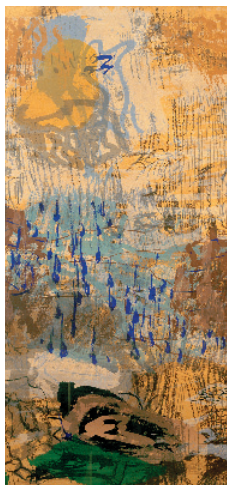
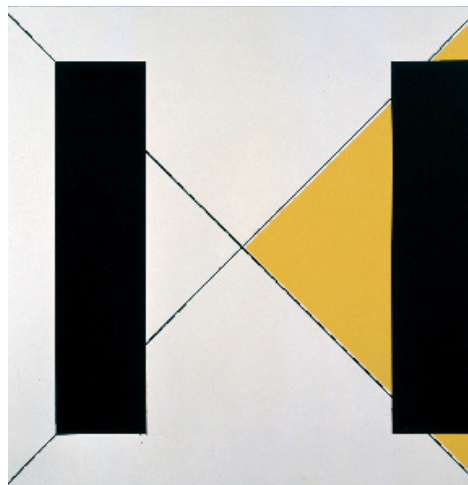
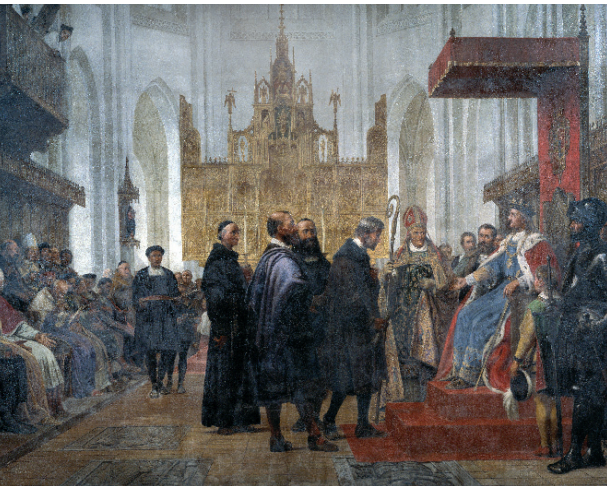


kundskabens huse

KUNST PÅ KØBENHAVNS UNIVERSITET



kundskabens huse
KUNST PÅ KØBENHAVNS UNIVERSITET

© 2002

ØYSTEIN HJORT

HANNEMARIE RAGN JENSEN

PETER SCHANDORF

KØBENHAVNS UNIVERSITET

Fotografier PETER SCHANDORF

Grafisk tilrettelæggelse PERNILLE KLEINERT

Redaktion TEKNISK ADMINISTRATION VED EJVIND SLOTTVED

Scanning / billedbehandling MICHAEL DAUGAARD

Tryk F. HENDRIKSENS EFTF.

Bogen er sat med Helvetica Neue og Avant Garde
og trykt på Arctic the Volume 150g

ISBN: 87-90655-16-3

Indhold

5	Forord
7	De ældre udsmykninger i Københavns Universitets hovedbygning AF HANNEMARIE RAGN JENSEN
119	De moderne kunstsamlinger på Københavns Universitet AF ØYSTEIN HJORT
211	Kunstnere
212	Illustratioer

Forord

Københavns Universitet ejer, hvad nok de færreste gør sig klart, en af landets største kunstsamlinger. I universitetets database over sine kunstskatte er registreret ca. 2.500 større kunstværker.

Universitetet har samlet på kunstværker siden sin grundlæggelse. I den ældre del dominerer portrætter af mennesker med tilknytning til videnskaberne. Traditionen med at portrættere rektorer og professorer er ikke uddød, men universitetets nyere kunstværker er især knyttet til dets bygninger.

Hannemarie Ragn Jensen har i denne bogs første afsnit beskrevet hvorledes universitetet midt i elendigheden efter Napoleonskrigene, englændernes bombardement i 1807, statsbankerotten 1813 og de følgende års elendige finanser, i 1820'erne påbegyndte opførelsen af en ny hovedbygning. Og hvorledes det lå universitetet på sinde, at arkitektur og udsmykning gik op i en højere enhed. Den nye universitetsbygning skulle være – og blev – et hovedværk i dansk arkitektur- og kunsthistorie.

Øystein Hjort tager i bogens andet afsnit læseren med på en vandring gennem nogle af de mange spændende udsmykninger, vi finder i univer-

sitetets nye bygninger. Fra slutningen af 1950'erne begyndte en hidtil uset vækst på Københavns Universitet, hvor antallet af studerende, lærere og andre ansatte mangedobledes over få årtier. Denne vækst fik sit fysiske udtryk i et stort nybyggeri omkring Fælleden i det nordlige København og på Amager. Takket være et generøst statsligt kunststøtteprogram, suppleret med udstrakt støtte fra private fonde, er det lykkedes gennem årene at forsyne dette byggeri med en kunstnerisk udsmykning af høj kvalitet, til daglig glæde for studerende, ansatte og besøgende.

Mange har medvirket til denne bog. Jeg vil gerne takke dem alle for deres indsats.

En særlig tak skal rettes til Ny Carlsbergfondet, der gjorde det muligt at foretage nyoptagelser af alle de gengivne kunstværker, og til de mange kunstnere, der beredvilligt har givet tilladelse til at deres værker vederlagsfrit har kunnet gengives.

Linda Nielsen
Rektor Magnificus



De ældre udsmykninger i Københavns Universitets hovedbygning

LATINERKVARTERET REJSER SIG SOM FUGL FØNIKS AF ASKEN

Københavns Universitets monumentale hovedbygning stod færdig i 1836. Bygningen havde rejst sig som fugl Fønix af asken på brandtomterne efter den bygning, som havde huset det store auditorium og forskellige småbygninger langs med Frue Plads' nordside hen mod Fiolstræde. Den nye bygning måtte dele pladsen med konsistorialbygningen, som sammen med kommunitetsbygningen langs Nørre-gade var sluppet næsten uskadt igennem bombardementet i 1807. At disse to bygninger stadig var bevaret, og at universitetet således ikke stod fuldkommen uden tag over hovedet, kunne betragtes som et mirakel, idet latinerkvarteret med spiret på Vor Frue Kirke som pejlemærke havde været målet for englændernes bombardement og var blevet slemt medtaget. Beskrivelserne efter den 5. september 1807

giver et malende billede af de rygende ruinhobe omkring den sammenstyrtede Vor Frue Kirke. universitetets bygninger, professorboliger, latinskolen og bebyggelsen omkring kirkegården var lagt øde.

På trods af den ulykkelige krig, tabet af flåden, de ustabile økonomiske forhold, som førte til statsbankerotten i 1813, og endelig tabet af Norge i 1814, skabtes der på nogle få år planer til udbedring af de værste skader. Det lå de ansvarlige på sinde at rydde pladsen for at genopføre ikke mindst byens hovedkirke, Vor Frue Kirke, på en åben plads, i modsætning til tidligere, da kirken lå omgivet af grave og gyder mellem tilfældig bebyggelse. Ønsket om at give hovedstaden et nyt torv omgivet af en værdig bebyggelse kunne ikke helt realiseres i sit fulde omfang på grund af alle tænkelige vanskeligheder omkring matrikler, økonomi og ejerforhold. Ikke desto mindre leverede overbygningsdirektør

C.F. Hansen allerede i 1808 forslag til genopførelse af Vor Frue Kirke, i 1811 desuden et forslag til Vor Frue Skole og i 1812 til Trøstens Bolig (den nuværende Soldins Stiftelse). Disse projekter gennemførtes på trods af de vanskelige vilkår, uden at Hansen tabte helheden af syne og byens hovedkirke kunne indvies i 1829.

På hjørnet af Store Kannikestræde og med facaden ud til Fiolstræde, øst for Vor Frue Kirkes apsis, forestod C.F. Hansen i årene 1811 – 1816 som erstatning for den tidligere skolebygning ved Skindergade opførelsen af Vor Frue Skole, der ved kgl. reskript 1817 skiftede navn til Metropolitanskolen. Og på byggegrunde langs Frue kirkes sydside fik overbygningsdirektøren lejlighed til at vise sine færdigheder og sin effektivitet med udformningen af datidens sociale boligbyggeri, en stor hjørnekarré med 28 lejligheder til håndværkerfamilier ved Skindergade og Dyrkøb. Dette byggeri, kaldet "Trøstens Bolig", stod færdig i

side 6:

fig. 1

P.C. ROSENGREEN

Københavns Universitets hovedbygning.

Frue Plads. 1860.

1816. Andre byggerier i form af beboelsesbyggeri fulgte efter på tomterne langs Nørregade.

Som en nordisk slægtning til den romerske basilika i monumental, enkel dorisk stil strækker Vor Frue Kirke sig fra Nørregade mod Fiolstræde, hvor Metropolitanskolens enkle, pudsede facade sekunder kirkens imponerende apsis-runding. Det var denne arkitektoniske udfordring arkitekten til universitetets hovedbygning skulle tage op, da der nu også blev mulighed for at der kunne blive råd til universitetets genopbygning.

DEMOKRATISKE TANKER UDVIKLES PÅ BRANDTOMTERNE

I mellemtiden havde udviklingen ikke stået stille i København. Mens C.F. Hansen var gået i gang umiddelbart efter bombardementet, havde genopbygningen nu stået på i to årtier. I dette tidsrum havde romantikkens ideer vundet indpas ved siden af nyklassicismen. Gennem lit-

teraturen havde borgerskabet fået interesse for senmiddelalderens gotiske arkitektur og den tidlige renæssances yndefulde formsprog. Den græske frihedskrig og lord Byrons idealistiske deltagelse havde vendt opmærksomheden mod det gamle kulturland, hvor de rejsende blev mødt af en orientalsk farverigdom og et eksotisk, dragende folkeliv. Kontakten ud over landegrænserne gav mulighed for at følge med i udviklingen og en mangfoldighed af indtryk påvirkede smagen og ønsket om en fornyelse af de nyklassicistiske stiltræk. Digternes og litteraternes nye helte var med til at opbygge det københavnske borgerskabs selvforståelse og ønske om en moderne demokratisk beslutningsproces i statsanliggender.

C.F. Hansen tegnede et forslag til universitetets nye hovedbygning i 1819, men det blev hans elev Peder Malling som løste opgaven i årene 1831-36. Efter studieårene og en rejse i Tyskland og

Italien havde han givet prøver i mindre format på et andet arkitektonisk udtryk end lærerens. Det er formodentlig hans udformning af Sorø Akademi i 1816, og opførelse af det endelige projekt i årene 1822-27, som har overbevist universitetets ledelse om at han kunne løfte opgaven. Rektor, professor i teologi H.N. Clausen vides at have udtrykt begejstring for gotikkens store bygningsværker blandt andet med henvisning til Stephanskirken i Wien. Tilsvarende fortælles det at professor i filosofi Frederik Christian Sibbern yndede at underholde sine gæster med gengivelser af ældre bygningsværker. Endelig kom forståelsen for den arkitektoniske arv til udtryk i de opgaver, kunstakademiet formulerede med henblik på guldmedaljekonkurrencerne. Her støder man på emner som "en gotisk kirke" og "en gotisk sal med gallerier" netop i de år, Malling skulle beslutte sig for, hvad han ville foreslå universitetets ledelse.

Bygningen fik grundplan som et T, idet hoved-

aksen går vinkelret på Frue Plads og fremhæves med midtpartiet, som er højere end fløjene langs pladsen. I forlængelse af midtaksen følger Solennitetssalen, mens auditorier i to stokværk får plads langs korridorerne bag facaden. På sindrig vis lykkes det Peder Malling at markere denne kombination af rumforløb i facadens disposition og udsmykning. Et svunget, konvekst trappeforløb fører op til indgangen, som forbundet med et højt vindue begrundes, at midtpartiets hovedgesims knækkes i et halvcirkelslag under den afsluttende trekantsgavl. På begge sider af indgangspartiet gentages hovedtrækkene omkring portalen, idet vinduerne i begge stokværk indrammes af kolosalpilastre, som spænder mellem bygningens sokkel og gesims. Hvert af facadefløjenes tre afsnit krones af en mindre trekantsgavl, som indrammer et halvcirkelslag. På denne måde lykkes det Malling at yde et modspil til Vor Frue Kirkes monumentale langside ved en for-

nem balance mellem pilastrenes diskrete ekko af nyklassicismens søjlerækker og en antydning af gotikkens higen mod det høje med betoningen af det lodrette forløb med vinduesåbningerne og de mange takkede gavle. Fig. 1

Københavns Universitets hovedbygning repræsenterer en usædvanlig og fornyende arkitektur. Malling har forstået at skabe den rette ramme for det ønske H.N. Clausen nærede om at skænke de studerende og hovedstaden et enestående kunstnerisk hele sammen med Vor Frue Kirke og de nærmeste omgivelser.

Det var dog ikke i første omgang en historie med en lykkelig slutning, for Malling havde forladt opgaven allerede i 1835 på grund af uoverensstemmelser med universitetets ledelse.

DRØMMEN OM ET UNGT DEMOKRATIS UNIVERSITET

Malling opfattede bygningen som en helhed.

På samme vis som det er muligt at aflæse en overensstemmelse mellem hovedfacadens dekoration, bygningens grundplan og rummenes fordeling, således havde han også proportioneret trapperummet umiddelbart bag facadens midtparti. Denne forhal eller vestibule måler ca. 14.50 m i dybden, ca. 13.20 m i bredden og er ca. 12.60 m høj. Den, der træder ind gennem universitetets portal, befinder sig i mørket under etageadskillelsens gangareal og ser frem mod vestibulen, som oplyses fra det store vindue i andet stokværk over portalen. Man ser frem mod hovedvæggen, som adskiller forhallen og Solennitetssalen. Blikket rettes mod dobbeltdøren, som leder ind til hovedbygningens fornemste rum. Fig. 2

Hovedvæggen er dekoreret fra gulv til loft, og træder man lidt længere ind i vestibulen, kan man iagttage, at det samme gælder for alle væggene samt loftet. