at det syn på kunstpolitikkens historie har vokst frem, som jeg nå fremlegger. Arbeidsnotatene må derfor brukes med forsiktighet, bl.a. fordi de kan inneholde vurderinger jeg siden har gått fra. Der hvor det er konflikt mellom arbeidsnotatene og disse avsluttende bøkene, er det de siste som står for mitt syn.

I disse arbeidsnotatene har jeg gradvis utviklet og tatt i bruk det analytiske verktøy som brukes i denne avsluttende fremstillingen, men det er først her de fremtrer fullt utviklet. Nedenfor går jeg gjennom noen av begrepene i dette verktøyet.

Analytiske begreper

”Det er forbundet med store metodiske problemer å beskrive utviklingen av en forståelsesramme som er blitt vår egen” skriver Siri Meyer (1980:6). Jeg har prøvd å overkomme noen av disse problemene ved å ta i bruk en analytisk verktøykasse i form av konstruerte begreper som ikke har hatt noen anvendelse i den historien som skal fortelles. Slike begreper kaller jeg analytiske. Hensikten er bl.a. å unngå anakronistiske slutninger, som det dessverre finnes en del av, både i kunsthistoriefaget og i kulturpolitisk forskning.

Begrepers historisitet

Det erfaringsmateriale som primærkildene og sekundærlitteraturen gir adgang til må ordnes før de kan gi forståelse av kunstpolitikkens historie. Til dette ordningsarbeidet

har jeg tatt i bruk begreper, som til dels er satt sammen til modeller eller ”verktøy”. Den viktigste egenskapen ved verktøyet bør være at det i seg selv ikke er historisk betinget eller situert, i den forstand at dets begreper selv ikke er en del av den historien som skal fortelles. Begrepene bør unngå å fungere anakronistisk, og ikke projisere tilbake på fortiden den forståelse vi har av kunstpolitikken i dag, eller omvendt.

Et eksempel: begrepet ”akademi” slik vi i dag forstår begrepet i navnet på institusjonen ”Statens Kunstakademi” leder til en uriktig forståelse av hva et ”kunstakademi” var omkring 1820. Og omvendt: å ta begrepet ”akademi” fra den tiden, og bruke det som en betegnelse på våre dagers kunstakademi, leder også galt hen. Derfor må begrepet ”akademi” defineres i sin historiske sammenheng. Selv har jeg valgt å utnytte det tradisjonelle akademiets oppgaver til å skape et analytisk begrep, som ikke er historisk situert.

Det samme gjelder begrepet ”kunst”, for eksempel i sammenstilling med begrepet ”akademi”, i betegnelsen ”kunstakademi”. Ordet ”kunst” betegnet noe annet og videre på begynnelsen av 1800-tallet, enn det gjorde for eksempel på begynnelsen av 1900-tallet.

Et tredje eksempel er begrepet ”kultur”. I løpet av 190 år, fra 1814 til 2004, er begrepets betydning i politisk språkbruk blitt totalt forandret. Derfor kan ordet ”kulturpolitikk” slik det er brukt om politikk på 1970-tallet komme til å betegne noe helt annet enn ordet ”kulturpolitikk” slik det ble brukt hundre, femti eller endog ti år tidligere. Det går selvsagt ikke an å løsrive seg helt fra slike historisk betingede begreper. Det viktigste er å være oppmerksom på dette metodeproblemet, og gjøre rede for hvordan det er søkt løst. Det går heller ikke an å løsrive vår begrepsbruk fra den historiske situasjon vi selv er i. Det må senere forskere se kritisk på.

Kunnskapsregime

Fra Rune Slagstads bok om de nasjonale strateger har jeg hentet begrepene ”regime” og ”kunnskapsregime” om forholdsvis stabile maktforhold i kulturpolitikken generelt og kunstpolitikken spesielt. Et kunnskapsregime er i følge Slagstad ”en forening av makt, kunnskap og verdi” (1997:18). Han mener at moderniseringen av Norge er historien om skiftende kunnskapsregimer, ”formet ved en varierende konstellasjon av makt, kunnskap og verdi”. Det samme kan jeg si om fremveksten av den norske kunstinstitusjonen. Politikk, sier Slagstad, er en strid, med erobring og utøvelse av makt, ”festet til posisjoner i et institusjonelt apparat”. Han utdyper ikke begrepet kunnskapsregime, noe han er blitt kritisert for, se Rudeng (1999). Jeg har funnet begrepet meget nyttig for mitt eget arbeid med kunstpolitikkens historie, og har tillatt meg å anvende det. Slagstads tilbakeholdenhet med å definere det på en

autoritativ måte (annet enn ved en overbevisende anvendelse av det i sitt eget arbeid) tillater meg å kunne tilpasse det til mitt eget formål. Etablering og legitimering av, og kritikk av og skifte i kunnskapsregimer får derfor en viktig plass i min studie av kunstpolitikkens historie.

Begrepet kunnskapsregime knytter jeg til den kontaktflate som oppstår mellom stat og kunst- og kulturliv, når staten anvender politiske virkemidler overfor det – det vi kaller kulturpolitikk. Det er særlig ett element i denne kontaktflaten som tillegges betydning, og det er den kompetanse eller kunnskap som staten fordrer hos dem som skal representere kunst- og kulturlivet i denne kontaktflaten. Jeg vektlegger også, særlig for kunstlivets vedkommende, hvordan denne kompetansen eller kunnskapen oppnår (eventuelt ikke oppnår) legitimitet innad i kultur- eller kunstfeltet. Den kompetanse eller kunnskap vi snakker om, må derfor anerkjennes som legitim både i kultur- og kunstlivet, og hos de statlige myndigheter. Det vil si at den må både ha kunstnerisk og politisk legitimitet. Da blir den hegemonisk – et regime. Når den legitime kunnskap endres, eller de former legitimeringen skjer under endrer seg, skjer det også endringer i kunnskapsregimet.

Derfor blir begrepet regime, eller kunnskapsregime, også i noen grad knyttet til hvordan kunst- og kulturlivet er internt organisert og hvordan makt oppstår, legitimeres og utøves der. Regimene får sin karakter etter den del av kunstfeltet som er den kulturelt hegemoniske, som alltid er den del som vies størst politisk oppmerksomhet. Ved siden av det hegemoniske regime kan det således også være andre typer regimer i andre deler av kultur- eller kunstfeltet – en slags delregimer med liten kontaktflate med det politiske feltet. I avsnittet nedenfor presenterer jeg noen spesielle begreper for å fange opp slike elementer.

I tråd med Slagstad har jeg også trukket frem noen få ”nasjonale strateger” på det kunstpolitiske området – ”handlingsideologer – bærere av en virksom ideologi” (1997:17).

Akademiregime

Arbeidet med mitt bidrag til kulturpolitikkens historie begynte med å sette meg inn i historien om de danske og svenske kunstakademiene (Johnsen og Meldahl 1904, Meldahl 1906, og Söderberg og Söderström 1986, Hultmark 1935), som begge går tilbake til 1700-tallet; om europeiske kunstakademiers historie generelt (Pevsner 1940); og om Statens Museum for kunst i Danmark (Villadsen 1998) og det svenske Nationalmuseum (Bjurström 1992). Senere har jeg lest noe litteratur om fransk kunstpolitikk fra 1600-tallet, og særlig om det franske kunstakademiet og om den franske Salongen (Monnier 1995, Lemaire 2004, Jacques 2001), og om ulike europeiske akademier og kunstselskaper (Denis og Trodd 2000). Jeg deltok også på

nordisk-engelsk seminar i London høsten 2002 med ulike bidrag om kunstforhold på første halvdel av 1800-tallet.

Denne litteraturen viser at kunstakademiene på 1700, og særlig ut på 1800-tallet utførte et mangfold av oppgaver, som alle inngår i en moderne kunstinstitusjon, og at de ble utført som ledd i et statlig oppdrag. Det er nærliggende å tro at det var grunnleggelsen av kunstakademier i statlig regi som ledet til fremveksten av en moderne kunstinstitusjon, og som ga den dens moderne form som den fikk mot slutten av 1800-tallet. Med andre ord, at kunstpolitikken ledet til fremveksten av den moderne kunstverden, altså at politikken kom før kunsten i moderne forstand. I dette arbeidet vil jeg ikke gå lenger enn til å undersøke om og i hvilken grad dette var tilfellet for Norge.

Jeg har satt sammen de typiske oppgavene det tradisjonelle kunstakademiet har, med særlig vekt på det danske kunstakademiet etter 1771 (da det ble re-organisert, etter å ha vært i funksjon siden 1754), og brukt dette som et analytisk verktøy for å beskrive både norsk kunstpolitikk og fremveksten av den norske kunst-institusjonen. Derved fremkommer det et kunstpolitisk kunnskapsregime, avhengig av hvem som har kontrollen over de oppgaver som gir størst symbolsk makt, dvs. makt til å gi kunstnerisk anerkjennelse.

Felt og kretsløp

Fra mitt eget forfatterskap henter jeg noen sosiologiske begreper og modeller, især slike som er inspirert av Pierre Bourdieu. Grunnbegrepet her er ”felt”. Kunstinstitu-sjonen er et felt – en sosial struktur som holdes sammen av samarbeid og konflikt knyttet til bestemte interesser eller kapital, og med posisjoner som befolkes av agenter som har større eller mindre ressurser i form av den kapital som er spesifikk for feltet. Politikken danner også et felt, men dets indre struktur går jeg bare overfladisk inn på, noe som kan være en svakhet ved min tilnærming. I boken ”Kunst-Norge – en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen” finner jeg at det norske feltet for billedkunst har tre delfelt eller kretsløp – et elitært og ekskluderende, et kommersielt og økonomisk beregnende, og et egalitært og demokratisk. Dette er situasjonen på 1990-tallet. I denne fremstillingen vil jeg studere den historiske fremveksten av kunstfeltet; dets utdifferensiering i disse tre kretsløpene; hvordan kunstpolitikken har påvirket kunstfeltets fremvekst og utdif-ferensiering; og hvordan kunstfeltet eventuelt har kunnet påvirke det politiske feltet.

I kunstfeltet er den symbolske kapitalen viktigst – den kalles gjerne ”kunstnerisk anerkjennelse”. Den kan bare produseres innenfor kunstfeltet, av dets egne deltakere, og kalles derfor feltets spesifikke kapital. Anerkjennelse er ikke bare noe som mottas, det er også noe som gis. Evnen til å kunne gi kunstnerisk

anerkjennelse – eller å holde tilbake slik anerkjennelse – er et uttrykk for symbolsk makt. Et problem som utviklet seg ut over på 1800-tallet, var at den norske kunstinstitusjonen var uten agenter i Norge som hadde høy symbolsk makt. Forholdet mellom den symbolske makten i kunstfeltet og den politiske makten – med sin politiske kapital - i det politiske feltet, er et vesentlig trekk ved kunstpolitikken. Dette forholdets historiske utvikling vil bli forsøkt fulgt i fremstillingen.

Et sentralt ledd i feltbegrepet er ”posisjon”. I kunstfeltet er posisjon nært knyttet til kunstnerisk uttrykksform. De som sogner til samme posisjon i feltet, har en tendens til å bejae de samme kunstneriske uttrykksformer – de blir talsmenn eller ”agenter” for hver sine posisjoner, og får ”egeninteresser” knyttet til forsvar av egen posisjon og angrep på andres. Det gjelder ikke bare kunstnere, men også formidlere – det vil si utstillingsarrangører, kritikere, museer, stipendiekomiteer etc. Det kunstneriske uttrykk blir derfor også et felles tegn på de som sogner til denne posisjonen, de kan av andre betegnes med navnet på posisjonen. Et eksempel på 1880-tallet er konflikten mellom ”düsseldorfere” og ”naturalister”, et annet er 1950-tallets konflikt mellom de figurative og de nonfigurative. Når kunstfeltet er lite utviklet, har det få ulike posisjoner, og de ligger kanskje nær hverandre. Når feltet utvikler seg, oppstår det et større repertoar av posisjoner, og det kan – og vil normalt – oppstå konflikter mellom dem. Slike konflikter preger kunstfeltet, og har også konsekvenser for dets struktur og dets forhold til det politiske feltet. Når et kunnskapsregime også støtter opp under en eller noen få posisjoner og neglisjerer andre, blir det hegemonisk, men konfliktene rundt det blir desto større. Posisjoner inngår, med Slagstads begrep, i ”et institusjonelt apparat”, dvs. et felt, som her kalles kunstinstitusjon.

Det er særlig to posisjoner som skaper konflikter – nykommerne og de etablerte. Nykommerne har liten makt og innflytelse, og de har vanligvis også lav kunstnerisk anerkjennelse. De etablerte har sterkere krefter på sin side, og har vanligvis høyere kunstnerisk anerkjennelse. Kunstnerisk anerkjennelse fungerer som kunstfeltets mest verdifulle symbolske kapital, som etterstrebes av mange, særlig av nykommerne – de unge og uetablerte. Nykommerne vil gjerne angripe de etablerte for å oppnå kunstnerisk anerkjennelse, gjerne på deres bekostning, mens de etablerte vil forsvare seg. Denne spenningen ligger latent i kunstfeltet. Når den utvikler seg til åpen konflikt, kan det ha konsekvenser for kunstpolitiske forhold, og i noen tilfelle endre det kunstpolitiske kunnskapsregime (Solhjell 1996). Dette gjelder særlig dersom det politiske feltet støtter nykommerne, og gir dem politisk kapital i tillegg til kontroll over den symbolske makt de etterstreber, dvs. gir dem makt over det kunstpolitiske kunnskapsregimet

I min fremstilling er det derfor viktig å se kunstpolitiske forhold i lys av konflikter på kunstfeltet.

Estetisk praksis

Først et par ord om begrepet ”estetisk”. Jeg holder meg her til Kant, som sier: ”Det som i forestillingen om et objekt er rent subjektivt … er dens estetiske beskaffenhet” (1995:57), ”Med estetisk forstår man det hvis bestemmelsesgrunn *ikke kan være annet enn subjektiv*” (:71), og ”Men det subjektive ved en forestilling … er den lyst eller ulyst som er forbundet med forestillingen” (:57). Det er altså ikke objektet som er estetisk, det er vårt forhold til det, forestillingen, og det er et subjektivt forhold.

Det å avgi smaksdommer er å forholde seg estetisk til objekter. Smak er evnen til å dømme om det skjønne (:71) og smaksdommen er altså en subjektiv dom om et objekts skjønnhet. Dommen om det skjønne er forbundet med en følelse av lyst, eller behag. Når vi anvender vår smak på objekter som er laget med stor kunstferdighet, forholder vi oss altså estetisk til dem, til det vi kaller kunst. I vår tid har begrepet om hva som er kunst gjort seg uavhengig av måten det er fremstilt på, og av om det er skjønt, men vi har beholdt begrepet om det estetiske – om den subjektive smaksdom.

En estetisk praksis forstår jeg derfor både som den subjektive og bedømmende måten vi betrakter kunstverk på, og det som gjøres for å legge forholdene til rette for å betrakte noe som kunstverk på denne måten – altså formidlingen i vid forstand (Solhjell 2001a).

Bergensskolen

Begrepet om estetisk praksis ble kunstfilosofisk aktualisert av den såkalte Bergensskolen, med deltakere som kunsthistorikerne Gunnar Danbolt og Siri Meyer og filosofene Tore Nordenstam og Kjell S. Johannessen. De bruker det imidlertid ikke som et analytisk begrep, men som et allment beskrivende. Nordenstam sier at en ”praksis” kan karakteriseres som ”regelfølgende adferd” (1979:8), der reglene ”normalt ikke artikuleres, men inngår i aktørenes ressurser i form av taus viten”. Denne viten læres ved selv å delta i denne praksis, og det gjelder også den estetiske praksis i forhold til innsikt i kunst. En estetisk praksis er ”instituerte handlemåter hvor vårt grep på den estetiske virkelighet utfoldes” sier Johannessen (1979:26). Det sies imidlertid lite i hva de instituerte handlemåter består i, men vi får vite at den består i ”å benytte gester og eksempler når vi i visse situasjoner skal meddele oss om estetiske forhold” (:28). Hva disse situasjoner består i, forteller heller ikke den teorien noe om, men deltakelse i den estetiske praksis krever at vi må ”forstå den gitte situasjon riktig” (:29). Å delta i den estetiske praksis innebærer å ”forholde seg på en kunstrelevant måte overfor en gjenstand” (:32). Teorien forteller heller ikke hvordan

en situasjon tilrettelagt for estetisk praksis skiller seg fra situasjoner som tilrettelegges for andre praksiser, for eksempel å handle eller la seg underholde.

Tekster, paratekster og kontekster

I min bok *Formidler og formidlet. En studie av kunstformidlingens praksis* (Solhjell 2001a) har jeg, med utgangspunkt i teorien om estetisk praksis, forsøkt å beskrive nærmere de typiske situasjoner der kunstverk presenteres og de kunstrelevante handlemåter vanligvis foregår, som for eksempel kunstutstillingen. Jeg hevder at det rundt kunstverkene – de vi vanligvis skal lese og tolke som tekster – finnes en spesiell type tekster, som jeg kalle *paratekster.* Paratekstene peker på ulike måter mot tekstene, og fremhever dem som kunstverk, samtidig som de også viser til bestemte forståelsesrammer, mot *kontekster*. Det som står i kontekst er *tekster*, altså kunstverkene, og det som setter tekstene i kontekst, er paratekster. En type kontekst er for eksempel kunsthistorien, en annen er kunstneres navn og anerkjennelse – innsikter som ikke fremgår av kunstverkene selv, men av paratekstene. Den estetiske praksis består da dels i at noen tilrettelegger situasjoner der kunstverk er omgitt av paratekster og gjennom paratekstenes innhold setter dem inn i bestemte forståelsesrammer; og dels i at andre trer inn i disse situasjonene, og følger paratekstenes anvisninger i sin bruk av kunstverkene. Et annet ord for dette er brukssammenheng for kunst.

Den estetiske praksisens historie

Den estetiske praksis har en historie. Med begrepene paratekster og kontekster som analytisk verktøy er det lettere å dokumentere og beskrive denne historien, og dens sammenheng med kunstpolitikkens historie. De to tekstbegrepene synes også nødvendig for å opprettholde forestillingen om en estetisk praksis overfor gjenstander som tradisjonelt ikke betegnes som kunstverk, men som ligner hverdagsgjenstander, og noen ganger også er det, gjenstander laget for andre praksisformer enn den estetiske. Begrepet om estetisk praksis kan også bidra til å forstå begrepet kunst-offentlighet – bl.a. fordi en samtale om kunst forutsetter at man deler iallfall noen felles erfaringer fra estetisk praksis, og har noen kontekster felles.

Kunstoffentlighet

Et viktig aspekt, kanskje det helt avgjørende, ved en kunstinstitusjon er at forestillingen om kunsten – dens verdier og regler, dens krav og grenser, dens posisjoner og konflikter, dens paratekster og kontekster – har en viss utbredelse i samfunnet. Først når en viss utbredelse er nådd, kan man snakke om en kunstoffentlighet. Selvsagt ikke på et faglig nivå, det er bare få forunt, men som en del av noen

borgeres kulturelle utrustning fra familie og skole. Kunstpolitikkens historie er nøye knyttet til denne kunstoffentlighetens historie, både fordi en kunstpolitikk neppe er mulig uten at dens viktigste subjekter, politikerne, har del i denne offentligheten, og fordi et sentralt trekk ved kunstpolitikkens historie har vært et vedvarende (men noen ganger omstridt) politisk ønske om å gjøre flere mennesker delaktige i kunstoffentligheten på et stadig høyere nivå.

Kulturøkonomisk sirkulasjon

Et lands kunstinstitusjon fungerer ikke isolert fra andre lands, men er en del av et større kunstfelt. Når et lite og kulturelt sett perifert beliggende land vil bygge opp en kunstinstitusjon, må den forholde seg til det kunstfeltet som allerede har utviklet seg i andre land. Det må bygge opp det jeg har kalt en kulturøkonomisk sirkulasjon. Den enkle formelen for denne sirkulasjonen er: kunststuderende sendes ut, de kommer hjem som anerkjente kunstnere, og bidrar til at nye studenter kommer ut.

Landet må identifisere talenter og gi dem en grunnleggende utdanning, som beviser at de er talenter. Det må gi dem stipendier for å reise ut, og utdanne seg videre ved andre lands mer anerkjente utdanningsinstitusjoner. Det må gi dem økonomiske muligheter for å delta i et internasjonalt system av kunstutstillinger, for derved å måle seg mot andre lands kunstnere og bli sett av representanter for andre lands ledende kunstinstitusjoner. Så må de mest anerkjente motiveres til å komme hjem – de må gis arbeids- og inntektsforhold som er bedre enn de kan få ved å være ute, samtidig som de kan vedlikeholde og helst øke sin internasjonale kontaktflate på et høyt anerkjennelsesnivå. De må også gis stillinger i institusjoner som identifiserer nye talenter og gir dem en grunnleggende utdanning, og de må gå inn i verv i komiteer som tildeler dem stipendier for å reise ut, slik de selv gjorde. Til det kreves stillinger ved egne akademier, utfordrende kunstneriske oppdrag, internasjonalt orienterte kunstmuseer og kunstgallerier og kritikere, stipendieordninger osv.

En kunstpolitikk kan også kjennetegnes ved den innvirkning den har på en slik kulturøkonomisk sirkulasjon – om den befordres eller hemmes.

Kunst, kultur, politikk

Det er ikke uvanlig at disse tre begrepene defineres ved innledningen til analyserende studier av kunst, kultur og politikk. Jeg vil ikke gjøre det her, fordi jeg ikke bruker dem som analytiske begreper, men som kulturelle – det vil si at jeg lar deres betydning være den som de får i den sammenheng jeg bruker dem, betydninger og sammenhenger som er allment kjent blant de som kommer til å lese denne teksten,

altså i ”min” kultur. Det betyr ikke at jeg lar være å historisere eller drøfte dem, men at jeg gjør det underveis i fremstillingen.

For øvrig er nesten alle ord og begreper som brukes i denne teksten av kulturell art. Det gjelder også de ordene som brukes for å beskrive de analytiske begrepene. Vi kommer aldri unna at språket er et kulturelt felleseie. Det samme gjelder kunsten – det er først når vi deler forestillinger om kunst og erfaringer med kunstverk at vi kan samtale om dem, og derved både skape og delta i en kunst-offentlighet.

Kapittel 2 - Norske kunstforhold før og rundt 1814

Kapitlet beskriver de mange tiltak rundt kunstutdanning og utstillinger som særlig knyttet seg til behovet for bedre opplæring i tegnekunst for håndverkere, men også til profesjonsutdanningen av offiserer og bergverksingeniører. Formålet er å se hvilke behov og krefter som var til stede som kunne utnytte den nye politiske situasjonen da Norge ble en egen stat i 1814

Det inneholder også en presentasjon av tre kunstneres karrierer, som eksempler på ulike tilpasninger til norske og internasjonale kunstforhold, hvilke muligheter norsk kunstpolitikk ga dem etter 1814, og hva de da kunne tilby sitt land.

Den europeiske institusjonen ”kunst”

Det har eksistert kunstverk i form av bilder, skulpturer, bygninger og lignende til alle tider og i de fleste kulturer. Men det å se på slike kunstverk med et rent estetisk blikk, som noe skjønt, var en tradisjon som utviklet seg i Europa i moderne tid, særlig etter 1700-tallet (mange, for eksempel Danbolt 1997)[2].

Den historie som kunsthistorikere kan fortelle tilbake til steinalderen (som når Knut Berg skriver om steinalderkunst i første bind av *Norges kunsthistorie*) (Berg 1981) er en historie om kunstverkene og de kunstnerne som har laget dem, ikke om kunstbegrepet, om det estetiske blikket eller om kunstinstitusjonen – altså ikke om ”kunsten”. Den moderne forestillingen om kunst går tilbake bare et par hundre år og da som et fenomen innenfor den europeiske kulturkrets og der hvor den har bredt seg. Dette synspunkt står i motsetning til det utbredte syn, at nesten alle kulturer til alle tider har hatt det samme kunstbegrep som vårt eget – altså at det er universelt.

Denne vår moderne forestilling om kunst er uløselig knyttet til en historisk sett ny estetisk praksis, med kunstsamlinger, kunsthistorie, kunstutstillinger, kunst-utdanning, kunstkritikk og andre faste måter å ordne og forholde seg til kunstverk på; med yrkesgrupper som deltar i disse praksiser, som kunstnere, kunsthistorikere, samlere, kritikere, og publikummere; og med institusjoner som organiserer praksisene: kunstmuseer, kunstakademier, kunstforeninger, forlag som utgir kunst-tidsskrifter og kunstbøker, medier som publiserer kunstkritikker osv. Denne praksis er helt eller delvis løsrevet fra andre – gamle og nye – praksiser som kunstverk inngår i, som i religion, reklame, minnesmerker, utsmykking, og symbolsk markering av makt

[2] Her unngår jeg bevisst å si at man på 1700-tallet begynte å se noe ”som kunst”. Jeg finner det mer korrekt å si at de begynte å se på kunstverk (det som var laget med kunst) med et estetisk blikk, som noe skjønt, og jeg tror det er dekkende for det som ønskes sagt om datidens kunstforhold med uttrykket ”å se på noe som kunst”.

eller nasjonalitet. Den moderne europeer er blitt vant til opptre i situasjoner der kunstverk skal betraktes og bedømmes estetisk, som objekter uavhengig av deres nytte eller bruk forøvrig. Det er skjedd en utdifferensiering fra andre sfærer, som resulterer i det som betegnes som kunstens autonomi. Kunsten er blitt en selvstendig institusjon eller sfære i samfunnet, hvis fremvekst er forbundet med fremveksten av den borgerlige offentlighet (Habermas 1971), og der kunstverk også kan oppfattes som en vare (Bø-Rygg 1985). Denne institusjonen kunst er gitt flere navn – som kunstverden (Danto 1992, Becker 1982), kunstinstitusjonen (Solhjell 1995a, Danbolt 1997), kunstfeltet (Bourdieu 1993), kunstsektoren (Solhjell 1995a), institusjonen kunst (Bø-Rygg 1985) eller rett og slett bare ”kunsten”. I denne fremstillingen vil navnebruken skifte noe, men ha samme betydning, dersom ikke annet blir opplyst.

Som kunstart regnes imidlertid ikke bare maleri og skulptur (senere kalt billedkunst), men også kunstarter som musikk, dans, poesi, romaner og arkitektur – de såkalte ”skjønne kunster”, som alle henvender seg til de høyere sanser syn og hørsel. Også andre kunstarter har inngått i dette begrepet om ”de skjønne kunster”, som retorikk (talekunst), hagekunst og imitasjonskunst, men de falt ut i løpet av 1700-tallet (Kristeller 1951). I denne fremstilling er det imidlertid billedkunsten som er gjenstand for oppmerksomhet, med noen referanser til arkitektur og kunsthåndverk.

Det som står sentralt i denne historien er den norske sentralmaktens forhold til den estetiske praksis rundt kunstverk – det forhold som her kalles kunstpolitikk; hvordan dette forhold har utviklet seg historisk; og hvilke sammenhenger det har vært mellom denne kunstpolitikken og institusjonaliseringen av den estetiske praksis. Bare sporadisk vil det internasjonale, regionale eller lokale nivå bli trukket frem. Her betraktes altså staten som det fremste kulturpolitiske subjekt, det som har mål, bestemmer hva som skal være gjenstand for mål (for eksempel utdanning, kunstforståelse eller nasjonal ære), og disponerer virkemidler og en forvaltning for å nå målene (Solhjell 2004a). Andre forskere på kulturpolitikk vil nok trekke sterkere frem andre kulturpolitiske subjekter enn jeg gjør her.

Estetisk praksis og fremveksten av institusjonen kunst

Et premiss i fremstillingen er at det historisk er en nødvendig sammenheng mellom en særegen estetisk praksis og en bevissthet om at noe er kunstverk som kan og endog bør bedømmes estetisk, og bare det. Siden en særegen estetisk praksis i moderne forstand først ble utviklet mot slutten av 1700-tallet, med sine røtter tilbake 1740-tallet, betyr det at fremveksten av en bevissthet om malerier og skulpturer som resultat av skjønn kunst med sin egen historie er knyttet til denne praksis. Dette synspunkt har Siri Meyer utviklet i en studie av fremveksten av en kunsthistorisk bevissthet i norsk offentlighet (Meyer 1983). Et eksempel er kunstutstillinger.

”Utstillingen er selve grunnsituasjonen i den estetiske erfaring” skriver Meyer (:29), ”den estetiske erfarings sosiale rom” (:120). Her fremtrer kunstverk i en kontekst av andre kunstverk, noe som bidrar til å gjøre ”kunsten som sådan til en referanseramme i forståelsen av det enkelte verk”, og til at kunstverk ”fremstår med en mening hvor andre kunstverk inngår som betydningsskapende faktorer”. Det å ha kjennskap til mange og forskjellige verk gjør et menneske til en kunstkjenner, og slik kunnskap får man bare ved å delta i kunstinstitusjonen, i en tilrettelagt estetisk praksis. Den historiske fremveksten av kunstutstillinger bidrar til fremveksten av en kunstbevissthet. Tilsvarende bidrar kronologisk ordnede utstillinger til fremveksten av en kunsthistorisk bevissthet, en kontekst for kunstforståelse, som kan komme til uttrykk i andre sammenhenger, som for eksempel i avis- og tidsskriftartikler og kunstkritikker.

Dermed kan ett og samme kunstverk i én sammenheng betraktes som et kultobjekt eller et bruksobjekt, mens det i en estetisk brukssammenheng kan betraktes på en estetisk måte og med kunsthistorisk bevissthet, som et kunstverk. Dette syn har også Gunnar Danbolt, som i sin fremstilling av norsk kunsthistorie skriver om eldre kunstverk, som satt inn i en estetisk brukssammenheng, nok er de samme som objekter betrakter, men de har endret tegnkarakter (Danbolt/Meyer 1988, Danbolt 1997). Hans metafor for dette er at den nye brukssammenhengen gir en ny optikk, eller andre briller å se kunstverket med.

Dette synspunktet på nødvendigheten av en sammenheng mellom en estetisk praksis i samfunnet og en utbredt estetisk kunstbevissthet hos dets medlemmer har ikke bare historisk gyldighet, men gjelder også i vår egen tid. Det er ved å delta i og derved få erfaringsbasert innsikt i den rådende estetiske praksis at også dagens mennesker, ikke minst barn, får kunnskap om kunst og kunstverk og blir innført i en verden med kunst (Solhjell 2001a).

Et studium av sammenhengen mellom kunstinstitusjon og kunstpolitikk blir derfor et studium også av hvilke krefter i samfunnet som får sin form for estetisk praksis politisk prioritert, og hvilke objekter denne praksis retter seg mot. Eksistensen av en kunstbevissthet i et samfunn er en nødvendig forutsetning for å kunne snakke om en bevisst kunstpolitikk i det samme samfunnet. Det er en kjensgjerning at denne bevisstheten først ble utviklet – ikke bare i det norske – i samfunnets sosiale og økonomiske elite, og at det var denne eliten som også hadde størst politisk makt til å få sin smak og sin bevissthet tilgodesett gjennom offentlige bevilgninger.

Både Danbolts, Meyers og min egen fremstilling og bygger på Wittgensteins senfilosofi (1995), slik den er tolket bl.a. av filosofen Kjell S. Johannesen (1979) og utviklet av et miljø av filosofer og kunsthistorikere i Bergen på 1970- og -80-tallet.

Norsk estetisk praksis og kunstpolitikk før 1814

Betegnelser på kunstverk

Situasjonen rundt 1814 var ikke slik at de store europeiske kulturland som England og Frankrike – og vi bør her trekke frem også Danmark og Sverige – da hadde en fullt utviklet kunstinstitusjon med en differensiert estetisk praksis, mens Norge ikke hadde noe. Også i de store europeiske land skjedde en vesentlig del av den moderne kunstinstitusjonens utvikling etter 1814.

Sylvi Cook Evjenth fant i en studie av skiftedokumenter i Bergen fra perioden 1695-1795 (Evjenth 1995) at det i vurderingen av dødsboenes bilder aldri henvises til kunstnerens navn (:126); og at det heller ikke brukes begreper som ”bilde”, ”maleri”, ”tegning”, ”grafikk” eller ”akvarell” om bilder, malerier, tegninger, kobberstikk eller akvareller (:146). Det er imidlertid ikke nødvendigvis noe tegn på at situasjonen i Norge var så annerledes eller senere utviklet enn i andre land. Hun finner at betegnelsen ”bilde” betegner det vi kaller skulpturer, og at de fleste bilder betegnes som skilderier, tavler eller støkker, og at kobberstikk kalles kobbere. I skiftet etter 1700-tallskunstneren Eggert Munch het det at han etterlot seg en tysk ”Mahlerbog med Kaaberstykker” (Scnhitler 1920:36). Slike betegnelser finner vi imidlertid i bruk i samtidens mest avanserte kunstmiljøer, som i det danske kunstakademiet på 1700-tallet, som i 1754 fikk navnet ”Det Kongelige Danske Skildre-, Bilthugger- og Bygnings-Academie i Kiøbehavn”, og der de som søkte om opptak ved akademiet måtte levere et ”Receptionsstycke”. Også i Bergen brukte man terminologien i datidens relevante fagmiljøer – ikke minst der, fordi Bergen hadde et slikt fagmiljø i malerlauget.

Laugene

I sin detaljerte gjennomgang av malerkunsten i Norge i det attende århundre, skriver Carl. W. Schnitler om de som har fremstilt det forbløffende store antall kunstverk han presenterer:

> De malere, som har frembragt denne kunst[3], levet i byerne og drev sin haandtering som haandverksmestre. Undertiden har de reist rundt i omegnen og malt portrætter, kirkebilleder, vægmalerier eller dekorativt arbeid mot at faa kost og logi og en liten godtgjørelse. (Schnitler 1920:9)

Hvordan var disse kunstnerne organisert, hvordan lærte de sin kunst, hvor hadde de sine forbilder fra?

[3] Merk Schnitlers bruk av ordet ”kunst” her. For ham er ”kunst” det samme som kunstverk, noe som frembringes. I kilder fra den tiden denne fremstilling dekker, betyr ”kunst” selve fremstillingen av kunstverket. Dette vil jeg kort kommentere kapittel 6.

Malerlauget i Bergen var i funksjon fra 1743 til 1839, og er beskrevet av Sylvi Cook Evjenth (1986), hvis fremstilling jeg bygger på her. Ingen andre norske byer fikk et eget malerlaug (der var malerne organisert i andre laug), som kan sies å være den førmoderne formen for organisering av de som laget det vi kaller malerkunst (men som også utførte andre typer malerarbeider). Laugenes virkemåte var regulert av statsmakten, men utøvelsen av deres håndverk var det ikke. Deres fremste privilegium var at de hadde monopol i sine distrikter på alt arbeid innenfor sine fagområder. Paragraf 6 i det bergenske malerlaugs artikler "forbyder alle som ikke har lært at male, at gjøre dennem nogen Indpas i deres Næring" (:140). Bare malere kunne male, billedhuggere skjære ut rammer, forgyllere forgylle rammen osv. Et arbeid for et kirkealter måtte således utføres av flere ulike yrkesgrupper, og kunne ikke overlates til en enkelt "kunstner". For å bli svenn hos en mester, måtte et svennestykke godkjennes, og for å bli mester et mesterstykke, i tillegg til utstått læretid. Mesterstykket skulle være en "Geistlig eller Verdslig Historie dernest it smuckt landskap" (:16). Dette er overraskende, fordi det jo her kreves både en figurkomposisjon og et landskapsbilde, altså et arbeid som ligner det kunstmalere laget. Dette var noe som det krevdes en mer formalisert tegneutdanning for, og vi skal nedenfor se at det å lære å tegne ble viktig også for håndverkere, at det ble ansett som et offentlig ansvar å organisere tegneskoler, og at godkjenningen av mesterstykker også inngikk i de offentlige institusjonenes oppgaver der hvor slike fantes. Laugene hadde også sosiale funksjoner, som ved sykdom og død, og ga medlemmene, de ansatte og deres familier en trygg sosial plassering. Den som ble mester, oppnådde også borgerskap, og dermed en privilegert politisk, sosial og økonomisk stilling i samfunnet.

At laugene var omdiskuterte finner vi et uttrykk for hos Claus Fasting i et av hans politiaktorater i Bergen i 1786: "… De plage os, de snyde os, de sætte os Stolen for Døren. Men de ere autoriserede av Regjieringen: Deres Privilegier ere uigjienkallelige, og ingen tør sige et Ord; Kongen byder, og Vee! den, som tør sige: Jeg vil annerledes" (Fasting 1996:208). Men han sier også at "en Mester i Konsten efter et gandske Livs Praxis, altid kan giøre Paastand paa meere Tillid, end enhver vindig Tusend-Konstner" (:209).

Inntil de ble oppløst eksisterte laugene samtidig med kunstakademiene. Etter at kunstakademiet i København i 1772 hadde lagt om sin undervisning til å omfatte også tegneundervisning for håndverkerlærlinger, blir det flere eksempler på at norske håndverkere kunne vise til en kortere eller lenger skoletid der. Den som kunne vise til en utdannelse fra et akademis kunstskole kunne bli unntatt fra de vanlige opptakskrav, og oppnå både borgerskap og medlemskap i lauget uten å gå den vanlige veien om læretid og svenne- og mesterstykker. Det skjedde med *Johan Georg Müller* (1771-1825) i Bergen i 1793, fordi han hadde "gode Indsikter i Skildre-

Konsten, den han tildeels ved Accademiet i Kjøbenhavn, og deels hos andre Konstens Mestere have excoleret" (Evjenth 1983:45). Müller hadde egentlig gått i urmakerlære og var blitt svenn, men begynte som elev ved akademiets kunstskole i København i 1790, og kom så langt som til gipsklassen (Bøgh 1908). Müller var den mester som Norges første kunstner i moderne forstand, *I. C. Dahl*, senere ble lærling hos. Men, som vi senere skal se, akademiet hadde ikke gitt Müller utdannelse som kunstner, men som håndverker, og han var ikke i stand til å gi Dahl noen kunstnerrettet opplæring. På sine eldre dager omtalte Dahl ham meget dårlig, men det var antakelig ganske ufortjent (Bøgh 1908).

Malerlauget innså at det var maleroppgaver som dets medlemmer ikke var kvalifisert til å kunne påta seg, og det var slike som krevde en mer kunstrettet utdanning og praksis. Det nektet i 1783 *J. C. C. Michaelsen* (død etter 1802) å komme inn under laugets privilegier, fordi "han allene maler i fiint og skildrer". Da han arbeidet innenfor laugets område og lakkerte et mahognybord, ble han anmeldt, og fikk både bord og redskaper konfiskert, selv om han regnet bordet som "et Kunst Stykke, som maaskje Malerne ey kunde eller tordt paa tage sig at fuldføre (Fasting:145). Michelsen er i dag kjent som skaperen bl.a. av store veggdekorasjoner i velstående borgeres hjem både i Trondheim og Bergen, og var sikkert kjent av malerlauget i Bergen for slike arbeider.

Kunstutdanning i profesjonsutdanningen

Det grunnleggende både i kunst- og håndverksutdanningen på 1700-tallet, og helt til slutten av 1800-tallet, var det å lære seg tegnekunsten. Den inngikk også i den grunnleggende kunnskap datidens offiserer og ingeniører skulle kunne.

Ved begge de to første offentlige fagskolene i Norge ble det gitt tegneundervisning. Både ved Krigsskolen, som ble etablert i Christiania i 1751, og ved Bergseminaret på Kongsberg, etablert i 1757, var tegneundervisning obligatorisk. Offiserer måtte kunne tegne, både frihåndstegning og bygningstegning, for å kunne utøve sitt yrke. Det samme gjaldt bergingeniører. Men disse utdanningene var ikke åpne, og hadde ingen av et kunstakademis funksjoner utenom tegneundervisningen. Begge institusjonene skulle imidlertid få betydning for norsk kunstliv, ikke minst fordi en del offiserer og bergingeniører skulle komme til å bli aktive deltakere i norsk kunstliv og kunstpolitikk etter 1814. Enkelte ble det som kunstnere, arkitekter og lærere i kunstfag, mange flere som initiativtakere, tillitsvalgte og deltakere på andre måter. På det utøvende feltet var det særlig som arkitekter at de gjorde seg gjeldende.

Krigsskolen

Krigsskolen i Christiania het offisielt ”Den frie mathematiske skole”. Dens primære formål var å undervise i krigskunsten, men også i bygningskunsten – offiserene måtte kunne konstruere både forsvarsinstallasjoner og bygninger til mer fredelige militære formål. Den underviste i militær arkitektur, kan vi si, og tegnekunsten ble betraktet som et nødvendig ledd i bygningskunsten. Ved akademiet i København, der tegnekunsten var ansett som den grunnleggende, var bygningskunsten, altså arkitekturen, et fag på linje med maler- og billedhuggerkunsten. Det er derfor ikke overraskende at tegne- og bygningskunsten sto sterkt ved Krigsskolen. I skolens fundats § 3 het det bl.a. at ”Informator undervise Scholarerne”

> ey allene theoretice men og practice udi Arithmetiquen, Geometrien, Trigonometrien, den regulaire og irregulaire, offensive og defensive Fortification, og av Architecture Civili, udi hvis til Fortification henhører, saa-som hvorledes Fæstningens Porter, Broer, Corps de Gardes, Baraquer, Magazin og Tøihuuse, hvorlunde Bome, frie Krud Taarne og deslige bør anordnes, og de dertil behøvende Bygningsmaterialer og anden Bekostning udregnes. (Pedersen 1935:14)

Denne mesteren var til å begynne med ulønnet, fordi han fikk lov til avgiftsfritt å utøve sitt yrke i Christiania, og uten å måtte påta seg vanlige borgerlige byrder. Etter noen år fikk han imidlertid også lønn (Scnitler 1920:102). Men det ble også undervist i tegning, ifølge § 6:

> Om endskiønt Informator bør forestaae den til meldte Sciencer behøvende, og fornødne Circul og Linial allene af frie Haand dependerende Tegning. Saa skal dog a part antages en habil ridse og tegnings Mæster, som 2de Dage udi Ugen kunde, efter Informators Anvisning, regelmæssig informere Scholarerne saavel i tegningen som ogsaa i Farvernes Melange, for at lære dem ey alleene at udpynte deres Arbeyde, men og at gjøre det forstaaeligt.

I den øverste klassen skulle elevene ”kunne udarbeide et Landskab i Tudsch med Pensel og Pen” (Pedersen 1935).

Vi legger merke til at læreren ble kalt Informator og ikke professor, altså hadde en lavere status. Den første Informator var ingeniøroffiseren *Georg Døderlein*. Informatoren hadde ansvaret for de mer teoretiske fag – det som på den tiden gjerne gikk under navnet ”videnskaber” eller ”sciencer”, i betydningen kunnskaper. Han skulle også undervise i slik frihåndstegning som var nødvendig for de teoretiske fagene. Tegnelæreren – en ”ridse og tegnings Mæster”, sorterte under Informator igjen, og hadde altså en enda lavere status. Tegning ble ansett som en ferdighet, og tegnemesteren skulle antakelig undervise i tegnekunstens grunnlag og teknikker. Det var *Michael Rasch* (1703-1774) som hadde denne stillingen i 20 år. Han hadde fått borgerskap som ”Mahler” i 1749, og må altså enten ha vært mester eller en

utdanning som kvalifiserte ham for det (intet er opplyst i NK). Det oppgis at han tidligere hadde drevet privat tegneundervisning, både for offiserer og "høye og andre brave Folks Børn" (Scnitler:102). Også Rasch's etterfølger var en mester, men så fulgte to offiserer. Den ene, *Jacob Munch*, skal vi møte senere. Det vil si at Krigsskolen etter hvert utdannet sine egne tegnelærere, slik tilfellet var ved et akademi, og at kvaliteten på denne undervisningen steg. Dette skillet mellom tegning som et redskapsfag og som en noe friere virksomhet skal vi støte på senere. Det representerer skillet mellom den tegneundervisning håndverkslærlingene trengte bl.a. for å kunne fremlegge sine svennestykker og senere mesterstykker, og den som var nødvendig for de høyere fagskoler og for arkitekter, malere og billedhuggere, og altså også for offiserer.

Krigsskolen anskaffet også kobberstikk, tegninger, kartusjer, gipsmodeller, mønsterblader og andre forbilder for undervisningen (Schnitler 1920:103).

Ingeniøroffiserene fra Krigsskolen var Norges selvskrevne arkitekter i mange år, også for sivile formål (Pedersen 1935). Stiftsgården i Trondheim er et eksempel. Noen lærte bygningskunst ved akademiet i København, og enkelte også malerkunst, slik Munch gjorde. Forøvrig hadde mange en mer allsidig utdanningsbakgrunn enn det vi er vant til. For eksempel hadde Slottets arkitekt *H. D. F. Linstow* bakgrunn både som offiser, jurist, arkitekt og bergingeniør. Slottet var imidlertid hans første oppdrag som utførende arkitekt, og det var nok hans samlede kompetanse som tellet ved oppdraget. Det var neppe noen annen i Norge som hadde bedre kvalifikasjoner enn Linstow på denne tiden. Vi må også ha i minne at grensene mellom fagene og profesjonene ikke var så sterke den gang som nå.

Bergseminaret på Kongsberg

Også Bergseminaret på Kongsberg ga undervisning i tegning og bygningskunst. Islendingen *Olav Olavsen* (1753-1832), som hadde lært bygningskunst ved akademiet i København ved siden av sine juridiske studier, og hadde vunnet akademiets lille og store sølvmedalje, var fra 1783 lærer i tegning, matematikk og bygningskunst, i 30 år (NBL). På Kongsberg fikk han tittel av professor, men det var som jurist. Olavsen satte spor etter seg som arkitekt for sivile bygg, både i Kongsberg og andre deler av Buskerud. Linstow, som også ble sentral i den statlige tegneskolen som startet i 1818, hadde studert her i to år, i 1812-1814. Også en annen av mennene bak opprettelsen av tegneskolen hadde utdanning herfra, nemlig bergassessor *Christian Collett* (1771-1833), som i 1816 ble statens første bygningsinspektør. I 1814 ble bergseminaret nedlagt, bergstudiet overført til universitetet i Christiania, og dets tegneundervisning overdratt til den statlige tegneskolen som ble etablert i 1818.

Tegneundervisning i det offentlige skoleverket

Dette er et område jeg ikke har studert nærmere. Det ble imidlertid innført tegneundervisning i 1783, ved Trondhjems borgerlige realskole. Realskolene var en ny skoleform, og det antas at tegneundervisning inngikk der de ble etablert. De trengte selvsagt tegnelærere, med en viss tegneutdanning selv.

Tegneskoler i borgerlig regi

Jeg har her brukt ordet ”borgerlig” i stedet for privat, om den tegneundervisning som flere steder ble etablert på slutten av 1700-tallet og på begynnelsen av 1800-tallet. Begrepet ”privat” kan implisere en egeninteresse som ikke var til stede, mens begrepet ”borgerlig” viser hen til allmennånd og uegenytte. Det ble tatt initiativ fra grupper eller sammenslutninger av borgere som så sitt land eller kanskje helst sin by tjent med institusjoner som det ikke var noen offentlig sektor etablert for å etablere eller drive.

De frivillige Harmonisters Academie[4]

Musikkselskapet Harmonien i Bergen har sine røtter tilbake til 1765. I 1769 fikk det navnet ”Det Harmoniske Selskab”. I 1772 startet det en tegneskole for håndverkere og andre, finansiert med bidrag fra klubber og privatpersoner. Sammenfallet i tid med omleggingen av kunstakademiet i København i retning av en håndverkerskole og betegnelsen ”Academie” er neppe tilfeldig. Evjenth mente at man tok sikte på å etterligne det nyomdannede akademi i København (1986:79). Tre år senere fikk selskapet kongelig bevilgning til å kalle seg ”De frivillige Harmonisters Academie”, som kunne drive undervisning i sang, musikk, tegning og bokholderi. Det omtales også som det ”Harmoniske Academie”. Akademiet ble oppløst i 1809, da selskapet ble gjenopprettet.

Tegneundervisningen var tilnærmet gratis, skolen hadde to klasser – en for ”Forvantere” (vanlig kunstinteresserte borgere?) og en for ”Professionister” (som ble undervist i ”Positur-, Arkitektur-, Landskabs- og Ornament-tegning”), det ble delt ut premier til de beste elevene. Premielisten ble offentliggjort i Bergens Adressecontoirs Efterretninger under tittelen ”Efterretninger fra Academiet”, og det er sannsynlig at elevenes arbeider ble fremvist for offentligheten. I 1777 hadde skolen 124 elever, derav 24 håndverkere, og det ble utdelt 33 premier (Pedersen 1935). Om vi skal tolke disse tallene som at hele 100 vanlige borgere ble undervisning i tegning på skolen, sier det noe om et stort omfang av en tegneopplæring som inngikk i et

[4] Fremstillingen følger særlig Evjenth (1986), men også Pedersen (1935), Berg og Mosby (1945) og Kåre Fasting (1965).

borgerlig dannelsesmønster. Kanskje det er disse som er ”forvantere”? I 1779 ble det etablert en bygningsklasse for seks elever, som fikk underisning fire dager i uken. En lærer ved skolen var *Jørgen Kahrs* (1748-1785), hvis enke i 1791 fikk laugsbevilgning uten at mannen hadde vært mester, trolig fordi mannen hadde fått undervisning ved kunstakademiene i København og Stockholm og hadde etablert et godkjent verksted med svenner. En annen var arkitekten *Johan Joachim Reichborn* (1715-1783), som hadde store byggeoppgaver i Bergen, var ansatt som lærer i bygningstegning, og som i kraft av sin kompetanse som arkitekt hadde fått borgerbrev som snekker. Pedersen (1935) nevner også miniatyrmaler og kobberstikker *Oluf Jebsen Weise* og *Johan Henrich Moritz* (d. 1779) som ”Informatorer” ved skolen. Den siste er benevnt i NK, og et avertissement han satte inn i 1775 er sitert: ”Mahler-Arbeide, som betrække eller anden fint eller groft, som i Mahle- og Tegne-Kunsten kand forekomme”. Han kan ha vært i samme stilling som Kahrs, fordi han hadde utdannelse fra akademiet i København. Ingen av disse fire er registrert som medlemmer av malerlauget.

Et eksempel på sammenheng mellom tegneskole og håndverkeropplæring er at en lærekontrakt inngått i 1787 forpliktet mesteren til ”at lade bemeldte dreng paa faderens bekostning blive informeret på Teigneskolen” – uten at dette gikk ut over mesterens arbeidsoppgaver. Denne tegneskolen gikk inn i 1786, trolig fordi Det nyttige Selskap stoppet sine bidrag.

Søndagsskoler

Det ble trolig ikke organisert noen ny tegneundervisning i borgerlig regi i Bergen før i 1802, da det ble etablert en Søndagsskole med tegneundervisning. Hensikten var, ifølge Evjenth (1986:72) å skaffe unge håndverkere nødvendige og allmennyttige kunnskaper, uten at de behøvde å forsømme sitt arbeid. Det siste var viktig – i mange år var de senere tegneskoler aftenskoler. Betingelsen for opptak var at eleven var konfirmert og gikk i lære. Da skolen åpnet hadde det meldt seg 400 unge håndverkere, men elevtallet var begrenset til 60-80 det enkelte skoleår. Søndagsskolen underviste i skriving og regning og andre skolefag ved siden av tegning. Etter ti år ble det etablert en egen tegneskole under søndagsskolen, med undervisning to kvelder i uken. Lærer ved denne tegneskolen var *Johan Christopher Johnsen* (1788-1825). Han hadde et par år vært elev ved akademiets kunstskole i København, og var også lærer i tegning ved Realskolen, som hadde startet sin virksomhet i 1806. Johnsen drev også tegneundervisning i egen regi, og fikk borgerskap som malermester i 1820.

Slike søndagsskoler ble på denne tiden organisert i flere byer i landet. Også Trondheim og Christiania fikk slike skoler i 1802 (Kvande 2002:17). De ble som i Bergen drevet frem til 1851, da de offentlige tegneskoler ble etablert som erstattet

søndagsskolene, og som senere ble tekniske aftenskoler. Flere personer vi i dag kjenner som kunstnere har undervist ved disse skolene. Bl.a. har *Johan Gørbitz* (1782-1853), *J. F .L. Dreier* (1775-1833) og visstnok også *I. C. Dahl* undervist ved søndagsskolen i Bergen. Dahl laget også tegninger som ble brukt som forelegg i undervisningen (Evjenth 1987:153). Det var en slik søndagsskole med tegneundervisning som *Heinrich August Grosch* (1763-1843) etablerte i Halden i 1812, like etter sin ankomst til Norge – en mann som senere skulle få betydning for undervisningsopplegget ved den statlige tegneskolen. Den ble etablert med støtte i en lokal avdeling av Selskabet for Norges Vel, og mottok undervisningsmateriell i form av forbilder, fra akademiet i København. Samme år ble en skole også etablert i Kristiansand. Omkring 1840 var det etablert 17 slike søndagsskoler, der noen ble forløpere til de senere tekniske skoler.

Den Mariboeske kunstskole

I 1811 ble det etablert en kunstskole i Christiania som et par år ble finansiert ved privatpersoners subskripsjon, det vil si at de hadde lovet å støtte skolen med visse beløp hvert år (Schnitler 1909). Den åpnet etter et initiativ av grosserer og borgerkaptein *Ludvig Mariboe* (1781-1841) overfor ”Selskabet for Norges Vel”, som var stiftet i 1809, som ledd i en plan om å etablere kunstskoler over hele landet. Dets direksjon sluttet seg til ideen om en kunstskole i Christiania, og nedsatte en komité bestående av to høyere offiserer, en sekretær og Mariboe selv. Den utstedte et opprop til byens borgere om en fast årlig understøttelse, hvorfra siteres:

> Undertegnede ere udnævnte av Directionen i det Kongelige Selskab for Norges Vel, at udkaste en Plan til et Tegne-Institut her på Stedet, hvis Formaal i Særdeleshet er at skaffe unge Haandverkere *frie* Underviisning i denne for dem saare unndværlige Konst. Da en saadan Indretning kræver patriotiske Medborgeres Understøttelse, er det nødvendigt at ... (Krogvig:17)

Det var altså ingen tanke om å få det offentlige til å finansiere en slik skole. Både i Bergen og Christiania var det behovet for skolering av ”Subjecter af Haandværks-standen” som var begrunnelsen for å støtte skolen. De skulle ha fri undervisning, andre måtte betale. De to lærerne skulle undervise i frihåndstegning, henholdsvis arkitektur-, perspektiv-, maskin- og møbeltegning. En gang om året skulle elevenes arbeider fremvises, og premier utdeles til de beste, ”bestaaende i Sølv-Medailler” (Krogvig:19). Skolen fikk tilsendt undervisningsmateriell fra akademiet i København, i form av tegninger og kobberstikk.

Som lærere ble ansatt den pensjonerte major *Patroclus v. Hirsch* (1759-1828), som tidligere hadde vært tegnelærer ved krigsskolen, og tyskeren, bergassessor *Johan Fredrik Wilhelm d’Unker* (gift med Conradine Dunker, den kjente memoar-

forfatterinnen, som imidlertid ikke nevner denne skolen med ett ord i sine memoarer), altså ingen med bakgrunn fra et akademis kunstskole. Denne private skolen måtte klare seg med mindre kvalifiserte lærere enn de som de to offentlige fagskolene hadde, som de selv var utdannet fra. Den prøvde imidlertid å få innført en bestemmelse av stor kulturpolitisk betydning. Skolens bestyrelse søkte om å få vedtatt i reglementet at ingen kunne få svennebrev uten å ha deltatt i skolens undervisning. Det ble ikke godtatt av Selskabet for Norges Vel. Den anså det som et "Tvangsmiddel, der ei var overensstemmende med den Frihed, ethvert Individ af denne Borger-Classe bør nyde" (Krogvig:21). Men Parmann ser det som et første forsøk på å erstatte laugenes autorisasjon med en offentlig (Parmann:39). Et par år senere, i 1813 ble det allikevel vedtatt en kongelig resolusjon som ga denne skolen en viss godkjenningsrett for mester- eller svennestykker. Det hjalp på fremmøtet på skolen. Denne bestemmelsen skulle komme til å bli stående også etter at skolen ble nedlagt, og ble til stor nytte for den senere Tegneskolen. Skolen i Christiania gikk etter et par år inn av mangel på elever, særlig fordi Hirsch ikke klarte arbeidet, ifølge Krogvoll. Denne Mariboe'ske skole hadde en viss sporadisk virksomhet også etter dette, men den var endelig opphørt før 1818. Men arbeidet med den, ikke minst undervisningsopplegget, må ha avleiret en innsikt som ble brakt videre i arbeidet med den offentlige tegneskolen. Noe av undervisningsmateriellet, kanskje alt, ble overdratt til den.

Waisenhus

I Trondheim ble det etablert et Waisenhus i 1719 (et hus for foreldreløse gutter), og der ble det gitt tegneundervisning fra 1783 (Kvande).

Privat tegneundervisning

Det var vanlig at de som hadde noe utdanningsbakgrunn fra kunstskolen ved akademiet i København, også hadde private elever ved siden av andre oppdrag, vanligvis som portrettmalere eller malermestere. De kunne da annonsere at de underviste "efter den akademiske metode" (Parmann:25). Det var forøvrig ganske vanlig at man i embetsstanden og i det høyere borgerskap forøvrig, også i forretningsstanden, kunne både tegne, spille, dikte og utøve andre "Konster". Opplæringen må ha hatt et langt større omfang enn det som er registrert i kunst- og kulturhistorisk litteratur.

Evjenth har registrert avertissementer om slik privat tegneundervisning i Bergens Adresse Contoirs Efterretninger fra 1780-tallet til ut på 1830-tallet, og det fra personer uten laugstilknytning, for følgende år: 1776, 1799, 1806, 1816, 1819-23,

1825-26, 1830-32, 1831,1834, 1837, 1839. Fra laugsmalere er registrert et enda større antall avertissementer i samme periode (1986, note 68).

Tegneundervisning kunne også inngå som en plikt en mester kunne ha for en lærling. Således heter det i I. C. Dahls kontrakt fra 1803 med Johan Georg Müller at han skal opplæres ”i den lovlige Mahler profession og den dertil så fornødne Tegnekunst med videre kunsten vedkommende”. I Müllers kontrakt i 1793 med Johan Schieg lyder tilsvarende formulering ”i den lovlige Mahlerprofession med dertil hørende Videnskaber”, og i 1801 heter det i kontrakten med L.C.F. Dahlgren at Müller skal gi ham ”fuldstendig oplysning i Mahler Professionen med tilhørende Teyne Videnskap” (:72). Slike formuleringer i lærlingekontrakter var ifølge Evjenth vanlige på den tiden.

Et meget tidlig eksempel på privat tegneundervisning er fra Trondheim (Kvande 2002). Det er maleren *J. N. Schavenius* (1713-etter 1755) som i 1743 skriver til byens magistrat at han har ”hos en del Honette Folk informeret deres Børn i Tegne Kunsten” (:7). Han skriver at i Trondheim er han kommet til et sted der ”Kunsten ei gjælder”, og at

> Skildrer Kunsten, som egentlig er min Profession, er noksom bekjendt at være af saadan Beskaffenhed, at ingen ved den kan binde sig til sikkert Sted at boe, men snart maa reise fra et til annet Stæd, efterdi der dog engang ble opfylt og Skildreren for sit Brød at vinde, omsider var nødsaget annetsted at henreise, og derfor er det for saadan en umulig at vinde sit Borgerskab.

Kvande trekker frem også andre kunstnere som ga privatundervisning i Trondheim på denne tiden. *Johannes Caspar Schöller* (1742-1797), averterer i 1773 at han skal åpne tegneskole fra kl 5 til kl 7 om kvelden, og ”derudi at give gratis Information udi Friehaands Tægning” (:14). To år senere annonser Schöller på ny, nå for et nytt tegnekurs etter den akademiske metode, som han har brukt de to siste årene, og som han må ha lært ved akademiets kunstskole i København i perioden 1759-62. Schöller fikk borgerskap som mester i et laug i Trondheim i 1775 etter å ha forevist et maleri med verdslig motiv og et landskap, altså samme krav som malerlauget i Bergen hadde. *Johan Jørgen Lyng* (1757-1793) fra en snekkerfamilie i Trondheim fullførte modellklassen ved kunstakademiet i København i 1782, og ble tegnelærer ved Trondheim Borgerlige Realskole i 1783, der det skulle ansettes en ”Tegne-mester, hvilken maa nyde Laugs rettigheter til ellers udenfor Skolen at arbeide i Maling og Skildring” (:16). Lyng søkte om penger til utstyr til tegneundervisningen ved skolen:

> De første Grunde som Næse, Mund, Øren og Øien koster 16s Støkket, Smaa Hoder, Hender og Fødder, Blomsterstøkker, Landskaber og Ornament Tegninger for samme Pris. De større Tegninger, som hele Figurer efter det menneskelige Legeme, koster 2 Ort og 16s. Støkket, store Hoder for samme Pris, desse ere for det første de mest nødvendige.

Her ser vi to pedagogiske prinsipper ved tegneundervisningen ved akademienes kunstskoler demonstrert: bruken av forbilder i undervisningen, og det å lære seg detaljen før helheten (fra nese til hode, fra hode til kropp). Det var neppe en slik undervisning som ble gitt av laugsmestrene, blant annet fordi de ikke disponerte de nødvendige forbilder.

Lyngs etterfølger som tegnelærer ved realskolen var *Elias Meyer* (1763-1809), som hadde vært elev ved kunstakademiet i København (:24). Han var der imidlertid bare i to år, da han returnerte til København og ble opptatt som medlem av akademiet der – en status knapt noen andre kunstnere som hadde vært aktive i Norge oppnådde. Det var kanskje derfor han vendte tilbake. Deretter ble *Mathias Ferslev Dalager* (1769-1843) lærer. Han hadde dansk far og grønlandsk mor, var født og oppvokst på Grønland, og var den første grønlender som hadde vært elev ved kunstakademiet. Han lyktes ikke å få noen stilling på Grønland, og fikk ved hjelp av Den kgl. Grønlandske Handel lærerstillingen i Trondheim (:25). Dalager var også tegnelærer på Waisenhuset og opprettet en privat tegneskole, noe det ser ut som de fleste andre tegnelærere også gjorde. Imidlertid ble han avskjediget fra begge sine stillinger i 1805.

En av Dalagers elever var *Mathias Mathisen* (1775-1859), som i to år også var elev ved kunstakademiets kunstskole, betalt av rike Trondhjemsborgere (:25). Mathisen drev senere tegneskole i Trondheim 1807-1814 før han bosatte seg i Bodø hvor han var organist og gårdbruker (:26).

Behovet for opplæring i tegnekunst av kommende håndverkere var en viktig grunn både til opprettelsen av de borgerlige tegneskoler, søndagsskoler og de senere offentlige tegneskoler. Men vi ser også at tegnekunsten var en del av det borgerlige utdannelsesprogram og oppdragelse – trolig var det bare den ”honette Stands” gutter som fikk tegneundervisning i realskolene, mens både piker og gutter kunne få privatundervisning.

Utstillinger

På denne tiden eksisterte det ikke institusjoner med det formål å vise frem kunst offentlig. Det som var av kunstutstillinger før 1814 var knyttet til de tegneskoler som eksisterte. Formålet var å vise frem hva elevene hadde lært, kanskje ble det tildelt premier til den eller de beste, og skolens stiftere og støttespillere kunne se resultater av sin støtte. Utstillingen kunne også være en anledning til å reise mer penger til den

videre drift. Koblingen tegneskole-utstilling var naturlig, og hadde sine forbilder i akademienes årsutstillinger og ”salonger”, som flere lærere kjente til. Fordi utstillingene var knyttet til tegneskolene, hadde også innholdet et blandet preg. Å snakke om kunstutstillinger i vår forstand på den tiden, som ledd i en moderne estetisk praksis, er en anakronisme.

Kunstutstillinger i Bergen

Det er igjen Sylvi Cook Evjenth som har funnet frem opplysninger om tidlige norske kunstforhold, i en artikkel om de første kunstutstillinger i Bergen (Evjenth 1987). Hun påpeker at ”De frivillige Harmonisters Academie” jevnlig hadde utstillinger av elev-arbeider fra 1772 til 1786, da det ble nedlagt (:146). Utstillingene ble sannsynligvis holdt i forbindelse med at det ble tildelt premier til de beste elevene, og bekjentgjort i avisen, siden premielisten ble bekjentgjort i Bergens Adresse Contoirs Efterretninger (BACE) (Evjenth 1987:70). Man hadde jo da ikke med aviser å gjøre, som sendte ut journalister på reportasje, men meldingsblad som mottok ”adresser”, dvs. meldinger.

I 1811 var det søndagsskolen i Bergen som var foranledningen til en utstilling. I BACE sto det da:

> I samme Hensig som forrige Aar, den at bidrage til en liden Indtægt for Byens Søndagsskole, exponeres (…) en liden Samling Tegninger og Malerier af Konstens Dyrkere, Yndere, Ynderinder og Lærlinger i Bergen, tilligemed en større Samling af gode, fremmede Malerier, Tegninger og Kobbere. (Evjenth 1987:146)

Utstillingen var ikke den første, formålet var å skaffe inntekter, og det kostet penger å komme inn - “Billetter for 1 Rdl. Erholdes ved Indgangen” het det i avertissementet. En riksdaler – det var et så stort beløp den gangen at det neppe var mange som hadde råd til å se utstillingen, og derved bidra til søndagsskolen. Innbyderne skiller mellom ulike typer deltakere – kunstens dyrkere, dens yndere, og lærlinger. Kunstens dyrkere er kanskje de som har hatt en viss utdannelse fra akademiet i København, og dens yndere og ynderinder de borgerlige dilletanter – og blant dem var også kvinner, som verken var håndverkere eller lærlinger. Vi ser også at det her brukes betegnelsen ”maleri”, noe Evjenth ikke fant i de tidligere skiftene.

I. C. Dahl deltok på utstillingen i 1811. I et brev til ham i København i januar 1812 skriver dens antagelig arrangør at den varte i seks dager, og hadde 400 utstillingsobjekter av hvilke

> 3 a 4 vare Orginaler. (…) Din engelske Fisker som Børs kjøbte og din Copie av mit Landskab (Egnen ved Basel) som Christie kjøbte vare og exponerede, ligesaa Engen som du tegnede til Sagen. Her var i det hele vist 1000 Tilskuere, især mange af saa kaldet Stor-Folk”. (:147)

I forhold til inngangprisen synes et besøkstall på 1000 å være urimelig høyt, en av opplysningene må være gale. At Porath forteller Dahl at det bare var 3-4 ”Originaler” antyder at de aller fleste av de utstilte arbeider var kopier etter bestemte forbilder slik skikken var i all tegneundervisning, og ikke motiver som kunstneren selv hadde komponert. Det ble holdt en lignende utstilling også i 1812, den tredje, men så var det slutt, kanskje fordi Porath døde i 1813. Senere holdt Lyder Sagen noen ”Saloner”, der han viste frem Dahls malerier for salg (:148).

Evjenth mener at disse utstillingene bare omfattet billedkunst, og ikke var blandede, slik utstillingen i Christiania i 1818 var det (se kap. 3).

Andre tidlige kunstutstillinger

I 1784 ble det i Trondheim avertert at det har vært eksamen i realskolen, og at prøver er fremlagt i forskjellige fag ”saavel som Tegnekunsten i hvilken sidste en Deel endog havde udarbeidet gode Prøvestøkker” (Kvande 2002:19). Det virker sannsynlig at slike elevutstillinger ble arrangert også ved andre realskoler på denne tiden, og at denne utstillingen i Trondheim ikke var noe engangstilfelle.

Omreisende og bofaste kunstnere

Rundt omkring i Norge finnes det et stort antall kunstverk fra 1700-tallet, særlig i kirker, men også på storgårder og i de få adelssetene vi hadde. Mye av dette ble utført av omreisende utenlandske kunstnere, hvorav noen slo seg ned i Norge, og etablerte sine verksteder. De kalles gjerne ”contrafeiere”, ”skildrere” og ”bilthuggere”.

Denne tiden i norsk kunstliv har Carl W. Schnitler beskrevet (1920). Hans arbeid er et pionerarbeid i norsk kunsthistorie – han skriver selv om denne perioden at ”indtil det sidste har den været et væsentlig ukjendt land”, satt i skyggen av den store interesse for vikingtid og middelalder (:1). Om kvaliteten på denne kunsten sier han at Norge på 1700-tallet sto i samme underlegenhetsforhold til Danmark, som Danmark på 1600-tallet sto til ”det store Europa” (:2). Samtiden så på den ”som paa almindelig haandverk”, den er ”frembragt under haandverkets former”, og kunstnerne selv var ”underkastet den samme strenge sociale begrensning som haandverkerne”. Derfor ”interesserte de avgjort ikke sin samtid”, slik prester, lærde, diktere og høyere embedsmenn gjorde. Denne håndverkerkunstneren fikk bedre betalt for ornamentale utsmykkinger og romdekorasjoner enn for et malt bilde, og bilthuggernes utskårne rammeverk rundt et altermaleri var bedre betalt enn bildet selv (:3).

Norge manglet det ”brændpunkt for den kunstneriske virksomhet”, slik både Sverige og Danmark hadde fått midt på 1700-tallet i sine kunstakademier, og som var knyttet til et kongehus som ga kunstnere store bestillinger.

I tråd med datidens kunsthistorisk tradisjon var Schnitler mest opptatt av stil-utvikling og kunstneriske særtrekk, men gir også noen opplysninger om kunstnernes arbeidsforhold. Nesten ingen av dem ruver i europeisk eller dansk kunsthistorie. Det var ikke de berømte kunstnerne som kom hit, som ”var betydelige nok til at ophæve noget av avstanden”.

> På dette punkt viser det sig kanske allerklarest, i hvor høi grad kunstens sociale underklassestilling i 18de aarhundre reducerte den som aandsværdi. Den er helt og holdent uberørt av de sterke og maalbevisste tanker, som opigjennom samme aarhundre gjennemstrømmer vor literatur – paa den ene siden forkyndelsen av naturevangeliet og paa den anden side den nationale vækkelse i nærmeste forbindelse hermed. I billedkunsten finder vi intet av dette. (:4)

Noe av dette uaktuelle skyldes ifølge Schnitler at de ikke er “stilskapende”, og at ”de hvem det bedste skyldes er indvandrede utlændinger”. ”Det er nationalt nedslaa-ende, men det staar ikke til at negte”. Dette er ikke overraskende, mener jeg. Det har sammenheng med at de innvandrende kunstnere stort sett bare hadde utdanning fra kunstakademienes kunstskoler, men også var de som brakte med seg de nye impulser fra disse skolenes bruk av forbilder.

Som et unntak trekker han frem *Peder Aadnes* (1739-1792), som maktet å ”gi en umiskjendelig hjemlig tone til hvert portræt eller vægmaleri, til det enkleste ornament paa tiner eller skap”. I ham ”pulserte det norske temperament” friskere enn hos de andre, fordi han hadde sine ”røtter i bondelandet og i bondekunsten og dessuten eiet en ytterst særpreget personlig stil” (:4). Det interessante ved ham, mener Schnitler, er hans overgangsstilling mellom by og land, en ”eiendommelig og lykkelig krydsning av disse to kulturkredser”. Ellers er det bykulturen som dominerer på det dekorative området (:5). Dessverre behandles ikke Aadnes i Schitlers bok, han var påtenkt en egen fremstilling (:11).

Kunsthistorikeren Henrik Grevenor har gitt noen beske, og kanskje også urettferdige karakteristikker av disse omreisende kunstnere, bl.a. at de tilbød seg ”å lære andre den kunst han selv ennu ikke hadde studert” (Grevenor 1935:69), og drev et ”hvileløst og opslitende reiseliv fra sted til sted og by til by, med pikk og pakk, kone og barn, år inn og år ut inntil alderdom og gikt kastet dem av i et eller annet fattighus i den siste by hvor kreftene endelig brøt sammen” (:70).

Kunsthandel

Dag Sveen har studert den tidlige kunsthandel i Norge, og finner at den var lite utviklet før et stykke ut på 1800-tallet (Sveen 1991). ”Om salg av billeder i Bergen før slutten av 1700-tallet vet vi nesten ingenting” sier han (:133). Men han regner med at

kobberstikk og raderinger har vært solgt av omreisende bokhandlere allerede fra 15- og 1600-tallet, og har funnet annonser for dette så tidlig som 1770-tallet. Han har funnet eksempler på tilbud om subskripsjon sent på 1700-tallet, dvs. at man gjennom annonser søkte bindende bestillinger på for eksempel kobberstikk, eller bøker eller mapper med litografier, gjerne såkalte voyages pittoresques.

Ellers antas det at det store antall kunstverk i Norge på den tiden ble utført som bestillingsarbeider. Et ”anonymt” kunstmarked, der kunstnerne laget sine kunstverk uten tanke på en bestemt kjøper eller plassering er et fenomen som først utviklet seg i Norge et stykke ut på 1800-tallet. I. C. Dahl var kanskje den første norske kunstner som fikk den muligheten.

Kunstsamlinger

Til all tegneundervisning hørte det som vi har sett kunstsamlinger i form av forbilder. Det eksisterte derfor kunstsamlinger i Norge før 1814, hvis vi med det mener at kobberstikk, tegninger, gipsavstøpninger og kanskje også malerier er samlet på samme sted, og endog i en viss orden. Claus Fasting i Bergen etterlot seg i 1792 90 kobberstikk og flere relieffer (Evjenth 1995:148, 162), men det foreligger ikke noen opplysninger verken om motiver, hvordan de hadde vært oppbevart, eller hva som ble denne samlingens skjebne (:241). Det er vel mulig at denne samlingen kobberstikk skrev seg fra den tegneundervisningen som var drevet av ”De Frivillige Harmonisters Academie”, nedlagt i 1786, fordi Fasting var engasjert i dette prosjektet. Fasting ga sin store boksamling til byen, en samling som i dag befinner seg på Universitetsbiblioteket.

Om Fastings samling av kobberstikk var ordnet på noen måte, var de kanskje klassifisert slik Danbolt beskriver datidens kunstsamlinger: ”Det var motiv og innhold som var avgjerande, mens dei estetiske eller formale verdiane ved bilda hadde mindre å seie for dei fleste” (1997:132). For datidens kunstnere var det nok annerledes, legger han til. Som eksempel nevner han en samling på 17000 trykk, som var katalogisert etter kjennetegn som landskap, byer, borger, innsjøer, elver, kilder, portretter osv., og endog i undergrupper under slike kategorier. Den historiserende kunstutstillingen ble ikke utviklet før mot slutten av 1700-tallet.

Vi vet også at det fantes enkelte samlinger av malerier i norsk privateie på slutten av 1700-tallet, og begynnelsen på 1800-tallet. Lite er kjent om deres tilblivelse og innhold, og flere gikk helt eller delvis ut av landet ved gaver eller auksjoner. Deres private karakter ga knapt anledning til noen offentlighet rundt dem.

Omtale av kunst i presse og tidsskrifter

Siri Meyer har søkt etter tekster om kunst i norsk presse og tidsskrifter fra slutten av 1700-tallet til 1875 (Meyer 1983). Hun finner dem, i økende antall etterhvert, også fordi antall organer stiger med tiden. Hennes formål var å studere fremveksten av en kunsthistorisk forståelsesmåte og anerkjennelsen av dens vitenskapelige karakter, før det første norske professorat i kunsthistorie ble opprettet i 1875 (:5). Slike tekster må også betraktes som ledd i en estetisk praksis, fordi deres foranledning ofte er bestemte begivenheter, som tegneskoler og tegneundervisning, utstillinger, kunsthandel, portrettbestillinger, utgitte bøker, kunstnere, etablering av nye institusjoner og foreninger osv. Dette stoffet har bidratt til å utvide kretsen av mennesker som fikk kontakt med den estetiske praksis, med kunstbegrepet, og med forestillingen om kunstverks plassering i en kunsthistorisk kontekst.

To kunstbegreper – de skjønne og de nyttige kunster

Betydningen av et språklig virksomt kunstbegrep må ligge nært den estetiske praksis begrepet anvendes i. Begrepet må betegne noe, som de som bruker det har et personlig forhold til, noe de erfarer eller kjenner til. Siden den estetiske praksis var så lite utviklet, og i stor grad knyttet til håndverket og andre av livets praktiske oppgaver, brukes begrepet kunst ennå mest i sammenhenger som omtaler en håndverkspreget ferdighet. Men i de sosialt ledende kretser var det en bevissthet til stede om at det var en forskjell på kunster – de kunne skille mellom skjønne og mekaniske kunster.

Lyder Sagen (1777-1850) skrev i bladet ”Minerva” i 1800 et ”Bidrag til Norges Kunsthistorie”, for å argumentere mot et utsagn i et fransk tidsskrift, senere oversatt til et dansk: ”Hva de skjønne Konster angaaer, da synes disses gandske bandlyst fra norsk Grund” (Meyer 1983:17). Sagen fremhevet da bl.a. den norske elfenbensskjæreren *Magnus Berg* (1666-1739), som hadde vært hoffkunstner i Danmark. Men han skriver også at ”Næsten enhver norsk Bonde er Kunstner, naar vi betragter Kunsten i dens Morgenrøde”, og at flere norske bønder har et ”udmærket Geni til Mekaniken” – altså de mekaniske kunster. Meyer fremhever at Sagen ikke nevner stavkirkene, fordi middelalderens kunst og arkitektur ennå ikke var tatt inn under begrepet om kunst eller om det skjønne.

Nicolai Wergeland (1780-1848) skrev i 1811 et skrift om det norske universitetet. Wergeland ville ha et ”artistisk-oekonomisk Akademie”, der det skulle undervises i økonomi, og i ”Handels-Videnskaber, Technologien og Mechaniken, og Konsthistorien”. Ved siden av professorer skulle det ansettees adjunkter i de ”skjønne Konster, saasom en i Dands og Gymnastikk, een i Musikk, een i Gartnerkonsten, een i Tegne- og Malerkonsten og een i Kobberstikker- og Greveurkonsten”. Dette akademiet, mente Wergeland, kan bli ”Moder til et Konsternes Akademie, og

en polytechnisk Skole saavel for de saakaldt nyttige som for de skjønne, saavel for de høiere som for de lavere Konster". Som lavere kunster nevner han bl.a. "Børstenbinder-, Guldtrækker-, Kammager-Konsten" (i Meyer 1983:51).

Noen kunster oppfattes som noe særegent, noe forskjellig fra håndverket, og som noe høyere enn det. Lyder Sagen var ikke hvem som helst – Sagen var den som hadde hovedæren for å bringe I. C. Dahl fra Bergen til København, fra en posisjon som lokal håndverkerkunstner til en posisjon som akademisk anerkjent kunstner. Han var også lærer for *Johan Sebastian Welhaven* (1807-1873) og *Lorentz Dietrichson* (1834-1917). I 1809 viste han Büschings kunsthistorie "Historie om de tegnende skjønne Kunster" til Dahl (Meyer 1983:13), som da var 21 år gammel, og hadde gjennomført det som var tilgjengelig av kunstutdanning i Bergen, og endog selv var blitt tegnelærer. Først da ble han klar over, som han sier, at "der gaves eller havde givets Kunstnere udenfor Malermestrene" (:9). Som Siri Meyer sier, i dette utsagnet står vi midt mellom en estetisk og en ikke-estetisk forståelsesmåte.

"Ute i Europa var imidlertid forståelsen annerledes" skriver hun (:10), og viser til at utdannelsen på akademiene tok sikte på at maleren og skulptøren skulle kunne leve av billedskapende virksomhet alene, og at slike ting som husmaling var et fremmedelement. Her tror jeg Meyer tar noe feil av situasjonen i Europa generelt, og av kunstakademiene spesielt. Også her var situasjonen mer blandet, med den autonome kunsten, håndverket og bygningskunsten under samme tak også i de fleste akademier, slik også Wergeland forestilte seg. Utviklingen i retning av en utdifferensiering av en autonom kunstinstitusjon var nok kommet lenger i enkelte europeiske land enn i Norge, men i langt fra alle. Denne prosessen tok også tid, og det er ikke noe som tyder på at den tok lenger tid i Norge enn i andre land, snarere tvert i mot. Men hos oss startet utviklingen senere enn for eksempel i Danmark, for ikke å nevne England og Frankrike.

Vi skal se at tidlig norsk kunstpolitikk omfattet både de skjønne og de nyttige kunster, men med størst vekt på de nyttige, og at disse "kunstene" en tid kunne leve side om side innenfor samme institusjon.

Smaken og det skjønne

Claus Fasting skrev i sitt ukeskrift "Provinzialblade" i 1781 i artikkelen "Om Skiønhed": "Ethvert Objekt, som fornøyer Synet, naar man betragter det, eller Forstanden, naar man tænker derover, kaldes smukt" (Meyer 1983:14). Ethvert objekt kan altså være skjønt, det avhenger av den virkning det har på den som betrakter det eller tenker over det. Dette er i tråd med den estetikk som Kant formulerte i 1790, som var påvirket av engelsk empiristisk filosofi. Det sentrale her er imidlertid at Fasting her

reflekterte over skjønnhet i en norsk sammenheng, at det i Bergen eksisterte en offentlig samtale om et estetisk emne i allerede på 1780-tallet.

Evnen til å bedømme det skjønne ble kalt smak. Denne smaken var ikke bare knyttet til det estetiske, men også til moral og forstand. Det skjønne hang fortsatt sammen med det sanne og det gode, særlig det siste. Rektor ved katedralskolen i Christiania, *Jacob Rosted*, skrev i 1820:

> Smagens Dannelse … bidrage til alle de Egenskaber, som pryde det oplyste og dydige, det ædle og det gode, det humane og det behagelige Menneske; vi have seet at den bidrage til alt, hva der giør Mennesker baade selv lykkelig og gavnligt for sine Medmennesker. (i Meyer 1983:15)

Det var denne forståelsen, mener Meyer, som var rammen om den store interessen for de skjønne kunster – for tegning, musikk, poesi – i det høyere borgerskap.

Noen fellestrekk ved kunstforholdene før 1814

Det er noen elementer ved kunstforholdene før 1814 som ofte ser ut til å opptre sammen (om vi holder profesjonsskolene utenfor). Det er organisert tegne-undervisning, lærere som i det minste har noe utdanning fra akademiets kunstskole i København (eller fra profesjonsskolene) og som selv utøver en kunst, bruk av forbilder i form av gjengivelser av eldre kunst, samlinger av slike forbilder, konkurranser blant elevene om å være flinkest, utstilling av elevarbeider og fremhevelse av de beste, premiering av de beste elevene, en håndverkerrettet undervisning som også følges av kommende dilettanter og en sjelden gang også av en kommende kunstner. I neste kapittel skal vi finne igjen disse elementene i institusjoner som er resultater av en statlig kunstpolitikk – kunstakademiene.

Norges utgangspunkt i 1814 – en kunstpolitikk i knopp

I 1814 sto Norge sto uten en kunstinstitusjons – en kunstsektors – vanlige institusjoner, slike som både Sverige og Danmark hadde. Men der fantes forestillinger, ambisjoner, behov, innsikter og kompetanse til stede som sto klar til å utnytte den politiske situasjonen som oppsto. En kunstpolitikk lå i knopp, det måtte bare en varm vår til for at den skulle slå ut i full blomst. Den våren var 1814, som brakte Norges gjenfødsel som selvstendig stat.

Den forangående gjennomgang viser at det i 1814 var sterke latente krefter som kunne kanaliseres gjennom det nye statsapparatet og der omformes til en norsk kunstpolitikk. Men den viser også at denne kunstpolitikken måtte følge to veier – både til kunst og kunstutdanning som bidrag til nasjonaløkonomisk fremgang, og til

den skjønne kunst som bidrag til en nasjons høyere åndsliv. Den første veien styrket håndverket og håndverkerne, den andre veien styrket borgerklassens dannelse og kulturelle hegemoni, den klassen som også kom til å eie de fremvoksende håndverksbaserte næringsveier. Fordi staten var ung, og fordi vi verken hadde hatt en konge, et hoff eller en dominerende adel, var det ingen aristokratisk kunstpolitikk å kjempe mot, som i Danmark (Engberg 2001). Kunstpolitikken ble borgerlig fra første stund, og kunne heller ikke være annet.

Hvor kunne impulsene til en kunstpolitikk komme fra?

Både det landet vi forlot og det vi ble forent med hadde allerede opparbeidet mange av de funksjoner, institusjoner og egenskaper som et nasjonalt kunstliv må ha for å hevde seg økonomisk og kulturelt. I 1814 sto Norge uten nesten alt dette, noe landets nye ledere var seg ganske bevisst. Vi hadde ingen kunstsamlinger, intet akademi og intet kunstliv som tilnærmelsesvis kunne sammenlignes med Danmarks og Sveriges. Vi hadde ingen statlig kunstskole, intet kunstråd, intet kunstselskap, ingen salong, ingen stipendieordninger – og ingen kunstpolitikk. Vi hadde heller ingen kunstnere, som hadde nådd den anerkjennelse som bare et akademi kunne gi dem. Hvem kunne skape Norges kunstpolitiske vår?

Norge hadde fått et Storting med lovgivende myndighet og eget budsjett, en regjering med sine ministerier, og en forvaltning med sine embetsmenn. Hvilken kunstpolitikk ville dette politisk-administrative apparat følge?

Den første minister med ansvar for kultur- og utdanningssaker saker var filosofiprofessor Niels Treschow, som både var utdannet i København og hadde hatt akademiske stillinger i Danmark. Førte han noe som kunne kalles en kulturpolitikk, og hvilken relevans hadde den eventuelt for kunsten?

Vi hadde en svensk kronprins, konge fra 1818, med sine kongelige aspirasjoner, på egne og kunstens vegne, slik han var vant til fra Frankrike og Sverige. Det kan se ut som den svenske kongen hadde de beste forutsetninger for å befordre en norsk kunstpolitikk. Spilte han noen rolle i norsk kunstpolitikk?

Et annet sted man må lete etter kildene for en norsk kunstpolitikk lå i embetsstandens og universitetsprofessorenes dannelse og kunstforståelse, altså i ”slekten fra 1814”. I 1811 var et norsk universitet etablert i Christiania. Nesten alle hadde studert i København, og noen hadde erfaringer fra andre lands kulturliv. Hvilket kunstsyn hadde de, og hvordan kom det til uttrykk de første årene? Hva betydde ”slekten fra 1814” for fremveksten av en norsk kunstpolitikk?

I 1811 fremsatte Nicolai Wergeland tanker om et norsk universitet, i artikkelen ”Mnemosyne”. Der tenkte han seg også et fakultet for de skjønne kunster, som skulle utvikle seg til et fullstendig akademi for alle kunstarter, for arkitektur og for

håndverksfagene. Han hadde også sans for hva som trengtes for å gi dette akademiet kunstnerisk status, og foreslo intet mindre enn å invitere den allerede da meget berømte danske billedhugger Bertel Thorvaldsen til å lede det.

> Saaledes tør man også forsikre, at en Thorvaldsens navn paa den norske Universitets Professor-Liste, og hans blotte Nærværelse vilde være nok til at gjøre hele Høiskolen berømt og besøgt, endog af fremmede. Han skal Indlægge sig et udødelig navn, som den første, der bragte Græsk Konst og Smag saa høit op mot Nord-Polen, som Stifter av en Konsternes Akademi i Norden. (Parmann:50-51)

Her viser Wergeland at han er helt på det rene med at en kunstverden har rangordninger, at kunstnere har "navn" og at kunstnerisk berømmelse har stor symbolsk verdi og smitter over på den institusjonen de berømte er knyttet til. Kom kunstnere med internasjonalt ry til å spille noen rolle i norsk kunstpolitikk og for den norske kunstinstitusjonen.

Et sted å søke er blant kunstnere og intellektuelle. Det var dog enkelte som var aktive på det estetiske feltet i 1814 og de nærmeste årene. Hvilken rolle ville diktere, kunstnere, akademikere og andre intellektuelle spille i fremveksten av den norske kunstinstitusjonen?

Fra de som var utdannet ved de to profesjonsskolene for offiserer og bergverksingeniører skulle det kunne ventes impulser. Begge skoler hadde lærere som ga obligatorisk tegneundervisning, i begge yrkesgrupper var det noen som ble arkitekter og andre som malte og tegnet, både som ledd i sin yrkesutøvelse og privat. Kom de til å spille noen rolle?

Hvilke institusjonelle løsninger kunne tenkes for en norsk kunstpolitikk i 1814 – lå de på områder som utdanning, kunstsamling, borgerlige foreninger, kongelig og statlig representasjon og utsmykking? Hvordan ville staten og det borgerlige samfunn forholde seg til den fremvoksende kunstinstitusjonen?

I den videre fremstilling vil disse instansenes befatning med norsk kunstpolitikk bli berørt. Noen vil stå mer sentralt enn andre, andres betydning – som Karl Johans – har mitt materiale gitt for dårlig grunnlag til å bedømme, og har derfor en liten plass i fremstillingen.

Estetikk og kunstbegrep

Den kanskje viktigste bakgrunn lå i de allmenne kulturforhold, særlig det vi kaller fremveksten av det moderne, med sin vektlegging av individet og dets følelser, av fornuften som ledetråd for organiseringen av samfunnet, og av troen på fremskrittet (Østerberg 2000). Hit hører både det subjektivt estetiske, den rasjonelle ordningen av

kunstverk til kunstmuseer, og forestillingen om at kunsten utvikler seg mot større fullkommenhet.

Det er særlig på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet at den moderne estetiske praksis får sitt gjennombrudd i noen europeiske land. Selv om både Danmark og Sverige allerede før det hadde utviklede egne institusjoner for utdanning av kunstnere og bruk av kunstverk, var de ennå ikke moderne og bygget ikke på det moderne kunstbegrepet. Vi må ha i minne at den første kunsthistoriske utstilling ikke ble laget før i 1781, i Wien (Meijers 1995), at Louvre ikke ble et historiserende kunstmuseum før omkring 1790 (McClellan 1999), og at Danmark ikke fikk sin kongelige kunstsamling organisert etter modernitetens prinsipper før etter 1820 (Villadsen 1998).

Den nye estetiske praksis og den nye kunsterkjennelse rommet i seg både det vitenskapelige og rasjonelle, uttrykt ved kunstmuseet, og det følelsespregede og romantiske, uttrykt ved den nye kunstnerrollen og publikums estetiske kontemplasjon foran kunstverk – som var blitt til evige verdier. Dette begrepet var ikke en ny ordboksdefinisjon, men først og fremst en ny holdning til det skjønnes betydning i livet, og til hvordan det skjønne manifesterer seg. På estetikkens område er nøkkel-navnene Immanuel Kant (1995), Friedrich Schiller (1991) og Georg Wilhelm Hegel (1986). Kant står her for den estetiske betraktningsmåte, som gjør det mulig – og nødvendig – å bedømme både naturen og den skjønne kunstens frembringelser som noe skjønt i seg selv, noe som skal betraktes uten hensyn til deres nytte eller sanselig pirrede nytelse. Schiller står for den sentrale plassering av det estetiske i utdanningen av det gode menneske. Det å vise kunstinteresse ble en del av det å være dannet. Hegel står for prioriteringen av det kunstskjønne fremfor det naturskjønne, som bidrar til å øke begeistringen for enkeltindividet og dets skapende åndsevner, som gir grunnlag for myten om den romantiske kunstner, en myte som selv er et uttrykk for det romantiske. Alle tre kom til å påvirke norsk kunstpolitikk, gjennom den innflytelse de utøvet over norske intellektuelles ideologier og kunstsyn.
Det nye kunstbegrepet tilfredsstilte dype behov i den fremvoksende borgerstanden, den som tok mest aktivt del i det Habermas har kalt den borgerlige offentlighet. Det er borgerstanden som må bære frem kunstpolitikken, og det er borgerne og deres interesser – også de økonomiske – som blir denne kunstpolitikkens tilgodesette. Vi må imidlertid legge til at denne borgerstanden var preget av ”allmennånd” – en stor sans for nasjonen og dens felles beste. Derfor blir utviklingen av en norsk kunstpolitikk – tradisjonsløs som den var, uten tilknytning til gamle institusjoner, konge og adel – nært knyttet til fremveksten av et borgerskap, dets livsanskuelse og dets foretrukne institusjonelle former, og til den staten det hadde skapt og tatt den politiske makten over.

Tendenser i kunsten

I sin kunsthistorie beskriver Danbolt tre internasjonale tendenser som påvirket den estetiske praksis på denne tiden (1997, kap.10-11):

- den utvikling som førte til at man så noe bare som kunstverk, altså det estetiske blikk som bedømte og frydet seg over det kunstskjønne, og som så bort fra kunstverkenes nytte eller verdi. Dette krevde nye institusjoner med nye brukssammenhenger for kunstverkene, som la forholdene til rette for den ”interesseløse” betraktning.
- en annen utvikling bidro til at man så kunstverk som uttrykk for noe nasjonalt, noe som skilte den egne nasjonens kultur fra andres, og ikke som uttrykk for noe universelt og ahistorisk. I en nasjons kunstverk kunne en finne den nasjonale identitet, og den nasjonale historie. Vi fikk ”nasjonalgallerier” og ”nasjonalmuseer”.
- en tredje utvikling ledet til at man så kunstverk som uttrykk for noe personlig og individuelt, og ikke som resultat av en dyktighet i å følge visse regler i fremstilling av kunstverk. Dette førte til økt oppmerksomhet mot enkelt-kunstneren, både som det skapende individ, men også som representant for og tolker av det nasjonale, og til at hvert kunstverk blir vurdert som nytt og originalt og derfor må vurdere ut fra seg selv (:140).

Disse tendenser er fellestrekk ved inngangen til den perioden vi kaller romantikken. Den norske kunstinstitusjonen etter 1814 utviklet seg i begynnerfasen av disse tendenser, i overgangen mellom den klassisismen som hadde akademiene som sin fremste institusjon, og romantikken – den som skulle utvikle seg til en nasjonal-romantikk. Alle tre tendensene bidro til utviklingen av en kunstinstitusjon og en kunst-politikk som gradvis løsrev seg fra de bindinger til håndverket som fortsatt eksisterte.

Sammen med disse tendensene ble det også etablert noen nye verdier i kunstinstitusjonen, verdier som også var med på å konstituere den:

- favoriseringen av det nye, som ble en kraft som skapte dynamikk i kunstlivet, ved at nye og ung kunstnere ble hjulpet frem, og de eldre og etablerte tapte i interesse
- denne verdien henger sammen med overbevisningen om at kunsten utvikler seg, og derfor at det nye kunstnerisk sett er bedre enn det gamle
- vektleggingen av kunst som noe personlige og individuelt førte til forestillingen om kunstneres opphavsrett, om at en kunstner er evig eier av sine verk, og at senere bruk av verket må klareres med kunstneren og honoreres

Danbolt peker også på at disse tre verdiene fører kunstuttrykkene i retninger som lett skaper kommunikasjonsbrudd med publikum (:141). Det skaper splittelse i holdningen til kunstverk, mellom en inneforstått elite som har sosiale og kulturelle forutsetninger for å følge med i disse endringene, og et bredere publikum som ikke har det (se også Sveen 1995). Med det bredere publikums etter hvert sterkere representasjon i de organer som styrer landets kunstpolitikk, vil det bli viet større oppmerksomhet til tiltak som kan hele bruddet, øke det brede publikums estetiske kompetanse, og til slutt også gjøre støtte til det brede publikums estetiske praksis til en del av kunstpolitikken.

Kunstnere som forutsetninger for en norsk kunstpolitikk etter 1814

Den håndverkorienterte utdanningen ga ikke grunnlag for fremveksten av en kunst-institusjon. Dels gikk den ikke langt nok verken teoretisk eller praktisk, men det viktigste var antakelig at den ikke så kunsten som et autonomt felt, frigjort fra håndverkets interesser. Fremstillingen i kapittel 3 og 4 vil vise at det i landets politiske elite ble ansett som en viktig oppgave å utdanne kunstnere som kunne påta seg en stats mest krevende oppgaver, og bidra til dets ytre anseelse. Samtidig ble den utdanning som kunstskoler kunne gi sett som en av forutsetningene for nasjonal-økonomisk vekst. Her skilte Norge seg lite ut fra Sverige og Danmark. For å utdanne både kunstnere og håndverkere, trengtes en kunstskole for den grunnleggende tegneundervisning, atelierer der den videregående utdannelsen kunne skje under personlig veiledning fra fremtredende kunstnere, og kunstsamlinger som kunne brukes som forbilder i undervisningen. Problemet for Norge var at bare anerkjente kunstnere kunne utdanne kunstnere som selv kunne bli anerkjent, og at det ble stilt store krav til de som skulle være lærere for de nye.

Før jeg går videre til de politiske aktører og de kunstinstitusjoner som søkes etablert etter 1814, vil jeg presentere nærmere tre norske kunstnere som spilte helt ulike roller i den norske kunstpolitikkens første fase. Deres karrierer forteller også mye om det utgangspunkt som Norge hadde i 1814, og om den europeiske kunstinstitusjon Norge måtte leve opp til. Den første er portrettmaleren *Jacob Munch*, fordi han deltok aktivt i forsøket på å etablere et norsk kunstakademi og aktivt orienterte seg mot kongemakten. Den andre er *Hans Michelsen*, som til tross for at han var den første akademiutdannede norske billedhugger, ikke fikk noen plass eller rolle i norsk kunstpolitikk. Den tredje er landskapsmaleren *I. C. Dahl*, som, til tross for at han hele sitt kunstnerliv var bosatt i Dresden, fikk meget stor innflytelse på norsk kunstpolitikk. Det er store og interessante forskjeller i deres tilpasning til de økonomiske og kunstneriske muligheter de kunne få i Norge.

Jacob Munch (1776-1839)

I 1814 var maleren Jacob Munch Norges fremste billedkunstner, om vi måler det med hans formelle utdannelse, hans studiereiser og hans oppdrag i Norge. Han sto klar til å påta seg de oppdrag som den nye staten la på ham. Hvordan var hans karriere, hans forhold til staten og til kunstinstitusjonen?

1794-98 Blir utdannet til Ingeniøroffiser ved Det Kgl. Norske Landcadetcorps, Krigsskolen i Christiania. Stiger etter hvert i gradene til kaptein, og tituleres ofte ”capitain Munch”.

1801-04 Tegnelærer ved Krigsskolen i Christiania. Utfører mindre arbeider i akvarell, gouache og pastell, silhuetter, spilte i orkester, leverte malerier til teater.

1804-05 Kunstakademiet i København – 1. og 2. frihåndsklasse (september/oktober 1804 til januar 1805).

1805-06 Kunstakademiet i København – gipsklassen (mars 1805-mars 1806).

1806 Kunstakademiet i København – modellklassen (mars – august). Deltakelse på akademiets årsutstilling, der han trolig ikke får medalje.

1807-08 Elev av maler i Paris (kanskje også av David).

1806-08 Midler fra det danske fondet ad usus publicus (dansk), tre år.

1808-10 Opphold i Nantes, Frankrike. Maler portretter.

1810 Reiser til Italia (Livorno), ett år. Maler portretter.

1810-12 Midler fra fondet ad usus publikus, to år.

1811-12 Reiser til Roma, til våren 1812, besøker også Napoli. Maler portretter, bl.a. av Bertel Thorvaldsen.

1812 Reiser til Wien over Firenze, Venezia og Trieste, til våren 1813. Maler portretter. Har utstilling i København (?).

1813 Støtte fra staten til sanering av gjeld. Reiser til Berlin. Maler portrett av kronprins Chr. Fredriks femårige sønn.

1814 Reiser til Aalborg, om vinteren. Maler portretter. Reiser til Christiania i mai. Portrettet av Chr. Fredriks sønn blir overlevert ham dagen før han blir utropt til konge av Norge. Blir kalt til Eidsvoll for å male et helfigurs portrett av Christian Fredrik (Hjelde 1975:84). Fra 1814 bosatt i Norge. Malte her en lang rekke portretter av landets fremste menn, bl.a. Peder Anker og Herman Wedel Jarlsberg (samme som Michelsen).

1815 Har utstilling i Christiania, av tidligere malerier og 34 nyere portretter. Fikk fast bestilling på malerier fra kong Karl Johan – mot en betaling av 200 spd. i året (usikkert om det skjedde allerede da). Leverte for dette 22 malerier i perioden 1818-1832, inklusive kroningsbildet, de fleste ble senere opphengt i Kongsgården på Bygdøy (Hjelde). Munch ble altså hoffmaler, trolig den eneste vårt land har hatt etter 1814.

1818 Er med på initiativet til en tegneskole i Christiania, og er med på initiativet til utstillingen i forbindelse med henvendelsen om etablering av tegneskolen. Begynner på kroningsbildet.

1820-22 Lærer i gipsklassen på Tegneskolen, ulønnet.

1820 Tegnelærer i bergklassen på Tegneskolen. Deltar på skolens første utstilling.

1822 Kroningsbildet ferdig. Stilles ut to måneder både i Christiania og Bergen.

Etter dette fungerer Munch som lærer på Tegneskolen i en del år og er medlem av bestyrelsen, produserer en rekke landskapsmalerier for kong Karl Johan, og lager portretter av fremtredende norske kvinner og menn. Han får liten innflytelse på kunstpolitikken.

Hans Michelsen – statsfinansiert utdanning, privatfinansierte oppdrag

Hans Michelsen (1789-1859) var norsk billedhugger. Mer enn malere var billedhuggere avhengige av offentlige oppdrag. Samtidig var billedhuggerkunsten den kunstgren som, sammen med bygningskunsten, kunne gi et statlig maktapparat dets fornemste ytre symboler. Christiania ble i 1814 en hovedstad, der den svenske kongen måtte markere sin tilstedeværelse, samtidig som de nasjonale politiske institusjoner måtte få sin plass. Den unge norske statens kunstpolitikk kommer straks til syne i sitt forhold til billedhuggerkunsten. Ikke minst trenger den svenske kongen kunstnere og arkitekter som kan synliggjøre Norges tilhørighet med Sverige under en felles konge. Som den eneste norske billedhugger i første halvdel av 1800-tallet er derfor Hans Michelsens historie også en historie om den tidlige kunstpolitikken i Norge etter 1814. Kronologien i denne fremstillingen er i stor grad tatt etter Norges Kunstnerleksikon.

Hans Michelsen viste som ung stor ferdighet som treskjærer. I likhet med mange senere norske billedhuggere kom han fra bondestanden og ikke som malerne vanligvis gjorde, fra borgerstanden (Dahl er et unntak). Han tjenestegjorde 1810-15 ved ”Skiløberkorpset”, og fikk i 1815 tjenestefrihet for å utdanne seg videre.

1815 Hans Michelsen, som er født og oppvokst i Trøndelag, får en farsarv. Den setter ham i stand til å reise til Stockholm og begynne som elev ved det Kungliga Konstakademi der.

1816 Han utmerker seg som elev. Ved elevutstillingen i 1816 får han 3. pris. Den norske statsminister i Stockholm, Peder Anker, ”oppdager” ham, og bidrar til at han får et ettårig norsk statsstipend. Senere skal Peder

Anker også anbefale ham til den danske billedhuggeren Bertel Thorvaldsen, som har et berømt atelier i Roma – billedhuggerkunstens sentrum i Europa.

1817 Michelsen får dette året 2. pris på akademiets utstilling. Han utfører en drapert Vestalinne for en støpjernsovn, for Bærum Jernverk (som eies av Peder Ankers familie). Han får påny ettårig statsstipend.

1818 Også dette året får han 2. pris, og ettårig statsstipend. Han utfører en portrettmedaljong til biskop John Nordal Bruns epitafium i Bergen Domkirke, som støpes ved Bærum Jernverk. Han deltar i den utstillingen som betegner oppstarten til Tegneskolen i Christiania, der han viser et gipsrelieff med hodet av kong Karl Johan.

1819 Også dette året får han ettårig statsstipend. Han utfører byster i bronsert gips av Peder Anker, og av Karen og Herman Wedel Jarlsberg, den norske finansminister og hans kone. Han har dermed utført byster eller relieffer av alle de tre som har betydd mest for finansieringen av hans utdanning, og som også skulle komme til å bety meget de neste årene. Man kan lure på om disse tre arbeidene ble utført gratis, som takk for stipendiene, eller om stipendiene er betaling for bystene.

1820 Ved akademiutstillingen i 1820 får han 1. pris. Det innebærer at han mottar det Kungliga Akademi's store skulpturstipend, det vil si dets største reisestipend, på 400 spesiedaler årlig i to-tre år. Han drar til Roma og arbeider på atelieret til Thorvaldsen. Men stipendiet er ikke stort nok. Han får også en understøttelse fra den norske statskasse, som bestyres av Wedel Jarlsberg.

1821-1825 Han mottar hvert år, mens han er i Roma, understøttelse fra den norske statskassen, i alt 2200 spesiedaler i sedler og 380 spesiedaler i sølv. I 1822 får han bestilling fra kronprins Oscar (preses ved Konstakademiet) på fire relieffer. De skal forestille Skattens mynt, Kongens tilbedelse, Kristus lærer i templet, og Kristus velsigner barna. I denne periode utfører han bare få arbeider, mest tegninger og utkast. En kvinnebyste i klassisistisk stil fra 1824 er i dag i Nasjonalgalleriet.

1826 Han reiser fra Roma til Christiania, der han var stilt i utsikt å få arbeider ved byggingen av Slottet. De fire relieffene utstilles i Stockholm.

1827 Han lager utkast til alterdekorasjoner i det planlagte Slottskapellet. Bygningsarbeidet stoppes imidlertid opp, på grunn av pengemangel. Han mister bestillingen, og fikk ikke andre oppgaver. Han søkte om støtte (hvem?), men fikk avslag (fra hvem?).

1828 Han søkte om at det ble opprettet en billedhoggerklasse ved "Den

Kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania", med ham selv som lærer. Bestyrelsen støttet ham, men det førte likevel ikke frem. Arkitekten Christian Heinrich Grosch, som var blitt medlem av bestyrelsen i 1827, dissenterte fordi han mente at andre fag var mere nødvendige, og fordi han tvilte på Michelsens evner i ornament-modellering, som var det klassen var tenkt opprettet for – altså et mer nyttig fag enn billedhuggerkunsten. Linstow tvilte også på hans evner som ornamentist, men mente at det var bruk for ham ved skolen likevel. Linstow (som kom fra adelsslekt) uttalte om Michelsen (som kom fra bondeslekt) at han "mangler den conventionelle Dannelse, som ikke hviler på nogen solid Grund", men at han derimot "er et godt Hoved. Kun naar det angaaer hans egen Person viser han sig ofte forblindet av Fordom, hvilket har sin Grund i den Lidenskabelighet og Irritabilitet, som er meget sædvanlig hos talentfulde Kunstnere eller Folk med levende Innbildningskraft. Udenfor disse Forhold raader Fornuften hos ham." (Krogvig 1918:114). Departementet opprettet ikke noen ny klasse, men forespurte om at det gikk an å ansette ham som "Artist ved skolen", slik at han mot et årlig honorar overlot den en del av sine arbeider. Men skolen ville heller bruke penger på gipsavstøpninger av "antike Mønstre" som "langt overgaae hvad enhver nulevende Kunstner er i stand til at frembringe" (:115). Michelsen reiste derfor til Stockholm, der han arbeidet som stenhugger for mer kjente billedhuggere.

1831 Han stilte på ny ut i Stockholm på akademiets årsutstilling. Han fikk oppdrag fra kongefamilien: marmorbyster av Karl Johan, kronprinsesse Josefine og kronprins Oscar og av Karl 13.

1832 Han stiller ut i Sveriges Almänna Konstförening, og samme sted også året etter. Han blir også innvalgt som medlem av denne foreningen.

1833 Han tilbyr seg å utarbeide Kristus og 12 disipler for Nidarosdomen,

1834 Karl Johan gir ham i oppdrag å la ham utføre disse, som gave fra kongen til kirken. Men Thorvaldsen skjenket kirken en avstøpning av sin egen Kristusfigur i København, så Michelsen kom ikke til å utføre den. Oppdraget gir ham anledning til å etablere eget atelier.

1839 De 12 apostlene ble ferdig utført og oppstilt, med Thorvaldsens Kristusfigur i midten. Karl Johan bestilte ytterligere 16 apostelfigurer i gips, og senere ytterligere 8. Han blir medlem av Kungliga Akademien för de fria Konsterna, og fikk anledning til å bruke tittelen Kungl. Hof- och Statybilledhoggare.

1840 Michelsen stiller ut en byste i marmor, av en professor ved kunstakademiets, på akademiets årsutstilling i Stockholm. Bysten er et

bestillingsoppdrag fra akademiet.

1841 Karl Johan bestiller et monument over Herman Wedel Jarlsberg – en byste i sink som plasseres på Bygdø. Det er kanskje Norges første utendørs skulptur.

1843 Christiania Kunstforening satte i gang en subskripsjon – altså en pengeinnsamling – til et plastisk arbeid av Michelsen. Man er der oppmerksom på hans vanskelige situasjon. I den Welhavenpregede ”Den Constitutionelle” heter det 13. desember at ”det er hans Nationalitet der fornemmelig har standset hans Bane og formørket hans Fremtid. ... Da maa det være en Trang for Kunstnerens Landsmænd at forsone ham med sin Skjæbne og gjenvinde ham for en Virksomhed, hvorved han, i et rigere Hjem, skulde have vundet Hæder og Velstand” (Willoch 1936:36). Det oppsto offentlig debatt om saken, der ”Den Constitutionelle” sto mot ”Morgenbladet”.

1844 Det kom imidlertid inn penger, og kunstforeningen inngikk avtale om at Michelsen skulle levere en byste i marmor av Holberg, som blir ferdig i 1846. Året 1844 blir hans gjennombruddsår, både økonomisk og kunstnerisk. Også i Trondheim ville de ha et arbeid av Michelsen, en innsamling ble satt i gang der for å få finansiert en marmorbyste av Thomas Angell, som leveres i 1845. Dette året kom også endelig noen oppdrag i forbindelse med Slottet, og han fikk atelier i Slottets vaktbygning. Han blir også opptatt som medlem av det Kongelige Norske Videnskabers Selskab i Trondheim, av bestyrelsen av Den Kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania, og av Det Norske Akademi. Som medlem av bestyrelsen av tegneskolen blir han også medlem av bestyrelsen av Nationalmuseet – forløperen til Nasjonalgalleriet.

1846-1848 I hvert av disse årene leverer han mindre arbeider til Christiania Kunstforening, som bestillinger til deres lotteri.

1849 Han får også oppdrag til det kongelige sommerslottet Oscarshall – fire statuetter i sink forestillende Harald Hårfagre, Olav Tryggvason, Olav den hellige og kong Sverre. Klassisisten må betjene det nasjonalromantiske.

1852 Nationalmuseet gir ham et oppdrag – en sittende Minerva med Nike på hånden.

1855 Han får oppdrag fra den katolske kirke – St. Olav og St. Sunniva.

1857 Han får i oppdrag å lage en byste av Peder Colbjørnsen.

Dommen over Michelsen som kunstner har vært hård, både i hans samtid og ettertid. ”Hele hans produktion synes at bære bud om en betydelig plastisk evne uten sterk individuell oprindelighet og uten sikkert avbalancert kultur, og som derfor, da han ble revet ind i den mægtige klassicistiske strøm, tapte holdepunkter i sig selv” (Schnitler:317). ”Så lenge han oppholdt seg i etablerte kunstnermiljøer som Roma og Stockholm gjorde han gode ting. Men da han flyttet hjem for godt, sviktet evnene, enten dette skyldtes at han som kunstner ikke var selvstendig nok til å stå alene, eller en tidlig alderdomssvekkelse” (Thue:308).

Det tok altså 30 år etter 1814 før den nye norske stat ga den billedhuggeren et oppdrag, som den selv hadde finansiert utdannelsen av de ti første årene etter 1814. Den kunstøkonomiske sirkulasjon viste bare en svak oppadstigende spiral. De få oppdragene staten da ga ham, var alle knyttet til den svenske kongehus – Slottet og Oscarshall. Ved den statlige kunstskolen ble det ikke undervist i billedhuggerkunsten, og det statlige kunstmuseet samlet bare på malerier. Men den mangeårige støtten staten gav ham til hans utdanning, vitner om en klar kunstpolitisk forestilling om at billedhuggerkunsten var en del av en stats kulturelle fundament. Men den klassisistiske skoleringen Michelsen fikk, kom kunstnerisk til kort da den rådende kunstsmak ble styrt i mer nasjonalistisk og etter hvert også romantisk retning. Investeringen i hans utdanning svarte ikke til de behov staten hadde da den etter lang tid fikk råd til å gi ham oppdrag. Hverken en statlig kunstskole, en statlig museumsinstitusjon eller et statlig byggeri var etablert som kunne gi en billedhugger livsvilkår i Norge. Michelsens historie er interessant også fordi Michelsen kunstnerisk sett sognet til kunstmiljøet i Stockholm, og ikke til København. Slik hans skjebne ble, kan det tross alt synes å ha vært en fordel. Hvem skulle ellers ha støttet hans utdanning, og gitt ham hans første oppdrag?

Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857) – en kunstpolitisk strateg

I.C. Dahl, eller professor Dahl som han gjerne ble kalt, er den første maler fra Norge som både har gjennomført en fullstendig akademisk kunstutdannelse, selv blitt medlem av dette akademiet (og andre) og endog blitt professor ved et akademi. Han startet i det gamle laugsystemet og gikk til topps i det unge kunstsystemet, og er således en interessant overgangsfigur historisk sett. Han vant europeisk berømmelse i sin egen samtid, og var frem til 1840-årene Norges fremste kunstner. Dahl hadde et stort personlig kontaktnett i Norge, og benyttet det til å fremme konkrete kunstpolitiske standpunkter og saker. Bl.a. engasjerte han seg personlig i etableringen av landets tre første kunstforeninger, i dannelsen av den første statlige kunstsamling og i organiseringen av kulturminnevernet. Han var sin tids ledende kunstautoritet i Norge, men var helt uten formelle posisjoner. I denne fremstillingen er det lagt vekt

både på hans kunstnerkarriere frem til akademisk status, og hans rolle i norsk kunstpolitikk. Fremstillingen nedenfor bygger på *Andreas Auberts* store biografi *Maleren Johan Christian Dahl. Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*, utgitt av Ascheoug i 1920, men opprinnelig laget som doktorgradsavhandling i 1894. Aubert fremhever også Dahl som den første som viste veien mot vektleggingen av det nasjonalt norske i norsk kunst- og kulturliv. Slik ble han også oppfattet i Norge på sine eldre dager. I tråd med datidens praksis oppgir Aubert ikke kilder i teksten.

I vår sammenheng vil jeg kalle ham Norges første kunstpolitiske strateg.

1800 To måneder på privat tegneskole i Bergen, hos den svenske skoleholder Andreas Sven Porath. Lærte å bruke blyant og viskelær – tidligere ukjent for ham.

1803-09 Kom i malerlære hos malermester Johan Georg Müller, som var dekorasjonsmaler, og også teatermaler. Müller hadde vært en kortere tid ved kunstakademiet i København, og drev en privat tegneskole i Bergen, der de bl.a. tegnet etter gipsbyster, hvilket betyr undervisning over elementærstadiet.

1809 Leverer sitt svennestykke, en tegning av en kvinne med et blottet bryst og i antikt kostyme, som støttet seg til en anker. Tjente som svend ½ år hos Müller. Ble bestyrer av en malermesters verksted, for enken.

1811 Lyder Sagen, lærer ved Latinskolen, tok initiativ til å samle inn penger blant medlemmene av et borgerlig selskap i Bergen, for å sende Dahl til kunstakademiet i København. Formålet var å sikre ham nok til at han kunne gå på akademiet ”uden at være nødt til at tage Condition hos en Amtsmester for ved Maler-Quasten kummerlig at søge om Brød” (Aubert:19). Med 320 Spd. innsamlet reiste Dahl til København, og melder seg inn på akademiets kunstskole. Pengene brukes opp, og resten av studietiden finansierer han ved å selge egne arbeider – et salg som går bedre og bedre.

1812 I mars avanserer han fra første frihåndsklasse til annen. Han stiller ut to malerier (kopier) på akademiets årsutstilling.

1813 I januar flyttes han opp fra annen frihåndsklasse til gipsskolen. I juli flyttes han opp i modellskolen. Han stiller ut fem malerier på årsutstillingen, derav tre kopier.

1814 Han får den lille sølvmedalje for tegning etter levende modell. Han stiller ut på årsutstillingen, og Kongen kjøper et landskap av ham for 400 Spd.

1815 Han stiller ut hele tretten egne landskaper på årsutstillingen, og mottar den lille sølvmedalje fra akademiets preses, kronprins Christian Fredrik. Han får gode kritikker. Lyder Sagen holder en ”Salon” med Dahls

malerier i Bergen, og selger for ham til ganske høye priser (Evjenth 1987:150). Dette gjentar han flere år, og inntektene går til Dahls foreldre.

1816 Stiller ut seks malerier på årsutstillingen.

1817 Stiller ut tre malerier på årsutstillingen. Sender ett hjem til Bergen som takk til det selskap i Bergen som først skaffet ham penger i 1813 (se dog kap. 4). Planlegger å reise ut, først til Dresden. Som landskapsmaler kan han ikke få gullmedalje ved akademiet, og dermed heller ikke dets store reisestipend – det er forbeholdt historiemalere (det vil si figurmalere). Han får akademiets store sølvmedalje.

1818 Stiller ut tre malerier på akademiets årsutstilling. Stiller ut et maleri på den første kunstutstillingen i Christiania. Skriver til stortingspresident Christie, med anmodning om å få det ordnet slik at ”Regjeringen aarlig kjøbte Malerier til en viss Sum” (Aubert:38). Henvendelsen ble visstnok aldri besvart. Han skriver til den danske kong Frederik VI om hjelp, som allerede har kjøpt to malerier av ham, ved å avtale kjøp av et eller to malerier av ham hvert av de nærmeste årene. Dette blir avtalt, og Dahl reiser av gårde, med en rekke anbefalingsbrev til personer i Berlin og Dresden. De nærmeste årene blir han en slags hoffmaler, med oppdrag både for kongen og kronprinsen. Kommer til Dresden via Berlin, og gjør begge steder sine visitter med anbefalingsbrevene.

1818 - Dahl kommer raskt i en situasjon der han får så mange oppdrag at han blir økonomisk selvstendig. Han stiller regelmessig ut på årsutstillingen i København, til sammen 33 ganger. Resten av livet skal han komme til å selge så bra at han blir en holden mann, som bruker store deler av sin inntekt på å støtte familien, samle malerier, sine reiser, og sitt arbeide med en rekke kunst- og kulturpolitiske saker. Dahl er det første norske eksempel på en kunstner som kan leve av det anonyme markedet – et marked som skapes av et velstående borgerskap og dets behov for malerier som demonstrerer deres deltakelse i den europeiske felleskulturen.

1819 Han stiller for første gang ut ved Dresden-akademiets årsutstilling, og får god kritikk. Det er verdt å merke seg at også denne utstillingen har det samme blandede preget som de første par utstillingene i tilknytning til Tegneskolen i Christiania. Dahl gir gratis undervisning ved akademiet.

1820 Etter søknad til kongen av Sachsen blir Dahl utnevnt til medlem av akademiet i Dresden, men forpliktes til uten lønn å undervise viderekomne elever som søker til ham for personlig veiledning på hans

eget atelier. Han leverer et medlemsstykke. Prins Christian Fredrik bestiller flere arbeider av ham, fra bestemte steder i Sveits og Italia som prinsen vet Dahl planlegger å reise til.

Blir invitert av kronprins Christian Fredrik til å reise med ham til Italia, og blir stilt i utsikt et ekstraordinært treårig reisestipend fra Danmark, som han søker. Prinsen søker å overtale Dahl til å slå seg ned i København, og knytte seg til akademiet der. I Dresden blir han stilt i utsikt å motta en viss lønn når han kommer tilbake til akademiet der. Det utvikler seg etter hvert en konkurranse mellom akademiene i Dresden og København om ham, og han selv vakler mellom dem, og synes å spille dem ut mot hverandre.

Han reiser til Italia, men må dekke det meste av reisekostnadene selv. I Roma treffer han de fleste av datidens mest kjente kunstnere, besøker deres atelierer og selger bl.a. flere malerier til Bertel Thorvaldsen (Aubert:96). I Thorvaldsens Museum i København er det 8-9 malerier av Dahl.

1821 Fra Roma søker han om en lønnet professorpost ved akademiet i Dresden, men uten de vanlige undervisningsoppgavene i kunstskolen. Han mister (eller frasier seg) mulighetene til det danske reisestipendiet. Han blir innstilt til et ekstraordinært professorat med fast årslønn, men kongen (av Sachsen) sier nei. Blir stilt i utsikt allikevel å få dansk reisestipend. Skriver til sin kone (som han giftet seg med dagen før avreisen til Italia) at ”Her bliver jeg nu gjort til en stor Maler, og man bestormer mig for at faae Billeder” (Aubert:97).

Han vender tilbake til Dresden etter ca ett år, og må klare seg selv økonomisk.

1824 Får et professorat i Dresden, mottar en liten, men fast lønn (ikke mer enn det han gjerne får for ett større maleri).

1825 Får bestilling på to større malerier til Kongen av Danmark, som leveres noen år senere.

1826 Første reise til Norge. Blir foreslått som medlem av akademiet i København

I Bergen blir han av Lyder Sagen hilst velkommen med disse ordene i en sang:

Velkommen til Dit Fædreland,
Du Bergens Stolthed, Norges Hæder!
....
Dog elskte Dahl! Du er jo vor –
Som Landsmænd dele vi din Hæder

Gir råd om bevaring og utvidelse av stavkirken på Vang i Valdres.

1828 Blir bedt (av prins Christian Fredriks sekretær) om å søke et professorat ved akademiet i København, der det følger med bolig og atelier i tillegg til en årlig lønn på 400 speciedaler. Forpliktelsene består bare i ”hver 3. Maaned at stille Modellen og inspicere Skolerne” (:165). Denne henvendelsen underretter han akademiet i Dresden om, og ber om en økning fra 200 til 500 thaler i lønn for å bli i Dresden, altså samme lønn som en ordinær professor. Han trenger pengene for å kunne reise til Norge av og til. Det stiller ham i utsikt en ny lærepost i landskapsmaleri, den vil han ikke ha, fordi han da vil bli ”halv tabt for Konsten” (:169). Akademiet svarer med å si opp hans stilling som ekstraordinær professor, og gi ham et æresmedlemskap. Dahl ber om at avgjørelsen blir omgjort, og forteller han vil bli i Dresden inntil videre, noe som blir innvilget. Han får endog en lønnsøkning på 100 thaler. Men Dahl ble aldri ordinær professor i landskapsmaleri i Dresden.

1829 og senere år. Thomas Fearnley blir hans elev i Dresden. Senere kommer andre norske malere: Hans Leganger Reusch, Jacob Calmeyer, Knud Bull, Peder Balke, Knud Baade og Joachim Frich. Han opprettholder og utdyper kontakten med ledende nordiske og norske kunstnere, kulturpersonligheter og politikere. Mange av dem besøkte Dahl i Dresden. Gjennom disse påvirket Dahl norsk kunstpolitikk i mange år fremover.

1834 Dahl foretar sin annen Norgesreise. I motsetning til den første, skulle denne reisen ha kunstpolitiske konsekvenser. Han begynner sitt påvirkningsarbeid for å få etablert kunstforeninger og et nasjonalgalleri, og for å redde fortidsminner, særlig stavkirkene. Aubert beskriver hans posisjon slik:

Naar en mand engang har vundet almen anerkjent autoritet, da eier han i denne en kraft, som gjør det let for ham at virke. Bare en samtale, et par ord er nok til at bringe et arbeide i gang ved andre og sætte foretagender i verk, som uden denne autoritet og uten denne første tilskyndelse kanske i aartier maatte vente paa sin virkliggjørelse. (Aubert:193)

Dahl var en slik autoritet. Hadde han bodd hjemme, mener Aubert, ”hadde baade han og vi maattet betale denne vinding med ni tiendedele av hans anseelse”. Det var i kraft av denne anseelse at Dahl utøvet sin innflytelse på norsk kunstpolitikk, og som gjorde ham til Norges første kunstpolitiske strateg – en virksom ideolog.

1835 Blir valgt til æresmedlem av akademiet i Berlin, etter å ha deltatt med

stor suksess på en utstilling der. Prøver forgjeves å få interesse for å sikre staten noen av arbeidene som skulle selges på auksjonen over Norges beste kunstsamling i Kristiansand.

1836 Trekker trolig i trådene når stortingsrepresentant Riddervold fremlegger for Stortinget et anonymt forslag om å bevilge penger til en statlig kunstsamling, og brukes selv som argument i forslaget. Stortinget bevilger 1000 speciedaler hvert år over 3 år (til neste Storting). Dahl har gjort kjent at han gjerne ser at hans egen samling (av andres kunstverk) blir solgt til ”en Begyndelse til et Slags Nationalgallerie” (Aubert:196). Christiania Kunstforening blir etablert, et initiativ Dahl hadde tatt på sitt besøk i 1834, og som han siden har fulgt opp, bl.a. med forslag til dens organisering. Dahl er medlem av den kongelig sachsiske Alterthumsverein, og har stor interesse for eldre kulturminner. Især ser han i stavkirkene en kulturverdi som bør bevares. Gir en elev, F. W. Schiertz (som også er arkitekt), i oppdrag å tegne av stavkirker, med tanke på å utgi et verk om dem. Han tegnet for Dahl i mange år.

1837 Søker å påvirke kjøp av kunstverk på en auksjon i København, og var selv tilstede ved auksjonen. Dahl var kommisjonær for flere norske private interessenter, og Bergens Museum. Han var imidlertid ikke den norske museumsbestyrelsens kommisjonær, men ga råd til denne. Om hvilke kvalifikasjoner som var nødvendig for å kjøpe på denne auksjonen skrev han:

"Men hvem skal kjøbe Malerier? Jeg veed ikke en eneste, der har Kundskaber nok dertil; selv deres Konstnere forstaar kun lidt deraf, - de ere blinde Egoister og ensidige; og til Sligt hører ogsaa flere Aars Studium, der saa at sige ligger udenfor vort Konststudium" (Aubert:206).

Gjennom årene skulle Dahl en rekke ganger gjøre sine norske forbindelser oppmerksom på malerier som burde kjøpes til Norge. Særlig irritert var han over kjøp av samtidens Düsseldorf-malerier, ”moderne, mest Modevarer” (Aubert:208), istedet for gamle mestere. Sender ut en subskripsjonsinnbydelse til det illustrerte verket ”Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens”, og det første hefte blir anmeldt samme år. Det hadde et forord av den fremtredende middelalderforsker Rumohr.

1838 Bergens Kunstforening blir etablert. Forslaget til vedtekter er trolig utformet av Dahl. Men punktet om å arbeide for en kunstsamling blir strøket til fordel for støtte til en tegneskole etablert i 1824, og som

hadde økonomiske vanskeligheter.

1839 Nasjonalgalleriet kjøper to store malerier av Dahl. Dahl gjør sin tredje Norgesreise, og er lenge i Kristiania. Han fører forhandlinger med representanter for galleriet om overdragelse av sin egen samling, og fremlegger en oversikt over dens omlag 200 arbeider og deres kostpriser. Galleriet ønsker å kjøpe store deler av samlingen, Dahl ønsker å selge alt under ett.

I Bergen tar han til orde for å sette Håkonshallen i stand og bruke den til verdigere formål enn kornlager. Laget senere flere utkast til dens restaurering. Han foreslår Bergens museum åpnet en gang i uken, få laget en fortegnelse over dets malerisamling, skaffe det eget signet. Han har laget et utkast til en museumsbygning. Han tar initiativ til å få skaffet kunstforeningene fri frakt for kunstverk.

Tar initiativ til å få flyttet og bevart Vang stavkirke. Han kjøper den på auksjon. Den havner til slutt i Polen, fordi ingen ville gjenreise den i Norge. De toneangivende i Norge, skriver han, ”er gjort sløve for alt, der ei er gresk Bygningskonst, græske Profiler og græske Søileordener. Dette er Følgen af Konstacademiernes Indflydelse ... ” (Aubert:224).

1840 Galleriet kjøper 30 malerier fra Dahl samling, og i 1843 og 1846 ytterligere til sammen 46.

1841 Skriver en ”Indbydelse til Restauration af den gamle Kongehal i Bergen” i Bergens Stiftstidende. Han har i sin korrespondanse tatt opp tanken om bevaring og restaurering av Domkirken i Trondheim, og følger denne saken kritisk i mange år. Mange mener han reddet kirken fra et helt ødeleggende restaureringsforslag.

1843 I bladet ”Den Constitutionelle” ber han om at de gamle gravhauger skånes (en oppfatning han delte med Welhaven):

... man forstyrrer og confunderer Oldtidsminderne for at skabe Musæer ... Gravhøiene ere selv de naturlige og sande Musæer for deres eget Indhold. At man i fornødent Fald aabner dem for at faae en bestemmere historisk Vished, end de blotte Folkesagn, billiger jeg fuldkomment. (:240)

1844 Dahl gjør sin fjerde Norgesreise. Han blir opptatt som medlem av bestyrelsen av Tegneskolen, og dermed også av Nationalmuseets bestyrelse. Her spiller han liten eller ingen rolle, men det gir ham en viss formell posisjon. ”Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring” blir stiftet med Dahls medvirkning. Han tenker seg plansjeverk over alle viktige middelalderbygninger i Norge, særlig Domkirken i Trondheim.

1845 Innbyderne til stiftelsen av Trondhjems kunstforening skriver: ”Vår berømte Landsmand, Maleren, Professor Dahl, har oppfordret Undertegnede til at indbyde de dannede Indvaanere af begge Kjøn ... ”(Grimelund og Flønes:9). Henvender seg direkte til Oscar 1. for å få ham til å fjerne et kruttdepot fra Walkendorfs tårn ved Håkonshallen.

1846 Galleriet meddeler at den ikke vil kjøpe flere malerier fra Dahls samling. Dahl er skuffet. Det er kanskje også i dette lys vi bør se hans negative uttalelser om Tegneskolen, som sluker statens midler til ”Konsten”.

1847 Dahl melder seg ut av kunstforeningen i Christiania, han er ikke fornøyd med den. ”... saaledes kommer Konstforeningen i Christiania mig for, som naar Svalerne har bygget et Rede, og derefter komme de slemme Spurver og indtage det for dem” (:212).

1850 Han gjør sin femte og siste Norgesreise.

1854 Tilbyr Bergens Kunstforening noen av sine studier, men den kjøper bare et par stykker, og vil ikke gi den pris Dahl ønsker.

Kunstnere og kunstakademi.

Disse tre kunstnerne fikk ulike tilknytninger til norsk kunstliv etter 1814. De har det til felles at de fullførte en mangeårig akademisk kunstutdanning i utlandet, og senere ble knyttet til kunstakademier som medlemmer, lærere eller utstillere. Hvilken rolle spilte slike kunstakademier i den fremvoksende europeiske kunstinstitusjonen? Det spørsmålet skal det neste kapittel prøve å svare på.

Kapittel 3 - ”Akademi” som kunnskapsregime

I dette kapitlet utvikles et analytisk verktøy, kalt ”akademi”, for bruk i studiet av norsk kunstpolitikks historie og av fremveksten av den norske institusjonen kunst. Den viktigste del av verktøyet blir utledet fra de oppgaver og funksjoner de europeiske kunstakademiene hadde tidlig på 1800-tallet, med kunstakademiet i København, grunnlagt i 1754, som hovedeksempel. Etablering og drift av kunstakademier er det klareste eksempel på statlig kunstpolitikk på denne tiden. Jeg vil også prøve å vise at etableringen av kunstakademier kan ha vært en nødvendig forutsetning for fremveksten av den moderne kunstinstitusjonen. Kunstpolitikken kan derfor ha bidratt til det moderne kunstbegrepet og kunstens autonomi. I neste kapittel vil jeg prøve å vise at dette også er tilfelle for Norge. Der vil jeg søke å beskrive norsk kunstpolitikk etter 1814, og påvise at dens forbilde var den type statlig kunstakademi som var utbredt i Europa på den tiden, og som fantes både i Danmark og Sverige. I senere deler av fremstillingen av norsk kunstpolitikks historie vil jeg bruke ”akademi” som analytisk verktøy i studiet av norsk kunstpolitikk, og betegne det som en type kunnskapsregime

Det europeiske kunstakademi[5]

Kunstakademiene i Europa har vært statlige institusjoner, og dermed uttrykk for en statlig kunstpolitikk, helt fra det første ble etablert i Paris i 1664 og frem til vår tid.[6] De aller fleste europeiske land har hatt kunstakademier. Til tross for ulikheter i statssystemer, har akademiene med få unntak vært ganske like og har utviklet seg likt over tid. De har representert en institusjonalisert arena for kontakt mellom staten og kunsten – et instrument for statlig kunstpolitikk og et sted for kunstens møte med politikken.

I sin klassiske fremstilling av kunstakademienes historie skiller Pevsner mellom tre faser før 1900 for hovedtyngden av akademier i Europa: før ca. 1750, ca 1750-1820, og etter ca 1820, med et gradvis økende antall akademier. 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

[5] Fremstillingen under denne overskriften følger i hovedsak Pevsner (1940), og sidereferansene er til denne boken når ikke annet er anført.
[6] Det finnes noen få unntak. Royal Academy i London var privat, og det oppsto også enkelte private akademier på 1800-tallet, som kunne følge andre linjer enn de statlige. Akademiet i Paris hadde en forløper allerede i 1648, og ytterligere en i 1655.

styring, ble hensynet til utdanningen av håndverkere et dominerende trekk, men med bibehold av skoler for kunstnerprofesjonene. I den tredje fasen begynner de skjønne kunster etter hvert å overta akademiene, og utdanningen av håndverkere blir gradvis tatt ut av akademiene og overført til egne, spesialiserte utdanningsinstitusjoner. 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 hos andre kjente kunstnere. Først langt ut i den tredje fasen kom akademiene til bare å omfatte den høyere utdanning av kunstnere – altså det vi i dag forbinder med kunstakademi.

Akademiet i Paris

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

> By offering this advantage to the scholar, the dillettante, 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 Academicians than upon a private society, a guild, or a university. (:89)

Etableringen av kunstakademiene kan derfor betraktes som et ledd i konsolideringen av enevoldskongens makt, særlig i forhold til laugene. Pevsner hevder at akademi-systemet

> 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)

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 sies å stå mellom den representative og borgerlige offentlighet. Av andre privilegier akademiet i Paris hadde, var enerett på tegning etter levende modell[7] og at studentene ble fritatt for militærtjeneste. Det som kom til å skille Pariserakademiet fra de fleste som ble etablert senere, var at det aldri ble en kunstskole for håndverkere, bare for kommende kunstnere og arkitekter.

[7] Når akademiets professorer underviste sine egne studenter i sine egne atelierer, hadde de også denne retten. (:97-98).

Håndverkerfasen

Pariserakademiet fremsto som prototypen for 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. Selv om Pariserakademiet fortsatt var forbilde, blir den det bare for deler av akademienes 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. (:163-64)

Også i Frankrike oppsto det etter 1750 noen håndverkerrettet akademier (: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, skriver Pevsner, la stor vekt på tegning som grunnlag for maleri og skulptur. Tegningen og omrisset hadde 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” (note 4:145-46). Diderot mente det samme: “Il me semble qu’il faudrait étudier l’antique pour apprendre à voir la nature”[8]. Det å tegne etter tegninger eller kobberstikk av antikke kunstverk, og deretter etter gipsavstøpninger 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 krevde 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

[8] Jeg synes at man må studere antikken for å lære å se naturen (note 2:147).

> 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”. (: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. (:161)

Den tilsynelatende umulige motsetningen mellom behovet for 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 billedhoggere.

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

De ga elevene en grunnleggende utdanning, hvis hovedinnhold var tegnekunsten, altså en ferdighet. Deler av denne utdanningen fikk også håndverkselevene. 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 den som skulle bli håndverkere først gikk i lære hos en mester, først som lærling og så som svenn. Først når den unge kunststudenten hadde hatt sine læreår hos etablerte kunstnere, helst hos et eller flere akademimedlemmer som var professorer ved et kunstakademi, kunne han søke om opptak som medlem av akademiet, og etter godkjenning av et receptions-stykke (tilsvarende et mesterstykke) få tittel av maler eller billedhugger, ikke sjelden med tittelen ”kongelig” foran – fordi akademiet gjerne bar navnet av ”kongelig”.

Bare få av de kunstnere som søkte seg til Norge i de første årene etter 1814, hadde en utdanning ut over det som akademiets grunnleggende 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 – begge med påfølgende læreår hos kjente kunstnere i andre europeiske kunstsentra.

De skjønne kunsters etiske forrang fremfor håndverket

Trangen til det skjønne bidro til å redusere håndverksmesternes status, og øke malernes og billedhuggernes, helt i tråd med Immanuel 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 1790/1995:183). 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" (: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. (:95)

Og pirringen, ifølge Kant, tilhører det sanselige, og dermed det lave. Tegning får dermed en høy status, også etisk, når den brukes i fri kunst. For, skriver Friedrich Schiller i 1795 om den frie kunsten: "Kunsten er en datter av friheten; bare fra det åndelig nødvendige, ikke fra materiens tvang vil den motta sine instrukser" (Schiller 1795/1991:17), og "... den utviklede følelse for skjønnhet virker forfinende på moralen ... " (:45).[9] 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 "lønnede" 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)

[9] Her må vi holde fast ved at også for Schiller var "kunsten" en ferdighet og ikke kunstverk, altså ikke de objekter vi i dag kaller kunst.

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 publikum og et marked 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, hvis kunstoppfatning imidlertid ble 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 kunstskoler 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.

Akademienes 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 varigere og mer personlige forhold mellom mester og elev, og den enkelte elevs individuelle talent kunne oppmuntres. Middelalderens verksteder (og kunstverk) 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 har sett 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 Konst-academie, 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 preget kunstpolitikken hele denne tiden. Det er slike spesialiserte kunstskoler vi nå forbinder med begrepet kunstakademi, men historisk sett er dette galt.

Akademiet som korporasjon i statlig regi

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 kunstskole med tegning som hovedfaget. 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. De fremste kunstnerne blant medlemmene fikk tittelen ”professor” – fordi akademiet valgte dem som professorer for kunstskolen. 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 rene kunstskoler og gir dem deres sentrale kunstpolitiske posisjon.

Også etter 1814 var Norge sterkere kulturelt knyttet til Danmark enn til Sverige. Det er derfor naturlig å bruke det danske kunstakademiet som eksempel i

en nærmere beskrivelse av hvilken plass et akademi har i en fremvoksende kunstinstitusjon.

Kunstakademiet i København[10]

I 1754 ble Kunstakademiet i København grunnlagt under Fredrik 5.[11] Det ble etablert etter parisisk modell, men ble i 1771 omdannet i tråd med andre nye akademiene ellers i Europa. Det ble kjernen i et voksende offentlig kunstsystem, med en rekke kulturelle ordninger eller institusjoner som i mange år skulle stå sentralt i kunstpolitikken, og som vi skal finne igjen i Norge. Mange norske kunstnere fikk til langt inn på 1900-tallet større eller mindre deler av sin grunnleggende eller høyere utdannelse ved kunstakademiet i København. Etter hvert skulle norske kunstnere hente erfaringer også fra andre tilsvarende akademier i Europa. Disse tok de i anvendelse i Norge når de skulle medvirke ved etablering og drift av kunstskoler, kunstnerorganisasjoner, råd, utstillinger, stipendieordninger, utsmykkingsordninger, kunstmuseer, kunstforeninger osv.

Det er derfor god grunn til å føre historien om norsk kunstpolitikk tilbake til 1754. De institusjonelle former har endret seg i løpet av nærmere 250 år, men mange av de grunnleggende kunstpolitiske problemstillinger, ordninger og institusjoner er forblitt de samme, og få nye er kommet til. Fremstillingen av kunstpolitikkens historie i Norge skal følge opp disse problemstillinger, ordninger og institusjoner helt opp til vår egen tid.

Når man tar utgangspunkt i et akademi som ble grunnlagt under et enevolds-kongedømme, melder spørsmålet om legitimering seg: er det da kunsten (eller kunstene) som bidrar til å legitimere 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 hverandre i dag, som de gjorde i 1754.

---

[10] Fremstillingen under denne overskriften bygger på F. Meldahl og P. Johansen (1904) *Det kongelige akademi for de skjønne kunster 1700-1905*, H. Hagerups Boghandel, Kjøbenhavn. Fremstillingen er på nærmer 600 sider, med over 150 sider tillegg. Med romertall vises til sidetall for tilleggene. Der hvor andre kilder er brukt, er dette angitt.

[11] Det akademiet som ble formelt etablert i 1754 har en forhistorie som kunstskole, som strekker seg tilbake til 1701. I denne tiden ble det drevet flere kunstskoler under kongelig beskyttelse. Særlig betydning fikk den kongelige kunstskolen 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 "statsskoler" (:22) eller "læreinstitutter" (:42), altså skoler uten medlemmer. Fra 1753 holdt den statlige skolen 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 embetsmann, grev Moltke som sin preses, og dets direktør var hoffbyggmester Egtvedt. Denne forhistorien er imidlertid lite relevant i denne sammenheng, og blir derfor ikke nærmere omtalt.

Det danske kunstakademiets medlemmer i 1864. © Nasjonalgalleriet.

Kunstakademiet i 1754 og senere

Akademiet, med den fulle tittel ”Det Kongelige Danske Skildre-, Bilthugger- og Bygnings-Academie i Kiøbehavn” 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.

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. Ansvaret for akademiet ble overført fra det kongelige kanselli til det nyopprettede Ministeriet for kirke og undervisning, ofte kalt Kultus-ministeriet. Denne endringen skulle føre til sterkere departemental styring av akademiet. Referansene til kongen blir færre, det er nå Staten som fremtrer som beskytter, mesen og sponsor – men også overhode.

Akademiet som kunstnerorganisasjon

Akademiets formann - Præses

Akademiet som medlemsforsamling – som korporasjon – skulle ha en ”Præside” – en Præses, eller formann ville vi vel si idag. Den første Præses 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 ham. Etter at Moltke gikk av som formann, var det 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 minst like høy orden. Det innebærer at ingen kan gi andre en høyere kunstnerisk anerkjennelse enn den man selv har (Solhjell 1995a). 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 en symbolsk legitimitet: han ble den høyeste smaksdommer og den fremste av kunstnere, av mennesker som også var guddommelig inspirert eller beåndet. 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.

Ved en vedtektsendring i 1814 får Præses, som skal utnevnes av Kongen, som har utnevnt sin sønn Christian Fredrik, 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 ansettelser forøvrig, skal bedømmes og stadfestes av formannen. 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 Eigtvedt* (1701-1754), som imidlertid døde få måneder etter stiftelsen. Stillingen ble så gitt til den franske billedhoggeren *Jacques Joseph Francois Saly* (1716-76), som et par år før var tilkalt for å lage den rytterstatue av Fredrik 5. som nå står midt i Amalienborg slottsanlegg. Han 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 kunstskolen, hadde de høye kvalifikasjoner som det nye akademiets vedtekter krevde? 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 vurderte 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” (: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 kunstskoler 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 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 hoff-kunstnere 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 ”Videnskaberne”: perspektiv, geometri, anatomi, og kunsthistorie og mytologi. Disse ble lønnet over akademiets budsjett, når fagene ikke ble ivaretatt av hoffkunstnere. 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 ”Videnskaberne” for de mer boklige og teoretiske kunnskaper, og altså ikke for ”kunst” og ”forskning” som det ofte antas.

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.

Den ordinære undervisningen skal ikke ha tynget professorene meget. Da Dahl ble invitert til å søke et professorat ved akademiet i København, het det i den skriftlige henvendelsen at arbeidet ”vil ikke medtage meget Tid”, de består bare i ”hver 3. Maaned at stille Modellen og inspicere Skolerne[12]” (Aubert:165). Dahl uttaler til planene i Dresden om å etablere en lærepost i landskapsmaleri for ham, at han ikke vil bli ”Skolemester i Landskabsmaleriet”, og han i en slik stilling ville være ”halvt tabt for Konsten” (Aubert: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.

[12] ”Skolerne” sikter trolig her til de klasser eller skoler som kunstskolen var inndelt i, se nedenfor.

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. 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 tilsette 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 ”agréered” – en formell tittel som tilkjennega en viss kunstnerisk godkjennelse, men ikke medlemskap i Akademiet. Da kunne Akademiet gi den agréerede en oppgave å utføre – ”et Prøve-Stykke udi den Kunst, han paastaar at viise sig udi” (: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” (:XII). 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 kunstnermedlemmer (:99).[13] 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 på 1900-tallet.

Alle de stedlig bosatte medlemmene av akademiet hadde møteplikt- 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

[13] Med tiden skulle noen få norske kunstnere bli medlemmer av akademiet. Den første var Adolph Tidemand i 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 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.

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 kunst. Og møtestedet var "eengang 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, autonomien begrenset og den armlengdes avstanden ikke så stor.

Vedtektene av 1758 knyttet visse rettigheter til akademiet og kunstskolen. 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 kunstskolen kunne fritt og avgiftsfritt nedsette seg som "privilegered Frie-Mester", altså tilsvarende en laugsmester (:XVII).

Det tok over et århundre før akademiet ble en ren kunstnerskole[14] uten håndverkerelever, 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. Men det skulle fortsatt være både kunstskole og kunstnerselskap. 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 akademiets mistet sin nære tilknytning til kongemakten, og var lagt under et departement, som representerte folkemakten, som da vel var identisk med borgerskapet. Senere 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 ble etter hvert skilt sterkere mellom akademiet som kunstskole og som kunstnerselskap. Den politiske tendens var å frata kunstnerselskapet makten over kunstskolen, 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 institusjon, kommer under sterkere kulturpolitisk press. Det oppstår andre og

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

konkurrerende kunstneriske posisjoner i et ekspanderende kunstfelt, som konkurrerer om maktposisjoner i kunstens verden.

Etter 1850 er det som den kulturpolitiske myndighet gir seg selv den oppgave å balansere maktforholdet mellom akademiet som kunstnerselskap, som representerte tradisjonen, og de unge utenfor akademiet, som representerte fornyelsen. En tilsvarende konflikt skulle føre til radikale endringer i den norske kunstnerorganisasjonen både på 1880-tallet og i 1970-årene.

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 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 kunstnerselskap, 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 til BKS.

Den offentlige debatten rundt kunstakademiet var 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 i stedet 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” (: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 academiske 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 – hors concours. Akademiet, som statlig anerkjent kunstselskap, hadde også enerett på å representere danske kunstnere overfor regjering og myndigheter. Disse rettighetene kom under økende press fra kunstnere som sto utenfor medlems-

ordningen, og som også hadde et mer moderne kunstsyn. Vi skal se at denne utviklingen også får sin parallell i Norge.

Gradvis 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 blant akademiets medlemmer, som fikk vide fullmakter i ledelsen av skolen (:347). Formannen i skolerådet blir en slags rektor. Dermed kunne kunstskolen få en stadig 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. Vedtektene betegnet denne forsamlingen som et "Kunstnerraad", som skulle "virke til Haandhævelse og Udbredelse av Kunstsands og god Smag" (:LXX), ved siden av som akademi å drive kunstskolen.

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 Struensee på at det noen gang ville være tolv eminente kunstnere samtidig i landet, og det ville være for meget (: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" (:90). Mellom 1771 og 1781 hadde akademiet opplevd 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 krevde 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 anse 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 (:216).

Akademiet som kunstselskap

Som kunstselskap skulle akademiet arbeide for utbredelse av den gode smak. Det var nok denne oppgaven som sterkest berettiget medlemskap for de såkalte vitenskapelige kunstkjennere og for æresmedlemmer. 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” (: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” (:V), og i de reviderte statuttene fra 1758 at akademiet skal ”befordre de Ziirlige Kunsters Fremgang” (:VIII). Allerede her ser vi at akademiets formål er å fremme både det praktiske og det rent kunstneriske – det ”nyttige og smukke”.

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 *Johann Friedrich Struensee* (1737-1772) bl.a.

> 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. (:79)[15]

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” (:XXI). Men betegnelsen kongelig kom tilbake, etter Struensees fall i 1772.

[15] Oversatt fra fransk av forf.

Kronprins Christian Fredrik hadde vært Præses før 1814, 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 i 1814 endret til ”Det Kongelige Academie for de skiønne 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 ”Kunstskole til at danne Kunstnere, deels som Kunstselskab til at udbrede Kunst-smag” (:XXXIV). Kunstselskapet, det er Akademiet og dets medlemmer.

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. Ansvaret for håndverkerutdanningens estetiske side gjorde dette enda mer nødvendig. Det måtte fattes 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).

Akademiet som kunstråd

Fra 1771 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” (:XXVI). Også håndverkere i fag som krevde tegneferdigheter, måtte få sine mesterstykker skriftlig godkjent av akademiet om de ville slå seg ned i Kjøbenhavn. Slike godkjenninger tok mer og mer av professorenes og akademimedlemmenes tid.

I tråd med akademiets økende ansvar for håndverkerutdanningen og godkjen-ningen 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

rådgivningsorgan, hadde innflytelse på alle offentlige kunstsaker og over den allmenne smaksdannelse i Danmark, også innenfor arkitektur og kunstindustri.

Akademiet som kunstskole

Akademiets undervisning skulle være åpen for "alle og enhver" på "Vores Allerhøyest egen Bekostning", altså gratis. Dette, skrev en avis, "bekiendtgjøres alle kunsterfarne Liebhabere, som og lærevillige Subjecta, der finde Behag udi, deraf at profitere" (: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 anmælde, og af ham til det særdeeles Sted, hvor han forlanger at nyde Lære, anvises" (:VI). 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 eller frihåndsskolen (som kunne ha to nivåer), gipsskolen og modellskolen, og for arkitekter første og annen bygningsskole. I begynnelsesskolen tegnet elevene etter tegninger, deretter etter "ophøyet Arbeyde, eller Gibs-Billeder", og til slutt etter levende modell (:XVI). Opprykk fra den ene skole eller klasse til den andre, ble avgjort etter konkurranse fire ganger i året (: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 tid 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. (: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.

I akademiets første 50 år skjedde det én særlig viktig kunstpolitisk endring. Den kom i 1771 under statsminister Struensee – livlegen som for en kort periode overtok makten fra den mentalt syke Christian VII, fikk barn med dronningen, og som

ble halshugget i 1772. Utdanningene ved kunstskolen 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”. 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 kunstskolens ulike ”Skoler” var kunststuderende 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 kunstskolen i 1752 til henimot 200 i 1756, over 300 i 1773 og 461 i begynnelsen av 1776. Etter 1771 skulle alle ”Professionister og Haandverkere” i Kjøbenhavn, ”som ikke kan undvære Tegning, tilholde deres Lærlinge, flittigt at besøge Academiet” (: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 ”lærling” om den vanlige elev, stort sett håndverkslærlinger, ”elev” om de som hadde vunnet den store sølvmedaljen, og ”artist” 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. Først fra 1857 opphørte akademiets rolle som håndverkerskole. Det hadde fortsatt ansvar for den forberedende utdanningen av malere, billedhuggere og arkitekter.

Akademiet som kunstnerskole

Professorene ved akademiet hadde ansvar for modellklassen hver sin måned. Da ”stilte” de modellen, det vil si at de hadde ansvar for modellens posisjon og for korrigeringen når de mest fremskredne elevene tegnet etter levende modell. Professorene tok i sine atelierer også mot slike elever i sine egne fag som tok sikte på de ”skjønne kunster”, det vil primært si maleri og skulptur. Det var her den høyere undervisningen i ”Kunsten” foregikk, ikke i kunstskolen.[16] Ved det franske kunstakademiet var det slik at ingen ble opptatt som elev eller ”artist” 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 kunst-akademiet, for elever som hadde fullført den grunnleggende utdanningen ved kunstskolen, og fullført modellklassen. Elever som hadde fullført kunstskolen i København, og som reiste ut til andre lands akademier, ble studenter i atelierer hos bestemte professorer, som regel etter anbefaling fra akademiprofessorene i

[16] Om disse forholdene ved akademiet i Paris, se Jacques 2001.

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 om 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 Friehed 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 skjønt jeg hverken i Academiet 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 høyere undervisning startet for alvor først når en hadde oppnådd den store gullmedaljen på akademiets årsutstilling, som medførte et reisestipend til et mer meritert akademi i utlandet. Det ble et problem for norske kunstnere etter 1818, fordi den hjemlige kunstskolen ikke ga den type stipend, og fordi dens undervisning lå på et for lavt nivå.

Akademiet som utstillingsarrangør, salong og nasjonal jury[17]

Utstillingsarrangør

Den "offentlige Udsettelse" av konkurransearbeider er meget fordelaktig, ble det sagt i et reglement fra 1755, "saavel for at Eleverne skal kappes med hverandre, som og for at gifve Publico Indsigt, ved at opmuntre Ungdommen at løbe samme Bahne" (: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. Akademiets 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

[17] Fremstillingen under dette punktet støtter seg til F. Meldahls bok "Kunstudstillingerne ved Det Kgl. Akademie for de skjønne Kunster" fra 1906, dersom ikke annet er angitt ved referansene.

det åpen adgang til en dansk 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 holdt åpne noen flere dager enn den tradisjonelle ene.

Disse årlige utstillingene viste jo ikke arbeider av 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" (: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 ialt 15 medlemmer. Utstillingen var åpen en uke, med gratis adgang. Besøket var stort. En samtidig beretning har beskrevet kongens opptreden i representativ offentlighet, som den høyeste kunstdommer:

> Den besynderlige Opmærksomhet med hvilken Hans Majestait undersøgte ethvert Arbeide i sær, den nøje Kjendelse som Allerhøistsamme 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 Allerhøistsamme derudi besidder, savel som den Naade hans Kongl Majestait bærer for sit Akademi og dets Kunstnere. (:11)

Kunsten bøyde seg for kongen, ikke kongen for kunsten. 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;* (:10)

Forfatteren så altså de utstilte kunstverkene, de skatter som akademiets medlemmer hadde frembrakt med kunst og kunnskap, 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. (:18)

Den endring Struensee 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. Akademiet skulle bare komme til å holde ytterligere tre slike: i 1778, 1794 og 1815. En annen årsak til dette var nok, iallfall 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 Konstnerne saa lidet beskjæftiget, at de fleste av dem maatte, uden Regieringens Understøttelse, see sig nødsagede til, at forlade deres Fødeland, kan en saadan Samling ikke letteligen finde Sted". (:26)

Den statlige kunstpolitikkens betydning for kunstlivet var erkjent allerede på 1700-tallet. Det er bl.a. på bakgrunn av slike forhold vi må se det faktum at de fleste av de fremste norske kunstnere stort sett oppholdt seg i Tyskland og Frankrike frem til 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 betragte det udsatte Arbeyde, føyes den Anstalt, at ingen, som er uanstendig klædt, eller af en usømmelig Opførsel, indlades.

heter det i 1778 (: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 (: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 (:34). Denne klagen over ubehøvlet publikum – ”den nysgjærrige Mengde” – og de vanskeligheter det skapte for ”Kjendere og sande Elskere av Kunststykker (:49)” ble en gjenganger i avisene. Det synes utvilsomt at de første kunstutstillinger trakk til seg et både stort og broket 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 (:43). Dermed ble det slutten på den ”karnevalske offentlighet” rundt utstillingene.

Salong

Den utstillingsformen som i Danmark ble kalt Salong, hadde imidlertid ikke den samme funksjonen som den utstillingen den hadde fått navn etter, det franske akademiets Salonger. Den formen fikk Danmark først senere.

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 ”Foraarsudstillingen ved Charlottenborg” – den representative, delvis juryerte utstillingen av samtidskunst, den utstillingsformen som vi forbinder med begrepet ”salong”. Årsutstillingen var lenge fortsatt dominert av elevarbeider, av mindre kunstneres arbeider, og av arbeider innlånt fra private, og den hadde på langt nær samme omfang eller kunstneriske kvalitet som de fire salongutstillingene hadde. Akademiets dobbeltfunksjon som kunstnerselskap 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 håndverkstegninger. Fordi det franske akademiets kunstskole bare var for ”de skjønne kunster”, falt det håndverkspregede ut.

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 avisinnlegg 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” (: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.” (:40). Det er tydelig, at både det å arrangere utstillinger og det å opptre som publikum, måtte læres.

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 (:49). Det omvendte skjedde på årsutstillingen i 1821, da

akademiets agréerede og medlemmer, også professorene, begynte å delta (: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 agréeredes 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 kun det nye i billedkunsten vises. Etter hvert kunne utenlandske kunstnere også delta, noe de fleste kunstskole-utdannede norske malere på den tiden gjorde – mange hadde jo vært kortere eller lenger tid ved akademiets kunstskole i Kjøbenhavn.[18] Utstillingen var altså ennå 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 vil si staten. Jo viktigere deltakelse på utstillingen ble for å opparbeide rettigheter som kunstner, jo større ble statens direkte interesse i utstillingen, og jo mindre representativt 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, og som derfor skapte nye posisjoner i kunstfeltet.

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 arrangerte utstillingen. 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

[18] 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.

inntektene (: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.

Nasjonal jury

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 (:22).

Senere 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 (: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 års-utstillingen får nå større symbolsk betydning, på bekostning av medlemskap i akademiet. 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 *hors concours* 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 samme prinsippet fulgte også den norske staten mellom 1884 og 1974.

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

Markedsplass

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 (: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 og velge medlemmer til.

Kritikk

Først med utstillinger kom den offentlige kunstkritikk. Mens salongen i 1769 ble lite kommentert, iallfall 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 (Mortensen 1991).

Utlodning og tombola

Fra 1866 ble det av en egen komité, 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 loddsalget 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 (:237, CXI-II). Innkjøp av kunst for utlodning, på den måten at

medlemskontingenten 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.

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 giøre 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 Konstnere forfærdiges" (:17). I brevet argumenteres det for at det i Charlottenborg må gjøres plass for en "offentlig Expositions-Sal for dets Elever", der også "andre Konstnere, som ønskede at giøre 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 Konstnere 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 utstillingenes montering oppe til kritikk og debatt. Ikke før 1883 fikk akademiet egne utstillingslokaler som var bygget og innredet for formålet.

Akademiet som stipendiekomité

Konkurranser som pedagogisk prinsipp

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.

”Den store gullmedalje” – et utdanningsstipend

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 fuldføre, 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 duelige 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 erholdet de første Præmier, skulle fremdeeles nyde den Herlighet 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 Arbeyde, og der at udstaae den Examen, hvorefter de, i Fald de dertil dygtige maatte eragtes, til Academiets Med-Lemmer kunde vorde antagne. (:XVI)

Dette reisestipendiets fremste mål var altså å rekruttere og kvalifisere, nye danske kunstnere til det ellers spinkle og fremmeddominerte kunstnermiljøet i København[19]. 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:5). Det vil si, de fremstilte ikke kunstverk som kunne stilles ut. I løpet av 12-15 år var nesten alle professorene ved Akademiet danske, de fleste rekruttert gjennom undervisning ved dets kunstskole og med utenlandsopphold finansiert av kongelige reisestipendier. Slik sett var akademiet vellykket, kunstpolitisk sett.

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

[19] Så vidt jeg har registrert er det før 1850 av norske kunstnere bare Michelsen som har fått den store gullmedaljen ved et akademi. Se for øvrig omtalen av I. C. Dahls forhold til akademiet.

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 Eftersiun vorde utsadt", altså utstilles. Første april skulle Akademiet tre sammen for å avgjøre hvem som fortjente gullmedaljene.

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 kunstpolitikken. Når disse stipendiatene kom hjem til Danmark, brakte de med seg nye impulser. De av dem som ble professorer på kunstakademiet, eller lærere ved de nye kunstskolene 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 medlemsskap 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.

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 sjangermessig spesialisering. Av malere kan bare historiemalere konkurrere om den store gullmedalje, som ga rett til reisestipend. "Til andre Artister, saasom: Theatermalere, Portraitmalere, Miniatur-malere, Landskaps-, Dyr- og Blomstermalere gives, som saadanne, ingen Reisestipendier; ... " (:XXXIX).[20] Dette skulle senere ramme bl.a. landskapsmaleren I. C. Dahl. De viderekomne studentene kalles altså artister, de er ennå ikke kunstnere.

[20] Vi må her huske at med betegnelsen "historiemaler" mente man på den tiden enhver som malte bilder med historier i, det vil si malerier med mennesker i en eller annen situasjon eller handling.

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

Emulasjonsteorien som forklaring på kunstnerisk streben ble ut over på 1800-tallet erstattet av den romantiske geniteorien. 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 gjennem philistriøse Betingelser lægges stækkende omkring dens Vinger, vil altid virke deprimerende paa Kunstneraandens høiere Udvikling ... ingen begavet Kunstner, der kraftig føler Aandens Vinger bevæge seg (vil la seg binde av slike lenker). (:316)

Det er denne romantiske teorien om indre, guddommelig skapertrang som etter midten av århundret skulle komme til å bringe hele den klassiske tradisjonelle akademiundervisningen i vanry. Dermed mistet akademiregimet autoritet hos den generasjon av kunstnere den skulle rekruttere medlemmer fra, noe som måtte føre til at kunstpolitikken tok andre virkemidler i bruk, og i siste instans til endring i kunnskapsregime. I Norge inntraff denne konflikten omkring 1880. Neste bok vil se hvordan den ble løst.

Det er kanskje bare Jacob Munch av norske malere som fikk en klassisk utdanning ved akademiene. Senere norske malere ble utdannet i den romantiserende tradisjonen, som lå særlig til rette for landskapsmaleriet, og som I. C. Dahl ble en slik foregangsfigur for. Norske billedhuggere ble derimot utdannet i den klassiske tradisjon langt ut på 1800-tallet.

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 ytte 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 ytt lån til kunstnere, og fra 1867 ble det også gitt studieunderstøttelse til unge kunstnere blant utstillerne.

Akademiet, kunsthistorien og kunstmuseet[21]

På grunn av vektleggingen av forbilder i akademienes kunstundervisning var det et nært forhold mellom kunstakademi, kunstmuseum og kunsthistorie. Selv om akademiet i Kjøbenhavn ikke ble direkte ansvarlig for et kunstmuseum, hadde det sin egen kunstsamling for pedagogiske formål, og det hadde nær tilknytning til de kongelige samlinger.

Det danske kongehus etablerte på 1600-tallet det som gjerne går under navnet Kunstkammer. 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 kunstkammeret 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 Kunstkammeret. Dette var innredet med en lang korridor på den ene siden, og avdelte kabinetter på den andre. De større maleriene var samlet i korridordelen, andre hang rundt i de øvrige rom med andre typer objekter. Etter 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 Kunstkammeret. Der ble 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 Kunstkammeret 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 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 Kunstkammeret 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:

[21] Kilde her er Villadsen 1998.

- 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 præses 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 viktigere. Etter 1848, da eneveldet opphørte, ble samlingen statlig, og underlagt kulturministeriet, som del av et større statlig museumssystem.

Svenske forhold

Situasjonen i Sverige var ganske lik den i Danmark, med et tradisjonsrikt akademi og kongelige samlinger. Men de kongelige samlingene var betydelig større, eldre, og mer vidtfavnende, og den samlede kunstvirksomhet mer omfattende enn i Danmark. Svenske erobringer hadde brakt store kunstskatter til Sverige, også fra Danmark. Det svenske hoffet engasjerte et stort antall utenlandske kunstnere. Det svenske nasjonale kunstmuseet regner sin grunnleggelse helt tilbake til 1792. Riktignok regner det svenske kunstakademiet sin opprettelse tilbake til 1735, men da var det bare en kunstskole, med navnet ”Kgl. Ritarakademi”. Det ble opprettet etter ønske fra

de franske malere og billedhuggere som var invitert til Stockholm i 1732 for å bistå ved oppførelsen av slottet. Det fikk sin akademikarakter først i 1772, med navnet "Målar- og Billedhuggerakademien", og i 1810 "Akademien för de fria Konsterna". Til gjengjeld etablerte det raskere en salongfunksjon, med årlige eller nesten årlige utstillinger helt fra 1794 (Hultmark 1935). Nesten 80 norske kunstnere deltok der i årene fra 1825 til 1887, men det gir et galt bilde av dette akademiets betydning for norske kunstnere. De færreste deltok mer enn en eller høyden to ganger. De fleste av dem deltok nemlig på fellesmønstringer, der den nordiske mønstringen i 1866 trakk hele 53 norske kunstnere. Som ”salong” hadde denne utstillingen liten betydning for de fleste norske kunstnere – antakelig mer som markedskanal for malerier med norske motiver. Det Kongelige Museum, som det sentrale svenske kunstmuseet het til det i 1866 ble omdannet til Nationalmuseum, var underlagt ledelsen på kunstakademiet frem til 1866, et mønster vi også skal se i Norge.

I begge landene utviklet kunstlivet seg meget raskt i de første 10-årene av 1800-tallet. Noen av deres ledende personer hadde erfaring fra mangeårige dannelsesreiser til Europeiske hovedsteder. En viktig forskjell var at Sverige ikke hadde en enevoldskonge, men et kongedømme med en sterkere folkelig representasjon og en mer uavhengig statsforvaltning. Men begge land hadde, og skulle også senere få, konger, dronninger og kongefamiliemedlemmer med stor interesse for kunst. En slik personlig kunstinteresse har aldri preget noen personer i Norge med tilsvarende stor politisk innflytelse. Først med Dronning Sonja har Norge fått en kongelig person som demonstrerer en omfattende kunstinteresse ved å bygge opp en personlig, representativ kunstsamling.

Men dette var imidlertid også en svakhet – når samfunnets ledende krefter ikke var kunstinteresserte, var også kunstpolitikken svak. Det gikk ut over både akademi og museum. Selv om Sverige var tidlig ute med et kongelig kunstmuseum, betydde ikke det at dets utvikling svarte til dets gode utgangspunkt. Per Bjurström skriver i sin jubileumsbok i anledning Nationalmuseets 200 års jubileum om situasjonen så sent som i 1840-årene:

> Kongl. Museum var ett av Europas tidigaste konstmuseer som tillkommit med upplysningens nya folkbildningsideal som bas. Någon genuin förståelse för detta fanns emellertid inte vare sig inom regering eller riksdag, museet betraktades mer som en relikt från Gustav III:s dagar (han ble myrdet i 1792. DS), ett fritidstilhåll för hovet och en studieplats for konstnärer. Sverige saknade det hov og det kulturbärande breda, bildade borgerliga skikt som var en förutsättning för konstmusearnas expension i England och på kontinenten. (:95)

På denne tiden hadde de store europeiske kunstmuseene, med Louvre i spissen, vokst frem, med sine omfattende historiske samlinger, med samtidskunst og med

historiserende utstillinger, og med voksende interesse for det nasjonale. Bjurströms bedømmelse av kunstakademiet er ikke særlig bedre, når han skriver om en våknende interesse for det nasjonale i kunsten rundt 1840:

> Konstakademien spelade i dette sammanhang en underordnet roll – flertalet professorer var gamla och örkeslöse, undervisningen bristfällig och disciplinen usel. Tappra försök att åstadkomma en ändring gjordes av kronprins Oskar, som var akademiens kansler, men utan större resultat. (:104)

Første halvdel av 1800-tallet ser altså ikke ut å ha vært en god periode for det svenske kunstakademiet heller. Dette inntrykket forsterkes i 250 års jubileumsberetningen fra 1986 (Söderberg og Söderström).

Danmark, derimot, hadde gunstigere forhold for fremveksten av en kunstpolitikk, og ser også ut til å ligge foran Sverige både med hensyn til moderne kunsthistorie, et samtidsorientert akademi og vekten på det nasjonale i kunsten. Det var kanskje ikke så rart at norske kunstnere søkte seg til København, og derfra ut i Europa, og ikke til Sverige. De søkte seg dit der det var instanser som kunne gi dem størst kunstnerisk anerkjennelse, og det hadde ikke Sverige. Men det hadde definitivt heller ikke Norge. Enhver norsk kunstner som ville gjøre karriere, måtte ut, helst via København, og slik var det i mange år. Men det betydde at de utenlandske kunstnere som kom til Norge i første halvdel av 1800-tallet, og de norske som vendte tilbake, var slike som ikke kunne regne med høy anerkjennelse på akademinivå der de kom fra. Hit kom taperne, ikke vinnerne.

Kulturpolitikken i Danmark-Norge

Jens Engberg har i en artikkel drøftet dansk-norsk kulturpolitikk i perioden 1748-1784. Hans konklusjon er at den kan skilles i to klart atskilte faser (Engberg 2001). Den første, frem til 1772, betegner han som kosmopolitisk-aristokratisk. Da avløses den av en nasjonal 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 fremvoksende europeiske modellen, med et håndverkerorientert akademi.

Før 1772, mener Engberg, 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 (:34). Det er interessant fra et norsk perspektiv, at Engberg 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 (:36).

Etter 1772 ble kulturpolitikken preget av fedrelandskjærlighet og borgerdyd, noe som forutsatte et sterkt og selvbevisst borgerskap. Her inngikk den nye klasse av høyere embetsmenn i den voksende sentraladministrasjonen. ”Både den nationale og den moralske politikk krævede en uddannelsespolitik, der sikrede staten moralsk sunde og uddannelsesmæssigt kvalificerede borgere” skriver Engberg (: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 Engberg, at ”almenvellet krævede alle stænders samarbejde og opslutning om kongemakten” (:53).

Endringene i kunstakademiet var i tråd med dette. Det tok fra 1772 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.

Den norske kunstpolitikken etter 1814 kom til å bygge på samme ideologiske grunnlag som den danske fra 1772.

Kunstakademier og institusjonen kunst

Gjennom kunstakademiets virksomhet ble det etablert nye sosiale praksiser som samfunnet tidligere ikke hadde kjent til, praksiser som vi kaller estetiske eller kunstrelevante (Johannessen 1979, Meyer 1983, Danbolt 1997). Disse praksisene satte kunstverk inn i nye brukssammenhenger som endret deres betydning for de som ervervet seg den nødvendige kompetanse for å kunne delta i dem, en estetisk kompetanse som best kunne erverves nettopp gjennom slik deltakelse. Som en hver sosial praksis styres også de estetiske av normer og regler, og det utvikler seg ulike sosiale roller med ulike oppgaver i praksisene.

Etter hvert ble det også etablert andre praksiser – noen i opposisjon til akademiets, som alternative utstillinger, andre som komplementære praksiser, som kunstmuseer. Disse praksiser, motpraksiser og støttepraksiser er, etter mitt syn, opprinnelsen til og nødvendige (men kanskje ikke tilstrekkelige) forutsetninger for fremveksten av den moderne institusjonen kunst. Om ikke den enkelte praksis utøves fortsatt, så har den tatt andre former som har tilsvarende betydning for kunstinstitusjonen, også i vår tid. Det klareste eksempel er utstillinger

Den elitære kunstresepsjon
Honoré Daumier: *Jøss! … Fantastisk! … Du milde! … Storartet! … Hvor levende! ….*
Fra katalogen *Honoré Daumier 1808-1879. Armand Hammers Samling Av Daumier*, Nasjonalgalleriet 1981. © The Armand Hammer Foundation, Los Angeles.

Den folkelige kunstresepsjon
Honoré Daumier: Gratis dag på Salongen. Foto: J. Lathion © Nasjonalgalleriet 2004.

Utstillinger

Kunstutstillingen – det offentlig tilgjengelige medium for fremvisning av kunstverk – er et illustrerende eksempel på en ny estetisk praksis som kunstakademiene utviklet, og som den europeiske kultur ikke kjente til før.

Det estetiske blikk

Kunstutstillingen etablerer et rom der all oppmerksomhet rettes mot kunstverket, som om intet annet i rommet var verdt å betrakte. Dette understrekes av forgylte rammer på malerier, sokler for skulpturer og montre for andre typer gjenstander, etiketter med opplysende tekst, den lavmælte samtale, den høystemnte katalog, den innførende omvisningen. Hvert kunstverk fremheves, og med det også kunstneren. Tidligere ble kunstverk og arkitektur mest brukt for å rette all oppmerksomhet og alle handlinger mot noe utenfor kunstverket, for eksempel mot det sted en hersker satt, sto eller gikk; mot en dommer, prest eller foreleser; mot teksten i et manuskript; mot rituelle handlinger i et rom. Det er slike endringer i kunstverks brukssammenheng Oscar Thue viser til når han om situasjonen for billedhuggerkunsten ved inngangen til det 19. århundre skriver: ”Også i Norge ble skulpturen revet løs fra arkitekturen slik at den nesten opphørte med å være anvendt kunst” (1981:293). ”Statuen ble sett på som et ferdig og avsluttet verk, en gjenstand til å stille opp uavhengig av omgivelsene”. Det Thue her overser, er at skulpturer ikke ble ”stillet opp” uavhengig av omgivelsene, men i utstillinger, og at de ikke er uavhengige eller nøytrale omgivelser, men en ny, distinkt brukssammenheng som gjenkjennes av utstillingens brukere. Utstillingen inviterer til estetisk bedømmelse, til sammenligninger, den skaper mesterverk og kabinettstykker. Det estetisk bedømmende blikk blir utviklet ved trening i kunstutstillinger. Det trenede blikk blir så fortrolig med situasjonen at den som har det tror dette blikket er medfødt, en begavelse ikke alle har. Eieren av det trenede blikk ser ikke at det er produkt av et sosialt privilegium, og at det overfører dette privilegium til sine barn.

Da brukssammenhengen for malerier og skulptur endret seg i retning av en estetisk praksis, inviterte det malere og billedhuggere til å skape kunstverk som skulle være gjenstand for det estetiske blikk, og ikke for annen bruk. Det åpnet kunstfeltet for flere posisjoner og for konflikter mellom dem, og for motstand mot akademiet.

Paratekster

Det estetiske blikk aktiviseres ikke av seg selv. 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*

med et stort antall ulike signaler og tegn – *paratekster* – som det kreves en høy grad av erfaringskunnskap å beherske bruken av, både for utstillingens arrangør og dens publikum (Solhjell 2001a). I kunstpolitikken blandes denne erfaringskunnskapen ofte sammen med kunstsans og endog med smak.

Utstillingsarrangør og formidler

Utstilling av kunstverk var ikke et medium som lå ferdig til bruk for akademiene. Det skapte rollen som *utstillingsarrangør* og fordret at det måtte utvikle en *utstillings-teknikk*, et *arrangementsapparat*, en *utvelgelsesmåte* og et *formidlingsspråk* – alt sammen ulike måter å forholde seg til kunstverk på 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.

Som utstillingsarrangør måtte akademiet også ha en *publikumspolitikk*. Det måtte gjennomtenke bl.a. åpningstider, adkomstforhold, vakthold, garderobeforhold, plassforhold, omvisninger, kataloger, annonsering, skilting ute og inne, trafikk-løsninger, inngangspenger, adgang for barn, regler for fysisk adferd og beskyttelse av kunstverk. Det måtte prioritere visse kulturelt bestemte atferder, og dermed visse publikumsgrupper, fremfor andre. Det måtte registrere publikums måte å bruke utstillingen 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 embetsmenn i ministeriet når de skulle avgjøre budsjetter og bygge-planer. Da staten overtok det økonomiske ansvaret for muséer, ble de statlige interessene sterkere, og mer inngripende for den daglige virksomhet.

Det fremsto også andre utstillingsarrangører, som favoriserte andre kunstnere, andre kunstneriske posisjoner og andre publikumsgrupper. Akademiet ble den instans som andre utstillingsarrangører forholdt seg til, i tilslutning til eller i opposisjon til.

Hvordan dette utviklet seg i Norge, og hvilken betydning norsk kunstpolitikk fikk for utvikling av utstillings-, arrangements- og formidlingskompetanse er temaer som blir tatt opp senere.

Publikum

Akademiets utstillinger skapte et publikum, ja, de hadde et publikum som forutset-ning. Men det publikummet eksisterte ikke på forhånd, og de som kom hadde ingen 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 berøre eller lukte på 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, bedømmende blikk for formen og det skjønne. For det tredje måtte de lære seg de rette forståelsesrammer eller *kontekster* 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 innslag i sine egne liv. Alt dette er nødvendige ledd i det å utvikle en *smak* – en kunstsans med preferanser for visse former og uttrykk – 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.

Også i Norge skulle kunstpolitikken påvirke utviklingen av et kunstpublikum og dets estetiske ferdigheter, og hvem som ble kunstens publikum.

Kontekster - forståelsesrammer

Utstillingenes paratekster peker ikke bare ut kunstverkene. De gjør også gjeldende de forståelsesrammer – eller *kontekster* – som de utstilte verkene skal forstås innenfor, som for eksempel kunsthistorien, kunstneren eller teknikken. De skaper mesterverk og synliggjør epoker, skoler, påvirkninger, stilretninger og –endringer. Staten kan ha interesse – positive eller negative – av slike forståelsesrammer, for eksempel det nasjonale, det nyttige, det rangordnende eller det kommersielle, det opplysende, og det kan prege utstillingspolitikken.

I motsetning til akademiets utstillinger, bidro museets til å skape bevisstheten om den *historiske kontekst*, den som gjorde at det kunsthistoriske perspektivet nedfelte seg som en av de kraftigste forståelsesrammer som publikum tok i bruk i betraktningen av ethvert kunstverk – nytt eller gammelt, periode og stil, dansk eller fransk skole etc. Det kunsthistorisk funderte museet forteller kunsthistorien på veggen – i utstillingen.

En særlig viktig kontekst ble den nasjonale. Kunstmuseene ble mer opptatt av den nasjonale kunsten, som noe annerledes enn andre lands kunst. Kunstverkene kunne ikke bli nasjonale før de ble utstilt som nasjonale til forskjell fra andre nasjoners kunst. "Nasjonaliseringen" av kunsten ga den en større politisk viktighet, som bidrar til å forklare selv små staters satsing på store "nasjonalgalleri" og

”nasjonalmuseer” – etter hvert også i Norge. Koblet med den historiske konteksten bidro den nasjonale til etableringen av den nasjonale bevissthet, særlig viktig på 1800-tallet, som etter Napoleonskrigene var preget av nasjonalstatenes fremvekst, med Norge som ett eksempel.

Salongfunksjonen

Salongutstillingen har vært den utstillingsformen som har hatt størst kunstpolitisk oppmerksomhet. Salongutstillinger er juryerte kunstutstillinger, ofte med fri innsendingsrett, der deltakelse gir kunstnere privilegier eller rettigheter både i kunstverdenen og i samfunnet: stemmerett, rett til å bli valgt, muligheter for å bli innkjøpt til ansette samlinger, medlemsrett, stipendiemuligheter, pensjonsmuligheter, rett til å stille ut andre steder, retten til å stille ut ujuryert e.l. Salongen er også der en kunstner debuterer, altså blir medlem av kunstnerstaten, og får en bemerket 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 salongs terskel. Det er ikke overraskende at betegnelsen dørvokter blir brukt om de som kontrollerer den døren terskelen hører til. Makten over kunstnernes adgang til utstillinger med salongkarakter har alltid vært omstridt i kunstlivet. Staten har på ulike måter påvirket denne kontaktflaten mellom kunstnerne og offentligheten.

Salongutstillingen tok en representativ karakter når kongen og hans følge besøkte dem, mens de var mer borgerlige og tildels meget folkelige utenom disse anledninger. Det er fortsatt en tradisjon i Norge at Kongen eller et medlem av kongefamilien er til stede ved åpningen av Statens Kunstutstilling - Høstutstillingen. Den røde løper, den nøyaktige timeplan, den sentralt og litt for seg selv plasserte stol for den kongelige under den høytidelige åpning, og den eksklusive omvisning før alle andre symboliserer da det representative, og at dette er Statens og Norges kunstutstilling.

Nasjonal jury

Juryfunksjonen springer ut av akademiets oppgave som dommer ved alle interne konkurranser i kunstskolen. Akademiets høye status, dens kombinasjon av politisk og kunstnerisk anerkjennelse, gjorde det berettiget til å fungere som nasjonal jury – den ubestridte instans i utvelgelse av hva som var den beste kunst og hvem som var nasjonens beste kunstnere. Dens viktigste oppgaver var å bestemme hva som skulle vises på nasjonens viktigste utstilling – salongen – og hvem som skulle representere nasjonens kunst i utlandet.

Ved alle utstillinger og konkurranser som enhver kan sende inn arbeider eller forslag til opprettes det gjerne en jury. Utstillingsjuryer foretar kollektive avgjørelser, uenigheter kommer ikke ut, og den begrunner ikke sine avgjørelser – slik er den anonym og autoritær. Publikum får se hvem som hvem som er valgt ut, men ikke de som er valgt bort. Ved årlige utstillinger, slik salonger gjerne er, avtegner det seg et mønster som viser juryens preferanser. Når juryen representerer et lukket miljø, slik som et akademi, vil dette mønsteret vare ved, og det er tendenser til at de samme kunstneriske posisjoner blir valgt ut, og de samme valgt bort. De bortvalgte vil opponere mot dette, og kan velge en opposisjonell salong – eksempelvis de refusertes salong, ”salon des refusés”, den ”frie utstilling”, ”vårutstillingen” – som opposisjon til akademisalongen. De kan også velge å bryte helt med salongtradisjonen og dens juryordning, ved å arrangere ujuryerte utstillinger. Det første er gjerne en protest mot juryen, det andre en protest mot juryordningen.

Den statlige kunstpolitikken kan favorisere én nasjonal jury, og én nasjonal salong, eller den kan støtte flere.

Representasjon av det nasjonale i utlandet

En særlig funksjon har utstillinger i utlandet, der det egne lands kunstnere velges ut for å ”representere” landet og landets kunst. Etter midten av 1800-tallet har vi verdensutstillingene og de store skandinaviske utstillingene. I våre dager har vi deltakelse på biennaler og triennaler. Siden deltakelsen er statsfinansiert, knytter det seg også sterke symbolske og økonomiske interesser til hvem som blir valgt og hvem som velger dem, og hva formålet er. Det har i Norge lenge vært sterke konflikter mellom Kulturdepartementet og Utenriksdepartementet om hvem som skal ha ansvaret for utvelgelse av norske kunstnere til ulike representative oppgaver, og hva som skal ”representeres” (Mangset 1997).

Kritikk

Med utstillingene kom kritiske kommentarene i aviser og tidsskrifter – som selv var nye medier i den borgerlige offentlighet (Johannesen 1950, Mortensen 1990). 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. Kritikken bidro til å gjøre utstillinger til offentlige begivenheter, til å skape en kunstoffentlighet. I kritikkene fra ulike tider kan utviklingen i kunstbegrepet og den historiske forståelse leses av (Meyer 1980, Mortensen 1990).

Hvilken betydning har norsk kunstpolitikk hatt for utviklingen av kunstkritikk? Det er fristende allerede å gi svaret her: ingen. Men manglende politisk interesse for kunstkritikk er også en kunstpolitikk. Når statens også mangler interesse for kritikk av

kunstutstillinger som arrangeres av dens eget akademi, dens kunstmuseer eller som den ellers gir sin støtte, blir dette til mer enn kunstpolitikk, det blir til politikk.

Salg og innkjøp av kunst – et kunstmarked

Det eksisterte en handel med kunst også før vi fikk kunstutstillinger, og det fantes kunsthandlere som sto for denne omsetningen. Men fremveksten av et eget medium for fremvisning av kunst, og av spesialiserte institusjoner for å organisere utstillinger endret vilkårene for denne kunsthandelen. Kunstmarkedet ble større, fordi større mengder kunst kom i omsetning og antallet selgere og kjøpere økte.

Akademiets utstillinger etablerte et nytt salgssted, og et større marked for kunst som ikke ble laget på bestilling, både for innkjøp til private, til offentlige institusjoner, og til kunstsamlinger. Akademiets utstillingskomité kunne selv gjøre egne innkjøp til egen samling av forbilder, til sitt eget lotteri og til det museum det noen ganger bestyrte. Slik ble kunstneriske kvalitetsstandarder tydeligere 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, den gode og den dårlige smak, det støtteverdige og det mindreverdige.

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 og med en størrelse og innramming som kunne passe i private hjem. Utstillingene ble nye markedsplasser 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, gjerne av replikker. Utstillingene ble akademienes fremste bidrag til fremveksten av et anonymt marked.

Kunstnere som fikk et privat marked kunne gjøre seg økonomisk uavhengig av akademiet, gjerne med hjelp av kunsthandlere, og dermed få økonomi til å bryte med akademiets tradisjonsbærende smakskrav.

Kunstmarkedet blir påvirket ikke bare av tilbud og etterspørsel, men av transaksjonskostnader og skattepolitikk. Jo større avgifter det legges på omsetningen, jo mindre attraktivt blir det å plassere penger i kunst, og jo lavere blir prisene. Jo mindre fordelaktig det er skattemessig å kjøpe kunst, jo færre vil kjøpe kunst. Norsk kunstpolitikk har hatt som erklært mål å ”unngå uheldig kommersialisering”. Dette har ført til dårlige vilkår for omsetning av kunst, og kan ha ført til at norske kunstnere er blitt mer avhengig av statlige overføringer enn med en annen politikk. Det kan også ha hatt negative konsekvenser for fremveksten av private kunstsamlere, og for mesener og donatorer.

Norsk kunstpolitikk har påvirket kunstmarkedet direkte gjennom offentlige innkjøp på utstillinger, men den indirekte betydningen gjennom skatte- og avgiftsregler har antakelig vært større. Dette har vært underkommunisert, og vil bli tatt opp senere i fremstillingen.

Andre roller forbundet med utstillinger

Utstillingene bidro til fremveksten av *kunstkjennere* (som kunne demonstrere sine kunnskaper og sin dømmekraft på utstillinger)*, kunstelskere* (som kunne vise sin interesse for kunst på utstillinger)*, mesener* (som på utstillinger kunne se resultatene av sin hjelp til kunstneren) og *samlere* (som kunne gjøre innkjøp på kunstutstillinger, og stille ut sin egen samling). Noen ganger kunne disse være samlet i én person. Den franske kunstneren Daumier har karikert slike typer på kunstutstillinger. De utgjorde en aktiv del av publikum, som deltok som aktører i kunstlivet – et elitepublikum som Jens Thiis senere skulle kalle det.

Kunstoffentlighet og kunstinstitusjon

Representativ offentlighet

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. Akademiet i Kjøbenhavn 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 kunstskjønner. Da eneveldet ble oppløst i 1848, forsvant denne side ved akademiet.

Borgerlig offentlighet – en kritisk offentlighet

Den borgerlige offentlighet har ingen kjerne eller noe sentrum. Den har bare en rekke fora, kulturarrangementer, private selskaper og andre borgerlige sammenslutninger, forestillinger og medier – som aviser og tidsskrifter. Dag Østerberg bruker i stedet begrepet ”kritisk offentlighet” om dette (Østerberg 2000), og betegnelsen ”kritisk” beskriver nok bedre forskjellen fra den representative offentlighet: hver borger kunne gjøre seg opp sin egen mening, gi uttrykk for den, og handle deretter – for eksempel gjennom borgerlige foreninger og sammenslutninger. Akademiets fremste bidrag til den borgerlige offentlighet var kunstutstillingene og de offentlige samtaler som utspant seg rundt disse, særlig i form av kunstkritikk.

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 egen jury. Det

var tilslutningen til den kritiske offentlighets prinsipper som la grunnlaget for kunstens, og dermed også akademiets, autonomi. Den borgerlige offentlighet var det sosiale økosystem som autonomien vokste frem i. Dette arbeidet vil se nærmere på den betydning som norske kunstpolitikk har hatt for utviklingen av en kritisk kunstoffentlighet i Norge, og dermed for utviklingen av en autonom kunstinstitusjon, som krever rett til både å bestemme sine egne regler og samtidig å kritisere dem.

Kunstforeninger – det borgerlige publikum som kunstselskap og utstillingsarrangør

Med borgerskapets fremvekst tok det opplyste publikum selv ansvar for kunstsmak og utstillinger, gjennom etableringen av private kunstforeninger. Det skjedde i hele Nord-Europa, endog i Frankrike. Christiania 1836, Bergen 1838, Trondhjem 1845, Stavanger og Drammen 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 tradisjonelle akademiets funksjoner, som åpne og lukkede utstillinger, utlodning blant medlemmer, innkjøp av kunst til samlinger, utveksling av kunst med andre foreninger, samarbeid med andre land, utstillingslokaler, juryerte utstillinger – en slags regionale salonger.

Selv om kunstforeningene ikke er offentlige, har de hatt stor innflytelse på den norske kunstinstitusjonens utvikling, struktur og verdier, og for at den ble landsomfattende og ikke bare ble del av en hovedstadskultur. Det er derfor av interesse å se på hvor de ble stående i den statlige kunstpolitikken og i forhold til det rådende kunnskapsregime, og om de ble uttrykk for en kommunal eller regional kunstpolitikk.

Kunstnerorganisasjonen

Akademienes karakter av korporasjoner – der medlemmene personlig, med sitt korporlige eller ”kroppslige” nærvær *var* akademiet – gjorde dem til de første kunstnerorganisasjoner. De var en ”Repræsentation av Landets Kunstner-Verden” (Meldahl og Johansen:389).

I sitt kunstakademi 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. Det danske akademiet som kunstnerorganisasjon kom i krise når antallet kunstnere som var kunstnerisk representative, men som sto utenfor akademiet, ble så stort at det ble et politisk problem bare å forholde seg til statens eget akademi. Det skulle gjenta seg også i Norge, flere ganger.

I neste kapittel skal vi se at den Tegneskolen som ble grunnlagt i Christiania 1818 var påtenkt også som en kunstnerorganisasjon – en korporasjon av kunstnere og kunstkyndige. Ble den et akademi, og hvor lenge hadde Norge et akademi i kultur-

analytisk forstand? Fremstillingen av norsk kunstpolitikk vil søke å vise sammenhengen mellom den statlige kunstpolitikken og den norske kunstnerorganisasjonen.

Rådsfunksjonen

Akademiet er også det første kulturråd, "den av Staten anerkjendte Kunstautoritet" (Meldahl og Johansen:305), et "Kollegium av Kunstforstandige" (:389). 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. Hovedprinsippet ved et statlig kunst- eller kulturråd er at "staten bevilger og regulerer, rådet evaluerer og fordeler".

Desto større omfanget av den statlige virksomheten ble, jo mer som ble bevilget, og desto mer selvstendig Norge ble, jo større ble statens behov for en rådgivende instans med kunstnerisk autoritet. Jo større blir også konfliktene om måten rådet utnevnes på, noe som ofte er en kritikk av dets sammensetning og hvem som tilgodeses gjennom dets vedtak.

Et råds kunstneriske status gjør at de midler det fordeler, ikke bare har en økonomisk verdi, men også en symbolsk. For kunstnere kan det symbolske ha stor betydning i tillegg til det økonomiske, og derfor blir det kulturpolitiske debatter om på hvilket kunstnerisk nivå slike råd skal utnevnes. Desentralisering blir som regel møtt med motstand, fordi symbolverdien – ikke pengeverdien – da synker.

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 (f. eks. Bourdieu 1993).

Fikk Norge noen gang en slik sentral, statlig anerkjent kunstnerisk autoritet, og eventuelt når? Og hvilken rolle hadde staten i etableringen av og i virksomheten til en slik autoritet? Og – har vi en slik autoritet i dag? Dette er spørsmål som vil bli drøftet etter hvert.

Akademiet som råd og prinsippet om en armlengdes avstand mellom stat og kulturliv

Akademiets oppgave som statens kunstråd etablerte et prinsipp om maktdeling i kunstpolitikken, som Jørn Langsted for dagens forhold definerer slik:

> På den ene side træffer det politiske system beslutning om, hvilke overordnede kunstneriske og kulturelle formål der skal modtage offentlig støtte, og hvor store beløb der skal afsættes på budgettet til det. På den anden side træffes de konkrete beslutninger om støttetildeling af små, sakkyndige råd og nævn, som rummer kunstnere og andre eksperter. Disse råd og nævn er besluttende. (Langsted 2003:17)

I motsetning til laugskunstnerne ble akademikunstnernes yrkesutøvelse knyttet nært opp til staten. Det oppsto et behov for å ivareta et dobbelt hensyn: På den ene siden skulle kunstnerne kaste glans over staten og dens overhode og bidra til økonomisk fremgang, samtidig som de kunne dra nytte av den statlige bevåkenhet og sine privilegier. På den andre siden kunne statens organer ikke ta et ansvar for akademimedlemmenes kunstneriske resultater eller utøvelsen av deres estetiske skjønn.

I akademiregimet kunne begge hensyn ivaretas. Akademiet sto til statens tjeneste, men var kunstnerisk selvrådende. Det var statens høyeste – men også fra statens uavhengige – instans i kunstneriske spørsmål. Akademiets etablering, drift og finansiering var uttrykk for en politisk vilje, og med kunstnerisk autonomi garantert av den samme viljen. Det er skapt en avstand mellom staten og kunsten, en armlengdes avstand, men de står i nær forbindelse med hverandre, i gjensidig avhengighet. Kunstnerne trenger staten som arbeidsgiver og beskytter, staten trenger kunstnernes kompetanse.

I den kunstinstitusjonen som vokser frem trenger både kunstnerne og staten den avstanden som akademiet skaper. Uten kunstnerisk uavhengighet fra staten blir det vanskelig for akademiet å opprettholde forestillingen om gyldige estetiske dommer og om riktigheten av rangordninger etter kvalitet. Uten uavhengige kunstnere i akademiet blir det vanskelig for staten å høste æren for deres suksesser, og å legitimere sin støtte til kunst og kunstnere.

Prinsippet for armlengdes avstand er det som sitatet av Langsted ovenfor viser, og som er gyldig den dag i dag.[22] Denne statlige styrte og finansierte 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 av kunsten som et selvstendig erkjennelsesområde, ser altså ut til først å være betinget av en statlig kunstpolitikk med akademi som forvaltningsform, som kunstpolitisk kunnskapsregime.

I akademiet i København ser vi også den førmoderne tid møte med den moderne. 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 tildeling av stipendier og utvelgelse av kunstnere til statlige oppdrag kunne gjøres av et organ som hadde en selvstendig kunstnerisk kompetanse anerkjent av staten. For Danmarks vedkommende, betydde også dets statlige akademi etter hvert at denne staten kunne engasjere egne kunstnere som

[22] Langsteds definisjon krever også at de sakkyndige råd skiftes ut etter etter en kort årrekke, en krav som akademiet ikke tilfredsstiller. Det skulle bli en egenskap ved akademiet som kom under kraftig angrep fra dem som ikke ble representert i det.

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, slik det for eksempel utdannet I. C. Dahl.

Akademiets historie forteller at den armlengdes avstand ikke er like lang hele tiden. Den kan endre seg med statens karakter, dens politisk system og forvaltning, det regelverk som regulerer den, med de behov staten har for kunstens tjenester, men også med kunstlivets egen karakter og dets organisasjonsformer, særlig hvordan kunstnerne organiserer seg. Enhver kunstpolitikk påvirker den armlengdes avstand, og kan gjøre den både større og mindre. Dette er et tema som blir tatt opp i fremstillingen av norsk kunstpolitikk.

Godkjenning, rangering, ekskludering og inkludering

Kunstskolen – den obligatoriske grunnundervisning

Kunstakademiet drev en gratis, statsfinansiert kunstskole åpen for alle menn over 12 år, ”en Undervisnings-Anstalt” (Meldahl og Johansen:389). Kunstskolen ga primært den tegneundervisning som ble ansett som nødvendig for håndverkere, den var datidens offentlige yrkesopplæring. Den samme tegneundervisningen måtte også de gå gjennom, som ønsket å bli malere, billedhuggere, arkitekter eller kobberstikkere. Kunstskoleoppgaven knyttet akademiet til politiske interesser ut over de kunstneriske.

Kunstskolens elementære tegneundervisning bygget lenge på tre pedagogiske prinsipper: konkurranse, bruk av forbilder, og beherskelse av deler før helhet. Konkurranseprinsippet bidro til at rangering etter kvalitet ble ansett som naturlig i kunstlivet. Bruken av forbilder bandt kunstskolene, og dermed også akademiet med hele sin kunstneriske autoritet, til kunstmuseene og kunsthistorien, og dermed til forsvar av etablerte kunstverdier. Innlæringen av beherskelse av deler før helheter ga kunstskolene et pedantisk preg, og satte dem i motsetning særlig til romantikkens idealer.

En konkurransekultur

Av disse tre pedagogiske prinsippene var det konkurransen og rangeringen som hadde størst konsekvenser for utviklingen av den nasjonale kunstinstitusjonen. På alle nivåer måtte elevene på akademiets kunstskole konkurrere. Det var riktignok åpen adgang for å begynne, men ellers var det konkurranser. Det var vinnerne i konkurransene som kvalifiserte seg for opprykk til høyere klasser eller skoler, for deltakelse på utstillinger og i konkurranser på høyere nivå, for pengepremier, for symbolske belønninger i form av medaljer, og for stipendier for videreutdanning. Medaljene av ulik valør som ble gitt ved konkurransene ga også etter endt utdanning

beskjed om kunstneres kvalitetsnivå, alt etter valøren og størrelsen Slik ble elevene tidlig forberedt på den ekskluderende kultur i kunstens verden.

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 eufemisert. Kunstakademiet etablerte et kunstsyn som dyrket eliten, det usedvanlige talent, det fullkomne, mesterverket. Det frembrakte 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 ikke-medlemmene kom i kraft av sitt antall, ikke så meget sin kvalitet, til å påvirke den statlige kunstpolitikken i mer ”demokratisk” retning. De representerte også noe som fikk større og større verdi, nemlig det nye.

Akademiet som godkjennings- og rangeringsinstans

Kunstskolens rangeringskultur fulgte med inn i den moderne kunstinstitusjonen, som ble et sosialt felt med sterke mekanismer for godkjenning, rangering, ekskludering og inkludering, der akademiets estetiske normer og dets makt lenge hadde stor innflytelse. Medlemskap i akademiet, eller det å være agréert – altså et aspirerende medlem, ga kunstnere et godkjenningsstempel. Kunstnere ble også rangert etter den sjanger de utøvet sin kunst i. I Bergens Stiftstidende 31. desember 1843 kunne I. C. Dahl konstatere at

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

Bevisstheten om at mange kom til å bli tapere (Mangset 2004), gjorde det nødvendig å forlene seriøse forsøk på å bli anerkjent som kunstner med en verdighet som skulle kompensere for et mulig tap. I Dahls utsagn kan vi se nedslag både av en *soteriologi* – en lære om veien til anerkjennelse og berømmelse for de få utvalgte, og av en *teodicé* – en lære for de mange kallede som skal forsone dem med sine tap. Dette førte til en energisk leting etter tegn på suksess, og en iver etter å vise frem slike tegn, slik dagens kunstnere viser frem sine CV-er i utstillingskatalogene – på svensk kalt ”skrytlistan”.

Slike kvalitetstegn kunne ikke gis tydelige nok symbolske uttrykk i Norge, og norske kunstnere brakte derfor sine medaljer, akademiutdanninger, eventuelle medlemskap og andre hedersbevis med seg fra andre lands akademier. Når norske kunstnere på 1880-tallet vender tilbake til Norge, er det første de gjør å etablere en salong – en synlig instans for tildeling av symbolsk kunstnerisk anerkjennelse.

Akademiets virksomhet etablerte 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 "Kunststaten". I fremstillingen av den statlige kunstpolitikken vil det bli søkt påvist hvordan den påvirket godkjennings- og rangordninger for norske kunstnere, og hvordan dette igjen påvirket denne kunstpolitikken.

Verdier og kretsløp

Det kan se ut som norsk kunstpolitikk med tiden fikk tre verdier å forholde seg til, som svarer til det jeg har kalt *kretsløp* (Solhjell 1995a), med hvert sitt dominerende kunstsyn: det eksklusive, det inklusive og det kommersielle kretsløpet. Det kommersielle kretsløpet har vært kunstpolitikkens negative pol, et delfelt som kunstpolitikken har bekreftet med sin eksplisitte avstandstaken og anvendelse av negative virkemidler mot. Det eksklusive kretsløpet svarer til statens behov for en kunstnerisk autoritet, et akademi, et kunstråd, en salong – et sted der autoritative og troverdige estetiske dommer kan avsies. 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.

Disse tre kretsløpsbegrepene vil bli brukt som analytiske verktøy senere i fremstillingen, bl.a. for å se hvilke av de tre verdier ble fremmet av kunstpolitikken.

Kunstbibliotek, kobberstikksamlinger og gipsavstøpninger

Kunstutdanningens avhengighet av forbilder og akademienes rolle som kunstselskap for utbredelse av den gode smak gjorde at kunstbibliotek, kobberstikksamlinger og samlinger av gipsavstøpninger av skulptur fra antikk og renessanse var nødvendige læremidler både ved kunstskoler og i kunstmuseer. Allerede ved starten ble det avsatt midler til bibliotek ved akademiet i København. Det utviklet seg til det største kunstbibliotek i Norden, og en av de første offentlig finansierte og offentlig tilgjengelige boksamlinger overhodet i Danmark-Norge. Ved kunstsamlingene måtte det samles dokumentasjon av de kunstverk og de kunstnere som var representert. Senere skulle det også bli behov for forbilder på andre områder der det estetiske hadde betydning. Vi skal se at dette også kom til å påvirke norsk kunstpolitikk og utviklingen i den norske kunstinstitusjonen.

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

Knud Baade: *Fra Kunstakademiet i København* (1828). Foto: J. Lathion
© Nasjonalgalleriet 2004.

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 vitenskaps-akademi, der medlemmene fremla sine forskningsresultater, men estetiske – det skulle tas standpunkt til enkeltsaker som ble lagt frem til bedømmelse.

Den norske kunstpolitikken har også påvirket vilkårene for debatter om estetiske spørsmål, om kritikk og om kunstpedagogikk.

Smak og stilendringer

Smak er i følge Kant evnen til å dømme om det skjønne. En av akademiets vedtekts-bestemte oppgaver var å utbre kunstsmak, 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 kunstskolen, særlig så lenge det hadde ansvar for håndverkerutdanning. Akademiet ble oppnevnt som smaksdommer i mange saker som hørte inn under den statlige forvaltning. Den viktigste funksjon i smaks-dannelsen er å velge ut forbilder for eller eksempler på god smak, og stille dem ut til offentlig beskuelse på en overbevisende måte, som mønstergyldige eksempler til etterfølgelse. Bak dette ligger en opplæring i betydningen for den enkelte av å ha god smak. Det er av interesse å se på hvem som fikk denne rollen i Norge – som smakens høyeste autoritet og formidler. I de senere årene synes Norsk Form å ha fått trekk som ligner på et statlig smaksakademi (Kjørup 2004).

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. I dag er målet å fremme ”interesse og forståelse for kunst” – men å motvirke kommersialisering. Hvordan kunstpolitikken påvirket stil- og smaks-endringer hos kunstnere, håndverkere, arkitekter og publikum er et spørsmål som vil bli tatt opp i fremstillingen.

Stipendier og kunstnerstøtte

Kunstnerlønn

Systemet med hoffkunstnere og akademiprofessorer kan betraktes som forløperen til de senere bevilgninger til kunstnerlønn og kanskje også til de enda senere garantiinntekter. Vi har sett eksempler på at både den danske og den svenske kongen også etter 1814 støttet norske kunstneres utdanning og deres arbeid, på en tid da den norske staten ennå ikke hadde innført slike støtteordninger.

Senere i fremstillingen vil det bli undersøkt hvilken plass kunstnerlønn har hatt i norsk kunstpolitikk, og hvilke politiske stridigheter har det vært rundt den.

Akademiet som stipendiekomite

Helt fra første stund fordelte Akademiet i København statlige stipend til unge kunstnere for at de skal kunne reise ut og utdanne seg videre. Stipendiene ble ansett som vesentlig for rekrutteringen av nye kunstnere til akademiet 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. Hvilke ordninger har vi hatt, hvilke politiske syn har ligget bak dem, og hvilke konsekvenser har de hatt? Ulike syn har ligget bak: nasjonale behov, skolering av kunstnere, premiering og oppmuntring, symbolske belønninger, etablering, distriktspolitikk, fremhjelpe de unge, støtte de etablerte, understøtte de gamle, velferd og levestandard, trygghet, spredning av kunst osv.

Pensjonsordning, hjelpefond, lån

Fra begynnelsen av 1800-tallet begynte akademiet i København å bruke av overskuddet på årsutstillingen til å støtte trengende kunstnere, deres pårørende og deres enker. Det ble etablert et fond for dette formål, de største utgiftene var pensjoner. Dette var viktig i en tid da det ikke fantes offentlige pensjoner. Med akademiets status som statsinstitusjon, og årsutstillingens som statlig utstilling, er det rimelig å tolke understøttelsesordningen som en statlig pensjonsordning for kunstnere, godkjent av statlige myndigheter og finansiert over innangsbilletten til den statlige utstillingen. Pensjonsrettigheter ble opparbeidet ved å vinne medlemskap i akademiet, som i praksis krevde en lang rekke forutgående suksesser innenfor akademisystemet. Spørsmål om hvordan, og med hvilke argumenter den norske staten har medvirket til pensjons- og understøttelsesordninger for norske kunstnere, vil bli tatt opp.

Kunstmuseet, klassifisering og historisering

Klassifisering

Det kronologisk ordnede kunstmuseet var et ledd i fremveksten av det moderne kunstbegrepet, som samlet det omkring de skjønne kunster. Dette skjedde på en konkret 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, tegninger og grafikk trådte klarere frem som ulike typer frembringelser av ulike grener av den bildende kunst, ved siden av bygningskunst, som skjønne objekter med en unik, men likeartet eksistens, til forskjell fra andre ”konstgjenstander”. Senere ble også kunstindustri, kunsthåndverk, fortidskunst, bygdekunst, folkekunst, ”primitiv kunst”, plakater, design, fotografier og andre kunstferdig tilvirkede objekter tatt inn under det kunstbegrep som omfattes av kunsthistorikernes historiserende og klassifiserende fag.

Hvorfor fikk vi i Norge et statlig museum for norsk billedkunst etter 1800 (Nasjonalgalleriet), et annet der middelalderens kunst er samlet (Historisk museum ved Universitetet), et tredje for kunsthåndverk og kunstindustri (Kunstindustrimuseet i Oslo) og et fjerde og femte for arkitektur og etnografika, og etter 1988 også et museum for samtidskunst, mens andre kunstgjenstander er samlet i en rekke by- og folkemuseer? I andre land kan alt dette være samlet innenfor samme institusjon.

Museum og rangering

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). Også den museale utstillingen produserer *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. Utstillingenes komparative prinsipp måtte ta standpunkt til kvalitet, og noe ble fremhevet som mesterverk – som den skjønne kunstens høyeste frembringelser. Også innkjøp av samtidens kunstnere til statlige kunstmuseer bidro til å skape rangordninger, innkjøp som akademiet ofte hadde stor innflytelse på. Siden kom disse rangordningene også til uttrykk gjennom de permanente utstillingene – med viktige kunstnere i viktige rom og mindre viktige i mindre viktige rom eller bare i magasinene – og gjennom kunsthistoriebøker og kunstnerleksika, med spalteplass og antall reproduksjoner tildelt etter viktighet.

Kunsthistorie på veggen

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

> 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 innkjøp til kunstmuseer fikk, førte også til at de ble sterke markører av den gode smak. Museets innkjøp på akademiets salong styrket akademiet som smaksdommer. Museets innkjøp av ny 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. Museers innkjøp og utstillinger markerte de viktigste *posisjonene i nasjonalt og internasjonalt kunstliv*, de posisjoner som det øvrige kunstlivet kunne bli plassert ut fra. Dette må også ha hatt stor innflytelse på kunstpolitikkens innretning og prioriteringer.

Kunsthistorie som fag

Det ble opprettet et professorat i kunsthistorie (og mytologi) ved Akademiet i København allerede fra 1781. Det var lenge før noe tilvarende fag ble etablert ved universitetet. Gjennom sine samlinger av gipsavstøpninger og kobberstikk etter berømte kunstverk kunne akademiet vise kunsthistorien gjennom eksempler. Men det kunne de først etter at det var etablert et kunstmuseum som demonstrerte denne historien på veggen, og kunsthistorie var utviklet som en egen humanistisk vitenskap.

Det er når kunstsamlingene blir muséer, og museenes permanente utstillinger viser kunstverk i kronologisk rekkefølge og påviser endringer i stil fra den ene periode til den annen, at faget kunsthistorie blir nødvendig. Faget fødes så å si med arbeidet med å ordne kunstsamlinger etter historiske prinsipper. I Danmark skjer det først omkring 1827. Vi skal se etter hvert prøve å se nærmere på hvordan det skjedde i Norge.

Representasjon

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”. Innkjøps-myndigheten skapte derfor en sterk maktposisjon i kunstlivet. Jo sterkere kunst-

samlingen kom under statlig eller offentlig kontroll, jo større kunstpolitisk interesse fikk innkjøpene. Jo mer innflytelse akademiet hadde på innkjøpene, jo sterkere ble akademiets makt. Det nasjonale kom til å prege innkjøpene. I motsetning til den tidligere kongelige samlingen, ble den museale samlingen i stand til å fremvise en sammenhengende dansk kunsthistorie. Det danske ble det sentrale, med det utenlandske mer som en klangbunn for det danske.

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 tilkom det 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 også det nasjonale mer 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 utdannelse av kunstnere, arkitekter og håndverkere. Akkurat som for kunstakademiet, skulle det nasjonale spille en viktig kunstpolitisk rolle.

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

Motsetninger i resepsjonen av kunst

Opplevelses versus kunnskaper

På akademiets utstillinger var det tidlig et skille mellom det publikum som søkte opplevelser og det som søkte kunnskaper, det skille i forhold til kunstverk som siden er blitt kalt forskjellen mellom det karismatiske og det pedagogiske (Lindberg 1989). Museet kunne med sin arrangementsform og publikumspolitikk styrke det ene eller det andre. Slik ble kunstmuseets praksis en forutsetning for den motsetningen mellom det karismatiske og det pedagogiske i kunstformidlingen som vi ennå har.

Denne motsetningen vil bli trukket frem senere, som bidrag til forklaring av kunstpolitiske prioriteringer. Den har sammenheng med motsetningen mellom høy og lav smak.

Høy og lav

Akademiet bidro til å befeste distinksjonen mellom *det høye og det lave* i kunsten. Det høye fikk – eller kunne få – sin plass på salongen og i kunstmuseet. Det lave var det som ble likt av de som sjelden eller aldri gikk der. Det høye ble de kunstinteressertes målestokk for bedømmelse av kunstnerisk kvalitet. Salongen og kunstmuseet skapte forutsetningene for en slik målestokk, og var også i denne forstand smaksdannende. Derfor kunne staten begrunne statlig støtte til salong og kunstmuseum med deres bidrag til å peke ut og forme den gode smak og sansen for det skjønne. Den fremstående danske kunsthistoriker Julius Lange skrev i 1884 at

> Meningen med en offentlig Kunstsamling er dog den, at den virkelig skal udvikle Sansen, give Publikum et renset og koncentrert Indtryk af god Kunst. (Villadsen 1998:20)

Kopi og original – bruk og bevaring

Den omhengningen som det danske kunstmuseet foretok rundt 1840 førte også til en mer ”puristisk” holdning til det materiale som kunne utstilles i kunstens og kunsthistoriens navn. Det *originale* ble foretrukket fremfor *kopier* og etterligninger og reproduksjoner, mestres arbeider fremfor deres skolers eller elevers, egenhendig utførte arbeider fremfor de assisterte, førsteutgaver fremfor replikker, det tidstypiske fremfor det tidsubestemte, det personlige fremfor det upersonlige. Begrepet om det ekte, originale og personlige i kunstverket ble gradvis etablert, som kriterier for hvilke objekter som var verdig salongens og museets misjon og kunstens høyhet.

Men akademiets behov for forbilder og museenes behov for å lære publikum kunsthistorie gjorde lenge at gipsavstøpninger av billedhuggerkunstens mesterverker helt fra antikken, og kopier av malerkunstens fremste navn var høyt ansett. Julius Lange argumenterte i 1872 for dannelsen av en museumsmessig ordnet avstøpningssamling på Akademiet:

> ... en fullstendig Samling af Gipsafstøbninger over Billedhuggerværker fra de klassiske Kunstepoker, overskuelig og belærende anordnet efter et videnskabelig Princip, gjør langt mere Nytte for Kunstens Erkjendelse end en Samling af kostbare Originalværker. (Villadsen 1998:79)

Originalen har samme affeksjonsverdi som relikvien har fremfor avstøpningen, men kunstverdien er like stor, for gipsen gjengir den plastiske form, ”... hvori Kunstværket har sin aandelige Betydning”.

Med kravet om originalitet kom også et sterkere behov for *konservering*. Jo mer unikt kunstverket ble, jo viktigere ble det å konservere det, eventuelt å føre det

tilbake til en opprinnelig tilstand. Dette bidro til å skape forestillingen om en *kulturarv*, noe fra fortiden som måtte tas vare på av hensyn til fremtiden.

”Akademi” som analytiske verktøy – et skjema

Med utgangspunkt i denne studien av det tradisjonelle kunstakademiet, bygget i det vesentlige på Kunstakademiet i København før 1850, har jeg etablert et forenklet sett med begreper – et analytisk verktøy. Det vil jeg bruke til å analysere kunstpolitikken og fremveksten av den norske kunstverdenen – altså den norske kunstinstitusjonens historie og dens forbindelse til kunstpolitikken. Det er min oppfatning at disse oppgavene som det tradisjonelle akademiet hadde, var nødvendige i fremveksten av ethvert lands kunstinstitusjon, og selvsagt også Norges. Om de også er nødvendige i dag, er et spørsmål som den senere fremstillingen vil forsøke å besvare.

De 10 oppgavene fra det tradisjonelle akademiet jeg har valgt ut som særlig tydelige, samtidig som de representerer oppgaver som også utføres i dagens kunst-institusjon, er disse:

1. Kunstselskap – fremme av den gode smak
2. Kunstnerselskap – organisering av kunstnere
3. Kunstråd – gi staten råd i estetiske spørsmål
4. Kunstskole – gi en forberedende utdanning for kunstnere
5. Høyere kunstnerutdanning – utdanne kunstnere
6. Kunstmuseum – kunsthistorien på veggen, mønstersamling
7. Utstilling – stille ut kunstverk for et estetisk blikk
8. Salong – en utstilling som gir privilegier til de utvalgte
9. Nasjonal jury – en smakens nasjonale autoritet
10. Stipendkomité – fordele statlige stipendier til kunstnere

Kunnskapsregime

Dersom alle, eller de fleste av disse oppgavene er lagt inn under et elitært kunstner-selskap, vil jeg betegne det kunstpolitiske kunnskapsregime som et *akademiregime.* Dersom de er underlagt en eller flere embetsmenn, eller en eller flere institusjoner styrt av statsansatte, vil jeg kalle det et *embetsmannsregime*. Dersom de er under-lagt en fagforening styrt etter demokratiske prinsipper, vil jeg kalle det et *fag-foreningsregime*. Disse idealtypiske størrelsene kan beskrives slik, etter hvilken instans som har ansvar for den enkelte oppgave.

Oppgave	Akademiregime	Embetsmannsregime	Fagforeningsregime
Kunstselskap	Akademi	Statsansatte	Fagforening
Kunstnerorg.	Akademi		Fagforening
Kunstråd	Akademi	Statsansatte	Fagforening
Kunstskole	Akademi	Statsoppnevnt styre	Fagforening
Kunstnerutdanning	Akademi	Statsoppnevnt styre	Fagforening
Kunstmuseum	Akademi	Statsoppnevnt styre	Fagforening
Utstilling	Akademi	Statlig ansatte	Fagforening
Salong	Akademi	Statsinstitusjon	Fagforening
Nasjonal jury	Akademi	Statsoppnevnt	Fagforening
Stipend	Akademi	Statsinstitusjon	Fagforening

Det kan også fungere kunnskapsregimer av blandet karakter, og det kan også oppstå regimer med andre kunnskaper eller instanser som hegemoniske. Slike varianter vil den senere fremstillingen se nærmere på.

I dette kapitlet har jeg, særlig med henvisning til kunstakademiet i København på 17- og 1800-tallet, søkt å vise at det er en nær sammenheng mellom kunstakademienes historie og fremveksten av en moderne kunstinstitusjon. I de to neste kapitlene vil jeg prøve å underbygge denne påstandens riktighet for norske forhold, ved å se på norsk kunstpolitikk og dens forhold til den norske kunstinstitusjonen fra 1814 til midt på 1800-tallet, og ved å undersøke om det faktisk ble lagt grunnlag for et statlig akademi i Norge allerede i 1818, og dermed også for et kunstpolitisk kunnskapsregime av akademi-typen.

Kapittel 4 - Et akademi for norske forhold

I dette kapitlet presenteres historien rundt opprettelsen av ”Den Kongelige Kunst- og Tegneskole i Christiania” mellom 1818 og 1822. Det er lagt særlig vekt på tre dokumenter:

- forslaget om skolens opprettelse fremlagt i 1818, som kan betraktes som en kunstpolitisk plan for en norsk kunstinstitusjon, med et akademi som kjerne
- statsråd Niels Treschows syn på statens kulturpolitikk generelt og hans syn på kunstskoler spesielt, som ble publisert i 1820
- den tale som skolens sekretær H. D. Linstow holdt ved skolens andre utstilling, også det i 1820, og som kan sees som et svar til Treschow

En selvstendig stat som forutsetning for en kunstpolitikk

I 1814 fikk Norge et politisk styresett og en statlig forvaltning som gjorde mulig en løsning i statlig regi på det behov for formell utdanning av billedkunstnere, arkitekter og håndverkere, som det tidligere bare hadde kunnet etableres borgerlige løsninger for. Den løsningen som ble valgt, var et statlig akademi tilpasset norske forhold, betegnet som en kongelig kunst- og tegneskole. I dette kapittel skal dette akademiets opprettelse i 1818 og dets første år presenteres.[23]

Etter at foreningen med Sverige var klar, ble det 28. november 1814 vedtatt en regjeringsinstruks. Den krevet opprettelse av seks departementer. Det 6. departementet for ”Kirke-Sagerne og Undervisnings-Væsenet” skulle bl.a. ha ansvar for ”Musæer” og ”Kunst-Academier”, ved siden av bl.a. bibliotek, lærde selskaper og universitet, en ordning som ble beholdt ved revisjonen i 1818.

