PERSPECTIVE

Den franske kunstudstilling i København 1888 Kimen til en retrospektiv kunsthistorie

Denne artikel undersøger “Den Franske Kunstudstilling”, København i 1888, som et af de første forsøg på at præsentere fransk maleri fra 1800-tallet ud fra en retrospektiv fortælling om moderne kunst. Med udgangspunkt i arkivalsk materiale, hidtil upublicerede fotografier og samtidens mediedækning rekonstrueres udstillingens tilrettelæggelse og modtagelse blandt de danske kritikere.

Resumé

Denne artikel undersøger “Den Franske Kunstudstilling”, der blev afholdt i København i 1888, som et af de første forsøg på at præsentere fransk maleri fra 1800-tallet ud fra en retrospektiv fortælling om moderne kunst. Udstillingen, der blev arrangeret af den danske brygger og samler Carl Jacobsen, rummede mere end 600 værker af både samtidige og afdøde franske kunstnere som Eugène Delacroix, Gustave Courbet, Édouard Manet og Claude Monet. Formålet var at vise malerkunstens udvikling i Frankrig fra romantikken til impressionismen. Med udgangspunkt i arkivalsk materiale, hidtil upublicerede fotografier og samtidens mediedækning rekonstruerer denne artikel udstillingens tilrettelæggelse og undersøger modtagelsen af den blandt de danske kritikere. Der argumenteres for, at udstillingens arrangører søgte at opstille en genealogi over moderne fransk kunst, der forbandt tidligere avantgardebevægelser med samtidens naturalisme og impressionisme, og at den dermed afspejlede nogle mere overordnede tendenser i slutningen af 1800-tallet til at institutionalisere den moderne malerkunsts historie gennem retrospektive udstillinger. De danske kritikere afviste imidlertid i vid udstrækning denne historiske fremstilling af modernismen. De hyldede samtidskunstnere som Manet, Monet og Jules Bastien-Lepage, alt imens de lagde afstand til tidligere mestre som Delacroix, som de opfattede som gammeldags og uaktuel. Ved at sætte fokus på denne spænding mellem retrospektiv historiegørelse og samtidens definitioner af modernitet viser artiklen, hvordan det med “Den Franske Kunstudstilling” blev tydeligt, hvor ustabil definitionen af “moderne kunst” endnu var her i slutningen af 1800-tallet, ligesom den belyser de udfordringer, der er forbundet med at skabe et historisk narrativ om modernismen.



Fig. 1. Den Franske Kunstudstilling, 1888. Fotografi. København: Ny Carlsberg Glyptotek. Kunstværk i offentligt eje; foto stillet til rådighed af Ny Carlsberg Glyptoteks fotoarkiv.

Indledning

"Den Franske Kunstudstilling" åbnede den 18. maj 1888 i centrum af København. Det var den første store udstilling af fransk kunst i Danmark og formentlig landets første store udstilling af udenlandsk kunst i det hele taget.[1] Idémanden bag udstillingen var brygger Carl Jacobsen, som mindre end ti år senere grundlagde Danmarks største samling af fransk kunst på Ny Carlsberg Glyptotek. Udstillingen præsenterede mere end 600 malerier, skulpturer, arkitekttegninger og stik af en række berømte franske kunstnere og gav dermed det danske publikum et bredt indblik i samtidens kunstretninger og -praksisser. Blandt de udstillede kunstnere var stjerner fra Parisersalonen som Alfred Philippe Roll, Carolus-Duran og Albert Besnard samt impressionister og neoimpressionister som Claude Monet, Alfred Sisley, Jean-François Raffaëlli og Charles Angrand. Mange af værkerne og de forskellige malerskoler, de repræsenterede, er dokumenteret på fotografier fra udstillingen [Fig. 1]. Her ser man for eksempel historiemaleren Francis Tattegrains *Les Casselois dans le marais de Saint-Omer se rendant à la merci du duc Philippe le Bon le 04 janvier 1430* (1887; Musée de Flandre, Cassel, Frankrig) og symbolisten Eugène Carrières *Le premier voile* (1886; Musée d'Art de Toulon, Frankrig). Til højre for Carrières *Le premier voile* hænger et maleri, hvis berømmelse oversteg samtlige af samtidens malere, nemlig Eugène Delacroix' *Mort de Sardanapale* fra 1827 [Fig. 2].

Dette hidtil upublicerede fotografi af *Mort de Sardanapale* kaster – sammen med breve fra Ny Carlsberg Glyptoteks arkiver, der sporer maleriet tilbage til Durand-Ruel, som var blevet bedt af maleriets ejer James Duncan of Benmore om at sælge det – lys over et tidspunkt i maleriets proveniens, som indtil nu har været forholdsvis ukendt. At dette trin i historien om et så

betydningsfuldt og kanonisk maleri – et maleri, der oven i købet er tæt forbundet med den moderne franske malerkunsts fødsel – kunne blive overset, er i sig selv overraskende. Men det understreger også en langt større lakune i den moderne udstillingshistoriografi. Trods udstillingens størrelse og det imponerende udbud af kunstnere har "Den Franske Kunstudstilling" kun været genstand for sparsom kunsthistorisk analyse, foretaget af forskere som Aksel Rode, Marianne Saabye og Dominique Lobstein.[2] Deres publikationer har givet et indblik i udstillingens værker af nulevende kunstnere og ikke mindst i den store rolle, som Peder Severin Krøyer spillede som mellemmand mellem kunstverdenerne i Paris og København. Historien om værkerne af de afdøde kunstnere på "Den Franske Kunstudstilling" er imidlertid mere eller mindre uudforsket, og deres tilstedeværelse på udstillingen har derfor været genstand for misforståelser. I kataloget til udstillingen "Krøyer og Paris: Franske forbindelser og nordisk farve", som for nylig blev vist på Skagens Kunstmuseum, står Delacroix' *Mort de Sardanapale* for eksempel fejlagtigt opført som en forsvunden eller ukendt kopi af originalen, på trods af at dokumenter fra både Louvre og Ny Carlsberg Glyptotek beviser, at der er tale om det originale maleri.



Fig. 2. Eugène Delacroix: *Mort de Sardanapale*, 1827. Olie på lærred, 3,92 x 4,96 m. Paris: Musée du Louvre. Foto: © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Angèle Dequier.

Selvom der var langt færre værker af afdøde kunstnere på "Den Franske Kunstudstilling", end der var af dalevende kunstnere, havde deres tilstedeværelse en enorm betydning på grund af deres kanoniske vægt. Ud over *Mort de Sardanapale* rummede kunstudstillingen også værker af andre romantikere som Alexandre Decamps og Hippolyte Bellangé, af Barbizon-malerne Jean-François Millet, Narcisse Diaz de la Peña, Théodore Rousseau og Charles-François Daubigny, af realisterne Gustave Courbet og Édouard Manet samt den populære naturalist Jules Bastien-Lepage. Det var første gang nogensinde, at disse nu kanoniske 1800-talskunstnere, der spændte fra romantikken til impressionismen, var blevet udstillet i samme udstillingshal. Efterfølgende retrospektive udstillinger af fransk kunst – bl.a. i Paris i 1889 og 1900, i Skt. Petersborg i 1912 og i København i 1914 – havde

mange af de samme kunstnere på udstillingslisten. Med andre ord var "Den Franske Kunstudstilling" ikke alene den første udstilling af fransk kunst i København; den også var et af de første forsøg på at tegne et retrospektivt billede af fransk 1800-talskunst.

"Den Franske Kunstudstillings" grovskitse af det, vi i dag betragter som 1800-tallets officielle kunsthistorie, kan opfattes som et resultat af det foregående årtis kuratoriske tendenser til at se tilbage i tiden. De retrospektive udstillinger opstod i Frankrig i anden halvdel af 1800-tallet på tværs af forskellige institutioner, og drivkraften bag dem var sjældent akademisk, men handlede snarere om at opnå økonomisk og politisk anerkendelse. Traditionen med at afholde retrospektive kunstudstillinger i Frankrig kan spores tilbage til Det Andet Kejserdømme (1852-1870) og udsprang af forskellige institutionelle praksisser, såsom auktionerne over afdøde kunstneres værker, galleriernes "*expositions particulières*", de statslige æresudstillinger såsom udstillingerne med Delacroix, Decamps og Jean-Auguste Dominique Ingres på Verdensudstillingen i 1855, og de mere sjældne, selvorganiserede udstillinger, såsom den udstilling, Courbet arrangerede samme år.[3] Generelt var disse begivenheder imidlertid ikke historiserende, men var som regel soloudstillinger med både ældre og nyere værker af en bestemt afdød eller dalevende kunstner. Skiftet mod de retrospektive gruppeudstillinger, der var kurateret med et historiserende sigte, fandt sted i de første årtier af Den Tredje Republik og var baseret på kunsthandlernes økonomiske interesser. Det mest markante eksempel på denne nye form for retrospektive udstillinger var Paul Durand-Ruels "Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes" i 1878, som omfattede malerier af Delacroix og Courbet samt kunstnere fra Barbizon-skolen.[4] Rationalet bag Durand-Ruels eksperimentelle brug af det retrospektive format var dobbelt: Som Robert Jensen argumenterer for, betød det, at værkerne blev grupperet ud fra kunstnernes individuelle udvikling som malere, at der blev etableret et værdisystem, som kunsthandlerne kunne bruge til at fastsætte priserne på de enkelte værker.[5] Samtidig gav det kunsthandlerne mulighed for at øge afsætningen af de mindre værdifulde kunstnere, når de blev udstillet i sammenhæng med andre. For eksempel kunne en kunde, der ofte købte Barbizon-malerier, måske overbevises om også at investere i et værk af Courbet eller endda værker fra den spirende impressionistiske skole, hvis man præsenterede disse som arvtagerne efter "*l'école de 1830*".[6] Den kuratoriske praksis var altså ikke først og fremmest akademisk, men grundlæggende økonomisk motiveret.

De franske kunstgallerier var allerede i 1870'erne frontløbere inden for opbygningen af en modernistisk genealogi via det retrospektive udstillingsformat, og i 1880'erne blev dette officielt blåstemplet af den franske stat. Den nye opportunistiske republikanske regering flyttede nemlig kontrollen med Salonen fra Académie des Beaux-Arts over til kunstnerne selv, gennem Société des Artistes Français. Regeringen signalerede dermed et ønske om at demokratisere kunsten samt en mere liberal indstilling til samtidens stilarter.[7] I 1880'erne afholdt École des Beaux-Arts i Paris en række monografiske udstillinger med kunstnere, der stod uden for eller i et direkte modsætningsforhold til Akademiet, bl.a. Courbet i 1882, Manet i 1884, Delacroix i 1885 og Millet i 1887, hvilket var et signal om, at republikken officielt anerkendte deres værker som forbilledlige for unge kunstnere.[8] Disse kanoniserende udstillinger af enkelte kunstnere førte, sideløbende med den vedvarende tradition for kunstgalleristøttede retrospektive udstillinger, direkte til "Exposition centennale des Beaux-Arts", der kan betragtes som den første egentlige retrospektive udstilling byggende på kunsthistoriske principper i Frankrig – og som i sig selv var en international fejring af nationens storhed efter Den Franske Revolution.[9]

Med andre ord opstod den retrospektive udstilling ikke ud fra rene akademiske interesser, men var snarere et legitimeringsredskab, der blev brugt til at forfølge politiske og økonomiske interesser. Mens formålet med "Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes" for Durand-Ruel havde været at øge markedsværdien af de knap så etablerede kunstnere, var den franske regerings formål at skabe en heltekanon, der stemte overens med de republikanske fremskridts-, pluralisme- og modernitetsidealer. "Den Franske Kunstudstilling" blev arrangeret på ganske kort tid (under seks måneder) i et samarbejde mellem franske og danske iværksættere, kunsthandlere og politikere, og derfor må udstillingens storslåede retrospektive vision – en blanding ikke blot af forskellige kunstnere og stilarter, men til tider også konkurrerende professionelle og

æstetiske ambitioner – næsten siges at være opstået ved et tilfælde. Jacobsen ville for eksempel have, at udstillingen skulle rumme kunstnere som Millet og Courbet, mens hans modvilje mod moderne kunstnere som Monet og impressionisterne var i modstrid med professor ved Det Danske Kunstakademi Vilhelm Kleins ønsker, der ellers var et af Jacobsens vigtigste bindeled til Frankrig under forberedelserne af udstillingen.[10] Mens Jacobsens mere konservative syn afspejlede kunstmarkedets idealer, hvor der var stor efterspørgsel efter Barbizon-malerne og realisterne, afspejlede Kleins præferencer samtidens interesse for den mere eksperimenterende kunst. Carl Jacobsen havde imidlertid en forholdsvis laissez-faire-tilgang til tilrettelæggelsen af udstillingen, og det medførte ikke alene, at disse forskellige kuratoriske synsvinkler kom til at eksistere side om side på "Den Franske Kunstudstilling", men også – næsten som ved et tilfælde – at der blev skabt det, der kan betragtes som den første store præsentation af det 19. århundredes avantgardekanon, der spændte lige fra romantikken til impressionismen, hvilket skabte en teleologi over historiske oprør mod Akademiet, som kulminerede med afskaffelsen af den statslige kontrol over Parisersalonen i 1880.

Ikke alene passer "Den Franske Kunstudstilling" ind i den retrospektive udstillings fødsel som et middel til at institutionalisere det, der senere blev til den store fortælling om moderne kunst; den endnu ikke helt fastlåste betydning af ordet "moderne" på dette tidspunkt siger også noget om, hvorfor udstillingen kun i ringe udstrækning formåede at efterlade sig et varigt aftryk i kunstverdenen. Processen med at omdanne avantgardens værker til officielle statslige og markedsmæssige symboler ophævede ikke alene kunstnernes status som *enfants terribles*, men afslører også et mere dybtliggende modsætningsforhold i forhold til selve idéen om "moderne kunst" som historisk begreb. Charles Baudelaire definerede som bekendt "modernitet" som "det forbigående, det flygtige, det tilfældige".[11] Hvis det at være moderne er betinget af det nutidige og ikke har nogen sammenhæng med genealogi, arv eller fortid – hvis det er en status, der vindes og tabes i øjeblikket – så virker selve tanken om et retrospektivt blik på moderne kunst som en selvmodsigelse, eller i hvert fald som en temmelig anderledes måde at definere ordet "moderne" på.

Selvom arrangørerne af "Den Franske Kunstudstilling" bevidst ønskede at give udstillingen et retrospektivt fokus og skabe en modernistisk slægtslinje, der forbandt fortidens avantgardistiske retninger med samtidens malerskoler, kritiserede mange af de danske kritikere ældre værker som *Mort de Sardanapale,* fordi de mente, at værkerne var irrelevante for moderniseringen af den danske kunstscene. Mens personer med tilknytning til den naturalistiske bevægelse, såsom Bastien-Lepage, Manet og Monet, blev betragtet som ægte moderne og derfor værd at efterligne eller investere i, vakte det historiske narrativ, der forsøgte at skabe en tråd fra naturalismen og tilbage til romantikken, langt mindre genklang hos de danske kunstnere, kunstkritikere og købere.

Dette fører os frem til denne artikels centrale argument, nemlig at "Den Franske Kunstudstilling" fremstod som en foreløbig syntese af de retrospektive praksisser, der havde udviklet sig i slutningen af 1870'erne og i 1880'erne på både kunstmarkedet og i Den Tredje Republiks institutioner. I disse sammenhænge var det retrospektive format ikke blot en historisk undersøgelse, men et middel til legitimering, idet det konstruerede et narrativ, hvor 1800-tallets kunstneriske omvæltninger syntes naturligt at kulminere i samtiden. Ved at koble fortid og nutid sammen tilførte sådanne udstillinger samtidskunsten både symbolsk autoritet og økonomisk værdi. "Den Franske Kunstudstilling", der blev til i samarbejde mellem en række forskellige internationale aktører – kunsthandlere, kunstnere, samlere og statsembedsmænd – samlede disse spirende praksisser i en form, der på én gang var fragmenteret og helt uden tidsmæssigt og stilistisk fortilfælde. I den forstand kan udstillingen opfattes som en forløber for den store retrospektive udstilling og for de mere programmatiske hundredeårsudstillinger, der fulgte i årtierne efter.

Udstillingen blotlagde samtidig et grundlæggende spændingsforhold i selve kernen af det retrospektive projekt. Alt imens man søgte at konstruere en teleologisk fortælling, der forbandt romantikken med samtidige bevægelser som naturalismen og impressionismen, kolliderede den historiske ramme med samtidens definitioner af det "moderne", som lagde vægt på det umiddelbare, fornyelsen og bruddet snarere end på kontinuitet. Derfor fremstod udstillingens retrospektive logik heller ikke videre tydelig for de besøgende. Karl Madsen og andre danske kunstkritikere, der ellers

var ivrige efter at stifte bekendtskab med de mest avancerede dele af fransk malerkunst, afskrev i mange tilfælde de ældre værker – såsom Delacroix' *Mort de Sardanapale* – som værende forældede. I stedet for at opfatte romantikken som et udgangspunkt for den moderne kunst fremhævede kritikerne de nyeste strømninger, ikke mindst naturalismen, som det sande udtryk for modernisme. "Den Franske Kunstudstilling" afspejler altså såvel fremkomsten af som begrænsningerne ved den retrospektive udstilling som kuratorisk form. For godt nok lykkedes udstillingen med at samle brikkerne til en moderne kunsthistorisk kanon, men den demonstrerede også det vanskelige i at forene en fremadskuende opfattelse af moderniteten med en historiefortælling, der har rod i fortiden.

Rent metodisk bidrager denne artikel med vigtig viden til den udstillingshistoriske forskning ved at trække på de hidtil uudnyttede arkiver fra Ny Carlsberg Glyptotek, der blev grundlagt af "Den Franske Kunstudstillings" hovedarrangør, Carl Jakobsen. Under sit toårige postdocprojekt, der var tilknyttet Glyptoteket og finansieret af et Mads Øvlisen-stipendium fra Novo Nordisk Fonden, havde artiklens forfatter lejlighed til at gennemgå seks mapper med mere end 1.000 dokumenter stammende fra planlægningen af udstillingen, som befandt sig i Glyptotekets arkiver. Denne primære kilde, kombineret med andet arkivmateriale, herunder Glyptotekets samling af Carl Jacobsens kopibøger, fotosamlinger og Den Hirschsprungske Samlings brevsamling, bidrager med nye oplysninger til historien om flere vigtige franske kunstværker, herunder Delacroix' *Mort de Sardanapale*, Edouard Manets *Emilie-Louise Delabigne, dite Valtesse de la Bigne*, Narcisse Díaz de la Peñas *Les dernières larmes*, samt en nu forsvunden udgave af Gustave Courbets *L'homme à la pipe*.



Fig. 3. Peder Severin Krøyer: *Komitéen for den franske kunstudstilling i København 1888*, 1889. Olie på lærred, 1,44 x 2,41 m. København: Ny Carlsberg Glyptotek. Foto: Ole Haupt.

Udformning og planlægning af "Den Franske Kunstudstilling"

"Den Franske Kunstudstillings" retrospektive element var tydeligt allerede i den allerførste planlægningsfase. Carl Jacobsen havde oprindeligt villet arrangere en udstilling med fransk

skulpturkunst, der skulle indgå som en del af "Den Nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling", der fandt sted samtidig, men denne idé blev afvist af arrangørerne. Afslaget gav imidlertid blot Jacobsen endnu mere blod på tanden. I et brev til P.S. Krøyer i februar 1888 proklamerede han, at "Den Franske Kunstudstilling" skulle være "Den største og betydningsfuldeste Udstilling af fransk Kunst udenfor Frankrig som nogensinde har fundet Sted".[12] Hvis det skulle lykkes, var Carl Jacobsen dog nødt til at sikre sig, at udstillingen ikke bare blev en gentagelse af den årlige Salon i Paris. Da Carl Jacobsen den 10. januar 1888 offentliggjorde sine planer om at arrangere "Den Franske Kunstudstilling" i *Politiken*, beskrev han det som en udstilling af "baade moderne og ældre fransk Kunst".[13] I sin private brevveksling præciserede Jacobsen, hvilke ældre kunstnere han forestillede sig skulle med på udstillingen, og nævnte navne som Jean-François Millet, Jean-Baptiste-Camille Corot, Rousseau og Courbet.[14] I de foregående cirka tyve år havde de danske kunstnere oftere og oftere søgt mod Frankrig som en del af deres kunstneriske dannelse.[15] Der fandtes imidlertid ingen større samlinger af moderne fransk kunst i Danmark på dette tidspunkt, og det betød, at de kunstnere, der ikke havde råd til at rejse til Paris, kun havde mulighed for at se fransk kunst i form af fotogravurer. "Den Franske Kunstudstilling" vakte derfor stor opsigt i danske kunstkredse. Maleren og kritikeren Karl Madsen, der i 1870'erne havde studeret flere år i Paris under Jean-Léon Gérôme, var særligt begejstret over, at udstillingen også ville omfatte værker af kunstnere fra begyndelsen af århundredet som Millet og Corot. Han mente, at deres værker ville være lærerige for hele nationen og gøre det nemmere for det danske publikum at forstå og sympatisere med de unge danske frankofile kunstnere.[16]

"Den Franske Kunstudstilling" var ikke alene ambitiøs i forhold til omfanget af værker, men også i sin tidsmæssige rækkevidde, idet den samlede kunstnere fra både fortid og samtid. Carl Jacobsen sammensatte en udstillingskomité bestående af gallerister, kunstnere, embedsmænd og rektorer fra akademierne i Frankrig og Danmark, som er foreviget på P.S Krøyers store gruppeportræt, *Komitéen for den franske kunstudstilling i København 1888* (1889) [Fig. 3]. De tre centrale personer i komitéen var Klein samt malerne P.S. Krøyer og Laurits Tuxen, der begge havde kendskab til kunstmiljøet i Paris og søgte hjælp hos deres franske kolleger. Derudover talte udstillingskomitéen blandt andet kunsthandleren Georges Petit, den tidligere franske kulturminister Antonin Proust, direktøren for École des Beaux-Arts Paul Dubois, arkitekterne Charles Garnier og Lucien Magne, kunstadministratorerne Roger Ballu og Armand Dayot, populære malere fra kredsen omkring Georges Petit, bl.a. Roll og Carolus-Duran, samt andre berømte kunstnere som Pierre Puvis de Chavannes, Jean-Léon Gérôme og Alexandre Falguière. Tilsammen lykkedes det komitéen at udnytte deres indflydelsesrige netværk til hurtigt at låne værker fra dalevende kunstnere, gallerister, private samlere og statslige institutioner, så de var klar til "Den Franske Kunstudstillings" sommeråbning.

Antonin Proust og Georges Petit, der påtog sig rollen som henholdsvis komitéformand og sekretær, var de vigtigste mellemled i forhold til anskaffelsen af værker til den retrospektive del af "Den Franske Kunstudstilling". Georges Petit var den, der havde størst indflydelse i forhold til lån af værker fra de afdøde kunstnere. Han udnyttede sine forbindelser til andre kunsthandlere som Durand-Ruel og Charles Sedelmeyer – der begge havde en interesse i at udforske et nyt marked – til at låne malerier fra Barbizon-skolen og den romantiske periode. Antonin Proust skaffede kunstværker af adskillige samtidskunstnere, herunder flere sene malerier af sin nyligt afdøde ven Manet samt et selvportræt af Courbet. Hans største rolle bestod dog i at udforme "Den Franske Kunstudstillings" retrospektive linje. Proust var en af hovedaktørerne bag udviklingen af den liberale politik, der blev ført i Frankrig i 1880'erne, hvor han også var med til at arrangere École des Beaux-Arts' retrospektive udstillinger om Manet og Courbet; og så var han desuden i gang med at planlægge Frankrigs hidtil mest ambitiøse retrospektive udstillingsprojekt, "Exposition centennale des Beaux-Arts".

Udstillingen, der blev afholdt et år efter "Den Franske Kunstudstilling" som en del af Verdensudstillingen i 1889, samlede mere end to tusinde værker, herunder maleri, tegning, skulptur, arkitektur og grafik, der strakte sig helt tilbage til Den Franske Revolution. Rent kuratorisk lagde hundredårsudstillingen vægt på malerkunsten og præsenterede et retrospektivt overblik over mere end tusind franske malerier fra 1800-tallet, fra neoklassicisme over romantik og realisme til den samtidige naturalisme, med fremtrædende kunstnere som Delacroix, Camille Corot, Théodore

Rousseau, Millet, Courbet, Manet og Bastien-Lepage samt en række andre kunstnere, der kom til at præge de efterfølgende faser i århundredets kunstneriske udvikling. Som Antonin Proust skrev, var hans hensigt med udstillingen at skabe en "*exposition rétrospective*" (retrospektiv udstilling) af fransk kunst "fra Greuze til Manet", der kunne fungere som en introduktion til udstillingen af de samtidige kunstværker på Verdensudstillingen og dermed kaste lys over såvel forbundetheden som fremskridtene inden for 1800-tallets franske kunst.[17]

Til at hjælpe sig med orkestreringen af jubilæumsudstillingen havde Proust Armand Dayot fra det franske kunstråd, der også kan ses på Krøyers maleri *Komitéen for den franske kunstudstilling i København 1888*. I sit essay til udstillingskataloget *Un siècle d'art* (Hundrede års kunst) bemærker Dayot som det første, at selvom der findes mange monografier og studier, foreligger der endnu ingen omfattende studier af den kunstneriske udvikling op gennem 1800-tallet, og han argumenterer for, at hundredårsudstillingen leverer det nødvendige materiale til et sådant historisk overblik. Dayot sporer udviklingen i den samtidige franske malerkunst tilbage til Delacroix og romantikkens brud med den klassicistiske maletradition. Fra dette brud sporer Dayot en række nyskabende kunstnere som Courbet, Manet og Jules Bastien-Lepage, der har lagt grunden til den samtidige naturalistiske malerskole.[18]

Det modernistiske kunsthistoriske paradigme angående den franske kunsts udvikling, som Proust og Dayot var i færd med at opbygge, fandt også vej ind i "Den Franske Kunstudstilling". I forordet til *Un siècle d'art* nævner Proust København som det sted, hvor den første hundredårsudstilling af fransk kunst fra det 19. århundrede finder sted, og også, at han opfatter det som en inspirationskilde til den retrospektive udstilling i Paris i 1889:

> *I juni måned sidste år rejste vi sammen til København for at fejre den første hundredårsudstilling af fransk kunst. […] Han havde gjort mig den store ære at betro mig formandskabet for udstillingskomitéen, og jeg følte, det var min pligt at give de døde en plads ved siden af de levende. […] For at kunne se tingene klart er det af og til nødvendigt at træde et skridt tilbage. Selv havde vi aldrig set vores landsmænd i så godt et lys som her i dette land, hvor de er blevet modtaget så varmt, og vi skylder hr. Carl Jacobsen en stor tak for at have givet os mulighed for at afholde denne generalprøve på Verdensudstillingen i 1889.*[19]

Med andre ord var der for Proust en logisk parallel mellem Frankrigs hundredårsudstilling i 1889 og "Den Franske Kunstudstilling" i Danmark. Udstillingerne overlappede da også på adskillige punkter og rummede ikke mindst et stort antal værker fra romantikken, Barbizon-skolen, realismen, impressionismen og naturalismen, hvormed de skitserede parallelle fortællinger om kunstens udvikling op gennem århundredet. Denne retrospektive fortælling var imidlertid ikke udelukkende kuratorisk funderet. Den hang også sammen med det rent praktiske arbejde med indsamlingen af malerierne samt af både samlere, kunsthandlere og udlåneres interesser, idet deres beslutninger formede både udstillingens indhold og de udstillede kunstneres omdømme.



Fig. 4. Jean-François Millet: *La Mort et le bûcheron* (*Døden og brændehuggeren*), 1858. Olie på lærred, 77,5 x 98,5 cm. København: Ny Carlsberg Glyptotek. Foto stillet til rådighed af Ny Carlsberg Glyptoteks fotoarkiv.

Sammensætning af malerier, opbygning af omdømmer

Udvidelsen af den institutionelle og økonomiske rækkevidde var den primære motivationsfaktor for dem, der var direkte involveret i tilrettelæggelsen af "Den Franske Kunstudstilling", det vil sige Carl Jacobsen, Antonin Proust, Georges Petit og de enkeltpersoner, der udlånte værker til udstillingen. Forfattere som Ida Lunde Jørgensen har således påvist, hvordan Jacobsens ambition var at positionere sig som en ledende skikkelse i Københavns kulturelle kredse gennem opførelsen af offentlige kunstværker og samlinger. Både offentligt og privat pralede Carl Jacobsen med, at udstillingen ville forvandle København til en kosmopolitisk metropol,[20] og i et brev til sin samarbejdspartner Laurits Tuxen skrev han desuden: "Vi skal have Kjøbenhavn til at blive et centre des beaux arts dans le Nord" (et billedkunstnerisk centrum i Norden).[21] I 1888, samme år som "Den Franske Kunstudstilling" fandt sted, skænkede Carl Jacobsen og hans hustru Ottilia deres private kunstsamling – der hovedsageligt bestod af fransk og dansk samtidskunst – til københavnerne, på betingelse af at Københavns bystyre stiftede et passende museum til samlingen.[22] "Den Franske Kunstudstilling" var utvivlsomt tænkt som et bevis på, at han ikke bare var kunstsamler, men derimod en af Danmarks førende kuratorer af kulturarv.

Selvom Jacobsen kritiserede visse grene af den modernistiske malerkunst, bl.a. impressionismen, var han ikke desto mindre en stærk fortaler for fransk naturalisme. Jacobsen havde længe beundret Barbizon-skolen og benyttede "Den Franske Kunstudstilling" som en lejlighed til at fremvise et af sine mest værdsatte kunstværker, Millets *La Mort et le bûcheron* (1858) [Fig. 4], som han havde købt i Paris ti år tidligere, i 1878. Jacobsen havde erhvervet maleriet for blot 10.000 franc, men i 1880'erne steg priserne på Millets værker kraftigt, hvilket for eksempel afspejles i salget af *L'Angélus,* der blev erhvervet for 750.000 franc af den franske stormagasinmagnat Alfred

Chauchard i 1890.[23] Den retrospektive udstilling i Paris i 1887 har utvivlsomt bidraget til den høje værdiansættelse af Millets kunstværker, og det er desuden sandsynligt, at Carl Jacobsen var klar over, hvilken effekt "Den Franske Kunstudstilling" kunne få på hans egen betydelige samling af fransk kunst.



Fig. 5. Narcisse Virgilio Díaz de la Peña: *Les dernières larmes*, udateret. Olie på lærred, 3,90 x 2,60 m. Taiwan: Chimei Museum. Foto stillet til rådighed af Chimei Museum.

