PERSPECTIVE

Da kunstnerne købte ind: Indkøb af dansk kunst til Statens Museum for Kunst fra 1866 til 1973

I over 100 år købte en komité med eksterne medlemmer dansk kunst ind til Statens Museum for Kunsts samling. Artiklen undersøger, hvorfor komitéen blev oprettet i 1866, og hvorfor den eksisterede helt frem til 1973. Hvad var grunden til, at de skiftende direktører ikke fik frie hænder, og hvorfor blev det kunstnerne, som i perioder dominerede i forhold til museets erhvervelser?

Resumé

Artiklens hovedfokus er det eksterne indkøbsudvalg, som mellem 1866 og 1973 erhvervede dansk kunst til Statens Museum for Kunsts samling. Komitéen blev oprettet for at sikre, at direktørens erhvervelser ikke blev 'ensidige', men udviklede sig til en magtkamp mellem Kunstakademiet og museets ledelse. Artiklen udforsker komitéens skiftende sammensætning, fra velhavende mæcener til kunstnere udpeget af Akademiraadet, såvel som dens køns- og kunstnerrepræsentation. Analysen er kunstpolitisk og bygger på teoretiske rammer om institutionalisering og begreberne stiafhængighed og autonomi. Det empiriske materiale er lovgivning og arkivmateriale, og artiklen konkluderer, at komitéen udviklede sig til en institutionaliseret zone, hvor både politiske og kunstpolitiske magtforhold kom til at definere museets erhvervelsespraksis.

Introduktion

Artiklen handler om "Komitéen til indkøb af kunstværker til Den kgl. Malerisamling", der eksisterede fra 1866 til 1973 – mere end 100 år. Komitéen, der også blev kaldt Gallerikommissionen eller Indkøbskomitéen, stod for at indkøbe den samtidige danske kunst til museets samling. Til det havde de deres egen bevilling. Etableringen af komitéen i 1866 blev begrundet med, at ministeriet[1] ønskede at stække direktørens magt og undgå, at indkøbene blev for 'ensidige'.

I sin monografi fra 1998 om Statens Museum for Kunst er tidligere direktør Villads Villadsen ikke i tvivl om, at oprettelsen af komitéen alene skyldtes museets daværende direktør, Niels Lauritz Høyen [fig. 1], og hans politiserende kunstsyn, hvor han brugte museet som et instrument i en større politisk kamp. Han mener, at Høyen derigennem kom til at sætte en ordning i værk, som betød, at museets faglige kompetence blev sat ud af kraft i en længere periode. Det bragte også "en langvarig forbitret strid" ind i dansk kunst, og museet fik dermed "for altid et særpræg som en af hovedscenerne for brydningerne i den aktuelle danske kunst".[2]

Er det rigtigt? Ja, indkøbene blev ofte en kampplads – også i offentligheden – men var det alene Høyens skyld? Det er næppe en tilfredsstillende forklaring på, hvorfor man fra politisk side bevarede ordningen i over 100 år og først i 1983, ti år efter komitéens opløsning, overlod det fuldstændig til museet selv at bestemme, hvordan erhvervelserne skulle foregå.

Hvorfor fastholdt ministeriet museet i en historisk betinget struktur så længe? Og hvordan kan man forklare komitéens sammensætning, der udviklede sig fra kunstglade baroner og velhavende mæcener til i lange perioder at være domineret af kunstnere udpeget af Akademiraadet. Disse spørgsmål vil besvare ved at analysere indkøbene og komitéen ud fra et kunstpolitisk perspektiv. Analysen vil bidrage med ny viden om tilblivelsen af den danske samling og derigennem give en dybere indsigt i museets samlingshistorie. Artiklen vil ikke forholde sig til de enkelte indkøb eller vurdere deres kvalitet, men referere til Villadsens vurderinger. I stedet vil den bidrage med en forståelse af de strukturelle rammer – og magtforhold – som indkøbene i komitéens levetid fandt sted under. Og på den måde give en overordnet kontekst for den enkelte erhvervelse.

Hvad ved vi om Indkøbskomitéen?

Indkøbskomitéen er ikke ukendt i den kunsthistoriske litteratur, men der findes ikke en samlet fremstilling, og afviklingen af komitéen er slet ikke blevet behandlet. I Villads Villadsens bog om Statens Museum for Kunst fra 1998 finder man den mest omfattende gennemgang, men den slutter i 1952, så komitéens nedlæggelse er ikke med. En anden vigtig kilde til komitéens tidlige historie er arkitekten Ferdinand Meldahls [fig. 2] to bøger om henholdsvis Akademiets historie (skrevet sammen med Peter Johansen) fra 1904 og Charlottenborg-udstillingernes historie fra 1906.[3] Det er således tidligere direktører fra de to hovedinstitutioner, der har lagt grundstenene til vores viden om Indkøbskomitéen. Deres ståsted farver i nogen grad fremstillingerne.

Historikeren Jens Engberg behandler også Indkøbskomitéen i trebindsværket *Magten og kulturen. Dansk kulturpolitik 1750-1900* fra 2005.[4] Som titlen indikerer, er Engberg ude i et magtanalytisk ærinde, og han har en i denne sammenhæng relevant læsning af komitéen som en del af samtidens politiske magtforhold. Men han forholder sig kun til udviklingen frem til 1900.

I det følgende trækker jeg på alle tre, dog primært på Villadsen. Og selv om vægten i den eksisterende litteratur ligger på den tidlige periode af komitéens liv, er der stadig huller, som ikke er undersøgt, bl.a. de helt afgørende år, hvor staten overtager ejerskabet af museet. Der er et interessant mellemspil her, som man ikke tidligere har haft blik for, og som jeg i det følgende vil argumentere for har betydning for den senere udvikling.

Indkøb som kunstpolitik: teoretisk ramme

Mit perspektiv lægger sig i forlængelse af Engbergs. Da Indkøbskomitéen var en politisk beslutning, giver det mening at se den som et stykke kunstpolitik, som udtryk for en (mere eller mindre) bevidst politik, som Kulturministeriet lagde ned over museets erhvervelser af dansk kunst. Når staten vil styre, sker det gennem lovgivning og midler. Og det er i den grad, hvad der sker her. En hel række reskripter, resolutioner og anordninger fastsatte i årenes løb regler for komitéen og særligt for, hvordan komitéen skulle sammensættes. Det er ganske vist lovgivning *light*, selv om de er lovmæssigt bindende, er de ikke vedtaget i Folketinget, men udstedt af ministeriet. Museets andre samlinger, ældre udenlandsk kunst, Kobberstiksamlingen og Afstøbningssamlingen, var ikke underlagt en lignende styring.

Den norske kulturforsker Geir Vestheim har udviklet en teoretisk ramme for at analysere kulturpolitik, som jeg vil bruge, selv om der her er tale om kunstpolitik, et lidt snævrere begreb. Kulturpolitik, mener han, foregår i en overlappende zone mellem netop kultur og politik; og i forhandlinger mellem de aktører, som indgår i zonen: på den ene side kunstnerorganisationerne og kunst- og kulturlederne og på den anden side politikerne og embedsmændene.[5] Aktørerne har hver deres rationaler, værdier og interesser, som de kæmper for. Derfor er det en arena for konflikt. Resultatet af forhandlingerne – selve kulturpolitikken – er afhængig af den relative status og magtposition parterne imellem. Det er den overordnede forståelse, jeg vil lægge ned over komitéen og dermed se den som en zone, der producerer kunstpolitik.

Vestheims iagttagelse er, at de aktører, som indgår i forhandlingerne, har en tendens til at institutionalisere sig, hvilket vil sige, at de opnår en rettighedsposition i forhold til de kulturpolitiske beslutninger. Han trækker på historisk institutionalisme, en samfundsvidenskabelig teori, der forklarer, hvordan samfundets institutioner udvikler sig. Institution skal i denne sammenhæng både forstås som den formelle organisation (fx Indkøbskomitéen) og de uformelle regler og procedurer (fx hvor indkøbene foregår), som strukturerer adfærden. Teorien lægger særlig vægt på institutionens oprindelse, da deres observationer peger på, at institutioner baserer deres opførsel på logikker, der kan føres tilbage til de værdier, kulturer og traditioner, som skabte dem.[6] Den tidlige udvikling er således formativ, og begrebet stiafhængighed bruges til at forklare, hvorfor institutioner ofte holdes fast i et bestemt udviklingsmønster og gør forandring vanskelig. Fortiden binder, og alternativer forsvinder, når først vejen er valgt. Traditionen kan på den måde alene legitimere en fortsættelse.[7] Stiafhængighed er derfor et begreb, som bruges til at forklare den store grad af stabilitet, der præger kultursektoren.

Den centrale værdi eller interesse, som aktørerne i kunst- og kulturfeltet ifølge Vestheim vil kæmpe for, er autonomi. Det er Pierre Bourdieus feltteori, som lægges til grund, og hans historiske analyse af, hvordan kunsten får tilkæmpet sig uafhængighed og ret til alene at blive vurderet på egne kunst-interne kriterier i modernismen.[8] Man kunne derfor forvente samme udvikling, hvor Statens Museum for Kunst i perioden gradvist udviklede en uafhængighed i relationen til det politiske system. Men det er ikke det, som sker. Jeg vil derfor sondre mellem forskellige aspekter af autonomi i analysen: dels den nævnte kunstneriske autonomi, som knytter sig til feltets ret til selv at definere og producere en kvalitetsforståelse, og dels en mere generel forståelse af autonomi, der knytter sig til, hvordan staten styrer sine institutioner, og hvor man kan aflæse graden af autonomi i lovgivningsniveauet. Jo mere overordnet lovteksten og administrationen af den er, desto højere grad af autonomi kan man tale om.[9]

Vestheims teoretiske ramme vil således blive brugt til at besvare, hvorfor komitéen blev oprettet, og hvorfor den udviste så utrolig stor resiliens, ligesom den vil udgøre en analyseramme for magtforholdene og for, hvordan de ændrer sig over tid. Autonomibegrebet vil blive brugt dels til at forstå, hvilke værdier og interesser der blev kæmpet om, og hvordan det påvirkede komitéens sammensætning såvel som styringsrelationen mellem museet og ministeriet.

Metode, empiri og artiklens struktur

Som konsekvens af det kunstpolitiske perspektiv er det lovgivningen, som strukturerer undersøgelsen. Resolutionerne fra 1866, 1887, 1901, 1929, 1937 og endelig opløsningen i 1973 vil blive underkastet en magtanalyse.[10] Hvem har haft mest indflydelse: ministeriet, museumsdirektøren eller kunstnerne? Og hvordan har parternes relative magtposition været afgørende for udfaldet. Metodisk vil jeg se på, hvordan der argumenteres, og anvende autonomibegrebet til at forstå ministeriets relation til museet. For at afdække, hvorfor kunstnerne fik så stor indflydelse, vil jeg undersøge, hvilke kompetencer de har fremhævet som afgørende for at agere beslutningstagere i statens indkøb og komitéens køns- og kunstnerrepræsentation.

Da formålet med denne artikel er at bidrage med ny viden om den danske samlings karakter, er der i materialet blevet søgt efter, hvordan formålet med samlingen er blevet formuleret historisk, hvilke kriterier der er blevet lagt til grund, og hvordan indkøbsprocedurerne har været. Empirien er dels resolutionerne i Rigsarkivet, dels relevant materiale om Indkøbskomitéen i Statens Museum for Kunsts arkiv.[11] Dette materiale har peget videre over i udvalgte journalsager i ministeriets arkiv, en gennemgang af finanslovsbevillingerne til museet samt den ene folketingsdebat omhandlende ordningen. Sidstnævnte er empirisk materiale, som ikke tidligere er blevet undersøgt.



Fig. 1. Wilhelm Marstrand: *Kunsthistorikeren N.L. Høyen,* 1868. Olie på lærred. 129 x 98 cm. SMK, KMS870. Erhvervet 1870.

Den danske samlings oprindelse

Statens Museum for Kunsts samlinger – Malerisamlingen, Kobberstiksamlingen og Afstøbningssamlingen – har tre vidt forskellige udgangspunkter med hver sin særlige historik.[12] Malerisamlingen er grundlagt på indkøb af ældre udenlandsk kunst, som trækker langt tilbage i tid og modellerede sig på de europæiske fyrstegallerier. Samlingen af dansk kunst, som er en del af Malerisamlingen, har et langt senere udgangspunkt og – i al fald til at begynde med – et andet formål.

Den blev først grundlagt i 1812 med de indkøb, som prins Christian Frederik (senere Christian 8.) foretog af unge danske kunstnere på den årlige udstilling på Charlottenborg. Christian Frederik var præses for Kunstakademiet (svarende til bestyrelsesformand), og indkøbene var i højere grad en økonomisk støtte til de unge kunstnere end målrettede indkøb til samlingen.[13]

Det fremgår af formaliseringen af ordningen i 1840, hvor 3.000 rigsdaler årligt fastsættes til indkøbene: "i Særdeleshed for at opmuntre unge lovende Kunstnere".[14] Indkøbene lagde grunden til den danske samling – selv om ikke alle fandt vej til kunstsamlingen, men blev ophængt på Christiansborg Slot og i andre offentlige bygninger. De skabte også en forventning hos kunstnerne om, at der blev købt ind til museet på den årlige udstilling.

Efter N.L. Høyen i 1939 blev ansat som inspektør ved Det kongelige Billedgallerie (sammen med Christian Jürgensen Thomsen), begyndte han også at indkøbe til samlingen. I en årrække var der derfor to former for indkøb af dansk kunst: kongekøb og inspektørkøb efter forskellige principper. Høyen købte ind efter et nationalt program, som knyttede indkøbene tæt sammen med hele den nationalliberale politik.[15] Han købte ind efter et museumsrationale, hvor kongen købte ud fra en form for mæcenrationale, som lå i forlængelse af hans rolle som Akademiets beskytter, og til sin personlige samling.

Jens Engberg har karakteriseret det som en kamp mellem to kulturpolitiske udtryk: det ene enevældigt, aristokratisk og internationalt orienteret og det andet borgerligt og nationalt.[16] En kamp, som også delte kunstlivet i to lejre: de såkaldte europæere, som var tilknyttet Akademiet (som kongen foretrak) og de såkaldte nationale, hvor flere stod i opposition til Akademiet (som Høyen primært købte).

Man kan derfor se, at der i samlingens oprindelse gemmer sig en forståelse af, at når man køber af de levende kunstnere, er der et element af støtte i det, og at samlingen udspringer af en alliance med Kunstakademiet. Man kan også konstatere, at indkøbene næsten fra begyndelsen var genstand for konflikt.

30. maj 1849: Staten overtager striden

Museet blev statens ejendom i 1849, og man skulle derfor tro, at med kongen ude af ligningen ville der nu falde ro over indkøbene. Men lige inden ejerskiftet fandt et tronskifte sted, hvilket fik afgørende betydning for armlægningen mellem museet og Kunstakademiet, der skulle vise sig at blive en del af Indkøbskomitéens DNA.

Den nye konge, Frederik 7., var ikke så kunstinteresseret som sin forgænger og overlod derfor sin indkøbsret til Akademiet, kort inden ejerskabet overgik til staten.[17] Ifølge Meldahl protesterede Høyen, men uden effekt.[18] I to år (1848 og 1849) var det derfor Akademiet, dvs. kunstnerne, der købte ind til museet for de afsatte 3.000 rigsdaler. Så fik Høyen revanche.

I den nationalliberale regerings første finanslovsforslag i foråret 1850 blev bevillingen på de 3.000 rigsdaler flyttet fra Akademiet til Den Kongelige Malerisamling og øremærket til "Samlingens Forøgelse med Arbeider af danske Kunstnere." Det skete ikke uden sværdslag. I folketingsforhandlingerne blev der stillet et modforslag om at føre bevillingen og beslutningen tilbage til Kunstakademiet og til det tidligere formål, hvor indkøbene var til opmuntring for unge, lovende kunstnere eller i det mindste i lidt bredere forstand "til Kunstens Opmuntring".[19]

At det var kunstnerne, som skulle købe ind, begrundes – med slet skjult adresse til Høyen – med, at de har "den størst mulige Kuustforstand [sic], den størst mulige Upartiskhed og den størst mulige Frigjørelse fra alle personlige tilfældige Sympathier".[20]

Det argument bed ikke på kultusminister Johan Nicolai Madvig, der svarede, at staten "skal søge at

henvende sig til den Kunstforstand, som findes ikke hos Kunstneren selv, […] men i saadanne Mænds, som have gjort Studium af Kunsten til deres Opgave […]". Netop for at sikre upartiskhed, da det er betænkeligt, at "paabyrde de Mænd, der selv levere Arbeider til Udstillingen, endvidere at dømme om de Arbeider, som skal anskaffes […]".[21]

Han blev bakket op af ordføreren, der fandt det aldeles nødvendigt, at inspektøren ved galleriet i al væsentlighed skulle bestemme, og at en vis ensidig smagsretning ikke nødvendigvis er negativt, men udtryk for dyb viden.[22]

At de nationalliberale politikere giver fuld opbakning til Høyen og hans linje, er måske ikke så mærkeligt. Men som det fremgår, er der andre holdninger. Så samtidig med at staten overtager samlingen, så overtager de også konflikten om, hvem der skal købe ind, og hvad indkøbene skal rent kunstpolitisk. Folketingsdebatten er et meget tidligt eksempel på, at man fra politisk hold ønskede at lade den kunsthistoriske faglighed være afgørende, hvilket kan tolkes som et udtryk for, at man ønskede at give museet institutionel autonomi.

1866: "I en for Kunsten ensidig Retning"

Det holdt dog ikke så længe. For i 1866 traf man politisk beslutning om at indføre Indkøbskomitéen til at forvalte den ordning, som havde eksisteret siden 1840: at indkøbe dansk kunst til museet for 3.000 rigsdaler om året. Den konkrete grund, som angives i lovdokumentet, er, at Jürgensen Thomsen, Høyens meddirektør, er død, og komitéen indføres, som ministeren skriver direkte til Høyen, for at undgå, at direktøren "gaa i en for Kunsten ensidig Retning".[23]

Nu havde Høyen mere eller mindre enerådigt besluttet indkøbene i 16 år, så hvorfor indføre en indkøbskomité lige i 1866? Villadsen begrunder det med, at Høyens indkøbspolitik var blevet genstand for så højlydt kritik, bl.a. fra Kunstforeningen, at ministeriet ikke længere kunne sidde det overhørig. Derfor indsatte de et udvalg for at aflede angrebene på Høyen.[24]

Zoomer man en gang længere ud, ligger forklaringen snarere i den samtidige politiske situation. De nationalliberale, som havde støttet Høyen og vice versa, og som påvist ovenfor ikke havde noget problem med Høyens ensidighed, havde tabt den politiske magt. Og i 1866 kom et konservativt godsejerstyre til.

Som Engberg skriver, var komitéen helt i overensstemmelse med de nye politiske vinde og bestod af to adelige godsejere: Otto Rosenørn-Lehn og Sophus Danneskiold-Samsøe, samt to medlemmer af det københavnske borgerskab, der politisk tilhørte de nationalliberale: filantropen Emil Hornemann og mæcenen J.C. Jacobsen.[25] Alle udpegede af kultusminister Theodor Rosenørn-Teilmann (selv godsejer og aktiv i opposition til de nationalliberale). Villadsen kalder dem kunstforstandige amatører, der skulle sikre en vis populisme i indkøbene.[26]

Ministeren skriver til komitéen, at der til "Samlingen kun bør erhverves saadanne Billeder, som paa en værdig Maade repræsenterer den danske Kunst i dens forskjellige Perioder, og at det er Kunsten og ikke den enkelte Kunstner, der skulle finde Understøttelse".[27] Kunstnerne skulle være talentfulde og dygtige, men der måtte kun erhverves af nulevende og ikke af afdøde kunstnere.