[23] Fremstillingen av Tegneskolens første år bygger vesentlig på tre kilder: Anders Krogvigs jubileumsbok fra 1918, som stort sett behandler forhistorien og de første årene etter grunnleggelsen i 1818 (Krogvig 1918); Øystein Parmanns jubileumsbok fra 1970, som tar for seg alle de 150 årene (Parmann 1970); og arkivalier fra ”Tegneskolen” på Riksarkivet (ligger under Statsarkivet). Det har i norske kunsthistorikerkretser i en årrekke versert en historie om at Tegneskolens arkiver ble brent av en ubetenksom vaktmester. Dette medfører ikke riktighet, de befinner seg i full orden på Statsarkivet. Denne myten er kanskje grunnen til at det er mange år siden en kunsthistoriker har brukt disse arkivene. Krogvigs bok tar i det vesentligste bare for seg forhistorien og selve etableringen, og litt om arbeidet de første fire-fem årene, til skolen ble permanent i 1822. Krogvig har brukt de gamle arkivene, Parmann ikke. Parmanns bok tar for seg alle de 150 årene, men legger også vekt på forhistorien og de første årene, og er mye orientert mot de personene som står sentralt i skolen, ikke den institusjonelle eller politiske siden. Han vektlegger også den økende konflikten mellom ”kunst” og ”håndverk” innenfor skolen, og står helt på ”kunstens” side. Parmann bygger helt og holdent på Krogvig når det gjelder de første årene. Ingen av dem oppgir referanser ved sitater. Der jeg har brukt kilder med gotisk håndskrift, har jeg hatt hjelp av Jens Petter Nielsen, som har transkribert de fleste dokumentene.

Her ble det altså gjort plass for to typer institusjoner landet ennå ikke hadde, et uttrykk for bevisste kulturpolitiske ambisjoner. Stortinget møtte på den tiden bare hvert 3. år, regnet fra 1815. Derfor blir år som 1818, 1821, 1824 osv. viktige årstall i kunstpolitikkens historie. Da var Stortinget samlet, da var kongen i Christiania, da ble forslag fremmet, drøftet og vedtatt. Det var år da kunstpolitiske initiativ kunne tas. Driftsbevilgninger ble gitt for tre år.

Året 1815 har vi allerede møtt. Da holder Jacob Munch en separatutstilling i Christiania (Willoch 1979).[24] Tidspunktet var velvalgt, for Stortinget var samlet, og kronprins Karl Johan var i byen. Han belønnes med oppdrag gjennom mange år fra Karl Johan, som ganske sikkert har sett utstillingen, og blitt tiltrukket av Munchs empireinspirerte maleri, fransk som han var. Året før, i 1814, hadde Munch satset på den danske tronfølger Christian Fredrik, men det mislyktes.

Initiativ tas til et akademi

Et forslag fremmes

Den 26. april 1818 ble det tatt et godt forberedt kunstpolitisk initiativ som ga varige resultater for norsk kunstliv. Det kom fra generalmajor *Benoni Aubert* (1768-1832), bergråd *Christian Collett* (1771-1833), kaptein og portrettmaler *Jacob Munch* og brigadeauditør (militærarkitekt) *Hans Ditlef Frants Linstow* (1787-1851) – alle fra miljøer som sognet til de fagskoler i Norge som siden 1750-tallet hadde gitt en grunnleggende tegneundervisning og utdannet de fleste norske arkitekter. Nå hadde de en statlig og politisk instans å henvende seg til – kirke- og undervisnings-departementet med dets statsråd, filosofen *Niels Treschow (1751-1833)*, hvis ansvarsområde også omfattet "Konst-Academier", og Stortinget. I oversendelses-skrivet til et meget omfattende og detaljert forslag kommer formålet klart frem:

> Alt længe har man her i Landet følt Savnet af en offentlig Tegneskole, hvori ikke allene de som agte at danne sig til Kunstnere, men ogsaa Haandværkere og Fabrikanter, kunne have leilighed til at erhverve sig den for dem høist nødvendige Færdighed i tegning. Erfaring har viist, hvilken gavnlig Indflydelse offentlige Tegneskoler, der hvor de ere opprettede, have haft ikke allene til at fremme de frie Kunster, til hvis Dyrkelse de bane Vei for de som føle Kald dertil, men også på Haandværkernes og de mechaniske Kunsters Opkomst. (Krogvig:31)

[24] Utstillingen omfattet hele 34 malerier, derav ca 20 portretter "av nogle af Christinia Indvaanere" (:25). I en samtidig beretning heter det at "Hs. Kgl. H. Kronprindsen har taget Samlingen i naadigst Øiesyn, og skjenket den sit Bifald, og afkjøbte Konstneren nogle Stykker". Ifølge Willoch har det heller dreiet seg om bestillinger. Det ble under utstillingen samlet inn hele 7233 Rd. til "Middelstanden, der sukke under ublide Kaar". Den var altså en veldedighetsutstilling.

Kunsten – det skjønne, det nyttige og det økonomiske

Allerede her er de skjønne kunster satt opp mot de nyttige. Det var ikke noe nytt. I Adresseavisen hadde det i 1797 stått en artikkel ”Om Tegnekunstens Udbredelse til meere almindelig Nytte”. Det heter her bl.a.:

> Tegnekunsten maa betragtes for tvende Slags i Almindelighed. 1. Den høye og livagtige Tegnekunst. 2. Den maadelige og almindelig brukbare. Den første omfatter den egentlige Skildrekunst. Den anden tiener til enhvers Nytte, som omgaas med saadanne Kunster og Haandværker, der behøver den til at giøre Nytte baade for sig selv og andre; at de kan finde Smag i det som er smukt, net og sirligt, og sætte Pris paa en Mands Kunst. (Parmann:26)

Avveiningen mellom det høye og det nyttige i kunsten skulle komme til å bli et varig tema i norsk kunstpolitikk, sammen med et annet – statens økonomiske bæreevne. Derfor må initiativtakerne tilpasse sitt forslag til den økonomiske situasjon:

> De til Skolens Vedligeholdelse foreslaaede Omkostninger derimod ere saa ringe i Forhold til det Gavn en saadan Skole kan stifte, at man nærer det Haab, at de endog under Øjeblikkets Conjuncturer kunne udredes av det Offentlige. Skulde andre nødvendige Statsutgifter imidlertid være til Hinder for at Skolen i sin fulde Udstrækning ikke til den foreslaaede Tid kunde vorde etableret, da give vi os den Frihed at foreslaae at en interimistisk Elementair-Klasse ... maatte blive oprettet. (Krogvig:32.)

Initiativtakerne, tre av dem embedsmenn lønnet av den norske staten, og den fjerde en portrettmaler med kongelig leveringsavtale – altså en slags hoffmaler, er helt klar over statens dårlige økonomi, og legger forholdene til rette for en beskjeden start – en prøveordning ville vi si idag.

> Vi have brugt den Frihed at udarbeide Planen i Form af et Lovforslag som den korteste og lettest overskuelige Maade at udtrykke de deri fremsatte Ideer.

Kulturelle innsikter

Det lovforslag det siktes til, er ikke en lov vedtatt i Stortinget, men vedtekter for skolen – en fundats – som først måtte godkjennes av departementet, så av Kongen. Initiativtakerne tok sikte på å få etablert et akademi, slik de kjente det fra København. Dette innebar en kunstskole som vi ville si var både håndverks-, arkitektur- og kunst-orientert, ledet av landets fremste kunstnere. Ikke bare må de ha kjent til det regel-verk som styrte akademiet i København. De må også ha vært inneforstått med de verdier som styrte forholdet mellom politikken og kunstens verden, også den uutsagte regel om en armlengdes avstand, men også at det er den politiske verden som i detalj styrer de praktiske regler for driften av et akademi. De må også ha

forstått at et akademi er en selvrekrutterende korporasjon, bestående av medlemmer – kunstnere og "Videnskabelige Kunstkjendere" – som skulle fungere som landets høyeste estetiske instans og i denne kapasitet være statens uavhengige kunstråd. Også Nikolai Wergelands innsikt i betydningen av hierarkier og berømmelse må de ha hatt.

Dette er en ganske avansert kulturell innsikt, som ligger over det kunstneriske nivå det er vanlig å tillegge norske kunstnere på den tiden. De må ha hatt store og langsiktige ambisjoner både om en sterk heving av nivået på bildende kunst, arkitektur og håndverk i Norge, og om en utvidelse av det kunstlivet disse kunstene skulle utøves innenfor. Henvendelsen var rettet til en statsråd for kirke- og undervisningsvesenet som hadde vært professor i filosofi både ved Universitetet i København og Christiania, *Niels Treschow* (1755-1833), som var statsråd 1814-1825. Treschow var selv inneforstått med disse verdiene, men om han delte dem drøftes nedenfor.

Parmann mener at opprettelsen av tegneskolen i 1818 inngikk i et oppgjør med laugene og deres monopolstilling. De kom i konflikt med mer merkantilistiske ideer, altså en mer statsdirigert og proteksjonistisk økonomi, der nasjonal produksjon og eksport skulle favoriseres på bekostning av import. Den uavhengigheten som laugene hadde, måtte brytes ned. Staten var interessert i fri etableringsrett og priskonkurranse innenlands, mens laugene nettopp kontrollerte hvem som kunne etablere seg og hvilke priser de kunne ta.

En kunstpolitisk plan for Norge

Planen fra 1818 er kanskje det mest sentrale kunstpolitiske dokumenter i Norge på hele 1800-tallet. Den foregriper det meste av det staten i århundret senere skulle befatte seg med når det gjelder kunstpolitikk. Den foreligger i Riksarkivet bare som håndskrevet dokument med gotisk håndskrift, og er visstnok aldri gjengitt i sin helhet i nyere tid. Hele forslaget gjengis her, med enkelte kommentarer.

På første omslagsside har planen følgende påskrift:

Forslag angaaende en offentlig Kunstskoles Opprettelse i Christiania.
Udarbeidet og til Regjeringen indsendt den 26. april 1818.
Oberst Aubert, Chef for IngenieurBrigaden
Bergraad Collett
Captain og Potraitmaler Munch og
Auditeur Linstow

Så følger selve forslaget, nydelig skrevet i 33 paragrafer, nesten helt uten korreksjoner. Etter siste paragraf er Linstows navn skrevet med samme håndskrift som

planen – det kan tyde på at det er han som har ført den i pennen, eller kanskje at han allerede hadde begynt å fungere som den sekretær han siden skulle bli for skolen frem til 1840. Det fremgår av en påtegning foran underskriften at dokumentet i Riksarkivet er en avskrift. Vedtektene er så detaljerte, at de må ha vært under forberedelse en god stund. En sammenligning med vedtektene ved akademiet i København tyder ikke på noen avskrift. Linstows tegninger for den påtenkte skolebygningen fulgte med forslaget til departementet.

§ 1

I Christiania oprættes en offentlig Kunstskole, som fører navn af den Kongelige norske Kunstskole.

Som påpekt før må vi ikke tro at betegnelsen ”Kunst” her viser til billedkunst, eller den forståelse av ordet kunst vi legger for eksempel i betegnelsen ”Kunstakademi”. ”Kunst” viser her til de forskjellige kunster skolen skulle undervise i. Navnet, ”den Kongelige norske Kunstskole”, peker mot dens påtenkte betydning som en statlig institusjon av nasjonal betydning.

§ 2 Om Skolens Bestyrelse

Under Overtilsyn av den norske Regjerings Departement for Kirke og Underviisnings Spørgsmaal, bestyres Skolen av 5 Lærere og et ubestemt Antal Medlemmer, som enten ere Kunstnere eller videnskabelige Kunstkjendere. Af lærere ere tvende Malere, eller een Maler og een Kobberstikker, tvende Architecter, og een Billedhugger. Een Secretaire, som tillige er Regnskabsfører og Bibliotekar, fører Correspondancerne og Protokollerne.

Skolen defineres her som en statlig institusjon, underlagt et departements ”Overtilsyn”. Betegnelsen ”Kunstnere” omfatter ikke alle de som på et høyt nivå utøver de ”Kunster” skolen underviser i, bare malere, billedhuggere og arkitekter, og kanskje også kobberstikkere, medaljører, ornamentmakere og stempelskjærere (se § 4). Betegnelsen ”Videnskabelige Kunstkjendere” er interessant, fordi den betegner mennesker med en kompetanse som ennå ikke fantes i Norge. Den betegner mennesker som hadde gode kunnskaper om kunstene, men som selv ikke utøvet noen av dem. Her må vi også ta hensyn til at heller ikke betegnelsen ”Videnskabelig” svarer til vår tids forståelse av ordet vitenskap, men viser til enhver omfattende viten eller kunnskap. Men det viktigste med paragrafen er at den trekker inn kategorien ”medlemmer” i bestyrelsen. Det viser at forslagsstillerne har hatt akademiet – den selvrekrutterende korporasjon – som forbilde for det organ som skulle styre skolen.

Både malere, kobberstikkere, billedhuggere og arkitekter kan være lærere. Dette er helt i tråd med akademiene og deres professorer.

§ 3

Lærere og Secretairen udnævnes av Hans Majestet Kongen, efter Regjeringen have gjort Forestilling. Baade Indfødte og Udlændinger kunne ansættes som Lærere.

Denne paragrafen innebærer at skolen de facto ville være underlagt kongen i Stockholm. Men hvem skulle ellers ansette de første lærerne, når man ennå ikke hadde en selvrekrutterende bestyrelse? Trolig var dette ansett som nødvendig, både fordi det var en tradisjon for at kunstskoler var underlagt kongene som deres beskyttere, som det danske og svenske akademiet var det, og fordi kongen var den som hadde den politiske makten til å godkjenne den norske skolens opprettelse og vedtekter. Den franske oversettelsen[25] peker i denne retning. Saksgangen senere skulle altså bli at skolens bestyrelse, inklusive medlemmer, foreslår ansettelse av lærere og sekretær til departementet, som så igjen sender sine forslag til kongen for endelig godkjennelse. Det er mulig at saksgangen er foreslått slik, fordi en godkjennelse av kongen ville øke lærernes status. Men slik utviklingen ble, viser det seg at ingen kunstner med bakgrunn fra akademiet i Stockholm noen gang ble lærer ved den norske kunstskolen. *Peder Balke* (1804-1887) ble nærmest avvist som medlem i 1837 (han ville ikke akseptere den resepsjonsoppgaven han fikk), *Thomas Fearnley* (1802-1842) ble medlem i 1839 (med arbeidet ”Slindebirken”), Hans Michelsen ble innvotert som medlem så sent som i 1844.

§ 4

Medlemmerne, som i alle Forhandlinger haver lige Stæmmeret med Lærerne, optages ved frit Valg av Lærerne og de allerede reciperede Medlemmer. Den Kunstner, som ønsker at optages til Medlem, henvender sig i den Anledning skriftlig til Bestyrelsen, og opgiver i hvilken Gren af Kunsten han arbeider. Efter et af Lærerne Forslag, hvorpaa den samlede Bestyrelse voterer, forelægges den ansøgende et Æmne at behandle, som kan være som følgende: et Maleri i Oliefarve, Miniatur eller Pastell; en Bygningstegning bestående af et Udkast til en Bygning med Oprids, Grundtegning af hver Etage og alle nødvendige Profiler, Construerede efter Maal, i den stand at derefter kan bygges; en betydelig Decorationstegning; en original Maskintegning; en modelleret Figur, Buste eller Basrelief eller et betydelig

[25] Som forøvrig er full av rettelser i det eksemplar som ligger i Statsarkivet, kanskje en renskrevet versjon befinner seg i Stockholm.

Bygningsornament; Stemplerne til en Skuepenges tvende sider med Aftryk i Bly; en sleben Kamé eller Intagli; et Kobberstik med tilhørende Tegning.
Har Kunstneren fuldendt sit Arbeid indsender han det til den forsamlede Bestyrelses Bedømmelse, som med en Stemmeflerhed af Totredjedele kan optage ham til Medlem. Det Receptionsstykke, hvorpaa en Kunstner er bleven optaget, opbevares i Skolen som dens Eiendom. Er det Stempler til en Skuepenge eller Pladen til et Kobberstikk, bevares blot deres Aftryk.
De videnskabelige Kunstkjendere som ønsker at optages til Medlemmer indsænder en theoretisk Afhandling om en Kunstgjenstand, som bedømmes af den Stemmeflerheed paa samme Maade som Kunstnernes Receptionsarbeider. Skolen kan forbeholde sig Redaktionsrett til slige Afhandlinger.
For at optage nye Medlemmer maa i det mindste Trefjerdeparten af de i Christiania bosiddende Lærere og Medlemmer være nærværende ved Valget. Baade Indfødte og Udlændinge kunde optages til Medlemmer.
Diplomet som Medlem udfærdiges uden Omkostninger.

Bestyrelsen, det er forsamlingen av alle lærere og innvoterte medlemmer – altså et akademi. Bestemmelsen om medlemskap var i tråd med den som var vanlig i akademiene – bestyrelsen er en selvrekrutterende forsamling av en elite, som tar opp nye medlemmer på bakgrunn av gitte oppgaver og godtatte resepsjonsarbeider som forblir skolens eiendom.

§ 5

Dersom Bestyrelsen, efter eget Forestillings Ønske, med en Stemmeflerhed af Trefjerdepart vil optage en eller et par almindelig erkjendte indsigtsfulde Kunst-kjendere, kan slike fritages, som undtagne fra den almindelige Regel, fra at indlevere Receptionsarbeide, og dog med Modtagelsen af Valget erhverve Medlemmernes Rettigheder og pådrage sig disses Pligter

Initiativtagerne innså vel at det var få kunstnere og "videnskabelig" kunstkjennere i Norge som kvalifiserte til medlemskap, og at det var ønskelig å kunne åpne medlemskap for andre. Iallfall en av de fire initiativtakerne, Aubert, var vel selv med datidens øyne hverken kunstner eller vitenskapelig kunstkjenner. Siden han måtte påregnes å bli oppnevnt til bestyrelsen, måtte jo vedtektene gi adgang til medlemskap for ham og andre i hans situasjon.

§ 6

Pluraliteten av Bestyrelsen skal altid være Kunstnere.

For å bli respektert som akademi, måtte flertallet av medlemmene være kunstnere. Skolen skulle senere komme til å få problemer med sin status som en institusjon for de skjønne kunster, fordi det var så få malere og billedhuggere som var medlemmer, og som kunne påta seg oppgaver som krevde deres kompetanse. Det var også et krav om at alle lærere måtte gis medlemskap. Skolens sterke vekt på håndverkerutdanning og bygningskunsten, og den manglende økonomiske evne til å opprette klasser for et lite antall elever i maler- og billedhuggerkunsten, gjorde at det i lærergruppen var få malere og billedhuggere, men desto flere arkitekter, offiserer og ingeniører. Ingen fra håndverksfagene ble noen gang medlem av bestyrelsen.

§ 7

Hans Majestæt Kongen ansøges om at udnævne Rigets Statholder til præses for Bestyrelsen.

Her ser vi betydningen av den symbolske tilknytning til den øverste representant for statsmakten. Mens den danske og svenske kongens sønn eller tronarving var preses i København og Stockholm, tenkte man seg den svenske kongens representant i Norge som preses her.

§ 8

Forhandlingene i Bestyrelsen ledes av en Directeur som dens Formand. Han vælges hvert Aar af den forsamlede Bestyrelse blant Lærerne og Medlemmene. Som Directeur fungerer han et Aar, hvorpaa foretages nyt Valg. Har valget i tvende paafølgende Aar truffet den samme, er han ikke pligtig i tvende paafølgende Aar at mottage Valget undslaae han sig for at stille til nyt Valg.

Direktøren skal være den første blant likemenn, et medlem kan ikke unnslå seg valg uten å ha vært direktør i minst to, og vervet skal skifte.

§ 9

Forhandlingene holdes omtrentligvis en Gang maanedlig. Naar Directeuren finder det fornødent, kan han sammenkalde uordentlige Forsamlinger, hvorom Præses underrættes. Voteringene, naar de ikke ere av den Beskaffenhed at de maae skee skriftlig, foretages ved Ballotering[26], fra yngste Medlem til Directeuren, som i Tilfælde at Stemmerne ere delte skulde gjøre Udslaget. Er Præses nærværende i Forsamlingen tilkommer denne Ret ham.

[26] Ballotering er avstemning ved bruk av sorte og hvite kultur, og brukes vanligvis ved hemmelige avstemninger.

Hele bestyrelsen, altså alle medlemmene, forutsettes å delta i behandlingen av alle skolens saker.

§ 10

Secretairen fører Protocollen i Forhandlingene, uden at have Stemmerett. Han aabner alle Breve, som indløber til Skolen og refererer Indholdet til den forsamlede Bestyrelse.

Om Underviisningen

§ 11

Underviisningen gis frit alle Søgnedage fra Klokken 5 til 7 om Aftenen fra 1. October til 31de Mai, i Frihaandstegning, Bygningstegning, Maskintegning og Modellering.

Enhver har Adgang til at nyde den Underviisning, i hvilken af de anførte Grene af Kunsten han ønsker. Saalænge der ere Plasser ledige i Underviisningens Localer kan enhver af Skolens 5 Lærere meddele Adgang til Undervisningen, saaledes at de tvende Malere og Billedhuggeren modtager Adgang til Underviisningen i Frihaandstegning og Modellering, og de tvende Architecter til Underviisningen i Bygnings- og Maskintegning. Har Lærlingernes Antal saaledes tiltaget, at flere attraar, at nyde Underviisningen end Pladsen tillader, bestemmer den forsamlede Bestyrelse, hvo der skal optages som Lærling. I dette Tilfælde, skulde de som agte at gjøre Kunsten til Hovedstudium, dernæst Haandværkere og fremdeles Studerende ved Universitetet fortrinlig tilstedes Adgang fremfor Dilettanter.

Altså, når søkningen til skolen oversteg dens kapasitet, skulle de som tok sikte på maler-, billedhugger- eller bygningskunsten gå foran håndverkere og studenter ved universitetet (her har man kanskje tenkt på de studerende ved bergverksfagene), som igjen skulle gå foran de som ikke tok sikte på en fagutdanning. Søkningen ved skolen var alltid så stor, ofte større enn kapasiteten, at innslaget av ”dilettanter” var minimalt. Dilettanter, det var borgerskapets unge som ville lære å tegne som en del av sin dannelse.

Alle Haandværksmæstere i Christiania ere derfor pligtige at tilholde sine Læredrænge, at freqventere Skolen, og maa under intetsomhelst Paaskud af Tidsspilde eller andet Arbeide nægte sine Svende at søge Underviisningen. Regjeringen ansøges om at paalegge Øvrigheden, at tiltale de Mæstere, som ifølge Bestyrelsens Anmeldelse har gjort sig skyldig i Overtrædelse af denne Bestemmelse.
Secretairen indføre Lærlingernes Navn, Alder og Metier i en dertil indrættet Protocol. Ligeledes indføres de, som forlanger at optages som Lærlinger.

Planen forutsatte altså ikke bare at undervisningen var gratis, men at den skulle være obligatorisk for alle lærlinger. Dette svarte til mestrenes plikt til å gi sine lærlinger denne utdanningen. Slik tok den sikte på å heve håndverkets kvalitet i Norge, noe som kanskje var et enda viktigere mål for initiativtakerne enn å heve standarden på de "Kunsten". Tre av dem var utøvende arkitekter eller på ulike måter ansvarlige for statlig byggevirksomhet, og forsto betydningen av tegneferdighet og det gode håndverk. Skolen kom til å få stor betydning for håndverkeropplæringen og bygningshåndverket, som i forbindelse med planlegging og oppføring av Slottet.

§ 12

Underviisningen gives i 3de Hovedafdelinger:

1. Elementairafdelingen.

I denne afdeling gives Underviisning i de første Begyndelsesgrunde af Tegnekunsten. Lærlingerne tegne efter Haandtegninger eller Kobberstik. Efter enhvers Evne og Færdighed forelægges dem fra de enkelte Dele af det menneskelige Legeme Sammensetninger af flere, indtil den hele menneskelige Figur. Kun tvende Methoder anvendes; enten Stumpering med sort og rødt Kridt paa graa Grund, eller paa hvid Grund med stort eller rødt kridt.

Her kjenner vi igjen akademienes tegnepedagogikk – fra delene til det hele, og bruk av forbilder.

2. Afdeling. Skolen for Frihaandstegning.

a. Gips eller Antik-Classen, hvori Lærlingerne tegne efter Billedhuggerarbeide, enten Figurer eller Buster.

b. Modelclassen, hvori tegnes efter levende Model. I disse tvende Classer kunde de som ønske det blive underviist i Modellering.

3. Afdeling. Skolen for Bygningstegning.

a. Første Bygningsclasse, hvori gives Underviisning i Constructionen af Søjleordenerne samt enkelte dele av Bygninger, saavelsom i Tegning af Bygningsornamenter og Maskiner efter Tegninger.

b. Anden Bygningsclasse, hvori gives Underviisning i Compositionen og Anordningen af Bygninger, om Maaden at construere Oprids, Profiler og Grundtegninger. I denne Classe underviises ogsaa i Modellering efter Ornamenter og Capitæler samt i Maskintegning efter Model.

Blant Skolens Lærere underviise de tvende Malere og Billedhuggere i en Elementair- og de tvende Modelclasser. De tvende Architecter underviise i Bygningsclasserne, saaledes som disse af Bestyrelsen blive fordelte paa længere eller kortere Tid.

Det fremgår her at skolen tok sikte på tre kategorier elever: håndverkerlærlinger, maler- og billedhuggerelever, og byggmester- og arkitektelever.

§ 13

Enhver, som vil søge Underviisning i Kunstskolen, maa begynde i Elementair-afdelingen, og kun fortrinlige Færdigheder berettiger til at opflyttes i høiere Classer. For at kunne avancere fra Elementairafdelingen til Modelclassen, udfordres at Lærlingen kan copiere en Tegning af den menneskelige Figur. Som Prøvetegning for at avancere til Bygningsclassen er en Tegning af et menneskeligt Hoved tilstrækkelig. Efter hvert Tegnekvartals Slutning, skeer Oppflyttingen efter de bedste Tegninger eller Modelleringer. Den forsamlede Bestyrelse bestemmer disse med Nummerflerhed, og først etter tilendebragt Slutning afsløres Navnene på de, som ere erkjendt verdige til Opflytting. Opflyttingen bekjentgjøres paa Tavler, som ophænges i Skolens Localer.

Konkurranseprinsippet er til stede allerede på laveste nivå. Bestyrelsen skal altså være en slags jury, som på grunnlag av elevenes arbeider bestemmer hvem som skal kunne rykke opp på høyere klassetrinn.

§ 14

I Kunstskolens trende øverste Classer Concurrerer Lærlingene en Gang hvert Tegnekvartal til Skolens Sølvprismedalje for den bedste Frihaandstegning, modelleret Figur, Bygningstegning, modelleret Ornament eller Maskintegning. For at kunne vinde Prisen for en Bygningstegning, maa denne være Lærlingens egen Composition, hvortil Æmnet opgives. Prisen for Maskintegning tilkjendes den, som kan construere i Tegning en opgiven existerende Maskin eller Modell derav. Skal Bedømmelsen af Prisarbeider fortolkes paa samme Maade som i § 13 er bestemt.

Skolen skal altså ha et premieringssystem med medaljer for de beste prestasjoner. Slik var det også ved akademiet i København, men i Christiania er ambisjonene lavere. En vesentlig forskjell er at forslagsstillerne ikke har ambisjoner om å utdele reisestipendier for videreutdannelse i utlandet. Det er mulig at de har tenkt seg videreutdanning i Stockholm eller København, og at stipendier kunne gis direkte av statskassen eller av Kongen, som jo tilfellet hadde vært med Michelsen, som de

sikkert kjente til. Med uttrykket ”egen Composition” siktes her til uavhengighet av forbilde.

§ 15

Med Tegneapparater maa enhver Lærling selv forsyne sig. Dog undtages herfra mathematisk Bestik, for de, som underviises i Bygningsskolen, hvilke erholde disse leverede af Skolens Inventarium, imod at være ansvarlig for dem. Naar han skal opflyttes fra 1. til 2den Bygningsclasse, erholde Lærlingen et filigrandiseret Bestik, som Flittigheds Belønning, hvilket Bestik forbliver hans Eiendom.

Den neste paragrafen bør sees i lys av § 12. Den omhandler den mer teoretiske eller ”videnskabelige” opplæring i tegneferdighet, og synes mer beregnet på elever i de skjønne kunster, særlig bygningskunsten.

§ 16

Foruden at undervise i Tegning ere Lærerne pligtige i særskilte Timer, at give følgende Forelæsninger for Eleverne frit:

1. *En av Lærerne i Bygningskunsten foredrager 3 Gange ugentlig Linear-perspectivet. For at blive forstaaeligt for dem, som ikke haver faaet Leilighed til at høre Mathematikens Forelæsninger foredrager han, som Indledning de nødvendigste Læresetninger af Plangeometrien og Stereometrien.*
2. *Samme Lærer foredrager 3 Gange ugentlig Mechanikens anvendelse i Bygningskunsten, hvorunder fornemmelig indbefattes Læren om Murer- og Tømmerforbindingskunsten.*

   De, som attraae at erhverve sig fuldkomlige Kundskaber i den rene Mathematik, hvilke ere meget nødvendig for Architecter, have Leilighed til ved Universitetets Forelæsninger at erhverve disse. Saalænge Skolen ikke har nogen Lærer som besidder tilstrækkelige mathematiske Kundskaber til fullstendigt at kunde foredrage Linearperspektivet og Bygningsmechaniken kunde Læreren i den anvendte Mathematik ved Universitetet paatage sig mod et passende Honorar fra Skolens Casse, at holde disse Forelæsninger. Hvorfor han tillige bliver Medlem av Bestyrelsen.
3. *Den andre Lærer i Bygningskunsten foredrager 3 Gange ugentlig Læren om Bygningsmaterialierne og deres Anvendelse, ved hvilken Leilighed de nødvendigste Setninger og Erfaringer i Physiken og Chemien foredrages.*
4. *Samme Lærer foredrager 3 Gange ugentlig critisk Historie af Bygnings-kunsten. Ikke Alleene den Indflydelse udvortes Omstændigheder haver haft på*

Kunsten, men fornemmelig det udvortes characteristiske ved Kunstværkerne fra de forskjellige Tidsaldere forklares.

5. *En af Lærerne i Frihaandstegning foredrager 2de Gange ugentlig den Deel af Anatomien, som lærer Constructionen af Skelettet og Musclerne fornemmelig med Hensyn til disses Bevægelse. Ere disse Lærere Landskabs eller Portraitmalere, hos hvilke anatomiske Kundskaber ikke kunne forudsættes i den Grad, at de systematisk kunne foredrage Osseologien og Myologien, kunne en af Universitetets medicinske lærere, eller en annen duelig Chirurg holde disse Forelæsninger, mod et passende Honorar af Skolens Casse, hvorhos han tillige bliver Medlem av Bestyrelsen.*

Disse lærere, som antages til at holde de Forelæsninger, som det omtrentligvis tilkom Skolens Lærere at holde, udnævnes af Hans Majestæt Kongen, efter Bestyrelsens gjennom Regjeringen derom gjorte Forestilling.
Alle Forelæsninger holdes i Timene før og Timene efter Tegneundervisningstimene.

Disse undervisningsoppgavene understreker skolens kombinerte praktiske og teoretiske side, og den allsidige orienteringen mot både praktiske og estetiske fag – et skille som datiden så annerledes på enn vi. Her ser vi også kunsthistorie eller stilhistorie fremholdt som fag, i forbindelse med arkitektur. Det er særlig i denne paragrafen at de faglige ambisjonene strekker seg ganske høyt. Den høyere ”Kunsten” er ikke en ren ferdighet, en ”Konst”, men en ferdighet i kombinasjon med ”Videnskab”.

§ 17

Dersom ellers nogen av Skolens Lærere eller Medlemmer skulle ønske, at holde Forelæsninger over en eller anden Kunstgjenstand overlades ham det fornødne Locale oplyst og varmet. For disse Forelæsninger kan fordres Honorar af Tilhørerne.

Dette kan minne om de såkalte ”konferanser” ved de eldste kunstakademiene, der medlemmene kritisk drøftet ett og ett kunstverk. De regnes for å ha vært viktige både for fremveksten av en kunstteoretisk debatt og kunstkritikk.

§ 18

En af de tvende Malere, som er Lærer ved Skolen erholde fri Bolig i Skolens Bygning. Han er derfor pligtig i en egen dertil egnet Atelier at veilede Lærlingerne af Modellclassen i Malerkunsten. Tillige admininistrerer han som Forvalter Skolens Oeconomie.

Her ønskes at skolen også skal kunne gi en noe høyere opplæring i malerkunsten, for det var ved slike akademi-atelierer at kunststuderende, som var ferdige med kunstskolens undervisning, fikk sin høyere utdanning, den egentlige kunstner-utdanningen. Ved Charlottenborg slott i København, der det danske akademiet holdt til, hadde flere av professorene både bolig og atelier. Det var i mange år slike atelierer norske malere søkte seg til, når de arbeidet ved utenlandske kunst-akademier etter å ha fullført den elementære kunstskolen.

§ 19

Til Benyttelse ved Undervisningen anskaffes efterhaanden en Samling af Gips-afstøbninger efter antike Figurer Buster Basrelieffer og andet Billedhuggerarbeid, saavel som efter gode moderne Arbeider. Denne Samling opstilles i et eget dertil indrættet Værelse. Ligeledes bør man bestræbe sig for efterhaanden at samle gode originale og copierede Malerier, hvilke ophænges i et eget dertil indrætted Gallerie. Lærlingerne af Malerkunsten kunne tillades under Lærernes Opsyn, at copiere disse. Ligeledes anskaffes efterhaanden de nødvendigste Bøger Haandtegninger Kobberstik Maskinmodeller og Bestik.

Denne paragrafen reflekterer hvor nært undervisningen i kunstene den gang var knyttet til kunstsamlinger og studiet og kopieringen av forbilder, og hvor lite vekt man la på det vi kaller originaler. Kunstundervisning og kunstsamling hørte så nøye sammen at skolen måtte ha sin egen kunstsamling, og ha adgang til andre kunstsamlinger i nærheten. Planen for kunstskolen måtte derfor med nødvendighet også omfatte kunstsamling utststilt i et eget, dertil egnet utstillingsrom. På den tiden var forskjellen mellom gipskopier av skulpturer og malerikopier, og ”originaler” ikke ansett som viktig, selv om man her også ønsket seg originaler. De fleste museer og akademier i Europa på den tiden hadde større eller mindre kopisamlinger. Tydelige spor av forbildepedagogikkens behov har vi inntil 2004 kunnet se i Nasjonalgalleriets store samling av gipskopier av skulpturer fra antikken og renessansen. Andre kopier er tatt ut av samlingen, eller magasinert (Messel 1998:24). Også museets kobberstikk- og håndtegningssamling og dets bibliotek har noen av sine røtter i dette hensyn.

§ 20

Efterat Undervisningen den 31te Mai er tilendebragt, samles Bestyrelsen i et høitideligt Møde, hvortil de tilstedeværende Videnskabs og Embedsmænd indbydes. Lærlingernes Arbeider i det sidstforløbne Aar fremlegges. Secretairen aflægger offentligt Regnskab for hvad Bestyrelsen har udrættet til Kunstens Fremme, samt for hvad andet merkeligt der er foregaaet i det sidsforløbne Aaar. Præses, eller i hans

Fraværelse Directeuren overleverer derpaa Skolens Prismedailler til de, som i sidste Aaar have gjort sig fortjent til denne Udmærkelse. Den passende Anordning af Dagens høitidelighed overlates i øvrigt til Bestyrelsen.

Her innfører kunstskolen det vanlige systemet med priser til de beste elevene, som utdeles på et høytidsstemt årlig møte, deres arbeider fremvises, og byens intellektuelle og politiske ledere er til stede og får se og høre hva skolen har utrettet. Skolen plasseres helt sentralt i landets politiske og videnskapelige liv.

§ 21

Derefter Udstiller Skolen offentlig Lærlingernes Arbeider, ved hvilken Leilighed Lærerne, Medlemmene og andre Kunstnere i et andet dertil indrættet Locale, kunde udstille sine Arbeider. Adgangen til at see disse Udstillingene betales med en pris Bestyrelsen bestemmer. Indkomsterne deraf anvendes til at forøge Skolens Kunstamling. Acceptationsstykkene paa hvilke Bestyrelsen i sidste Aar har optaget Medlemmer skulle ved denne Leilighed udstilles.

Her innføres årsutstillingen, foreløperen til "salongen", den utstillingen som regelmessig og i et eget lokale skal vise hva landets fremste kunstnere kan prestere, og hvem disse fremste er.

Bestyrelsens øvrige Virke

§ 22

Alle de, som i Christiania ville nedsætte sig som Mæstere i de Professioner, hvortil anfordres Kundskaber og Ferdigheder i Tegning skulde forinden at kunne vinde Borgerskab som Mæstere, forevise Bestyrelsen deres Mæsterstykker med tilhørende Tegning. Finder Bestyrelsen at der fra Kunstens side intet er at udsætte paa Mæsterstykket udstædes Attest hvorom, uden Betaling. Saadanne Professioner ere Guldsmed-, Gjørtler, Klokkestøber, Tinstøber, Snedker, Tømrer, Murer, Murpusser, Maler, Forgylder, Hjul- og Vognmager, Pottemager, Dreier, Blikkenslager, Peismager, Kobber- Klein og Grovsmed Professionerne. I de øvrige Stiftsstæder skulle de, som attraae Mæsterskab i en af disse Professioner, blot indsænde Tegning paa Mæsterstykket eller en anden confirmeret Tegning, hvoraf kan bedømmes hans Færdighed i Tegnekunsten. Uden Attest fra Kunstskolens Bestyrelse bør det være Magistraten i de 4 Stiftstæder aldeles forbudt at meddele nogen Borgerskab som Mæster i de nys nævnte Professioner.

Ikke bare skulle skolen gi en nærmest obligatorisk skolering av lærlinger i en rekke fag der det estetiske hadde betydning. Den skulle også godkjenne alle mestere i en

rekke profesjoner, ikke bare i Christiania, men i alle fire stiftsbyene. Slik ville skolen bli smaksdannende, noe neste paragraf forsterker ytterligere.

§ 23

I Christiania og dens Forstæder maa ingen opføre nogen Bygning af hvilkensomhelst Slags, som ligger med Fronten mod Gaden, eller give disse Bygninger saadan Hovedreparation, hvorved deres Udvortes Utseende forandres, uden i forveien at have forelagt Kunstskolens Bestyrelse Tegningen på Bygningen eller Forandringen. Finder Bestyrelsen at den i Tegningen opgivne Bygning eller Forandring ville være stridende mod den gode Smag, afgiver Bestyrelsen sin Eragtning herom, og er den pligtig at meddele Præmisserne hertil, forat de kunne tjene Eieren til Veiledning i at forandre den forkastede Tegning. Da denne Indskrænkning i Eiendomsretten ikke bør strække sig videre end til at forebygge, at ikke Byen vanziseres ved Bygninger som aabenbart støde Øjet, hvilket unægtelig er en Fornærmelse mod det offentlige, skal Bestyrelsen blot indskrænke sig til at forhindre at ikke aabenbare Misfostre af Bygningskunsten opføres, dog uden saaledes at paadrage Vedkomende unødvendige Omkostninger.

Akademiets plikt til å utbre den gode smak får her et sjeldent uttrykk. Initiativtagerne ønsker at skolen skal fungere som et skjønnhetsråd. En slik bestemmelse finnes hverken i akademiet i København eller Stockholm, og synes langt forut for sin tid. Det er kanskje Linstow som står bak denne bestemmelsen – en mann som senere skulle vise at han hadde sans for de store linjer i byutviklingen. Også paragraf 24 vitner om stor sans for en planlagt og styrt byutvikling.

§ 24

Bestyrelsen bør bestræbe sig for at danne saadanne Architecter, som af Regjeringen kunne udnævnes til Stadsbygmestere i Rigets 4 Stiftsstæder, for der at administrere Bygningspolitiet efter nærmere raiconnered Reglement.

Forslagsstillerne ser for seg skolen som en nasjonal høyskole for arkitekter. Det preger både dette forslaget, og skolens utvikling i mange år, at den la større vekt på bygningskunsten enn de andre høye kunster.

§ 25

Regjeringen ansøges om at bestemme at de, som har erhvervet Skolens Sølvprismedaille, kunne, naar de som Drænge haver lært en af de i § 22 nævnte Professioner, og siden som Svend i 3 Aar haver arbeidet i samme Profession, nedsætte sig som Mæster i denne Profession, uden at forfærdige Mæsterykker.

Tilsvarende bestemmelse fantes også i det danske kunstakademiets reglement, en regel som vi har sett også fant sin anvendelse i norske laug. Her ønsker skolen å gi et fremtidig privilegium til fortjente elever.

§ 26

Bestyrelsen kan antage og afskædige med 3 maaneders Opsigelse et Bud, som tillige er Portner, og en Model. Disse nyder sin Bolig i Skolens Bygning, og kunne med egne Hænder drive borgerligt haandverk.

§ 27

Naar Bestyrelsen seer sig i Stand dertil uudgiver den et periodisk Skrift, hvori optages Afhandlinger om Kunstgjenstander. De Afhandlinger, hvorpaa Bestyrelsen har accideret Medlemmer skulle optages heri.

Her foreslås at skolen driver et kunsttidsskrift, eller en skriftserie. Den tar det vitenskapelig ved skolen på alvor. Heller ikke denne bestemmelsen finnes i reglementet for akademiet i København. At den er langt forut for sin tid, viser det forhold at det i Norge ikke ble utgitt noe kunsttidsskrift før i 1910. Et tidsskrift allerede på 1820-tallet ville virkelig bidratt til økt offentlighet omkring estetiske spørsmål.

Om Skolens Bygning

§ 28

Regjeringen ansøges om at tilstaae Skolen en av de Tomter, som udlægges ved Sløifningen av den nedre Del av Agershuus Fæstning til en Bygnings Opførelse. I Bygningen indrættes følgende Værelser: (tallene viser trolig til tegninger vedlagt forslaget. DS)

1 Elementairclasse til 60 Lærlinger
2 og 3 tvende Modelclasser hver til 15 Lærlinger
4 og 5 tvende Bygningsclasser een til 25 og een til 10 Lærlinger
7 Sal til Opbevaring af Gipsafstøbninger
8 Bildegallerie
9, Lærerværelse
10, Forsamlingsværelse med Forstue
11 Bibliothek og Archiv
12 og 13 Atelier een for en Lærer og een for Eleverne
14, Bolig for en Familie, og i Kjælderen Bolig for Budet og Modellen

Hertil udfordres en Tomt af 80 Alen Længde og 50 Alen Dybde. Foruden denne Bygning udfordres et lidet Baghus med de nødvendigste Beqvemmeligheder. Til at

bestyre Detailler ved Bygningens Opførelse foreslaaes at en Commission maatte udnævnes.

Denne paragrafen er en forklaring på den bygningstegning for kunstskolens bygning som Linstow hadde laget, og som sikkert fulgte vedtektsforslaget.

Om Omkostningerne
Ved Skolens Oprættelse og Vedligeholdelse
§ 29

A. De Omkostninger, som udfordres ved Skolens Oprættelse, ere beregnede i Sølvspecier følgende (prisene er oppgitt i Sp, dvs. Speciedaler. DS)

1. Bygningen anslaaes at koste	*Sp 20 000*
2. Til Inventairets Anskaffelse	
a, Haandtegninger, Kobberstik og Gipsafstøbninger	*600*
b, 30 Bestik	*100*
c, Borde og Bænker i Læresalene og Forsamlingsværelset	*400*
d, Tvende store organiske (?)	
Lampe til Modelclassen	*100*
e, Casser (?) til at stille Modellen	*20*
f, Skjærm dertil	*20*
g, Lamper og Lykteplader med Tilbehør	*100*
h, Archivskab	*20*
i, Stempler til Prismedailler	*200*
k, Andre uclassifiserede Inventarisager	*300*
SUM (stemmer ikke med tallene)	*2000*

B. de Omkostninger, som Skolens aarlige Vedligeholdelse udkræver ere følgende,-

1, De 5 Lærere og Secretairens aarlige Løn a 300 norske Sp	*1800*
2, Honorar til 2de Lærere een i Anatomie og een i anvend	
Mathematik	*300*
3, Aarlig Forøgelse av Skolens Kunstsamling	*500*
4, Til Inventariets Vedligeholdelse	*100*
5, Reparation paa Bygningen	*100*
6, 80 Favner Ved a 4 sp pr. Favn	*320*
7, Lys og Olie	*500*
8, Bureaumaterialer	*50*
9, Budets Løn	*40*
10, Modellens Løn	*40*
11, Til Bibliothekets Forøgelse	*150*

§ 30

Det var at ønske, at Bygningen kunde paabegyndes i Mai Maaned 1819, saa at den kunde være fuldført i September 1821 saa at Undervisningene kunde tage sin Begyndelse d 1ste October s.aa.

§ 31

Under den Forudsætning at de i § 29 anførte Bestemmelser kunde realiseres og Regjeringen kunde finde Subjecter til Lærere, kan Underviisningen i Elementair-classen tage sin Begyndelse 1ste October 1821. Den 1ste October 1822 begynde da Undervisningen i 1ste Model og 1ste Bygningsclasse. Den 1ste October 1823 begynder Undervisningen i 2den Model- og 2den Bygningsclasse og 1ste April 1824 tilkjendes første Gang Skolens Prismedaille, i Fald nogen har gjort sig fortjent dertil.

Her legges frem en 5-års plan for statens kunstner-, arkitekt- og håndverker-utdanning!

§ 32

Saasnart en af Lærerne, som er Maler er udnævnt kan Undervisningen i Elementair-classen tage sin Begyndelse. Er en Architect ansat som Lærer kan Undervisningen i nederste Bygningsclasse begynde. I de øvrige Classer tage Undervisningen ikke sin Begyndelse forinden det fulde Antal af Lærere er udnævnt.

Her åpnes for en interimistisk løsning, der elementærundervisningen kan starte så snart det er ansatt lærere for den. Den skulle slå an i departementet og på Stortinget.

§ 33

Førend 3 Lærere ere ansatte ved Skolen kan ikke Optagelse av Medlemmer finde Sted. Førend Bestyrelsens professionale bestaar af 5 Lærere træder de i § 22 og 23 givne Bestemmelser ikke i Kraft.
Udskrivtens nøiagtighed tilstaaes
Linstow

Det er håndverkerutdanning i stor skala som skal danne det økonomiske grunnlaget for maler-, billedhugger- og arkitektutdanning i liten skala. Det nyttige og utvortes skal danne grunnlag for det høyverdige og innvortes.

Oppfølgingen – en utstilling

Den tyskfødte og Københavnutdannede kobberstikkeren Georg Heinrich Grosch's interesse for tegneskolesaken vedvarte også etter flytting fra Halden til Christiania i 1815, der han skulle hjelpe til med trykkingen av nye norske pengesedler. Vinteren 1818 hadde han, ifølge et brev han i 1836 skriver til Bertel Thorvaldsen, forslått overfor Jacob Munch at de skulle få i stand en kunstutstilling

> hvis Hensigt var at samle alt, hvad der fandtes av Konstfrembringelser, for at give en Oversigt ... og tillige derved samle et Fond af Indtægten, hvormed man kunde virke til Konstens Bedste. (Krogvig:48)

En slik utstilling ble faktisk åpnet den 10. mai 1818, og den er av flere kunsthistorikere regnet som den første ordinære kunstutstillingen i Norge (Malmanger 1981), noe vi har sett ikke kan stemme. Den ble besøkt av kong Karl Johan (som da var blitt konge etter Karl 13. som døde i februar), og tiden for utstillingen var ganske sikkert valgt for at han kunne se den, og for at Stortinget kunne påvirkes. Utstillingen ga et overskudd på 250 Spd, som året etter ble gitt til den nyopprettede tegneskolen (Krogvig:49). Inntektene kom fra inngangspenger, ikke kommisjon av salg. Det er vanlig å anta at utstillingen påskyndet initiativet til tegneskolen, men det virker mer sannsynlig at utstillingen var bevisst planlagt som et forspill til den politiske behandlingen av forslaget om en kunstskole. Utstillingen åpnet iallfall etter at planene for tegneskolen ble fremlagt for departementet. Grosch's fremstilling 18 år senere kan være uriktig.

Utstillingskatalogen

Det ble utgitt en 26 siders pent trykket katalog, betegnet som "Fortegnelse over endeel, af indenlandske Forfattere frembragte Kunstarbeider, som findes udstillede i Overværelsene i Hr. Calmeyers Gaard i Christiania den 10de Mai 1818 og følgende Dage". Katalogen er satt faglig opp, det er lange forklaringer til mange av kunstverkenes motiver, av arkitektoniske detaljer osv. Det er endog et 16 siders anhang med dikt av *Conrad Nikolay Schwach*, der han behandler enkelte av kunstverkene dikterisk. I følge den fortløpende nummererte katalogen hadde utstillingen avdelinger for malerkunst (og noen miniatyrer, tegninger, akvareller og gouacher), billedhuggerkunst, bygningskunst, landkarttegning, kobberstikkerkunst, stempelskjærerkunst, broderi (ett arbeid). Katalogen inneholder 166 nummere. Dette er trolig den første norske kunstkatalog – en megetsigende paratekst som forteller mye om datidens bruk av kunstverk. En "nærlesning" av katalogen kaster lys over datidens estetiske praksis. Her presenteres alle dens deltakere, med et utvalg av de tekster som ledsager navnene.

Malerkunst

Madame *Charlotte Berg*, 27 arbeider, derav åtte tegninger og resten miniatur-malerier. Blant tegningene finner vi seks ”tagne … efter engelske colorerede Kobbere”. Et miniatyrmaleri forestiller ”Hans Majestæt Kong Carl Johan”, et annet ”En Liden Pige med en Kurv Blomster ved hends afdøde Broders Grav”, et tredje ”Skuespiller Knudsen, som Jakob Skoemager i Skuespillet Dragedukken”. Hun er ikke opppført i Norsk Kunstnerleksikon.

I. C. Dahl, ”Landskabsmaler, fra Bergen, for nærværende Tid i Kjøbenhavn”. Han stiller ut en ”Udsigt av Egnen i Nærheden av Vordingborg i Sjelland”. Bildet er beskrevet slik: ”I Bagrunden sees Kallehage Kirke, Möen, Falster og nogle mindre Öer. Stykket forestillller en urolig Höstdag, da Höstfolkene haster med deres Arbeide, for at undgaae et truende Uveir”. Det vises til katalogens ”poetiske Anhang”, side 11.

Der finner vi diktet ”Et dansk Landskab. Malet af C. Dahl”. Det innledes slik:

En Yngling, föd i Ringheds Vraae og arm,
Omvanked’ nys imellom Björgvins Fjelde;
Men Kunstens Ild höit blussed i hans Barm,
Og drev til Axelstad hans Hu med Vælde x)

Her følger en fotnote: ”Den unge Malers Fader, en fattig Færgemand, lever endnu tilligmed hans Moder i Bergen. Siden han for sex Aar siden forlod sin Födebye har han ofte med sönlig Kjærlighed understöttet sine gamle Forældre, ved at sende flere av sine Malerier, som i Bergen ere solgte og Belöbet dem tilstillet”. Fotnoten er antakelig påført av katalogens redaktør og forfatter, som etter all sannsynlighet var Linstow.

Det neste verset begynner slik: ”En Vennekreds xx) ham rakte en hjælpsom Haand”,

I fotnoten opplyses at dette er navnet på den ”Klub” i Bergen som hjalp ham til å reise til København. I tredje vers får vi vite at dette maleriet er en gave til denne vennekretsen, som takk for hjelpen. Dahl har altså sendt maleriet til utstillingen i Christiania, på dets vei til Bergen (Aubert:38). Det vitner nok en gang om at tiltaket har vært lenge under planlegging. De midtre av de åtte versene beskriver maleriet, som dette: ”Rask jager Drengen Faareflokken hjem, og Bonden redder travl sin Agers Gröde”. Det siste verset lyder:

Drag, unge Kunstner, kun mot Syden hen,
At see dets Skatte; drag med Fred, med Lykke!
Men naar Du vender om til Nord igjen,
Lad da din Moder i sit Favn Dig trykke!

Kunstner, det blir man i Syden, altså i Danmark. Eller, kjenner Schwach allerede til at Dahl skal lenger sør i Europa, eller tar han det for gitt at Danmark bare er første skritt på veien mot mot Italia? ”Moder”, det kan være moren, men like gjerne en metafor for Norge. Dahl ventes tilbake.

Joh. Flintoe, Theatermaler, med to malerier og tre tegninger. En tegning har tittelen ”En gammel Norsk Gjæstesal”, med følgende undertekst: ”I salen foran Senge-skabene findes bedækkede Bænke og Höisæde for Kongen og hans Mænd. I Enden er en Tverafdeling for Dronningen og Hoffruerne, og oven over i Tagen sees Spisekammeret. Ideen er taget af Professor Steenblochs Afhandling om de gamle Skandinavers Vaaningshuse”.

H. A. Grosch, Kobberstikker og Landskabsmaler, som viser syv oljemalerier og 15 tegninger. Ingen av oljemaleriene har norske motiver. De er betegnet som ”originalt” eller ”ikke fuldført”, og ved to av de originale er det anført at ”Ideen er taget av” en nærmere angitt tekst. Et par av de ikke fullførte maleriene viser ”et idealsk Landskab”.

En av tegningene er betegnet som ”En coloreret Tegning, i tvende Dele, af et Panorama, taget fra Keiser-Villaen i Rom. Panoramaet blev udstillet i Aaret 1803 i Kjöbenhavn. Dets Omfang var 60, og dets Höide 9 Alen”.

Ti av tegningene er ”Stykker tegnede af Damer i Frederikshald, Elever af H. A. Grosch”, og de er alle tegnede ”efter” angitte kunstnere. To av tegningene, ”Tvende Hoveder”, er tegnet med tre sorter kritt av C. H. Grosch, ”en Sön af Fornævnte”.

Hesselberg, Premier-Liutentant i Söe-Etaten, Ridder, har med ett maleri: ”Et Skibbrud ved Indseilingen til Genua Havn; efter Vernets Original”.

Leauté, Miniaturemaler fra Frankerig, der i endeel Aar har opholdt sig i Norge, deltar med 19 Miniatyrmalerier, de fleste portretter, derav to av Karl Johan. De fleste portretterte er svenske eller franske, ingen norske.

P. Lehmann, Miniaturemaler fra Danmark, med tre malerier (med flere portretter ”under een Ramme”) og to tegninger. Den ene tegningen er betegnet som ”Christi Opstandelse, copieret efter et Kobberstykke av Mt. Salvador Carmona malet af C. Vanloo”, den andre som ”orignalt Malerie efter Naturen en Gouache”. Man kan male så vel ”efter” kunstverk som ”efter” naturen og ”efter” historier. Det er vel særlig i det siste tilfelle at det kan kalles ”egen Composition”.

Frøken S. Leschly, med to tegninger.

J. Munch, Capitaine og Portraitmaler, som viser 12 malte portretter og landskap, og et i pastell. Den ene portretterte er ”Statsraad og Generalmajor Hegermann i Land-Cadetcorpets Uniform”, og ”Handlingen foregaer paa Exerceerpladsen Etterstad” og er nærmere beskrevet. Maleriet er en bestilling fra offiserer Hegermann tidligere har vært lærer for. Så følger en ”Genuesisk Dame” som ”har modtaget Tidender fra sin Mand, hvis Buste hun Betragter. Ved hendes side staaer hendes Søn. I baggrunden sees hendes Kammerpige paa en Altan, samt en del af Egnen ved Livorno og torre del marzocco”. Det er også med portretter av Linstow, og av den samme Hesselberg som er med på utstillingen.

Munthe, Lieutenant og Lærer ved Cadetkorpset, har med to landskapsmalerier.

Fr.(ederik) Petersen, Maler og Lakerer i Drammen, har med seks malerier, alle ”efter” noen, som Corregio, Vanloo, Abildgaard, Paulsen og Rubens.

Vogt, Landskabsmaler, har med seks oljemalerier, alle norske landskap.

Vosgraff, Capit. og Divisions-Adjutant, Ridde, har med to tegninger, den ene etter et kobberstikk etter en original.

Til slutt i malergruppen kommer tre ubenevnte ”Damer”, en med to ”Blomstermalerier med Vandfarve”, de to andre med to ”Landskabsstykker” hver, i tusj og vannfarger. Gruppen avsluttes av nok en ”Ubenævnt”, trolig en mann, med ”Nogle Skizzer af Norske Prospecter”.

Billedhuggerkunst

H. A. Grosch, som fortsatt betegnes som kobberstikker og landskapsmaler, men som har med en ”Gipsavstöpning tilligemed Formen af en i Vox modelleret Löve”.

Michelsen, Billedhugger, som har med ”Hans Majestæt Kong Carl Johans Brystbillede, en bas relief (i halv ophöiet Billedhuggerarbeide)”.

J. Munch, fortsatt ”Capitaine og Portraitmaler”, med en ”historisk allegorisk Forestilling, en bas relief”. En tekst følger tittelen: ”En Bergmand, siddende i en uvirksom og kummerfuld Stilling, har kastet sit Verktöi og en omvendt slukket Fakkel fra sig. I Bakgrunnen sees en Fjeldegn og Ruiner av en Vandkunst, samt Aabningen av en Grube. En Genius vækker Bergmanden af sin slummer, og, ved at levere ham nyt Verktöi, opbyder ham til Virksomhed”.

Også til dette er det et dikt i det ”poetiske Anhang”, med tittelen ”Kongsbergs Sölvværks Gjenoptagelse. Modelleret av J. Munch”. Schwach tolker diktet patriotisk – det er ”Norges Genius” som vekker nordmannen til ny dåd – ”I Navn af Norge og Carl Johan/Til Gruben jeg kalder Dig atter”, slik at ”Rig Malmet skal stige fra sprængte Fjeld/Og de Trangens Sorger Adsprede”.

Det samme relieffet vises i fem forskjellige stadier: ferdig, i bronsert gips og i antikk bronsert gips, modellen i voks, og formen i gips.

Bygningskunst

Collet, Bergraad (og en av skolens initiativtakere), viser ”En idee til et Lystslot”, kanskje noe for en konge?

H. C. Fischer, Landcadet, viser ”En Dør”, uten videre beskrivelse.

J. C. Flintoe, Muurmester, viser tegning av ”Facaden til en Börs med tilhørende Planer”, bl.a. med ”forskjellige Indretninger i Salen og Tagverket”. (Bror av Johs. Flintoe.)

C. H. Grosch, Sön og Eleve af Kobberstikker og Landskabsmaler H. A. Grosch, viser åtte tusjerte tegninger av ”Capitæler og Söilestillinger”, som kanskje er de samme som Linstow har tegnet opp? Kanskje var Grosch allerede Linstows elev i bygningskunst.

Linstow, Brigade-Auditør, viser ”En Samling af antike Capitæler, construerede i forstörret Maalestok, efter de, i *Desgodes edifices antiques de Rome, Stuarts Antiquities of Athens,* og *Chendlers Jonian Antiqvities,* beskrevne og tegnede Fragmenter av Oldtidens Mindsmærker, sammenholdt med *Vitruvii* Forskrifter. Linstow viser tegninger av i alt åtte kapiteler, hver av dem fra kjente byggverk fra antikken, og i katalogen er hvert kapitel beskrevet over inntil en katalogside. Siden det for de ”architektoniske Dele” ikke finnes norske ord, har han tilføyd den ”vitruvianske Terminologie”. Han viser også en fasade til en offentlig bygning, ”med et ionisk Portal, perspectivisk construeret. Egen Composition”.

Linstow viser også ”Facade og Grundtegning til en offentlig Kunst-Skole-Bygning, som han tilføyer er ”egen Composition”. Disse tegningene beskriver han over to hele katalogsider, med vekt på formale sider. Vi får vite at søylegangen er konstruert etter den doriske orden, slik den finnes i Parthenon, men tilpasset formålet. Han går særlig nøye inn på søyleskaftets dimensjoner, og begrunner hvorfor han velger å avvike fra visse standarder.

Löser, Architect, viser i to nummere ”Facade og Grundtegning af en Börs”.

Middelthon, Landcadet, viser tegninger av to festningsporter, et kapitel av jonisk orden, og et ”Blokhus”.

”En Ubenævnt”, Maskintegning*,* viser to maskintegninger fra ”et cubisk Blæseværk med 3 Vindlader, saadan som samme findes ved Hakkedals Masovn”, to andre tegninger av ”Blæseverk”, og en tegning av en ”Skrueskjærings-Maskine”, som kan lage skruer av ulike størrelse.

Landkaarttegning

Her finner vi karttegninger av ovennevnte Munthe og landkadettene Cold, Diriks, Ingier, Linterup, Munthe og Tax.

Kobberstikkerkunst

Det er bare H. A. Grosch som viser seks kobberstikk, men da som akvatinter, med landskaper og bygninger fra Danmark. Han viser også 16 Kobbere (i ett katalognummer), med ”physicalske Instrumenter i Stregmaneer (*taille-douce)* og nogle smaa Kobbere”.

Stempelskjærerkunst

Middelthun, Stempelskjærer ved Mynten paa Kongsberg, viser bl.a. ”Hans Majestæt Kong Carl Johans Portrait skaaret i Aaret 1815”, en medaljerevers, avstøpninger av to plater ”til Visitkaart”, og ”Aftryk af en del Vaaben- og Bogstav-Signeter”. Dette er billedhuggeren Julius Middelthuns far.

Broderie

Til slutt kommer ”*Jomfrue E. S. Riis*” med ”En Urne med Blomster”, som også har fått sitt dikt i anhanget.

Utenom katalog er det nevnt at to navngitte kunstnere, den ene ”Maler Fredriksen den yngre” i Drammen, og malermester og forgyller Christiansen i Christiania, viser lakkerte brett og mønstre for rammer ”efter Capitain Munchs Modellering, og efter hans Veiledning og Anviisning”.

Ettertidens vurdering av utstillingen i 1818

Utstillingens blandede karakter har fått senere kommentatorer til å betegne utstillingen som dilettantisk og amatørpreget. Parmann skriver at en del arbeider er med

fordi ”Initiativtagerne har sett stort på det”. Malmanger skriver med henvisning til utstillingen at ”amatørarbeidene behøvde ikke engang holde seg beskjedent innen hjemmets fire vegger”, og viser til at Conradine Dunker i sine livserindringer forteller at hun ”havde leveret et Landskabsstykke, strikket av Perler” (1981:128). Her skryter hun nok på seg en deltakelse i samtidens fremste kunstbegivenhet, for hennes ”stykke” finnes ikke i den meget detaljerte katalogen (hvis hun da ikke er en av de ubenevnte og har med noe annet enn det hun sier). Jeg vil tro hun tenker på en utstilling i regi av den ”Mariboeske” kunstskolen, der hennes mann var lærer.

Malmanger skriver samme sted at det ”lille som fantes” av billedkunst på den tiden, i regelen var ”temmelig dilettantisk”. Lexow skriver om samme utstilling at der ”dominerte dilettantene” (1942:200). Thommessen betegner den som en ”blanding av dilettantisme og beskeden kunstnervirksomhed” (1904:21). En dilettant var en som dyrket den høye kunsten av kjærlighet til den, men uten pretensjoner om å utøve den som yrke. Slike dilettanter hørte også til i en gryende kunstinstitusjon. De ble elever av de få kunstnere som var aktive hjemme, de ble publikum på utstillinger, deres kunstutøvelse ble en del av deres dannelse, de ble amatører i betydningen ”kunst-elskere”, de deltok i den voksende kunstoffentligheten. Rollene som dilettanter og amatører var, om ikke nødvendige, så iallfall betydningsfulle for fremveksten av den norske kunstinstitusjonen, som de var det også i andre land. Det var som dilettant at Welhaven tegnet omslagsssiden til Wergelands første store diktverk, ”Mennesket og Messias”, og det var dilettant Wergeland ble etter å ha vært elev på kunstskolen.

Slike oppfatninger, som Malmangers og Parmanns, som ikke er uvanlige i kunsthistorikeres kommentarer til denne utstillingen, er anakronistiske, og viser manglende forståelse for datidens kunstforhold og for utstillingens karakter[27]. Denne utstillingen viste samme type arbeider som de årsutstillingene ved kunstakademiene i København og Stockholm gjorde, der de representerte hele bredden i kunstskolens undervisning, også den håndverksrettede og arkitektoniske. Alle disse objektene var frembringelser av slike ”Konster” som arrangørene av denne utstillingen ønsket å fortelle at det skulle undervises i ved skolen. Utstillingen reklamerte for den påtenkte skolens kulturpolitiske verdi, kan vi si. Når Parmann skriver at ”utstillingens dilettant-preg har sikkert ikke skadet publikumsbesøket” (Parmann:73), er den underliggende antakelse at publikum helst ville ha sett en ren kunstutstilling – i betydningen utstilling av billedkunst. Slike forutsetninger hadde publikum ikke den gangen – det er heller trolig at det var nettopp denne type utstilling det forventet å se. Det vitner også det store besøket om, der altså inngangsbilletten bidro til et betydelig overskudd til fordel

[27] Schnitler viser en bedre forståelse for dette, når ha skriver om utstillingen at den ”kun er et naturlig utslag av det 18de aarh. arvede forhold” (1920:104). ”Faglig kunstutøvelse og dilettantisme fløt den gang annerledes jevnt over i hverandre end i vore dage, fordi de begge til en viss grad var utslag av samme brede og ensartede smak, av samme sikre og mindre teoretisk specialiserte kultur, av fælles tekniske færdighet”.

for en skole der man skulle lære nettopp de ”kunster” som utstillingen demonstrerte resultatene av. Parmann latterliggjør også at en kaptein utstiller en tegning etter en engelsk originial, og en bergråd har med en ”Ide til et Lystslot”. Han overser at disse hadde den høyeste utdanning i tegning og arkitektur som Norge til da kunne gi, og at denne utdanningen hadde bragt disse to (og mange andre) på et enda høyere nivå enn den påtenkte skolens laveste klasser ville bringe dem. Av senere kjente billedkunstnere publikum lærte å kjenne på denne utstillingen var også I. C. Dahl, Jacob Calmeyer, H. A. Grosch, Hans Michelsen, Jacob Munch og Johannes Flintoe. De to store arkitektene i første halvdel av 1800-tallet, Linstow og Chr. H. Grosch (sønn av H.A. Grosch) deltok også, og bergråd Collett har også en solid arkitekt-praksis å vise til. Det er blant deltakerne på denne utstillingen vi finner de fleste kunstnere og arkitekter som den unge staten og dens konge senere ga de største oppdragene i de første årene etter 1818.

I sin sluttvurdering av utstillingen tar Parmann en unnskyldende tone: ”Tross sitt dilettantiske preg har den sikkert vært medvirkende til å skape den interesse for bildende kunst som Grosch mente var nødvendig for at den nye kunstinstitusjon, som Tegneskolen var tenkt å skulle bli, kunne vokse frem” (:75). Han skriver også om bestyrelsens ”fjerne mål: en kunstnerisk kultur i Norge” (:82), og at ”i forhold til akademitanken var både håndverkerne og de bergstuderende en slags gjøkunger i redet”, der han forstår redet som et rent billedkunstakademi (:82). Han spør også om skolens formål: ”Var det en håndverksskole eller var det en kunstskole?” (:83). Etter mitt skjønn gjør Parmann seg også her skyldig i en anakronisme: skolen var ikke påtenkt, og kunne heller under datidens omstendigher påtenkes som en ren billedkunstinstitusjon. Det var kunstakademiet i København som var det fremste forbildet, og det skulle ta enda nærmere 40 år før det ble forbeholdt de ”skjønne kunster”, og bygningskunsten var, som en av de skjønne kunster, del av akademiet i ytterligere over 50 år.

På utstillingen viste Linstow en ”Facade og Grundtegning til en offentlig kunst-skolebygning”[28]. Også dette tyder på en lang forberedelsestid for kunstskoleplanen, og om en mer sentral rolle for Linstow i forarbeidet enn det som vanligvis trekkes frem.

Utstillingens formål

Utstillingen ser ut til å være skreddersydd for ett formål: å få kong Karl Johan og Stortinget til å innse betydningen av å få etablert en kunstskole i Christiania, innenfor rammen av et akademi. Utstillingen var satt sammen slik at den demonstrerte bredden i en kunstskoles formål: utdanning i både de høye og nyttige kunster som

[28] Den finnes i Statsarkivet, i Tegneskolens arkiver, og virker helt gjennomarbeidet.

den unge staten og dens konge trengte, både til sivile og militære formål, en skole som også borgerskapets kvinner kunne ha glede av. Dens betydning for poesi og det høyere åndsliv blir også påpekt. Blant arbeidene var fem som viste Karl Johans portrett. Det er intet tilfeldig over denne utstillingen, intet amatørmessig eller dilettantisk. Den inngikk i en kunstpolitisk strategi der Linstow synes å ha vært strategen.

Kong Karl Johan ville være den avgjørende instans, fordi etableringen av skolen, organisert som et akademi, måtte ha hans personlige støtte for å bli etablert som en norsk, nasjonal institusjon, med betegnelsen "Kongelig" foran. Det er trolig derfor det forslag til vedtekter for skolen, som allerede var avsendt da utstillingen åpnet, ble oversatt til fransk – det språk Karl Johan behersket.

Mange av utstillingens deltakere hadde personlige interesser i å delta på utstillingen. De fikk der presentere seg som kandidater til fremtidige statlige og kongelige oppdrag, til stillinger ved tegneskolen og til stipendier. Munch fikk kroningsbildet, Linstow fikk slottet, Grosch og Vogt fikk bestillinger på malerier til den første kongeboligen og Grosch ble den første lærer ved tegneskolen.

Den beskjedne start

Departementet for kirkesaker og undervisningsvesenet, der filosofen Niels Treschow var statsråd, behandlet saken. Den ble lagt frem i statsråd først 19. juni 1818, men så utsatt til 18. september. I referatprotokollen[29] fra denne dagen heter det:

> Saa gavnlig end en saadan Indretning vilde være, saavel til at fremme de frie Konster, som til Haandverkernes og de mechaniske Konsters Opkomst i Landet, og hvormeget de Mænd, som haver overveiet de hensigtsmessigste Midler til at see et Konstinstitut opprættet hos os, med størst føie fortiene det Offentliges Tak og Opmærksomed, saa maatte dog de Udgifter som Anlægget og Vedlikeholdelsen vilde foranledige, nemlig 22000 Spd der skulde udredes i en Tid av 3 Aar, og 3900 Specie aarlig være Bevæggrunde nok for Departementet til at afholde sig fra at indstille Forslaget til for Tiden at udføres. Imidlertid haver de fornevnte Herrer selv, i deres med Forslaget fulgte Andragende, givet vink til at en Elementairclasses Opprættelse ved hvilken under een Lærers Bestyrelse Haandværkere kunde erholde Leilighed til at giøre sig bekjendte med de første Grunde av Tegnekunsten ville afhjælpe den største og mest øyeblikkelige Trang, og ved succesive Udvidelser lede til i Tiden at see den større Plan Iværksatt.
> Departementet har deraf taget Anledning til om en saadan Elementair-tegneskoles Indretning at inlede sig i nærmere Brevvexling, og derpaa ereholdt Overslag over de Udgifter, som dertil vilde udkræves. Disse Beløp en

[29] Kat.nr. 1209/01, Referatprotokoll m.v. 1815-1818, Departementet for kirkesaker og undervisnings-vesenet 1815-1818, J.nr. 579, Løbenr. 135.

> gang for alle: 500 Spd. og aarlig 950 Spd. I den Forudsætning at Statscassen vil se sig i stand til at afholde disse Summer, anser Departementet det, med Hensyn til Sagens viktighed, for sin Pligt underdanigst at Indstille:
>
> 1 at det indkomne Forslag til en offentlig Konstskoles Oprættelse i Christiania maa vorde hans Majestæt forelagt;
> 2 at for det første en Sum af 500 Spd en gang for alle og indtil 950 Spd aarlig maa udrædes av Statscassen til Indretning af en Elementairtegneskole, hvori, under Bestyrelse af en Lærer med 300 Spd i aarlig Løn, 50-60 Lærlinger kunde 8 måneder af Aaret nyde to Timers daglig Underviisning i Begyndelsesgrundene af Frihaandstegning; og
> 3 at Departementet maatte bemyndiges til at sætte denne Indretning i Virksomhed saa snart muligt, og at foranstalte alt, hvad i denne Henseende ansees fornødent.

Vedtaket som ble gjort: ”Statsraadet besluttet derom at giøre underdanigst Indstilling, saa at de anførte Summer interimistisk blive bevilget, og for det første til 31. Juli 1821”. Dermed hadde Norge fått sin første kunstinstitusjon, som inntil videre ble betegnet som ”Den interimistiske Tegneskole”. Den var riktignok redusert mye i omfang i forhold til intensjonene, men ”succesive Udvidelser” blir stilt i utsikt.

Skolen lever den dag i dag, under navnet Statens Håndverks- og Kunst-industriskole, som en del av Kunsthøgskolen i Oslo.

De fire initiativtakerne ble engasjert som dens ulønnede styre. Tre av dem foreslo ”efter fuldkomneste Overbeviisning” den fjerde, ”Capitain og Portraitmaler Munch” som eneste lærer, ”hvis Dannelse han har erholdt ved et Ophold af flere Aar i Kunsternes Fædreland gjør ham skikket til denne Lærerplads” (Krogvig:43). Munch var etter datidens regler den høyest rangerede blant norsk kunstnere, fordi han hadde kunstakademisk utdannelse både fra København, Roma og Paris. Munch kan imidlertid ikke ta imot stillingen på grunn av ”en anden Ansættelse, Hans Majestæt naadigst har forundt ham”. Det var fremstillingen av Karl Johans kroning i Trondhjems Domkirke (Parmann:61). Han kan derfor ”renoncere paa de Fordringer, han som Kunstner og Medarbeider i Skolens Opprettelse kunde have paa at bringes i Forslag”, og foreslår selv kobberstikker Grosch (Krogvig:43). Dermed blir skolens lærer en kunstner som har langt lavere status i kunstens verden enn Munch, noe som bebuder skolens kanskje største hinder i dens utvikling mot et akademi – nemlig høyt utdannede kunstnere som medlemmer. Grosch var lærer ved skolen til 1840, altså til han var nærmere 80 år. Hans ansettelse symboliserer også det hjemlige kunstmiljøets avhengighet av innvandrede kunstnere.

Heinrich August Grosch

Grosch var født i Lübeck i 1763, og var elev på kunstakademiet i København 1790-94, altså i den uvanlige høye alder av rundt 30 år, samtidig med bl.a. billedhuggeren

Bertel Thorvaldsen, som han også var venn med. Primært var han kobberstikker. Han nådde bare opp til den lille sølvmedalje, og kom derfor trolig ikke lenger enn til gipsklassen, og fikk dermed ikke et reisestipend. Han søkte om å bli agreered, det vil si få anledning til å presentere et resepsjonsstykke, men fikk avslag på det. I 1807 fikk han bestilling på en serie dørstykker til det nye Christiansborg slott. Han var pedagogisk interessert, og hadde skrevet to lærebøker: *Haandbog i Brodering og Tegning*, og *Theoretisk Tegnebog for Fruentimmer*, noe som taler om en viss undervisningsvirksomhet i København. Senere skrev han enda noen lærebøker. Derimot fikk han støtte av kongen for å lage et såkalt "panorama" for å vise ulike prospekter. Dette brakte ham imidlertid ut i et økonomisk uføre. Kongen yter ham imidlertid i 1810 hjelp for å gjøre en reise i Norge, for å lage et billedverk derfra, med topografisk tekst. Selskapet for Norges Vel skaffet ham hele 600 subskribenter til slikt prospektverk (Krogvig:46). Til Norge kom han i 1811. Planene for prospektverket måtte legges til siden. Han bosatte seg i Halden, og drev der en tegneskole for håndverkere frem til 1815, som søndagsskole, støttet av den lokale avdeling av Selskabet for Norges Vel. Ved avreisen fra København hadde Christian Fredrik forært ham en samling fortegninger, som han kunne begynne en tegneskole med (Krogvig:48). I 1815 dro han til Christiania fordi han fikk arbeide med å trykke de nye norske pengesedlene. Et av argumentene for å ansette Grosch som lærer ved tegneskolen, var at han allerede hadde kobberstikk og andre fortegninger som ble brukt i tegneundervisning. Han hadde selv en betydelig samling kobberstikk fra sin tid i København. Alt dette ble senere skolens eiendom.[30] Som lærer måtte han etter styrets opprinnelige plan også være medlem av styret. Fire dager etter at styret hadde forslått hans medlesskap, utnevnte departementet ham som medlem (Krogvig:49).

Grosch solgte senere 8 store fantasilandskaper til Karl Johan. De befinner seg i dag på Bygdø Kongsgård.

De første elever

Det ble opprettet 70 plasser i elementærklassen, men langt flere hadde søkt. Av de 70 plassene var 66 forbeholdt håndverkere. Av de fire siste var en bergstuderende, og dessuten de to fremtidige malerne *Jacob Mathias Calmeyer* (1802-1883) og Thomas Fearnley, og Grosch' egen sønn *Christian Henrik Grosch* (1801-1865), som senere ble Norges ledende arkitekt, utdannet i København, og også han lærer ved skolen.

[30] I 1824 hadde skole så mange dubletter av fortegninger og kobberstikk at den kunne auksjonere bort en del, som derved skaffet skolen en inntekt på 300 Spd (Krogvig: 52).

Fearnley var elev ved tegneskolens elementærklasse under Grosch fra 1819, og i gipsklassen under Jakob Munch og trolig også Linstow. Våren 1821 ble han elev ved akademiets kunstskole i København, der han begynte som elev ved første frihåndsklasse. Han måtte altså begynne på denne skolens begynnertrinn til tross for opplæring i Christiania. Høsten 1823 ble han elev ved det svenske kunstakademiets modellskole, det vil si at han der gikk inn i kunstskolens høyeste klasse. NK opplyser at han ble agreert ved dette akademiet i 1827, hvilket betyr at han ble kandidatmedlem, men trolig uten å levere et godkjent resepsjonsstykke og derved å bli opptatt som medlem. Fearnleys utdanningsmønster er typisk for tiden: han begynner på en elementær kunstskole ved et lite akademi, går videre på en kunstskole ved et mer anerkjent akademi som bringer ham noe lenger, og fullfører så sin grunnleggende kunstnerutdanning ved et tredje akademi. Da har han over 8 års utdanning bak seg. Da først begynner den høyere kunstnerutdanningen.

Frem til 1839 var det færre enn ti av elevene totalt som kan sies å ha begynt på sin kunstnerbane på denne skolen. Blant disse få finner vi også *Peder Balke* (1804-1887) i 1827-29 og *Hans Gude* (1825-1903) i 1838-39. Balke utdannet seg videre ved akademiet i Stockholm, og var også noen tid elev av Dahl i Dresden, mens Gude etter hvert kom til akademiet i Düsseldorf. Skolens mest kjente elev er imidlertid *Henrik Wergeland,* som gikk der før han var 13 år. Det var litt utenfor reglene (Krogvig:56), men han bodde hos sin onkel Benoni Aubert, som var medlem av skolens direksjon.

Hva slags kunstpolitikk var mulig?

En kunstpolitikk på denne tiden kunne ikke være en politikk som bare tok sikte på billedkunst. Det gjaldt like meget for Norge som for Danmark. Estetisk utdanning for håndverkere og i bygningskunst måtte – ikke bare også, men i særlig grad – være med i en kunstskoles oppgaver. Pedagogisk sett hvilte også utdanning av malere, billedhoggere, kobberstikkere, stempelskjærere, håndverkere og arkitekter på et felles fundament, nemlig tegnekunsten. Det er i tråd med dette at betegnelsen ”Tegneskole” ble festet til den nye institusjonen.

At begrepet ”tegning” også hadde en annen betydning enn den frie tegnekunsten, viser et skriv skolens bestyrelse sendt til justisdepartementet i slutten av 1818 for å få satt i kraft resolusjonen fra 1813 om å gjøre tegneundervisning obligatorisk for lærlinger og svenner i håndverksfagene.

> Christianias Haandværkere, som for største Delen i Sammenligning med fremmede Steder staar saa langt tilbake i deres Metier, at ofte det simpleste Arbeide maa foreskrives fra Udlandet, har hidtil hjulpet sig frem uden at kunne construere Tegning til deres Arbeide, ja mange av dem endog uden at kunne forstaae en fremlagt Tegning. De fleste av dem ville derfor sandsynligen

> ansee Tegning som noget overflødigt for en Haandværker, hvorhos muligens tillige hos en Del Mestere den Tanke, at de nødigen ønske at deres Undergivne skulle besidde Færdigheder, hvilke de selv mangle, kunne bevæge dem til at afholde deres Læredrenger fra at besøge Skolen. (Krogvig:53)

Departementet svarte at den gamle resolusjonen fortsatt var gjeldende. Dermed ble kunstskolen obligatorisk for lærlinger i håndverksfagene, slik det hadde vært i Danmark siden 1771.

Argumenter for utvidelse av den midlertidige tegneskolen

Den undervisning som var etablert, var bare i elementær frihåndstegning, noe som ikke en gang tilfredsstilte kravet til håndverkerutdanningen. Departementet fremkom allerede i 1819 med ønske om å etablere en bergklasse ved skolen, for å støtte den undervisningen som i 1814 var overført fra bergseminaret på Kongsberg til universitetet i Christiania. Ved siden av ønsket skolen også opprettelse av en gipsklasse (for å tegne etter gipsforbilder) og en lavere bygningsklasse. I brevet om dette til departementet, der man også påtok seg å stå for store deler av undervisningen ulønnet, heter det bl.a.:

> Nødvendigheden av Skolens Udvidelse ... er saa indlysende, og af alle Sagkyndige saa almindelig erkjent, at Bestyrelsen ikke vover nærmere at udvikle den for det høie Departement, som ved at bevirke Skolens første Anlæg, har viist hvor megen Interesse det bærer for at fremme en Konst, der baade ved sit indvortes Værd og den umiddelbare Nytte den medfører i saa mangfoldige borgerlige Sysler, kan gjøre billig Krav paa, at Staten, om endog med nogen Anstrengelser, fremmer offentlige Skoler for dens Dyrkere. (Krogvig:58)

Fra 1. januar 1820 hadde skolen fire klasser: elementærklasse, bergklasse, gipsklasse og elementær bygningsklasse. I tråd med skolens eget regelverk, måtte nye lærere også opptas som medlemmer av bestyrelsen. Den danskfødte maleren *Johannes Flintoe* (1787-1870) og ingeniørkaptein *Theodor Christian Broch* (1796-1863) ble derfor opptatt som medlemmer.

Flintoe hadde selv begynt på kunstskolen i København som malerlærling, og fikk i 1811 mesterbrev som maler, selv om han trolig ikke fullførte mer enn kunstskolens elementærklasse. Året etter slo han seg ned i Christiania som malermester. Til tross for sin manglende kunstakademiske bakgrunn kom han imidlertid til å spille en sentral rolle både i Tegneskolen, der han var lærer frem til 1851, og i den fremvoksende norske kunstinstitusjonen. Han var trolig den første kunstner bosatt i Norge som gjorde studiereiser rundt om i landet til et fast innslag i sin kunstneriske

praksis, og dro mange etter seg. I 1822 var både Linstow og Munch med ham på en slik reise, og året før Broch.

Broch er et typisk eksempel på offiserenes rolle i norsk kunstliv og arkitektur. Han var utdannet fra Krigsskolen, hadde eksamen fra Den militære Høiskole, og hadde militære stillinger hele sitt liv. Men han var også lærer i bygningsklassen ved Tegneskolen (1819-1822), medlem av direksjonen for Nasjonalgalleriet, styremedlem i Christiania Kunstforening, og har vært utførende arkitekt for en rekke sivile og militære bygninger. Han endte sin militære karriere som generalmajor og sjef for Ingeniørbrigaden.

Tegneskolen tok den første tiden opp medlemmer med kortere eller lenger håndverksorientert utdannelse fra kunstskolen ved akademiet i Kjøbenhavn, og av ingeniører og offiserer med den tegneutdannelse som deres profesjonsutdanning ga dem. Det var dette norske akademiets situasjon på begynnelsen av 1820-tallet.

Akademiet

Av bestyrelsens syv medlemmer var en direktør og seks lærere, der de fleste altså underviste gratis. I datidens øyne var de seks alle gode kunstnere, og med det forsto de også arkitekter. Bare Munch var da på det nivå at han kunne bli medlem av noe annet lands kunstakademi. Men de var de fremste Norge den gang kunne mønstre. Til tross for dets håndverkerorientering kom aldri noen håndverksmestere eller andre fra håndverket til å bli medlem av akademiet. Det er imidlertid enda mer påfallende at ingen av de første, fremtredende norske akademiutdannede billedkunstnerne skulle bli lærere her, som for eksempel I. C. Dahl, Thomas Fearnley, Hans Michelsen, Johan Gørbitz eller Hans Gude, som imidlertid ble medlemmer etter noen år. Landets ledende arkitekter derimot, ble både medlemmer og lærere.

Allikevel skulle dette akademi komme til å spille en sentral rolle i norsk kunstpolitikk og kunstliv helt frem til 1869. Dets svake kunstneriske status ble med tiden en hemsko, både for norsk kunstpolitikk og for utviklingen av den norske kunstinstitusjonen. De største kunstautoritetene befant seg i økende grad utenfor akademiet, men uten å stå i noen formell forbindelse med statsmakten. Det var derfor duket for uformelle forbindelser på personplanet. Enkeltkunstnere kunne påvirke kunstpolitikken i kraft av sin internasjonale status, slik I. C. Dahl gjorde.

Niels Treschow og kunstpolitikkens filosofi

Filosofen Niels Treschow var statsråd i Kirke- og Undervisningsdepartementet fra 1814 til 1825. Det var han som skulle ta standpunkt til forslaget om opprettelsen av noe som han sikkert forsto var et kunstakademi. Hans kunstpolitiske syn på den tiden

finner vi i boken *Lovgivnings-Principier eller om Staten i Forhold til Religion, Sæder og Cultur* (Treschow 1820), der han også skriver om statens forhold til kultur og kunst.

I en "Fortale" skriver han at boken er en del av et tidligere påbegynt arbeid med å utarbeide et

> System, der skulde indbefatte alt hvad der kan være Gjenstand for en Statsmands eller en Statsborgers Opmærksomhed, der i en repræsentativ Forfatning har Anledning til at baade tænke og virke i en saa udstrakt Kreds. (:IV)

Her peker han på at

> ethvert Folks saavel indvortes Fuldkommenhed som udvortes Velstand er grundet på Cultur. Maatte denne Grundsetning paa Folkets Repræsentanter og paa dets Regjering aldrig tabe sin Indflydelse! Maatte man aldrig glemme, at hvad der i denne Henseende er gjort dog er lidet mod hvad der endnu staaer tilbage at gjøre! (:VII-VIII)

"Statens endemål er Cultur"

Første kapittels første paragraf heter: "Statens Endemaal er Cultur" (:1). Hva mener Treschow med det? Samfunnet, eller med Treschows ord, "det menneskelige Selskab", går

> ud paa at uddanne sig til Fuldkommenhed efter en Idee, der med Selskabets Fremgang stedse mere udvikler sig, og i samme Forhold gjør Enhver, som arbeider derpaa, mere skikket til i Verket selv at efterligne den (dvs. idéen. DS). Antager man ikke dette, men, som alle verdsligsinnede Personer, Livets Beqvemmeligheder, flere og stærkere Nydelse eller hvilketsomhelst andet end et evigt og uindskrænket Gode for Selskabes Endemaal; saa er det for det første let at indsee, at ingen endelig og forgængelig Gjenstand kan tilfredsstille Menneskets uendelige Længsel. Hvad dernæst Beqvemmeligheder angaaer, saa forstaaer man derved i Almindelighed de Midler, hvorved man afværger eller lindrer mange, især for Legemet, ubehagelige Følelser. Blandt disse have vi dem alene nogenledes i vor Magt, der reise sig av haardt Arbeide eller alt for megen Anstrængelse; thi de naturlige Smerter, der ere Følger av Sygdom, ere for Rige og Fattige, i og uden for Selskab omtrent lige uafvendelig. De lindrende Draaber, som Kunsten[31] her kan tilveiebringe, gjøre heller ikke megen Nytte. (:3)

Samfunnets formål er ikke av verdslig eller materiell art, men kulturelt og åndelig. Slik samfunnet skal strebe etter ideell fullkommenhet, slik bør også enkeltmennesket

[31] Her menes vel legekunsten.

gjøre det. Samfunnets mål er altså ikke materiell velferd, nytelse eller fravær av sykdom.

> Hvad positive Nydelser angaaer, saa betænker man den Møie, de koste at erverve, den Uro og Biterhed eller i det mindste den Kjedsommelighed og Slappelse, de saaofte bagefter foraarsage, det Tyrannie, som Moden derved udøver, den Bekostning og Anstrængelse, man maa anvende paa at tilfredsstille dens Luner, tilligemed alt det Usmagelige eller Væmmelige, der ligger i de foregivende Fornøielser, hvormed denne Tyran giver sig Mine af at belønne saa store Opoffrelser; thi intet er saa bekostelig som at kjede sig, og intet enten saa behageligt eller indbringende som maadelig Anstrængelse. Man sammenligne med hine Nydelser de simple og rene Fornøielser, som Naturen uden synderlig Bekostning tilbyder og dem, hvormed Arbeidsomhed, om end tarvelig, dog i Grunden rigelig belønner; saa vil man gandske vist finde, at de mange Kunster, som det selskabelige Liv har indført enten til Magelighed eller til Mangfoldighed i Nydelse, ei have bibragt saa meget til dets Lyksalighed i det Hele, at det jo kan synes tvivlsomt, om disse Kunster ei i en anden henseende snarere have forværret Menneskehedens Tilstand. (:6)

Det enkle arbeid og naturens gratis fornøyelser er det beste for menneskets lykke, ikke ”Forsødelser eller som Trøst mot Livets Plager – comforts of Life”, eller ”Det Runde og Bløde, det Lette og Møiesparende” (:4).

Treschow er skeptisk til den økende industrialisering, fordi det er så få som nyter godene av de manges ulykkelige arbeid i fabrikkene, og fordi disse få er orientert mot et verdslig forbruk og har ”drevet Konsten i at udfinde alle Slags Beqvemmeligeder til en langt større Høide end selv sybarittene” (:4).

Det er mange argumenter for de ”nyttige Kunsters” åndelige verdi, mener Treschow; men:

> Thi da man ikke nægter, men meget mere er stolt af at kunne vise alle nyttige Kunsters og Beskæftelsers Viktighed for Menneskets aandelige Dannelse, og det tilforn (altså foran. DS) er beviist, at hverken Magelighed eller Nydelse i sig selv har nogen Værd, saavidt begge ved Kunstflid maa erhverves; saa vil man formodentlig desto lettere indrømme, at hine Kunsters Nytte allene bør bedømmes i Forhold til hint ædlere og nødvendige Maal: hvoraf da tillige følger, at de derefter ogsaa bør forandres, indskrænkes eller udvides, og at, dersom den blotte Nydelse fra den verdslige Synspunct undertiden fremstilles som Endemaal, saa kan dette dog kun være tilladt for de Umyndiges Skyld, som ved en nærværende Behagelighed eller Fordeel maa lokkes til at nærme sig et dem endnu ubekjendt og ubegripeligt Maal. (:7)

Kultur som åndens dannelse

De nyttige kunster som frembringer livets materielle forutsetninger har ifølge Treschow kun verdi i den grad de bidrar til menneskets åndelige dannelse.

> Overhodet kan intet tilfældigt eller betinget Gode uden ved Misforstaaelse betragtes anderledes end som Middel alene. Baade Rigdom og Herredom, ja Frihed og Sikkerhed selv maae enten tjene til at fjerne Ubehagelighed og forskaffe sig mere Nydelse eller til at befordre en friere Virksomhed, som, hvis den ei skal være ufornuftig eller regelløs, maaa sigte til den menneskelige Naturs Uddannelse eller indvortes Fuldkommenhed. Det første kan ikke være: følgelig er det andet det eneste, der som Endemaal bliver tilbage. (:8)

Med kultur forstår Treschow altså menneskets åndelige dannelse, dets indvortes fullkommenhet. Det er denne åndsdannelse som er samfunnets mål, ”Forstandens og Hjertets regelmæssige Dannelse” (:54), ”Menneskers Opdragelse til Viisdom og Dyd” (:55). Staten bør arbeide for at denne åndsdannelsen ”bliver grundig og almindelig, saa at den for det første omfatter det hele Menneske og dernæst udbreder sig til alle Medlemmer av en Stat” (:57).

Dette er et annet kulturbegrep enn det vi anvender når vi idag snakker om kulturpolitikk. For Treschow er kultur noe indre, et syn som dominerte norske kulturpolitikere frem til 1970-tallet. Vi, derimot, kan peke på noe ytre, noen utenfor oss, og si: ”Det er kultur”, eller ”De utøver kultur”. Når vi snakker om kulturvern, er det ikke vår åndsdannelse vi skal verne om, men det man tidligere skapte med eller uten denne dannelsen.

Når Treschow sier at statens mål er kultur, så er det den åndelige dannelse han tenker på. Det åndelige hviler for ham på kristen tro, og troens mål er frelse – altså noe som først oppnås etter dette liv, og som det troende mennesket dessuten må leve i uvisshet om det vil oppnå. Det ytre har for ham liten verdi, annet enn som middel til det indre. Kultur er en indre menneskelig egenskap, ikke en ytre aktivitet i samfunnet. Det interessante her er at det begrep om kultur og kunst, og den estetikk som skulle komme til å utvikle seg mot slutten av 1800-tallet, og som dominerte norsk kulturpolitikk frem til omkring 1970, har et etisk grunnlag som faller sammen med Treschows kultursyn. Det som ligger under, er den pietistiske etikk, der det som er av denne verden, det dennesidige, er mindre verd enn det som hører til det hinsidige. Kunstens ånd eller etikk, der det materielle teller lite i forhold til kunstens idé og dens opphøyde status, kan sees som en sekulær versjon av Treschows kristen-pietistiske kultursyn (Solhjell 2001b). Viktige trekk ved dagen kunstinstitusjon og vår tids kunstpolitikk, som avvisningen av kommersielle interesser og kunstneres aksept av materiell fattigdom til fordel for et liv viet kunsten (2001c), har sin forhistorie i slike verdier som vi her har sett forfektet av Treschov

Kunstene – de skjønne og de nyttige

Treschow innleder en paragraf om forskjellen mellom de skjønne og nyttige kunster slik (for å lette lesningen har jeg latt det som gjelder de skjønne kunster understrekes):

> De skjønne Kunstner have altid været agtede som langt ædlere end de mechaniske. Man har tillige givet de sidste Navn af de nyttige: hine maae altsaa ei have været holdte for nyttige i samme Mening som disse; men dog vist heller ikke for unyttige eller tidspildende. Da nemlig Reglerne, hvorefter de maae rette sig, ei hentes af Noget, der er uden for dem selv, eller af deres Brugbarhed for en annen dem uvedkommende Tings Skyld: da Verket selv og dets Udførelse i Lighed med den Idee, der tjener det til Mønster, er Kunstens eneste Øiemed, da derimod de mechaniske Kunster ei ligeledes arbeide for deres egen Skyld, men for at opnaae noget andet, uden hvilket deres Verker intet Øiemed kunde have*;* saa besidde de første en umiddelbar og eiendommelig, de sidste kun en middelbar og underordnet Verdie: hine er i sig selv fullstendige uden Tilsetning af noget Fremmed eller dem Uvedkommende, disse ere saa meget ringere og ufuldkomnere som det Maal, hvortil de sigte, gemeenlig selv tillige er et foranderligt og tilfældigt Maal. (:369)

Her ser vi tydelig at Treschow bygger på Kants kunstsyn, slik det var kommet til uttrykk i Kants "Kritikk av dømmekraften" fra 1790: De skjønne kunster er mål i seg selv. De mekaniske kunster er formålsbestemt av noe utenfor seg selv, og dermed mindre verd. De skjønne kunster må heller ikke bringes ned på det nyttiges nivå:

> De, der i Poesie, Veltalenhed, Maler- og Billedhugger- eller i Tonekunsten og Mimiken også mindre see på Skjønhed end på Nytte, mindre paa Noget Ideal, som en lykkelig Genius har opfundet, end paa den gemene Natur, Tidsalderens Luner og falske Smag, nedværdige ligeleedes deres Kunst til en blot mechanisk Ferdighed. (:369-70)

Treschow har fortsatt et begrep om de skjønne kunster som omfatter blant annet retorikk og etteraping, og trolig også hagekunst (jfr. Kristeller). Han stiller spørsmålet "Hvoraf Kunsten har sit rette Værd". Når han skriver om de skjønne kunster, bruker han ofte bare betegnelsen Kunsten. Vi må av sammenhengen skjønne om det er de skjønne, de nyttige kunster eller begge han viser til.

> Af en langt anden Aarsag ere de skjønne Kunster enhver Borgerven kjære. De staae i en meget nær Forbindelse med den høieste Videnskab, med Religion og Sæder, fordi de, ligesom disse, ere et Hovedmiddel til Cultur. Kunstens Væsen, har man sagt, bestaaer i at efterligne, man har lagt til, Naturen. (:370-71)

Staten, den skjønne kunst og den skjønne natur

Om naturimitasjon er den skjønne kunstens oppgave tar Treschow ikke standpunkt til, fordi det ikke berører hans neste spørsmål, nemlig ”Hvorfor Staten har om Kunstens Fremgang at bekymre sig”. Men han sier om imitasjon i seg selv at

> disse virkninger af Kunstværkers Betraktning synes ei at være saaledes beskafne, at de for Statsøiemedet kunne være særdeles viktige ... Er det derimod den skjønne Natur, hvis Efterligning udgjør Kunstens egentlige Formål, saa er den dette (altså viktig for staten. DS), formodentlig just fordi den er skjøn. Skulde der uden for Naturen i Idéen være noget skjønnere; saa vilde den (altså kunsten. DS) rimeligviis endnu mere stræbe at fremstille dette for Tilskuernes Øine. (:371)

Treschow drøfter så hvordan man kan skjelne det skjønne fra det uskjønne eller likegyldige, og kommer til omtrent samme syn som Kant, at vi da tar i bruk de høyere eller finere sanser, syn og hørsel, som har nærmest ”Sammenhæng med vort høiere Vesen, med Fornuften selv” (:372). Følelsen av det skjønne ”grunder sig på en dunkel Ahnelse eller Idee”, og hvordan kan den være noen annet enn idéen om

> Orden, Hensigtsmessighed, det Gode, absolut Reale og Fuldkomne? Hvor alle disse Ideer ere utbredte i Naturen, der blive de os klarere, der drage de hjertet til sig og vække inderlig Kjærlighed for de med os saa nære forvante Gjenstande. (:372)

Dette mål for kunsten har stor innflytelse på viktige ting. Det gir videnskapelige begreper liv, og styrker menneskenes fantasi. Mennesker er ikke rene fornufts-vesener, men har også en sanselighet som fantasien kan foredle, mener Treschow. Fantasien gjør derfor mennesket harmonisk.

> Hvad der i denne Sindets Tilstand alene kan gjøre det tunge Legeme noget lettere, vårt nærværende Opholdsted mindre mørkt og ubehageligt, vore Beskæftelser mindre kjedsommelige er deels den Lighed, vi i den os omgivende Natur undertiden opdage med en oversandselig Verdens rene Idealer, deels en forskjønnende Kunst, ved hvis Hjelp man selv kan indrette mange Ting paa en hermed nogenledes overeensstemmende Maade. (:374)

Her knytter filosofen Treschow seg til filosofen Hegel idealistiske kunstfilsofi. I den norske filosofen *Marcus Jacob Monrads* (1816-97) fremstilling av Hegels estetikk fra 1859 finner vi for eksempel følgende formuleringer:

> Disse Glimt, hvor den evige Idee ligesom bryder frem igjennom den blinde Tilfældigheds Rivter, hvor denne viser sig for Øieblikket ophævet og beseiret, Idéen underlagt, ere *Skjønhedens* Lysglimt i Tilværelsen. De Ting kalde vi skjønne, hvis Endeliged ligesom er gjennomsigtigt saa at deres evige Væsen og Idee kommer frit og uformørket tilsyne, ...(:50)

> Dette forgjængelige er dog netop en Mindelse om det Uforgjængelige, en Straale fra Idéens evige Verden, en Straale, der saaledes trods sin Flygtighed og Overfladiskhed dog har mere sand Virkelighed, end at den mørke Materie, som I ellers holde for det Virkelige, fordi den tynger på Eders jordiske Væsen, egentlig nedtynger Eder i Støvet! (:52)

Idéen er mer reell enn virkeligheten, og den skjønne kunsten makter av jordiske materialer å skape kunstverk som gir "Lysglimt" inn i denne virkeligheten. Dette krever ånd, og derfor setter Hegel det kunstskjønne høyere enn det naturskjønne, i motsetning til Kant.

Staten som kunstens mesen og oppsynsmann

Men kunsten kan etter Treschows mening ikke være helt fri. Staten må føre oppsyn med kunstnere (:375). Kunstverk som sårer den moralske følelse må ikke tåles. "Roes og Beundring maatte ei uden Forskjel paa deres sædelige Bivirkninger vederfares alle Geniets Producter, men dets Misbrug og Udsvævelser straffes med fortjent Ringeagtelse" (:375-76). I likhet med andre straffer kunne slike gjerne være fastlagt i lov. Og så kommer han med et meget interessant resonnement:

> Det bliver Staten lettere at føre saadant Opsyn over de skjønne Kunster, naar disse just af hiin (det vil si av Staten. DS) have de fleste Opmuntringer og Belønninger at vente. Hvor private Personer ere rige nok til ved deres Gunstbeviisninger at gjøre Kunsten blomstrende, der er den og en Slave af Forfængelighed, Lyster, Moder og en ofte meget fordærvet Smag. (:376)

Staten bør etter Treschows mening altså støtte kunsten fordi den da lettere kan kontrollere dens moral, enn når privatpersoner støtter den. Den private, velstående interesse anses å korrumpere kunsten, trekke den ned på et lavere og mindre smakfullt nivå. Det kommer an på tidens seder og ånd om kunstverk svarer til sin bestemmelse eller ikke, altså den høyere bestemmelse Treschow har fastlagt. Til skrekk og advarsel viser han til kunstnere som "vovede at afvige fra den ældre og ædlere Skik", dels ved som de nederlandske malere, "at efterligne den gemene og hæslige Natur, deels ved endog efter nogle Digteres Exempel at haane Sæderne og ved nedrig Smiger at vinde deres Belønneres Gunst" (:377).

Ikke overraskende kommer han til den konklusjon at "Luxus fordærver Kunsterne" (:377). Det ligger allerede i den pietistiske avsavnsestetikk han står for. Han tror derfor ikke på noen sammenheng mellom kunstens blomstring og samfunnets privatøkonomiske velstand.

> Man bør altsaa forebygge, at Kunsten ikke nødes til i Vellysts og Ødselheds private Tjeneste at udarte. Den er værd, at Staten selv tager sig den an, og, i det den kraftig understøtter, ei tillader den at lade sig misbruge. (:378)

Derav følger også at det er nødvendig at staten sørger for at undervisning i kunst skjer i offentlig regi.

> Underviisning i Kunster og Videnskaber bør være offentlig, det vil sige: Staten bør sørge for, at Enhver nyder den Underviisning, han behøver eller fornuftigviis kan attraae. Den har ifølge deraf ogsaa Ret til at paasee, at den gives og meddeles i Overensstemmelse med det Øiemed, for hvis Skyld alene det er Statens Pligt at befordre den. ... Kunster og Videnskaber ere for største Delen et Slags Have- eller endog Drivhuus-Planter, der udfordre en langt omhyggeligere Pleie end i Livet ellers uundværlige Kundskaber og Færdigheder. (:378-79)

Men Treschow ser også betydningen av å ha en folkelig forankring for kunst og videnskap: ”Hvor Kunst og Videnskab ei er Folkets eller Privates egen, men offentlig eller Regjeringens Sag, der pleie de ikke ret at lykkes” (:380). Det samme gjelder kirken, som har ødelagt mye for vitenskapen. Selv om ”alle Kunster og Videnskaber bør tjene til Religions og Sædeligheds Befordring” betyr ikke det at de skal underlegge seg kirkens lærdommer og leveregler. Her er det pietisten i Treschow som taler, med pietismens skepsis til den kirkelige maktstruktur, og tillit til legfolkets egen forkynnelse og de private religiøse sammenkomster. Men ”den fornuftige Gudstjeneste, den sande Dyd, er selv deels en Videnskab deels en Kunst, intet underordnet, men det høieste Gode, ikke Middel, men Øiemed i sig selv” (:381).

Treschow er opplysningsmann, og har et forbløffende moderne syn på undervisning og læring.

> Den offentlige Underviisning bør udstrække sig til enhver Alder. Ei Ungdommen alene bør lære: at være i Kundskab er indtil Livets Ende Pligt, og derhos en Kilde til den reneste Fornøielse. Adgang til de høiere Kundskaber kan derfor ogsaa tjene til Belønning, Udelukkelse til Straf. (:384)

Men som den Herrnhuter-sønn han var, mener han at barnets første undervisning bør skje i hjemmet, og ikke i skolen. ”Efter Naturens egen Orden bør den lægges af Forældre, Slægtninger eller Venner, og det er ilde, at Staten ofte nødes til for det første at paatage sig denne Pligt i deres Sted” (386-87).

Kunstskoler er ”hverken fornødne eller hensigtsmessige”

Helt mot slutten av boken behandler han temaet ”Kunst-Skoler”. Han starter med å erklære at de skjønne kunster er en like naturlig og gavnlig ”Aandsfrugt som

egentlige Videnskaber", og de spiller heller ikke noen mindre viktig rolle i den "almindelige Dannelses Prosess" (:455). Men han har sterke anfektelser mot kunstskoler. Han erklærer at "offentlige Planteskoler efter Kunstens Art og Natur forekomme mig endnu mindre passende til at frembringe Mestere i et vist Fag end efter egentlig Videnskabs Beskaffenhed til practiske Embedsmænds Uddannelse" (:456). Han begrunner det slik (tallene 1 og 2 satt inn av DS.)

> Ved Kunstens Udøvelse selv trænger man ei til anden Anvisning end den der gives i Verkstederne eller under Prøverne. Hvad man derimod forud og ellers behøver at vide bestaar deels i (1) Kundskab om de bedste Mestere og deres Verker, fornemmelig ved Anskuelse, deels i (2) den æsthetiske, historiske og øvrige videnskabelige Forberedelse, hvilken de Unge baade som Kunstens Elskere og især som dens Dyrkere fra andre Skoler maae medbringe. Til det første er Kunstsamlinger ligesaa fornødne som Bogsamlinger for andre Lærde: begge bør Staten til almindeligt Brug anskaffe. Til det andet ere Kunstskoler efter mine Tanker hverken fornødne eller hensigstsmæssige. Man pleier i nogle saa kaldte Academier at holde offentlige Forelæsninger over Mythologie, Kunsthistorie, Anatomie osv. (:456-7)

Trechow demonstrerer her den forskellen mellom kunst og kunnskap som var vanlig på den tiden. Kunst anses som en praksis, noe som utøves. Den kan man lærer i verksteder og under "Prøverne" – som antakelig vises til svenne- og mesterprøvene innenfor laugsordningen som fortsatt gjaldt på Treschows tid, eller kanskje til akademienes konkurranser. Kunnskap, derimot, består i sammenheng med de skjønne kunstner dels i kjennskap til kunstens mestere og deres verker, dels i teoretisk innsikt – altså i vitenskap. Til det første kreves kunstsamlinger, til det andre undervisning i kunsthistorie, mytologi osv – altså om de motiver som skulle fremstilles. Her ser vi igjen den akademiske estetikken slå gjennom: det sentrale i et kunstverk er dets hva, ikke dets hvordan, slik det ble senere. En høyt oppdrevet teknisk utførelse var ansett som en selvfølge, garantert gjennom treningen i akademienes kunstskoler og professorenes atelierer. Der var tegningen hovedsaken, den som bestemte tema, motiv og komposisjon. Det som kom etter var ansett som en ferdighet det var lett å lære. "Det var motiv og innhald som var avgjerande, mens dei estetiske eller formale verdiane ved bilda hadde mindre å seie for dei fleste" skriver Gunnar Danbolt om denne estetikken (1997:132). Det Treschow og hans tid ikke kunne overskue, var at nettopp etableringen av kunstmuseer skulle bidra til en ny estetikk, en "optikk" som Danbolt kaller det, som rettet større oppmerksomhet mot utførelsen på bekostning av motivet, mot kunstverkets "hvordan" på bekostning av dets "hva".

Det er forbausende at Treschow hverken her eller andre steder i boken nevner en institusjon som "Det kongelige Maler-, Billedhugger- og Bygningsacademie" i København, med sin kunstskole både for håndverkere og kommende kunstnere og

arkitekter. Forslagsstillerne bak tegneskolen i 1818 la sine planer helt opp til denne type institusjon. Disse delene av Treschows bok kan virke som et motinnlegg mot forslaget. Visst nok mener han kunstnere like meget som andre bør ha en videnskabelig dannelse, men den kan de få i de ordinære skoler, alt etter den enkeltes interesser.

Men Treschow har et spesielt syn på hvordan kunst læres og utøves, som i tråd med eldre franske kunstteori vektlegger innhold, tema og disponering – eller retorikkens inventio og dispositio (Kjørup 1996, Solhjell 2001a), det vil si de mer intellektuelle sidene ved malerier og skulpturer. Resten er ”Haandgrep” og ”Færdighed”. De talenter som oppdages i den vanlige skolen, og som ”til nogen Kunsts Udøvelse af Naturen selv synes at være kaldet” må da sendes til de steder hvor de foruten vanlig skoleundervisning også kan få se ”levende Exempler og ved de for Kunsten viktigste Kundskabs-Grene til deres nærmeste Bestemmelse kunne blive tilbørlig forberedte”,

> Hvorefter de selv under en berømt Mester maatte lære de Haandgrep og forskaffe sig den Færdighed, de fremdeles kunne behøve. Kun i det Tilfælde, at saadan Mester ei er at finde, bliver det for Staten nødvendigt at indrette en besynderlig Skole, hvilket herved kan skee, at den veed at forskaffe Mænd, som, imedens de frembringe Verket, ogsaa forstaae at danne baade sine Redskaber, Medhjelpere og Efterfølgere. Planen til Kunstneres Dannelse synes derfor at kunne lægges saa. Den almindelige og besynderlige Skjønheds Theorie foredrages ved Universitetet, følgelig tillige med Anvendelse paa de forskjellige Kunster, der høre til denne Classe. Hvad anden Kundskab kan bidrag til deres Fuldkommenhed, det vil man af de physiske, mathemathiske og historiske Videnskabers Foredrag kunne lære; hvoraf enhver Studerende, følgelig ogsaa de kommende Kunstnere, vil søge at tilegne sig det især, der mest nytter til hans Forehavende. (:458-59)

Treschow synes altså å være av den mening at kunsten, altså ferdigheten, kan læres i verksteder, dersom der er mestere til å lære den bort. Den nødvendige kunnskap kan læres ved universitetet, og ved gode forbilder. Kun dersom det mangler mestere, kan det blir nødvendig for staten å etablere en skole for undervisning i kunsten. Dette er hans syn når det gjelder utdanning av kunstnere. Når det gjelder håndverker-utdanningen, er det mindre klart for meg hvilken holdning han hadde.

Alle burde være kunstforstandige

Treschow mente at ”Smag forenet med Indsigt i de skjønne Kunstners Historie og Theorie, skjøndt ei Udøvelsen herav, høre til de lærde Statsborgeres offentlige Kjendemærker”. Andre kjennemerker han nevner samme sted er religionskunnskap, som for ham nok er kristendomskunnskap – ”de hellige Skrifters Oprindelse, Indhold, Aand og Rigtige Fortolkning ei af nogen Lærd bør betragtes som Bifag, men som

Hovedfag", og at "Sædelærens Studium for Alle er af samme Vigtighed". Kunst og moral – estetikk og etikk – knyttes her, som andre steder, nøye sammen (:409).
Treschow slutter seg til Horats, som har sagt at i de skjønne kunstner blir "intet middelmaadigt offentlig taalt". "Af Digtere og Malere skulle derfor kun være faa". En viss kunstnerisk ferdighet blant venner og i familien kan både nytte og fornøye, sier han, men "denne Sag er Staten uvedkommende" (:457)

> Men om der end ikkun ere faa Kunstnere, saa burde dog Alle være kunstforstandige, saa at de baade kunne nyde Geniets Verker og riktig bedømme savel deres Fortrin som mangler. Saa almindelig vil den gode Smag aldrig kunne blive, naaar Adgangen til Kunstens Helligdommer er alt for vanskelig; fordi disse kun findes i en eller anden Hovedstad, som det ei er mange muligt at besøge. Bleve nu alle Talenter ret benyttede, saa vilde man formodentlig overalt blive forsynet med det Antal af ypperlige Mønstre, man trænger til, og intet være tilovers. Derimod burde den ulykkelige Lyst til uden Anlæg som Kunstnere at udmærke sig snarere indskrænkes end opmuntres. (:458)

Kunstsamlinger har Treschows sympati, slik de også har Dahls, trolig fordi han så konsekvent holder på den pedagogiske teorien om forbilder.

> Samlinger av Kunststykker, Leilighed til at betragte eller høre dem, maa der gives saa meget af, som det Offentlige, uden at sette andre ligesaa vigtige Ting eller endog tvingende Nødvendigheder tilside, kan foranstalte. De, der forestaae disse Indretninger, kunne tillige meddele Tilskuere og Tilhørere det fornødne Lys baade til at forstaae og, naar de dertil have Anlæg, ogsaa at efterligne de Mønstre, der fremstilles. (:459)

Men Treschow er fortsatt opptatt av å kontrollere kunstens moralske effekter:

> Staten ville derved tillige kunne forekomme, at hverken Kunsten eller Kunstnere af Usædelighed og en fordærved Smag bleve besmittede; hvilket Loven og Øvrigheden, naar de ikke selv befatte sig med denne Sag, maae overlade til Slumpetreffen. De skjønne Kunster er frie. Denne Frihed kan ei betages dem, uden at de maae udarte. Alligevel synes Staten med Rette heri at kunne blande sig, og det paa en dobbelt Maade, nemlig deels ved ei at opmuntre eller belønne noget andet Verk eller Talent end hvad den finder tjenligt til sit Øiemed, dernæst ved ingen Slags Usædelighed at skaane endog i Kunsten selv, ja der saameget mindre som Lasten herved bliver farligere eller mere førførisk end den ellers vilde være. (:459-60)

Usedelige "Kunststykker" må forbys, mener han, særlig i vers, malerier og teaterfore-stillinger.

> Men Usædeligt i Kunst er alt hvad der strider mod Velanstændighed, hvis Grændser SkjønhedsTeorien eller Critiken maa bestemme. Derfor kan

> Kunsten ei bestaae uden Videnskab, og derfor gives der ingen ægte Kunstner uden videnskabelig Dannelse. (:460)

Hvordan så Tegneskolens bestyrelse på statsrådens holdning til kunstskolen?

Kunstskolens første årsfest og utstilling – en kunstpolitisk markering

Den første årsfesten ble holdt 13. april 1820, og litt senere åpnet det en utstilling. Statholderen, den svenske grev Sandels, som jo var foreslått som præses for kunstskolens bestyrelse, hade stilt penger til rådighet for premier til de to beste elevene i tre av klassene – en av dem var Thomas Fearnley i gipsklassen (”nu Handelsbetjent, men saavidt vides agter denne haabefulde unge Mand ganske at opofre sig til Kunstens Studium”) som fikk 2. premie etter smedlærlingen Knud Smith (”kleinsmed og Klokkestøber”), men Jacob Calmeyer fikk 1. premie i elementær-klassen. Sandels ble også bedt av bestyrelsen om å forestå utdelingen av premiene, og skrev til ham i et takkebrev bl.a.:

> Unægtelig vilde Maaden, hvorpaa Præmieutdelingen udføres i mange Henseender bestemme Virkningen, og upaatvivlelig vilde en passende Høitidelighed ved en saadan Anledning vække en roesværdig Æresfølelse hos Lærlingerne. Neppe vilde da nogen Opmuntring være mere hædrende og virksom for disse unge Mennesker, end om Belønningerne blev dem overleverede af den Mands Hænder, hvem de have at takke for den udsatte Priis. (Krogvig:61-62)

Statholderen var jo Kongens stedfortreder, også et klokt politisk trekk, om enn ikke så patriotisk. Statholderen tok imot invitasjonen, og delte ut premiene på årsfesten (Krogvig:70). I brevet finner vi et resonnement som kommer frem når Stortinget begynner å tildele kunstnerlønner: jo større ære ærestildeleren selv representerer, jo større ære kan han vise andre. Det skulle bli et problem for Tegneskolen at den representerte en for lav kunstnerisk anerkjennelse, for lite ære.

Utstillingen

Først 8. mai åpnet skolen sin første utstilling, som i tråd med den ”store” planen burde vært åpnet samtidig med årsfesten. Utstillingen var, i motsetning til den forrige i 1818, ekskluderende, fordi den utelukket de som ikke var knyttet til skolen. Men det var også med elevarbeider. Foruten medlemmene av bestyrelsen, ble bare de som ble ansett som å representere det samme kunstneriske nivå som kunstnerne i bestyrelsen invitert med. Det omfattet også en medaljør og en arkitekt, i tråd med det

kunstnerbegrep skolen hadde. Med på utstillingen fikk bestyrelsen også med rester av Bernt Ankers malerisamling, som lå tilfeldig lagret i Stiftsgården.[32] Mesteparten av samlingen hadde Anker (som døde i 1805) testamentert til et medlem av det dansk-norske kongehus. Maleriene ble ansett som å tilhøre "det kongelige Palais", og bestyrelsen fikk tillatelse av hofmarskalk og finansminister Wedel-Jarlsberg til å bruke noen av dem. Munch, Grosch og Flintoe påtok seg den nødvendige restaureringen. Disse maleriene var også utstilt i skolens lokaler under årsfesten og deres kunstnere kort presentert i katalogen. De fungerte nok som en påminning på skolens behov for en kunstsamling med forbilder i undervisningen. På utstillingene viste bl.a. Flintoe og Carpelan tegninger fra sin studietur over fjellene til Bergen året før – trolig første gang Christiania-folk så disse fjellegnene avbildet.

Bestyrelsen påpekte i sin søknad til Wedel-Jarlsberg, som den anså som "Kunstkjender", at etter utstillingen kunne maleriene "anvendes til passende Decoration af Værelser i Palaiet eller i nogen anden Statens Bygning" (Krogvig:63).

Katalogen

Til utstillingen hadde Linstow utarbeidet en katalog over de 119 utstilte arbeider, mange av dem med kommentarer. Katalogteksten kan i dag synes naiv, men dens detaljerte beskrivelser av arbeidenes motiver var i tråd med datidens kunstsyn, som av publikum krevet innlevelse i maleriene og av malerne malerier en kunne leve seg inn i. Linstow levet seg inn i bildene, og noen steder kunne man tro han selv deltok som figur i dem. Om Flintoes maleri "Bjørnestegvaren i Urlandsdalen" skriver han f.eks. om "en Brobygning ret skikket til at vække Glæde hos Vandreren, naar han er kommet over den, og stemmer ham fordelaktigt for at nyde det imposante Syn, Fossen byder" (:66). Muligheten for å kunne bruke maleriet til en slik innlevelse var på datiden et kvalitetskriterium for det skjønne, og helt i tråd med Kants estetikk.

Linstows tale på årsfesten – et svar til Treschow?

På årsfesten holdt Linstow en stor tale, som må ha vart minst en time. Denne talen er som et kunstpolitisk manifest, beregnet på å støtte opp under de planer for kunstskolen som bestyrelsen hadde fremlagt i 1818. Den kan også leses som et tilsvar til statsråd Treschows syn på kunstskoler, referert ovenfor. Det kan altså se ut som skolens bestyrelse søkte støtte i Stockholm for en kunstpolitikk som den fikk liten støtte for i Christiania. Om denne talen skrev en samtidig observatør i "Det norske Nationalblad:

[32] Det er etter å ha sett disse maleriene, samt Munchs kroningsbilde, i den daværende kongeboligen i Paleet, at den danske maleren Martinus Rørbye noterer i sin reisedagbok fra 1830 om kunstforholdene i Christiania: "Kunsten er altsaa her i sin fuldkommne Barndom, da jeg ingen Steder seer mindste Spor av noget bedre" (Rørbye:68).

> Her udviklede Brigade-Auditeur Linstow i en saare skjøn Tale Konsternes viktigste indflydelse i det borgerlige Liv og dets mangehaande Forholde; og sikkerlig var der faa blandt de Tilstedeværende, som ej med Taleren følte, at det er på Konsten Haand i Haand med Videnskaben (Indsenderen maa lægge til, kun i Forbindelse med Almenaand, Borgersind, om disse Egenskaber ej fortrænges af lav Egennytte og Forfængelighed) at Fædrelandets Haab paa en lykkeligere Fremtid kan hvile. (:68-69)

I likhet med Krogvig synes også jeg at denne talen er ”et av de vigtigste aktstykker til vor kunsthistorie”, men jeg vil her fremheve dens kunstpolitiske aspekter. Talen er i sin helhet gjengitt hos Krogvig, på side 70-88. Den begynner slik:

> Et Aar er henrundet, siden en offentlig Læreanstalt til Undervisning i Tegnekunsen blev aabnet i Christiania. Det Held Bestræbelserne for denne Indretning hidtil have havt, giver Skolens Bestyrelse Mod til herved for første Gang at lade Stiftelsen offentlig fremtræde. – Kun midlertidig og betinget har dens Tilværelse hidtil været; men den Tid nærmer sig, da det skal vorde bestemt, om Stiftelsen, som en for det Almindeliges Vel gavnlig Indretning, skal vedblive og fuldkommengjøres efter en Plan, der har været lagt til Grund for det hidtil udførte Arbeide. (:70-71)

Han viser her til den store planen han selv var med på å fremlegge i 1818. Han fortsetter:

> Det er derfor Bestyrelsen ikke har villet lade forbigaae en saa gunstig Leilighed, som den der frembyder sig ved den hædrende Maade, hvorpaa Rigets første Embedmand idag søger at vise Skolens lærevillige Ungdoms Flid og Stræben en Opmuntring, – til i en Forsamling af Landets største Videnskabs- og Embedsmænd, hvis Domme og Meninger om Stiftelsen, enten middelbart eller umiddelbart vil have Indflydelse paa Skolens fremtidige Tilværelse og Fremskridt, at udvikle de Ideer, som ere lagte til Grund for Skolens Plan, at meddele Efterretning om det Arbeide og de Forhandlinger, hvorved Udkastet er blevet realiseret, og at aflægge offentlig Regnskab, saavel for hvad Skolen hidtil har udrettet, som for Planen til dens fremtidige Virksomhed. (Krogvig:71)

Her sier han utrykkelig at skolens bestyrelse holder seg til den opprinnelige plan, også når det gjelder bestemmelsene om den årsfesten denne talen holdes under, og talens innhold, jfr. § 20 i planen. Det er i egenskap av skolens ”Secretaire” at han holder talen, også det bestemt ifølge samme paragraf.

> End mere tilskyndt til denne Offentliggjørelse er Bestyrelsen derved, at Overbevisningen om Skolens Gavnlighed ikke saa almindeligen har yttret sig. Det var ikke Tusindes enstemmigen udtalte Ønske der fremkaldte Skolens Stiftelse. Det var kun Enkeltes Bestræbelser, hvorved den blev til. Den indflydelse de nyttige Kunster have paa Samfundets udvortes Vel, som dog

> sikkert vilde lede de flestes Dom til deres Fordel, har været overseet, og de frie Kunsters indvortes Værd, og den Vexelvirkning, hvori de staae til Videnskaberne, have ikke Alle fattet. Enkelte have endog anseet Kunsten som en Blomst, der kun kan opelskes under Sydens varme Sol. (:71-72)

Linstow likestiller de nyttige og de frie, eller skjønne, kunster, og betoner deres gjensidige nødvendighet. Her argumenter han mot Treschow, som setter de frie kunster høyere enn de nyttige, og som stiller spørsmålstegn ved de nyttige kunsters absolutte nødvendighet. Linstow hevder at de gjøre begge vel, de nyttige ”udvortes”, de frie ”indvortes”. Den indvortes nytte må sies å svare til Treschows begrep om ”Cultur” som åndsdannelse. Linstow trekker frem ”Videnskaberne” som det formidlende ledd mellom de nyttige og de frie kunster, mellom det udvortes vel og det indvortes verdi.

Han fortsetter sin tale med å understreke det vanskelige i å bo og arbeide i Norge, der ”kun arbeidsom Eftertanke sætter Menneskerne istand til at overvinde de raa Naturkræfter”. Her er det ”Kunsten, som hæver Mennesket og gjør Livet frydefuldt” (Krogvig:72). Her slipper Linstow seg løs i en hyldest til de nyttige kunsters betydning for utviklingen av landet, for menneskets beherskelse av den stridige naturen og dens krefter. ”Det er Kunsten”, sier han bl.a., ”som abner Havnens sikkre Tilflugt i Farens Stund for den dristige Seiler, som sætter den ødeleggende Flom Grændser, og lader velsignede Agre fremblomstre, hvor uden den kun vilde Dyr fandt et Tilflugtssted” (:72-73). Hvor ville mennesket være, dersom det bare hadde en ”Stemning” og ”ikke besad Kunst og Videnskab til at beherske Naturens Kræfter og at anvende dem til dets Vel?” (:73).

Etter slik å ha hyldet de nyttige kunster, går han over til arkitekturen – til bygningskunsten. "Det var den Kunst som først grundede Stæderne, og samlede den adspredte Slægt til at forene sig i Stater, hvorved Udvikling til et høiere Maal ene blev muelig" (Krogvig 74). Her demonstrerer han sin enighet med et resonnement Treschow også har utviklet i ”Lovgivningsprinciper”. Linstow prøver å bruke Treschow argumenter til å støtte sin egen sak, selv om Treschow har trukket andre konklusjoner av dem.

> Kunsten har først samlet Menneskerne, Kunsten nøder Naturen til at tjene dem til Fornødenhedernes Tilfredsstillelse. Kunsten gjør Tilværelsen frydefuld, idet den sysselsætter Virksomheden og aabner flere Livskilder. Tilfredshet frembragt ved egen Kraftanstrængelse knytter nøiere det selskabelige Baand, og jo flere Livskilder der aabnes, desto mere udvikles den menneskelige Natur sin Bestemmelse i møde. Det lykkelige, sig ved Livet frydende Menneske, bliver tillige bedre. Det er ikke Indskrænkning, Ubekjentskab med Fornødenheder og nødtvungen Resignation, som leder til det Gode, og en av den senere Tids fortrinlige Tænkere har alt gjort den Bemærkning, at i Nødens og Trængslernes Dage ere Menneskerne slettere end sædvanlig. Da vaagner

> Egennytten og lav Egoisme fortrænger Selskabelighedens[33] Elementer, og den, i det mindste instinctmæssige Velvillie, som forener dem. Kunsten, som lærer at anvende Naturens Kræfter og bearbeide dens Frembringelser til Livets Beqvemmeligheder, medfører altså et Gode, som selv bør være Øiemed: Tilfredshed, Cultur og derved mulig blivende høiere Moralitet. (:74)

Her går Linstow i direkte polemikk med Treschow, og hevder at de nyttige kunster, herunder bygningskunsten, ved å gjøre menneskets liv lettere, også bidrar til høyere kultur og moral, og at også bør være skolens "øiemed". Når det først er prinsipielt fastslått, fører Linstow tilhørerne inn på det som er talens mål – å arbeide for kunstskolesaken.

> Er de nyttige Kunsters Udbredelse saaledes ønskelig, da maa ogsaa Erhvervelsen af de Færdigheder og af de Hjælpemidler, uden hvilke den menneskelige Opfindsomhed Intet vilde udrette, være ønskelig; og hvilket Hjælpemiddel er mere almindeligt og mere uundværligt i alle Kunsters Udøvelse end Tegning? Ved den øves Øiet i at bedømme Forhold, ved den hendrages Opmærksomheden paa den uendlige Harmonie, Naturen har udbredt i dens synlige Former fra den organiske Naturs betydningsfuldeste Frembringelse, det menneskelige Legeme, til den mest uformelige Jordklump. Ved Tegnekunsten opbevares i Hukommelsen, hvad Opfindsomheden i lykkelige Øieblikke har frembragt, og som, uden dens Hjelp, det følgende Øiebliks Forestillinger vilde fortrænge og begrave i Forglemmelse. Hvad Bogstavet er for Tanken, er Tegnekunsten for Indbildningskraften; og saaledes bliver Tegnekunsten endog uundværlig som Hjælpemiddel for Videnskaberne, ikke allene de, som fortrinligvis behandle Stof af den udvortes Verden, men endog de mere abstracte Videnskaber som den rene Mathematik kunne ikke undvære Tegnekunsten.
> Saaledes Indvirkning paa Nationernes Velfærd har Kunsten. Saaledes er det den, som har hævet dem fra en Tilstand, hvori faae, næsten dyriske Fornødenheder bleve tilfredsstillede, til en saadan hvori de intellectuelle Kræfter frit og ubehindret af udvortes Trængsler kunne træde i Virksomhed. (:75)

I en forsamling av ledende personligheter, der mange sikkert lønnes av bevilgninger fra Treschows eller et annet departement, og der Treschow selv kanskje har vært til stede, fastslår Linstow at tegnekunsten er et fundamentalt hjelpemiddel (og altså ikke et mål i seg selv) for både kunstene og vitenskapene, som begge hører inn under samme departement. Den bidrar til å heve landet fra et lavt og dyrisk nivå, til et høyt og intellektuelt. Men Linstow må passe på at det materielle, de nyttige kunsters frembringelser, ikke fremstår som mål i seg selv:

> Men Velstand og timelig Veltilfredshed, om end Betingelser for en høiere Forædling, kunne ikke være Menneskehedens høieste Formaal. Staterne

[33] "Selskabelig" bør vel her tolkes som "samfunnssolidarisk" , "de sosiale interessene" eller lignende

> blomstrer ved Individuernes Industrie og Cultur (flid og åndsdannelse. DS). Naturen har maattet frembyde sine Gaver til Livets Fornødenheder. De nyttige Kunster og Opfindelser bortrydde alle Hindringer for den intellectuelle Virksomhed, men hermed er ikke Menneskets Tragten tilfredsstillet. Med Frihed vaagner Stræben efter noget Uforgjengeligt. Det Foranderlige erholder kun Værd som Stof til noget høiere. Det opstaar en uforklarlig Længsel efter en Tilstand, hvori alle Fornødenheder ere Tilfredsstillede, enhver Strid opløst i velgjørende Fred, og Materiens indskrænkende Virkning overvunden ved Aandens Magt. Denne tilstand kan alle Forstandens Opfindelser ikke fremskaffe; end ikke Moralens evige Love kunne fremtrylle den, de lede kun nærmere til Maalet, og efter megen Stræben og Vildfaren kommer enhver omsider til den Overbevisning, at Maalet aldrig fuldkomment opnaaes her i Livet. (:76)

Hva da, når mennesket skjønner at det må strebe etter mål som ikke kan oppnås her i dette liv?

> Da er det Mennesket i Phantasiens Rige søger at finde, hvad den virkelige Verden nægter ham. Han skaber sig af sit Indre en Verden af Ideer, og en høiere Tilværelse aabenbarer sig gjennom Digterens Sange og Kunstnernes Værker. Ja sande maa vi Corregios Digters betydningsfulde Ord:
>
> Kunst er den skjønne Bro Regnbuen,
> som forbinder Jorden med den hvalte Himmel

Her ser vi igjen Hegels estetikk anvendt. De skjønne kunster kan bli et mål i seg selv, fordi de som en skjønn regnbue forbinder denne verden med himmelens – Guds verden. Men er det mulig her i Norge? Er ikke kunsten noe som bare kan trives i varmere land, de som har fostret de store navn i kunstens verden? Denne vanlige oppfatning må Linstow imøtegå.

> Men spørges der: Er det kolde Norden skikket til at udvikle Kunsttalentet? Flyver ikke Phantasien tilbage fra Polernes kolde Isbjerge? Kun under Italiens varme Himmel kunne Kunsterne trives, Nordboen er skabt til Arbeide og Eftertanke. Phantasiens blomstrende Verden bliver ham stedse fremmed. Saaledes kan kun den tænke og tale, som aldrig har været opmerksom paa hvad Norden har virket i Kunsternes Rige. Ikke er Kunsten bunden til nogen særskilt Zone eller til et enkelt begunstiget Folk. Det skjønnes Fædreland er overalt. Med lige Gavmildhed har Naturen udspredt sine Gaver, og udtaler sig ligesaa betydningsfuldt i det vilde Fjeld, den styrtende Cascade og de snedækte Alper som i den speilklare Søe omkrandset af Orange- og Kastanielunde. Vel har Norden en egen Character. Kunsten vil altsaa ogsaa antage en anden Character end Italiens, men dog være sand Kunst, ja endog kun ved at bevare denne eiendommelige Character være ægte Kunst. (:77-78)

Bak Linstows natursyn ligger den oppfatning at naturen er Guds verk og gave, og at Gud taler gjennom alle typer natur, også den norske. Den er derfor like høyverdig som inspirasjon for kunsten som Italias natur. Men fordi vår natur har fått sin egen

karakter, må også vår kunst få det. Senere i talen pekte han også på at norske byggetradisjoner i tre kunne gi inspirasjon for dagens bygningskunst. Dette var for sin tid å være et ganske moderne resonnement, som pekte ut over den rådende klassisismen mot romantikken med sin vektlegging først av det natursanne og deretter av det nasjonale.

Linstow fortsetter så med å trekke frem eksempler på fremragende kunstnere i Sverige (mange), Danmark (noen få) og Norge. Særlig oppmerksomhet viser han I. C. Dahl, som i sin oppvekst ikke fandt noen

> venlig smilend Haand, intet Mønster at danne sig efter; og hans store Evner vilde aldrig have udviklet sig, dersom ikke en Mand, som vidste at paaskjønne Talentets Værd, havde fattet det ædle Forsæt at formaae en Deel av sine Venner at understøtte den haabefulde Yngling til at kunne følge det Kald, Naturen havde bestemt ham. – Nogle Dagers Reise kunde føre ham til en Stad hvor Kunsterne have en Skole. (:79-80)

Han fortsetter så med å fremholde de gode resultater akademiet i København hadde gitt for Dahl. ”Med Kjæmpeskridt erhvervede han sig Færdighed i Elementerne av Tegnekunsten” (:80). Så brøt han opp derfra, ”han greb Vandringsstaven, ikke understøttet af mæcenatisk Gunst, men i fast Tillid til Forsynets Beskjærmelse, gjennomtrængt af Kjærlighed for sit skjønne Kald” (:80). Nå lever han i Dresden, der ”formuende Kunstelskere kappedes om at besiddde Billeder frembragte ved hans Mesterpensel” (:81). Linstow trekker frem Dahls høye moral, ”hans ædle Hjertes Renhed”. Han er ikke misunnelig på andre kunstnere, han har alltid hjulpet sin trengende far og vist takknemmlighet overfor sine velgjørere,

> som ved den første Understøttelse gave ham Leilighed til at offre sit Liv til Kunsten. Saaledes er hans Vandel reen og ædel. Den står i nøie Forbindelse med hans Kunstnerliv; thi Kunstens høie Idee undfanges kun i en reen og ufordærvet Sjæl. (Krogvig:82)

Hadde Norge hatt en kunstskole, ville denne rene og ufordervede sjel idag ganske sikkert arbeidet i og for Norge! Slik demonstrerer Linstow, med Dahl som eksempel, at de skjønne kunster – der man ofrer sitt liv til kunsten – og høi moral hører sammen. På denne tiden, og med den statsråden, var det viktige kunstpolitiske argumenter. Det er som om Linstow prøver å overbevise Treschow om at siden kunstskolen fremmer kunsten, kunsten fremmer kulturen og ”Statens endemaal er Cultur”, så bør staten støtte kunstskolen.”Havde Norge haft en Dannelsesanstalt for Kunstens Dyrkere, da vare hans Læreaar henrundne i hans Hjem” (:82). Og selv om Norge ikke kan lønne kunstnere høyt, så er ikke det så viktig, for

> Det er ikke Rigdom og forfængelige jordiske Gaver Kunstneren tragter efter; det Forgjængelige har for ham intet ubetinget Værd; han lever og føler sin Tilfredshed, lig Raphael, i sin himmelske Idee,- men han søger deltagende Hjerter, som forstaae og fatte det Sprog, Kunstneren taler gjennom sin Pensel eller sin Meisel. Og hvor skulle vi blandt os finde saadanne, saalænge ingen Anledning gives til at vække den hos Mange slumrende Kunstsands. (Krogvig:83)

Her får Linstow gitt kunstskolen en ny betydning: den vil også bidra til å vekke en slumrende kunstsans i Norge. Det er nødvendig for at store kunstnere skal finne deltakende hjerter i Norge, som kan gi kunstnere den åndelige belønning de først og fremst trakter etter, fremfor materielle belønnninger, som det fattige Norge ikke kan gi.

Han avslutter talen med å vise til tidens internasjonale utviklingstrekk, der han setter det norske frigjøringsverket i 1814 inn i en europeisk politisk sammenheng.

> Høit blusser Frihedsluen i hele Europa, og overalt yttrer sig en betydningsfuld Stræben efter at gjenvinde Livet en Foreningspunct, som det siden Middelalderens kraftfulde Dage har maattet savne. Viktig og betydningsfuld er denne Tidspunct ogsaa for os. Staten har formet sig i en Forfatning, som aabner Aandskræfterne en friere Virkekreds. En høiskole (Universitetet. DS) have vi seet reise sig blandt vore Fjelde. Nu er Øieblikket for Haanden, da udviklingen skal tage en bestemt Retning. Lader os benytte den gunstige Stund. Tiden er en Sibylla, som, naar hendes Offer ikke modtages, stedse byder mindre, men fordrer en høiere Pris. Lader os hylde Kunsten, den høie og herlige, som fra Himlen rækker sin lysende Haand mod Jorden.
>
> I evig Vexelvirkning staar Videnskaberne og Kunsten til hverandre. Hine gjøre Kunsten indholdsrig, dennes velgjørende Indflydelse er det som er os Borgen, at ikke Videnskaberne vorde et Kundskabstræ, hvis Frugt udspreder Fordærvelse over Slægten.
>
> Maa det da ikke være et almindeligt Ønske, at en Skole for Kunsten, et Foreningspunct for alt stort og fortræffeligt i Kunstens Rige bliver grundfæstet. Dobbelt ønskeligt nu da Universitetets Stiftelse bebuder videnskabelig Culturs Udbredelse hos Nationen?

Her sier altså Linstow at vitenskap uten kunst kan føre til fordervelse, og at kunst uten vitenskap kan bli innholdsløs. Har man vitenskap, så må man også ha kunst. La oss gripe sjansen nå, sier Linstow, siden kan mulighetene svinne og prisen bli høyere. Her så han helt rett.

Linstow viser, etter mitt skjønn, forbløffende moderne holdninger, i motsetning til Treschow. Forskjellen i kultursyn mellom de to skal imidlertid gå igjen som et fast tema i norsk kulturpolitisk debatt helt opp i våre dager.

Skolen får fortsette – og utvides

Søknad til departementet

Tegneskolens forhandlingsprotokoll går tilbake til 26. april 1818, samme dag som den første planen ble sendt. Det et nok et tegn på den grundige planlegging bak og store tiltro til den fremlagte plan. Der finner vi under innførsel Nr. 112 fra den 11. oktober 1820 et brev til departementet, der bestyrelsen foreslår

> at Bestemmelserne for Skolens Stiftelse i sit fulde Omfang, samt for en idet Øiemed opførende Bygning, maatte henstaae til det følgende Storthings Sammenkomst i Aaret 1824, men at det derimod maatte komme under Overveielse, at oprette en Deel af den foreslaaede Skole i et dertil leiet Locale, saaledes at dens Stiftelse var overeensstemmende med den større Plan, samt at den fuldstændigere Skoles Oprettelse kunde i Tiden forenes med den. I dette Forslag om Oprettelsen af en Deel af den foreslaaede Tegneskole, som Bestyrelsen nedenunder giver sig den Ære at fremsætte, har den fornemmelig taget Hensyn til Dannelsen af Haandværkere og de der sysselsætte sig med de nyttige Kunster, hvorimod det, som angaaer de Classer og de Samlinger, som fortrinligviis ere foreslaaede til at bidrage til egentlige Kunstneres Dannelse er udeladt.

Bestyrelsen foreslår konkret at

> Kunstskolen, som træder i Virksomhed, ved den midlertidige Tegneskoles Ophør den 1te: Juli 1821 og erklæres permanent, maatte bestaae af følgende 5 Classer:
> 1, Elementairklasse, 2, Figur og Ornamentklasse. 3, Gipsclasse. 4, Bygningsclasse og 5, Bergclasse; saaledes som deres Virkekreds i Forslagets 12t: § er anført, hvorimod Modelklassen og den høiere Bygningsklasses Oprettelse indtil videre udsættes.

Til dette fordres bl.a. fem hele lærerstillinger a 300 Spd., og 100 Spd. til håndtegninger, gipsavstøpninger, bøker osv., i alt 2700 Spd i året, og dessuten 400 Spd. i engangsutgifter til forskjellige utstyr.

Skolens bestyrelse oppgir her å få med hele grunnutdannelsen av fremtidige kunstnere og arkitekter i denne fase – det vil si malere, billedhuggere, kobberstikkere og arkitekter – i skolens program. Håndverket prioriteres foran de skjønne kunster. Den renonserer også på å få reist et nytt bygg for skolen. Men det er bare en utsettelse, til neste Storting samles i 1824.

Henvendelse til Stortinget

Departement foreslår imidlertid bare 2000 Spd til skolen. Er det Treschows skepsis som ligger bak? Bestyrelsen skrev derfor, i et brev av 10. mars 1821 direkte til

Stortingets budsjettkomite for å fremme sin sak. Det gjør der noen forandringer i forslaget til departementet.

> Efter nærmere Overveielse finder Bestyrelsen den i Forslaget af 11^{t} Octobr 1820 nævnte Figur= og Ornament=Classe mindre nødvendig, da Underviisningen i Figur og Ornament=Tegning uden Uleilighed kan forenes og tildeels allerede er forenet med Underviisningen i Elementair= Gips= og Bygnings=Classerne. Derimod vil det blive høist nødvendigt, snarest muligt at udvide Tegneskolen med Oprettelsen af en høiere Bygnings= og Construktionsclasse, da den ulige større Deel af Haandværkere, hvis hensigtssvarende Dannelse er den nærværende Tegneskoles fornemste Formaal, stedse vil søge de for sammes fortienlig nødvendige Bygnings=og Construktionsclasser. …
>
> De i Forslaget af 11^{t} Octobr 1820 til Anskaffelse af Haandtegninger, Gibsafstøbninger, Bøger m: m: anslaaede 100 Spd^{r}: maae ansees som uomgængelig nødvendige til Tegneskolens Kunst=videnskabelige Fremgang. …(Innførselsnummer 121 i forhandlingsprotokollen).

Bestyrelsen ønsker å styrker den høyere undervisningen i bygningskunst, på bekostning av den elementære undervisningen, som bl.a. malere og billedhuggere ville kunne nyttiggjøre seg.

Stortingets vedtak

Stortinget behandlet departementets forslag om en bevilgning på 2000 Spd til en permanent tegneskole 7. august 1821. I budsjettkomiteens innstilling heter det i kommentaren til departementets proposisjon:

> Den offentlig Kunstskole 2000 Sp.
>
> En Indretning af dette Slags, efter den Plan, som er utarbeidet af Bestyrelsen for den midlertidige Tegneskole i Christiania, kan ei andet end bidrage til en bedre Dannelse af Haandverkeren og Kunstneren for deres Bestemmelse, og maa derhos have en gavnlig Indflydelse paa flere borgerlige Sysler. Den fortjener derfor vistnok (som her betyr "helt sikkert". DS) Statsstyrelsens særdeles Opmærksomhed, og da det forekommer Committeen at der i den til Udgifterne anslagne Sum 2700 Sp. kun kan skes Nedsættelse forsaavidt derunder er indbefattet 150 Sp. som Løn for en Interims-Secretair og Regnskabsfører, saa tager vi ei i Betenkning at foreslaa, at der til Kunstskolen bevilges aarlig 2700 Spd., imod at deraf afholdes det som efter Overslaget udfordres for een Gang til adskillige Inventarie-Sagers Anskaffelse, og med de nærmere Bestemmelser, at Anvendelsen af den bevilgede Sum beroer på Regjeringens Approbation, og at de ved Kunstskolen ansatte Lærere ei blive at ansee som Kongelige Embedsmænd.

Dette ble da også vedtaket etter Stortingets behandling samme dag. Skolen fikk for hvert av årene 1821-1823 bevilget 2700 Spd. på den betingelse at departementet

godkjente anvendelsen av pengene, at lærerne ikke ble embedsmenn, og at beløpet også dekket innkjøp av utstyr. Både da og senere skulle departementet utvise en ganske nøye kontroll med skolens bruk av penger, og i detalj godkjenne skolens vedtekter, budsjett, virksomhet og læreplaner. At lærerne ikke ble embetsmenn betød bl.a. at de ikke kunne få pensjon, en betingelse som nok bidro til at lærerstillingene ikke ble attraktive for de beste av landets kunstnere. Summen var etter datidens forhold betydelig, og Stortinget må ha lagt stor vekt på å få skolen fast etablert.

Det kan neppe ha trodd at det var en kunstnerutdanning det bevilget penger til, det var først og fremst håndverkets og byggekunstens tarv som det ønsket ivaretatt. Det må ha visst at kunstnerutdanningen skjedde i utlandet, og at bare den forberedende del kunne skje i regi av kunstskolen.

Faste vedtekter i 1822

Tegnekolen fikk permanente vedtekter, eller reglement som det het, fastlagt av Kirke- og Undervisningsdepartementet i 1822.[34] Reglementet er disponert på en annen måte, og uten de elementer av utredning som det første forslaget hadde. Det har dessuten noen realitetsendringer, og det er de som blir trukket frem nedenfor. Hovedinntrykket er at akademipreget blir styrket.

Skolen får navnet ”Den Kongelige Tegne- og Kunst-Skole i Christiania”. Det gir beskjed om dens status. Skolens direksjon hadde søkt om at skolen skulle få bære navnet ”Den Kongelige Norske Kunstskole”. Det hadde gitt den nasjonal status, og betegnelsen ”Kunstskole” hadde svart til dens status som skole innenfor et akademi. Dens navn ble imidlertid ”Den kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania”. Det kongelige er et tegn på dens statlige status, mens ”i Christiania” betegner at den ikke er nasjonal, og betegnelsen ”Tegne- og Kunstskole” plasserer den på kanten av det tradisjonelle akademisystemet.

> Skolens Bestemmelse er:
> ved Underviisning i Tegning og Modellering, samt ved Foredrag af Mathematikens Elementer m.v., at bidrage til Haandverkeres Dannelse, hvornæst tillige de, som agte at blive Kunstnere, gives Leilighed til at erhverve sig Færdighed i Tegning;

[34] Det vises til et trykket originaleksemplar i biblioteket på Statens Håndverks- og Kunstindustriskole, og finnes ikke i Tegneskolens ellers rikholdige arkiv i Statssarkivet. Det er gjengitt in extenso, med kommentarer, i mitt Arbeidsnotat nr. 4/2002 i forskningsprosjektets utgivelser. En takk til biblioteket for anledning til å skrive det av. Når et paragraf ikke er gjengitt i sin helhet her, er det anført … der hvor noe mangler.

> i dens Bestyrelse at danne et Kunstselskab, hvis Formaal der er, at udbrede Kunstsmag, fornemmelig saa, at den kan forplante sig til de Verksteder, hvis Frembringelser ved den ville vinde i Fuldkommenhed.

I første ledd fastslås at skolen primært skal undervise fremtidige håndverkere, både i tegning og modellering, mens fremtidige "Kunstnere" bare skal kunne gis undervisning i tegning. Det andre leddet hjemler etableringen av et akademi som også skal bestyre skolen.

> §. 3. Under Overtilsyn af Vor Norske Regjerings Departement for Kirke- og Undervisnings-Væsenet bestyres Skolens Anliggender af dens Lærere, et ubestemt Antal reciperede Medlemmer, som alle ere Kunstnere eller videnskabelige Kunstkjendere, samt en Secretair, der tillige er Bibliothekar. En Casserer forestaaer Skolens Regnskaber og Oeconomie.
>
> Kunstskolens Bestyrelse skal ved Udgangen av hvert Semester afgive underdanigst Indberetning igjennem Kirke- og Undervisnings-Departementet, … Ligesaa skal Bestyrelsen i forekommende Tilfælde erhverve Departementets Beslutning, … angaaende Forandringer i Bestyrelsen og andre Sager av Viktighed.
>
> §. 5. Medlemmerne optages ved frit Valg af Lærerne og de tilforn reciperede Medlemmer.

Kunstselskapet skal være skolens bestyrelse, og bestå, foruten av lærerne, av kunstnere (her menes i praksis malere, billedhuggere og arkitekter) og kunstkjennere. I praksis kommer skolen til å bli dominert av de kunstnere og arkitekter som er ansatt som lærere, med en ikke kunstkyndig direktør, en kunstelsker, som bestyrelsens sterke mann. Forøvrig hjemler paragrafen en sterkt statlig kontroll over både skolen og "Kunstselskapet", bl.a. fordi nye medlemmer i praksis skulle godkjennes av deparementet.

Valget av direktør skulle fortsatt skje av og blant medlemmene, men nå for tre år ad gangen, ikke bare ett, og lærerne hadde ikke stemmerett (§ 5). I det nye reglementet skulle også sekretæren ha stemmerett, og derfor være medlem (§ 10). Foruten å være sekretær og bibliotekar, var sekretæren også tillagt ansvar for skolens kunstsamling, og var også lærer. "Det er ikke nødvendigt, at Secretairen selv er Kunstner, men han maa altid være en Mand, som med Forretnings-Duelighed forbinder Kjendskab til og Smag for Kunsten" heter det i paragraf 10. Både direktørens og sekretærens stilling ble sterkere, og nærmere tilknyttet departementet, noe som også fremgår av bestemmelsene om deres oppgaver i §§ 7 og 10.

Det virker rimelig ut fra datidens forhold at lærerene ikke hadde stemmerett på direktøren, som var departementets kontrollorgan i skolen. Skolens akademi får ingen preses. Det innebærer at det kongelige er borte, annet enn i navnet, og at

departementet er skolens overordnede myndighet. Det svekker skolens status. Reglene om opptak av nye medlemmer ble ikke endret, uten på ett punkt:

> § 14. Dersom Bestyrelsen efter eget Ønske, med en Stemmefleerhed af tre Fjerdedele vil optage een eller nogle indsigtsfulde Kunstelskere, kunne disse fritages for at indlevere Receptions-Arbeide, og ved Modtagelsen af Valget dog erhverve Medlemmers Rettigheder og paadrage sig disses Pligter.

Det er denne regelen som gjør det mulig at skolen kan velge direktører og sekretærer som hverken er kunstnere eller kunstkjennere, men kunstelsker – det man i Frankrike kalte amatør. Den første kunstner som ble direktør var antakelig maleren Wilhelm Holter, ansatt i 1884.

Tegneskolen var en aftenskole, med undervisning 7 måneder i vinterhalvåret. Den var jo hovedsaklig rettet mot håndverkerlærlinger, som på dagtid hadde sitt arbeid å passe. Først meget senere startes med søndagsundervisning og dagkurs. Lærerne ved skolen, og trolig også både direktør og sekretær, hadde altså begrensede deltidsstillinger, nærmest bistillinger, noe politikerne skulle trekke frem enkelte ganger når de diskuterte skolens lønnsforhold og ville holde lønningene nede.

Undervisningsopplegget er det tradisjonelle, med opprykk fra mer elementære klasser til mer avanserte. I elementæravdelingen ble den grunnleggende tegneferdighet oppøvet – en ferdighet som alle elever ved skolen måtte ha. I konstruksjonsavdelingen ble tegneferdigheten utviklet videre for å kunne anvendes i de ulike håndverk eller bygningsfag. I den tredje avdelingen ble den ikke-anvendte tegneferdighet søkt ytterligere utviklet. Den er imidlertid bare en gipsklasse, ikke en modell- eller figurklasse. Bestemmelsene om undervisningen er meget detaljerte, nesten som en læreplan, og bygger på den tradisjonelle akademipedagogikken – forbilder, en progresjon fra del til helhet, og konkurranser.

I bestemmelsene om undervisningen er opplistet de mest grunnleggende ferdigheter og håndverk som skal til for å tegne og reise praktbygg som for eksempel Slottet. Men de som skulle gjøre utsmykkingen, utenom dekorasjoner og ornamenter, kunne ikke få sin utdannelse ved Tegneskolen.

Vedtektene åpnet imidlertid for en fremtid utvidelse av skolen i retning av en kunstskoles høyere klasser, ”Naar Antallet af Skolens Elever og af dem, som søge om at optages gjør det nødvendig, og Skolens Midler tillade det” (§ 31). Da kunne skoles utvides med to klasser, nemlig ”en høiere for Bygnings-Tegning, hvori læres Compositionen og Anordningen af hele Bygninger, samt en høiere Classe for Frihaands-Tegning efter levende Modell”.

Når biblioteket og kunstsamlingene hadde fått en rimelig tilvekst, skulle de holdes åpne noen ganger i uken, men bare for elevene. De nye vedtektene inneholdt også strenge disiplinære regler.

De påla bestyrelsen hvert år å holde ”et høitideligt Møde, hvortil Videnskabs- og Embeds-Mænd samt anseete Borgere indbydes”. Da skal elevenes arbeider fra siste år fremlegges, og ”Secretairen aflægger offentlig Regnskab for hvad Bestyrelsen har udrettet til Kunstens Fremme”. Deretter utdeles ”Skolens Priis-medaille til dem, som i det sidste Aar have gjort sig fortjente til denne Udmærkelse”. Deretter

> utdstille offentlig Lærlingernes bedste Arbeider, fornemmelig de, for hvilke Priiserne ere vundne, ved hvilken Leilighed Lærerne, Medlemmerne og andre Kunstnere kunde udstille deres Arbeider. Receptions-Stykker, hvorpaa Bestyrelsen har optaget Medlemmer, skulle her udstilles. Adgangen for Tilskuere til disse offentlige Udstillinger betales med en Priis, som Bestyrelsen hver Gang bestemmer passende efter Omstendighederne. Indtægten tilfalder Skolens Casse.

Fem bestemmelser var tatt ut i forhold til forslaget fra 1818. Kunstselskapet skulle ikke lenger godkjenne fasader og lignende, og det står heller ikke noe om utdanning av statlige stadsbyggemestere eller om utgivelse av et tidsskrift. Kravet om at selskapet skulle har et flertall av kunstnere blant medlemmene var forlatt. Det er heller ikke nevnt noe om at elever kan oppnå mesterbrev og borgerskap uten å gå veien gjennom den vanlige laugsordningen.

Den første årsberetning

Den første årsberetning finner vi som innførsel nr. 61 for 29. desember i skolens kopibok fra 1824. Her heter det bl.a.:

> Antallet af dem, som attraar, at nyde Underviisning i Skolens forskjællige Classer har stedse tiltaget. Uagtet Classerne, næsten bestandigen, forsaavidt Eleveres Duelighed har tilladt det, have været fuld=tallige, indeholdende tilsammen henved 150 Elever, er der fornærværende Tid 61 Ansøgende, som vente paa Vacancer, for at kunde optages. Antallet af dem, som fra Skolens Oprettelse have freqventeret den, beløber sig til 503. At Antallet af dem, som under det korte Tidsrum af 5 Aar have besøgt Skolen, er saa stort imod dens daglige Elevers Antal, har ikke allene sin Grund deri, at Skolen, som et Jnstitut fornemmelig stiftet til Haandværkeres Dannelse, kan i et kortere Tidsrum bibringe disse den i deres Stilling nødvendige Færdighed i Tegning, saafremt de ikke, hvilket blodt har været Tilfældet med Enkelte, attraar en høiere Dannelse, ligesom Aarsagen ogsaa maae søges deri, at Tegnekunsten er af den Natur, at til dens Udøvelse Flid maae være forenet med medfødte Evner, og saaledes Adskillige i den Overbeviisning, at de ei vare oplagte til denne Kunstfærdighed, snart have forladt Skolen, efter eget frivillige Ønske. …

Ikke allene begynder saaledes større Duelighed at blive almindelig blandt Haandværkerne siden Skolens Oprettelse, men ogsaa viser sig dens velgjørende Virkning paa denne borgerclasses Tænkemaade. Ved at Sysselsættes efter sluttet Dagsarbeide, med en behagelig, og for den, som er vandt til tungt Arbeide, recreerende Beskjæftigelse, samt under bestandig Opsyn, vænnes disse unge Haandværkere til Orden og hindres fra i Aftentimmerne, at søge saadanne selskabelige Samqvem, som for Folk paa deres Dannelsestrin sædvanligen have skadelig Indflydelse. Saaledes virker Skolen endog fordeelagtigen paa Haandværkernes Moralitet. –
De theoretiske Forelæsninger, som følge Reglementet skulle holdes besøges fremdeles med Flid, saa vel af Skolens Elever, som nogle Enkelte udenfor samme som Bestyrelsen, saavidt Pladsen, uden Indskrænkning for Skolens Elever tillod det, har givet Adgang hertil.
Foruden de reglementerede Forelæsninger er Skolen i Vinter saa heldig, med det Kongelige Departements Samtykke, at her Theorien af Perspectivet foredraget ved den nylig fra Kjøbenhavn, efter et Par Aars Ophold, tilbagekomne unge Architaect Grosch, som med særdeles Held har lagt sig efter denne Green af Kunsten. –
De i Reglementet nævnte Forelæsninger over Mythologie og Anatomie har derimod Skolens indskrænkede Midler ei tilladt at holde.

Bestyrelsen nærer det håp, heter det, at

Skolen engang maatte komme i den Forfatning, at den kunde blive forsynet med en passende Samling af Bøger og Kunstsager, da denne Stiftelse er den Indretning, hvor en Kunstsamling og et Bibliothek i det Fag nærmest bør søges, og maaskee i længere Tid vil være den eneste.
Den i indeværende Aar afholdte Kunstudstilling har givet et mindre heldigt Resultat end de foregaaende. Antallet af de Kunstværker, som foruden Elevernes Arbeide vare udstillede, var blodt ringe, men indeholdt dog adskillige Stykker af Værd, især Architectoniske. Den rene Indtægt beløb sig blot til henimod 20 Sp:. –
Da det er vanskeligt ved det ringe Antal Kunstnere, som ere her paa Stedet at forsyne aarligen en Kunstudstilling, saa benytter Bestyrelsen denne Leilighed til at indstille for det Kongelige Departement, at den i Reglementets 43 § bestemte aarlige Kunstudstilling i Fremtiden blodt maatte holdes hvert tredie Aar, og dertil de Aar vælges, da Storthinget er samlet. I saa langt Tidsrum er der Haab om, at et tilstrækkeligt Antal Kunstsager kunne blive samlet, for at give Udstillingen den tilbørlige Interesse. –
At den i Reglementets 43de: §: omtalte Uddeling af en Priismedaille, som Opmuntring til Flid, ei har kunnet finde Sted, er en Følge af, at Skolen hidtil ei har været istand til af egen Midler at udrede de med Stemplernes Forfærdigelse forbunden Omkostninger, ligesom Bestyrelsen ogsaa savner Bemyndigelse til Anskaffelsen af en med passende Emblemer forsynet Skurpenge til dette Brug.

Skole, håndverkergodkjenning og kulturråd

I registeret for de 26 saker bestyrelsen ifølge sin forhandlingsprotokoll hadde behandlet i 1826 ser vi noen av de rådgivende oppgaver skolen hadde overfor staten:

Januar 13. Kirke=Departemtet. Betænkninger angaaende Kirkebygningsarbeider for 1.
Arendal, 2. Wennesland Sogn, 3. Heskestad i Dalernes Provstie, 4. Tonstad Kirke i samme Provstie, 5. Hordenæs Sogn i Raabygdelauget, 6. Attraae Kirke i Tinds Pstgld:.

Januar 10. Kasserer Ingier. At udbetale 2d: Sp. i Duceur til 2de: Politiebetjenter for Vagttjeneste ved H: M. Dronningens Nærværelse paa Skolen.

Januar 14. Kasserer Ingier. Gratification til Budene for udført Tjeneste ved sidste Udstilling. –

May 19. Christiania Magistrat. Erindring om Overholdelse af Bestemmelserne om Aflæggelse af Svendeprøvetegning. –

May 19. Kirke=Departementet, om Reparation paa Fjære Annexkirke til Gjerrestad

May 19. Samme. Sendt forlangte Tegninger til Ligvogne. –

Junii 14. Finants=Depmtet. Bedømmelse over Tegning til en Børsbygning.

Junii 15. Kirke=Depmentet, om Reparation paa Kirken for Wenneslands Sogn i Christiansands Stift. –

Septb: 21. Samme, om Opførelse af en ny Kirke for Vashaug Annex til Haae Pstgld: i Chsand. –

Septb: 23. Finants=Depmtet. J: Chr: Jersins Ansøgning om Understøttelse til Reise i Udlandet. –

Septb: 23. Christiania Magistrat. Instrumentmager Gjerding om Fritagelse for Mesterprøvetegning. –

Septb: 23. Samme. Guldsmedsvend Espelin om Ditto. –

Septb: 23. Finants-Depmtet: J: H: Tschernings Ansøgning om Understøttelse.

Septb: 24. Committeen for Christiania Børsbygning. Angaaende Architect Løsers Tegning til en Børsbygning.

Akademiet

Tegneskolen var et akademi etter samme mønster som en rekke andre kunstakademier i Europa, men ennå med noen færre oppgaver. Noen av dem skulle den imidlertid få senere, som vi skal se neste kapittel

Kapittel 5 - Akademiet konsolideres – kunstinstitusjonen utvides

I dette kapitlet behandles kunstpolitikken frem mot 1850. Innen 1840 tillegges ”Den kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania” ytterligere to akademioppgaver. I 1837 får skolens bestyrelse ansvaret for et statlig kunstmuseum. Tre år senere blir den også stipendiekomité for den første statlige stipendieordningen. Andre byer ønsker statlig støtte til nye tegneskoler, og i forhold til disse blir den statlige skolen betegnet som et ”Normal-Institutt”. Akademiregimet konsolideres.

I 1836 grunnlegges en privat kunstinstitusjon, Christiania Kunstforening. Den er et borgerlig kunstselskap, som supplerer det statlige akademiets oppgaver. Før 1850 er det etablert kunstforeninger også i Bergen (1838) og Trondheim (1845). Antallet norske kunstner i utlandet øker, dels som følge av stipendiene. Slik blir den norske kunstinstitusjonen utvidet, også geografisk, og akademiregimet kan bli utfordret.

Den samtidige etableringen av det statlige kunstmuseet og den borgerlige kunstforeningen gir anledning til å studere de politiske holdninger til forholdet mellom statlig og privat virksomhet på det kunstområde der staten allerede var tungt engasjert.

Staten var engasjert i to viktige byggeprosjekter, som ledes av to av Tegne-skolens lærere. Det er først Slottet og senere Universitetet, der særlig det første nyttiggjør seg den kompetanse tegneskolen gir.

Den kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania

Tegneskolens betydning for kunstnerutdanning og statlig byggevirksomhet

Når man ser på utdanningsforløpet til norske malere og billedhuggere som har vært elever her, ser det ut til at de allikevel måtte gjennom hele elementærutdanningen ved de kunstakademienes kunstskoler som de senere ble innskrevet ved. Det ser heller ikke ut til at de var godt hjulpet med den norske tegneundervisningen, for de fleste gikk ikke spesielt fort gjennom disse kunstskolenes klasser, og de vant ikke særlig mange medaljer på akademiene, og sjelden de høyeste. Det siste henger noe sammen med at de fleste norske malere var landskapsmalere, og det var for lavt ansett til å kunne få den gjeveste medaljen. Samtidens kommentarer til Tegneskolen regner den faktisk ikke som en fullverdig kunstskole når den bedømmes i forhold til akademienes kunstskoler.

Når Tegneskolen selv i en betenkning i 1850 sier at dens elever med vitnesbyrd fra skolen ble "straks tilstedet adgang til undervisning i høyere eller overordnete avdelinger" (Alsvik 1940:36), så stemmer ikke det med de opplysninger som gis om norske kunstnere i Norsk Kunstnerleksikon og ellers.

Både i Christiania og Stockholm var man klar over at det skulle komme en stor byggeoppgave i Christiania, som ville trenge både håndverkere og kunstnere på et nivå som landet selv ennå hverken hadde eller kunne utdanne. Det var det kongelige slott. I 1822 bestemte kong Carl Johan hvor Slottet skulle ligge, og året etter ble Tegneskolens sekretær og lærer Hans Ditlev Franciscus Linstow engasjert som dets arkitekt. Som sine assistenter under planleggingen gjorde han hele tiden bruk av sine tidligere elever ved Tegneskolen.[35] I den første tiden trengte han tegneassistanse og hjelp til å tegne og bygge en modell. Senere ble det engasjert håndverkere som bidro til byggingen, og senere også i de ytre og særlig innvendige dekorasjoner. Med sin dobbeltstilling som slottsarkitekt og lærer og sekretær ved Tegneskolen er det sannsynlig at slottets behov for fagfolk i noen grad kom til å styre skolens fagutvikling de første årene. Det er vanskelig å tenke seg Slottet bygget med norsk arbeidskraft uten den utdannelse som Tegneskolen kunne gi dem.

Da Universitetet og Oscarshall skulle bygges, var deres arkitekter, Grosch og Nebelong, også knyttet til skolen som lærere. Det statlige byggeri på høyt nivå i Christiania hadde trolig den statlige tegneskolen som en av sine forutsetninger. Det samme gjelder reisningen av kirkebygg – skolens bestyrelse skulle som kunstselskap godkjenne ethvert bygg, og noen av skolens lærere, i første rekke Linstow og Grosch, laget dessuten mønstertegninger til kirker. Bygningskunsten skulle høste langt større fordeler av det lille akademiet enn billedkunsten. I noen grad skulle kunstforeningene senere komme til å kompensere for det.

Det kommunale medansvar

I budsjettproposisjonen for 1824 foreslo departementet det samme beløp som Stortinget hadde bevilget i 1821. Men skolen hadde, som i 1821, henvendt seg direkte til budsjettkomitéen og bedt om 3000 Spd. Det heter i komitéinnstillingen (15. juli 1824:296): "Comitéen, som anseer Kunst- og Tegneskolen i Christiania for en saare gavnlig Indretning for det Offentlige, maa indstille, at det forlangte Tilskud bevilges." Det sluttet Stortinget seg til. I mange år fremover skulle skolen søke om mer enn disse 3000 Spd., men uten å lykkes.

[35] De fire første Linstow engasjerte til sin "Tegnestue" var hans tidligere elver ved Tegneskolen, snekkersvenn Jens Walter og murersvenn Lars Bardon Larsen, og deretter Ole Riis Høeg og Christian Heinrich Grosch. De to første tegnet fasadeoppriss og lignende, de to siste tegnet bygningsdetaljer som gesimser, søyler og kapiteler. Siden fant han en som bygget den modellen som ble tatt med over til Stockholm. I 1824 ble Benoni Aubert formann i Slottskommisjonen, som var ansvarlig for hele prosjektet. (Risåen 1998:19).

I 1830 introduseres det imidlertid en problemstilling som skulle prege diskusjonen om Stortingets bevilgning til skolen i nærmere 40 år. Budsjettkomitéen innstiller på en fortsatt bevilgning av 3000 Spd., men legger til:

> ... det synes som om Christiania, der har den største Fordeel deraf, bør være betænkt på ogsaa at bidrage noget til samme, da der ikke stedse bør stoles paa, at alt skal udredes av Statscassen. (Stortinget 28. august 1830:592)

Regjering og Storting prøver å legge et press på Christiania for å få byen til å yte et tilskudd til skolens drift, men med lite hell. Under Stortingets budsjettbehandling i 1833 drøftes og fastlegges prinsippet om det kommunale ansvar for innretninger som kommunen har næringsmessige fordeler av. Budsjettkomitéen ønsker nå helt konkret å gjøre Christiania medansvarlig for finansieringen av Tegneskolen, og uttaler i sin innstilling om det forhold at byen har nektet å yte tilskudd:

> Commiteen kan dog ei undlade at tilkjendegive, at denne Skoles Vedligeholdelse fornemmelig maa paahvile Christiania, der maa antages at have den største Nytte af samme, og at, hvad der omtales i et erholdt Document, ..., at flere Udenbyes der have nydt Underviisning, ja at disse endog fortrinligviis der skulle vorde optagne, ei kan tjene til Beviis for, at Skolen ene skal vedligeholdes af Staten. Da desuden Elever freqventerer Underviisningen, som have Leilighed at erlægge Betaling derfor, findes og heri en ny Grund for at nedsætte Statscassens Bidrag. (Stortinget 26. juli 1833:714 ff.)

Det er nytten av skolen som bør avgjøre hvem som skal bære kostnadene ved den, et premiss begge partene synes enige om, siden de fremfører argumenter om hvem som har slik nytte. Det pekes også på at det forhold at det ikke tas skolepenger av de bemidlede, og skolen derfor taper inntekter, ikke er noe som Staten skal kompensere for.

Komitéen ville ha nedsatt det foreslåtte bidrag på 2000 Spd. ytterligere, om det ikke hadde vært for at den fryktet at ”en yderligere Nedsættelse for Tiden skulde virke skadelig paa en Indretning, om hvilken den erkjender, at den er gavnlig”. Den anser betingelsen om en bevilgning fra Christiania ”for afgjort”.

Nå har imidlertid skolen tatt opp spørsmålet om lærernes status som embetsmenn, og komitéen kommenterer dette slik:

> Vistnok har Skolens Bestyrelse for vedkommende Departement søgt at udlede af Stiftelsens Gavnlighed og af den liden Udsigt for Kunstnere til Privatfortjeneste, at disse Lærere burde have samme Fordele, som Statens øvrige Tjenere, men herimod kan formentlig med Føie invendes, at Skolen ei kan betraktes som en Statsindretning, og at desuden den Adgang til Bifortjeneste for enkelt Kunstner, Indretningen frembyder, ei kan begrunde andet Krav end paa Betaling for den dertil medgaaede Tid og Anvendelse av Duelighed.

Her fremmes altså det syn, at skolen ikke er en statlig institusjon, og at lærerne derfor ikke er statsansatte. Dette er det ikke enighet om på Stortinget, og vi skal se at det senere også fremmer argumenter for det statlige ansvar. Lærernes ekstra-inntekter som kunstnere gjøres til et argument for å holde deres faste lønn nede. Med 50 mot 38 stemmer bevilger Stortinget allikevel 3000 Spd. (Morgenbladet 1833, No 213).

Men dette året dukker det også opp et annet initiativ, som skal komme til å påvirke politikken ovenfor kunstskolen mye. Borgermesteren i Bergen har innsendt forslag om at Stortinget bevilger 3000 Spd. til eksisterende eller nye kunst- og tegneskoler utenfor Christiania. I Bergen var det på Lyder Sagens initiativ, i regi av "Det nyttige Selskab", startet opp en borgerlig kunst- og tegneskole i 1824, og den har økonomiske vanskeligheter. Reskriptet av 19. mai 1813, om at håndverkerbevilgning bare gis på betingelse av godkjent tegneundervisning, gjøres bare gjeldende i distrikter der det er offentlig godkjente tegneskoler. Det gir høyere kvalitet på håndverket der, og selvfølgelig også mange elever. Dette er det etter hvert mange byer som skjønner betydningen av for sitt eget næringsliv, og som leder til opprettelse av flere tegneskoler.

Komitéen avviser uten videre forslaget, fordi det ikke er ledsaget av en tilstrekkelig dokumentasjon, og fordi det er bare er i Bergen det er opprettet en slik skole. Komitéen anser det riktig

> at før noget i Fremtiden bevilges til et Øiemed som omhandlede, bør den Plan, hvorefter saadan Indretning administreres, være bekjendt, da der ellers ikke kan dømmes om dens Hensigtsmessighed, og at det neppe vil være riktigt at bevilge til nye Skoler, saalænge der ikke vides, om saadanne ønskes, og kan vente de fornødne Bidrag af Communerne.

Her har komitéen tatt et fast grep om spørsmålet om bevilgning til nye tegneskoler: deres planer skal godkjennes, og kommunene skal yte tilskudd. Kunst- og Tegneskolen i Christiania blir senere den sakkyndige instans staten anvender for å bedømme planenes kvalitet, men kommunene får det økonomiske hovedansvaret for dem.

I 1834 fikk skolen igjen nye vedtekter og nytt navn: "Den Kongelige Norske Kunstskole". Formålsparagrafen, denne gang § 1, gir skolen en ny oppgave, nemlig å utarbeide mønstertegninger for håndverkere. I første ledd heter det at skolen har til formål

> a) ved Underviisning i Tegning og Modellering, ved Forfattelse og Indsendelse til det Kongelige Departement for Kirke- og Underviisningsvæsenet af saadanne Tegninger, som kunne tjene Haandværkere overalt i Riget til

> Mønstere ved Forarbeidelse af Møbler, Maskiner, Bygninger m.v. (resten av paragrafen er uendret fra 1822)

Om undervisningen heter det i § 43 at dens ”Gjenstande ere Tegning, Modellering, den rene og anvendte Mathematik, Bygningskunst og, saasnart Leilighed dertil gives, tillige Mythologie, Anatomie og Naturlære”. Her er ikke mye rom for ”høiere” kunst. Det bestemmes nå i § 3 at departementets ”Approbation” må innhentes før hvert nyvalgt medlem av direksjonen ”kan tage Sæde og Stemme” der, og likeledes med valget av formann (direktørtittelen er forsvunnet). Departementet tar sterkere kontroll, akademiet taper i selvstendighet.

Kunst- og tegneskoler opprettes i andre byer

Departementet fremmer i 1836 forslag om å yte 800 Spd. i bidrag til tegneskolen i Bergen.. Det må nå i sterkere grad enn før tenke prinsipielt om slike skolers betydning, og især om hvorfor staten skal drive en slik skole i Christiania og ikke andre steder.

> Den heldbringende Indflydelse, som velorganiserede og veludstyrede Kunst- og Tegneskoler maae have paa at udanne Sands og Smag ialmindelighed, og paa Haandværks- og anden industriel Virksomheds Fremskridt i særdeleshed, er almindelig erkjendt. Vistnok kan det ikke negtes, at slige Skolers Oprettelse og Vedligeholdelse nærmest synes at maatte være Gjenstand for vedkommende Communers Omsorg eller for private patriotiske Foreninger, ligesom dette ogsaa befindes hyppigen at være Tilfældet i andre Lande, og saavidt vites paa et pr. Steder hos os, men Erfaring, saavidt den hidindtil haves, synes at bekræfte, at slige private Foretagender endnu vanskeligen kunne trives i Længden her i Landet, uden at have et fast, ved Statens Omsorg vedligeholdt, Normal-Institut at støtte sig til. Fra dette maa ventes at udbrede sig lidt efter lidt den almindelige Erkjendelse af Tegnekunstens Vigtighed for næsten alle Borgerclasser, men især for Haandværkeren, og derfra maa kunne hentes duelige Subjecter til Lærere i lignende Skoler paa andre Steder og Veiledning ved deres Oprettelse. Den i Christiania værende Kunstskole, hvis gavnlige Virkninger ere øiensynlige og ikke blot indskrænkede til Christiania og dens omegn, formenes altsaa i det mindste hovedsageligen at maatte betragtes som et Normal-Institut for denne vigtige Green af den almindelige Dannelse, og som saadan at have billigt Krav paa fornemmelig at vedligeholdes af Staten. (Stortinget 20. desember 1836:123 ff.)

For å legitimere Kunst- og Tegneskolen i Christiania som en statlig institusjon, griper departementet til forestillingen om et normalinstitutt, en statlig sentralinstitusjon som kan være modell for og utdanne lærere til andre ikke-statlige tegneskoler. Den vil gjerne ha en faglig autoritativ og statlig godkjent rådgivende instans som støtte for statens behandling av kunstspørsmål i kommunene. I Tegneskolen har den et akademi, et kunstråd på en viss armlengdes avstand fra Staten, men allikevel nært

knyttet til og kontrollert av den. Men vi ser også at begrunnelsen for slike nye skoler langt på vei er næringspolitisk, og enda mer for dem enn for statens egen skole i Christiania.

Et flertall i budsjettkomitéen er langt på vei enig med departementet, og tør ikke la en fortsatt drift av skolen i Christiania være avhengig av et usikkert tilskudd fra kommunen. Det innstiller på 3000 Spd. Et mindretall vil derimot presse kommunen, og vil bare innstille på 1000 Spd. Bak bevilgningsspørsmålet ligger åpenbart en uenighet om man skal betraktes skolen som en "Statsindretning eller ei". Men uansett

> bør ansettelse som Lærer ved samme dog ikke begrunde krav paa Pension af Statscassen; thi de med Lærerposterne forbundne Functioner medtage saa liden Tid, at de meget vel – hvilket ogsaa for en stor Deel er Tilfældet – kunne overtages som Biforretninger ved Siden af en annen Hovedsyssel, enten i Embedsveien eller i anden privat Virksomhed.

Men komitéens flertall vil ikke støtte skolen i Bergen med 800 Spd., for det mener at Staten

> ved at vedligeholde en Normalskole af dette Slags i Rigets Hovedstad, har viist denne Gjenstand den fornødne Opmærksomhed, og derved tilstrækkelig lettet Adgangen for Rigets øvrige større Steder til at faae oprettet og vedligeholdt Tegneskoler.

Resultatet etter "temmelig vidløftige Debatter" i Stortinget (Morgenbladet Nr. 364 1836) var at Kunst- og Tegneskolen i Christiania fikk sine 3000 Spd., mens den i Bergen ikke fikk noe. Men avstemningene varslet at synet på statens ansvar for tegneskoler i andre større byer var i ferd med å endres.

Kunstsamlinger før Nasjonalgalleriet

Bodil Sørensen (1997) har dokumentert en god del norske kunstsamlinger på første halvdel av 1800-tallet. Vi finner kunstsamlinger hos menn som Peder Anker på Bogstad og Carsten Anker på Eidsvoll, Bernt Anker i Paleet i Christiania, Carsten Tank på Rød ved Halden, Diderik von Cappelen på Gimsøy ved Skien, Jørgen von Cappelen Knudtzon i Trondheim, John Collett på Ullevål, Bernt Holm på Gimle ved Kristiansand, Niels Emanuel de Thygeson på Skøyen utenfor Christiania, Andreas Schram Olsen, Jakob Aall på Ulefoss, biskop Jacob Neumann i Bergen, Wilhelm F. K. Christi i Bergen.

Nesten alle disse samlingene ble oppløst, gjerne ved auksjon etter dødsfall. I dag er det bare en av samlingene som er intakt, iallfall for en del, og den befinner

seg på samme sted der den er blitt til, på Bogstad gård utenfor Oslo. Her ser vi også et eksempel på hvordan kunstverk i slike samlinger kunne bli brukt i et privat hjem. Det er imidlertid uklart hvordan f.eks. Bernt Holm på Gimle oppbevarte sine mer enn 750 malerier. De største samlingene kunne telle over 500 malerier og pasteller og en god del kobberstikk, samt en og annen skulptur.

Samlingene var dårlig katalogisert, og det er vanskelig i mange tilfelle å vite hva de egentlig omfattet. Det kan virke som katalogiseringen først skjedde når samlingene skulle avhendes etter eierens død, og da hadde den ikke noen opplysende funksjon. De eldste samlingene innehold mye flamsk og nederlandsk kunst, men også tysk og italiensk kunst var det en del av. De kan dateres tilbake til 1600- og 1700-tallet. Det ble ikke skilt vesentlig mellom originaler og kopier.

Alle disse samlerne drev en utstrakt selskapelighet. De besøkte hverandre, og ble kanskje også i slekt gjennom giftemål. Disse hjemmene fungerte vel i noen grad også som gjestesteder for velhavende utenlandske besøkende til Norge. Skal man dømme etter monteringen på Bogstad, var ikke kunstverkene utstilt slik vi vil oppfatte fenomenet utstilling. De fleste kunstverkene var trolig montert i de rom ble brukt til selskapelig bruk, og skulle bli sett av gjester. De var rammer rundt presentasjonen av familien og dens plass i samfunnet, og rundt den selskapelighet som ble utøvet. Selv om disse samlingene ikke var offentlig tilgjengelige, ble de sett av et stort antall mennesker fra samfunnets ledende skikt. Vi befinner oss også i en tid da kunsthistorie, med sine karakteriseringer, perioder og navn, hadde liten relevans for betraktning og opplevelse av kunstverkene. De ga nok mer kunstopplevelse og estetisk sans enn de ga kunsthistorisk innsikt. Det var de fortellingene som bildene selv kunne gi, som var det sentrale.

De innkjøp som ble gjort av norsk kunst, ser ut til å henge sammen med fremveksten av kunstforeninger og deres anskaffelse av arbeider av de utenlandsbosatte norske kunstnere til sine utlodninger. Iallfall finnes de private samlingenes norske navn igjen i de første kunstforeningenes innkjøpslister. Det må antas at en del av de utloddede bildene etter 1836 kom i slike samleres eie, eller at disse samlerne bestilte malerier av kunstnere de som medlemmer av kunstforeningene hadde sett utstilt der. Det er grunn til å undres over at ingen av disse samlingene ble grunnlag for noen offentlig kunstsamling.

Bergens Museum[36]

Christie sendte i 1825 ut en ”Indbydelse til at oprette et Museum og Naturalie-Cabinet i Bergen med Formaal at tilveiebringe en Samling af Oldsager og Konstsager, Mynter og naturalier”. Til tross for det noe alderdommelige navnet var det

[36] Fremstillingen her følger Kaland (1939) når ikke annet er anført.

organisert etter moderne prinsipper, kanskje med inspirasjon fra de danske museenes reorganisering like før, og hadde allerede ved starten en liten maleri-samling, som det fikk i gave fra konsul Gerhard Stub i Livorno. Dette private museet fikk egen bygning i 1840, og ytterligere en ny i 1869, men måtte av plasshensyn allerede i 1875 overdrA hele malerisamlingen til kommunen. Den besto da av ca 280 kunstverk.

I. C. Dahl hjalp til med innkjøpene, og bidro med sine kunnskaper til ordning og katalogisering, som Lyder Sagens sønn sto for. Han ga selv flere arbeider til museet. I 1840 tellet malerisamlingen 170 arbeider. Malerisamlingen var kanskje også anlagt av hensyn til den tegneskolen som på bl.a. Lyder Sagens initiativ ble etablert i byen i 1824.

Dette museum fikk også statsstøtte – første gang i 1845, med 400 Spd. bevilget av Stortinget. Det samme ble bevilget også neste år. Om det hadde noen betydning for museets kunstinnkjøp er uvisst.

Welhaven, selv fra Bergen, skrev artikkelen ”Om Musæer” i 1833. Han ønsket da dette museets kunstsamling overført til Christiania – ”det ene bekvemme Sted til Anlæggelse af et National-Institut for Kunst” (Samlede Verker, bd. 1:191). Han ønsket ”paa eet Sted samlet alt hvad vores Fædreland eier av virkelige Kunstskatte”, og tenkte seg dette som et universitetsmuseum. Det ville tiltrekke seg ”Stats-styrelsens Opmærksomhed og vække dens kraftige Indvirken”.

Nasjonalgalleriet

Nasjonalgalleriet regner sin stiftelse til 1836. Men å si at det var et kunstmuseum som da ble stiftet er en betydelig overdrivelse. Det Stortinget gjorde, var i mange år å bevilge et lite, fast beløp til innkjøp av malerier og gipsavstøpninger til en statlig kunstsamling bestyrt av Tegneskolen.

Situasjonen i 1836

Med unntak av Bergens museum fantes det ingen offentlig tilgjengelig kunstsamling i Norge da Tegneskolen ble etablert. Det fremsto heller ingen kongelige eller private samlinger som et kunstmuseum kunne bygges videre på. Dette var et savn for skolens undervisning. Det gjaldt undervisningen både i de ”frie” og de ”mechaniske kunster”. Jo høyere kunstnerisk nivå forbildene hadde, jo bedre var undervisningen antatt å kunne bli. Særlig var de antikke forbilder viktige, og de store navn fra renessansen. Det kunne heller ikke undervises fyllestgjørende i kunsthistorie uten en musealt ordnet kunstsamling som gjennom en montering etter epoker og skoler viste kunsthistorien på veggen. På denne tiden, og i lang tid fremover, var kopier

pedagogisk sett regnet som likeverdig med originaler. Malerier ble kopiert, skulpturer og ornamenter ble avstøpt i gips, og kobberstikk ble stukket både av malerier, skulpturer, bygninger og ornamenter.

Dietrichson mener at vedtektene fra 1834 påla bestyrelsen å arbeide for å gjøre innkjøp av kunstverk ”som et Fundament for et vordende Museum ... da et saadant Museum ville vorde et virksomt Middel til Udbredelse av Smag og Sands for Kunsten” (Dietrichson 1887:4). Jeg kan imidlertid ikke se av disse vedtektene at det foreligger noe slikt pålegg, og har heller ikke funnet hvor han kunne sitert fra. Når vedtektene både i 1822, 1834 og 1841 omtaler kunstsamlinger, refererer de til skolens egen samling av gipskopier, kobberstikk og fortegninger som ble brukt som forelegg i undervisningen, sammen med originaler.

Uansett var det en allment utbredt oppfatning at en kunstsamling bestående av malerier og skulpturer var både nyttig og nødvendig for en kunstskole. Dette gjorde det riktig for Tegneskolens direksjon å arbeide for etableringen av et norsk kunstmuseum. Den har nok også sett det som et ledd i arbeidet for å gjøre det mer attraktivt for gode kunstnere å søke seg til landet og til skolen som lærere, særlig fordi unge kunstnere søkte gode forbilder for å kunne utvikle sin egen kunst. Det kan vel også ha hatt en betydning at et kunstmuseum kunne tenkes å kjøpe inn arbeider av samtidens og landets egne kunstnere, ikke minst de som var knyttet til akademiet, slik man var begynt med i Danmark.

Forslag om et statlig kunstmuseum – et samlet syn på et norsk kunstliv

6. april 1836 fremsatte stortingsrepresentant, sogneprest Hans Riddervold (senere statsråd for kirke- og undervisningsdepartementet) et forslag for Stortinget om å etablere et statlig kunstmuseum. Han hadde imidlertid ikke utformet forslaget selv, men fremla det på vegne av en anonym forslagsstiller. Det har vært spekulert en del over hvem denne forslagsstiller var. Det viktige er imidlertid at flere kunstpolitisk aktive krefter på den tiden ønsket seg et kunstmuseum: Tegneskolen, I. C. Dahl, J. S. Welhaven og de øvrige miljøer bak den kunstforeningen som også skulle bli etablert samme år.

Både forslaget og dets behandling i Stortinget er meget sentrale kunstpolitiske dokumenter, fordi politikere her drøfter et samlet syn på norsk kunstliv, og statens rolle i dette kunstlivet. Det må også sees i sammenheng med planene for en kunstforening i Christiania. Forslaget innledes slik, ifølge Sigurd Willochs bok fra 1937 om Nasjonalgalleriets første 100 år (:17ff):

> Til Storthinget!
> Videnskaber og Kunster ere Fostere af den menneskelige Aands Udvikling og Kilden til all Aandens sande Nydelser, alle Livets Bekvemmeligheder. De have

> derfor til enhver Tid været i høi Anseelse hos de dannede Nationer, og den Grad av Iver, Nationen har viist for deres Blomstren har altid været og er især nu et Kjendemærke paa deres Cultur – det, hvorpå deres sande Agtelse hos andre Nationer beroer. Ingen dannet Mand kommer nu til et fremmed Land eller idet mindste til dets Hovedstæder, uden at han søger at blive kjendt med deres Anstalter for Videnskaber og Kunst, uden at han med Interesse søger Leilighed til at betragte deres Kunstværker og af hvad han derom erfarer, danner han sig Begrebet om Nationens Smag og Dannelse. De store Videnskabsmænd og Kunstnere have ofte erhvervet deres Fædreneland en større Anerkjendelse end dets Handel og krigerske Bedrift, naar denne ei har været desmere glimrende, og herpaa turde vel vore nordiske Lande avgive et Beviis. Det lille Danmark skulde vistnok, selv om det ei ved sin Beliggenhed hævdede en vis Rang, allerede ved sin store Videnskabelighed og Kunstsands have en stor Anerkjendelse i Udlandet, og selv vort Fædreneland er ved de faae udmærkede Videnskabsmænd og Kunstnere, som fra det ere udgagne, bleven mere bekjendt og agtet i Udlandet end ved de ofte høist dunkle og urigtige Begreber, som derom er udbredt blandt Fremmede gjennem Skrift og Tale.

Slik Linstow hadde gjort i sin tale i 1820, påpeker også forslagsstilleren at kunnskaper og ferdigheter stimulerer både det åndelige og det materielle. Støtte til disse åndens fostre er tegn på høy kultur, og høy kultur er det som gjør en nasjon aktet av andre. Her gjøres kulturpolitikk også til utenrikspolitikk. Det vises til det lille Danmark, som allerede hadde vunnet et navn i utlandet på grunn av sin kunst og vitenskap.
Og hvorfor ikke også Norge? I. C. Dahl fremheves som eksempel på en av flere nordmenn som hadde gjort ære på Norge i utlandet:

> En av vore Kunstnere er ligeledes Professor i Tydskland og bærer Navnet av Europas første i sit Fag (I. C. Dahl. DS). Vi betragte Sagen her kun fra Ærens Side, da det gavnlige i Videnskabernes og Kunsternes Triven, og det Billige mod vore Genier i at sørge for deres Udvikling maa være indlysende av sig selv; men selv om det directe gavnlige ej var saa stort heri som det virkelig er, saa maa det være en Nations Regel at arbeide ej blot for sin physiske Velvære, men, hvor denne ej skades eller forsømmes tillige for Æren.
> Derfor bør vi gjøre, hvad vi kunne, for at fremme Videnskaber og Kunster. Vi have gjort meget for Videnskaberne, det maa Enhver erkjende.

Her tar nasjonalæren den plass som Treschow nok ville ha gitt ånsdannelse og moral. Kunst og vitenskap gir landet både praktisk nytte og heder. Siden vi har gjort mye for vitenskapen, med etableringen av universitetet, må det nå gjøres noe for kunstene.

> Men for Kunsterne have vi intet gjort; vi eie ingen Dannelsesanstalter for de Talenter, Erfaring dog har vist, at vi eie i dette Fag – og dog er det Kunstnerne, om de naa nogen Høide, der især formaa at udbrede vort Navns Ære i Udlandet; thi de føre et almeenfattelig Sprog i deres levende Fremstillinger, som bemægtiger sig Folkets Hjerte og trænger sig frem til

> Thronerne, medens kun en ringere Kreds fatter Videnskabsmændenes Værker.
> Vi savne, som sagt, ingenlunde Kunst-genier. Ligesom Bonden Pehr Hørberg i Sverrig blev en Maler, der staaer, som et høist mærkeligt (og her betyr det ikke rart, men bemerkelsesverdig. DS) Phænomen iblandt Kunstnerne, saaledes slumrer vist ogsaa hos os mangt et udmærket Genie under Koften og savner Anledning til at vækkes og uddannes. Vi have jo selv her ved Tegneskolen havt talentfulde Elever af Bondestanden, som have savnet Anledning til at begynde sin Uddannelse i en tidligere alder og til at komme udenlands for at fortsætte det Begyndte.

I dette avsnittet er konsentrert formulert det samme som vi i dag bruker mange sider i offentlige utredninger på, for å argumentere for statlig støtte til kunstnere, kunstinstitusjoner og utenrikskulturell satsing. Det er kunstnerne som kan gjøre ære på Norges navn, og talenter har vi mange av, men deres geni er skjult "under Koften". Men forutsetningen er at de "naa nogen Høide", det vil si at de selv vinner ære og anerkjennelse. Vi sier Dahl, og mener Norge – en metonymisk forbindelse. Når Dahl er kjent, er også Norge det. Kunstnere representerer Norge. Men under denne forutsetningen hviler en annen som ikke er utsagt, men tas som gitt, nemlig at kunstnere drar ut og blir kjente i andre land og dermed også gjør sitt eget land kjent. Nydelig sies det også at kunstverk har et språk som når frem både til høy og lav.
Det er imidlertid påfallende at det påstås at Norge ikke har noen "Dannelses-anstalter" for talentene. Er ikke Den kongelige Kunstskole en slik anstalt? Dette ville neppe påstås av direksjonen for kunstskolen, og svekker sannsynligheten for at det er den som har utformet forslaget. Og Dahl ville neppe ha referert til seg selv:

> Selv vor berømte Dahl fødtes ei i en Stilling, som skjænkede ham Anledning til at erholde sin kostbare Uddannelse, som maatte erhverves i Kjøbenhavn og det var et stort Held, at han stødte på Mennesker, som forstode hans Talent og reddede det fra Undergang. Lader os dog ikke paa en Gang vise os ubillige mod disse vore Genier og vise os for Europa, som vi ei have den sande Agtelse for disse Blomster ved at nægte dem den Pleie, at de kunne utdvikles til Frukt.

Dermed er forfatteren bak forslaget nådd frem til sin konklusjon:

> Vi bør derfor søge at skaffe os de nødvendige Dannelsesanstalter, hvortil høre Lærere i de forskjellige Kunstens Grene og Samlinger av gode Kunstværker til Dannelsesmønstre. Til dette Maal bør vi skridtviis nærme os, da vi ei paa engang kunde lægge Haand paa det hele Værk. Lærere kunde vel næsten intet udrette uden at have de nødvendige Samlinger; disses Betragtning derimod vækker Kunstsandsen og leder altid det sunde Talent rigtigt, saa at de vistnok (som her betyr "helt sikkert". DS) bør ansees som det væsentligste Fundament. Lærere kunne vi desuden ei endnu faa blandt vore Landsmænd,

> hvilket dog vilde være ønskeligt, og vi have vel allerede ved Tegneskolen nogle Lærere, som kunne lede Lærlingerne ved Kunstværkernes Studium.

Her tar forslagsstilleren egentlig opp to behov: kunstnerutdanning og kunstsamling. Og hva annet kunne en slik kunstnerutdanning være enn kunstskolen ved et akademi, når man allerede hadde en tegneskole? Det tas her som gitt at den undervisning som gis ved Tegneskolen ikke er god nok til å utdanne kunstnere. Det hevdes imidlertid at gode kunstverk er viktigere som fundament for kunstens utvikling i Norge enn et akademi, fordi de få lærere vi har, ikke har kunstverk tilgjengelig som de kan lede elevenes studium av, og de kan i dag heller ikke være norske – "vore Landsmænd". Også her finner vi noe underforstått, nemlig at kunstopplæringen bygger på de beste kunstverkene som forbilder, og at kunstens "Dannelsesanstalter" i Norge bør ha norske lærere som springer ut fra de samme anstalter.[37]

> At begrunde en samling av Kunstværker, troe vi saaledes at være det første, hvorpaa Staten bør henvende sin Opmærksomhed, og til at begynde dette troe vi, at den ei blot har tilstrækkelige Midler, men at den endog kan afse noget, uden at forsømme andre vigtige Hensyn. Det eneste Staten hidtil har tilstaaet Kunsterne er 3000 Spdr. Aarlig til Tegneskolen, som allerede har havt saa stor Indflydelse paa Haandværkernes Dannelse, og som, naaar den faar en saadan Kunstsamling ved Siden ei blot vil kunne danne egentlige Kunstnere, men ogsaa give os duelige Lærere, der ville udgaae til Landets forskjellige Egne og der igjen have en lignende Indflydelse paa Smagens Uddannelse. (op.cit.:5-6)

Her ser vi at det skilles mellom "egentlige" kunstnere og andre – trolig slike som ikke var malere, billedhuggere eller arkitekter. Tegneskolen, mener forfatteren, kan ikke utdanne "egentlige" kunstnere før dens lærere får tilgang til en god kunstsamling. Da vil den også få bedre lærere og utdanne kunstnere som kan bli lærere ved andre tegneskoler i landet, som selvsagt også trenger tilgang til gode kunstsamlinger. Her ligger det i kim et forslag som vil lede mot et system for kunstutdanning og -formidling som omfatter hele landet.

> I Forbindelse med denne Indretning (altså Tegneskolen. DS) troe vi derfor, at en saadan Kunstsamling for det første bør sættes, dog saaledes at Værkerne til samme ei anskaffes uden efter Beraadslagning med udenlandske Kunstnere og især de af vore Landsmænd, som findes blandt dem. Den Sum, vi havde tænkt os, at Staten uden Savn vil kunne afse til dette Øiemed er 1000 Spdr. Aarlig, hvormed vi tro, at man efter en ikke saa lang Tid kan have en ret taalelig Samling.

[37] Det skulle være langt frem: Ikke før i 1948 ble den første nordmann professor ved Statens Kunstakademi i Oslo, som selv var utdannet der (Solhjell 1995a).

Det er altså Tegneskolen – statens akademi – som foreslås som ansvarlig for samlingen. Det fremgår ikke direkte av forslaget, men det er underforstått at det som skal kjøpes inn er eldre utenlandsk kunst, helst av kjente mestere, og ikke av samtidens kunstnere. Også gipsavstøpninger av antikk skulptur falt inn under formålet.

Det var trolig kjent for forslagsstilleren at kunstforeninger, som den som var under forberedelse i Christiania, bare kjøpte inn kunst av samtidens egne kunstnere, og da vesentlig for utlodning til medlemmene. Det var ikke kunstnere eller andre i Norge med innsikt i eldre europeisk kunst. Det var derfor helt naturlig å forutsette at utenlandske eller utenlands boende kunstnere skulle bistå ved innkjøpene. I forslaget til beslutning heter det i pkt. I:

> I Forbindelse med det til Kunstskolens bevilgede Bidrag bevilges endvidere for de følgende 3 Skatteaar fra 1 Juli 1836 – 1 Juli 1839 1000 Spdr aarlig af Statscassen til Begrundelse af en Kunst- og Malerisamling, hvilke efter Beraadslagning med udenlandske dyktige Kunstnere især af vore Landsmænd blive at anvende udelukkende til det nevnte Øiemed paa hensigtsmessigste Maade.

Om jeg skal foreslå hvem den anonyme forslagsstiller var, vil jeg helle til de to ledende arkitekter i Norge på den tiden, Linstow og Grosch. Særlig Linstow har utmerket seg med evne til å se de store linjer i kunstpolitikken. Han kan ha ønsket anonymitet for å kunne stå friere i sin indirekte kritikk av Tegneskolen. Det er hans stil som preger forslagsteksten.

Stortingets behandling av forslaget om et kunstmuseum

Forslaget går via stortingspresident og senere statsråd Sørensen til budsjettkomitéen. Den videre behandling i Stortinget er den første politiske behandlingen av et samlet norsk kunstliv, fordi den drøfter både kunstnerutdanning, kunstforening og kunstsamling i sammenheng med hva politikerne mener er Statens ansvar og landets tarv.

Komitéens innstilling viser innledningsvis til det forslag Riddervold har fremsatt, og refererer dets begrunnelse slik:

> Forslaget er bygget på Viktigheden saavel i Henseende til Nationalærens Befordring som til Opvækkelse af de mangesteds i Landet tilværende, men skjulte Talenter for Kunst, at erhverve de med Hensyn hertil fornødne Dannelsesanstalter, hvortil høre Lærere i de forskjellige Kunstens Grene og Samlinger af gode Kunstværker til Dannelsesmønstre, hvoraf de sidste udgjøre et forberedende Skridt til Oprettelsen av hine Dannelsesanstalter, der heller ikke strax kunne oprettes af Mangel paa dyktige Lærere blandt vore

> Landsmænd. Commiteen nægter ikke, at det er saare ønskeligt, at der ogsaa i vort Land maatte lægges en virksom Haand paa forberedende Foranstaltninger til at fremme Kunster, saa at disse kunde trives i Landets Skjød ved Siden af Videnskaber, for hvis fremme Staten har gjort store Opopfrelser, og at ikke Kunstnere af vore Landsmænd skulle see sig nødte til, som hidtil har været Tilfældet, at tye til Udlandet. (Stortingets forhandlinger 7. juli 1836, budsjettkomitéens innstillling, s. 50 ff)

Det virker jo her som komitéen innser nødvendigheten både av en kunstsamling og et kunstakademi med anerkjent dyktige kunstnere som lærere. Erkjennelsen av behovet for en kunstnerutdanning, og dermed et fullt utbygget kunstakademi, skulle imidlertid forsvinne allerede med det neste Storting i 1839. Og vi må fortsatt ha i minne at den vanlige forståelse av begrepet ”kunst” på denne tiden lå langt nærmere det håndverksmessige og endog tekniske, enn det siden kom til å gjøre. Var det slik at datidens stortingsrepresentanter her i realiteten drøftet utdannelsen av håndverkere, og ikke av malere, billedhuggere og arkitekter? Delvis er nok det tilfelle, men ikke helt, for referansen til (den beklagelige) nødvendigheten av å reise til utlandet for å bli utdannet, peker på at det også tales om ”egentlige” kunstnere.

Komitéen innstiller allikevel på å avvise forslaget om å avsette midler til en kunstsamling, selv om den aksepterer alle argumentene for betydningen av en slik.

> Det, der fornemmelig har bevæget Commiteen dertil, er, at ligesom det i og for sig er ligesaa hensigtsmessigt til et saadant Øiemeds Befordring, at private Samfund, der føle Interesse for Kunstens Fremme, gjør de første Skridt, hvorefter det Offentlige, om fornødent gjøres, kunde komme dem til Hjælp til en mere udbredt Virksomhed, naar Frugterne af de private Anstrængelser sees at svare til Forventningen, saaledes er der i nærværende Tilfælde virkelig, efter at Forslaget er fremsat, opstaaet en saadan privat Forening, som har til Øiemed at tilveiebringe deslige Samlinger, hvorfor det ansees riktigst, at der udsættes med at yde Hjælp fra Statens side, indtil det viser sig, hvorvidt en saadan Hjælp er fornøden; thi uden Fornødenhed bør Storthinget ikke inlade sig paa nye Udgiftsposter.

Her ser vi kanskje for første gang en kulturpolitisk mekanisme (Dahl 2004), som har vært bærende i norsk kunst- og kulturpolitikk helt frem til våre dager: staten tar ikke selv ansvar for tiltak på kulturområdet uten at private initiativ først har vist at det har vært behov for det, der det private initiativet selv er noe av det som dokumenterer behovet. Så lenge de borgerlige løsninger har fungert, har det heller ikke vært noe mål for staten å støtte eller overta teatre, symfoniorkestre, kunstmuseer eller andre. Faktisk er etableringen av Nasjonalgalleriet et unntak. Det skyldes nok at det måtte sees som et nødvendig tilskudd til den statlige kunstskolen (som også ble etablert etter en periode med drift i borgerlig regi, jfr. den ”Mariboeske” tegneskole), og det

forhold at det ikke fantes noen privat eller kongelig samling som kunne danne grunnlaget.

Når komitéen nå kunne vise til et slikt privat initiativ til en kunstsamling, var det fordi den visste at det forelå planer om en kunstforening i Christiania, som skulle ha etablering av en kunstsamling som en av sine oppgaver. Det het nemlig i annen del av den ”Indbydelse til en Kunstforenings Oprettelse i Christiania”, som ble rykket inn i ”Den Constitutionelle” 22. april 1836 av den danskfødte bokhandler Johan Dahl, og skrevet av Herr Lector Schweigaard:

> Kunde man forudsætte en saa levende Interesse for det her fremsatte Forslag, at de aarlige Sammenskud bleve tilstrækkelige til Grundlæggelse af en Kunstsamling, hvorved Selskabets Acquisitioner kunde blive uadsplittede, ... (Willoch 1936:14)

Denne innbydelsen førte altså til at komitéen innstilte på at forslaget om ”Begrundelse af en Kunst- og Malerisamling bifaldes ikke” (Stortingets forhandlinger 7. juli 1836, s. 52). Men på det stortingsmøte 7. juli som skulle behandle saken, ble den utsatt, og først tatt opp til behandling 28. desember. I mellomtiden var Kunst-foreningen stiftet, og i dens vedtekter var henvisningen til en kunstsamling fjernet. Dette ble antakelig gjort bevisst for å legge forholdene til rette for at forslaget om en statlig finansiert kunstsamling allikevel kunne vedtas. Hva var så en kunstforening på den tiden?

Kunstforeninger – borgerlige kunstinstitusjoner

Kunstforeningene var borgerlige sammenslutninger – ”Selskaber” – med samtidens billedkunst, især den norske, som sitt interesseområde. Deres primære arbeidsform var i startfasen innkjøp og utstilling for medlemmene av kunstverk som ble loddet ut til medlemmene hvis medlemskort også var et lodd i lotteriet og adgangstegn til de lukkede utstillingene. De arrangerte også offentlige kunstutstillinger med adgang for enhver som betalte inngangsbilletten. Etter hvert begynte de også å bygge opp egne kunstsamlinger, vesentlige av norsk samtidskunst.

Internasjonalt er kunstforeninger et fenomen som ble utbredt i den germanske verden fra ca 1820. Det finnes kunstforeninger i Sveits, Østerrike, Tyskland, Sverige, Danmark og Norge. De har arbeidet ganske likt. Det er også oppgitt at lignende foreninger fantes i Frankrike tidlig på 1800-tallet, men disse er mindre kjent (Monnier).

En kunstpolitisk argumentasjon for kunstforeningen

Initiativtakeren til stiftelsen av Christiania Kunstforening, den danskfødte bokhandleren Johan Dahl, hadde fått Anton Martin Schweigaard til å skrive et innlegg i den innbydelse Dahl rykket inn i avisen "Den Constitutionelle" 22. april 1836. Dette innlegget er ofte sitert, men er vel i sin helhet bare tilgjengelig i Willochs bok til kunstforeningens 100-års jubileum i 1936 (Willoch 1836:14, kursiveringen er Schweigaards).

> Den Plan, ved aarlige Bidrag at danne et Fond til Kunstens Understøttelse og Opmuntring, er gjennem de saakaldte Kunstforeninger paa saa mange Steder og med saa heldige Virkninger iværksat, at et Forslag til hos os at stifte et Selskab, der ved Medlemmernes Sammenskud og artistiske Kyndighed og Smag skulde bidrag til unge Kunstneres Opmuntring, til Vækkelse af Følelsen for Formskjønhed og til at sikkre Nationen Værker af erkjendte Mestere, ikke vilde være Forsøg paa noget Nyt, men en Optagelse og Anvendelse af en allerede prøvet Idee. Vistnok er Betingelserne for Dannelsen af en Kunstforening hos os ugunstigere end i de Lande, der nærmest maa tjene som Forbillede. Men paa den anden Side er ogsaa Opfordringen og Bevægelsesgrundene til ved *private Kræfters Forening* at virke til at vække Kunstsands langt stærkere her end andetsteds.
>
> I Hovedstæder, hvor der residerer et Hof, vil Kunsten ikke savne Beskyttelse for sine Hjælpemidler til den fyrstelige Glands; i Lande, hvor store Rigdomme have deres Sæde, finder Kunsten sin Næring ved sine Bidrag til den høiere Luxus; vi have hverken et kongeligt Hof eller store samlede Formuesmasser: i Monarchiet kan ikke Kunsten her søge sin Beskyttelse, den maa henvende sig til vor Republicanisme: Det er forbi med Augusters og Mæcenaters Guldalder, der udstrøede Dukater, den borgerlige Kobberalder er nu kommen, der *sammenskyder Skillinger*. Den samme Associationstendents, der allerede saa ofte har vist sig stærk og uegennyttig, maa komme den til Hjælp. Det er ikke blot Krigens Pile, der vinde Styrke ved Forening, ogsaa Fredens Palmer give hinanden Beskyttelse ved at plantes sammen.

Neppe noe annet sted finnes det bedre og knappere formulert enn her en analyse av norsk kunstpolitikks situasjon i første halvdel av 1800-tallet. Når det i Norge hverken finnes et hoff og en adel, eller private formuer, da må borgerskapet tre til med sin forening – et begrep som her får den dobbelte betydning som peker tilbake på dets opprinnelse. Dermed etablerer Schweigaard også en grense for det statlige kunstpolitiske ansvar – det skal ikke gå lenger enn dit man ved private krefters forening kan påta seg nasjonale oppgaver.

> Savne vi end Kunstfrembringelser, saa savne vi ikke Kunstnere, der tilhøre os i Nationalitet, skjønt *fremmede* i deres Værker. Vor Historie har altformange Exempler paa, at Individer af vore Landsmænd, der maa henregnes til vor Nations Pragtexemplarer, ikke alene have utfoldet, men *efterladt* deres hele Fylde af Blomster og Frugt paa fremmed Grund. Skulde vi for disse Mænd alene opreise et Cenotaphium, naar det er forsildeligt at bevare deres

> Erindring ved Besiddelsen af det, som overlever dem, og ikke kunde betegne at de vare *vore* uden ved en Stjerne ved deres Fødsels- og et Kors ved deres Dødsaar i vor Historie, medens deres virkelige Historie uforgjængeligt lever i deres Værker, der findes overalt i Verden, kun ikke hos os? Hvis vi hos vore Efterkommere skulde sikkre Nationen mod Bebreidelser for Mangel paa Interesse for dem af vore Landsmænd, der ved deres Talent have skaffet vort Land en ærefuld Anderkjendelse blandt Fremmede, saa maa vi selv gjøre det første Skridt; thi vi have nu ingen Repræsentant, der for Eftertidens Domstol kan bære den moralske Ansvarlighed.
>
> Det er paa Grund af disse, af Hensyn til Nationalæren og National-udviklingen hentede, Betragtninger *vore* Medborgere herved indbydes at sammentræde som Constituenter af en vordende Kunstforening. Enhver der tegner sig, maa ansees villig til at yde sit Bidrag, der maatte vorde fastsat som Medlemmernes Contingent. Selv om Foreningen ei skulde blive talrigere og de sammenskudte Bidrag ei større, end at Foreningens Virksomhed maatte indskrænke sig til aarligen at kjøbe nogle Malerier, der ved Lodkastning blev enkelte Medlemmers udelukkende Eiendom, var allerede Noget gjort. Kunde man forudsætte en saa levende Interesse for det her fremsatte Forslag, at de aarlige Sammenskud bleve tilstrækkelige til Grundlæggelsen af en Kunstsamling, hvorved Selskabets Acquisitioner kunde blive uadsplittede, og hvis Locale tillige kunde tjene til Udstillingssted for vore indenlandske Kunstnere og Kunstelevers Frembringelser, saa vilde et reent nationalt Øiemed opnaaes ved det private Selskabs Virksomhed.

Schweigaards unnlater å nevne det Storting han selv skulle bli et fremtredende medlem av, og den stat det bestyrte. Men det er som om han allerede taler på statens vegne når han viser til det ”nationale Øiemed” kunstforeningene har. Welhaven har den samme analyse som Schweigaard: ”Kunstens gamle Asyler, Fyrsternes og de enkelte Rigmænds Gallerier” er ikke lenger tilstrekkelige (Samlede Verker, bd. 3:444). Nå er kunsten for en stor del henvist til ”et marked av uformuende Kunder”, men med kunstforeningene kommer ”Associationsaanden der forstaar at forene dem til et anseeligt Heele”.

14. juni ble det holdt et konstituerende møte som valgte en lovkomite. I komiteen satt lektor i jus ved universitetet Anton Martin Schweigaard, juristen Fredrik Stang (hvis stilling ved universitetet Schweigaard nettopp hadde overtatt), arkitektene Linstow og Grosch og cand. theol Henrik Heftye (som senere ble valgt til kasserer). Dette er den eneste gang Fredrik Stang har noen formell befatning med kunst-foreningen. I følge Rune Slagstad var Stang en tilhenger av ”en aktivt intervenerende styringsstat” (Slagstad 1997:13). Da er det kanskje ikke overraskende at lovkomiténs lovutkast ikke hadde noen henvisning til at kunstforeningen skulle bygge opp en kunstsamling. Komiteen mente ”ei at kunne Anbefale til Antagelse” en slik oppgave fordi en

> Beslutning om at lægge an paa en Kunstsamling blot ved Medlemmernes aarlige Sammenskud, uden bestemt Fond og uden paaregnelige Indtægter i

> en fjærnere Fremtid, vilde allerede i og for sig være bygget paa en altfor løs Grund. Beløbet af den aarlige Contingent kan ikke med Rimelighed paaregnes at ville blive saa stort, at en Samling af Kunstværker, betydelig nok for at interessere og gavne som saadan betraktet, i rum Tid derfor kunde tilveibringes. (Willoch 1936:15)

Lovkomitéen erkjente riktignok at en kunstsamling må "ansees absolut fornøden for at uddanne nogen høiere Kunstsands i landet". Men under våre forhold, uttalte den,

> maa dette Apparat for Nationens høiere Dannelse ligesom alle andre Midler for denne, hvis Tilveiebringelse udkræver særdeles betydelige Fonds, hvile paa en Understøttelse fra det Offentliges Side, og den Tid turde ikke være fjern, da denne mere alsidige Betragtning af de offentlige Undervisningsmidler vil gjøre sig gjældende. (:16)

Komiteen legger altså ansvaret for kunstsamlingen på Staten, noe som virker forståelig ut fra den samfunnsoppfatning som Slagstad tillegger Schweigaard og Stang. Lovkomitéen mente også at medlemmene ikke ville være motivert til å betale en høy medlemskontingent dersom den ikke bragte fordeler som andre ikke kunne få gratis.

> Under Forudsætning af, at Selskabets Midler skulde anvendes til en blivende Kunstsamling, vilde ogsaa Medlemmernes Kontributioner næsten blive at betragte som reen Gave, hvoraf de selv i det Væsentligste ei kom til at høste anden Frugt end enhver udenfor Foreningen; thi naar man tænker bort fra Adgangen til udelukkende at komme i Besiddelse af Foreningens Erhvervelser, bortfaller den væsentlige Forret, som Indtræden i Selskabet skulde give. At en saa uegennyttig Opofrelse længe skulde vedligeholde sig, er ei at vente, og Foreningen vilde ved at lægge en saa generøs Beslutning ind i sin Plan fremkalde Spiren til sin egen Opløsning.

Denne endringen i kunstforeningens planer fjernet det argumentet Stortingets budsjettkomité hadde mot å bevilge penger til etableringen av en nasjonal kunstsamling.

En poetisk argumentasjon for kunstforeningen

Johan Sebastian Welhaven skulle komme til å spille en viktig rolle i kunstforeningens tidlige år. Han var medlem av dens styre i perioden 1843 – 1855, og var formann 1845-47 og 1849-55. I essayet "Christianias Vinter- og Sommer-Dvale" fra 1833, hadde han bl.a.skrevet: "Saaledes bliver Kunsten et kraftig Foreningsmiddel mellem dannede individer, ligesom den er en Nødvendighedsartikel for Menneskets ædlere Trang og Higen". "Et ægte Kunstinstitut" skriver han, og tenker da på like meget på teater og orkester som på et kunstmuseum eller en kunstforening, " tilhører det hele

dannede Publikum, og af dette Forhold fremgaaer en frugtbar, gjennemgribende Vexelvirkning, der mægtig bidrager til at give Almeenheden denne faste Tone der danner Grundvolden for en Stats, en Kommunes ægte Samliv". Han skriver om den betydning en kunstoffentlighet har for samfunnslivet, og erkjenner at her ligger også kunstens "Nytte".

Til kunstforeningens stiftelse skrev han et større dikt på nærmere 300 linjer – "En Tribut til Kunstforeningen" (Lange (red.) 1988). Dette diktet kan sies å inneholde en poetisk argumentasjon for kunstforeningen. Welhaven deltok aktivt i samtidens debatter, og tok ofte opp spørsmål av kultur- og kunstpolitisk betydning, gjerne ut fra et kritisk standpunkt. Han var levende opptatt av å skape "foreningspunkter" som kunne stimulere den dypere samtale og den intellektuelle debatt.

Welhaven så i kunstforeningen et middel til åndelig fordyping. I diktet taler han om "nogle Krummer af ambrosisk Næring, som Mange tale om, og Faa har smagt", og at den kan gi mennesker og stater "Vinger til sin tidsfordriv". Kunsten, "dette kvægende, almene Gode", er ennå i Norge "et dunkelt, halvforstaaet Savn, skjønt man har lært at nævne det ved Navn". Mest kjent er vel følgende linjer, der han ser kunstens oppgave i å utfri den ånd som ennå ligger uforløst for folket i landets egen natur:

> I Fjeldet boer vor Kunst og Poesi;
> den drømmer der endnu i Landets Bringe,
> der har den viist os Glimtet af sin Vinge
> i Dalens Sagn, i Dalens Melodi.
> Men for det unge, nylig vakte Folk
> den trenger til en Leder, til en Tolk,
> der i Naturens haardeste Forstening
> har fattet denne himmelbaarne Gnist,
> der klarer sig, og hæver sig tilsidst,
> og giver Formerne en aandig Mening.

Kunstneren kan være en slik leder, og tolke landet gjennom kunst

> See, Kunstneren har med sin egen Aand
> udfriet Aanden af de haarde Stene

Med et varmt hjerte skal vi ta i mot naturen gjennom kunstnerens fortolkning, for det beriker vår hverdag:

> Sprogløst og dæmpet er Naturens Smerte,
> Og derfor søger den sit varme Hjerte.
> Forskyd den ikke, lad dens Sukke trænge
> Did, hvor dit Bryst har sine Harpestrænge
> ....
> Saaledes digter dig vor gjæve Dahl
> en sjælfuld Stemning i Naturens Skifter;

i Himlens Smiil, i Uveirskyens Rifter,
han maler kjækt din Glæde og din Kval

Saaledes adler dig den gyldne Kunst
De dunkle timer af din travle Vandring
Og fanger Øyeblikkets korte gunst,
Og redder den i Tidernes Forandring

Welhaven beskriver en tom hverdag, der "hver en Stump af Nyt, og hvert et Fnug af Rygtets bagateller" er "snappet, gransket, sammenbagt og nydt", og det er stille – "Taffeluhret pikker, mens Herren smøger og hans Frue strikker".

Hvis engang Frugten af vor Kunstforening
Formilder Ørknen i en saadan Pause,
Og giver Tankerne en ny Forgrening,
Hvor Døgnets Vind og Munde er tause,
da er en Udsigt i det Frie vundet,
da er der Dag for mangt et Indre rundet,

For Welhaven er kunsten forenende, og begrepet "kunstforening" kan ikke bare tolkes som navnet på en institusjon, men som et verb i presens partisipp – å forene seg rundt kunsten er kunstforening. Welhaven viser til situasjonen i dag, og sier om kunsten, at den forener der politikken splitter:

Man savner det som Samfundslivets Kidt,
hvor Politiken sondrer og minerer

Welhavens dikt illustrerer et poeng jeg mener det er nødvendig å ha med seg i vurderingen av 1800-tallets kunstpolitikk. Det er at de politiske miljø var lite opptatt av kunstens åndelige sider, men at de borgerlige kunstforeningene skapte steder og situasjoner der disse sidene kunne stå sentralt, iallfall for noen. De sto til gjengjeld utenfor kunstpolitikken, men ble ikke oversett av den. Tvert i mot – det politiske feltet regnet med at de var der, og gjorde sitt for utbredelse av den gode smak. Det er nok et forhold som bidrar til at norsk kunstpolitikk, slik den fremtrer i offentlige dokumenter, virker nokså rasjonell, instrumentell og pragmatisk, der nasjonal ære, økonomisk fremgang og det håndverksmessig nyttige sto mer sentralt enn de kunstopplevelser og det åndsliv kunsten kunne bidra til. Men Welhaven så i kunsten en verdi med stor politisk betydning – den kunne forløse i slående form det særegent norske, det som sprang ut av norsk natur og norsk lynne. Det skulle bli et sentralt politisk tema senere i århundret, noe som bragte kunst og politikk nærmere hverandre.

Men Welhaven var fullt klar over at norsk kunst bare var en del av en europeisk enhetskultur, og måtte bedømmes ut fra dens standarder. I diktet "Til Verdensborger er en Kunstner født" skriver han bl.a.:

> Jeg mener denne Sats kan holde Stikk;
> At Alt hva Kunstens viser Dem i Hjemmet
> maa prøves som man prøver noget fremmed,
> og sees på med europæisk Blikk
> (Samlede verker, bd. 1:304)

Også norske kunstnere er verdensborgere – borgere i kunstens rike. Dette var også en beskjed til kunstkritikken – norsk kunst måtte måles med europeiske, og ikke særnorske mål.

Det første styre og de første vedtekter

Det møte som vedtok lover og valgte styre møte ble holdt 13. november i Tegneskolens lokaler. Lovkomiteens forslag til vedtekter ble vedtatt med ubetydelige endringer (nedenfor er tekniske bestemmelser utelatt) (Willoch 1936).

§ 1 Foreningens Midler anvendes til Anskaffelse af Kunstværker. Disse fordeles ved Lodtrækning imellom Medlemmerne; men de, der ved Lodtrækning blive Eiere deraf ere ikke berettigede til at tage dem i Besiddelse, forinden de i eet Aar have været udstillede i Foreningens Locale.

§ 2 Enhver kan blive Medlem af Foreningen imod Erlæggelse af den vedtagne Contingent 5 Spdlr. Aarlig; ... Ved Erlæggelse af fleerdobbelt Contingent erhverves Ret til ligesaa mange Lodder.

§ 3 Ethvert Medlem er berettiget til paa de Tider, da Adgangen til Samlingen er aaben, at medtage Damer og Børn der høre til hans Familie, samt Reisende. Ligeledes er Directionen berettiget til at give enhver Kunstner Adgang til Samlingen.

§ 4 Foreningens Anliggende bestyres af en Direction bestaaende af 5 Medlemmer. Denne har at ... bestemme Valget af de Arbeider, hvortil Foreningens Midler skulle anvendes, og besørge Indkjøb af disse, forestaa Udstilllingen ... Forsaavidt som Directionen finder det hensigtsmessigt, er det den ogsaa overladt at foranstalte offentlige Udstillinger imod Betaling. ... .

§ 5 I Slutningen af hvert Aars November Maaned avholdes .... en Generalforsamling. I denne foregaar den aarlige Lodtrækning ... .

Her er sammenfattet kjernen i alle kunstforeningers virkefelt på 1800-tallet. Medlemsskap oppnås ved å betale kontingent, for disse kjøper styret inn kunstverk som stilles ut for medlemmene og deres familie og gjester, og som en gang i året loddes ut blant medlemmene. Dessuten kan styret arrangere offentlige utstillinger, som er åpen for alle mot inngangspenger, noe det også gjorde. Disse enkle oppgavene ga de borgerlige kunstforeningene en sentral rolle i utviklingen av den norske kunstinstitusjonen og en norsk kunstoffentlighet.

Det ble også valgt et styre, bestående av Grosch, Schweigaard, Linstow, Flintoe og oberst Kaltenborn. Her finner vi altså tre lærere ved Tegneskolen, og et medlem av dets bestyrelse (Kaltenborn). Det er som om medlemmer av det statlige akademiet delegerer noe av sin oppgave som kunstselskap – sitt ansvar for å utbre den gode smak – til borgerlige foreninger de selv er medlemmer av.

En nasjonalistisk argumentasjon mot kunstforeningen

Kunstforeningens første styre var preget tradisjonelt danskorienterte mennesker, ”danomaner”. Henrik Wergeland fant grunn til å advare mot denne gruppens kunstsyn. Han skrev i sitt eget organ ”Statsborgeren” på stiftelsesdagen 13. november:

> I den Samling Kunstforeningen afholder idag Kl 12 er der kun altformeget at befrygte, at den Anskuelse gjør sig gjældende, at Øiemedet ikke bliver at ophjælpe norsk Kunst, men at skaffe sig Stykker i hvorsom helst ifra. Vi have advaret imod slig, efter de stedfindende Omstendigheder, for vidtdreven og skadelig Kosmopolitisme, og vi haabe, at der vil gives et ikke ringe antal af Subskribenter, som vide at trække sig ud af en Forening, som, om hiin Anskuelse virkelig skulde seire, kun vil paa norsk Bekostning aabne et nyt Marked, især for Danmark. I det mindte have vi hørt Subskribenter forsikkre, at de ikke have subskriberet til andet Maal end norsk Kunsts Ophjælp, og ville i andet Fald trække sig tilbake. Hertil indeholder det for høje Indtrædelsesbidrag ogsaa Opfordring. (Willoch 1836:18)

Med Wergelands innlegg introduseres her kunstpolitiske tema som ikke minst i nyere tid har stått sentralt: hvordan man best hjelper frem kunst og kunstnere, norsk kunst versus utenlandsk og lokal kunst versus lokal, og prisen på deltakelse i kunstlivet.

Innkjøp og kompetanse

Meget raskt ble det et spørsmål om hvem som hadde kompetanse til å bedømme kunst. Spørsmålet oppsto helt naturlig fordi foreningens styre skulle gjøre innkjøp av kunstverk til foreningens utlodning. Allerede på styremøte 18. februar 1837 foreslo dets medlem Johs. Flintoe – kunstner og lærer ved Tegneskolen – at

> Directionen skulde indbyde et Udvalg af Selskabets sagkyndigste Mænd for velvillig at deltage eller have deliberende Stemme ved Indkjøbet af eller blandt de Malerier som Directionen har valgt som passende at kjøbes i Medhold af Selskabets Formaal.

Dette kunne styret forøvrig ikke akseptere, og Flintoe avholdt seg derfor fra å delta i innkjøpene (Willoch 1939:19). Dette spørsmålet skulle dukke opp igjen mot slutten av 1870-årene, og føre til en krise i foreningens liv, som endte med at foreningen mistet sin nesten enerådende stilling som offentlig smaksdommer i Kristiania.

Stortinget behandler forslaget om et statlig kunstmuseum

Debatten i Stortinget 28. desember 1836 ble referert i to aviser, og det er derfra vi har opplysninger om diskusjonen, fordi forhandlingene ennå ikke ble stenografisk referert. Riddervold gjentok nå forslaget. Han sa bl.a. – ifølge referatet – at

> Kunstforeningens Hensigt ikke er at opkjøbe gamle Mesteres, men derimod kun nu levende Kunstneres Arbejder, og afhjelper saaledes ikke Savnet af de Mønstre, som gamle Mæstere Afgive. ... det maatte ansees klogt og rigtigt at benytte sig af de gunstige Omstendigheder, vort Land for Øieblikket befandt sig i … . (Dietrichson 1886:7)

Her underforstås at den kunstsamlingen man ønsket dannet, ikke skulle omfatte samtidens kunst, men de gamle mesteres. Statens økonomi var god, og øyeblikket var inne til å kjøpe kunst på Statens regning. Riddervold kunne også vise til at professor Dahl hadde sagt seg villig til å hjelpe.

> Vor Landsmand, Landskabsmaleren Dahl, har, som enhver Reisende kunde bevidne, meget interessert sig for, at vort Land kunde komme til det Punkt med Hensyn til Kunstens Udvikling som andre, endogsaa mindre Stater, og vilde derfor, efter hva der var Taleren bekjendt, hvis der gjordes noget Skridt fra Regjeringens Side, velvilligen gaa tilhaande ved Valget av de Kunstsager som skulde indkjøbes – ja vilde muligens gaa endnu videre og treffe Arrangements, der kunnde forskaffe hans Fødeland en Kunstsamling for en Pris lang under dens virkelige. (:8)

Dahl trekkes frem enda en gang som en garantist for godt kunstnerisk skjønn ved innkjøpene. Det antydes endog at han kan skaffe landet en kunstsamling til en lav pris. Det kan være at det er Dahls senere tilbud om salg av hele sin egen kunst-samling som luftes allerede her. Iallfall ble forslaget vedtatt, med 44 mot 38 stemmer. Interessant er også bruken av betegnelsen ”Reisende” – den peker mot de som har

reist mot syd og har sett meget kunst, og trolig også besøkt Dahl i hans hjemby Dresden. Den kulturelt opplyste er også bereist, og har vært på dannelsesreise.

Akademiet som museumsbestyrelse

Hvem skulle starte opp, organisere og drive samlingen? Det var ikke noe annet kvalifisert miljø i Norge å gå til enn Tegneskolens bestyrelse – statens eget akademi, som selv hadde stor interesse i en kunstsamling. Hvem skulle departementet ellers ha tilkalt for å lede dette museet, nå kunstforeningen verken kunne eller ville det? Landskapsmaleren Flintoe (lærer i Tegneskolen, og styremedlem i Kunstforeningen), oberst Kaltenborn (den første formann i Kunstforeningen), og høyesterettsadvokat S. A. W. Sørensen (som hadde vært Stortingspresident året før, og var skolens direktør 1848-51 og statsråd) dannet en arbeidskomité, som fremla sine forslag etter et par måneder. På grunnlag av dette forslaget vedtok departementet at skolens direksjon inntil videre også skulle bestyre kunstsamlingen. Dette vedtok Tegneskolens bestyrelse i februar 1838 (Krogvig 1918:13). Denne ordningen skulle vare til 1869, og i enda noen år etter det skulle kunstmuseet og tegneskolen ha tre felles departementsoppnevnte styremedlemmer og samme styreformann. Den første formann i Nasjonalgalleriets direksjon ble derfor stiftsprost Edvard Munch, daværende formann i Tegneskolens direksjon.

Denne løsningen skulle by på problemer. Tegneskolens direksjon skulle aldri komme til å få et flertall av slike kunstnere hvis arbeider kunstsamlingen skulle omfatte, altså de som også Staten anså som de mest kunstkyndige. Det ble gjort mange innkjøp på falske premisser, særlig de første årene. Det skortet meget på den historiske forståelsen, knapt noen av medlemmene hadde reist så meget at de hadde erfaring i å se hva mesterverk var. Tidens lave vektlegging av det originale, og samlingens pedagogiske hovedfunksjon betød også noe. Det kom få arbeider til samlingen som senere tider skulle anse som fremstående. Flere av direksjonens medlemmer følte seg ubekvemme med innkjøpsansvaret, og mente seg selv ikke kompetente.

Direksjonen for Den kongelige Tegne- og Kunstskole hadde i sin første betenkning til departementet også presisert hva den anså som samlingens formål. Den uttalte bl.a.

> at Bevilgningens Hensigt ikke kan være nogen anden end at tilveiebringe en Dannelsesanstalt for vordende Kunstnere gjennem en Samling av gode Kunstværker, som kunne tjene dem til Dannelsesmønster. (Lange:8)

De første kjøp ble gjort på en auksjon i København, der også Dahl var til stede. Han ga åpenbart mange råd til den som var den norske stats innkjøpsrepresentant, den

kjente danske museumsmann Chr. J. Thomsen (1788-1865).[38] Hans oppdrag var bl.a. formulert slik:

> .... det er Directionen (i Tegneskolen. DS) vigtigt for næste Storthings Medlemmer at kunne fremvise en liden Samling av Stykker, der med Hensyn til Udseende og Livlighed i Koloriten kunde tiltale ikke blot de mere kunstforstandige, af hvilke Thinget maatte komme til at bestaa, men ogsaa dem af Medlemmerne, hvis Kunstsands ikke er synderlig vakt. (Dietrichson 1887:10).

Stortingets medlemmer var altså en viktig målgruppe for innkjøpene. Stortinget var samlet bare hvert 3. år, og siden tilbudet om atspredelser var så lite i Kristiania, er det grunn til å tro at en del stortingsrepresentanter ville besøke en utstilling av arbeider de selv hadde bevilget penger til innkjøp av, arrangert av statens egen kunstskole.

Samlingen ble første gang utstilt i 1838, da kunstforeningen fikk låne den til sin første markedsutstilling – som pleide å samle et stort og broket publikum. I budsjett-komitéens behandling i 1839 heter det at

> Naar den Tid kommer, at Sagerne skulle være fuldstændigen ordnede til Udstilling for Publikum og tjene til Afbenyttelse for arbeidende Kunstnere, saa vil et eget dertil indrettet Locale uundgaalig behøves, uden hvilken denne gavnlige Indretning ingenlunde vil kunne svare til dens Hensigt. (Stortinget 26. juni 1939:656)

Våren 1841 fikk museet disponere tre værelser på Slottet, som ennå ikke var innflyttet, og i januar 1842 ble disse rommene åpnet for publikum. Samlingen besto da av 79 malerier, to marmorkopier etter antikke forbilder og 90 avstøpninger etter Bertel Thorvaldsens relieffer. 28. januar var Stortingets representanter invitert til å besøke utstillingen (Lange 1988:10). Det første året var det omlag 10 000 besøkende. Museet holdt til på Slottet bare til 1845, og det skulle få en ganske omflakkende tilværelse før det i 1882 fikk lokaler i første byggetrinn av den bygningen der det nå ligger.

Men i mellomtiden hadde det kommet et tilbud fra Dahl i Dresden, om å selge hele sin egen samling av eldre kunstverk til museet. Ifølge Aubert ble dette først fremsatt muntlig i forbindelse med hans reise til Norge sommeren 1839. Han ga da direksjonen ved tegneskolen en fullstendig fortegnelse over sine omlag 200 malerier, med oppgave over de priser han hadde gitt (Aubert:200). Resultatet ble at museet kjøpte deler av samlingen puljevis over flere år, tilsammen 76 malerier, i budsjett-terminene som fulgte etter Stortingets møter i 1840, 1843 og 1846. Selv om, mener Aubert, det ikke er ”noget som kan kaldes førsterangs kunst, findes der i hvert fald

[38] Thomsen var den som laget inndelingen i steinalder, bronsealder og jernalder.

mellom dem mange værdifulde og interessante stykker, som vort galleri ikke gjerne skulde savne" (:202). Våre dagers vurdering er mer negativ: "Men det har vist seg at svært mange av (Dahl attribusjoner) var for optimistiske, og det er hevet over tvil at det finnes både forfalskninger og dårlige kopier etter ukjente mestre blant de innkjøpte maleriene" (Lange 1998:10).

Det er kanskje grunn til å forbauses over at Norges fremste kunstkjenner på denne tiden ikke hadde bedre skjønn enn at han for egne midler hadde kjøpt så mange arbeider som senere tids dommer har vist ikke holder mål. At prinsippet om kunstnere som de sakkyndige innkjøpere ikke var tilstrekkelig til å hindre skandaler, viser også eksemplet med maleren Joachim Frichs salg i 1841 til museet av et maleri som skulle være laget av Lenonardo da Vinci, det dyreste museet til da hadde kjøpt. Det fikk vakre omtaler bl.a. av Welhaven. Ifølge Lange er det "i en særdels dårlig bevaringstilstand, med store partier grove, misfargede og matte retusjer som delvis også er overmalinger. Malinglaget er generelt nedslitt" (Lange 1998:109). Det er ennå idag ikke mulig med sikkerhet å knytte det til noen bestemt kunstner, annet enn at det iallfall er langt fra å være en da Vinci. Men vi må her legge til, at dette var lenge før kunsthistoriefaget var etablert i Norge, og at det i årenes løp har utviklet meget gode metoder for attribusjon og tekniske undersøkelser. Det skulle heller ikke bli hverken den siste eller største skandalen i museets innkjøp.

Usikkerhet om bestyrelsens kompetanse ved innkjøp

I 1838 fikk bestyrelsen anledning til å kjøpe inn kunstverk uten å måtte få departementets godkjennelse for hvert kjøp, når det skjedde innefor rammen av budsjettet. Dahl hadde flere ganger luftet problemene med kunstnerisk innsikt ved innkjøp av kunst. Det har nok gitt bestyrelsen noe å tenke på, særlig siden flertallet der ikke var kunstnere, og flere neppe kan kalles kunstkyndige. I 1842 ber medlemmet professor Holst seg fritatt fra ansvar med innkjøp, for han har hele tiden "erklæret sig udygtig til at have nogen selvstendig Mening om deslige Sagers Værd som Kunststykker" (Dietrichson 1887:20). Det samme gjør bestyrelsens formann, stiftsprost Munch, med følgende ord:

> Med hensyn til det idag gjorte Indkjøb for Museet, at han ikke har troet sig kompetent til at have nogen Stemme i denne Sag, da han vel er Kunstelsker, men ikke Kunstkjender.

Dette førte nok til en endring i museets bestyrelsesmåte. Mens Holst foreslo at tegneskolens bestyrelse skulle frasi seg ansvaret for museet, foreslo formannen, Hermann Foss (som 1842-48 var skolens direktør og senere statsråd), at bestyrelsen fra sin midte skulle velge fra tre til fem medlemmer til en innkjøpskomité. Bestyrelsen

(som nå ofte kalles ”Directionen”) skulle ikke kunne gjøre innkjøp uten denne komitéens innstilling. Foss´ forslag vant frem. Til denne komitéen ble det fortrinnsvis valgt kunstnere, og det omfattet også arkitekter. Den første komité besto av Flintoe (maler og lærer ved skolen), Nebelong (arkitekt), Joachim Frich (maler) og Grosch (arkitekt). Grosch trådte imidlertid ut snart etter, og inn kom istedet maleren Tidemand for de par årene han nå bodde i Norge. Her var det akademiet som ivaretok det som senere ble til et prinsipp om kunstnerflertall i innkjøpskomitéer i statlige kunstmuseer, som ble fulgt i Norge fra 1884 helt frem til 1990-årene.

Frem til 1847 ble det kjøpt inn kunst i partier. Senere ble malerier stort sett innkjøpt enkeltvis, og med nøyere vurdering av hvert enkelt verk.

Innkjøpene de første årene

Innkjøpene var preget av den dannelsestanke som lå bak – å skaffe gode forbilder både for kunststuderende og den gode smak – en ”eksempelsamling” kaller Marit Lange den (1998:10). Innkjøpene de første 10 år var derfor dominert av eldre, utenlandsk kunst. De første norske arbeider som ble innkjøpt, var to store malerier av Fearnley, og to av Dahl, gjort allerede i 1839. Dahl hadde først gjennom departementet tilbudt maleriene til Slottet, som imidlertid henstilte til museet å kjøpe dem. Det gjorde det, med ivrig støtte av Fearnley, som nettopp var blitt medlem av Tegneskolens bestyrelse. Samme år tilbød Fearnley museet to av sine egne arbeider, som også ble innkjøpt. De to mest fremragende medlemmer av det norske kunstakademi var selv innkjøpt av akademiet. Dermed hadde museet demonstrert noe det bestyrelsen hadde uttalt til departementet allerede i 1837, at ”et slet vedligeholdt Stykke av en classisk Mester ... maatte da staae tilbage for et Hensigts-messigt Arbeide af Eckersberg eller Dahl” (Lange 1998:8). Museet hadde altså allerede fra starten markert at det også ville bli et museum for samtidskunst. Men begrunnelsen la altså ikke i det samtidige, og faktisk heller ikke i det norske, men i kvaliten på arbeidet – i dets verdi som forbilde. Det er ikke til å overraskes over, når det var tegneskolens direksjon som hadde ansvar for museet.

Forbildepolitikken er helt tydelig i kjøpene av 90 avstøpninger av Bertel Thorvaldsens relieffer i 1841. Ut over på 1900-tallet forsvant disse relieffene ikke bare fra utstillingssalene, men også fra katalogene over kunstverk i museets eie, og det samme skjedde med andre kopier og avstøpninnger (Messel 1998).

I 1849 kan man si at en innkjøpspolitikk som også vektla norsk samtidskunst begynte. Det er kanskje ikke tilfeldig, fordi året før hadde en rekke unge norske kunstnere gjort seg bemerket i Christiania etter at de på grunn av de revolusjonære tilstander i de land hvis akademier de hadde søkt seg til, hadde kommet hjem i 1848. Men den må også sees i lys av at kunstforeningen i Christiania mellom 1836 og 1848

allerede hadde kjøpt inn arbeider av 28 norske samtidskunstnere, og loddet dem ut blant sine medlemmer (Willoch 1836a:210).

Den som imidlertid var den store samler av norsk samtidskunst, og det av kunstnere som bodde i Norge, var Carl Johan. I 1853 ble det overført 47 malerier av norsk kunstnere fra den kongelige residens i Christiania til Bygdø Kongsgård, alle innkjøpt av Carl Johan, og laget mellom 1818 og 1830 (Hjelde 1975). De fleste befinner seg ennå der, utelukkende landskapsbilder. Motivene er dels fra Norge, dels fra Syd-Europa. Senere ble det kjøpt ytterligere arbeider av norske kunstnere. Da Carl XV overdro mye av inventaret i de norske kongeboligene til den norske stat i 1863, kom også de fleste av disse maleriene i statlig eie. Den svenske kongen hadde altså omkring 1850 en langt større samling av norsk samtidskunst i Norge enn det Nationalmuseet eide. I tillegg hadde det svenske kongehuset kjøpt norske kunstneres arbeider, som befant seg i Stockholm. Men formålet var da også ganske anderledes: kongens innkjøp hadde til formål å dekorere representative, halv-offentlige lokaler, mens museets innkjøp skulle være forbilder i undervisning. De tre hyppgist representerte malerne i den kongelige samlingen på 47 arbeider er Jacob Munch med 21 malerier, Heinrich August Grosch med 10 og Carl Fredrik Vogt med 6. Her finner vi nok de fleste arbeidene Munch laget i henhold til sin avtale med kongen om en årlig godtgjørelse.

Hvorfor gikk ikke denne kongelige samlingen inn i Nationalmuseet, slik det var vanlig med andre kongelige samlinger i Sverige og Danmark? Det får forbli ubesvart.

Stortingets behandling av Nationalmuseet

I mange år bevilget Stortinget 1000 Spd. årlig til ”Forøgelse av den indtil videre i Forbindelse med Kunstskolen i Christiania satte Kunst- og Malerie-Samling” (budsjettkomitéens instilling, Stortinget 26. juni 1839). Dette skjedde imidlertid sjelden uten debatt i komiteen. Kirke- og undervisningsdepartementet foreslo regel-messig 1000 Spd. til samlingens forøkelse, men det var alltid noen i budsjettkomitéen som ville ha beløpet redusert eller endog helt stoppet. I 1839 innstilte budsjett-komiteens flertall på en reduksjon til 500 Spd., mot deparementets forlag om 1000 Spd. Representanten Rye forsvarte reduksjonen fordi han fryktet at ”den bevilgede Sum lettelig kunde blive et Gratifikationsfond for Kunstnere”, og vise til at museets senere innkjøp av nyere og norske kunstneres arbeider hadde ”fraveget den Plan, der laaa til Grund for forrige Storthings Bevilgning, nemlig at der skulde anskaffes gamle Mesteres Arbeider” (Statsbudgettet:523). Men da hadde departementet og dets støttespillere i komitéen et tungtveiende argument: de hittil bevilgede beløp ”maatte saaledes ansees hensigtsløst bortkastede uden en fortsat Bevilgning”

(Stortinget 26. juni 1839:657), og derfor bør det ”bevilges Midler til Øiemedets om end kun langsomme Opnaaelse” (8. juli 1845:212). Det ble bevilget 1000 Spd.

I neste Storting, i 1842, fulgte komitéen opp departementet forslag, ”saameget mere, som dette nu 2 Dage i Ugen er aabnet for Enhver, og saavidt vides ogsaa flittigen besøges” (Stortinget 9. august 1842:128). Politikernes behov for å begrunne sine bevilgninger til kunst med henvisning til at de kom mange til gode dukket altså tidlig opp. Dette året ble betegnelsen ”Nationalmusæum” brukt om samlingen, et navn som kanskje ble hentet fra Danmark eller Sverige. Et enda større flertall i Stortinget var for innstillingen (13 stemte mot).

Departementets forutsetning var at det ikke skulle koste noe å forvalte samlingen, og at den derfor skulle ha gratis lokaler i et eller annet statlig bygg. Tegneskolen hadde ikke egnede lokaler, og betalte selv husleie hos private huseiere. Gjennom årene ble det derfor en strid i komitéen om bevilgningen skulle dekke husleien de periodene det måtte leies lokaler hos private for samlingen. Denne striden dukket første gang opp under budsjettkomiteens behandling av budsjettet i 1845. Da måtte samlingen flytte ut av de rom den hittil hadde hatt i Slottet, og det var ikke mulig å skaffe den gratis plass i andre av statens bygninger. Kirke- og undervisningsdepartementet ga Tegneskolens direksjon lov til å bruke av de bevilgede midler til å leie lokaler. Direksjonen mente imidlertid at leien på 200 Spd. måtte bevilges ekstra, slik at de 1000 Spd. uavkortet kunne brukes til å forøke samlingen. Dette kunne budsjettkomitéen i Stortinget ikke samtykke i, for

> omendskiønt de Midler, man kunde anvise, vare saa smaa, at det kun gjennem en Række af Aar, og Øiemedet endog blot for en Del, kunde opnaaes, medens der dog ved en endog kun begynt Kunst- og Malerisamling vilde stiftes Gavn. Det Beløb, som har været bevilget, maa saaledes antages at være det, man til Grundlæggelsen av saadan Samling kunde og vilde offre. (Stortinget 8.juli 1845:213)

Komitéen tenker seg at når Slottet er ferdig bygget, vil det igjen bli ledige lokaler i statlige bygninger for samlingen, og derfor antas de ekstra utgiftene bare å påløpe noen år.

Departementet foreslår økte bevilgninger til samlingen, men Stortinget avslår hver gang å imøtekomme departementets ønske, selv om samlingen ikke får gratis lokaler, og selv om de lokaler den disponerer ”har væsentlige Mangler med Hensyn til hensigtmæssig Ordning og Opstilling af de forskjellige Kunstsager, hvortil kommer, at der i samme ikke haves Plads for mere en omtrent to Trediedele af Samlingen” (St.prop. nr. 3 1854:3102). Et mindretall foreslår jevnlig endog å redusere bevilgningen, bl.a. fordi man fryktet at ”en hurtig og stærk Forøgelse av denne Malerisamling skulde have til Følge, at man maatte skride til Opførelse av nye Bygninger

for dens Opbevaring" (Stortingets Forhandlinger 1851:1056). Dette problemet skulle snart reise seg, men først bli løst meget senere. Tegneskolens direksjon arbeidet en tid for at det skulle oppføres en felles bygning for skolen og samlingen.

Tegneskolen som Normal-Institut

Til Stortingets møte i 1839 foreslo departementet en økning i bevilgningen til Tegneskolen til 3500 Spd. En rekke ganger senere skulle departementet vise større forståelse for skolens behov enn Stortinget. For budsjettkomitéen avviser både forhøyet husleie, alderdom hos to lærere, og utvidelse av elementærklassen som gode nok argumenter for økt bevilgning.

> Hensigten af Kunstskolens Oprettelse synes nemlig ikke at kunne fordre, at alle de Haandværkslærlinger og andre, som maatte attraae fri Underviisning i Tegning, skulle gives Adgang til at erholde samme i bemeldte Skole på Statscassens Regning; hvorimod denne Hensigt formeentlig maa være opnaaet, naar der under offentlig Bestyrelse vedligeholdes en Skole, i hvilken der ved duelige Lærere gives Underviisning saavel i Tegnekunstens Elementer, som i de Grene af den høiere Tegnekunst, der for Haandværkeres og Kunstneres behørige Dannelse er fornøden. Gjennem en saadan Skole som Normal-Institut for den Kreds, inden hvilken den kan virke, vil da Kunsten vedligeholdes og udbrede sig. (Stortinget 26. juni 1839:651 ff.)

Det er det "høiere" som her er argumentet for å beholde skolen som statsinstitusjon. Om flere ønsker elementærutdanning enn det skolen har kapasitet til, bør det være håndverkernes eller kommunens ansvar, "hvis ikke private Læreres Underviisning tilstrækkelig afhjælper Savnet."

Dette året skulle tegneskolen i Bergen få sin første bevilgning fra Stortinget. Et privat forslag om dette var innsendt til komitéen, for departementet hadde strøket denne posten av sitt forslag.

> Nærværende Commitees Pluralitet er om Sagen af den Formening, at Kunstskolen i Christiania, skjønt i høi Grad gavnlig og viktig, dog ikke kan bidrage tilstrækkelig til Tegnekunstens Udbredelse blandt Haandværkerne i de fra Hovedstaden fjernere Egne af Riget.

Den fremlegger tall, som viser at

> Disse Districters Haandværkere have altsaa kun liden direkte Nytte af Kunstskolen. … Det maa derfor til Tegnekunsten Udbredelse blandt Haandværkere i de fra Christiania fjernere Egne af Riget være af Vigtighed, at dertil fra Statsbestyrelsens Side gives et Fremstød. Vel bør dette formeentlig ikke skee paa den Maade, at Kunst- eller Tegneskoler skulde oprettes og

> vedligeholdes for Statscassen Regning, saaledes som med Kunstskolen i Hovedstaden er Tilfældet, men Commiteens Pluralitet troer dog, at det vilde være hensigtsmæssigt, om der virkedes til deres Oprettelse og Vedligeholdelse ved at yde noget Bidrag dertil af Statscassen, naar enten Communerne eller private patriotiske Selskaber, saaledes som skeet er af det nysnævnte nyttige Selskab i Bergen, vilde see deslige Skoler oprettede og vedligeholdte efter en passende Plan.

Komitéflertallet foreslo derfor 500 Spd. bevilget til tegneskolen i Bergen. Men Stortingets flertall stemte forslaget ned, blant annet med den begrunnelse at hvis man først bevilget til én by, ville alle de andre komme etter (Stortingets forhandlinger, Statsbudgettet 1839-1842:523). Dette var jo nærmest en invitt til å komme med forslag om en generell støtteordning til tegneskoler, og det skjedde da også.

Skolen fikk igjen nye vedtekter i 1841, kun med få endringer. Navnet er ”den Kongelige Norske Tegne- og Kunstskole”. Oppgaven med mønstertegninger er igjen borte. Men det gis mulighet for en ”høiere Kunst-Classe”. Om denne heter det i § 41 at ”Her udvikles videre den opnaaede Færdighed i Frihaandstegning, med Hensyn til den egentlige Kunstneruddannelse. Der tegnes og modellers efter Levende eller Gibs-Model.” Her åpnes det for en tegneundervisning på et høyere nivå enn skolen har gitt før. Men det tas et økonomisk forbehold, for det heter om denne klasse at den

> træder først i Virksomhed, naar de til Skolens Drift i Almindelighed anviste Midler maatte tillade det, uden derved at skade eller indskrænke nogen af de øvrige Classers Virksomhed, og derhos et passende antal til Underviisning i denne Classe modne Elever maatte melde sig.

Departementet foreslår igjen en økning av bevilgningen til ”Kunstskolen i Christiania”, til 4000 Spd., men regjeringen reduserer dette i sin budsjettproposisjon til 3500 Spd (Storthinget 9. august 1842:126). Økningen er begrunnet med at skolen må avvise en rekke elever (mellom 150 og 200 hvert år), mens den nye håndverkerloven av 1839 (da de gamle laugsbestemmelsene ble avviklet) lovet dem en slik utdanning, og at skolen ifølge sine nye vedtekter av 1841 skal oppta elever i en ny, ”høiere Kunstclasse”. Det er kirke- og undervisningsdepartementet som har godkjent disse vedtektene, og som nå prøver å få bevilget de ekstra midlene som vedtektene krever for å få denne klassen opprettet.

Men politikerne på Stortinget vil det annerledes. Et flertall i budsjettkomitéen ønsker bare å sette skolen i stand til å etablere den nye klassen, og innstilte på en økning til 3300 Spd. Under Stortingets behandling var det en rekke innlegg for og imot økte bevilgninger til skolen, men avstemningen viste et stort flertall for å bevilge de sedvanlige 3000 Spd. Bare ett av innleggene talte til fordel for den høyere kunstklasse (Storthinget 1842. Statsbudgettet 1842-1845:225-26).

Departementet foreslo i 1845 en økning til 3460 Spd., for at skolen skal kunne opprettholde sin "nærværende, væsentlig ikkun elementaire" undervisning (Sth. Prp. 3, No. 40. 145, post. 3). Skolen selv har utarbeidet en omfattende dokumentasjon for at økningen er nødvendig, som komitéen har mottatt. Komitéen gir den hittil mest omfattende behandling av skolen (Storthinget 8.juli 1845:210 ff), bl.a. ved å resymere Stortingets behandling av skolen siden 1824. Det fremgår her bl.a. at skolen har økt sin kapasitet i flere av klassene, og at innsparte lønnsmidler på grunn av en ledig lærerpost er blitt borte når posten nå igjen må besettes. Skolens eneste lærer som også er billedkunstner, Johs. Flintoe, understreker i et eget brev til komitéen at flere av hans lovende elever nå stanses i sin utvikling fordi skolen ikke kan gi dem videre utdanning, bla. av mangel på gipsfigurer. Komitéen slutter seg imidlertid til tidligere komitéers resonnementer om ikke å øke bevilgningen til skolen. Den vil ikke bevilge mer til skolen så lenge kommunen ikke yter et bidrag til dekning av utgiftene ved å ha en elementærklasse med mange elever. Stortinget fulgte komitéinnstillingen med stort flertall.

En statlig støtteordning til tegneskoler

Departementet foreslår i 1848 bare det beløp som Stortinget bevilget for forrige periode, 3000 Spd. Komitéen innstiller på det samme, men gir noen interessante opplysninger. Det fremgår at Johs. Flintoe i flere år har undervist uten betaling i frihåndsklassen. Formannskapet i Christiania har avslått å støtte skolen, bl.a. med den begrunnelse at skolen bare betjener enkelte "Borgerclasser". Det at det ikke bevilges penger til tegneskoler i andre byer, er fortsatt et vektig argument for ikke å bevilge mer til denne, særlig fordi det dreier seg om økning av elever på elementærnivå. En slik utvidelse "ansees ei nødvendig for Skolens Øiemed som Statsinnretning" (Innstilling til post 21 på Kirke- og undervisningsdeparementets budsjett 1848:656).

Et forslag fra Håndverkerforeningen i Trondheim om å bevilge penger til en tegneskole der blir avslått av komitéen. Den peker imidlertid på at det for en del andre yrkesrettede skoleslag er etablert ordninger der staten yter støtte til skoler som drives av lokale eller kommunale krefter, og at den slik ordning kunne være aktuell for tegneskoler.

En slik ordning skulle Stortinget dette året vedta, men da som resultat av et helt annet initiativ. Det er heller ikke budsjettkomitéen som tar initiativet, men "Commiteeen for Næringsveiene". Den behandler nemlig et forslag fra stortings-representant Fougner om å bevilge Reisestipendier til "duelige Haandværkere". Han innleder med å konstatere at viktigheten av å tilegne seg "Udlandets Fremskridt i Videnskab og Kunst" forlengst har vunnet Stortingets anerkjennelse. Nå er det mest

unge svenner som reier utenlands, sier han, og de må underveis tjene til livets brød, og har derfor ikke anledning til å gå på skoler eller studere hos mestere, som de endog må betale ”for deres blotte Adgang til at lære”.

Det er de etablerte mestre som har største nytt av å reise, sies det, og de kan ikke av økonomiske grunner gjøre det. Fougner foreslår derfor bevilget 1200 Spd. årlig som reisestipendier for ”duelige” håndverkere, som vil ”perfectionere sig i deres Profession” i utlandet.

Komitéen innser behovet, men mener at formålet, som er å fremme ”den indenlandske Kunstfærdighet” best kan fremmes ved at det etableres flere tegneskoler i Norge. Den uttaler

> At Underviisning i hensigtsmæssig indrettede Tegneskoler er et særdeles virksomhet Middel til Haandværkstandens Udvikling, er baade almindelig erkjendt og for vårt Lands Vedkommende gjennem Erfaringen godtgjort ved den Indflydelse, som Tegneskolen her i Staden har udøvet. (Indst. S. nr. 204 1845:810)

Dermed vedtar komitéen å knytte denne saken til søknaden fra Trondheim om å etablere en tegneskole der, og fremmer en innstilling til Stortinget om å bevilge inntil 1000 Spd. hvert år til ”Opprettholdelse og Vedligeholdelse af Tegneskoler for Haandværkere”. Betingelsene er at ingen kan få mer enn 250 Spd., at skolens plan godkjennes av departementet, at vedkommende kommune yter både et like stort beløp som staten gjør og stiller gratis lokaler til disposisjon. Dette ble enstemmig bifalt i Stortinget. I løpet av få år skulle det etableres en rekke nye tegneskoler i landet.

Det er direksjonen ved den ”Kongelige norske Tegne- og Kunstskole” i Christiania som får i oppgave å bedømme de 8 søknadene som var kommet inn om statlig støtte til tegneskoler fra Bergen, Trondheim, Stavanger, Arendal, Kristiansand, Tromsø, Skien og Drammen. I St. Prp. No 1 av 1850 viser departementet til den erklæring som ble avgitt av den komitéen som direksjonen nedsatte for å uttale seg om søknadene. Etter denne komitéens mening, er disse tegneskolenes hensikt ikke noen annen enn å

> Give Haandværkere Anviisning i at udvikle Formsandsen, at fremkalde Dygtighed i ved Tegning og Modellering at gjøre sig forstaaelig for Andre, saavel paa som udenfor Værkstedet, samt at forstaae og vide at anvende de Former, hvoraf Kunsten betjener sig, og endelig – formedelst den Sagkunnskab, hvoraf en saadan Skoles Bestyrelse altid maa antages at være i Besiddelse – at kunne faae afholdt Prøver og attesteret Dygtigheden til Borgerskabs Erhvervelse i de Haandværk, der til deres Udøvelse fordre Tegnekyndighed. (:32)

Skolens komité påviser også at ”der mellom visse Haandværk og Kunst intet skarpt Grændseskjel kan drages”, men at det ”Ene gaaer over i det Andet”, og sier så:

> En i disse Fag selvstændig dyktig Haandværker maa om ikke være Kunstner saa dog kunstkyndig, for at forstaae de Arbeider, Kunsten ordner for ham til Udførelse. Den dertil fornødne Tegnekyndighed opnaaes derfor ogsaa kun paa samme Maade og ved de samme Midler som dem, der lede til Udvikling i den dannende Kunst i Almindelighed. ... Det vil heraf skjønnes, at, for at en Tegneskole skal svare til sin Hensigt, udfordres der fremfor Alt hos den eller dem, der skal forestaae den og give Underviisning ved den, kunstakademisk Dannelse forenet med Talent, og at der følgelig, naar det ikke kan paavises, at Stedet forøvrigt har saadanne Mænd behov, allerede heri vil ligge en væsentlig Hindring for at paa et saadant Sted at faae en til Hensigten svarende Tegneskole oprettet, saasom den Gage, der kunde bydes Vedkommende som Lærer ved Skolen, vel kan betragtes som et Bidrag til at knytte ham til Stedet, men langtfra ansees alene dertil at være tilstrækkelig.

Her trekkes det opp noen resonnementer med kunstpolitiske implikasjoner. Det påpekes at håndverkerelever trenger samme tegneundervisning som den som leder frem mot en kunstnerutdanning, og at en tegneskoles lærere bør ha sin utdanning fra et kunstakademis kunstskole og ha et kunstnerisk talent. Det hevdes også at ingen lærer med slike kvalifikasjoner vil slå seg ned i en by bare på grunn av den lønn som lærerstillingen vil gi ham, men må også ha andre oppgaver, formodentlig da som kunstner, evt. som privatlærer for de som vil utdanne seg ut over tegneskolens nivå.

Komitéen innser at det er begrenset hvilke midler som kan stilles til disposisjon, og beskriver derved indirekte sin egen skoles situasjon:

> Hvor man ikke har Midler til at oprette et Kunstacademi, der renoncerer man paa den Deel, som fører til Kunstnernes sidste specielle Uddannelse og er for ham alene, men beholder Tegneøvelserne med hvad dertil hører; og har man heller ikke Midler til at effektuere disse i deres fulde Udstrækning, saa gjør man Afkald paa fuldstændig at udvikle de Haandværkere, hvis Fag danne Overgangstadiet til Kunst, og indøver Tegneelementerne i Almindelighed, som høre til den saakaldte Constructionstegning. (:33)

Stortingets politikere vet altså at Norge ikke har en fullt utbygget kunstskole, og de vet også hvilke begrensninger det setter, ikke bare for utdanning og arbeid for kunstnere i Norge, men også for utvikling av et kunstnerisk fundert håndverk. De negative konsekvensene av dette skal både kunsten og håndverket i Norge slite med senere, og gjør det kanskje ennå.

Komitéen har også utarbeidet et budsjett for en tegneskole etter minimums-kravene, og finner at det er bare i Bergen og Trondhjem at de lovede lokale bidrag sammen med de statlige som tilfredsstiller disse. Den stiller imidlertid også der som betingelse at det kan finnes kvalifiserte lærere, og peker da på arkitekter som mulige

kandidater. Undervisningsplanen fra Bergen kan danne mønster for de andre skolenes planer.

Departementet støtter seg til direksjonen for Tegne- og Kunstskolen, ”der i et Anliggende, som de heromhandlede, formeentlig maa ansees for den meest sagkyndige og erfarne Autoritet her i Riget” (:35). Den går inn for å gi støtte til Bergen og Trondhjem, om Trondhjem forbedrer sitt opplegg etter modell av Bergen, og sender de øvrige saker tilbake til de respektive kommuner for å få dem til å øke sine tilskudd. Betingelsen for støtte er at lærerne må godkjennes av departementet, og at det innsendes årlige beretninger om virksomheten, og som tidligere bestemt, at kommunene gir minst like stor støtte som staten og dessuten gratis lokaler.

Departementet foreslår nå på en økning i tilskuddet til Tegne- og Kunstskolen i Christiania, til 3300 Spd. Den mener at det nå er av spesiell viktighet å ha en ”vel indrettet og høiere Normalskole” fordi lærere som blir ansatt ved de nye tegneskolene ”tør have savnet Leilighed til at erholde anden og bedre Underviisning end ved Tegne- og Kunstskolen i Christiania” (:71).

Mens budsjettkomitéen innstiller bare på 3000 Spd. til Tegne- og Kunstskolen og hevder at kommunen nå må yte et tilskudd, går den inn for å støtte etableringen og driften av tegneskoler i andre byer. Disse tegneskolenes videre virksomhet har liten interesse i denne sammenheng. De blir med tiden tekniske skoler, og får også den betegnelsen – og har i gavnet vært det hele tiden. Tegnekunsten var på den tiden grunnlaget for teknisk utdanning like meget som for utdanning av malere, billedhuggere, arkitekter, kobberstikkere, gravører og andre mer kunstneriske yrker, og ettertiden kan ha lagt noe mer ”kunstnerisk” i datidens begrep tegning enn det er dekning for. De vil derfor ikke bli behandlet i den videre fremstilling.

Tegneskolens betydning for utdannelsen av norske kunstnere

Jeg har tatt for meg de 30 norske kunstnerne som ble innkjøpt av Christiania Kunstforening frem til og med 1850, og ved bruk av Norsk Kunstnerleksikon registrert deres utdanningsforløp. Bare for ti av de tredve oppgis at de har vært innom Tegneskolen i Christiania, de fleste for kortere tid. Når betenkningen fra skolen i 1850 uttaler at ”de fleste av våre kunstnere som i inn- og utlandet har ervervet seg et navn, skylder Kunst- og Tegneskolen sin første ansporing, sin første utdannelse” (Alsvik 1940:36), så stemmer altså ikke det. Mange har imidlertid fått en eller annen tegneundervisning på annen måte, men dette finnes det bare tilfeldige opplysninger om. Av disse ti gikk fem videre ved kunstskolen i København, fire i Dresden og en i Stockholm. Alle tredve måtte gjennom kunstskoler ved andre akademier – nitten i København, seks i Düsseldorf, tre i Stockholm, to i Dresden. Tegneskolens utdan-

ning fritok ikke norske kunstnere fra å måtte begynne i elementærklassene ved andre kunstskoler.

Det er vanskeligere å vurdere hvor de fikk sin høyere utdanning, altså den private maler- eller billedhoggerutdanningen som foregikk ved siden av eller etter kunstskolens tegneutdanning. Denne høyere utdanningen var da også av kortere eller lenger varighet, og var lite formalisert, og det finnes da heller ingen offentlige registre, slik det gjør for kunstskolene. Ut fra Norsk Kunstnerleksikon har jeg registrert at elleve av de tredve arbeidet hos professorer i Düsseldorf, ni i Dresden, to i Paris (Bø og Gørbitz) og to i Roma (billedhuggerne Michelsen og Hansen). Noen var også ved flere akademier, som Fearnley, som både arbeidet i Stockholm og Dresden.

Tegneskolen betød altså frem til 1850 lite for de fremste norske billedkunstneres utdanning. Alle måtte utdannes i utlandet, og det gjaldt også den elementære utdanningen. Vi finner bare to av de 30 innkjøpte som lærere ved skolen – den innflyttede danske *Johs. Flintoe* som hadde sin grunnutdanning fra København og den norske *Julius Middelthun* (1820-1886), som først ble lærer i 1860, men som hadde vært elev ved Tegneskolen i 1839, da trolig som gullsmedlærling.

For kvinnelige kunstnere er utdanningsforløpene mindre klare, fordi de på 1800-tallet ikke ble tatt inn i akademienes kunstskoler, men måtte lære seg tegnekunsten privat.

Direktørene

Skolen hadde følgende direktører frem til 1851:

1818 – 1832	General Benoni Aubert
1832 – 1835	Oberstløytnant Kjerulf
1835 – 1842	Stiftsprost Edvard Munch (malerens bestefar)
1842 – 1848	Statsråd Hermann Foss
1848 – 1851	Statsråd S. A. W. Sørensen

Samtlige direktører var altså menn i statlig stilling, ingen av dem var hverken kunstnere, arkitekter eller ”videnskabelige Kunstkjennere”. De var blitt medlemmer av bestyrelsen i kraft av § 14 i vedtektene fra 1822, som foreskrev at bestyrelsen kunne ”optage een eller nogle indsigtsfulde Kunstelskere” som medlemmer, uten krav til å fremlegge noen dokumentasjon av sin innsikt i kunst. Det ser ikke ut til at det er andre enn de som ble direktører som ble innvotert i denne kategorien. Det ble altså etablert en spesialparagraf for å rekruttere inn direktører utenfra kretsen av kunstnere og vitenskapelige kunstkjennere.

Kunstforeninger utenfor Christiania

Bergens Kunstforening

Den først innbydelse til opprettelse av Bergens Kunstforening ble sendt ut 24. februar 1837 fra Dresden, undertegnet malerne I. C. Dahl, Joachim Frich og Knud Baade[39]. Tidspunktet er så kort etter Stortingets vedtak om å opprette en statlig kunstsamling i Christiania, at det er nærliggende å se innbydelsen som et taktisk tiltak for å holde Bergen på nivå med Christiania.

Brevet ble sirkulert til byens borgere, og hadde karakter av et utkast til statutter iblandet en del praktiske råd. I første paragraf heter det:

> Hensigten med Kunstforeningen er at befordre bildende Kunst samt Smag og Deltagelse for samme, at oppmuntre og understøtte især Fædrelandets Kunstnere ved at afkjøbe dem færdige eller bestilte Malerier. (:23)

Forslaget skille seg ut fra vedtektene i Christiania ved at oppbygging av en kunstsamling også skal være et formål for foreningen, altså det som staten hadde tatt et ansvar for i Christiania. I forslagets siste § 9 finner vi følgende formulering:

> Foreningen maa tillige have til Øjemed, at grunde et Nationalgalleri eller et Galleri for Bergen især av indenlandske Kunstværker og saaledes aarlig ved Overenskomst søge at anskaffe for Museet noget af de bedre Kunstarbejder.

Under denne paragrafen er det en anmerkning, der det bl.a. står:

> For at skaffe Museet Malerier, kunde maaske samme sikres en vis Procent af Kunstforeningens aarlige Summa, hvorfor der efter Overenskomst kunde udvælges et eller flere af de indkjøbte Malerier. (:24)

Det er Dahls kunstpolitisk motiverte prioritering av kunstsamlinger fremfor kunstskoler som her slår gjennom. Bergens Museum var etablert i 1825, og hadde i sin midte også en malerisamling. Denne samlingen har Dahl senere bidratt til å ordne og katalogisere, og har også gjort innkjøp til den i utlandet (:22). Det var derfor naturlig for ham å bygge videre på den, med kunstforeningens støtte. Dahl bisto for øvrig også private samlere med deres innkjøp.

I Bergen kom det imidlertid med en passus om at den skulle ”medvirke til Tegneskolens Vedligeholdelse”, det vil si ”Det Nyttige Selskabs Tegneskole” som Lyder Sagen hadde tatt initiativ til. Sagen mente nemlig at ”Her i Bergen bør en Konstforening allerførst sørge for at talentfulde Konstlærlinger, ja selv Haandverkerlæredrænge undervises og øves og atter øves i hvad der er Grundlaget, det *eneste* Grundlag for al bildende Konst, nemlig Tegning” (:21).

[39] Fremstillingen av Bergens Kunstforenings historie bygger på Kloster (1938).

Dahls syn slo ikke gjennom i de endelige vedtektene, og det skyldes nok i all hovedsak Lyder Sagens sterke engasjement for Tegneskolen i Bergen. Den var etablert i 1824, var privat finansiert, og hadde økonomiske vanskeligheter. Sagen, som også sto sentralt i stiftelsen av kunstforeningen, fikk gjennom at en av dens oppgaver var å støtte skolen. De vedtekter som ble vedtatt 8. mai 1839 kom derfor til å ha følgende formålspragraf:

> Den bergenske Kunstforenings Øjemed er:
> 1. at søge at vække Sands og Kjærlighed for den bildende Kunst.
> 2. at bidrage til at fremme indenlandsk Kunst.
> 3. at medvirke til Tegneskolens Vedligeholdelse. (:25)

Støtten til tegneskolen forble kunstforeningens ansvar til skolen fikk statsstøtte i 1851. I mellomtiden hadde foreningens bestyrelse noen år endog vært skolens bestyrelse (:47).

For øvrig drev foreningen sin virksomhet slik det var vanlig: den kjøpte inn kunstverk, også i utlandet (”hvilket efter Omstændighederne kan skee ved sag-kyndige Kommisionærer, da Bergens Localitet ei godt tillader, at fremmede Kunstværker blir sendt til Udstilling her”), som den loddet ut blant medlemmene, hvis kontingent også var lodder. De innkjøpte kunstverk var utstilt en tid før og etter utlodningen, og bare medlemmer og deres familie hadde adgang til utstillingen. Men foreningen skulle i henhold til § 6 en eller flere ganger i året også foranstalte ”offentlig Udstilling av den Foreningen tilhørende Samling, og hva andre Kunstværker, der til bemeldte Brug maate være at erholde”. Til disse utstillingene hadde også ikke-medlemmer adgang, men da mot å erlegge ”en passende Betaling”. Disse inntektene skulle i sin helhet gå til Tegneskolen.

Disse utstillingene ga imidlertid dårlige resultater, og de opphørte etter tre år. Siden skaffet foreningens medlemmer midler til Tegneskolen gjennom det Kloster kaller å gå ”tiggergang” innenfor sine kretser (:46).

Foreningens hovedvirksomhet var innkjøp, utstilling og utlodning av kunstverk. Bare i tiden frem til 1850 hadde den kjøpt inn arbeider av 30 norske kunstnere, og selvsagt også en rekke utenlandske. Blant disse er fem titulert ”jomfru”, som vel betyr frøken, med fra et til tre innkjøpte arbeider. Bare den ene av disse, Irgens, finner vi igjen i Norges Kunstnerleksikon, kanskje fordi de andre har giftet seg og fått andre navn. Fremst blant de innkjøpte i antall sto Knud Baade, I. C. Dahl, Hans Leganger Reusch, Frants Bøe, F. W. Schiertz, Adolf Tidemand, Hans Gude, Knud Bergslien, Erik Bodom og Siegwald Dahl – de fleste med en tilknytning til Bergen.

Trondhjems Kunstforening

Dahl skulle også spille en rolle i etableringen av en kunstforening i Trondheim.[40] Lars Hansen, en Trondheimskunstner, var en tid elev hos Dahl i Dresden, og hadde fått ham til å skrive en oppfordring til noen av byens borgere om å stifte en forening. Med denne oppfordringen kunngjorde Hansen og en del medunderskrivere en invitasjon til å tegne seg som interessenter. Invitasjonen inneholdt et forslag til vedtekter, som viser at formålet var å etablere en kunstforening etter vanlig mønster: medlemmene betaler en kontingent, som også er lodd i trekningen av de kunstverk som foreningens styre kjøper for den innbetalte kontingent. Styret holder de innkjøpte arbeidene utstilt for medlemmene "samt for Reisende efter meddelt Billett" (:10).

Når foreningen er stiftet, skal det innkalles til en generalforsamling som skal bestemme om det bare skal kjøpes malerier, bare billedhuggerarbeider, eller begge deler; hvor lenge de innkjøpte arbeider skal stilles ut før utlodningen; og om noen av de innkjøpte arbeider skal settes til side for "et vordende nordenfjeldsk Kunst-musæum".

Denne generalforsamlingen ble holdt 17. desember 1845. Der bestemmes at de innkjøpte kunstverk skal utstilles ett år etter utlodningen før de utleveres; og at styret kan arrangere også andre utstillinger med åpen adgang, mot betaling; det er ingen begrensninger på styrets innkjøp. Det er ikke med noen bestemmelse om innkjøp til en kunstsamling. Dermed har I. C. Dahl for tredje gang feilet i sine bestrebelser på å få kunstforeningene til å ta ansvar for kunstsamlinger. Til gjengjeld har disse anstrengelsene bidratt til å få etablert et statlig kunstmuseum i Christiania.

Foreningen holdt en offentlig utstilling i 1846. Om den het det i en meddelelse fra 1849:

> I 1846 samlede den fra Byen og dens Omegn alt hva der fandtes av Malerier i en større Udstilling, og det vil vistnok være Mange en tilfredsstillende Tanke, at der allerede den gang var tilstede saamegen Kunst-Sands, at her ikke alene fandtes flere Hundrede Malerier, hvoraf flere af udmærkede Kunstnere, men ogsaa en Opfattelse av Kunsten, der bragte henved 2000 besøgere sammen i Udstillingens Sale" (:26).

I et satirisk dikt fra tiden, der han gjør narr av den folkelige smak, lar Conrad Nicolay Schwach, en av foreningens ledere, en bondegutt si om en utstilling fra det året:

> *I Stiftsgaarden va no den Stasen aa sje*
> *Mæ guldramma Tavler i Mængde;*
> *Men de, som me tyktes va rarest, va de*
> *At di Tavler paa Heskjer va Hængde*

[40] Fremstillingen om Trondhjems Kunstforening bygger på Grimelund og Flønes (1954).

Når han får vite at et maleri koster tyve dale, sier han

”Nei Kors for Fan!”, saa svarte me fort,
”De æ da mykkje for mykkje!
I Krambua fær me da vel for ein Ort
Et liksaagodt kistelaaks-stykkje.”

Schwach har selv hyldet et maleri av Tidemand, et kirkeinteriør, på en estetisk korrekt måte, uten ironi, med bl.a. følgende ord:

Dog her paa Tavlen gjennem Penslens Virken
Har Kunstnerhaanden stillet kjæk og tro
Et Billed ikke blot av Stavekirken
Men og af dem, der blant deres Fjelde Boe.

Ja skjønne Tavle! Med en Nordmands Glæde
Med taus Beundring for din Mesters Konst
Jeg i din kirke ofte var tilstede,
Og aldri jeg besøgte den omsonst

Den kirken Schwach går inn i, er ikke bare kirken på maleriet, men også kunstens hellige rom. Schwach demonstrerer forskjellen, ikke på høy og lav kunst, men på høy og lav forståelse av kunsten, sett fra det høyes stade.

Kunstforeningenes estetiske praksis

Kunstforeningene kan sies å bli dannet ved at de kretser som innenfor den tidlige akademiformen ble kalt kunstkjennere og kunstelskere gikk ut og etablerte uavhengige spesialinstitusjoner for det de var mest interessert i – kunstverk og den skolerte samtale om dem mellom likesinnede. De hadde (stort sett) ikke noe formål utenfor kunstfeltet, som bidrag til økonomisk vekst eller håndverkets og husflidens fremme. De skulle både fremme og betjene den gode smak. I dem ser vi tydeligere tegn på kunstens autonomisering enn i Tegneskolen. Kunstforeningene så det som sin oppgave å utbre den gode smak på billedkunstens område, og konsentrerte seg om sin samtids kunst, især den norske. Det gjorde dem viktige som bindeledd mellom de norske kunstnerne, som i økende grad bodde i utlandet, og et voksende norsk publikum av kunstkjennere, kunstelskere og samlere. De supplerte også flere av Tegneskolens akademioppgaver, både som kunstselskap, som utstillingsarrangør og som salong, og som ansvarlig for kunstsamling og kunsthistorie. Bergens kunstforening påtok seg for en tid ansvar for en kunstskole.

Privat og offentlig smaksdom

Smak, sa Immanuel Kant, er evnen til å dømme om det skjønne. Den private smaksdom over kunstverk, som Kant drøftet, skjer imidlertid uten offentliggjøring – den demonstreres ikke utad, uten kanskje ved den kunsten man henger opp i sitt eget hjem. Den forblir allikevel en privatsak, selv om det samtales om den. Men noen smaksdommer blir offentliggjort. Det skjer når resultatet av den stilles offentlig til skue gjennom synliggjøring – utstilling – av ens estetiske preferanser. Særlig tydelig blir smaksdommen demonstrert når det også blir synliggjort hvilke kunstverk som får en negativ smaksdom. Kunstutstillingen er smaksdommens fremste medium, fordi den forteller om arrangørens smak, og inviterer et publikum til å bedømme den.

Med etableringen fra annen halvdel av 1830-tallet av kunstforeninger – de borgerlige kunstselskaper – blir det for første gang i Norge etablert et sosialt akseptert, men etter hvert også omstridt mønster for offentliggjøring av kunstsmak. Det er i denne sammenheng vi kan se bokhandler Johan Dahls utsagn i hans ”Indbydelse til en Kunstforenings Opprettelse i Christiania”:

> Jeg har nu for Eksempel fra en Nordmand, Herr Frick, der oppholder sig ved Kunstacademiet i Kjøbenhavn, i længere Tid havd et Landskabsmalerie til Salg, uden at erholde Bud derpaa; hvis derimod en Kunstforening fandtes her, der kunde bedømme Stykket, vilde de maaske snart blevet afsat enten til Foreningen eller til enkelt Mand, der da havde en Auctoritet for sig om dets Værd. (Willoch 1936:13)

Det gjaldt her å etablere en smaksautoritet i det offentlige rom – i en kunstoffentlighet. Med en statlig kunstsamling som ubemannet anneks til en kunstakademi med små ressurser og uten fremtredende kunstnere som medlemmer, kunne de norske kunstforeningene bli sitt lands første og i mange år også de dominerende offentlige smaksdommere. De ble derfor også de viktigste smaksdannere, med distinkte posisjoner i et ekspanderende kunstfelt.

Innkjøp

Både i Christiania og i Bergen var et tredvetalls norske kunstnere innkjøpt frem til 1850. Av kunstnernavn vi kjenner i dag, mangler bare Jacob Munch, Stoltenberg, Hertervig og Balke i Christiania, mens både Balke og Hertervig ble innkjøpt i Bergen (Hertervig først i 1853). Siden portretter vanligvis ikke ble innkjøpt, og Munch og Stoltenberg var kjent som portrettmalere, er deres fravær på innkjøpslistene ikke påfallende. Trondhjems Kunstforening kom senere i gang, men også der finner vi blant de innkjøpte navn som Dahl, Baade, Schiertz, Tidemand, Bøe og Eckersberg. Der synes innslaget av utenlandske kunstnere å være større enn hos de to andre.

Det fantes på denne tiden bare få norske kunstnere som ikke sto i aktiv kontakt med en eller flere av disse kunstforeningene.

For nesten alle norske kunstnere bosatt i utlandet var kunstforeningenes innkjøp og utstillinger av stor betydning. Økonomisk betød de et viktig tilskudd til deres livsopphold og virksomhet, som gjorde det mulig for dem både å utdanne seg og være virksomme som kunstnere. De ga også disse kunstnerne en kontaktflate med sitt hjemland, som de kunne utnytte når de var på besøk i hjemlandet, og når de eventuelt flyttet hjem.

"Markedsutstillinger"

Det har vært vanlig i vår tid å harsellere over at kunstforeningenes utstillinger bare var åpne for publikum. Det overses at de også arrangert åpne utstillinger, med et til dels meget stort publikum, og at de derved fylte en funksjon som i andre land ble ivaretatt av kunstakademienes årsutstillinger og "salonger". Willoch mener at disse utstillingene var, "tidens forhold tatt i betraktning, vel så viktige som Statens høstutstilling er i dag" (Willoch 1936:26). I Christiania ble disse holdt i markedsukene i februar, med opphold enkelte år. De ble satt sammen for hver gang – de første årene også med malerier utlånt fra den statlige kunstsamlingen Her var det åpen adgang for alle, mot en inngangsbillett. Inntektene herfra gikk gjerne til foreningens egne innkjøp, eller til andre spesifikke formål, slik man forsøkte i Bergen. I 1839 skulle markedsutstillingen i Christiania holdes til inntekt for en altertavle i Vår frelsers kirke. Den ble besøkt av over 3200 personer, og ga en innekt på over 300 Spd. til altertavlen, i tillegg til 230 Spd. som ved samme anledning var samle inn privat (:27). De færrest år hadde tilsvarende suksess. I 1841 ble det første fotografi – daguerrotypi – utstilt.

I løpet av 1840-årene ble det stadig vanligere med deltakelse fra norske kunstnere bosatt i utlandet, og at både Tegneskolens samling og nasjonalmuseets hadde åpent i samme uke. Christiania Kunstforening holdt i alt 10 markedsutstillinger frem til og med 1851.

En salongfunksjon

Det kan trolig sies at kunstforeningene var de eneste regulære arrangører av kunstutstillinger av samtidskunst i sine respektive byer til begynnelsen av 1880-tallet (her regnes ikke utstillling i salgsøyemed av enkelte malerier i kommisjon hos bokhandlere, forgyllere o.a) . Kunstnere som sjelden eller aldri fikk sine arbeider utstilt i kunstforeningene var i praksis avskåret fra det publikum og det marked de helst ville nå, og i de former de foretrakk. De ble også avskåret fra den anerkjennelse det var å bli innkjøpt til foreningens lotteri. Mathias Stoltenberg søkte i 1852

(forgjeves) med følgende ord foreningen om å kjøpe et portrett av ham til en rimelig pris: ”En saadan Anerkjendelse fra competente Dommeres Side vil forhaapentlig bidrage til at jeg for det større Publikum vandt en Opmærksomhed, jeg hidtil har savnet” (Willoch:32).

En borgerlig kunstbevissthet

Når mennesker første gang ser kunstverk presentert som det gjøres på utstillinger, står de overfor noe nytt. Welhaven skrev i artikkelen ”Kunstforeningen” at

> der gjennem Kunstforeningen er fremkommet et hidtil saagodt som ukjendt Element for Almenheedens Interesse, og at en Benyttelse av dette Stof, saavel som i Enkeltes Virken som i den almindelige Ideevexel allerede er begyndt. (Samlede Verker, bd. 3:445)

Dette elementet er forutsetningen både for utviklingen av en kunstsmak, av en ”veiledende Kunstopinion” og en kunstoffentlighet, alt ledd i ”Folkets høiere Liv”.

Reisestipendier for kunstnere[41]

Forutsetninger og forhistorie

Helt fra etableringen av kunstakademiet i København i 1754 har flerårige studieopphold i utlandet etter endt grunnutdanning vært en så etablert del av utdanningen av kunstnere at det knapt fantes anerkjente kunstnere som ikke hadde vært ute. På samme måte som den hjemlige grunnutdanningen ble betraktet som et statlig ansvar, ble også studier ved utenlandske akademier og læreår hos disse akademienes professorer akseptert som en del av den statlige politikken for utdanning av kunstnere. Denne politikken fant sitt viktigste middel i form av statlige reisestipendier.

Akademiene ga sin høyeste symbolske belønning til sine kunstskolers beste elever i form av gullmedaljer. Med disse høyestrangerende utmerkelsene fulgte imidlertid en annen forpliktende og mer materiell belønning: et reisestipend, som hadde en så stor verdi at de tillot flere års opphold, arbeid og studier i andre land.

[41] Kildene for denne fremstillingen er hovedsaklig Stortingsdokumenter i perioden, og Riksarkivets originaldokumenter fra departementets behandling av stipendier, der også søknader, innstillinger, vedtak og beretninger finnes (Kirke- og Undervisningsdepartementet, Kirkeavdelingen L. Katalog nr. 139, 214-15, 216-17 (boks 965-66 og 67), og Kontoret for skolevesenet, pakke 42a og b.). Arkivmaterialet i Riksarktivet er rikholdig, og omfatter hele stipendieprosessen fra søknader med bilagte anbefalinger, komitéinnstillinger, departementale vurderinger og avgjørelser, og korrespondansen med stipendiatene og til slutt deres rapporter (som ofte mangler). Det har bare vært tid til et ganske overfladisk gjennomsyn av dette materialet, og det er ikke en gang gjort for hvert år. Her ligger det et stort, interessant materiale og venter på en interessert forsker (som kan lese gotisk håndskrift!).

Også i Norge ble det etter etableringen av Tegne og Kunstskolen i Christiania i 1818 raskt erkjent at om landet skulle få kunstnere, måtte deres utdanning skje ved andre lands akademier. Men siden vi ikke hadde et kunstakademi med en kunstskole som førte elevene frem til det nivå der det i andre land ble tildelt gullmedaljer, og som heller ikke ga dem reisestipendier, måtte reisestipendiene her både bli tildelt på andre måter, og få en annen funksjon. Stipendiene ble tildelt etter søknad til Kirke- og undervisningsdepartementet, og deres formål måtte ofte være å gi de deler av den grunnutdanning som de akademiske kunstskolene ga og som ikke var oppnåelig i Norge.

Første gang vi hører om reisestipendier for kunstnere i politisk sammenheng er i 1821, da Stortinget vedtok å etablere en offentlige Kunstskole i Christiania som en fast institusjon. Da fremmet også stortingsrepresentant *Jacob Hoel* fra Hedmark, eier av storgården Hovindsholm på Helgøya i Mjøsa og bror av den mer bekjente Halvor Hoel, et forslag om å ”meddele Reisestipendier til unge talentfulde Kunstnere” (Stortingets forhandlinger 1821:263). Forslaget ble bare oversendt til valgkomitéen, men ikke behandlet der, og siden hører vi ikke mer om saken. Halvdan Koht har utgitt Jacob Hoels brev fra Christiania og hans innlegg på Stortinget, men det finnes ingen referanse til dette forslaget her (Koht 1927). Men det kom en kommentar i Det Norske Nationalblad til forslaget, som uttrykte uvisshet (kanskje ironisk) om hva som i forslaget var ment med begrepet ”Kunstnere”: ”Almindeligvis regnes blant disses Tal: Talere, Digtere, Billedhuggere, Malere, Kobberstikkere, Bogtrykkere, Uhrmagere, Byggmæstere, og alskens Mechaniker” (Meyer 1980:53).

Vi hører ikke mer om reisestipendier før i 1833, da ”Artist” Oluf Frederik Knudsen fra Drammen søker Stortinget om ”Stipendium til Ophold i Udlandet”. I budsjettkomitéens innstilling om saken leser vi blant annet at Knudsens formål er i løpet av to års opphold i Paris og Tyskland å perfeksjonere seg ”i Lithographien”. Om denne søknaden i seg selv ikke plasserer den i en viktig del av norsk kunstliv, så er den politiske behandlingen av den interessant for forståelse av datidens kunstpolitikk. Søkeren oppgir å ha ”medfødt Tilbøielighed for Tegnekunsten”, arbeidet ved de litografiske presser i Christiania og til dem å ha ”leveret adskillige Tegninger”. Men kvaliteten på det litografiske arbeidet er så dårlig, at ”det lave Trin, hvorpaa Kunsten saaledes staaer hos os” gjør at han vil ”freqventere” stentrykkerier i Frankrike og Tyskland for å lære mer. Men hans ”Formuesomstændigheder” gjør at han trenger et reisestipend. Med søknaden følger en anbefaling fra ”Captain Munch, H. Grosch og Johs. Flintoe”, altså Tegneskolens fremste lærere, som bekrefter bl.a. at ”Supplicanten besidder udmærket Dygtighed i at behandle Kridtmaneren”. Komitéen innser behovet, men ”Nationens ringe Evner til at forøge sine offentlige Udgifter” gjør at den må fraråde innvilgelse av stipend. Istedet viser den til at ”egen Interesse hos dem, der have lithographiske Presser” burde kunne ”understøtte en Yngling i

Uddannelsen af et Talent, hvormed han med Tiden kunde blive deres Officiner til Nytte". Komitéen uttaler også at "Understøttelse fra det Offentliges Side er mindre fornøden i Tilfælde, hvor Uddannelsen af et Talent lover Vedkomende rigeligt Vederlag for de Udgifter den medfører" (Stortingets forh. 24. april 1833:105). Komitéen mener altså at det ikke er grunn til å gi økonomisk støtte til en utdanning som både søkeren og søkerens fremtidige arbeidsgivere selv vil høste økonomiske fordeler av, selv om søkeren ikke er formuende.

Denne begrunnelsen er kunstpolitisk interessant, fordi den ikke kommer til å bli brukt mot å gi kunstnere støtte til utdannelse i utlandet i form av reisestipend: det blir antatt at kunstnere ikke høster særlig økonomiske fordeler av sin virksomhet, og at det heller ikke er formålet. De har jo heller ingen arbeidsgivere, bare kjøpere i de samme samfunnsklasser som politikere og embedsmenn selv tilhørte. Det skilles implisitt mellom en mer ideell og opphøyet kunstnerisk virksomhet og en kunstutøvelse – en "Kunst" – som har praktiske og økonomiske siktemål.

Stortinget sluttet seg til innstillingen mot tre stemmer. Kjøbmand Thorne fra Drammen, som hadde lagt frem forslaget på vegne av Knudsen, leverte imidlertid et skriftlig votum, der han argumenterer kunstpolitisk for forslaget. Han mener at statlig sparsommelighet, rosverdig som den enn er, går for vidt når man "ikke troer at burde yde selv en ubetydelig Skjærv til Kunsters eller Videnskabers Fremme." Om dette prinsipp blir det gjeldende, mener han i dette å se "en vis sløvet Sands for det Skjønne og Nyttige". Denne sansen burde nettopp "vækkes og forhøies", men ikke "nedbrydes i en Stat, hvor Folkets Stemme høres, agtes og befølges". Kronargumentet hans bygger imidlertid på den symbolske betydning kunst og vitenskap har: "Historien omvinder den Regents Minde med fortjænt Heder, der har været Kunsters og Videnskabers Beskytter og Befordrer". Og, fortsetter han:

> Historien lærer ogsaa, at mange af de meest udmærkede Kunstnere have været ringe Mænd, uden Formue, men ved veldædig Understøttelse have de ved Udvikling af deres Talenter hævet dem til en Pryd for Menneskeheden i Almindelighed, og for den Stat, der have frembragt og opfostret dem, i Særdeleshed. (Stortingets forh. 24. april 1833:107)

Det er nok den privatstøttede I. C. Dahls historie som nok en gang dukker opp som argument for statlig støtte til kunstformål. Nå er nok Thornes ærend ikke bare støtte til de "skjønne" kunster, for ham er de så uløselig knyttet til de "nyttige" kunster og til "videnskaber" at hverken han eller det politiske miljø i Norge ennå hadde forutsetning for å ha en egen politikk for den autonome kunsten. Historien vil, frygter Thorne, "med fortjent Daddel nævne os og vore Storting, naar vi af Karrighed, thi Sparsomhed kan dette neppe kaldes", ikke ville ofre det minste til menn som utmerker seg i deres sak, og som på grunn av "deres Kunsts Beskaffenhed ere nødte til at søge

Udlandet, for at opnaae en Fuldkommenhed, de her i Landet af Mangel paa Lærere" forgjeves søker, og hvis "pecuniaire Forfatning" gjør det nødvendig for dem å søke "Statens Assistence".

Disse ord føler jeg nesten som en henvendelse til meg selv, her jeg sitter og skal skrive den "Historien" Thorne frykter vil dadle hans egen tid for mangel på støtte til kunstnere. Han opplevet trolig selv at Stortinget senere gjorde hans ord til skamme, og ga kunstnere "Statens Assistence". Det tok ikke lang tid før Stortinget innførte en ordning med stipendier til "Reiser i Udlandet for Videnskabsmænd og Kunstnere".

Frich's søknad om reisestipend

Til Stortinget innløp det i 1836 en søknad fra *Joachim C. Frich* (1810-1858) "der i 2 Aar har studeret Malerkunsten ved Kunstacademiet i Kjøbenhavn" om Stipendium i 3 år for å foreta en "Reise i Udlandet for at fortsætte sitt Kunststudium" (Stortinget 7. juli 1837:47ff). Hans bestrebelser, skriver budsjettkomitéen, er "ved et samvittighedsfuldt Studium ... at blive sit Fædreneland til sand Nytte". Han håper på støtte til et "Foretagende til Kunstens Oplivelse i et Land fra hvilket den hidtil af Mangel på Deeltagelse har været landflygtig". Hans professorer i København har anbefalt ham, fordi han "har flittigt deltaget i Tegneunderviisningen ved Academiet", og dessuten "viist Prøver paa særdeles Talent for Landskabsmaleriet". De antar at han vil bli en "dygtig og udmærket Mand i sit Fag" om han får fuldende sitt studium. Komitéen finner at

> det ikke vilde være urigtig fra det Offentliges side ... at komme ham til Hjælp, især da han giver Forhaapning om, at han med Tiden vil dyrke sin Kunst inden Fædrenelandets Grændser.

Men den finner også at ansøkningen inneholder "altfor ringe Opplysning" til at den "vover for Tiden" å anbefale den. Den finner hverken oplysninger om muligheten for støtte fra slektninger, eller hvorvidt han kan "erhverve noget under sit Ophold der" – komitéen forutsetter altså en slags behovsprøving – eller om hvor han ønsker å studere eller hvor stort stipend han trenger. Alt dette er "Omstendigheder" som komitéen ønsker oplysning om "forinden man kan have Vished om, at man ikke uden Fornødenhed anvender Statscassens Midler". Komitéen ønsker "at der maatte være Anledning for det Offentlige at komme Ansøgeren til Hjælp", men først etter at han "maatte have forskaffet fyldestgjørende Oplysninger". Komitéen er altså både i prinsipp og realitet rede til å støtte kunstnere med stipend for studieopphold i utlandet, men må ha "fyldestgjørende Oplysninger". Av dette ser vi også at det på den tiden ennå ikke etablert noen faste rutiner for slike søknader, men at komitéen

her antyder både hvilke krav som må oppfylles til informasjon, og at det er ønskelig at stipendiaten med tiden vil slå seg ned i ”Fædrenelandet”. Både det byråkratiske og politiske må iveratas, i tillegg til de kunstneriske garantier fra professorene. Komitéen anbefalte ikke søknaden, og den ble, såvidt jeg kan se, på grunn av Stortingets ekstraordinære oppløsning, heller ikke behandlet senere.

Også Peder Balke og Adolph Tidemand søkte i 1836 om 300 Spd. i reise-stipend årlig i tre år, men deres søknader kom ikke så langt som til Stortinget, og ble avslått. Det var forøvrig Tidemands far som søkte på vegne av sønnen. Stortinget vedtok imidlertid å avsette 1400 Spd. til ”videnskabelige Reiser i Udlandet”, mot 17 stemmer som trolig stemte på komitéens innstilling på 1000 Spd. Det er denne ordningen som kunstnere ved neste Storting i 1839 skal komme inn på. Det er trolig at det allerede på dette Storting var meningen at også kunstnere skulle kunne få stipendier innenfor denne ordningens økonomiske ramme, og at det var grunnen til at den ble utvidet. Praksis skulle bli at 2/3 ble utdelt til ”Videnskabsmænd” og 1/3 til Kunstnere (St. Prp. No 3 1854:303).

De første reisestipendier tildeles

I 1839 hadde Regjeringen forslått 1400 Spd. ”Til Reiser i Udlandet for Videnskabs-mænd og Kunstnere” og hva ”der angaende Sagen yttredes af Budget-Commiteen” i 1836 (Forh. 3dje D. S. 119, og Tillegg til Mgbl. Nr. 350). Derav kunne 500 Spd. brukes på billedkunstnere og arkitekter. Komitéen anser ”Gavnligheden af en tilstrækkelig Sum” til dette formål ”almindelig erkjendt”, og den argumenterer derfor ikke særskilt for den (Stortinget 26. juni:659). Departementet brukte en ekstern, statlig faginstans for hver gruppe søkere til å vurdere dem og sende inn begrunnet innstilling med alle søkerne i prioritert rekkefølge, og med foreslått beløp og varighet i antall år for de som ble innstilt til stipend. Bestyrelsen ved Tegneskolen var stipendiekomité for kunstnere og arkitekter frem til 1869.

Direksjonen hadde prioritert de 16 søkerne i denne rekkefølge: Tidemand, Baade, Høegh, Munch, Linstow, Flintoe, Hohl, H.A. Grosch, Munthe, (uleselig), Hansteen, (uleselig), Theiste, Foss, Keilhau, Fearnley. De tre første fikk stipend som innstilt. Både Knut Baade og Adolph Tidemand fikk hver 250 Spd. i to år, altså tilsammen 1000 Spd, og dessuten fikk arkitekten, stadskonduktør Høegh stipend. Tegneskolens direksjon anså alle tre ”fuldkommen verdige ... at Udvikle deres Talenter til Gavn ogsaa for deres Fædreneland”. Flere av skolens egne lærere og direksjonsmedlemmer var altså blant søkerne, men ble ikke innstilt. I alle år var antallet søkere langt større enn det som kunne innstilles.

Baades søknad var vedlagt anbefalinger fra Linstow (som fortsatt var sekretær ved Tegneskolen), I. C. Dahl (som i 1839 var på Norgesreise) og Johs. Flintoe (som var lærer ved Tegneskolen).

Emil Tidemand søkte på vegne av sin bror om bidrag ”for at sættes i stand til at bestride de med fortsættelsen av hans Studium forbundne omkostninger”. Han skriver også direkte til ”Direktionen for Tegneskolen” og ber den støtte søknaden. En anonym, liten artikkel i avisen ”Den Constitutionelle” No. 136 1839 fra 16. mai gir en meget rosende omtale av Adolph Tidemands suksess som student ved akademiet i Düsseldorf, samtidig som den viser til at kunstneren har søkt Stortinget om stipend. Det er trolig Emil Tidemand som har skrevet denne artikkelen for å støtte opp under brorens senere søknad.

De første årene laget bestyrelsen innstillingen, men ganske snart ble det nedsatt en komité på 3-4 personer blant lærerne som behandlet søknadene i første instans. Komitéen besto gjerne av en arkitekt, en maler, en billedhugger (når det ble mulig) og skolens sekretær. Komitéen sendte sitt forslag til bestyrelsen, som stort sett sluttet seg til forslaget som skolens innstilling. Forslaget innebar en prioritering av søkerne og anbefalt beløp og antall år stipendiet skulle være for. Det hendte, men ikke ofte, at bestyrelsen endret på komitéens forslag både til prioritering og beløp. Skolen visste fra departementet hvor stort beløp som var til disposisjon, og foreslo derfor ikke større sum fordelt enn det som var tilgjengelig. Den samlede summen til kunstnere og vitenskapsmenn var bestemt av Stortinget. Tegneskolens innstilling ble så behandlet i departementet, som fremmet forslag til en kongelig resolusjon om tildelingen. Den departementale behandlingen godkjente stort sett innstillingen når det gjaldt prioritering, men kunne redusere det enkelte beløp for å få den bevilgede totalsum til å rekke til flere, eller gi stipendier til færre enn de som var innstilt. Når tildelingene var endelig vedtatt, bestemte departementet i samråd med Tegneskolen hvor lenge utenlandsoppholdet skulle være.

Stipendiatene måtte sende inn en kort beretning hvert halvår de var ute, om stipendiet var for lenger tid, og en endelig beretning om gjennomføring og utbytte av reisen.

Tildelinger senere år

De samme summer ble bevilget av senere Storting. Det var altså tilgjengelig i alt 1500 Spd. ved tildelingene, som skjedde hvert 3. år. Stipendiene ble gjerne gitt for to år. Peder Balke fikk i 1841 400 Spd. for et toårig opphold ved ”Malerakademiet” i Düsseldorf ”for at uddanne sig i Malerkunsten”, og det fikk også cand. theol Jensen, mens ”lieutenant Lundh” bare fikk 200 Spd. til samme formål. Arkitekt Nebelong fikk 200 Spd. ”for videre at uddanne sig i sit Fag” med 4-5 måneders opphold i Tyskland.

Fem kunstnere fikk stipend i 1845: ”Landskabsmaleren” Joachim Frich fikk 200 Spd. for å reise til Tyskland og Holland i 6-7 måneder, ”Lieutentant” Hjalmar Kierulf 300 Spd. i 2 år for å studere malerkunst i Düsseldorf, ”Billedhugger” Hans Hansen 500 Spd. for i tre år å studere i ”Udlandet”, ”Landskabsmaler” Eckersberg 350 Spd for å studere to år i Düsseldorf. og ”Graverer” Meyer 150 Spd.

I 1848 var det en debatt i Stortinget, fordi noen vil redusere posten kraftig. Utbyttet var dårlige mente noen, og kunne støtte seg på anonyme avisartikler. Men bevilgningen på 1400 Spd. ble vedtatt mot 15 stemmer, som enten ønsket reduksjon eller endog stryking av posten. Tegneskolens stipendieutvalg besto nå av arkitekten Theodor Broch, og malerne Adolph Tidemand og Johs. Flintoe. Maleren Bennetter og arkitekt Hans Kaas fikk to-årig stipend, og dessuten fikk Losting et mindre stipend for et kortere opphold.

I neste bok vil det bli laget en grundigere fremstilling av stipendiepolitikken og tildelingene på 1800-tallet.

Kapittel 6 - Kunstpolitikken 1814-1850

Allerede før 1814 var det til stede krefter i det norske samfunnet som ønsket å bedre kunstens vilkår. Hittil hadde det bare foreligget løsninger på slike behov innenfor det borgerlige samfunns sivile rammer. Vi må her se bort fra de statlige profesjons-utdanningene, fordi de ikke henvendte seg til noen kunstoffentlighet. Norge manglet et ”Foreningspunct” for kunsten – et sted der kunst og stat, og kunstnere og borgere, kom sammen om felles interesser.

Kunnskapsregime - akademiregimet

Etter 1814 ble det mulig å finne en politisk løsning på disse behov gjennom et norsk statsapparat med sine politiske organer, sin forvaltning og sine økonomiske ressurser. Fordi det da var en stat som sto bak, måtte løsningen imøtekomme statens behov for politisk styring og administrativ kontroll. Et kunstakademi var den nærliggende form, gjennomprøvd som den var i andre stater.

Den tegneskolen som ble startet interimistisk i 1818, som i 1821 fikk en fast plass på statsbudsjettet og i 1822 sine faste vedtekter, hadde omkring 1850 de fleste av et akademis oppgaver:

Den var et **kunstselskap**, som skulle arbeide for utbredelsen av den gode smak, av ”Kunst-Sands”. I denne oppgaven fikk den etter 1836 følge av en type borgerlig kunstinstitusjon – **kunstforeningene**. Akademiet bidro selv aktivt til etableringen av den første, i Christiania.

Den var en **kunstnerorganisasjon**, som opptok norske kunstnere som medlemmer etter strenge kriterier. Dens problem var at de færreste akademiutdannede yngre kunstnere ble akative medlemmer der, og ikke hadde respekt for dens kunstneriske nivå eller dens kunstsyn.

Den var statens **kunstråd**, som uttalte seg i spørsmål av estetisk karakter, utarbeidet mønstre, godkjente svenne- og mesterprøver og ga staten sine anbefalinger, og den ble et ”Normal-Institut” for andre tegneskoler.

Den var statens **kunstskole**, primært for håndverkere, men der også de som aspirerte til å bli malere, billedhuggere og arkitekter kunne få sin første formelle opplæring og prøvet ut sine evner.

Den kunne ikke gi **høyere kunstnerutdanning**, fordi dens medlemmer ikke hadde de nødvendige kunstneriske kvalifikasjoner.

Den etablerte en **kunstsamling** for undervisningsformål, og i 1837 ble den også tillagt ansvaret for det statlige **kunstmuseum** som da begynte sin virksomhet.

Den arrangerte **kunstutstillinger**, en oppgave som snart ble overtatt av kunstforeningene.

Dens få utstillinger hadde **salongpreg**, men det var først med kunstforeningene at landet fikk utstillinger med preg av å ha salongenes autoritative karakter.

Den kunne fungere som **nasjonal jury**, men det var en oppgave som bare sjelden kom til uttrykk i Norge i denne perioden.

Den ble en **stipendiekomite** da staten opprettet en stipendiordning for kunstnere i 1839.

Omkring 1850 hadde Norge et akademi tilpasset norske forhold. Det var en løsning som svarte til de erfaringer de hadde, som sto bak initiativet og som sto i den nye statens tjeneste, og som selv hadde sin utdanningsbakgrunn dels i de statlige profesjonsskoler i Norge, dels fra kunstakademiet i København.

Etableringen av Tegneskolen viser at Norge fikk en kunstpolitikk fra det øyeblikk landet fikk en politikk. Det samme gjelder om kulturpolitikk, som kunstpolitikken (også) var en del av. Treschow var kulturpolitiker, kanskje mer det fremfor noe annet.

Med Tegneskolen ble ansvaret for løsningen av lenge følte behov på kunst- og kulturområdet løftet over fra den borgerlige sfære til den statlige. Akademiet er en formalisert instans som formidler en avstand mellom stat og kunst, mellom et nytt politisk felt og et nytt kunstfelt, en instans som selv bidro til dannelsen av kunstfeltet. Det er kanskje det særegne ved den norske situasjonen i forhold til Sverige og Danmark og en rekke andre land, at fremveksten av et politisk felt og et kunstfelt var så nær forbundet, og at de hadde en rekke aktører felles. Det samme ser vi når Christiania Kunstforening og det statlige kunstmuseet grunnlegges.

Det er nærliggende å knytte denne kunstpolitiske situasjonen til en av Slagstads karakteristikker av den politiske kulturen som særlig forbindes med Schweigaard og Stang: ”Et nett av tillit og forpliktelse bandt samfunn til stat, og stat til samfunn” (:17). Den borgerlig-liberale ideologi sto for en ”gjensidig forsterkning

mellom stat og samfunn". I kraft av denne alliansen mellom kunst og stat ble tegneskolen kjernen i et kunnskapsregime, et akademiregime. Derfor ble avstanden mellom politikk og kunst fra begynnelsen ikke så stor, politikkens betydning større, og kunstinstitusjonens autonomi mindre. Det gradvis voksende antall norske kunstnere i utlandet utgjorde imidlertid en mer uavhengig faktor av økende betydning for den norske kunstinstitusjonen, og deres norske allierte var kunstforeningene. Der lå også spirene til senere konflikter.

Et sted å utøve politikk på – en politikk å bygge kunsten på

Først da det var etablert et statlig kunstakademi som representerte kunsten, kunne fremstilling og anvendelse av kunstverk, og utvikling og bruk av kunstneres estetiske kompetanse, bli til et anliggende i en stats politiske organer uten at disse organene selv gjorde noen vurdering av estetisk karakter. Uten en slik kunstens sentralinstans som et akademi å forholde seg til – hvordan kunne det ellers utøves sentral politisk innflytelse over et estetisk felt staten ikke selv kunne gripe inn i? Kunstpolitikk og kunstinstitusjon – eller kunstfelt – er koblet sammen, kanskje på en slik måte at det ene forutsetter det andre. Den politiske autoritet trengte en ubestridt estetisk autoritet i sin tjeneste, kunsten trengte en stat som kunne etablere et offentlig foreningspunkt der den estetiske autoritet kunne etablere seg. Akademiets regelverk – der hvert minste punkt var politisk godkjent – ble forsøkt utformet slik at det skulle skape en like sterk estetisk autoritet som staten representerte den politiske.

Akademiet har ikke sine røtter i demokratiet, men i mer eller mindre opplyste enevelder. Dets regelverk formaliserte, legitimerte og autoriserte dannelsen en elite av kunstnere, som fikk kontroll over håndhevelsen av de regler og virkemidler som bestemte hvem som skulle tilhøre denne eliten. "Hvor der eksisterer Kunst og Kunstnere har Artisten dog den Garantie, at han dømmes av sine egne Pairs i Sager, som sortere under disse Forum" (Hans Ditlev Frants Linstow 1843). Akademiet ga staten en konkret instans å utøve en kunstpolitikk gjennom. Annerledes kunne det heller ikke være, fordi forestillingen om en autonom kunstinstitusjon – et sosialt felt der kunsten utviklet seg etter egne regler – ennå ikke var født, kanskje annet enn rent filosofisk.

Nasjonal strateg

I. C. Dahl fremtrer som en nasjonal kunstpolitisk strateg i denne perioden. Hans sterke internasjonale posisjon, med forankring i akademiene i København og Dresden, ga ham den høyeste rang i det norske kunstpolitiske regime, selv om han formelt sett ikke utøvet noen innflytelse direkte i det norske akademiet. Han var ideolog, og brukte sin symbolske makt som Norges eneste stjerne på den europeiske

kunstens himmel til å påvirke norsk kunstpolitikk og den norske kunstinstitusjonens struktur. Dahl er det første og fremste eksempel på et trekk ved den norske kunstinstitusjonen som vedvarte frem til 1880-tallet – nemlig at den største symbolske makten i norsk kunstpolitikk ble opparbeidet og befant seg utenfor Norge. Det var imidlertid ingen kunstnere etter ham som utøvet en tilsvarende kunstpolitisk innflytelse.

Tre andre navn bør nevnes i denne sammenheng, Jacob Munch, Hans D. Linstow og Johan Sebastian Welhaven. Munch kunne nok med sin sterke kunstneriske bakgrunn fra utlandet utøvet en større innflytelse, men synes ikke å ha hatt ambisjoner eller evner i den retning. Linstow, derimot, sto meget sentralt i det norske akademiregimet, og var en virksom ideolog. Hans betydning for utvikligen av norsk kunstpolitikk, kunstliv og arkitektur utvikling tror jeg er undervurdert, også i min fremstilling. Med forbehold om at jeg har for lite kjennskap til hans virksomhet, mener jeg allikevel at hans innvirkning på fremveksten av den norske kunstinstitusjonen var mindre enn Dahls.

Welhaven var en sentral og aktiv kunstpolitisk ideolog, som med stor argumentasjonskraft fremholdt sine synspunkter på ulike sider ved norsk kunst og dens fremtid. Men han kan neppe kalles strateg, fordi han ikke hadde Dahls innflytelse på utbyggingen av kunstens institusjoner. Welhavens rolle var mer å tematisere problemstillinger som den fremvoksende kunstinstitusjonen brakte med seg, og dermed bidra til en rikere kunstoffentlighet. ”Den hele Kunstvirksomhet” skriver han i 1844 i anledning av at Christiania Kunstforening setter ned sin medlemskontingent fra fem til fire Spd., må nå ”træde over i nye Forholde med fuld Bevidsthed om de forandrede Omgivelsers magt og Betydning” (Samlede Værker, bd. 3:443). Han støtter nedsettelsen (Welhaven sitter i styret fra 1843 og blir formann første gang i 1845), fordi ”hva der nedlægges her, skyder så smukt op igjen; hva der riktig trives her, har det friskeste og varigste Liv, og selv i denne Plantning ligger en Deel av Landets Velfærd og Ære” (:446).

Det nasjonale

For Norge var det kulturpolitisk viktig å vite at vi som selvstendig stat tilhørte den europeiske felleskultur. Det ser ut til at hensynet til det nasjonale endres på 1830-tallet. Da Tegneskolen ble etablert, sto nasjonaløkonomiske argumenter politisk sterkt. Da Nasjonalgalleriet og kunstnerstipendiene ble etablert, trekkes nasjonens ære frem som et viktig hensyn. Det skyldes nok at Tegneskolen ble betraktet først og fremst som et virkemiddel til å få frem dyktige håndverkere og arkitekter, mens kunstmuseet og stipendiene ble ansett som virkemidler i utdannelsen av kunstnere.

Vi ser her antydning til et skille mellom en mer nyttepreget kunstpolitikk for hjemlig bruk, og en mer kunstnerisk orientert for bruk ute.

Det nyttige og det skjønne

Den statlige interessen som ble artikulert gjennom akademiet lå primært på kunstens nytte, og på en kunstforståelse som knyttet kunsten til håndverk og ferdighet. Det var først med kunstforeningenes fremtreden at det skjønne ved samtidskunsten ble det sentrale i en institusjonalisert estetisk praksis, og ikke bare i hovedstaden. Dette bidro også det statlige museet til, men dets vektlegging av eldre og antikk kunst og gipskopier, og dets tilknytning til Kunst- og Tegneskolen gjorde at det var noe mer nyttepreget ved det.

Riktignok ble kunstens skjønnhet betonet også ved akademiet, og dens nytte var heller ikke fremmed for kunstforeningene (særlig i Bergen). Men hovedinntrykket er at den statlige kunstpolitikken sto den økonomiske politikken nær, mens det borgerlige samfunn i større grad tilrettela for situasjoner der det estetiske blikket kunne utvikles. Det som forente dem var vektleggingen av den gode smak. Med Slagstad kan vi si at her møttes de to dannelsesidealer som var gjeldende i det norske samfunnet på den tiden, ”opplysningstidens instrumentelle nyttetenkning og romantikkens etisk-ekspressive idealisme” (:21). Disse to idealene kunne møtes i opprettelsen av Christiania Kunstforening, symbolisert ved at Schweigaard og Welhaven begge kunne se sine idealer realisert gjennom den.

Dette skillet mellom den statlige og den borgerlige institusjonens estetiske ideologier må allikevel ikke brukes til å sette opp en motsetning mellom staten og det borgerlige samfunn. Av de i alt 16 personer som hadde vært styremedlemmer i Christiania Kunstforening før 1850 kan bare to plasseres i private yrker (megler og bokhandler), og to som kunstnere uten tilknytning til Tegneskolen som lærere (Thomas Fearnley og Bernt Lund). De øvrige tolv var enten statsansatte i departement, universitet eller forsvar (syv), arkitekter med store offentlige oppdrag og lærerstilling ved Tegneskolen (tre), eller kunstnere ansatt ved Tegneskolen (Flintoe og Frich). Her kan vi også istemme Slagstad, og snakke om ”borgerligheten introdusert av ideologer på offentlig regulativ” (:23). Den statlige kunstpolitikken var utformet – og det statlige akademiet ledet – av den samme kretsen av mennesker som også etablerte kunstforeningene. Den så den private og offentlige virksomheten i sammenheng, blant annet fordi både kunstpolitikken og det private initiativ skulle fremme verdier og interesser disse kretser så som viktige for seg selv, sin stand og sitt land.

Kunstoffentlighet og estetisk praksis

Den samme arbeidsdelingen mellom staten og borgersamfunnet gjorde at de borgerlige kunstforeningene bidro sterkere til utviklingen av en kunstoffentlighet enn det statlige akademiet, med kunstmuseet som akademiets mest offentlige side. Welhaven skrev i 1841 om ”Associations-Aanden” i kunstforeningen, og om dens pedagogiske funksjon:

> Selv for Almenheden er Kunstforeningen her, langt mer end andensteds, en Skole, der skal lede ind i den høiere Sfære av Nydelser, som den udviklede Form- og Farve-Sands danner, og som den kan udbrede endog over det jevne Liv og de dagligdagse Gjenstande. (Samlede Verker, bd. 3:444-5)

Wergeland kan ikke dele denne begeistringen fullt ut, og har en sarkastisk kommentar til den økende kunstinteresse, når han viser til

> Kunstforeningen og Nationalgalleriet, hvor Alle vel nu have været for Skams Skyld, siden man begyndte fra saamange Kanter at blæse til Ilden paa Kunstens Alter herhjemme, at man har blæst hindandens Øine og Ansig fulde av Aske.

Han står imidlertid selv og blåser mot glørne på kunstens alter, fordi han skriver dette i 1845 i en biografi over Thomas Fearnley, og lar denne refleksjon inngå i en scene som foregår i ”Nationalgalleriets herlige Lokale for Maleriudstillinger”, i Slottet (Skrifter, bd. 8:132). Wergeland skriver i bevisstheten om at det er vokst frem en kunstoffentlighet gjennom deltakelse i ulike estetiske praksiser, og derfor kan han også ironisere over den.

Det er neppe noen tilfeldighet at landets hovedstad samme år fikk både en kunstforening og et kunstmuseum – begge ivaretok funksjoner som Dahl hadde ivret sterkt for, der den høyere kunst, som han selv representerte, sto i sentrum for en spesialisert estetisk praksis. Den vesentligste forskjellen mellom dem var at museet i tråd med akademipedagogikken ennå forholdt seg mest til eldre utenlandsk kunst, mens kunstforeningene engasjerte seg i samtidskunsten, især den norske.

Kunstforeningene, og det som Wergeland allerede i 1845 kaller ”National-galleriet”, sto for en tydeligere estetisk praksis enn Tegneskolen, en praksis som vi i dag kan si peker fremover mot den rendyrking av kunstens estetiske verdier som fant sted i annen halvdel av 1800-tallet.

Rangordninger

Det norske akademiet var nesten komplett, men det manglet en vesentlig evne – evnen til å gi kunstnerisk anerkjennelse. Det hang sammen med akademimedlem-menes svake kunstneriske status og det forhold at akademiet ikke ga den høyere

kunstnerutdanning. Den kunstneriske anerkjennelse ble først og frem oppnådd gjennom vellykket deltakelse i andre lands akademiregimer, og den ga avkastning i form av ærefrykt og salg i Norge, og etter hvert også innkjøp til kunstmuseet og kunstforeningene. Kunstforeningene, særlig den i Christiania, ble de agenter i kunstfeltet som gjennom sine innkjøp og utstillinger utøvet en ekskluderende estetisk praksis, som i størst grad gjenspeilte den anerkjennelse som norske kunstnere fikk i utlandet. Kunstforeningene i Bergen og Trondheim var noe mer i utakt med denne praksis, med en større vektlegging av lokale krefter og utenlandske kunstnere tilsendt av kunsthandlere. Derfor kunne innkjøp til Christiania kunstforening bli tolket som en kunstnerisk anerkjennelse, og foreningen som en autoritet, en pålitelig smaksdommer. Den fikk en salongfunksjon uten å arrangere salonger, en uoffisiell nasjonal jury. Dermed ble den også et angrepsmål for de som følte seg ekskludert.

Både for Krigsskolen, Bergverksakademiet og Tegneskolen er det påfallende at ingen anerkjente danske kunstnere ble lærere der. Forklaringen er kanskje, at her var det ingen konkurranser å vinne og ingen autoriteter som kunne gi belønninger kunstnere var interessert i. Andre land bød på bedre arbeids- og inntektsmuligheter. Vi kunne bidra til å sende kunstnere ut, men hadde vi en kunstpolitikk som brakte dem hjem igjen?

Den kulturøkonomiske sirkulasjon

Danmark hadde i 1750-årene hentet en billedhugger fra Frankrike for å utføre et stort monument over Fredrik 5. og lede sitt kunstakademi. Norge startet i 1815 med å finansiere utdannelsen til en billedhugger, Hans Michelsen, som siden kunne komme hjem og bidra til utsmykkingen av de statlige bygninger og ellers være spydspissen for et nasjonalt kunstliv. Schnitler hevder at Michelsen ble ”sendt” til Stockholm, og ikke til København, for at ”Stockholm skulde træde istedenfor Kjøbenhavn som Norges aandelige centrum” (1920:316). Det ble byen ikke. Deretter fulgte etableringen av en statlig kunstskole i 1818, som ble permanent i 1822. Denne skolen skulle ledes av et selvrekrutterende akademi – altså en forsamling av innvoterte kunstnere og kunstkjennere – og fungere som et kunstråd. Siden ble det tillagt en statlig kunstsamling og fordeling av statlige reisestipendier.

Man prøvde altså å få til den samme oppadgående spiral som i København – grunnleggende skolering som elev av professorer ved kunstskolen, konkurranse om medaljer på årsutstillingene (etter hvert kalt salonger), reisestipend til de høyest premierte, endelig kvalifisering ved andre lands akademier, tilbakevending til hjemlandet, medlemskap i det nasjonale akademi, lærergjerning ved akademiets kunstskole, innkjøp til kunstmuseet.

I Norge kom ikke denne spiralen til å fullføre sin tilbakevending til seg selv på et høyere nivå. Det norske akademi trakk ikke tilbake til Norge de mest anerkjente utenlandsutdannede kunstnere. Få av de som fikk reisestipend og utdannet seg ved andre lands akademier, vendte tilbake til Norge[42]. Noen ble derimot professorer ved andre lands akademier. Hjemvendte malere kunne få portrettoppdrag, men ikke utsmykkingsoppgaver eller andre offentlige oppdrag, dersom ikke den svenske kongen gjorde bestillinger. For billedhuggere var det enda vanskeligere, slik Michelsens eksempel viser. Kunstmuseet ble sent opprettet, og nølte lenge før det begynte å kjøpe inn norske kunstnere i større omfang.

Det var kunstforeningene som ble det viktigste kontaktledd mellom de utenlandsboende kunstnere og den fremvoksende hjemlige kunstoffentlighet. Kunstforeningenes innkjøp bidro til å gi dem inntekter både for utdanning, livsopphold og arbeidsmuligheter. Deres utstillinger ga dem et navn hos publikum, og et voksende privat marked, både for oppdrag og vanlig salg.

Støtte

Det er i dag en tendens til å identifisere forholdet mellom politikk og kunst som kunstpolitikk først når kunsten er blitt noe som skal støttes – altså at kunstpolitikk er en politikk for støtte til kunst, til noe som står utenfor og hevet over politikken. I første halvdel av 1800-tallet er det imidlertid omvendt: det er kunsten som skal støtte opp om landet og dets politikk, om folket og dets moral og smak, om næringslivet og dets konkurranseevne. Det kommer imidlertid en tid da kunsten selv er blitt noe som skal støttes av politikken, folket og næringslivet, og det på kunstens egne premisser. Dette skiftet, som er meget viktig prinsipielt når vi snakker om kunstpolitikk, er historisk situert, og vil bli forsøkt drøftet senere.

[42] 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 8 navn. Jeg har etter hvert navn i parentes satt inn opplysninger fra Norsk kunstnerleksikon om når de han nevner slo seg ned i Norge for godt: *Johan Gørbitz* (som slo seg ned i Christiania i 1836, virket som portrettmaler, men ikke deltok i kunstlivet), *Peder Balke* (som bosatte seg i Christiania omkring 1850), *Johan Fredrik Eckersberg* (som bosatte seg i Christiania etter 1848), *Olaf Isaachsen* (etter 1864), *Amaldus Nielsen* (etter 1860, ifølge Kunstnerleksikon "den først av de norske kunstnerne som slo seg ned i hjemlandet etter læretiden i utlandet"), *Frantz Bøe* (i Bergen fra 1857), *Johan Bennetter* (først etter 1880) og *Arbo* (etter 1874). Han kunne også ha nevnt billedhuggeren *Hans Michelsen*, om det ikke var for at han skriver kapitlet om malerne. Han unnlater å nevne både *Lars Hertervig* og *Mathias Stoltenberg*, kanskje fordi de ikke var anerkjent av kunstnere i sin samtid. Få av disse ble imidlertid medlemmer av Tegneskolens bestyrelse, og ingen ble lærere der. Eckersberg startet imidlertid sin egen private kunstskole, som fikk statsstøtte på 1870-tallet. Oversikten viser at det kun var Gørbitz på Malmangers liste som var bosatt i Norge lenge før 1850, og at det frem til 1850 bare kom to nye kunstnere til.

Kunstpolitikk, marked og kunstinstitusjon

Det er vanlig å se den historiske sammenhengen mellom kunstinstitusjon, marked og kunstpolitikk slik at institusjonen kunst kom først, så markedet og til slutt kunstpolitikken. Kunstakademienes betydning for fremveksten av kunstutstillinger som en ny, estetiserende brukssammenheng for kunstverk peker mot den omvendte utviklingshistorie: først kom en kunstpolitikk, deretter et anonymt marked, før det kunne utvikle seg en autonom kunstinstitusjon – det vil si et kunstfelt med posisjoner som sto i opposisjon til alle maktinstanser, både kunstpolitikken, markedet og borgerskapet.

Smak

Et sentralt politisk anliggende med det typiske europeiske akademiet, slik akademiet i København ble det etter 1771, var å utbre den gode smak ved hjelp av innenlandske krefter. Denne smaken var ikke nasjonal, men tilhørte den europeiske enhetskultur. Akademiets oppgaver som kunstselskap, håndverkerskole, godkjenningsinstans for svenne- og mesterbrev, kunstnerskole og statens estetiske råd var alle rettet mot utbredelse av den gode borgerlige smak. Den gode smak, det var det kulturbærende skikts smak, det høyere borgerskapets. I Norge var det etter 1814 først og fremst embetsstanden, som styrte ”embetsmannsstaten”, den hvis kultursyn Schnitler har beskrevet i boken ”Slekten fra 1814”. Dens smak var preget av klassisismen, og akademiene var høyborgen for denne smakens utbredelse. Den styrte også kunstpolitikken. Det var denne enhetskulturelle krets av amatører, skjønnånder, kunstelskere, dilletanter, arkitekter, universitetsprofessorer, offiserer, poeter, filosofer og embetsmenn, som også søkte å styre kunstutviklingen i Norge etter 1814. Akademiregimet ble et uttrykk for Norges tilslutning til den europeiske felleskultur, og til den europeiske kunstinstitusjonens regler – kunstens regler.

Enhetskunst

Akademienes vektlegging av den klassiserende smak og deres sterke maktposisjon var grunnlaget for en enhetskunst – med relativt stabile og klare kriterier for hva som var gode kunstverk og hvordan de ble laget. Enhetskunsten ble normen, som det ikke ble tålt større avvik fra. Kunstpolitikken støttet opp under denne normen og de institusjoner som voktet over den, i særdeleshet kunstakademiene.

Denne enhetlige konstruksjonen av kunst og kunstpolitikk kom imidlertid under sterke angrep etter midten av 1850-tallet. I Frankrike førte det, særlig etter 1870-tallet, til en splittelse av enhetskunsten i en rekke forskjellige kunstretninger, og med separate utdanningsveier og salonger for hver retning. Senere i denne fremstillingen av kunstpolitikkens historie i Norge vil det bli drøftet om en lignende utvikling også

fant sted i Norge, eller om vi hadde en kunstpolitikk som fremmet en enhetskunst og dermed en kunstinstitusjon dominert av ett kunstsyn.

Posisjoner, konflikter og autonomi

En kunstinstitusjon i sosiologisk forstand utvikler seg ved at det etableres flere mulige kunstneriske posisjoner. Mellom disse posisjonene oppstår det konflikter om de ulike interessene posisjonene representerer, særlig i de fasene når de nye posisjonene etablerer seg. Autonomi oppstår i kunsten når det etableres en kunstnerisk posisjon som insisterer på å lage sine egne regler for hva som er godt og dårlig i kunsten, og som markerer et brudd, ikke bare kunstnerisk, men også med det tradisjonelle akademiregime.

Posisjoner og konflikter.

Før 1814 kan det knapt tales om en posisjon i norsk kunst, fordi det for kunsten ennå ikke var etablert et sosialt felt det kunne oppstå posisjoner i. Derfor var det heller ikke konflikter. Det fikk vi først med etableringen av det akademiregime som Tegneskolen representerte. Tegneskolen representerte den klassisistisk pregede akademitradisjonen fra København. Den kom til å stå i motsetning til I. C. Dahls romantiske posisjon, Dresdenakademiet. Denne konflikten ble verken skarp eller langvarig, fordi Dresdenakademiet ikke fikk noen institusjonell forankring i Norge, og fordi Tegneskolen var orientert mer mot håndverk og bygningskunst enn mot maler- og billedhuggerkunst.

Den neste kunstneriske posisjonen oppsto også utenfor Norge, den nasjonalromantiske posisjon, representert ved Düsseldorferakademiet. Den sto i uttalt konflikt med Dahls posisjon, men fikk raskt de nye kunstforeningene som sine fremste støttespillere i Norge – de som Dahl hadde ivret for etableringen av. De første statlige reisestipendiene sendte unge norske kunstnere til Düsseldorf, ikke til Dresden. Heller ikke denne posisjonskonflikten ble dyptgående eller langvarig, fordi begge posisjoner hadde sin sterkeste forankring utenfor Norge, og fordi Tegneskolen ikke lenger representerte en markert kunstnerisk posisjon eller en kunstnerisk kvalitet som var å regne med. Den såkalte ”altertavlestriden” kan forstås som en konflikt mellom det tradisjonelt akademiske – der kunstens forbilder lå i studiet av antikken, og den nasjonalromantiske – der kunstens forbilder lå i den nasjonale natur og det nasjonale folkeliv, men som trengte den akademibaserte kompetanse for å kunne utnyttes kunstnerisk på en måte som de rådende akademiregimer kunne godkjenne.

I sterkere grad enn Tegneskolen kom Dresdenskolen og Düsseldorferskolen til å etablere kvalitetsstandarder, målestokker for kunstnerisk kvalitet. Deres akademiers kvalitetsdommer ble gyldige også i Norge. Kunstforeningene, Düsseldorferskolens representanter i Norge, ble denne skolens smaksdommere i Norge. De som

ikke hadde passert de porter som akademiene kontrollerte ble plassert i posisjoner med lavere kunstnerisk anerkjennelse, slik det skjedde med Stoltenberg.

Med kunstforeningenes offentlige utstillinger kom det også inn en konflikt mellom kunstkjennerens og folkelighetens posisjon i opplevelsen av kunstverk. Denne konflikten fikk sin motsvarighet i forakten hos kunstnere og kunstkjennere for den kunst og de kunstnere som de mente betjente den folkelige smak. Her finner vi kanskje opprinnelsen til en konflikt som ble sterkere siden, mellom det høye og lave i kunsten, mellom kunst og kitsch – det gode og det onde i kunsten.

Autonomi

Den norske kunstinstitusjonen var langt fra å utvikle noen autonom kunstnerisk posisjon i denne perioden. Det var kanskje bare i Frankrike at de første tegn til en kunstnerisk posisjon uavhengig av det rådende akademiregime hadde meldt seg rundt 1850.

”Kunst”

I denne boken forekommer begrepet ”kunst” en rekke ganger i sitater fra periodens kilder, helt tilbake til 1750-tallet. Ikke i noen kilder eldre enn 1850 brukes ordet til å betegne kunstverk. Begrepet ”kunst” brukes da alltid for å betegne en ferdighet, et håndverk, en dugelighet, en evne eller andre begreper om det å fremstille eller utføre noe. Når det siktes til fremstilling av kunstverk, betegnes kunsten som ”skjønn” eller ”fri”.

Det er ikke slik vi bruker ordet kunst i dag. Vi peker på noe, på kunstverk, og kaller det ”kunst”. Når vi spør, ”hva er kunst”, venter vi å få en definisjon eller beskrivelse av hvilke gjenstander eller handlinger som har en egenskap som gjør dem til kunst.

På et tidspunkt, etter 1850-tallet, men antakelig før 1900, endret den vanlige bruken av begrepet ”kunst” seg, fra å referere til en ferdighet til å referere til kunstverk. Denne overgangen vil bli viet noe oppmerksomhet i neste bok.

Epilog

Den konflikten som vakt størst oppsikt på kunstområdet i den perioden som her er behandlet, var den såkalte "Altertavlesaken"[43]. Den har mange sider, men bare de som har kunstpolitisk interesse skal berøres her. Bakgrunnen for saken må imidlertid skisseres opp.

I 1838 vedtok Christiania Kunstforening å sette av overskuddet på sine markedsutstillinger til et fond, som, når det hadde nådd 2000 Spd., skulle brukes til å anskaffe et altertavlebilde til Vår Frelsers Kirke. Figurmaleri var en sjanger som norske malere var ukjente med, landskaps- og portrettmalere som de fleste var. Adolf Tidemand var på den tiden i Düsseldorf i gang med sin høyere kunstnerutdanning, og ble ansett som en lovende figurmaler. I 1840 fikk han som første kunstner (sammen med Baade) det statlige reisestipendiet, som han utnyttet til en lenger studiereise i Tyskland, Italia og til Norge høsten 1842, der han ble i to år. Da hadde kunstforeningen i Christiania allerede kjøpt flere malerier av ham.

Selv om altertavlefondet bare hadde nådd litt over 850 Spd., gjorde kunstforeningen i november 1842 vedtak om å bruke av fondet, og tilbød Tidemand oppdraget. Dette sa Tidemand seg villig til. Han hadde antakelig tatt et slikt tilbud med i beregning da han la sin statsfinansierte studiereise til Italia. Nå ønsker han å utføre arbeidet i Norge, i et norsk miljø.

Kunstforeningen, anført av Welhaven som da var blitt medlem av styret, stilte våren 1843 som betingelse at altertavlen skulle males i Roma, eller et annet sted "hvor Kunsten alvorlig Dyrkes og har et Hjem". Foreningen vil nå anse oppdraget som et utdanningsstipend, og 800 Spd. var i den sammenheng et stort beløp. Tidemand ønsket å se dette tilbudet an, til han om et par år hadde vendt tilbake til Düsseldorf, og eventuelt kunne utføre oppdraget der. Det ville imidlertid foreningen ikke. På sin generalforsamling i november vedtok den å trekke oppdraget tilbake[44].

Det er denne siste handlingen som skapte den strid som gikk ut i offentligheten, og varte i månedsvis. Striden var heftigst om de avtalemessige forholdene, og de har liten interesse i denne sammenheng. Men det underliggende forhold var en konflikt mellom et tradisjonelt akademisk kunstsyn, med vekt på forbilder i den klassiske kunsten og italiensk figurmaleri, og et frembrytende romantisk kunstsyn, der studier av den levende folkekultur i ens eget land ble ansett som en kunstnerisk riktigere tilnærming. Det er jo bare å tenke på Tidemands

[43] Fremstillingen av denne saken følger Willoch (1936:47-52), som gjør oppmerksom på at en mer fyldig dokumentasjon finnes i Lorentz Dietrichsons bok om Adolf Tidemand. De biografiske opplysninger er hentet fra NK.

[44] Femten år etter at Welhaven ville sende Tidemand til Roma for å lære dro han selv dit, i 1858. Men det var for sent. Han vendte skuffet hjem (Gran 1942).

enorme produksjon av norske folkelivsbilder, så ser man den retning Tidemands maleri tok.

Welhaven talte så å si på akademiets vegne når han ønsket Tidemand inn i en kunstnerisk prosess som svarte til det han mente var akademiets idealer. Han hadde jo også sett Tidemands arbeider, og mente kanskje at han ennå ikke var kompetent til å utføre en altertavle, som skulle ha Kristus i Getsemane som motiv. Mange år senere ga Tidemand uttrykk for at det var til beste for både hans egen kunst og kirken at han ikke tok oppdraget. Han bodde det meste av sitt senere liv i Düsseldorf.

Helt frem til 1880-tallet var Tidemand Norges høyest anerkjente og mest populære kunstner, med internasjonale triumfer. Kunstforeningen i Christiania gjorde gjentatte kjøp av ham, slik de andre kunstforeningene også gjorde. De fleste norske kunstnere av Tidemands og den følgende generasjon utdannet seg ved akademiet i Düsseldorf, og malte på dette akademiets maner.

Düsseldorferakademiet og Tidemand overtok det kunstneriske hegemoniet i Norge fra Dresdenakademiet og Dahl. Det symbolske uttrykk for dette er Oscarshall på Bygdø, et lite lystslott der en svensk konge ga norsk Düssledorferkunst et hjem. Da arbeidene til Oscarshall ble utstilt i 1850, skrev en Dahl-beundrer om ”den skjæve Retning, hvori Kunsten her oppe var saa tilbøielig til at gaa med Düsseldorferskolen som Udgangspunkt” (Aubert 1920:274). Dahl selv kalte Düsseldorferskolen ”en Skole, der i Norge er som den alene saliggjørende Kirke” (Aubert 1920:265). Han omtalte dens kunstsyn som ”falske Briller, som farver alt rødt og gult, uden at tage noget andet Hensyn end at behage den store Masse, der lader sig blende af en koket Glands”. I 1846 skrev han ”Med Maaden i Christiania Kunstforening er jeg ei tilfreds” (Willoch 1936a:38), og i 1847 meldte Dahl seg ut. La norske kunstnere begynne sin utdannelse i København, rådet han til, og la dem så fortsette i Paris. Til Düsseldorf ville han ikke ha dem. Men dit dro de, med stipend fra den norske stat, med Tidemand som den første.

Den perioden denne boken dekker etter 1814, starter med Dahls gjennom-brudd, både kunstnerisk og som kunstpolitisk strateg. Den ender med Tidemands og nasjonalromantikkens seier over Dahls idealer, og med et konsolidert akademiregime og en utvidet kunstinstitusjon. I neste bok skal vi møte en ny kunstpolitisk strateg, kunsthistorikeren og embetsmannen Lorentz Dietrichson, som i 1878-79 utga den første norske kunstnerbiografi - om Adolf Tidemand. En kort periode erstatter han akademiregimet. Men vi skal også se at både Tidemands kunst og Dietrichson embetsmannsregime må vike for en ny kunstretning, et nytt akademiregime og en ny kunstpolitikk.

Litteratur

Bøker, artikler

Alsvik, Henning (1940) *Johannes Flintoe*, Gyldendal.

Alsvik, Henning (1967) Drammens Kunstforening 1867 – 1967.

Aubert, Andreas (1893/1920) *Maleren Johan Christian Dahl. Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*, Aschehoug.

Becker, Howard (1982) *Art Worlds*, Berkeley, California.

Berg, Adolf og Olav Mosby (1945) *Musikselskabet Harmonien 1765-1945, bd. 1 og II*, Musikkselskapet Harmonien.

Berg, Knut (1981) Fra helleristninger til dyreornamentikk, i *Norges Kunsthistorie bd. 1*, Gyldendal.

Bildende Kunstneres Hjelpefond 1948-1974 (3 prosent-fondet) (1974) Bildende Kunstneres Hjelpefond).

Bjerke, Øivind Storm (1987) Høstutstillingen 1882-1940, i *Statens 100. Kunstutstilling*, katalog til Høstutstillingen 1987.

Bjurström, Per (1992) *Nationalmuseum 1792-1992*, Nationalmuseum/Wiken, Stockholm.

Borgersen, Terje (1997) *Tidens trykk – en kunsthistoriografisk analyse av to norske pioneroversikter*, Kube, skriftserie fra institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU, Trondheim.

Bourdieu, Pierre (1993) The field of cultural production, Cambridge.

Bourdieu, Pierre (1996) *The Rules of Art*, Polity Press.

Brenna, Brita (2002) *Norsk deltakelse på Verdensutstillingene 1851 – 1900.* Dr. Avhandling, Senter for Teknologi, Innovasjon og Kultur, Universitetet i Oslo.

Brun, Hans-Jakob (1983) Maleriet 1940-1980, i *Norges Kunsthistorie*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Bøgh, Johan (1908) J. G. Müller, i Festkriftet *Kunst og kultur. Studie og afhandlinger*, fra Kunsthistorisk Forening i anledning Lorentz Dietrichsons 75-års dag, Cammermeyer, Kristiania.

Bø-Rygg, Arnfinn (1985) ”Institusjonen kunst” i Bø-Rygg og Sørby (red.) *Kunst- og kulturformidling*, Universitetsforlaget.

Christiania Kunstforenings Virksomhed 1837-1886, Christiania Kunstforening. En rapport fra direksjonen.

Dahl, Hans Fredrik (2004) Kulturpolitikkens mekanismer, i *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift 1/*2000, Bibliotekshögskolan, Högskolan i Borås.

Danbolt, Gunnar (1979) Bilde og praksis, i Danbolt, Gunnar, Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget

Danbolt, Gunnar (1988) Periferi og sentrum, i *Kunst i tiden. Bergens Kunstforening 150 år*, Bergens Kunstforening.

Danbolt, Gunnar (1997) Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag, Samlaget.

Danbolt, Gunnar og Siri Meyer (1989) *Når bilder formidler*, Universitetsforlaget.

Danto, Arthur (1992) *Beyond the Brillo box. The visual arts in post-historical perspective*, The Noonday Press.

Denis, Rafael Cardoso and Colin Trodd (ed.) (2000) *Art and the academy in the nineteenth century*, Manchester University Press.

Dietrichson, Lorentz (1887) *Det norske Nationalgalleri. Dets tilblivelse og udvikling*, Cammermeyer.

Dietrichson, Lorentz (ca 1890/1991) *Norges Kunsthistorie i det nittende århundre*, Messel Forlag, Oslo.

(Dietrichson, Lorentz) (1908) Festkriftet *Kunst og kultur. Studie og afhandlinger*, fra Kunsthistorisk Forening i anledning Lorentz Dietrichsons 75-års dag, Cammermeyer, Kristiania.

Dietrichson, Lorentz (1917) *Svundne Tider. Af en forfatters livserindring. IV. Mellom to tidsaldre. En gammel romantikers oplevelser og reflexioner*, Cappeln.

Dunker, Conradine B. (1909) *Gamle dage. Erindringer og tidsbilleder*, Gyldendalske Boghandel. Nordisk Forlag, Kristiania og Kjøbenhavn.

Engberg Jens (2001) Kulturpolitikken i Danmark-Norge 1746-1784. Aristokratisme og borgerlighed, internationalisme og nationalisme, i *Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift, 2*:2001, Bibliotekshögskolan, Högskolan i Borås

Engberg, Jens (2004) Hva er kulturpolitikk?, i *Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift 1*/2004, Bibliotekshögskolan, Högskolan i Borås

Eriksen, Arild Hartmann (1990) *Kunst og ukunst. Aspekter ved nyordningen av kunstlivet i Norge 1940-45*, hovedoppgave i kunsthistorie, UiB.

Evjenth, Sylvi Cook (1986) *Malerlauget i Bergen 1743-1830. En studie av laugsmalernes organisasjon og produksjon*, magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Bergen.

Evjenth, Sylvi Cook (1987) De første kunstutstillinger – den første norske kunstkritikk? Glimt fra kunstmiljøet i Bergen på akademieleven J.C. Dahls tid, i *Kunst og kultur, årg. 70, nr. 3*. s. 144-158.

Evjenth, Sylvi Cook (1995) *Bilder i bergenske hjem 1695-1795. En undersøkelse av periodens skiftedokumenter til belysning av bergensernes billedbruk, sammenlignet med forholdene i andre norske byer og steder*, Institutt for kulturstudier og kunsthistorie, seksjons for kunsthistorie, Universitetet i Bergen.

Fasting, Kåre (1965) *Musikselskabet "Harmonien" gjennom to hundre år 1765-1965*, Musikkselskapet Harmonien.

Fasting, Claus (1996) *"Sandhed og Retfærdighed". Claus Fastings Politie-Actorat 1784-1791*, redigert av Bjørn Nicolaysen Kvalsvik, Senter for Europeiske kulturstudier, Bergen.

Gjessing, Steinar (1980) Tendenser og retninger gjennom fem decennier, i *Kunstnernes Hus 1930-1980*, Kunstnernes Hus.

Glambek, Ingeborg (1988) *Kunsten, nytte og moralen. Kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*, Solum Forlag, Oslo.

Gran, Henning (1940) *Billedhuggeren Julius Middelthun*, Aschehoug.

Grana, Aashild (1996) "Bergen – nokke for seg sjøl"? Bergen Billedgalleris innkjøpsordninger (1945-1990), i Sveen, Dag (red.) 1996 *Om norsk kunst og kunstformidling*, Bd. 2, Pax. Utgitt som ledd i prosjektet "Møtesteder" i det tverrfaglige KULT-prosjektet i regi av Norges Forskningsråd.

Grevenor, Henrik (1935) *Mathias Stoltenberg*, Aschehoug.

Grimelund, Josef Jervel og Olav Flønes (1955) *Trondhjems Kunstforening 1845-1945. Med et kort tillegg om perioden 1945 – 1954*. Trondhjems Kunstforening.

Grung, Grethe (1992) *"Folket trenger kunsten – kunsten trenger folket" – Landslaget Aktuell Kunst som kulturpedagogisk prosjekt 1953-84*, Hovedoppgave i massekommunikasjon og kulturformidling, UiB.

Guleng, Mai Britt (1995) *Kunsten og vitenskapene. Kunsthistoriens historie ved Det kgl. Frederiks Universitet inntil 1875*, Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, UiO.

Habermas, Jürgen (1962/1971) *Borgerlig offentlighet – dens framvekst og forfall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn*, Gyldendal.

Hauge, Yngvar (1947) *Slottet og byen. Da kongeboligen ble til*, Aschehoug.

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

Haverkamp, Frode (1986) *Oslo Kunstforening 1936-1986*.

Hegel, G. W. (1835/1986) *Innledning til Estetikken*, Thorlei Dahls kulturbibliotek, Aschehoug.

Hidle, Gabriel Schanche (1965) *Profiler og paletter i Rogalands kunst,* (jubileumsbok for Stavanger Kunstforenings 100-års jubileum), Stavanger Kunstforening.

Hjelde, Gunnar (1975) Malerisamlingen på Bygdø Kongsgård, i *Kunst og Kultur, 58.årg, 2.hefte*, s. 79-98.

Hultmark, Emil (1935) *Kungl. Akademiens för de fria konsterna utställningar 1794-1887*, Stockholm.

Jacques, Anne (ed.) (2001) *Les Beaux-Arts, de l'Academie aux Quat'z'arts*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

Johannessen, Kjell S. (1979) "Kunst, språk og handling", i i Danbolt, Gunnar, Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget.

Johannesen, Ole Rønning (1950) *Kunstkritikk og kunstidéer i Norge fra 1820 til omkring 1880*, magisteroppgave, UiO.

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

Kaland, Moritz (1939) Billedgalleriets historie, i *Bergens Billedgalleri*, i tidsskriftet Kunst og Kulturs serie, Gyldendal.

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

Kjørup, Søren (1996) Pictures, the Rhetorical Tradition and the Rhetorical-Semiotic Controversy, i Jostein Gripsrud (ed.) *The Current Status of the Rhetorical Tradtion*, Arbeidspapirer – No. 1,. Universitetet i Bergen.

Kjørup, Søren (2004) *Norsk Form. En evaluering*, Norsk kulturråd, nr. 35 i rapportserien.

Klausen, Arne Martin (1977) *Kunstsosiologi. Om kunstens stilling og funksjon i samfunnet – hos oss og i fjerne kulturer. En innføring*, Gyldendal.

Kloster, Robert (1938) *Bergens Kunstforening 1838-1938*, AS John Griegs Boktrykkeri.

Koht, Halvdan (1927) *Fra den gamle bonde-opposisjonen, brev og innlegg fra Stortinget 1818, 1821, 1822 og 1833 av Jacob Hoel*.

Kristeller, Paul Oscar (1951/1995?) *Konstarternas* moderna system*. En studie i estetikens historia*, skriftserien Kairos, Kungl. Konsthögskolan i Stockholm, Raster förlag.

Kristiansen, Hans (1973) *Trondhjems Kunstforening 1945-1970*, Trondhjems Kunstforening.

Krogvig, Anders (1918) *Fra den gamle tegneskole*, Steens Forlag, Kristiania.

Kunst på Arbeidsplassen 40 år 1950-1990 (redigert av Gunnar Sørensen og Svåva Tveiten Andersen)

Kvande, Ingunn Øren (2002) *Trøndermalere 1650-19800. Fra håndverksmaler til kunstner*, i katalogen til utstillingen med samme navn i Trondheim Kunstmuseum.

Lexow, Einar (1920) Kunst- og kulturforskning, i *Norsk Historisk Videnskap i femti år 1869-1919*.

Landslaget Kunst i Skolen 1948-1978 (1978) Landslaget Kunst i Skolen.

Lange, Marit (red.) (1986) *Konfrontasjon. Striden om Kunstforeningen 1875-1885. Oslo Kunstforening 150 år*, katalog til jubileumsutstilling.

Lange, Marit (red.) (1998) *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862*, Nasjonalgalleriet. Katalog til utstilling av samme navn, i Nasjonalgalleriet, Oslo.

Langsted, Jørn (2003) *Kunstrådet*, Kulturpolitisk Forskningscenter, Århus.

Lemaire, Gérard-Georges (2004) *Histoire du Salon de Peinture*, Klincksieck Études, Paris.

Lexow, Einar (1942) *Norges kunst*, Steenske forlag.

Lindberg, Anna Lena (1989) *Konstpedagogikens dilemma*, Lund.

Linstow, Hans F. D. (1843/1908) En expose av Slotsindant Linstow 1843, presentert av Wilhelm Holter i (1908) Festkriftet *Kunst og kultur. Studie og afhandlinger*, fra Kunsthistorisk Forening i anledning Lorentz Dietrichsons 75-års dag, Cammermeyer, Kristiania.

Lystad, Ingrid Lydersen (2003) *Høstutstillingen – elsket og hatet*, Skald.

Malmanger, Magne (1981) Maleriet 1814-1870. Fra klassisime til tidlig realisme, i *Norges kunsthistorie, bd. 4*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Marcussen, Åse (1997) *Professorstriden ved Statens Kunstakademi 1925. Forutsetninger og følger*, Hovedoppgave i kunsthistorie, Uio.

Mangset, Per (1992) *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*, Universitetsforlaget, Oslo.

Mangset, Per (1997) *Kulturskiller i kultursamarbeid. Om norsk kultursamarbeid med utlandet*, Norsk kulturråd.

Mangset, Per (2004) *Mange er de kallede, få er de utvalgte*, Telemarkforsking.

Mangset, Per (2003) *Vesteuropeisk kulturpolitikk i etterkrigstida. Institusjonaliseringen av kultur som politikkområde i vesteuropeiske land*. Arbeidsnotat nr. 13/2003 i forskningsprosjektet Norsk kulturpolitikk 1800-2000.

McClellan, Andrew (1999) *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origin of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press.

Meijers, Debora J. (1995) *Kunst als Natur. Die habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Kunsthistorisches Museum Wien.

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

Messel, Nils (1998) Den Thorvaldsenske samling i Nasjonalgalleriet, i Marit Lange (red.) *Nasjonalgalleriets først 25 år 1837-1862*, katalog til utstilling ved samme navn, Nasjonalgalleriet.

Messel, Nils (2002) Kobberstikk- og håndtegningssamlingen i Christiania. Utdrag fra en dannelseshistorie, i katalogen *Historiens avtrykk. Kobberstikk- og håndtegningsamlingen 1877-2002. En jubileumsutsilling*, Nasjonalgalleriet.

Meyer, Siri (1983) *Kunsthistoriens forhistorie i Norge. Noen sentrale perspektiver.* Magistergradsavhandling, Universitetet i Bergen.

Milnes, Anne (1966) *Norsk deltakelse på Venezia-Biennalen*, hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.

Moe, Ole Henrik, Karin Hellandsjø og Per Hovdenak (red.) (1978) *10 år Kunstsenteret på Høvikodden*, Sonja Henies og Niels Onstads Stiftelser.)

Monnier, Gérard (1995) *L'art et ses institutions en France*, Collection Folio/Histoire, Gallimard,

Monrad, M.J. (1859) *Tolv Forelæsninger om det Skjønne*, Det norske Studentersamfunds Forlag, Christiania.

Mortensen, Erik (1990) *Kunstkritikkens og Kunstopfattelsens Historie i Danmark*, Bind 1 og 2, Rhodos Internationalt Forlag for videnskab og kunst, København.

Mæhle, Ole (1969) *Streiftog og glimt fra Kunstnerforbundets første 50* år, Gyldendal.

Mæhle, Ole (1970) *Jens Thiis. En kunstens forkjemper*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Mørstad, Erik (1987) Professor Monrad og billedkunsten, i *Kunst og Kultur Nr. 4*/1987 Årg. 70, Universitetsforlaget.

(Nasjonalgalleriet 1982-83) *Malerisamlingen på Bygdø Kongsgård. Carl Johans samling av norsk kunst*, katalog til utstilling 1982-83.

Nordenstam, Tore (1979) Et estetisk prosjekt, i Danbolt, Gunnar, Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget.

"Norske Kunstforeningers Landsforbund". Korrespondansearkiv for perioden 1932-1949, i 6 permer, utlånt fra Norske Kunstforeningers Landsforbund. Arkivet skriver seg sannsynligvis fra Kunstnernes Hus, fra den tid Reidar Revold var både intendant i Kunstnernes Hus og sekretær for NKLF.

Norsk Biografisk Leksikon (NBL)

Norges Kunstnerleksikon (NK)

Nygård-Nilssen, Arne, Anders Bugge, Thor Kielland, Haakon Shetelig (red.) (1945) *Norsk kunstforskning i det tyvende århundre*, Cammermeyer.

Parmann, Øistein (1970) *Tegneskolen gjennom 150 år*, Statens Håndverks- og Kunstindustriskole, Oslo.

Pedersen, Ingrid (1935) *Litt om tegne- og arkitektundervisning i Norge før høiskolens tid. Bidrag til en historisk oversikt*.

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

Qvale, Anne Elisabeth Christiansen (2004) *Unge Kunstneres Samfunds galleri 1937-1965. Fra varebyttesentral til avantgardegalleri*, Hovedfagsoppgave, UiO.

Ringdal, Nils Johan (2003) *Departementet for Kirke- og Oplysningssager 1815-1850 – fra Treschow til Riddervold*, arbeidsnotat 11/2003 i prosjektet Norsk kulturpolitikk 1800-2000.

Riis, Grete (1991) Katalogtekst til utstillingen i anledning *Bildende Kunstneres Forening i Hordaland, 1931-1991,* BKFH.

Roshauw, Helen (1980) *Fra mesenvirksomhet til velferdspolitikk. Utviklingen av norsk kulturpolitikk*, Hovedoppgave i statsvitenskap, UiO.

Rude, Rolf (1973) *Norske Grafikere*, en bok til Norske Grafikere 50-års jubileum. Tilrettelagt av Sidsel Helliesen. Gyldendal, Oslo.

Rudeng, Erik (red.) (1999) *Kunnskapsregimer. Debatten om "De nasjonale strateger",* Pax.

Rørbye, Martinus (1930) *Maleren Martinus Rørbyes rejsedagbog 1830*, redigert av Georg Nygaard, Kunstforeningen i København.

Røssaak, Tor E. (1997) Noen tidlige norske kunstsamlinger, i *Kunst og Kultur Nr. 1*, Årg. 80, Universitetsforlaget.

Schiller, Friedrich (1795/1991) *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*, Solum Forlag.

Schmedling, Olga (1980a) *Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre,* magistergradsoppgave i kunsthistorie, UiO.

Schmedling, Olga (1980b) Fra kunstverk til murverk – en studie i sementering, i *Kunstnernes Hus 1930-1980*, Kunstnernes Hus.

Schnitler, Carl Wille (1909) Christianias første kunstskole. Et bidrag til vor kunsthistorie, i *Historisk Tidsskrift, Rekke 4:5.*

Schnitler, Carl W. (1914) *Slægten fra 1814*, Aschehoug.

Schnitler, Carl W. (1920) *Malerkunsten i Norge i det attende aarhundre*, Cammermeyer, utgitt av Norsk Folkemuseum.

Shetelig, Haakon (1944) *Norske museers historie*, J.W. Cappelen Forlag, Oslo.

Skedsmo, Tone (1976) *To norske kunstsamlere ved århundreskiftet: Olaf Schou og Rasmus Meyer*, magistergradsavhandling, UiO.

Slagstad, Rune (2001) *De nasjonale strateger*, Pax Forlag AS, Oslo.

Smit, Toril og Anne Christensen Quale (1996) Fra salgssentral til ikke-kommersielt alternativ. Pespektiver på UKSs historie, i Sveen, Dag (red.) 1996 *Om norsk kunst og kunstformidling*, Bd. 2, Pax. Utgitt som ledd i prosjektet "Møtesteder" i det tverrfaglige KULT-prosjektet i regi av Norges Forskningsråd.

Solhjell, Dag (1995a) *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*, Universitetsforlaget.

Solhjell, Dag (1995b) *Kunstnere i det eksklusive kretsløpet*, eget forlag.

Solhjell, Dag (1996) Galleri Otto Plonk på den nye kunstscenen, i Bjørkås og Mangset (red.) *Kunnskap om kulturpolitikk,* Norges Forskningsråd, KULTs skriftserie nr. 56.

Solhjell, Dag (2001a) *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*, Universitetsforlaget.

Solhjell, Dag (2001b) Pietismens etikk og kunstens ånd, i *Kunst og Kultur, nr. 2*:58-80.

Solhjell, Dag (2001c) The poor artists of the welfare state, i *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 7, No. 2, Coventry.

Solhjell, Dag (2004a) Konstruksjonen av forskningsobjektet i kulturpolitisk forskning. Et bidrag til avklaring av et metodeproblem i forskning på kulturpolitikk, i Røyseng og Solhjell (red.) *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Telemarksforskning-Bø.

Solhjell, Dag (2004b) Kunstpolitikkens nye kunnskapsregime på 1970- og 80-tallet, i *Nytt Norsk Tidsskrift 3-4*/2004.

Stenseth, Bodil (1983) *Kunstner eller kulturarbeider. Striden om en reorgnisering av billedkunstnerorganisasjonen i tiden fra 1970 til 1976*, hovedoppgave i historie, Uio.

Stenseth, Bodil (2005) *Rikdom forplikter. Norske mesener og kunstsamleres donasjoner 1770-1970*, Unipub.

Sveen, Dag (1991) ”Om billedsalg og fremveksten av en moderne kunsthandel i Norge i forrige århundre”, i *Kunst og Kultur, Nr 3 1991* (s. 130-157), Årg. 74, Universitetsforlaget

Sveen, Dag (1995) Kunstforståelse og kunstinstitusjon – et historisk perspektiv, i Sveen, Dag (red.) 1996 *Om norsk kunst og kunstformidling*, Bind. I, Pax. Utgitt som ledd i prosjektet ”Møtesteder” i det tverrfaglige KULT-prosjektet i regi av Norges Forskningsråd.

Svendsen, Morten Johan (2001) Momenter til en samisk kunsthistorie, i *Kunst og kultur Nr. 2/*2001 Årgang 84, Universitetsforlaget.

Söderberg, Rolf og Söderström, Göran (red.) (1986) *De sköne konsternas akademi. Konstakademiets 250 år*, Allmänna Förlaget, Stockholm.

Sørby, Hild (1985) Kunstinstitusjonene i Norge – oppkomst og fremvekst, i Bø-Rygg og Sørby (red.) *Kunst- og kulturformidling*, Universitetsforlaget.

Sørensen, Bodil (1996) Norske kunstsamlinger på 1800-tallet, i *Kunst og Kultur nr. 1* Årg. 70, Universitetsforlaget.

Sørensen, Bodil (2002) Grafikksamling i Norge på 1800-tallet. Ansatser til en historikk, i katalogen *Historiens avtrykk. Kobberstikk- og håndtegningsamlingen 1877-2002. En jubileumsutsilling*, Nasjonalgalleriet.

Sørlie, Nina (1998) *Kunsten møter publikum. De private kunstformidlerne og det moderne kunstmarkedets fremvekst i Kristiania, 1870-1914*, hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, våren 1998.

Thommessen, Rolf (1904) *Norsk billedkunst*, Aschehoug.

Thue, Oscar (1969) Statens kunstakademi 1909-1969, i katalogen *Statens Kunstakademi 1909-1969*-, Nasjonalgalleriet.

Thue, Oscar (1981) Skulptur 1814 – 1880, i *Norges kunsthistorie, bd. 4*. Gyldendal.

Treschow, Niels (1820) *Lovgivnings-Principier eller om Staten i Forhold til Religion, Sæder og Cultur*, Forlagt og trykt hos Chr. Grøndahl, Christiania.

Vestheim, Geir (1996) *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, Samlaget.

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

Welhaven, Johan Sebastian (1990) *Samlede skrifter*, Universitetsforlaget.

Wergeland, Henrik (1962) *Henrik Wergelands skrifter, bd. 1-8*, Cappelen.

Willoch, Sigurd (1936a) *Oslo Kunstforening 1836-1936*. *Kunstforeningen i Oslo*, Blix Forlag AS.

Willoch, Sigurd (1936b) *Nasjonalgalleriet gjennem 100 år*, Gyldendal, Oslo.

Willoch, Sigurd (1967) *Nasjonalgalleriets venner. Kunst i femti år*, Nasjonalgalleriet.

Willoch, Sigurd (1979) Den første norske kunstutstilling?, i *Byminner, nr. 2/1979.*

Wittgenstein, Ludwig (1953/1995) *Filosofiske undersøgelser*, Munksgaard, Rosinante.

Brun, Hans Jakob (1983) Maleriet 1940-1980, i *Norges kunsthistorie, bd. 7*, Gyldendal.

Øien, Jon (1980) Billedkunstnere i velferdsstaten. En sosiologisk undersøkelse av norske billedkunstneres arbeids- og inntektsforhold, hovedoppgave i sosiologi, UiO.

Østerberg, Dag (2000) Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740-2000, Gyldendal.

Egne arbeidsnotater under prosjektet ”Norsk kulturpolitikk 1800-2000"

Norsk kunstpolitikks grunnlag i København på 1700-tallet. Arbeidsnotat nr. 1/2002.

Tegneskolen i 1818. En norsk kunstpolitikk grunnlegges. Arbeidsnotat nr. 2/2002.

Norsk kunstpolitikk 1821-1884. Arbeidsnotat nr. 4/2002.

Norsk kunstpolitikk 1885-1909. Arbeidsnotat nr. 10/2002.

Norsk kunstpolitikk 1910-1940. Arbeidsnotat nr. 5/2003.

Norsk kunstpolitikk 1940-1969. Del I. Arbeidsnotat nr. 8/2003

Norsk kunstpolitikk 1940-1969. Del II. Arbeidsnotat nr. 9/2003.

Kunstpolitikken 1970-80. Arbeidsnotat nr. 1/2004

Kunstpolitikken 1981-90. Uopptrykket arbeidsnotat.

Offentlige dokumenter

I denne boken fremgår de av referansene. I siste bok vil en komplett liste over Stortingsmeldinger etc. bli gjengitt.