De gallerister og andre ejere, der udlånte vigtige kunstværker til "Den Franske Kunstudstilling", var

drevet af et ønske om at tiltrække velhavende købere uden for Frankrig. Et af de fremmeste eksempler på et værk med en høj værdiansættelse var Delacroix' *Mort de Sardanapale* [Fig. 2], som kunsthandleren Durand-Ruel indvilligede i at udlåne til Carl Jacobsen med Georges Petits mellemkomst, på betingelse af at det blev forsikret for 100.000 franc, samt at det straks skulle returneres, hvis det ikke blev solgt.[24] Durand-Ruel havde været stærkt engageret i Delacroix' eftermæle i mere end 20 år og havde købt over hundrede af Delacroix' malerier ved hans død i 1863. Ti år senere købte Durand-Ruel *Mort de Sardanapale* for intet mindre end 96.000 franc.[25] Lige præcis dette maleri viste sig imidlertid at være en bekostelig erhvervelse for kunsthandleren, der i flere år ikke kunne finde en køber til det. Til sidst solgte han det til den skotske samler James Duncan af Benmore i 1878 eller 1880 for blot 46.000 franc. I 1886 kom *Mort de Sardanapale* dog igen i Durand-Ruels hænder, efter at Duncan var kommet i økonomiske vanskeligheder, og kunsthandleren vendte endnu en gang blikket mod udlandet i jagten på en køber, herunder storbyer som New York.[26] Petit har utvivlsomt kendt til Durand-Ruels markedsføringsstrategi, og han henvendte sig derfor til ham for at høre, om han ville udlåne værket til "Den Franske Kunstudstilling" i foråret 1888. Carl Jacobsen var en oplagt køber. Ligesom Duncan var han en velhavende industrimand med en velspækket tegnebog og et stærkt ønske om at opbygge en førsteklasses samling af fransk kunst. Desuden havde han som museumsdirektør in spe både pladsen og ambitionerne til at huse monumentale værker.

Et andet maleri, der blev udlånt til udstillingen, i håbet om at det kunne udløse en stor fortjeneste, var Diaz de la Peñas *Les dernières larmes* [Fig. 5]. Maleriet blev udlånt af Charles Sedelmeyer – igen på foranledning af Petit – en østrigsk kunsthandler bosat i Paris, der også bidrog med malerier af Daubigny, Rousseau, Decamps og Bellangé. *Les dernières larmes* var et brud med Diaz de la Peñas sædvanlige genre- og landskabsmotiver og skildrede sjælenes opstigning til himlen, efter at de havde skilt sig af med deres jordiske sorger. Selvom værket var blevet kritiseret af anmelderne i forbindelse med den første og hidtil eneste offentlige visning på Verdensudstillingen i Paris i 1855, håbede Sedelmeyer, at man med en visning på "Den Franske Kunstudstilling" kunne sætte skub under maleriets popularitet, og han satte prisen til 25.000 franc.[27] Ligesom Durand-Ruel håbede også Sedelmeyer, at Jacobsen ville være den rette til at investere i *Les dernières larmes*. Sedelmeyer kendte til Carl Jacobsens stærke tilknytning til Barbizon-skolen og ved udstillingens afslutning antydede han over for ham i et brev, at *Les dernières larmes* ville være en værdifuld tilføjelse til hans samling, fordi værket ville passe godt ind på et museum.[28]



Fig. 6. Jules Bastien-Lepage: *Le mendiant* (*Tiggeren*), 1880. Olie på lærred, 1,935 x 1,805 m. København: Ny Carlsberg Glyptotek. Foto stillet til rådighed af Ny Carlsberg Glyptotek.

Jacobsen foretrak imidlertid Jules Bastien-Lepages mere nutidige naturalisme, som allerede havde et særdeles godt ry blandt det danske kunstpublikum.[29] Kunstnerens bror, Émile Bastien-Lepage, udlånte to malerier til udstillingen, *Le mendiant* (1880) [Fig. 6 og 7] og *Saison d'octobre* (1878; National Gallery of Victoria, Melbourne, Australien). Jacobsen købte *Le mendiant* for 35.000 franc – 5.000 mindre, end Bastien-Lepages bror oprindeligt havde foreslået – på betingelse af, at det blev udstillet på Jacobsens museum og udlånt til Paris til Verdensudstillingen i 1889.[30] Ved at placere *Le mendiant* på et museum i København, hvor Bastien-Lepage allerede havde et begejstret publikum, håbede Émile utvivlsomt at sikre sin brors historiske anseelse, udvide hans geografiske indflydelse og øge afsætningsmulighederne for hans kunst.



Fig. 7. Den Franske Kunstudstilling, 1888. Fotografi. København: Ny Carlsberg Glyptotek. Kunstværk i offentligt eje; foto stillet til rådighed af Ny Carlsberg Glyptoteks fotoarkiv.

Ikke alle kunstværkerne på udstillingen var dog til salg. Proust udlånte flere betydningsfulde værker fra sin private samling, herunder en nu forsvunden kopi af Courbets *L'homme à la pipe* (1846), som han havde fået foræret af kunstnerens søster, Juliette Courbet, og hvis original i dag hænger på Musée Fabre i Montpellier [Fig. 8].[31]



Fig. 8. Gustave Courbet: *L'homme à la pipe*, 1846. Olie på lærred, 45 x 37 cm. Montpellier: Musée Fabre. Foto: © RMN-Grand Palais/Agence Bulloz.

Proust havde spillet en afgørende rolle for Courbets eftermæle i Frankrig og havde også været involveret, da Louvre i 1881 erhvervede *Un enterrement à Ornans* (1849-50; Musée d'Orsay, Paris, Frankrig).[32] "Den Franske Kunstudstilling" var den sidste gang, Prousts kopi af maleriet – der undertiden kaldes *Portrait de l'Auteur* – blev udstillet. Den eneste anden gang, det havde været udstillet offentligt, var på den retrospektive udstilling i Paris i 1882.[33]



Fig. 9. Édouard Manet: *Le printemps (Jeanne Demarsy)*, 1881. Olie på lærred, 0,74 x 0,515 m. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

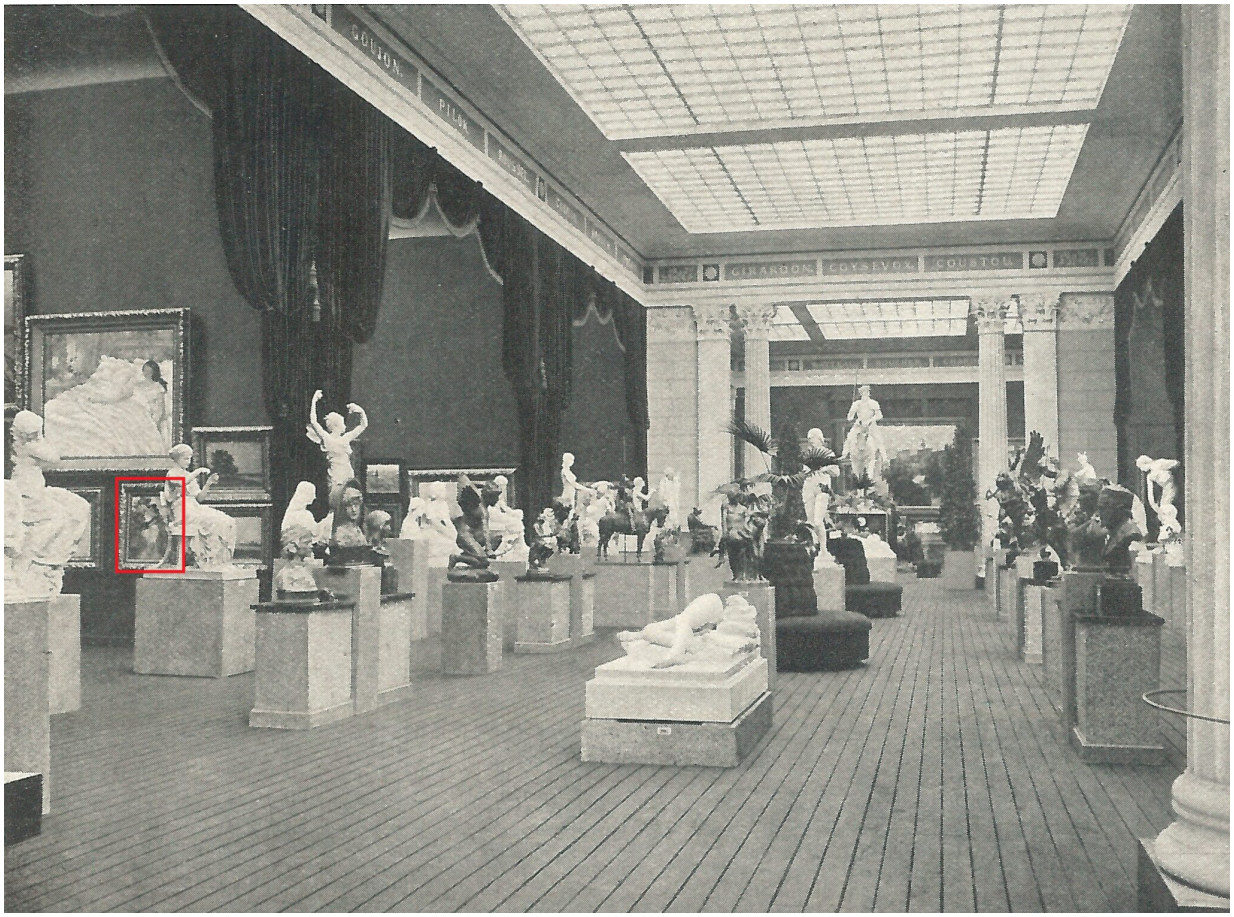


Fig. 10. Carl Jacobsen: *Ny Carlsberg Glyptoteks Tilblivelse*, København, 1906, 41. Kunstværk i offentligt eje; foto stillet til rådighed af forfatteren.

Proust udlånte også to malerier af Manet til udstillingen: *Le printemps (Jeanne Demarsy)* fra 1881 [Fig. 9 og 10], der var en af Manets sidste store kritikersucceser og blev udstillet på Salonen i 1882 sammen med *Un bar au Folies-Bergère* (1882; The Courtauld, London, Storbritannien) og *Portrait d'Antonin Proust* [Fig. 11], der blev udstillet på Salonen i 1880. Et tredje værk af Manet, pastelmaleriet *Emilie-Louise Delabigne, dite Valtesse de la Bigne* fra 1879 [Fig. 12], som stadig var i modellens ejerskab, blev udlånt til udstillingen takket være Roger Ballu, kunstadministrator og formand for Société des Pastellistes français.[34] Alle tre billeder havde tidligere været udstillet på Manet-udstillingen i 1884, og i København blev de for sidste gang udstillet sammen.[35]



Fig. 11. Édouard Manet: *Antonin Proust*, 1880. Olie på lærred, 129,5 x 95,9 cm. Toledo, Ohio: Toledo Museum of Art. Foto stillet til rådighed af Toledo Museum of Art.

Der var med andre ord mange forskellige interesser på spil, hvilket også afspejler de retrospektive udstillingers evne til at skabe prestige og synlighed på kunstmarkedet. For Carl Jacobsen var udstillingen et udtryk for hans ambitioner som borger. For franske gallerister som Durand-Ruel og Sedelmeyer var udstillingen en potentielt lukrativ mulighed for at trænge ind på et udenlandsk marked. En privat udlåner som Émile Bastien-Lepage søgte samtidig at befæste sin brors omdømme efter hans død ved at få hans malerier udstillet på et museum, mens Proust var drevet af en mere

vidtrækkende ambition om at skabe en kanon for fransk modernisme. Desværre blev udstillingen slet ikke modtaget, sådan som arrangørerne havde håbet. Kunstkritikerne var ganske vist begejstrede for Carl Jacobsens planer om at få både gamle og nye franske kunstnere til København, men hele visionen om en genealogi over fransk modernisme blev langt hen ad vejen afskrevet, ligesom der blev udtrykt ligegyldighed over for malere som Delacroix, hvis stil ikke længere var på linje med samtidens kunstsmag og derfor ifølge kritikerne ikke længere kunne betragtes som moderne.



Fig. 12. Édouard Manet: *Emilie-Louise Delabigne (1848-1910), dite Valtesse de la Bigne*, 1879. Pastel på lærred, 55,2 x 35,6 cm. New York: Metropolitan Museum of Art. Creative Commons Zero (CC0).

Debatten om modernisterne

”Den Franske Kunstudstilling” var en populær begivenhed og tiltrak mere end 150.000 besøgende i sommeren og efteråret 1888, heriblandt mange fra den danske kunstverden.[36] Blandt andet besøgte flere af Danmarks spirende modernistiske malere udstillingen: Jens Ferdinand Willumsen, Laurits Andersen Ring og Fritz Syberg.[37] I og med at ”Den Nordiske Kunstudstilling” blev vist samtidig, lige ovre på den anden side af gaden, lagde flere af de udenlandske kunstnere og udstillingsgæster herfra også vejen forbi ”Den Franske Kunstudstilling”. Det gjaldt blandt andet Edvard Munch, der var repræsenteret på ”Den Nordiske Kunstudstilling”, og den norske kunstkritiker Andreas Aubert.[38] For første gang kunne besøgende fra Danmark og de nordiske lande, som aldrig havde været i Frankrig, se kunstværker af både ældre og helt nye franske kunstnere, fra Delacroix til Monet. Udstillingens historiske vinkel kom også til udtryk i selve udstillingsarkitekturen. Som man kan se på et af fotografierne af udstillingssalen (se fig. 1), stod navnene på andre højt ansete kunstnere, der ikke var repræsenteret på udstillingen, skrevet i en cirkel rundt langs loftet, bl.a. Pierre-Paul Prud’hon, Horace Vernet og Théodore Géricault; dette skulle understrege ”Den Franske Kunstudstillings” kanon-skabende rolle.

Store danske aviser som *Politiken*, *Dagbladet* og *Nationaltidende* skrev alle sammen om udstillingen, og det samme gjorde tidsskrifter som *Kunstbladet* og *Tilskueren*. *Dagbladet* betragtede den som en stor succes. Også *Kunstbladets* redaktør Karl Madsen roste udstillingen for sit eksklusive udvalg af værker, der levede op til det danske publikums forventninger, men som samtidig udfordrede disse med sine mere kontroversielle kunstnere – de såkaldte modernister.[39] I det hele taget blev der brugt meget spalteplads på at introducere og debattere den franske modernisme, herunder impressionismen. Karl Madsen mente, at hverken betegnelsen ”Impressionisterne” eller ”de Uafhængige” formåede at beskrive det brede udvalg af kunstnere, der var repræsenteret på udstillingen, og han foretrak derfor betegnelsen ”Modernister”.[40] Den norske maler Kristian Krogh ville hellere bruge udtrykket ”publikumsbilleder” og opfordrede desuden sine kunstnerkolleger på den nordiske udstilling til at gøre som de franske kunstnere på den anden side af gaden og skabe malerier, der på én gang vakte glæde og vrede hos publikum.[41] Som forventet vakte nogle af de modernistiske malerier også foragt, og *Illustreret Tidende* nægtede helt at omtale impressionisterne og kaldte spotsk Besnards *Madame Roger Jourdain* (1886; Musée d’Orsay, Paris, Frankrig) for en ”Gulsotens Fe”.[42] I det store og hele blev den moderne franske malerkunst, især de impressionistiske værker, imidlertid positivt anmeldt. Monets tre malerier, bl.a. *Les rochers de Belle-Île* [Fig. 13], blev for eksempel enstemmigt hyldet. Hannover beskrev Monets malerier som smukke, og den norske kritiker Andreas Aubert erklærede, at “Intet kan bedre forklare, hvad her menes med en *impression*”.[43] Karl Madsen vurderede, at Monets malerier var nogle af udstillingens bedste, og bemærkede, at ”der er paa hele Udstillingen intet Landskab, i hvilket man synes at aande friskere og renere Luft og intet Bilede med en mere betagende Farveskønhed”.[44]



Fig. 13. Claude Monet: *Les rochers de Belle-Île*, 1886. Olie på lærred, 0,656 x 0,815 m. Reims: Musée des Beaux-Arts. Foto: © Christian Devleeschauwer.

Begejstringen for de samtidige, modernistiske stilarter strakte sig også til Manet, der af de danske kritikere blev betragtet som impressionismens fader. Til ære for den store begivenhed, det var, at Manet for første gang blev udstillet i Danmark, genudgav *Tilskueren* en lang artikel, som Andreas Aubert havde skrevet om Manet i forbindelse med den retrospektive udstilling i Paris i 1884. Artiklen fungerede som en indføring for skandinaviske læsere i den moderne franske malerkunsts historie fra Delacroix til Manet og tegnede et billede af en malerkunst præget af fremskridt, afvisning fra samtidens malere og farveeksperimenter.[45] Blandt de tre portrætter af Manet, der blev udstillet i 1888, var det værket *Antonin Proust* [Fig. 11], der tiltrak sig størst opmærksomhed fra anmelderne, og man roste maleriet for den elegant klædte person, de naturalistiske farver og den dygtige maleriske illusionisme.[46] *Jyllands-Posten* var også imponeret over portrættet af Proust, men til gengæld knap så tilfreds med Manets portræt af Emilie-Louise Delabigne (se fig. 9), som den anonyme journalist mente virkede både fladt og ufærdigt.[47] Også Aubert var kritisk over for kunstnerens portrætter, som han mente var ligegyldige for Manets samlede værk og et dårligt eksempel på hans betydning som maler.[48] En anonym anmelder på *Horsens Avis* havde derimod kun rosende ord at sige om de chikke og elegante portrætter, ikke mindst *Le printemps* (se fig. 9). Anmelderen var desuden begejstret for de franske kunstneres evne til at se det skønne i det banale og hverdagsagtige og erklærede, at Manets portrætter "ville blive berømte som de bedste af Rubens og van Dyck".[49]

Den absolut mest populære kunstner på udstillingen var dog Bastien-Lepage. Karl Madsen fremhævede kvindeskikkelsen i *Octobre* som "sikkert et af de skønneste og fuldkomneste Stykker Malerkunst, Nutiden kan opvise", mens Hannover udnævnte Bastien-Lepage til ikke blot at være den bedste kunstner på udstillingen, men også den største realistiske 1800-talsmaler.[50] Kritikerne beundrede Bastien-Lepage for hans nyskabende og talentfulde maleri, men også for, at han rent kunstnerisk lå tæt op ad danske naturalister som Krøyer, Tuxen og Ring.[51]

Selvom kunstkritikerne forstod, at tanken bag "Den Franske Kunstudstilling" var at vise fransk modernisme fra både fortid og nutid, så interesserede det dem ikke i særlig grad at kaste et objektivt historisk blik på udstillingen. Det gennemgående tema i såvel de positive som de negative anmeldelser af udstillingen var snarere forholdet mellem fransk og dansk kunst, samt hvordan de danske kunstnere kunne tage ved lære af deres franske kolleger – hvis overhovedet. Bastien-Lepages malerier stadfæstede de danske kunstneres afdæmpede modernistiske tendenser i 1880'erne; de impressionistiske malerier, såsom Monets havmotiver og Manets portrætter, pegede i retning af en mere radikal kunstretning, som blev stadig mere populær blandt de franskorienterede danske kunstnere. Med andre ord betragtede de danske kritikere "Den Franske Kunstudstilling" som et spejl for deres eget lands kunst, som en målestok til at vurdere kunstens nuværende status og som et middel til at forudsige dens fremtid. Hvilken betydning Delacroix og andre repræsentanter for de ældre stilarter kunne have for danske kunstnere i 1888, var imidlertid et spørgsmål, der gav anledning til stor uenighed.

Delacroix er død, naturalismen lever

Selvom kritikerne både roste og debatterede værdien af de samtidige franske kunstretninger, gav de først og fremmest udtryk for deres skuffelse over de nu afdøde modernister fra romantikken og realismen. Courbets selvportræt (se fig. 8) blev for eksempel kritiseret for at være uinteressant samt et dårligt eksempel på realisme.[52] Selv de udvalgte malerier fra Barbizon-skolen, hvis tilstedeværelse på udstillingen havde vakt stor begejstring i Danmark på grund af deres indflydelse på den samtidige danske malerkunst, blev udsat for skarp kritik af anmelderne. Den danske presse var særligt kritisk over for, at en kunstner som Corot, der blev opfattet som Barbizon-skolens mester, ikke var repræsenteret på udstillingen.[53] Desuden klagede kritikerne over de udstillede maleriers farvetæthed og opfattede dem som dårlige eksempler på Barbizon-stilen. Madsen, der opfattede *Les dernières larmes* som et af Diaz de la Peñas mest fejlslagne værker, konkluderede, at denne burde have brændt lærredet af hensyn til sin videre karriere.[54] Hannover skrev, at selvom Millets *La Mort et le bûcheron* var et prisværdigt værk, så var det samtidig et dårligt eksempel på kunstnerens kolorisme.[55] Endelig klagede *Dagbladet* over, at Daubignys landskabsmaleri *Les hauts de Villerville* (dato og sted ukendt) virkede for mørkt, og anmelderen foretrak i stedet de lysere toner i nogle af de andre samtidige værker på udstillingen.[56]

Kritikernes lunkne modtagelse af realisterne og Barbizon-malerne – samt ikke mindst deres beklagelser over, at de udstillede værker skulle have farvemæssige mangler – illustrerer meget klart, hvor forskelligt datidens og samtidens modernistiske strømninger blev bedømt på "Den Franske Kunstudstilling". Kritikerne forstod ganske vist udstillingskomitéens ønske om at illustrere den modernistiske fremskridtstanke ved at vise værker fra 1800-tallets centrale kunstretninger. Som *Dagbladets* anmelder skrev, tegnedes der dermed et billede af fransk kunst som "en Kunst, der er i Udvikling, som ikke staar stille, men hvor der stadig arbejdes".[57] Samtidig havde udstillingens forsøg på at illustrere fremskridtene inden for fransk kunst imidlertid den utilsigtede virkning, at den overskyggede de nu kanoniserede mestre eller fik dem til at fremstå som direkte umoderne i forhold til naturalisternes og impressionisternes dristige farvebrug og penselstrøg.

Den maler, der blev mødt med den største modstand på udstillingen, var uden tvivl Delacroix, hvis kanoniske maleri *Mort de Sardanapale* (se fig. 2) blev næsten enstemmigt kritiseret i den danske presse. Hannover og Aubert mente begge, at værket ikke var repræsentativt for kunstnerens virke, og hævdede, at det mest af alt fremhævede hans svagheder.[58] Ligesom med Millets og Daubignys malerier mente kritikerne, at *Mort de Sardanapale* manglede farve. Skuffelsen over en ellers storslået komposition af fransk kunsts berømte *enfant terrible* er også til at tage og føle på i *Dagbladets* anmeldelse. Her udtrykker kritikeren sin store skuffelse over maleriets kedelige farvepalet og spekulerer over, om det kan tilskrives skiftende smag eller måske endda, at pigmenterne er falmet med tiden:

> *Betragter man først Figurmaleriet, hvor Bevægelsen træder frem i de tydeligste Former, og*

> *standser foran Delacroix's store Billede Sardanapal, studser man strax over, hvor mærkværdig gammelt dette Billede tager sig ud. Ganske vist er der ogsaa forløbet over et halvt Aarhundrede, siden Delacroix, Romantikkens store Bannerfører, han, der hævdede Farvens Prestige over Tegningen, og som næsten revolutionært kastede Handsken til Davids Efterfølgere, malede dette Billede. […] Der er en virkelig Storhed i Kompositionen, og kun en genial Maler som Delacroix vilde være istand til at magte et saadant Motiv. Alligevel er der Noget ved Maleriet, der lader En staa kold og udeltagende. Dels synes man, at det Hele dog i Grunden, trods al Farverevolution, har for meget Efterligning i sig, er altfor direkte paavirket af de gamle Mestere, vel nærmest Paolo Veronese, til ret at svare til de Krav, der nuomstunder stilles til Malerens Originalitet, dels have Aarene aabenbart slukket meget af den Farveglød, som oprindelig satte den revolutionære Begejstring i Lue, eller ogsaa har denne Farvepragt kun været relativt stor i Forhold til den ældre Skoles blege og kolde Maner.*[59]

Kritikerens betragtninger over den hurtige udvikling i tidens kunstneriske smag og værdier – som betyder, at den engang så revolutionære Delacroix nu, kun en eller to generationer senere, fremstår kedelig og slavisk – er et tegn på "Den Franske Kunstudstillings" relative succes som retrospektiv udstilling. Selvom mange kritikere oprindelig havde kritiseret udstillingen på grund af den konkurrence, der risikerede at opstå nationale stilarter imellem, på grund af dens placering lige over for den nordiske udstilling, så opfattede andre kritikere den som en sammenligning af modernistiske stilarter fra fortid og nutid. Men hvor udstillingskomitéen havde haft til hensigt at kanonisere fortiden (som det var lykkedes i de retrospektive udstillinger på École des Beaux-Arts i Paris) ved at lade samtidige stilarter legitimere fortidens kunstnere gennem en modernistisk slægtslinje fra Delacroix til Bastien-Lepage, havde man i komitéen ikke forudset den modsatrettede effekt, dette endte med at få, nemlig at fortiden blev afskrevet til fordel for nutiden.

"Den Franske Kunstudstillings" fremstilling af udviklingen inden for fransk kunst, kombineret med den dårlige modtagelse af Delacroix' engang så berømte mesterværk *Mort de Sardanapale,* fik flere andre kritikere til at konkludere, at Delacroix' kunst havde mistet sin historiske relevans for et nutidigt publikum. "Det Billede, der paa den Franske Udstilling bar det berømteste Navn eller i hvert Fald det Navn, som i Historien har spillet den betydeligste Rolle, har næppe sat mange Tanker i Bevægelse herhjemme," bemærkede en dansk kritiker med pseudonymet Pictor. "Delacroix' mægtige Lærred har ingen Proselyter gjort. Og som det er gaaet Delacroix, er det sikkert gaaet mange store Navne efter ham."[60] Den anonyme kritiker sammenlignede Delacroix' svindende berømmelse med Léon Bonnats dalende karriere i det forløbne årti. Selvom Bonnat engang havde været meget berømmet og i 1870'erne havde tiltrukket hele skarer af nordiske tilhængere til Paris, virkede hans lærreder i 1888 håbløst forældede, på grund af tidens omskifteligheder. Delacroix var, ligesom Bonnat, "*hors concours* – en glemt Mand".[61]

Madsens kritik af Delacroix var mere upartisk, men ikke desto mindre lige så skarp som hans kollegers. Madsen indledte sin analyse af *Mort de Sardanapale* med at placere værket i dets historiske sammenhæng og berettede om kontroversen omkring billedet på Salonen i 1827, kunstnerens kappestrid med Jean-Auguste-Dominique Ingres og den måde, hvorpå datidens studerende hyldede Delacroix som revolutionær inden for fransk kunst. Madsen fortæller ikke kun denne historie om kontroversen for at fremhæve kunstnerens betydning, men også for at understrege kløften mellem den kunstmæssige smag ved hhv. århundredets begyndelse og afslutning:

> *Paa denne Udstilling er der et Billede, der i da det fremkom, vakte en Storm af Forbitrelse mod den Kunstner, der havde malt det. Den store Hob erklærede ham for vanvittig, Aviserne forbandede ham, de officielle Repræsentanter for Kunsten forekastede ham hans uværdige Opførsel, Staten fratog ham sin Støtte, men Ungdommen svor højt og dyrt, at Maleren dog var den Mester, der vilde genføde Frankrigs Kunst. […] Man skulde neppe sé det Billede an til at*

> *have vakt saa stort et Røre. Her mellem moderne Billeder gør det kun en temmelig ringe og temmelig trist Virkning. Romantiken er død, Naturalismen lever og regerer.*[62]

Madsens kritik af Delacroix følger samme ræsonnement som mange af de andre anmeldere: Selvom Delacroix i sin samtid blev betragtet som en revolutionær kunstner, var hans betydning udelukkende af historisk karakter og dermed uaktuel for naturalismens fortalere, som Madsen var en af.

På den ene side måtte "Den Franske Kunstudstilling" uundgåeligt være en skuffelse for nogle. I modsætning til Frankrig, hvor afdøde kunstnere som Delacroix og Daubigny stadig blev husket af offentligheden, var der ikke megen nostalgi at spore i Danmark. Det er derfor heller ikke overraskende, at visse kritikere var skuffede over kunstnere som Daubigny eller Delacroix, der havde stået i spidsen for en farvemæssig revolution imod den kolde, neoklassicistiske stil, ej heller at nogle af dem, som for eksempel *Dagbladets* kritiker, endda spekulerede på, om farverne mon var falmet med tiden. Det hjalp heller ikke på det, at udstillingskomitéen havde valgt at udstille mindre værker af berømtheder som Courbet. For nok var Courbets selvportræt (se fig. 8), der havde været udstillet på dennes retrospektive udstilling i 1882, velegnet til at belyse bredden og udviklingen i hans kunstneriske karriere, men det illustrerede næppe hans rolle som provokerende realist. Man må have undret sig over, hvad al den ståhej omkring disse malere egentlig handlede om.

På den anden side bør de danske kritikeres skuffelse over de ældre franske modernister ikke reduceres til enten dårlige kuratoriske valg eller en manglende tilknytning til Frankrigs nyere tid. Madsens påstand om, at "Romantiken er død, Naturalismen lever og regerer", er udtryk for et modernistisk rationale, der stemmer overens med den nyere danske kunsts særlige træk. "Den Franske Kunstudstilling" blev præsenteret som en udstilling med moderne fransk kunst, og de danske kritikere så i høj grad frem til muligheden for at kunne vurdere de danske kunstnere i forhold til de berømte franske kunstnere. Den franske romantik var aldrig for alvor blevet populær i Danmark i begyndelsen af 1800-tallet, hvor den såkaldte guldalder-stil dominerede. Omkring den tid, hvor Delacroix malede *Mort de Sardanapale*, malede danske kunstnere idylliske motiver som Christen Købkes *Parti af Østerbro i morgenbelysning* (1836; Statens Museum for Kunst, København, Danmark) og livlige interiører som Wilhelm Bendz' *Et tobaksselskab* (1827-28; Ny Carlsberg Glyptotek, København, Danmark). Det er derfor ikke overraskende, at de danske kunstnere følte sig mere beslægtede med Barbizon-malere som Corot og Millet eller med Bastien-Lepage, mellem hvilke der kunne drages en række historiske og geografiske paralleller.

Ud over det faktum, at relativt få danske kunstnere ville have anerkendt Delacroix som en del af deres egen kunstneriske arv, var den fortidsdyrkende tankegang – altså tanken om, at man skulle være efterkommer af sine forfædre – i sig selv genstand for debat. Hvis modernisterne hentede inspiration fra nutiden i stedet for at lære af traditionen, hvad skulle kunstnerne så bruge fortidens stilarter til, uanset om disse så havde været nok så revolutionerende i samtiden? Som Madsen skrev:

> *Det er naturligt, naar der er Kunstnere, der siger: 'Vor Tid har udprægede Ejendommeligheder, som enhver anden, lad os ikke lamme vor Hjerne og vor Haand ved at slæbe os selvopgivende i Støvet for de gamle Mestre […] lad os udnytte alt, hvad der særligt tilhører os, og stræbe at overgive Eftertiden en for vor Tid ligesaa karakterrig, ejendommelig og selvstændig Kunst, som Fortidens Kunstnere fra deres Tid har efterladt os'.*[63]

Citatet illustrerer en af de centrale filosofier inden for moderne kunst: At være et barn af sin egen tid frem for at være bundet af fortiden. I modsætning til datidens fortidsdyrkende definitioner af moderne kunst var det for Madsen – ligesom for andre kritikere i hans tid, både i og uden for Danmark – ikke et fast mærkat at være modernist, men en betinget egenskab, der opstod og

forsvandt i tidens strøm. Delacroix var en moderne kunstner, da han malede *Mort de Sardanapale*, men hverken han eller hans maleri var moderne længere i 1888.



Fig. 14. Albert Aublet: *L'heure du bain au Tréport*, 1885. Olie på lærred, 1,0 x 1,6 m. København, Ny Carlsberg Glyptotek indtil 1943. Solgt på Sotheby's New York, 15. november 2017, cat. 130. Aktuel placering ukendt. Foto stillet til rådighed af Ny Carlsberg Glyptotek.

Delacroix' genfødsel

"Den Franske Kunstudstilling" lykkedes kun delvist med at være et mødested for moderne kunst. Udstillingens ønske om at vække danskernes interesse for samtidige franske modernistiske strømninger som impressionismen og naturalismen var en moderat succes, men dog en succes, der fik store konsekvenser på lang sigt. En lille strøm af franske kunstværker fandt nemlig vej ind i de danske samlinger i form af de omkring tyve malerier, der blev solgt på udstillingen – primært landskabs- og genremalerier til en overkommelig pris på højst 3.000 franc.[64] Ud over Bastien-Lepages *Le mendiant* (se fig. 6) købte Carl Jacobsen også de impressionistisk inspirerede malerier *L'heure du bain au Tréport* fra 1885 af Albert Aublet [Fig. 14] og Eugène Dauphins *Vue du port de Toulon* (1887; Ny Carlsberg Glyptotek, København, Danmark), mens den danske tandlæge Alfred Bramsen købte Angrands præ-pointillistiske maleri *Cour de ferme ou Les poules* (*Hønsene fodres*, 1884; Statens Museum for Kunst, København, Danmark, udlånt til Ny Carlsberg Glyptotek). "Den Franske Kunstudstilling" blev efterfulgt af en jævn strøm af franske kunstudstillinger, herunder "Nordiske og franske impressionister" arrangeret af Kunstforeningen i 1889, "Den Frie Udstilling" i 1893 med værker af Paul Gauguin og Vincent van Gogh samt Ny Carlsberg Glyptoteks internationale kunstudstilling i 1897.

Som retrospektiv udstilling over fransk modernisme var "Den Franske Kunstudstillings" indflydelse ikke lige så umiddelbart synlig, i og med at udstillingen ikke vakte øjeblikkelig interesse for de modernistiske retninger fra midten af 1800-tallet i de danske udstillingskredse og på kunstmarkederne. Både Sedelmeyer og Durand-Ruel havde udlånt store og dyre kunstværker til udstillingen, bl.a. Diaz de la Peñas *Les dernières larmes* og Delacroix' *Mort de Sardanapale*, i håbet om at opdyrke et nyt internationalt marked fyldt med ivrige købere, ligesom de havde gjort i Storbritannien og USA. Ingen af disse malerier blev imidlertid solgt, og det gjorde de øvrige værker af de romantiske malere og Barbizon-malerne heller ikke. Helt i begyndelsen af det tyvende

århundrede erhvervede Ny Carlsberg Glyptotek en håndfuld malerier af Corot, såsom *Le chemin* (*Stien,* ca. 1865; Ny Carlsberg Glyptotek, I.N. 959) samt nogle skitser af Delacroix, bl.a. *Desdémone maudite par son père* (*Desdemona forbandes af sin fader*, 1839; Ny Carlsberg Glyptotek, København, Danmark). Nogen eksplosiv stigning i det danske kunstmarkeds interesse for disse kunstnere var der imidlertid ikke tale om.

I Danmark blev det først for alvor moderne at samle på fransk 1800-talskunst omkring 1. Verdenskrigs udbrud. Danmarks neutralitet beskyttede både København mod de angreb og den økonomiske ustabilitet, der rystede andre europæiske hovedstæder som for eksempel Paris, og det gjorde København til et fristed for både afholdelse af kunstudstillinger og for de unge danske kunstnere, der tidligere havde boet i udlandet.[65] Lige da krigen brød ud, åbnede Statens Museum for Kunst en stor retrospektiv udstilling med titlen "Peinture française du XIXe siècle" (fransk malerkunst fra det 19. århundrede). Udstillingen omfattede over 350 malerier, lige fra Jacques-Louis David til Paul Cézanne, herunder banebrydende kunstværker som Manets *Un bar aux Folies-Bergère* – og den udløste begejstring for fransk kunst i Danmark. Ved krigens afslutning var der kommet en række franske værker fra det 19. og 20. århundrede til København, hvilket markerede et radikalt skift i den danske samler- og udstillingskultur. Den 14. september 1918 indviede Wilhelm Hansen Ordupgaard – en stor privat samling med adgang for offentligheden, der omfattede næsten 150 franske værker, herunder malerier af Henri de Toulouse-Lautrec, Manet, Delacroix, Millet, Degas og Monet. En måned senere åbnede den første danske Corot-udstilling på Ny Carlsberg Glyptotek, arrangeret af den nystiftede Foreningen Fransk Kunst. Andre retrospektive udstillinger af franske modernister, herunder Manet og Henri Matisse, fulgte snart efter.[66]

Karl Madsen, der blev direktør for Statens Museum for Kunst i 1911, var med til at arrangere museets retrospektive udstilling om fransk 1800-talsmaleri i 1914. Han nævnte også "Den Franske Kunstudstilling" i sin indledning til udstillingskataloget, men havde kun dårligt at sige om den:

> *Mange af os husker udstillingen af fransk kunst, der fandt sted i København i 1888. Udvalget af værker var uden tvivl meget broget og virkede så at sige, som om det var sammensat tilfældigt, uden nogen plan eller kritisk vurdering bag. […] Formålet med den nuværende udstilling, der er arrangeret på initiativ af Dansk Kunstmuseumsforening, er helt anderledes end den forrige. […] Udstillingen i København er utvivlsomt det ypperste udtryk for moderne malerkunst i de nordiske lande.*[67]

Madsens kritik af "Den Franske Kunstudstillings" svingende kvalitet er en gentagelse af den kritik, som anmelderne rettede mod udstillingskomitéen i sin tid, men hans tekst peger også på et mere markant holdningsskifte over for moderne fransk kunst og, mere generelt, retrospektive udstillinger. Mens flere kritikere i 1888 havde afvist romantikken som værende irrelevant for samtidens kunstnere, og mens Madsen dristigt havde erklæret, at "Delacroix er død", præsenterede den retrospektive udstilling i 1914 ikke desto mindre ti malerier af Delacroix side om side med værker af hans samtidige, bl.a. Théodore Chassériau og Géricault. Ikke alene var malerierne af de ældre modernister markant mere synlige på denne udstilling, det danske establishments modtagelse af dem var også en helt anden.



Fig. 15. Eugène Delacroix: *Mirabeau devant Dreux-Brézé* (*Mirabeau svarer Marquis de Dreux-Brézé*), 1831. Olie på lærred monteret på plade, 77 x 101 cm. Foto stillet til rådighed af Ny Carlsberg Glyptotek.

Da Carl Jacobsen døde i januar 1914, overtog sønnen Helge ledelsen af Glyptoteket. Under den nye ledelse fokuserede museet på at erhverve moderne fransk kunst og købte flere vigtige værker på Statens Museum for Kunsts udstilling, bl.a. Courbets *Trois jeunes Anglaises à la fenêtre* (*Tre unge englænderinder ved et vindue*, 1865; Ny Carlsberg Glyptotek, København, Danmark),[68] Manets *Le buveur d'absinthe* (*Absinthdrikkeren*, 1859; Ny Carlsberg Glyptotek, København, Danmark) og Delacroix' *Mirabeau devant Dreux-Brézé* (*Mirabeau svarer Marquis de Dreux-Brézé*, 1831; Ny Carlsberg Glyptotek, København, Danmark) [Fig. 15].[69] Delacroix' maleri, der skildrer et historisk øjeblik i stiftelsen af den franske nationalforsamling og blev købt hos Galerie Brame i Paris for 75.000 franc, vakte stor opsigt i den danske presse. *Politiken* kaldte værket for fremragende udført, mens *Nationaltidende* udnævnte kunstneren til en af udstillingens stjerner.[70] Ifølge avisen *København* var *Mirabeau svarer Marquis de Dreux-Brézé* mere end blot et mesterværk; det var et kunstværk af kunsthistorisk betydning for Danmark, der kastede lys over landets egen kunstneriske udvikling.[71]

Når man ser tilbage, markerer "Den Franske Kunstudstilling" et vigtigt øjeblik i skabelsen af den modernistiske kunsthistorie. Stærkt påvirket af de franske kuratoriske tendenser, som både politikere og erhvervsmæssige aktører arbejdede på at fremme i Frankrig, forsøgte udstillingens arrangører at kaste et historisk blik på den franske moderne kunst ved at præsentere romantikken, Barbizon-skolen og realismen som på hinanden følgende udviklingstrin i en progressiv tradition, der kulminerede i samtidens naturalistiske og impressionistiske maleri. Alligevel afviste danske kritikere i vid udstrækning denne historiske indramning og bedømte i stedet værkerne ud fra, hvorvidt de var relevante for en kunstnerisk nutid. For kritikere som Madsen betød dét at være "moderne" ikke at tilhøre en tradition, men at forholde sig til sin egen tid og sted. Udstillingen kastede derfor lys over nogle grundlæggende modsætninger inden for den fremvoksende opfattelse af moderne kunst, nemlig forsøget på at historisere nogle bevægelser, der oprindeligt havde defineret sig selv gennem et brud med fortiden. Ved at sammenstille tidligere og nuværende franske skoler i ét og samme udstillingsrum afslørede "Den Franske Kunstudstilling" utilsigtet, hvor ustabilt modernismebegrebet

endnu var i slutningen af 1800-tallet. Set i dette perspektiv fremstår udstillingen som et tidligt forsøg på at skabe en retrospektiv fortælling om moderne kunst – et forsøg, der både foregreb senere kanoniske studier og afslørede de modsætninger, der er forbundet med at konstruere en historie om moderne kunst.

Noter

1. Anne-Birgitte Fonsmark: ”Les Médicis de Copenhague”, i *Manet, Gauguin, Rodin . . . Chefs d’œuvre de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague*, red. Anne-Birgitte Fonsmark, Paris, 1995, 25; Kristof Glamann: *Beer and Marble*, overs. Geoffrey French, København, 1996, 146.

2. Aksel Rode: “Brygger Carl Jacobsens Store Udstilling af Fransk Kunst 1888”, *Danmark*, 5: 19-20, 1945, 456-461; Marianne Saabye: *Krøyer: An International Perspective*, København og Skagen, 2011; Dominique Lobstein: “The 1888 French Art Exhibition in Copenhagen”, *Krøyer and Paris: French Connections and Nordic Color*, red. Mette Harbo Lehmann og Dominique Lobstein, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2022, 95-108.

3. Robert Jensen: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, NJ, 1994, 107, 112, 116-117.

4. Marie-Claire Rodriguez: “The First Posthumous Retrospective in France. The Paul Delaroche Exhibition, a New Perception of the Artists’s Work”, i *Monographic Exhibitions and the History of Art*, red. Maia Wellington Gahtan og Donatella Pegazzano, New York og London, 2018, 70-72.

5. Jensen 1994, 112.

6. Marci Regan: *Paul Durand-Ruel and the Market for Early Modernism* (specialeafhandling, Louisiana State University, 2004), 19-20.

7. Nicholas Green: “‘All the Flowers of the Field’: The State, Liberalism and Art in France under the Early Third Republic”, *Oxford Art Journal*, 10: 1, 1987, 75-77, http://www.jstor.org/stable/1360305, sidst tilgået 19. august 2021.

8. Nina Athanassoglou-Kallmyer: “Cézanne and Delacroix’s Posthumous Reputation”, *The Art Bulletin*, 87: 1, 2005, 111-113, http://www.jstor.org/stable/25067158, sidst tilgået 19. august 2021; Petra ten-Doesschate Chu: “The Courbet Retrospective of 1882. Harbinger of the Artist’s First Major Monography and Catalogue Raisonné”, i *Monographic Exhibitions and the History of Art*, red. Maia Wellington Gahtan og Donatella Pegazzano, New York og London, 2018, 103-106; Bradley Fratello: “France Embraces Millet: The Intertwined Fates of ‘The Gleaners’ and ‘The Angelus’”, *The Art Bulletin*, 85: 4, 2003, 685-701, doi:10.2307/3177365, sidst tilgået 19. august 2021; Linda Nochlin: “The De-Politicization of Gustave Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic”, *October*, 22, 1982, 65-78, doi:10.2307/778363, sidst tilgået 19. august 2021.

9. Jensen 1994, 121.

10. Glamann 1996, 136.

11. Charles Baudelaire: “The Painter of Modern Life” (da. Det moderne livs maler), i *The Painter of Modern Life and Other Essays*, overs. og red. Jonathan Mayne, London og New York, 1995, 12.

12. Carl Jacobsen til Peder Severin Krøyer, 15. februar 1888, kopibog 3, Carl Jacobsens udgående post, 316-317, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

13. “En storartet Plan under Udstillingen”, *Politiken*, 10. januar 1888, 2.

14. Carl Jacobsen til Peder Severin Krøyer, 15. februar 1888, kopibog 3, Carl Jacobsens udgående post, 316-317, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

15. Anne-Mette Villumsen: "'Why Do You Dance to the Tune of the French?' Joakim Skovgaard and the First Danish Pupils at the Atelier Bonnat", *Perspective*, december 2019, 11-20, https://perspective.smk.dk/en/why-do-you-dance-tune-french-joakim-skovgaard-and-first-danish-pupils-atelier-bonnat.

16. Karl Madsen til Emil Hannover, 19. januar 1888, Den Hirschsprungske Samlings Arkiv, https://arkiv.hirschsprung.dk/.

17. Antonin Proust: *L'Art sous la République*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1893, 165, 168, 174.

18. Armand Dayot: *Un siècle d'art: notes sur la peinture française*, Paris: Librairie Plon, 1890, 1-2, 28, 53, 59, 78-81.

19. "L'an dernier, au mois de juin, nous allions ensemble à Copenhague pour y fêter la première Exposition centennal de l'Art français. […] Il m'avait fait le grand honneur de me confier la présidence du comité d'installation, et j'avais considéré comme un devoir de donner place aux morts à côté des vivants […] Pour bien voir les choses il y a, en effet, un recul indispensable. Nous n'avons nous-mêmes jamais aussi bien vu nos compatriotes que de ce pays où on leur a fait si grand accueil, et nous devons savoir un gré infini à M. Carl Jacobsen de nous avoir permis de faire cette répétition de l'Exposition de 1889. » Antonin Proust: "À Monsieur Armand Dayot", forord til *Un siècle d'art* af Armand Dayot, Paris, 1890, v-vi.

20. Carl Jacobsen til Philip Schou, 17. december 1887, kopibog 3, Carl Jacobsens udgående post, 187-191, Ny Carlsberg Glyptotek, København; "En storartet Plan under Udstillingen", *Politiken*, 2.

21. Carl Jacobsen til Laurits Tuxen, 2. april 1888, kopibog 3, Carl Jacobsens udgående post, 384-385, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

22. Ida Lunde Jørgensen: "Creating Cultural Heritage: Three Vignettes on Carl Jacobsen, His Museum and Foundation", *Management & Organizational History* 13, nr. 3, 2018, 297.

23. Fratello 2003, 686, 696 ; Jacobsen, *Ny Carlsberg*, 13.

24. Hamman til Vilhelm Klein, 10. april 1888, Breve 201-300, Exposition Française des Beaux-Arts à Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

25. Simon Kelly: "Durand-Ruel and 'La Belle École' of 1830", i *Inventing Impressionism: Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market*, red. Sylvie Patry, London og New Haven, 58.

26. Andrew Watson: "La Mort de Sardanapale et deux éminents collectionneurs écossais du XIXe siècle", overs. Catherine Adam-Sigas, *Bulletin de la Société des Amis du musée national Eugène Delacroix*, 2011, 106-107; *Catalogue of Celebrated Paintings by Great French Masters, Brought to This Country from Paris, for Exhibition Only*, New York, 1887, cat. 73.

27. Pierre Miquel og Rolande Miquel: *Narcisse Diaz de la Peña*, bd. 1, *Monographie*, Paris, 2006, 94-96; Théophile Gautier: *Les beaux-arts en Europe, 1855*, bd. 2, Paris, 1856, 31-32; Ernest Gebaüer: *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, 1855, 108-109; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, étrangers et français, exposés au Palais des beaux-arts, avenue Montaigne, le l5 mai 1855*, Paris, 1855, cat. 2974.

28. Charles Sedelmeyer til Carl Jacobsen, 10. oktober 1888, Breve 401-560, Exposition Française des Beaux-Arts à Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

29. Saabye 2011, 31; Anne-Mette Villumsen 2019.

30. Émile Bastien-Lepage til Peder Severin Krøyer, 4. juni 1888, brev nr. 2807, Krøyer-arkivet, Den Hirschsprungske Samling, København.

31. Vilhelm Klein til Antonin Proust, 3. april 1888, Breve 101-200, Exposition Française des Beaux-Arts à Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

32. Chu 2018, 105.

33. Robert Fernier: *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, bd. 1, *1819–1865, Peintures*, Genève, 1977, cat. 40.

34. Roger Ballu til unavngiven modtager [Klein], 1. maj 1888, Opgørelse, Exposition Française des Beaux-Arts à Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

35. *Exposition des œuvres de Édouard Manet*, Paris, 1884, cat. 95, cat. 105, cat. 138.

36. Glamann 1996, 146.

37. Glamann 1996, 146; Vera Rasmussen og Susanne Thestrup Truelsen: *Danish Painting 1870-1895*, København, 1993, 104.

38. Gerd Woll: *Edvard Munch: The Complete Graphic Works*, New York, 2001, 31; Jay Anne Clarke: *Becoming Edvard Munch: Influence, Anxiety, and Myth*, Chicago, 2009, 40.

39. "Den Franske Kunstudstilling", *Dagbladet*, 118, 18, maj 1888, 2; [Karl Madsen]: "Den franske Udtilling [*sic*| I", *Kunstbladet*, 1: 9-10, 31. maj 1888, 108, 110; Karl Madsen: "Den franske Kunstudstilling IV', *Kunstbladet*, 1: 17. og 18. september 1888, 208.

40. Madsen 1888 (september), 204.

41. Christian Krohg: "Om det ene fornødne i Kunsten", *Kunstbladet*, 1: 14, 31. juli 1888, 169, 171.

42. "Den Franske Kunstudstilling", *Illustreret Tidende*, 29: 3, 27. maj 1888, 424.

43. Hannover: "Nogle Billeder", 562; Andreas Aubert: "Manet: Et Bidrag til Sujetets og Koloritens Historie i den nyere Tid", *Tilskueren*, september 1888, 689.

44. Madsen 1888 (september), 205-206.

45. Aubert 1888, 670-677.

46. Erik Bøgh: "Den Franske Kunstudstilling VI", *Nationaltidende*, 4370, 29. juni 1888, 1; M.: "Fransk Kunst I", *Jyllands Posten*, 18: 308, 6. juli 1888, 1.

47. M. 1888, 1.

48. Aubert 1888, 689.

49. "Kunsten paa Udstillingen", *Horsens Avis eller Skanderborg Amtstidende*, 61: 159, 11. juli 1888, 1.

50. [Madsen] 1888 (maj), 109; Hannover, "Nogle Billeder", 563.

51. [Madsen] 1888 (maj), 563.

52. Erik Bøgh: "Den Franske Kunstudstilling VII (Slutning)", *Nationaltidende*, 4376, 5. juli 1888, 1; Hannover, "Nogle Billeder", 561; Aubert 1888, 689.

53. [Madsen] 1888 (maj), 108; Hannover, "Nogle Billeder", 561; Bøgh 1888, 1.

54. Karl Madsen: 'Den franske Udstilling II', *Kunstbladet*, 1: 14, 31 July 1888, 167.

55. Hannover, "Nogle Billeder", 562.

56. B. F.: 'Den Franske Kunstudstilling III', *Dagbladet*, 147, 23 June 1888, 1.

57. B.F.: "Den Franske Kunstudstilling I", *Dagbladet*, 136, 10. juni 1888, 1.

58. Hannover, "Nogle Billeder", 561; Aubert 1888, 689.

59. B. F. 1888 (10. juni), 1.

60. Pictor: "Efterslæt fra den franske Udstilling", *Kunstbladet*, 1: 20.-22. november 1888, 246.

61. Pictor 1888, 246.

62. Madsen 1888 (juli), 166.

63. Madsen 1888 (september), 204.

64. "Liste des œuvres d'art vendues", 15. december 1888, Breve 401-560, Exposition Française des Beaux-Arts à Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, København.

65. Dorthe Aagesen: "Art Metropolis for a Day – Copenhagen during World War I", i *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*, red. Hubert van den Berg et al., Amsterdam og New York, 2012, 299-300, 306-309.

66. Sidsel Maria Søndergaard: "Den franske forbindelse", i *Ny Carlsberg Glyptotek i Tiden*, red. Flemming Friborg og Anne Marie Nielsen, København, 2006, 95-96.

67. Karl Madsen: *Exposition d'art français du XIXe siècle*, Copenhagen, 1914, 11, 16.

68. Da Ny Carlsberg Glyptotek erhvervede maleriet i 1914, var det kendt som *To unge englænderinder ved et vindue*, idet hovedet på den tredje kvinde var blevet overmalet. Den tredje kvinde dukkede frem under en restaurering udført af Harald Rostrup i 1931.

69. Søndergaard 2006, 92-93.

70. "Et Maleri til 75,000 Francs", *Politiken*, 3: 149, 29. maj 1914, 1; "Den franske Udstillings Stjerner", *Nationaltidende*, 13.721, 21. maj 1914, 5.

71. "Glyptotekets sidste Erhvervelser", *København*, 147, 29. maj 1914, 3.

Om forfatteren

Nick Parkinson