



Fig. 1. Wilhelm Bendz: *En ung kunstner betragter en skitse i et spejl*. 1826. Olie på lærred. 98 x 85 cm. Statens Museum for Kunst.

Guldalderforskningens paradigmer

- eksemplificeret på et maleri af Wilhelm Bendz

af Søren Kjörup

I sit appendiks til doktorafhandlingen om *Hverdagsbilleder*,¹ ser Kasper Monrad tilbage over forskningen i det danske guldaldermaleri. Tager man lidt håndfast på den ikke helt klart disponerede og formulerede tekst,² kan man opsummere at Monrad ser hvad man i videnskabsteoretisk jargon vil kalde to bærende paradigmer. Det første paradigme skabes omkring århundredskiftet med Emil Hannovers monografier (Købke, 1893, Eckersberg, 1898, Constantin Hansen, 1901) og hans oversigt over *Danmarks Malerkunst* (1902-1903, skrevet sammen med Ch. A. Been), og med Karl Madsens bidrag til *Kunstens Historie i Danmark* (1901-1907), det holder sig så nogenlunde uantastet frem til omkring 1970. Det næste paradigme bæres da frem i en række studier i artikelform af en ny generation, hvortil Monrad naturligvis selv hører.

Det »klassiske« paradigme

Mindst lige så håndfast kan man opsummere at Monrad peger på fire træk som de bestemende for det første paradigme (»normerne for guldalderforskningen« kalder han det med et udmærket udtryk); måske kan vi tillade os at benævne dette paradigme »det klassiske«:

- Dansk guldaldermaleri bestemmes som »Eckersberg og hans skole«. Ud over Eckersberg er de væsentligste skikkelser i den etablerede kanon f.eks. Købke, Constantin Hansen og Marstrand, mens væsentlige skikkelser som C. A. Jensen og J. C. Dahl bliver outsiders, og atter andre som Blunck, Sød-ring og Gurlitt enten slet ikke behandles eller kun rent sporadisk.
- Perioden er ca. 1815-1850, men der ligger

et skel i eller omkring 1840; indtil da spejder man efter udfoldelsen af Eckersbergs kunstneriske normer, derefter kommer det nationalromantiske landskabsmaleri i centrum for interessen.

- Stoffet behandles biografisk-stilistisk; man følger malernes udvikling, og støtter sig så vidt muligt på breve, dagbøger og mundtlige beretninger.

- Hovedvægten lægges på maleriernes formelle kvaliteter (billedopbygning, farveholdning, linjespil, formbehandling og penselføring), i overensstemmelse hermed vurderes skitser højere end færdige værker.

Det »moderne« paradigme

Det ny paradigme – skal vi kalde det for »det moderne«? – ser så ud til at være karakteriseret ved følgende:

- En mere socialhistorisk indfaldsvinkel, hvilket bl.a. betyder at også andre malere end dem der hørte til Eckersberg-skolen trækkes frem, ikke mindst hvis de har spillet en væsentlig rolle i datiden.
- En mere indholdsmæssig indfaldsvinkel, hvor det tematiske og det ikonologiske trækkes frem på bekostning af det stilistiske (der måske snarere bliver en støtte for den indholdsmæssige forståelse).

Om periodiseringen har Monrad ikke noget at sige, men bl.a. hans egen bog viser at det klassiske paradigmes periodisering overtages, med den ene justering at man nu også ser et skel omkring 1830, hvor større rigdom i samfundet afspejler sig i en større monumentalitet f.eks. i portrætmaleriet.

Forløbere – og nye muligheder

Så vidt jeg kan skønne, må det være vanskeligt at drage Kaspar Monrads skitse-mæssige karakteristika af de to paradigmer i tvivl. Imidlertid er det min opfattelse at han i nogen grad undervurderer den betydning generationerne før Hannover og Madsen havde for dannelsen af det klassiske paradigme. Det skal jeg prøve at vise i afsnit I straks nedenfor.

I den forbindelse vil jeg især pege på Julius Langes indsats. Alligevel er det klart at Julius Lange stod et andet sted end Hannover og Larsen. Netop derfor er der i Langes blik på guldalderens malere i hvert fald et enkelt element som vi i dag ville kunne tage udgangspunkt i, måske for at udvide perspektivet i det ny, »moderne« paradigme, måske – mere radikalt – for at arbejde frem mod et tredje og altså endnu nyere; har man lyst, kan man jo så kalde det for »det postmoderne« eller »det dekonstruktive«.

Det vil jeg i hvert fald vende tilbage til i afsnit II, hvor jeg vil prøve at eksemplificere de tre betragtningsmåder på Wilhelm Bendz' *En ung kunstner (Ditlev Blunck) betragter en skitse i et spejl*. I afsnit III vil jeg så yderligere uddybe en mulig dekonstruktiv læsning af Bendz' maleri, ikke mindst for at antyde en af de mulige retninger for den videre udforskning af guldaldermaleriet.

I

Kasper Monrad appendiks om »Guldalderforskningen historisk set« åbner på denne måde:

Det er fristende at sige, at forskningen i guldalderkunsten startede med Emil Hannover. Men det ville være lidt af en tilsnigelse. For før Hannover havde både Julius Lange og Philip Weilbach beskæftiget sig med flere af periodens kunstnere. Høyen var for dybt involveret i tidens kunstliv til at kunne siges at have bidraget til den egentlige forskning. Men Lange har i essay-form givet nogle rids over flere aspekter, dels den dan-

ske malerkunst fra Abildgaard til Eckersberg, dels genremaleriet i guldalderen og den efterfølgende tid, ligesom han har skrevet om enkelte af kunstnerne, specielt P. C. Skovgaard.³

For Weilbachs vedkommende peger Monrad på Eckersberg-bogen (1872) og naturligvis først og fremmest på hans kunstnerleksikon.

Langes oversigt

Hvad der i første omgang fik mig til at studse over denne fremstilling, var det at Monrad både her og i sin litteraturliste forbigår at Lange året før sin død i 1896 nåede at få udgivet en oversigt over dansk kunst fra de middelalderlige kirkebygninger og helt frem til samtidsens kunst, nemlig som led i artiklen »Danmark« i førsteudgaven af *Salmonsens Konversationsleksikon*⁴ – altså adskillige år før Emil Hannovers og Karl Madsens oversigter. Det er altså urigtigt når Monrad i sit indledningskapitel (side 11) skriver at »1800-tallets kunst første gang blev behandlet sammenfattende i to oversigtsværker kort efter år 1900«, nemlig de to nævnte.

Nu kunne man selvfølgelig forestille sig at en sådan leksikontekst ikke ville hæve sig stort over en ren opremsning af navne, men Salmonsens havde jo plads til mere end det, og i øvrigt må selv en opremsende oversigt nødvendigvis både antyde en kanon og nogle periodiseringer. Læser man Langes artikel, vil man i øvrigt bemærke at han bruger mere end 2/3 af pladsen til 1800-tallet; her er virkelig en kortfattet, men gedigen, sammenfattende oversigt over århundredets kunst, frem til oprettelsen af Den frie Udstilling i 1891.

Samme sted i indledningskapitlet fremgår det imidlertid at Monrad godt er klar over at selv om Høyen måske ikke ligefrem var forsker, så er det dog faktisk ham, og ikke Hannover og Madsen, som har angivet den grundlæggende indfaldsvinkel til studiet af guldaldermaleriet, nemlig at det drejer sig om Eckersberg og hans skole. Monrad nævner selv at man finder dette klart udtryk i Høyens

anmeldelse af en udstilling i 1838, hvor han bemærker at udtrykket »den yngre danske Malerskole« nærmest er »enslydende« med »den eckersbergske«.⁵

Hvad Monrad ikke nævner, er at dette synspunkt bæres videre i Langes arbejder, og ikke mindst i den lange oversigtsartikel. Og et klart forbillede for Langes opbygning af sin artikel – altså for hans periodisering af 1800-tallets kunst – finder man faktisk andetsteds hos Høyen, nemlig i dennes forelæsninger »Om Konstens Væsen og Opgave, særlig med Hensyn til Danmark«⁶ fra 1851. Her fremhæves ikke mindst betydningen af Eckersbergs tilbagekomst til Danmark fra opholdet i Paris og Rom, og de træk hos ham »som kom til at virke saa velgjørende paa de Yngre, som den gang samledes rundt omkring ham«.

Retorikken

Hele Langes artikel er faktisk bygget op omkring denne hjemkomst, markeret med et centralt, bragende »Men«, nøjagtigt midt i teksten (i *Udvalgte Skrifter* efter 44 sider af til sammen 87, med jævnt fordelte illustrationer). Langes retorik i de relevante passager er så flot at den nok kan tåle både udførligt citat og en særlig omtale. Baggrunden er den lange omtale af Thorvaldsen, afsluttet med et blik på Bissen og på »den begavede Medaillør Chr. Christensen«, og så står der:

Vi vende tilbage til den Tid, da Thorvaldsen vandt sine første Laurbær ude i den store Verden. Hjemme i hans Fædrelands lille Verden var det en kummerlig Periode for Kunsten, ikke alene paa grund af økonomisk Elendighed og nationale Ulykker, men ogsaa fordi der manglede betydeligere ledende kunstneriske Kræfter. Den gamle Stok fra Slutningen af det 18. Aarhundrede var næsten uddød, og hvem skulle tage Arv efter den? Om Bygningskunsten have vi allerede talt, og om Billedhuggerkunsten i Danmark paa den Tid er der intet at sige. I Malerkunsten var der vel spredte, ret begavede Kræfter som Blomstermaleren C. D.

Fritsch og Dyremaleren C. D. *Gebauer*, der nærmest havde taget Cuyp som Forbillede. C. A. Lorentzen skulde gælde for Historiemaler, men havde intet at betyde; snarere kunde man knytte Forventninger til C. G. *Kratzenstein Stub*, der rigtignok ikke havde megen Kraft eller Marv, men ingenlunde manglede Aand og Kompositionstalent; imidlertid døde han tidlig, 1816.

Men samme Aar vendte Maleren C. W. *Eckersberg*, Slesviger af Fødsel, hjem efter et fleraarigt Ophold i Udlandet.

Det er mig der ligefrem har fremhævet »Men« typografisk (navnene er fremhævet af Lange selv – eller af hans udgiver), og med fare for at trampe i det, skal jeg også pege på et par andre af Langes retoriske udtryksmidler, f.eks. de kontraster han bygger op: Vi kommer ude fra den store verden og den store verdenskunstner, hjem til den lille verdens rene elendighed. Men Lange lader det ikke blive ved det; »næsten noget« er, retorisk set, jo langt mindre end »intet«, så vi får nævnt et par repræsentanter for de ringeste maleriske gener (en blomstermaler og en dyremaler!) – og en helt skuffende historiemaler. Men endnu er bunden ikke nået, for først skal vi have et glimt af håb i Kratzenstein Stub. Og så: »imidlertid døde han tidlig, 1816«.

Men når nøden er størst, er hjælpen nærmest: Nøjagtigt samme år kommer Eckersberg tilbage som redningsmanden, endog i en slags dobbelt hjemkomst, både fra Slesvig og fra udlandet. Og derfra går det så fremad!

Selve den grundtopos som Langes præsentation af Eckersberg er bygget op over – hjemme, ude, hjem – går siden igen i hans karakteristika af eleverne, såvel dem der »besøgte hans private Malerskole« som dem der kun »undervistes af ham i Akademiets Skoler«:

Det er een Kunstnergruppe med stærkt fremtrædende Fællestræk i Udviklingen. *I deres Ungdom* malede de især Portrætter eller smaa Landskaber; ... *Saa kom Udenlandsrejsen*, hvis Frugter bleve Billeder af italienske Landskaber ... eller af den skønne antike og gammel-italienske Arkitektur ... og navnlig af det

italienske Folkeliv ... Men de fleste danske *vendte dog tilbage* og slog ind paa en mere national Retning; ... (Side 48-49, med mine fremhævelser og overspringelser).

Periodiseringen

Ikke mindre interessant bliver artiklens opbygning som helhed når man sammenligner med Hannovers kapiteloverskrifter i den tyske 1907-udgave af hans del (1800-tallet) af *Danmarks Malerkunst* fra 1902-1903 (hvor der ingen overskrifter var). I Monrads oversættelse i forskningsoversigten (side 286) er opdelingen »Tiden før Eckersberg«, »Eckersberg«, »Eckersbergs Skole«, »Marstrand« og »De Nationale«; nøjagtigt samme opdeling (men naturligvis uden overskrifter) finder man i Langes syvotte år tidligere artikel.

»Tiden før Eckersberg« fører naturligvis frem til det store *Men* side 45, og »Eckersberg« behandles så til øverst side 47, hvorfra »Eckersbergs skole« præsenteres (i modsætning til professorkollegaen J. L. Lund »stiftede Eckersberg Skole i væsentligere Betydning, end det kan siges om nogen anden dansk Maler; og endnu længe efter hans Død udgjorde den fra ham stammende Tradition Grundpræget i dansk Malerkunst«). Afsnittet »Marstrand« begynder side 50 (»Den mest fremragende Skikkelse blandt de ovennævnte Kunstnere var dog uden sammenligning *V. Marstrand*«), og endelig begynder »De Nationale« side 52-53 (»Et menneskes Følelse for sit Hjem er noget rent personligt og naturgivet; men denne Følelse kan ved at knytte sig til historiske Forestillinger blive mere bevidst og udvide sig til, hvad man kalder Nationalfølelse. En sådan overgang fuldbyrdedes i den danske Kunst i Løbet af 1840erne«).

Med andre ord: Hvad »guldalderen« er, lægges fast allerede hos Høyen, og hvorledes den periodiseres står i hvert fald klart fra Lange. Hvad Hannover og Madsen tilføjer den allerede etablerede tradition, er først og fremmest den mere bevidste biografiske indfaldsvinkel og den stilistiske betragtning – hvoraf det sidste endog er foregrebet f.eks. i Langes

bemærkning om Marstrand at hans værk er mindst tilfredsstillende »hvor hans Udførelse er mest afglattet og afrundet, hvorimod hans Evne til at komponere Skizzer med Pensel eller med Tegnenen var enestaaende ...« (side 51).

Alligevel brød Hannover og Madsen klart med Høyens mere »gammeldags« betragtningsmåde med dens betoning af det indholdsmæssige og dens udførlige æstetiske vurdering; i 1838-anmeldelsen bemærker Høyen f.eks. efter en længere beskrivelse af Constantin Hansens maleri af de danske kunstnere i Rom at:

Den Omhu og Fuldendelse, som gaar igjennem Udførelsen, forhøjer Nydelsen af dette Maleri. Hansen har ikke den Styrke i sine Localfarver, hans Pensel mangler den Frihed og det Spil, der paa mange Steder gjør saa godt hos Rørbye, og enkelte kolde Glanslys og Reflexer, som det synes, en følge af fremmed Indflydelse, trække Øjet vel meget til sig; men det er alligevel lykkedes Kunstneren at frembringe en sammenholdt og smuk Virkning. (Side 99)

Hverdagsbilleder

Nok så interessant er det i øvrigt at mærke sig at både Høyen og Lange gang på gang fremhæver det hverdagslige i Eckersbergs og hans elevs arbejder. F.eks. hedder det hos Høyen i forelæsningerne:

Noget af det, som maaske netop stiller ham lavere som Kunstner, denne hartad dagligdags Maade, hvorpaa han absolut vilde se hele Naturen og Menneskelivet, hvad enten det var et Historiemaleri eller et Fiskermaleri, den Hverdagsmaade, man kunne næsten sige den platte Maade, hvorpaa han behandlede sine Gjenstande, denne simpelhed og komplette Ligegyldighed for Alt, hvad man ellers kalder pittoreske Bestræbelser, var det netop, som kom til at virke saa velgjørende paa de Yngre, som den Gang samledes omkring ham; ... (Side 134)

Og lidt senere fremhæver han at vi ikke må glemme »at selv Nutidens Hverdagsliv hører med til Historien« (side 137). Hos Lange insisteres der på at

Vi have set, hvorledes Eckersberg og flere af hans Elever, ganske simpelt som en Følge af deres Realisme og kunstneriske Nærsynethed, ledtes til at fremhæve *Hjemmet og det hjemlige* i deres Kunst, som derfor virkelig har faaet en egen Hyggelighed og Varme. (Side 52; fremhævelsen er Langes)

Splittelsen

Men Lange lod det ikke blive herved. For ham var ikke kun det hjemlige eller hverdagslige karakteristisk for guldalderens malere:

Selv var Eckersberg vel meget en professionel Maler, uden mere omfattende Horisont eller Interesse; hvad hans Elever i denne Retning følte Trang til, maatte de søge andensteds, og de ældre blandt dem fandt det i rigt Maal hos den aandfulde *H. E. Freund*; senere styrkedes det hos dem ved deres Rejse til Italien, som bragte dem i Berøring med den store Kunst. Men deraf kom en vis Dualisme mellem det simple maleriske Syn paa det hjemlige og paa den anden Side Studiet af det universelle, navnlig det antike, der for Tidsalderens Opfattelse bestandig stod som det ypperste af al Kunst. Man kan paa flere Maader iagttage, at det ene stod det andet noget i Vejen. (Side 47-48; fremhævelsen er Langes)

Ved at pege på denne dualisme, denne splittelse (der altså netop er en følge af karrierens struktur: hjemme/ude/hjem), bringer Lange på en måde guldalderens malere nærmere vor egen tid end både den klassiske og den moderne betragtningsmåde gør. Og at man faktisk kan finde denne splittelse i guldaldermalernes værker, skal jeg i næste afsnit prøve at vise med et eksempel, der samtidig kan bruges til at eksemplificere hele udviklingen i betragtningsmåder.

II

Lad os se lidt nærmere på et af »hverdagsbillederne«, nemlig Wilhelm Bendz' kendte maleri fra 1826 af Ditlev Blunck der i et spejl betragter en skitse til sit lige så kendte maleri af Jørgen Sonne som »slagmaler« (fig. 1). Det er ganske vist ikke et af de billeder der underkastes nogen dybere analyse af »grundlæggerne« (Høyen og Lange) eller af »klassikerne« (Hannover og Madsen) – men det er jo i sig selv en del af pointen.

Den klassiske betragtningsmåde

Hvordan klassikerne greb den slags ting an, kan man danne sig et indtryk af i Karl Madsens karakteristik af Bendz (side 208):

Han var en af de unge Malere, som gav Datidens Publikum rig Lejlighed til at ærgre sig over deres formentlige Nøjsomhed i Motivvalget. Naar han ikke malte Enkeltportrætter eller Portrætgrupper – som Waagepetersens Familje, Etatsraad Jørgensens Søndagsselskab, Tobakskollegiet, Raffensbergs Familje – benyttede han ofte – til manges Misbilligelse – sine Kammerater som Modeller for Genrebilleder, der ikke kunne stille Hungeren efter det fortællende. Billeder som »Modelskolen paa Kunstakademiet«, »En ung Kunstner betragtede en Skitse i et Spejl«, »En Billedhugger, arbejdende efter levende Model i et Værksted«. De Opgaver, han stræbte efter at løse, var de rent maleriske Problemer, de Motiver, der interesserede ham mest, fandt han i Lysets Brydninger og Farvens Spil. Men Iagttagelse af det rent maleriske har ogsaa en overordentlig Grundighed og Frihed i det lille Billede, der fremstiller hans to Brødre i Dagligstuen med de grønne Tæpper, og i det store Billede af Garderkarlen, der staar Model for Medaljør Christensen.

I bedste overensstemmelse med det klassiske paradigme er det i hvert fald »de rent maleriske Problemer« og »Lysets Brydninger og Farvens Spil« der interesserer Madsen mest.

Det moderne syn

Mogens Nykjær er en markant repræsentant for det moderne paradigme, og for ham er det helt andre ting der interesserer Bendz. I sit essay »I kunstnerens værksted. Omkring Wilhelm Bendz«⁷ trækker Nykjær en linje til Schack Staffeldts højromantiske (platoniske) dualisme, hvor fantasi og kunst kan hele menneskets splittelse mellem det jordiske og det himmelske. Og netop denne tænkning finder Nykjær eksemplificeret i Bendz maleri. Han underkaster billedet en grundig analyse, og opsummerer:

Bendz' billede af Blunck vil ikke primært gengive denne bestemte maler ved arbejdet. Atelieret er ikke et malerisk miljø, rodet ikke kunstnerisk. Det er hverken et portræt eller et genrebillede, selv om det har elementer af begge dele. Blunck er kunstneren, atelieret er hans værksted, og rodet spejler en højere orden. Billedet vil sige noget om kunstens realitet og kunstnerens rolle i tiden: at kunsten er det eviges tilsynkomst i den timelige verden, at den har rødder i og åbner indblik i en højere realitet end den hverdagslige, en realitet hvori mennesket også har sin ubevidste eller anede del, at kunstneren som redskab – selv underlagt den universelle dualisme – er dens fødselshjælper og formidler. (Side 82)

Hovedvægten i Nykjærs argumentation ligger i forståelsen af elementerne i billedets venstre side. I den dennesidige verden ser vi bagsiden af Bluncks malede skitse, men inde i spejlets højere realitet ser vi forsiden. Samtidig hæver denne forside sig op over forgængelighedens kranium. Og på samme måde med kunstneren: i dennesidigheden set bagfra, i spejlet, det hinsidiges symbol, set en face, med et koncentreret, »visionært« (side 82) udtryk.

Dette er altså ikke bare hverdagsrealisme, som Høyen havde en tendens til at se, og ej heller bare (et forsøg på) malerisk virtuositet, som Madsen måske ville se. Det er et udsagn om de store modsætninger i tilværelsen,

og om kunsten som muligheden for at forlige disse modsætninger; splittelsen er helet.

Som nævnt skrev Lange om »dualismen« i guldaldermalernes værker, dog mindre som noget han fandt i deres livsopfattelse end i det konkrete sammenstød »mellem det simple maleriske Syn paa det hjemlige og paa den anden Side Studiet af det universelle«, et sammenstød der ligefrem kunne betyde »at det ene stod det andet noget i Vejen«. Hermed nærmede Lange sig i realiteten hvad vi ville kalde en postmoderne eller dekonstruktivistisk tænkemåde, nemlig en tænkemåde som helt afviser enhver form for »helheds-« eller »nærhedstænkning«, og som tager det for givet at enhver formulering af en sådan tænkning nødvendigvis må indeholde sin egen indbyggede modsigelse.

Hvordan ser Bendz's maleri ud i et sådant perspektiv? Finder man sådanne brudflader i meddelelsen? Finder man udtryk der modsiger f.eks. Nykjærs læsning? Selvfølgelig gør man det (uden at dette nødvendigvis betyder at Nykjærs læsning i sig selv er fejlagtig).

Det postmoderne syn

Tag f.eks. det sted i billedet hvor (spejlbilledet af) Bluncks skitse hæver sig over det væltede kranium: Kunsten løfter sig over forgængeligheden. Javel, men forgængelighedens kranium hæver sig jo tydeligt nok også over den kunstneriske fremstilling af det selvsamme kranium, som hænger så mærkværdigt i skyggen lige nedenfor – og stirrer med sine tomme øjne ned i kunstens værktøjskasse (mens det rigtige kranium skæver op til skitsens for os usynlige forside). Er dette ikke en fremstilling af kunstens redskaber som dødens? Her aner vi måske en anden form for platonisme end den som Nykjær finder hos Staffeldt, nemlig en påmindelse om Platons syn på kunsten som en ussel gengivelse i andet led af den egentlige virkelighed (idet allerede dennesidigheden er en første gengivelse af det hinsidige, det egentlige).

Eller tag spejlfladen. Der er ingen tvivl om at Nykjær har ret i at vi her ser ind i det hinsi-

dige. Alligevel må vi jo mindes Bibelens omvendte opfattelse af spejlet, for hvad skriver ikke Paulus i sit første brev til Korintherne (13. kapitel, vers 12, i den ny oversættelse):

Endnu ser vi i et spejl, i en gåde, men da skal vi se ansigt til ansigt. Nu erkender jeg stykkevis, men da skal jeg kende fuldt ud, ligesom jeg selv er kendt fuldt ud.

Med andre ord: I den gamle tænkemåde er det spejlet som repræsenterer det hildede syn, ikke det klare, ikke den egentlige virkelighed – forståeligt nok, for det er først i nyere tid at spejle ikke er mørke og uklare; alligevel må man undre sig over at Bendz lader spejlets ideelle virkelighed være så forholdsvis mørk, mens Blunck i den virkelige verden bliver be-lyst af den klare sol.

Og selv det med »stykkevis erkendelse« er repræsenteret i maleriet; faktisk er det mest overbevisende eksempel på hvordan hverdagsrealismen (og trangen til virtuositet) kommer til at stå i vejen for fremstillingen af det ideelle, netop gengivelsen af spejlet: Bendz har (realistisk og virtuost) villet vise at spejlfladen er delt, men netop derved kommer han til at skære »kunstværkets støtte«, staffeliet, over, ligesom han snitter den lille Herkules-statуетte over – omend i en lavere, sexuel del, og en højere, mere åndelig.

III

Ved siden af det som denne (skitse til en) »dekonstruerende« modlæsning til Nykjærs analyser bringer frem, finder jeg imidlertid et helt andet »udsagn« i Bendz' maleri. Maleriet handler ikke kun om det komplekse forhold mellem det dennesidige og det hinsidige (med kunsten både som bindeled og som svageste afglans af den hinsidige, egentlige virkelighed), men også om det komplekse forhold mellem åbenhed og lukkethed, om blikke der ser ind og blikke der ser ud – eller, om man vil, om spillet mellem hvad den amerikanske kunsthistoriker Michael Fried har kaldt henholdsvis *absorption* og *teatralitet*.⁸

En kinesisk æske?

For at få greb om det, kan vi i første omgang prøve at betragte maleriet som en kinesisk æske hvor blikkene danner tilsammen tre sæt »vægge«: Yderst har vi de indoverrettede blikke som vi finder i henholdsvis portrættet af Sonne (på staffeliet) og spejlbilledet af samme portræt. Og hvis alt havde været enkelt og symmetrisk, ville vi derefter have haft et sæt af indoverrettede blikke repræsenteret ved Blunck henholdsvis i atelieret og i spejlet, og inderst inde igen Sonnes blikke, nu på skitsen og på spejlbilledet af skitsen. Men netop på grund af spejlingerne, kommer Bluncks blikke ikke til at danne rammer omkring en kerne i maleriet hvor skitsen og dens spejlbillede kunne lukke sig om hinanden. I stedet for et rent kinesisk æskesystem, hvor symmetriske blikke kunne indrammes af symmetriske blikke, bindes der så at sige knude her i midten: Blunck i atelieret ser på skitsen i spejlet, mens Blunck i spejlet ser på skitsen i atelieret.

Altså et maleri der for alvor er lukket om sin egen, fastbundne kerne eller knude, et billede af ren opslugthed? Ja, men med en højere grad af »absorption« end Fried umiddelbart tænker sig det. Både det »teatraliske« billede, der klart henvender sig til en tilskuer, og det »opslugte« billede, hvis motiv (og specielt personerne) så at sige lukker sig om sig selv, åbner sig dog ud mod betragteren; forskellen på det punkt indskrænker sig almindeligvis til at det teatraliske billede opretter en slags rampe mellem billedets rum og betragterens, mens det »opslugte« snarere lader de to rum glide over i hinanden.

Men i begge tilfælde vil billedernes mere eller mindre markerede rum dog mangle teaterscenens »fjerde væg«; i det teatraliske billede er væggen så at sige erstattet med rampen, i det »opslugte« er den måske snarere flyttet bag om betragteren. Synlig er den i hvert fald aldrig – eller næsten aldrig, for i enkelte særlige tilfælde kommer den alligevel med. F.eks. her hos Bendz.

Den fjerde væg, de tre malere – og betragteren

På en måde kommer den fjerde væg med alle-rede på grund af spejlet. Maleriet viser os ikke kun hvad der findes inden for billedrammen; det viser os også noget af det der findes uden for den, foran den, på betragterens side: en kakkellov og et hjørne af værelset, f.eks. (Man mindes de tilsvarende træk i Købkes portræt af Sødring fra 1832).⁹ Men den fjerde væg er også med på en endnu mere raffineret måde.

Jeg blev i første omgang opmærksom på dette træk ved maleriet ved at jeg kom til at undre mig over måden Bendz lader Blunck holde sin skitse på, nemlig med billedfladen skrånende nedad. Sådan holder man ikke et billede man *selv* vil se i spejlet; da må man tip-pe det lidt opad. (Prøv selv!) I grunden står Blunck snarere og viser sin skitse i spejlet til nogen som befinder sig længere fremme i rummet, på vores side af stolen med malersa-gerne. Altså f.eks. netop til os, betragterne.

Hvis vi på denne måde er malet med ind i billedet, må billedet bære nøjere vidnesbyrd om hvor vi befinder os. Hvor ligger synspunk-tet? Blunck står op, let foroverbøjet; hvad med os? Svaret må være at vores synspunkt er lave-re end hans, men dog f.eks. højere end maler-kassen, som vi jo kan se ned i. Faktisk må den implicitte betragters synspunkt befinde sig i højde med den lille hylde på staffeliet, for på den ene side kan vi ikke se hyldens overflade, på den anden ser vi hvad der ligger på den. Betragteren sidder altså ned. Men det må maleren, altså Bendz, jo så også have gjort – ligesom Bluncks model, Sonne, gør det ifølge skitsen (og ifølge Bluncks færdige maleri).¹⁰

Det er fristende at overveje om Bendz' dri-stige og virtuose billede kunne have været et fotografi. Et oplagt problem ville i hvert fald have været at undgå at få fotografen med på billedet, inde i spejlet. Det er vanskeligt at bedømme hvor tæt spejlet er ved at være parallelt med billedfladen, men måske er det lige akkurat skævt nok til at fotografen ville have undgået at komme med.

Men på en måde er *maleren* jo med i spejlet

i maleriet, nemlig på hvad der næsten kan lig-ne et lille spejl for sig, hvori vi ser ham sidden-de ved staffeliet. Og også bag *ham* lukker den fjerde væg sig. Det ekstremt »absorberende« billede har altså opslugt motivet men også såvel sin egen betragter som sin egen ophavs-mand.

Mod et dekonstruktivt paradigme?

Det er allerede nævnt hvordan Bendz' maleri peger fremad, mod Købke. Det bør også næv-nes hvordan det peger tilbage, mod Velázquez og hans *Las Meninas* fra 1656 – og hvordan det i det hele taget placerer sig i den europæiske tradition ikke blot af kunstnerportrætter eller mere eller mindre allegoriske fremstillinger af malerkunsten (f.eks. *De Schilderconst* fra om-kring 1670 af Vermeer), men specielt blandt dem der inddrager spejlet (og maleriets bagsi-de) i redegørelsen.

Det vigtigste i denne forbindelse er imidler-tid ikke dette specielle billede, der naturligvis bl.a. er valgt fordi det netop på grund af sin kompleksitet egner sig for en drøftelse som min. Det vigtigste er alligevel selve forsøget på at afprøve nogle nyere betragtningsmåder på et guldaldermaleri, betragtningsmåder der (mig bekendt) endnu kun har været anvendt sporadisk herhjemme.

For mig synes det indlysende at hvad jeg her har kaldt »det moderne paradigme«, med dets vægt på det socialhistoriske og det ikono-logiske, allerede har formået at gøre guldalde-rens billeder betydeligt mere interessante for os i dag end »klassikerne« kunne – deres for-tjenester ufortalt. Men måske kan en dybdebo-ring i maleriernes måde at gengive rummet, tingene og menneskene på, og i maleriernes forhold til betragteren, være med til at anbrin-ge guldaldermalerierne i større historiske per-spektiver end de ellers ses i. Og måske vil en interesse for billedernes brudflader og ind-byggede selvmodsigelser, lige så meget som for deres indre sammenhænge, kunne supple-re de »moderne« tematiske læsninger – eller dekonstruere dem?

Noter

1. Kasper Monrad: *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder – kunstnerne og deres vilkår*, Kbh. 1989; appendikset udgør s. 285-291.
2. Monrad oplyser side 314 at »Bogens appendix er baseret på et foredrag holdt den 28. august 1988 ved Dansk Kunsthistorikerforenings symposium om »Dansk kunsthistoriografi« på Sandbjerg Slot.« Den oprindeligt mundtlige form må vel bære an-svaret for tekstens uklarheder.
3. Side 285. Citatet eksemplificerer hvad det er jeg finder »uklart« i Monrads fremstilling. Han starter med en hovedpåstand, men med et indbygget for-behold (»fristende«), hvorefter *forbeholdet* – ikke hovedpåstanden – udfoldes! Denne retoriske struk-tur, der kommer igen flere gange i løbet af tek-sten, gør det vanskeligt at se hvad Monrad egentlig vil sige, og er altså min undskyldning for den ret kraftige stilisering jeg begyndte med.
4. Oversigten er genoptrykt – som »Udsigt over Kun-stens Historie i Danmark« – med mange illustrati-oner i bind 1, s. 1-86, af Julius Lange: *Udvalgte Skrifter*, Kbh. 1900, udgivet af Georg Brandes og P. Købke. Jeg citerer fra denne udgave.
5. Anmeldelsen er genoptrykt i den samlede udgave (ved J. L. Ussing) af *Niels Laurits Høyens Skrifter*,

Kbh. 1871-1876; den anførte bemærkning står her bd. 1, 1871 s. 85.

6. Forelæsningerne er trykt i bind 3 af Ussings udga-ve af *Høyens Skrifter*, Kbh. 1876; om Eckersbergs betydning se f.eks. s. 133-135.
7. Oprindeligt trykt i *Kunstmuseets Årsskrift* 64-67, 1977-80, men genoptrykt i Nykjærs essaysamling *Kundskabens billeder. Motiver i dansk kunst fra Eckers-berg til Hammershøi*, Århus 1991; jeg citerer fra sam-lingen.
8. Se Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Paint-ing and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley & Los Angeles 1980.
9. Forbindelsen mellem Bendz og Købke er bl.a. på-peget af Mogens Nykjær i artiklen »Kundskabens billeder. Om Christian Købke«, oprindeligt i *Argos* 3, 1986, siden optrykt i hans ovenfor nævnte arti-kelsamling *Kundskabens billeder* (se note 7).
10. Pointen er naturligvis ikke at man af maleriet kan aflæse om Bendz faktisk har stået op eller siddet ned da han malte det. Pointen er at maleriet frem-står *som om* han sad ned, hvadenten han nu faktisk gjorde det eller ej; det er ikke Bendz selv, men bil-ledets implicitte maler som sad ned.