Spørgsmålet om, hvorvidt indkøbene skulle være en støtte til kunstnerne, har åbenbart stadig simret. Det synes desuden arbitrært, at komitéen kun må købe nulevende kunstnere og ikke afdøde. Men ministeren gør det klart, at formålet er "værdige" erhvervelser, og at man ønsker en repræsentativ samling, der viser dansk kunst i sin bredde (i modsætning, må man formode, til 'ensidig').

Detaljerne om indkøbenes formål er centrale, fordi disse linjer fra kultusministeren i 1866 kommer til at danne grundlag for forståelsen fremadrettet. Her bliver ordningen defineret, og disse linjer vender man tilbage til, når der skal fortolkes på retningslinjerne for indkøbene af dansk kunst. Selve

formålet med ordningen bliver heller ikke adresseret i de efterfølgende resolutioner eller andetsteds.



Fig. 2. P.S. Krøyer: *Portræt af arkitekten F. Meldahl*, 1882. Olie på lærred, 195 x 113,5 cm. SMK, KMS1475. Det var Meldahl selv, der tilbød det mandshøje portræt til museet i 1893. Der var ikke enighed i komitéen om erhvervelsen, og det var kultusminister Carl Goos, der netop var trådt ind i komitéen, hvis stemme blev afgørende.

1887: Kunstakademiets comeback

Indkøbskomitéens sammensætning ændres ret grundlæggende 21 år senere med en ny resolution. Det er den samme konservative regering, der er ved magten, så ændringerne er svære at forklare med politisk magtskifte. I lovteksten begrundes ændringen med, at man ønskede at knytte komitéen sammen med nyordningen af Akademiet og etableringen af Akademiraadet, som trådte i kraft samtidig. De er også, helt konkret, to sider af samme sag: Resolution nr. 1.a omhandler Kunstakademiet og 1.b komitéen.[28] I den ændrede sammensætning får komitéen to faste medlemmer: museets direktør og docenten i kunsthistorie ved Kunstakademiet. Dertil tre medlemmer for seks år ad gangen indstillet af henholdsvis Kunstakademiets Akademiraad, af museets direktør og af ministeriet.

Akademiraadet var en ny konstruktion, der skulle bilægge den strid, der havde hersket om Akademiet i årtier, og som tidligere nævnt havde delt det danske kunstliv i to lejre. Etableringen af et Akademiraad var et kompromis, der skulle give indflydelse til de kunstnere, som havde brudt med akademistilens konventioner, og som konsekvens enten var blevet holdt helt ude eller holdt uden for indflydelse i Akademiet.[29] Styrelsen af Akademiet blev nu overdraget til et mindre råd på 32 medlemmer – og et råd, hvor de kunstnere, som hidtil havde stået udenfor, ville kunne blive repræsenteret.[30]

I forhold til Indkøbskomitéen betød det, at ministeriet fik et råd, der – i al fald teoretisk – favnede hele den danske kunstnerstand, og som derfor blev forstået som repræsenterende alle kunstnere. Det havde betydning, fordi Kunstakademiet ikke kun var en undervisningsinstitution, men også en vurderingsinstitution. Formelt havde de pligt til at rådgive både stat og private i kunstneriske spørgsmål. Derfor kunne staten nu med større legitimitet bruge Akademiraadet som et udpegningsorgan. Indkøbskomitéen blev Akademiraadets første udpegningsopgave, senere fik de en lang række udpegningsrettigheder til udvalg, bestyrelser m.m. En funktion, de stadig varetager.

På papiret ligner det en radikal forandring af Indkøbskomitéen, men det er kun tilsyneladende. For ser man nærmere på udviklingen i komitéen efter 1866, var man på vej i den retning, hvor det, Villadsen kaldte "kunstforstandige amatører", langsomt blev skiftet ud og erstattet med professionel sagkundskab. Lensbaron Otto Rosenørn-Lehn sad der dog stadig og var efter Høyens død i 1870 blevet museets direktør. På den ledige plads havde ministeriet valgt at indsætte maleren Wilhelm Marstrand, der på det tidspunkt var direktør for Akademiet. Da han dør i 1873, træder arkitekten Ferdinand Meldahl ind i stedet, samtidig med at han også overtager direktørposten på Akademiet efter Marstrand. I 1878 mander man op med Julius Lange, der på det tidspunkt var docent ved Kunstakademiet, og får igen en kunsthistoriker i udvalget.

Både autonomibegrebet og det magtanalytiske blik kan hjælpe til at forklare den 180 graders vending i forhold til (igen) at give kunstnerne indflydelse på indkøbene. Dels er der tydeligvis en bevægelse hen imod at lade kunstfeltet selv definere den kunstneriske kvalitet. Høyens død har utvivlsomt efterladt et fagligt vakuum, så man havde brug for kunstnerisk indsigt, når der nu sad en ikke-fagmand i direktørstolen. Magtanalysen vil pege på, at det var Kunstakademiet, som nu igen trådte ind i zonen. Høyen havde i en vis forstand været Akademiets modstander. Nu var han væk. Det efterlader plads til en magtfuld figur som Meldahl, der, som Engberg peger på, blev brugt af de konservative godsejere til at gennemføre deres kulturpolitik.[31] Meldahls position i forhold til museet var yderligere blevet styrket af, at han havde været helten, da Malerisamlingen blev reddet ud af det brændende Christiansborg Slot i 1884, og han havde været primus motor i, at staten i årene derefter traf beslutning (og afsatte midler) til bygningen af et nyt, selvstændigt museum.[32]

Når man ser på, hvem der blev valgt ind i komitéen fra rådets side i de første udvalg, må man give Engberg ret. Det var ikke kunstnere fra oppositionen, men den gamle garde af professorer, som tilhørte den mere konservative fløj. Det første medlem blev Carl Bloch, derefter fulgte Frederik Vermehren og så Otto Bache.

At der alligevel kom en bredde i indkøbene, tillægger Villadsen i høj grad Lange, der nu var det faste medlem i komitéen. Derfor lykkedes det tidligt at få den fransk-inspirerede naturalisme repræsenteret ved indkøbet af P.S. Krøyers *To sigøjnerkvinder uden for deres bolig. Granada* (1878).[33] Og selv om komitéen var født med alliancen med Charlottenborgudstillingerne, forhindrede det ikke komitéen i også at besigtige Den Fries første udstilling i 1891, hvor den købte Kristian Zahrtmanns *Leonora Christina i Blåtårn* (1891) [fig. 3] og P.S. Krøyers *Gade i Torello* (1890). Ligesom den besøgte Kleis Kunsthandel i 1890'erne, der også var et alternativ til Charlottenborg, og som viste de nye strømninger: naturalismen og symbolismen.

At komitéen stadig var vigtig politisk, kan man aflæse i det forhold, at museet som sit medlem af komitéen valgte kultusminister Jacob Scavenius (som var en del af den konservative fløj i Folketinget). Ministeriet udpegede som det sidste medlem juristen Peter Frederik Koch. Det skabte præcedens for, at ministeriet næsten uden undtagelse vælger en jurist eller en ansat i ministeriet som deres medlem.

Det afgørende nye med resolutionen i 1887 var, at man etablerede en ordning, hvor de to hovedaktører museet og Akademiet hver fik lov til at vælge en repræsentant. En ordning, der formaliserede Akademiets magtposition i forhold til museets erhvervelser.



Fig. 3. Kristian Zahrtmann: *Leonora Christina i Blåtårn*, 1891. Olie på lærred. 91 x 98 cm. SMK, KMS1436. Erhvervet 1891.

1901: Flere kunstnere i komitéen

Den nye ordning kan på den ene side ses som en uddelegering af magt fra ministeriets side (nu håndplukker de ikke længere selv alle medlemmerne), men på den anden side også som en anerkendelse af, at komitéen er et sted, hvor der foregår en forhandling mellem forskellige parter, hvilket svarer til Vestheims konceptualisering af, hvordan kunstpolitik produceres. Det betyder også, at det enkelte medlem vil opfatte sig som en repræsentant (for bestemte interesser og værdier), og det åbner strukturelt for magtkampe internt i komitéen.

Det er i hvert fald det, som sker i 1896, da Emil Bloch lige er blevet direktør, og museet nu for første gang i 25 år igen har en kunsthistoriker ved roret. Det er samme år, som museet åbner i sin nye bygning i Sølvgade og dermed får sin egen selvstændige identitet.

Akademiet har over for ministeriet ønsket at få en billedhugger i udvalget. Kravet udløste en længere diskussion i komitéen om, hvordan sammensætningen og repræsentationen skulle forstås. Carl Goos, tidligere kultusminister, skriver i et notat mærket "fortroligt" til Bloch, at tanken med resolutionen af 1887 var den, at direktørstandpunktet og Akademistandpunktet skulle være lige repræsenteret, hver med to.[34] Lange, der nødigt vil tages til indtægt for at skulle repræsentere Akademiet, mener, at han blev udpeget, fordi han var ikke-kunstner og havde kritisk forstand på kunst.[35] Blochs opfattelse er også, at komitéen skiller sig i kunstnere over for ikke-kunstnere, hvilket grundlæggende er en fejl, da den oprindelige intention med komitéen netop var, at den skulle bestå

af ikke-kunstnere.[36]

Trods direktørens holdning får Akademiet alligevel en kunstner mere i komitéen, da Lange dør i 1896, og Vilhelm Bissen kommer ind i stedet.[37] Valget af en billedhugger er ikke eksplicit begrundet, men en mulig forklaring er, at ansvaret for erhvervelser til Den Kongelige Maleri- og Skulptursamling i 1886-1887 blev overført til komitéen tillige med en øremærket bevilling på 15.000 kr.[38]

Da funktionstiden for de siddende medlemmer udløber, benytter Bloch lejligheden til at skrive til ministeriet og bede om en ændring af resolutionen, så den føres tilbage til sin oprindelige form, hvor ministeriet vælger alle komiteens medlemmer – og altså fjerner Akademiraadets ret.[39] Akademiet trækker i den modsatte retning og ønsker en udvidelse af kunstnernes antal i komitéen til tre: to malere og en billedhugger.

De begrunder det med kunstnernes faglighed, som Meldahl fremhæver i sin skrivelse til Kultusministeriet:

> *I en Tid, hvor man ellers overalt hævder den Faglige Uddannelse og Indsigts Betydning, maa det synes paafaldende, at Kunstnerne, – saaledes som det er Tilfældet – saa at sige regnes for inkompetente i et saa udpræget kunstnerisk Anliggende som Forøgelsen af Statens Samling af danske Kunstværker.*[40]

Ministeriet afgør sagen, og de må have været lydhøre over for Meldahls fagligheds-argument. I 1901-resolutionen får Akademiraadet ret til at vælge to medlemmer til komitéen, og docentens faste plads bortfalder.[41] Ministeriet italesætter resultatet som, at det fyldestgør alle berettigede hensyn. Men det er dog ikke svært at se, at det er Akademiets ønsker, man har taget mest hensyn til. I magtspillet mellem direktøren og Kunstakademiet er det igen sidstnævnte, der står som den stærkeste, og hvis faglighed får mest plads.



Fig. 4. J.F. Willumsen: *Det store Relief*, 1893-1928. Forgyldt bronze, flere stenarter og marmor. 440 x 645 cm. SMK, KMS5847 deponeret på Willumsens Museum. Bestilt i 1923 af indkøbskomitéen. Et eksempel på en af de bestillingsopgaver komitéen foretog.

Komitéens indkøbsprocedurer

Komitéen udviklede sig således til en kampplads, og det er også tydeligt, at museets direktør har følt sig udfordret af kunstnerne i komitéen. Det er derfor relevant at se nærmere på, hvordan komitéen arbejdede, hvordan den traf beslutninger om erhvervelser, og om uenighederne afspejledes i processerne.

Der er i alle årene ført korte referater fra samtlige møder. Møderne foregik enten på museet eller på udstillingerne. Det var i høj grad udstillingerne, der strukturerede komitéens arbejde. I de helt tidlige år faldt arbejdet primært i de første måneder af året samtidig med Charlottenborgs Forårsudstilling. Det ændrer sig, efterhånden som udstillingslivet blev mere mangfoldigt og udstillingerne flere, og som tidligere nævnt frigjorde det også komitéen fra den oprindelige binding til Charlottenborg. Når man ser mødeprotokollerne igennem, er det tydeligt, at komitéen udvikler en egen forståelse af, at de er forpligtet til at se alle relevante udstillinger. Det er ikke formaliseret i resolutionerne, men det bliver en uformel institutionel praksis, en norm.

Komitéen kunne også erhverve direkte fra kunstnerne enten gennem atelierbesøg eller bestillingsopgaver, som var forholdsvis sjældne [fig. 4].[42] Det var også almindeligt at bede kunstnerne indsende værker, som komitéen så kunne tage stilling til.[43] Endelig fik museet tilbudt en hel del gaver, og her havde man forskellig praksis gennem årene, hvilket vil blive uddybet senere.

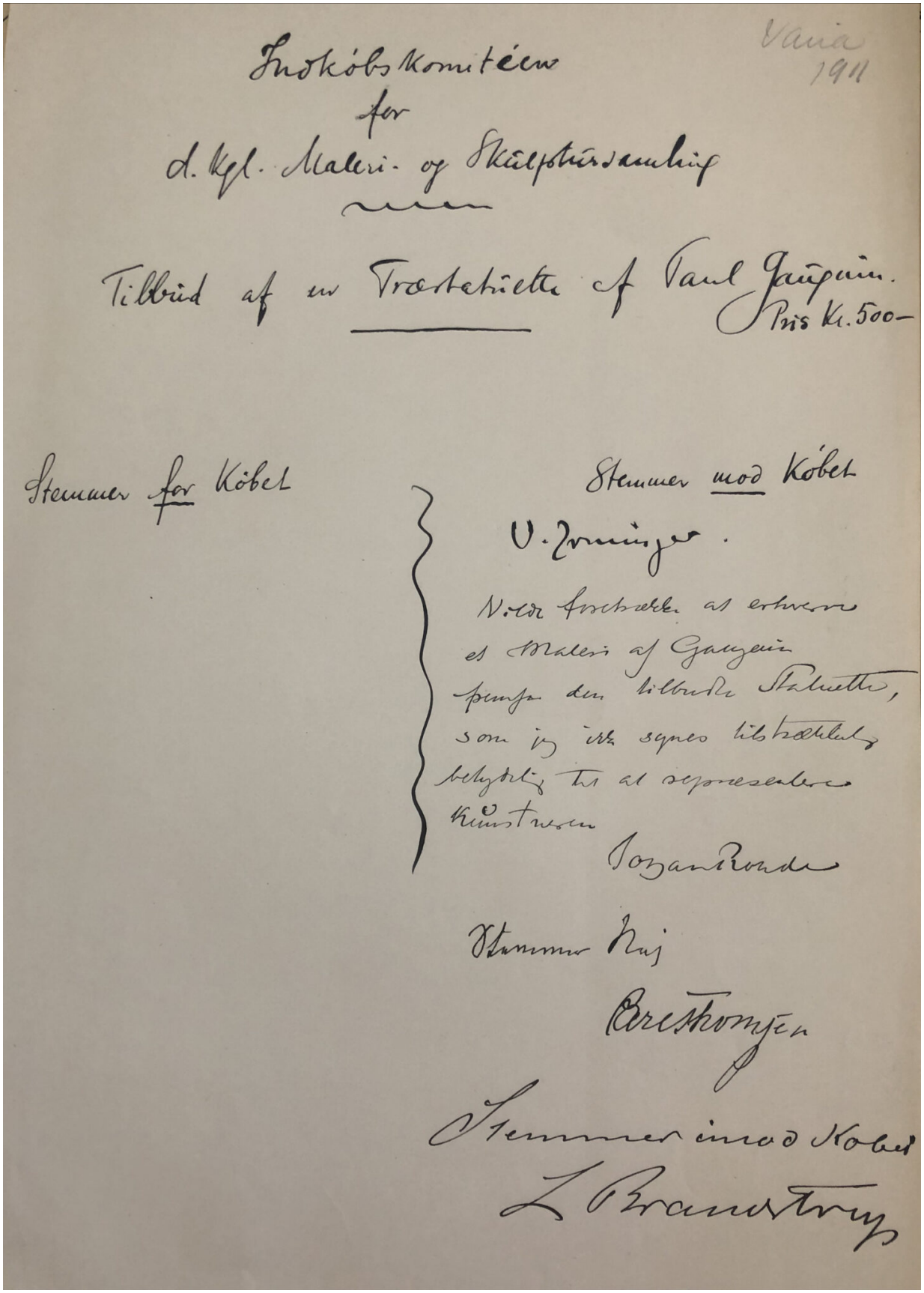

Fig. 5. Notat fra 1911, der viser hvordan indkøbskomitéen traf beslutning om erhvervelser ved at stemme henholdsvis for og imod. Det konkrete eksempel viser et tilbud om køb af en træstatuette af Paul Gauguin til 500, – kr.

I de korte referater kan man læse, at det oftest er direktøren, der fremsætter et købsforslag, som de andre så enten bakker op om eller er uenige i. Det er sjældent motiverede forslag, og begrundelserne går mestendels på, hvorfor man ikke synes, et givent værk skal erhverves. Gennem alle årene besluttes køb og afslag ved afstemning [fig. 5]. Det er her, at det kommer stærkest til

udtryk, at man ofte stod i en situation, hvor komitéen var delt i fraktioner. Især i Leo Swanes tid (1931-1952) skinner den krigeriske tone igennem i mødereferaterne, og Swane var helt afhængig af ministeriets mand for at få sin vilje igennem.[44] Det lykkedes som regel, men i et enkelt tilfælde i 1948 benyttede kunstnerne deres overtallighed til at beslutte et indkøb, som direktøren var imod, nemlig Egill Jacobsens *Blå linjer. Cagnes* (1947) [fig. 6].[45]Det er klart, at på de præmisser er det svært at have en strategisk og langsigtet plan for erhvervelserne. Der er da heller ikke spor i arkivet af nogen formuleret indkøbs- eller erhvervelsespolitik. Det tætteste er en lille note fra 1885, hvor der er opstillet en oversigt over, hvilke kunstnere på udstillingen man endnu ikke har indkøbt værker af, hvilke man har et enkelt arbejde af, og hvilke som allerede er repræsenteret ved flere arbejder. Dette kunne tyde på, at der har været et princip om at forholde sig til en eksisterende samling og erhverve værker af kunstnere, som ikke allerede var repræsenteret; et ønske om at købe bredt i tråd med de oprindelige intentioner[46]



Fig. 6. Egill Jacobsen: *Blå linier*. Cagnes, 1947. Olie på lærred. 93 x 68 cm. SMK, KMS4495. Erhvervet af indkøbskomitéen 1948 imod direktør Leo Swanes ønsker.

Det var derfor det aktuelle udbud af værker, som blev styrende for erhvervelserne. Og det blev i endnu højere grad understøttet af, at man besluttede sig på stedet. Det vil sige, at et køb på en udstilling blev truffet, mens man besigtigede det for første gang. Det må utvivlsomt have givet en vis vilkårlighed.

Man finder heller ikke nogen nedskrevne procedurer, i forhold til at håndtere kunstnernes eller direktørens inhabilitet, i arkiverne. I en senere resolution fra 1929 fremgår det, at man har en intern regel om, at man ikke kan sælge værker til museet, mens man sidder i komitéen. Og i forhold til direktøren kunne det også se ud til, at reglerne blev strammet senere. I alt fald deltog Leo Swane i sin direktørtid ikke i behandlingen af erhvervelserne af broren Sigurd Swanes værker [fig. 7].[47]



Fig. 7. Sigurd Swane: *Forbidrivende tordenvejr*, 1933. Olie på lærred. 107 x 106,5 cm. SMK, KMS4126. Erhvervet i 1936 mens hans bror Leo Swane var direktør (1931-1952).

Komitéen og repræsentation

I begyndelsen af 1900-tallet sker der kun mindre forskydninger i sammensætningen af komitéen. Mest bemærkelsesværdigt er det, at så længe Bloch er direktør, peger han på sin inspektør Karl Madsen som medlem i komitéen. Det giver en balance mellem kunsthistorikerne og kunstnerne. En balance, som bliver forskudt, da Karl Madsen bliver direktør i 1914 og i stedet vælger at pege på en kunstner.[48] Det samme gør ministeriet helt undtagelsesvist, så frem til 1917 udgøres komitéen af fire kunstnere, Carl Thomsen, Ludvig Brandstrup, Valdemar Irminger, Johan Rohde, og direktøren.

Johan Rohde var Karl Madsens valg. Man kan spekulere over grunden. En mulig forklaring er, at

Karl Madsen ønskede, at komitéens sammensætning afspejlede udviklingen i dansk kunst. Modernismen var brudt igennem, og flere udstillingssteder samt kunstnergrupperinger havde sat en ny æstetisk dagsorden. Madsen ønskede muligvis, at dette moderne synspunkt blev repræsenteret i komitéen, som hidtil havde været domineret af ældre, mere konservative, kunstnere. Med Rohde kommer der for første gang en repræsentant ind for Den Frie Udstilling, en kunstnersammenslutning, som han havde været med til at stifte. Rohde havde også været en af initiativtagerne til Malende Kunstneres Sammenslutning i 1909. På alle parametre stod Rohde for den kunstpolitiske opposition til Akademiet. Og da det åbenbart ikke var gennem Akademiraadet, at fornyelsen kom, har direktøren selv måttet sikre den kunstneriske profil i komitéen. Madsen valgte også at genudpege Rohde helt frem til 1923, selv om det betød, at kunstnerne kom i overtal.

Det forhindrede ikke, at begyndelsen af århundredet så en voksende offentlig kritik af Gallerikommissionen. Der var utilfredshed med Madsens linje i indkøbene i 1907 og i 1908, fordi han prioriterede "bondemalerne" frem for de symbolistiske malere. Og mere generelt gik kritikken på, at Indkøbskomitéen slet ikke fik indkøbt samtidens kunst, det moderne, sådan som det var ordningens oprindelige intention. Kritikken kulminerede i 1917, hvor en gruppe kunstnere og kunsthistorikere stillede forslag om at afskaffe komitéen.[49]

Kritikken kom også andre steder fra. Kvindelige Kunstneres Samfund, som blev stiftet i 1916, havde som et af sine formulerede mål at få kvindelige kunstnere ind i "Komiteer, Juryer og Akademiraad".[50] Det har været højst relevant, for det er iøjefaldende, at listen over samtlige kunstnere, der sad i komitéen frem til 1973, ikke indeholder én eneste kvinde iblandt.

Kvinderne blev også i en vis grad holdt uden for indflydelse i Akademiraadet, og det faktum, at der aldrig kom kvindelig repræsentation i komitéen, har uden tvivl været en medvirkende faktor til, at komitéen kun indkøbte kvindelige kunstnere i beskedent omfang [fig. 8].

Kvinderne var ikke alene om ikke at føle sig repræsenterede. Det var en periode, hvor kunstnerne organiserede sig i faglige organisationer netop for at kunne påvirke og øve indflydelse politisk, og de gjorde det i opposition til Akademiraadet. Dansk Billedhuggersamfund fra 1905 var den tidligste organisation, og deres formål var at arbejde for standens interesser, herunder specifikt "at fremme Spørgsmaal, som berører Indkjøbene til Statens Museum for Kunst, samt andre offentlige Anskaffelser af Skulptur".[51] Malende Kunstneres Sammenslutning, der som nævnt blev stiftet i 1909, var også en interesseorganisation, som især var optaget af udstillingsforhold og at gøre dansk kunst kendt i udlandet, men også eksplicit at tage sig af medlemmernes forhold til Akademiet.[52]

Men ingen af de tre organisationer opnåede nogensinde at få en plads i Indkøbskomitéen. Akademiraadet formåede at holde denne kunstpolitiske magtbastion, hvilket stemmer overens med Vestheims iagttagelse af, at når en aktør først har opnået en rettighedsposition i den kulturpolitiske zone, er det svært at forandre. Som konsekvens var det et begrænset segment af kunstnere, der blev repræsenteret i Indkøbskomitéen.



Fig. 8. Anna Ancher: *En begravelse,* 1891. Olie på lærred. 103 x 124 cm. SMK, KMS1433. Erhvervet 1891. Anna Ancher var en af de kvindelige kunstnere, som i sin samtid blev erhvervet af indkøbskomitéen.

Indkøbskomitéen: en institution

Ordningens historiske udgangspunkt var indkøb af dansk kunst, og som også specificeret i 1866, af levende kunstnere. En forholdsvis begrænset opgave. Med tiden havde komitéen dog stille og roligt tiltaget sig større og større beføjelser. Først kom gaver med ind under komitéens ressort.[53] Og efterhånden var erhvervelser af udenlandsk kunst og ældre dansk kunst også blevet en del af komitéens arbejdsopgaver. Fra et direktørstandpunkt var det en væsentlig indskrænkning af museets faglige råderum.

Den kamp tog direktør Gustav Falck i 1929. Fordi udvidelserne netop var sket uformelt, kunne han henvise til historien, de tidligere resolutioner og intentionerne med Indkøbskomitéen. Og det lykkedes for ham at få indskrænket komitéens beføjelser til alene at gælde indkøb af dansk kunst, både den samtidige og den ældre.[54] Ikke gaver og ikke udenlandsk kunst. Han fik ligeledes indført, at direktøren på egen hånd kunne foretage hasteindkøb på op til 8.000 kr. af ældre dansk kunst.[55]

Som den eneste giver denne resolution indtryk af, at direktøren har stået stærkt og som resultat fik alle sine ændringsønsker igennem. Jeg vil argumentere for, at stiafhængighedsbegrebet kan forklare, hvorfor museets direktør vinder denne kamp. Det har stillet ham i en god forhandlingsposition, at det handlede om at få ordningen tilbage til sit grundlag, det Falck selv kalder ”den historiske Ret”.[56]

Resolutionerne er i den forstand meget informative, da de er bygget op, så de først angiver historikken, derefter redegør for, hvad den ene part (museumsdirektøren) har ønsket, og derefter,

hvad den anden part (Kunstakademiet) har ønsket. Afslutningsvist begrunder man den politiske beslutning og udmønter ændringen. De gør det tydeligt, at det har været et forhandlingsforum for forskellige interesser, en zone for produktion af kunstpolitik.

Samtidig med at komitéens kompetence indskrænkes, bliver den også formindsket. Det har været et ønske både fra direktørens side og fra kunstnernes side. Man går fra fem medlemmer til fire. Det er museets udpegning, som falder bort. Til gengæld vil direktørens stemme fremover tælle dobbelt. Det sker for at lette og smidiggøre forretningsgangen i komitéen. Der blev også indført en suppleantordning, og funktionstiden sættes ned fra seks til fire år af hensyn til kunstnerne.[57]

Kampen for det tabte terræn

Kunstakademiet var langtfra tilfreds med de nye bestemmelser. Og de førte med stor vedholdenhed en kamp for at generhverve indflydelsen på museets erhvervelser af udenlandsk kunst og gaver, samt for at få flere kunstnere i komitéen, fordi kunstnerne, når det drejer sig om den kunst, "der nu skabes, har mere Indsigt og bedre kan bedømme, hvilke Værker der bør indlemmes i Statens Kunstsamling, end Videnskabs- og Museumsmanden".[58] I 1934 sætter de trumf på ved at få samtlige kunstnerforeninger i Danmark til at bakke op om deres krav.

Det førte til endnu en resolution i 1937, der trods lange forhandlinger mellem parterne kun medførte en mindre ændring. Stillet over for Akademiets krav udtaler Swane, den daværende direktør, at han finder forslaget "overvejende betænkeligt", og "at der ved Sammensætningen af Komiteen snarere burde tages mere Hensyn til den museumsmæssige Kunsthistoriske Sagkundskab".[59] Ministeriet resolverer, at hvis der blot indføres den regel, at et indkøb kræver mindst tre ud af komitéens fire stemmer, så er der blevet taget tilstrækkeligt hensyn "til de her fremhævede Interesser".[60]

Villadsen skriver om perioden, at selv om Akademiet generelt havde let ved at fastholde sit (konservative) hovedpræg på erhvervelserne, så forandrede hele landskabet om museets erhvervelser sig. Ny Carlsbergfondet var begyndt at indkøbe den unge danske kunst: Værker, som efterfølgende kunne finde vej til museets samling. Der var også kommet selvstændige legater, som stillede midler til rådighed for erhvervelser uden om Indkøbskomitéen, bl.a. Det Rønnenkampske Legat i 1937. På den måde fik direktøren for museet flere instrumenter i forhold til selv at styre retningen på erhvervelserne.[61]



Kulturministeren asocial eller er han fanden selv?

Af Henrik Sten Møller, medarbejder, B.T.

Kulturminister Niels Matthiasen har bestemt at den hidtidige gallerikommission, som køber kunst ind til Statens Museum for Kunst skal afløses af indkøb ved Kunstmuseets direktør, museets overinspektør på malerisamlingen samt et tredje medlem valgt af de kunsthistoriskuddannede medarbejdere på museet.

Herefter er der kun to muligheder. Enten har kulturministeren ikke forstået et hak af, hvad det er, der er galt med Statens Museum for Kunst eller også er han fanden i egen person, som lægger ved på bålet for at kunne sidde hændervridende med en satanisk latter, mens alt går op i røg. Man aner allerede Jens Jørgen Thorsens tilbud til Niels Matthiasen om en bestemt rolle i Jesus-filmen.

Gallerikommissionen gik i opløsning, fordi de to medlemmer fra Akademirådet, som er en demokratisk valgt forsamling, trak sig ud i protest mod den fødte formands mangel på demokratisk fornemmelse og hans sjofling af samtidskunsten.

Født formand var Jørn Rubow og det skal han vedblive at være. Men nu skal han blot have sin overinspektør, den evigt orlovsmeldte magister Bente Skovgaard ved sin side. Og så skal det kunsthistorisk uddannede personale vælge tredje medlem. Det kan passende blive Rubows højre hånd, magister Hanne Westergaard, den personificerede reaktion.

Sat udenfor

Ha, ha. Nu går det fint for kunstlivet i Danmark. Vognen skal nok rulle og Rubow kan få lov at dyrke sine små fortidige puslerier med de 1,2 millioner skattekroner, som finansloven giver om året til indkøb. Flinke kunsthistorikere skal afløse levende kunstnere som Palle Nielsen, Wilhelm Freddie, Robert Jacobsen, Svend Wiig Hansen, Per Kirkeby og hvem man ellers har haft eller kunne tænke sig som rågivere for indkøb af samtidskunst til landets største kunstmuseum.

Endnu engang er kunsten blevet sat uden for det samfund, den springer af. Ved at overgive den til kunsthistorien har kulturministeren kastreret den.

Asocialt

Denne manøvre virker så meget desto mærkeligere hos en minister i en socialdemokratisk ledet regering med nær tilknytning til fagbevægelsen. Kunstnerne har til orientering også deres fagforening Billedkunstnernes Forbund. Hvad med repræsentation derfra? Eller en repræsentant for de tusindvis af forbrugere, som ovenikøbet har gjort sig den ulejlighed at indmelde sig i en af landets utallige kunstforeninger?

Hvordan kan det dog gå til at en socialdemokratisk minister træffer en så udemokratisk bestemmelse. Gallerikommissionens to medlemmer var dog demokratisk valgt gennem deres fagfæller, som skaffede dem plads i rådet. Hvorfor nu yderligere lukke museumsverdenen af ved at sige, at kun en lille kreds af mennesker, som har fået en kunsthistorisk universitetsuddannelse og som har været så heldige at få en stilling på kunstmuseet, skal kunne bestemme. Det er jo asocialt, mand.

Indrøm fejlen

Naturligvis skal man kunne hente ekspertice hos kunsthistorikerne, men den har man jo i forvejen sikret sig ved at ansætte dem på statsmuseer. En indkøbskomité kan bare spørge, hvis der er tvivl. Så skal der svares naturligvis.

Men at forlange at disse lærde mennesker — spørgsmålet er iøvrigt om kunsthistorikerne i Danmark overhovedet, bortset fra den geniale Christian Elling, har manifestret sig i samtiden — også skal tage pulsen på den kunst, der skabes nu og her , og som skal støttes og dyrkes for at bære frugt, som al kultur.

Indrøm, Niels Matthiasen at du har taget grueligt fejl og kom ikke med undskyldningen, at man vil prøve en tid med de nye indkøbere. Kunstlivet har ikke råd til at vente, fejltagelserne i vor tid er så øjensynlige, at du ikke med tåbelige administrative bestemmelser må bane vej for nye.

Fig. 9. Artikel i BT 22. september 1973 af Henrik Sten Møller: ”Kulturministeren asocial eller er han fanden selv” som en del af pressekampagnen, der skulle lægge pres på kulturministeriet.

1973: Komitéen nedlægges

Forandringens vinde var begyndt at samle styrke. I den kulturpolitiske redegørelse fra 1969, som gennemgår hele Kulturministeriets område, spørger man i afsnittet om Statens Museum for Kunst lidt retorisk til, om Gallerikommissionen fortsat bør opretholdes, da det ”vel normalt er ønskeligt, at ansvaret for beslutninger inden for kunstneriske områder ikke forflygtiges […]”. Men igen bringes risikoen for ensidighed ind, hvis det er direktøren (som på dette tidspunkt var Jørn Rubow), der skal træffe afgørelse. I redegørelsen lufter man overvejelser om at indføre åremålsansættelse som en løsning eller at ændre i sammensætningen af udvalget, så repræsentanter for kunstlivet i provinsen blev repræsenteret.[62] Det blev ved overvejelserne.

Få år efter vælger Akademiraadet at gå op imod vindretningen. Efter flere gange at have forsøgt at få udvidet kunstnernes beføjelser, sætter de nu skulderen mod døren. De iværksætter en pressestrategi [fig. 9], samtidig med at de truer ministeriet med at forlade komitéen, hvis de ikke får indflydelse på alle erhvervelser: dansk og udenlandsk kunst, modtagelse af gaver samt indflydelse

på, hvad der hænges op. De to siddende medlemmer af komitéen, kunstnerne Bent Sørensen og Gunnar Aagaard Andersen, skriver i december 1972 til ministeren og begrunder deres krav med, at der ellers ikke kan opnås en kunstnerisk helhed i samlingen; en samling, som har lidt under, at "for meget dansk kunst har undgået museets opmærksomhed, ligesom museet ved manglende indkøb har tabt end en generation af udenlandsk kunst". Det kan de som statens rådgivere ikke stå inde for, og derfor ønsker de at blive afbeskikket.[63]

Kravet bakkes ikke entydigt op i kunstnerkredse, og Erik Thommesen skriver i en artikel i *Information*, at han fraråder, at de protesterende får mere indflydelse, da de repræsenterer en tankegang, der handler om at tilgodese kunstnerstanden – og ikke kunsten eller samfundet. Et synspunkt, der bliver lyttet til i Kulturministeriet.

Ministeriet tager dem derfor på ordet. I et notat til ministeren skriver kontorchef Erik Thrane:

> *At lade kunstnere få sæde i en indkøbskommission for Statens Museum for Kunst er vel egentligt betænkeligt. Der kunne let blive tale om retningsbestemt kunstpolitik eller om organisationsnepotisme (for ikke at tale om personlig nepotisme). Købene skal formentlig foretages ud fra en vurdering af værkernes kunstneriske værdi og indpasning i museets kunsthistoriske helhed. En sådan vurdering foretages formentlig bedst af kunsthistorikere, altså af museets egne folk.*[64]

Trods den lidt forbeholdne tone var det sådan, det blev: Komitéen nedlægges. Det bliver dog en lidt forsigtig overdragelse af ansvaret til museet. Først kom en anordning i 1973, som fastsatte nøje regler for, hvordan et internt udvalg bestående af museets faglige personale med direktøren som formand skulle sammensættes på baggrund af en årlig valghandling. Det blev også specificeret, at der inden skulle finde en drøftelse sted, "hvorved hovedretningslinjer og principper for museets indkøbspolitik i det kommende år afstikkes".[65] Resultatet af valghandlingen skulle meddeles ministeriet. Først i 1986 ophævede ministeriet alle regelkrav til museet i forhold til indkøbene af dansk kunst.[66] Som ministeren skriver, så overlades det til museet at fastlægge fremgangsmåden for erhvervelser, "idet de forhold, som den kgl. anordning vedrører, nu naturligt henhører under de forhold som institutionen selv tilrettelægger".[67]

Museet og ministeriet

Jeg vil nu løfte blikket og med autonomibegrebet diskutere, hvad komitéens historie kan fortælle om museets styringsrelation til ministeriet, og nærme mig en besvarelse af, hvorfor museet fik institutionel autonomi så sent.

Man kan begynde med at konstatere, at der ikke er tale om en lineær udvikling. Allerede i 1850 fik museet kortvarigt mulighed for at træffe beslutninger på grundlag af egne regler, normer og værdier. Om det var udtryk for reel institutionel autonomi, er svært helt at afgøre, da direktøren var så sammensnoet med den politiske magt. Det kunne tyde på, at institutionel autonomi i denne periode afhang af, om man politisk havde tillid til institutionen. Til gengæld viser analysen, at den kunstneriske faglighed gradvist vandt indpas i den forstand, at politikerne fandt det rigtigst at lade direktøren og kunstnerne have overvægt i komitéen. Komitéen udviklede sig dog aldrig til et egentligt armslængdeudvalg, det vil sige en fuldstændig uddelegering af beslutningsmagten til faglige kompetencer. Hele vejen igennem komitéens levetid bibeholdt man en jurist eller en repræsentant for ministeriet i udvalget.

Som analysen har vist, handlede forhandlingerne også om, hvordan fagligheden skulle forstås, og hvem der bedst besad den. Direktørerne har med varierende gennemslagskraft og energi kæmpet for deres professionelle integritet, og kunstnerne har kæmpet for, at det var deres faglighed, som

skulle være afgørende. En kunstnerisk faglighed, som særligt synes at få rygvind med modernismen i begyndelsen af 1900-tallet, hvor kunstnerisk frihed og autonomi vandt fodfæste. Det kan være med til at forklare, at kunstnerne i denne periode dominerede i komitéens sammensætning.

I den forstand var det to forskellige interesser og værdier, der stødte sammen internt i komitéen: den kunstneriske autonomi og den institutionelle autonomi. Hvor kunstfeltets ret til selv at definere kunstnerisk kvalitet bliver en norm i begyndelsen af århundredet, er institutionel autonomi generelt et senere fænomen. Ifølge Nanna Kann-Rasmussen og Casper Hvenegaard Rasmussen, der har analyseret udviklingen i de danske kulturinstitutioners autonomi, så var det først i 1950'erne og 1960'erne med sektoradministrationen, at der kom en forståelse af professionelle standarder som styringsredskab – og at staten i højere grad overlod det til de ansatte at træffe selvstændige beslutninger.[68] De peger også på, at man kan aflæse graden af autonomi i lovgivningsniveauet: Jo mere overordnet lovteksten er, desto højere grad af autonomi kan man tale om.

Det svarer godt overens med den styringsudvikling, som jeg har beskrevet. Fra en århundredlang detailstyring af museets indkøb af dansk kunst, hvor ministeriet endda sad med i beslutningsrummet, til den gradvise overdragelse af ansvaret til museet fra 1973 og frem. Som det fremgår ovenfor, er det tydeligt både i den kulturpolitiske redegørelse fra 1969 og i notatet til ministeren fra 1973, at forståelsen af, at faglige beslutninger alene bør træffes af museet, er blevet den gældende norm – Indkøbskomitéen fremstod nu som en anomali.

Det efterlader alligevel en række spørgsmål: Hvorfor fik Indkøbskomitéen alligevel lov til at løbe et stykke ud over sidste salgsdato, i forhold til at normen havde ændret sig. Hvorfor var det kun indkøbene af dansk kunst, ministeriet regulerede, og ikke de andre samlinger: ældre udenlandsk kunst, Kobberstiksamlingen eller Afstøbningssamlingen. Og hvorfor var det fra direktørernes perspektiv primært Kunstakademiet, der udfordrede den institutionelle autonomi. Det vil jeg afslutningsvist forsøge at besvare.

Museet og Kunstakademiet

Som jeg redegjorde for i de tidligere afsnit, blev Statens Museum for Kunsts samling af dansk kunst grundlagt i den sene enevælde ud fra et ønske om også at være en støtte til kunstnerne. Det skete i en symbiose med Kunstakademiet. Tidspunktet var sammenfaldende med det historisk vigtige tidspunkt, hvor enevælden afvikles, og folkestyret indføres. Det var både en politisk kamp og en kunstpolitisk kamp, og erhvervelserne af den danske kunst fik symbolsk betydning – for begge parter. Derfor var det også en samling født i strid. Høyen valgte at tage aktivt del i den kamp og bruge indkøbene til at definere et nationalt projekt med stærke politiske overtoner. Først med kongen som modspiller, derefter med Kunstakademiet. Det, vil jeg mene, er grunden til, at det kun var denne del af samlingen, der blev reguleret politisk. Den havde politiske implikationer. Høyens måde at politisere indkøbene har helt sikkert affødt ordningen. Men man kan ikke laste Høyen for, at Indkøbskomitéen blev bevaret.

Magtanalysen har vist, at Kunstakademiet som aktør havde en særlig stærk position. Det havde tætte relationer til enevælden, til adlen og til de konservative godsejere, der fik regeringsmagten i 1866. Kunstakademiet var frem til regimeskiftet i 1901 meget tæt på den politiske magt. Derfor fik de så stor indflydelse på udformningen af komitéens sammensætning.

Med til at befæste deres position hører, at de netop var statens rådgivere i kunstneriske spørgsmål, og kunstnerne havde traditionelt gennem deres viden og indsigt været dem, der kunne vurdere og tage kritisk stilling til kunstnerisk kvalitet. Det var en rolle og funktion, som de udfyldte, indtil kunsthistorie som fag og en udviklet kunstkritik etablerede sig. Men allerede med Høyens indtræden bliver den udfordret, som man så af folketingsdebatten i 1850, hvor kunstnerne bliver afskrevet som for partiske til at kunne købe ind til statens samlinger. Så historien om Indkøbskomitéen afspejler også en faglig kamp mellem to professioner: kunsthistorikerne og kunstnerne.

Det indtryk bestyrkes, når man ser på magtstrukturerne og indkøbsordningerne på de nationale museer i Sverige og Norge. I begge lande havde kunstakademierne en central rolle i museernes begyndelse, ligesom man også havde særlige indkøbsudvalg, hvor kunstnerne var repræsenterede, til at bistå museets ledelse i indkøbene i slutningen af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet. Men ingen af stederne blev indkøbskomitéerne eksplicit begrundet med, at man ville stække direktørens magt. Kunstnerne blev inddraget, fordi man ønskede at styrke fagligheden omkring museet og indkøbene. Det udviklede sig heller ikke som i Danmark til en langvarig strid. Og det indkøbsudvalg, som var knyttet til Nationalmuseet i Stockholm, blev nedlagt allerede i 1913. Ordningen eksisterede længere ved Nasjonalgalleriet i Oslo, men da det i højere grad var et rådgivende organ, kunne museets direktør de facto beslutte indkøbene.[69]

At Kunstakademiet og kunstnerne alligevel fik lov til at dominere i udvalget så længe i Danmark, vurderer jeg bedst kan forklares med stiafhængighedsbegrebet. Med ordningen i 1887 etableres en zone for forhandlinger mellem hovedinteressenterne: Kunstakademiet og museet, hvor Akademiraadet får udpegningsrettigheder. Den rettighedsposition institutionaliserer sig understøttet af, at kunstnerisk faglighed voksede i værdi. Derfor bevarer Akademiraadet sin dominans i komitéen, også længe efter Akademiet havde tabt sin magtposition i dansk kunst. Og derfor bliver den en udfordring for den institutionelle autonomi. Hvor stærk den institution har været, kan man se i det forhold, at det faktisk først var, da kunstnerne selv tog initiativet, at man politisk turde afvikle den. Det var en institution, der kunstpolitisk betød, at indkøbene blev forbundet med kunstnerne og med samtidskunsten; det er den værdi, som implicit ligger nedfældet i det institutionelle grundlag.

For Statens Museum for Kunsts samling af nyere dansk kunst har konsekvensen været, at erhvervelserne frem til 1973 – på godt og ondt – har baseret sig på et aktualitetsprincip. Forpligtelsen til løbende at se og købe fra udstillinger har ligget som en tung historisk tradition, som det var i kunstnernes interesse at bevare. Det har givet en stor bredde i samlingen, men også en vis vilkårlighed, og det har gjort det svært for museet at forfølge en egentlig indkøbsstrategi. At erhvervelserne for denne samling har været underlagt særlige regler, som museet ikke selv har kunnet styre, har også betydet, at den danske samling på den måde har isolereret sig fra de andre samlingsområder, som ikke var underlagt lovkrav, både i sin praksis og i forståelsen af, hvad formålet med erhvervelserne var. Selv om Kobberstiksamlingen og Afstøbningssamlingen også har fungeret som selvstændige enheder med egne ledelser og indkøbskonti langt op i nyere tid, og dermed har ageret forholdsvist autonomt, så har de altid selv haft mandat til at beslutte erhvervelserne.

Med anordningen i 1973 blev erhvervelserne til den danske samling fra ministeriets side pålagt et krav om en mere overordnet politik eller strategi, som dog falder bort igen i 1986. Det er først fra og med museumsloven i 1984, at der bliver anlagt en fælles ramme for alle Statens Museum for Kunsts erhvervelser. Og selv om den indeholder en række forpligtelser, så er loven så overordnet, at den overlader det helt til museet selv at definere, hvordan erhvervelserne skal foregå og efter hvilken strategi. Den danske samling har dog stadig sin egen formulering, selv i den gældende lov, hvor der står, at der for den danske kunsts vedkommende skal anlægges og opretholdes repræsentative samlinger – sådan som det har været et krav siden 1866.[70]

Noter

1. Kulturministeriet som selvstændigt ministerium blev først oprettet i 1961. I overgangen fra enevælde til folkestyre i 1848 blev kunst og kultur lagt ind under Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet – også kaldet Kultusministeriet, der, som navnet siger, primært var et ministerium for kirke og undervisning. Da det bliver delt i 1916, følger kunst og kultur med over i Undervisningsministeriet, hvor det hører hjemme, indtil et egentligt Kulturministerium bliver oprettet i 1961. Jeg har i teksten valgt at bruge den generiske betegnelse ministeriet for at undgå forvirring, og da det ikke har indholdsmæssig betydning, hvorvidt kunst og kultursagerne lå det ene eller andet sted.

2. Villads Villadsen: *Statens Museum for Kunst 1827-1952*, København 1998, s. 8, 48.

3. Ferdinand Meldahl & Peter Johansen: *Det Kongelige Akademi for de Skjønne Kunster 1700-1904*, København 1904; Ferdinand Meldahl: *Kunstudstillingerne ved Det Kongelige Akademie for de Skjønne Kunster*, København 1906.

4. Jens Engberg: *Magten og kulturen. Dansk kulturpolitik 1750-1900*, bd. I-III, København 2005.

5. Geir Vestheim: "Cultural policy-making: negotiations in an overlapping zone between culture, politics and money", *The International Journal of Cultural Policy*, bd. 18, nr. 5, 2012, s. 540.

6. Anita Kangas & Geir Vestheim: "Institutionalism, cultural institutions and cultural policy in the Nordic countries", *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, bd. 13, nr. 2, 2010, s. 279.

7. Vestheim 2012, s. 541.

8. Pierre Bourdieu: *The Rules of Art*, Stanford 1992.

9. Nanna Kann-Rasmussen & Casper Hvenegaard Rasmussen: "Paradoxical autonomy in cultural organisations: An analysis of changing relations between cultural organisations and their institutional environment, with examples from libraries, archives and museums", *The International Journal of Cultural Policy*, bd. 27, nr. 5, 2020, s. 639.

10. Der er også et regulativ fra 1948 (REG 157 17/4/48), som ikke er medtaget, fordi det handler om komitéens rolle i relation til provinsmuseernes deaccession.

11. Statens Museum for Kunsts arkiv om Indkøbskomitéen består af en arkivkasse med diverse breve og notater, tre inventarprotokoller over indkøbene frem til 1952 og fire forhandlingsprotokoller.

12. Kobberstiksamlingen blev udskilt af de kongelige samlinger i 1835-1841, og Afstøbningssamlingen blev etableret i 1885.

13. Villadsen 1998, s. 35; Meldahl 1906, s. 54.

14. Det skete gennem en kgl. reskript, en juridisk bindende instruks, der stillede beløbet til rådighed for præses for Kunstakademiet, Meldahl & Johansen 1904, s. 253-254. Samme fremstilling findes i Madvigs fremstilling i 2.-behandlingen af finansloven i 1850, sp. 3991.

15. Om Høyens indkøbsprogram og hans politiske ståsted, se Villadsen 1998, s. 51. Om hans konflikt med kongen, se Britta Tøndborg: "Altsaa det er det nationale! Høyen og Det Kongelige Billedgallerie i nationalkunstens tjeneste", *SMK Art Journal*, 2005, s. 42-59.

16. Engberg, bd. III, 2005, s. 100.

17. Rescript af 30te Marts 1848, der stadfæstede, at Akademiet nu fik ret til at indstille, hvilke værker der skulle købes for de 3.000 rigsdaler, Meldahl 1906, s. 230

18. Meldahl & Johansen 1904, s. 254.

19. 2.-behandling af finansloven, 30. april 1850, *Rigsdagstidende. Forhandlingerne paa Folkethinget*, 1850, sp. 3980-3984. Modforslaget blev stillet af folketingsmedlem Julius Wilkens på vegne af et stort antal kunstnere.

20. 2.-behandling af finansloven, 30. april 1850, sp. 3984.

21. 2.-behandling af finansloven, 30. april 1850, sp. 3993-3994.

22. 2.-behandling af finansloven, 30. april 1850, sp. 3995-4000.

23. RES nr. 6 af 29/01 1866: *Kongelig Resolution angaaende Ledelsesforholdene ved de Kongelige Kunstsamlinger i Anledning af Konferentsraad Thomsens Død* og transskription af kultusminister Theodor Rosenørn-Teilmanns brev til Høyen, dateret 27. februar 1866. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

24. Villadsen 1998, s. 68. I forhold til den kritik Høyens linje havde været udsat for, se også Sally Schlosser Schmidt: ”National kunst & national kunst. Wilhelm Marstrand og P.C. Skovgaards opfattelser af national kunst omkring 1854”, *Perspective*, september 2020, https://www.perspectivejournal.dk/national-kunst-national-kunst-wilhelm-marstrand-og-p-c-skovgaards-opfattelser-af-national-kunst-omkring-1854/

25. Engberg, bd. III, 2005, s. 102.

26. Villadsen 1998, s. 8.

27. Brev fra minister Rosenørn-Theilmann til komitéen, dateret 12. maj 1866. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

28. RES nr. 1.b af 18/01 1887: *Allerunderdanigst Forestilling om Sammensætningen af en Komitee til Indkjøb af Kunstværker til den Kongelige Maleri- og Skulptursamling.*

29. Peter Nørgaard Larsen: ”Med ryggen mod fremtiden. Billedkunst i anden halvdel af 1800-tallet”, i: Anneli Fuchs & Emma Salling (red.): *Kunstakademiet 1754-2004*, bd. I, Det Kongelige Akademi for de Skønne Kunster & Arkitektens Forlag 2004, s. 121-124, 130.

30. Meldahl & Johansen 1904, s. 477-479.

31. Engberg, bd. III, 2005, s. 65.

32. Villadsen 1998, s. 104, 126.

33. Villadsen 1998, s. 76-77.

34. Notat af Carl Goos til Emil Bloch, dateret 8.5.1896. Statens Museum for Kunsts arkiv,

Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

35. Notat af Julius Lange, dateret 10.5.1896. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

36. Notat/brevudkast af Emil Bloch, dateret 10. maj 1896. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

37. Brev til ministeriet fra Emil Bloch, dateret 23. marts 1897. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

38. Villadsen 1998, s. 108. Ifølge Meldahl & Johansen 1904 havde Meldahl allerede i 1878 udvirket, at museet fik en bevilling på 3.000 kr. særligt til indkøb af skulpturer, og at det var Meldahl og ikke direktøren, der i 1889 fik forhøjet bevillingerne til indkøb til museet, s. 508-509.

39. Notat af Emil Bloch til de andre komitémedlemmer, dateret 12. januar 1899. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

40. Min. for Kirke- og Undervisningsvæsenet, 3. Kontor, Journal nr. 406/01, brev fra Ferdinand Meldahl til kultusministeren, dateret 25. april 1901.

41. RES 38 31/5 1901: *Allerunderdanigst Forestilling om Forandring i de ved allerhøjeste Resolution af 18. Januar fastsatte Regler om Sammensætning af en Komité til Indkøb af Kunstværker til den kongelige Maleri- og Skulptursamling*.

42. *Det store relief* af J.F. Willumsen er et eksempel på en af Indkøbskomitéens bestillinger foretaget i 1923. Villadsen 1998, s. 200.

43. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité – Liste over Comitéens møder, værker til overvejelse ved køb, etc.: 1872-1913. Se fx også *Kilder til dansk kunsthistorie*, brev fra Johan Rohde til Jens Ferdinand Willumsen, dateret 27. oktober 1911.

44. Det fremgår af mødereferaterne, at fronterne er trukket hårdt op, og at tonen er skærpet under Swane, se fx referat af 16. oktober 1937, hvor det refereres, at Swane udtaler sig ”med stor Skarphed”, eller referat af 6. marts 1948, hvor det fremgår, at ”Swane gik skarpt imod Købet”.

45. Villadsen 1998, s. 272 og 299 og mødereferat fra 24. januar 1948.

46. Notat dateret 1885. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité – Liste over Comitéens møder, værker til overvejelse ved køb, etc.: 1872-1913.

47. Villadsen 1998, s. 295.

48. Karl Madsen var også selv uddannet kunstner og havde gået på Kunstakademiet fra 1872-1876.

49. Villadsen 1998, s. 158-163, 188-194.

50. Sofie Olesdatter Bastiansen: ”Papir, sider, blæk og blyant”, i: Charlotte Glahn & Nina Marie

Poulsen (red.): *100 års øjeblikke – Kvindelige Kunstneres Samfund*, Højbjerg 2014, s. 47.

51. *Love for Dansk Billedhugger-Samfund*, København 1906, s. 3.

52. Trykt invitation til Malende Kunstneres Sammenslutning. J.F. Willumsens Museum. Arkivkasse: C/I/5 Korrespondance med Akademier, Museer og Foreninger. *Kilder til dansk kunsthistorie*, https://jfwillumsen.ktdk.dk/d/Bjoc?q=Malende%20Kunstneres%20Sammenslutning.

53. At gaver kom under komitéens ressort skyldtes, at Lange helt tilbage i 1894 havde problematiseret en praksis, som den daværende direktør Rosenørn-Lehn havde haft om af princip at modtage alle gaver for ikke at fratage folk lysten til foræringer. Det betød, at et værk, som komitéen havde afvist at købe, efterfølgende var blevet indlemmet i samlingen, da direktøren havde modtaget det som gave. Brev til minister C. Goos fra Julius Lange, dateret 3. august 1894. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

54. Jf. brev fra direktør Gustav Falck til Undervisningsministeriet, dateret 3. februar 1929. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

55. RES 72 15/11 1929: *Allerunderdanigst Forestilling angaaende Komitéen til Indkøb af Kunstværker til den kongelige Maleri- og Skulptursamling paa Statens Museum for Kunst.*

56. Brev fra direktør Gustav Falck til Undervisningsministeriet, dateret 3. februar 1929. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

57. RES 72 15/11 1929: *Allerunderdanigst Forestilling angaaende Komitéen til Indkøb af Kunstværker til den kongelige Maleri- og Skulptursamling paa Statens Museum for Kunst.* Argumentet for at forkorte funktionsperioden var, at det for kunstnerne "er et ret byrdefuldt Hverv, idet de i Forvejen ofte i Akademiet og andetsteds varetager offentlige Hverv, hvortil kommer, at de valgte Kunstnere i deres Funktionstid er afskaaret fra at sælge Arbejder til Museet […]".

58. Afskrift af brev til Undervisningsministeriet fra Akademiet, dateret 8. januar 1934, signeret Aksel Jørgensen & A. Barfod. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Gult læg: Galleriets Indkøbskomité, korrespondance 1860-1963 (1850).

59. RES 50 16/12 1937: *Allerunderdanigst Forestilling angaaende Tilføjelse til de ved kongelig Resolution af 15. November stadfæstede Regler vedrørende Komitéen til Indkøb af Kunstværker til den kongelige Maleri- og Skulptursamling paa Statens Museum for Kunst.*

60. RES 50 16/12 1937: *Allerunderdanigst Forestilling angaaende Tilføjelse til de ved kongelig Resolution af 15. November stadfæstede Regler vedrørende Komitéen til Indkøb af Kunstværker til den kongelige Maleri- og Skulptursamling paa Statens Museum for Kunst.*

61. Villadsen 1998, s. 299, 302-303.

62. *En kulturpolitisk redegørelse*. Ministeriet for kulturelle anliggender, København 1969, s. 166.

63. Brev til ministeren fra Bent Sørensen og Gunnar Aagaard Andersen, dateret 14. december 1972. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Lyseblåt læg: Indkøbsanordning.

64. Notat til ministeren om Gallerikommissionen af E. Thrane, dateret 21. juni 1973. Statens

Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Lyseblåt læg: Indkøbsanordning.

65. AND nr. 592 af 21/11 1973: *Anordning om indkøb af dansk kunst til den kgl. Maleri- og Skulptursamling ved Statens Museum for Kunst.*

66. AND nr. 785 af 25/11 1986.

67. Brev til Statens Museum for Kunst fra H.P. Clausen, dateret 7. oktober 1986. Statens Museum for Kunsts arkiv, Gallerikommissionen ca. 1840-1963. Lyseblåt læg: Indkøbsanordning.

68. Kann-Rasmussen & Hvenegaard Rasmussen 2020, s. 639.

69. Se bl.a.: Carl Arvid Hessler: *Staten och konsten i Sverige*, Stockholm 1942; Per Bjurström: *Nationalmuseum 1792-1992*, Stockholm 1992; Sigurd Willoch: *Nasjonalgalleriet gjennem hundre år*, Oslo 1937; *Nasjonalmuseet. Høydepunkter*, Oslo 2022.

70. LBK nr. 1017 af 07/07 2025.

Om forfatteren



Anette Østerby

Anette Østerby er kunsthistoriker og postdoc på Aarhus Universitet og forsker i dansk kunstpolitik med særligt fokus på billedkunstnernes organiseringer og kunstpolitiske indflydelse. Har tidligere bl.a. skrevet om den danske kunststøtte (*Den danske kunststøttes historiske arv,* 2024) og Statens Kunstfond (*Kunststøttelovene som kampplads,* 2019). Hun er mag.art. og MPG; tidligere overinspektør på ARKEN og i en årrække enhedschef for Billedkunst i Slots- og Kulturstyrelsen.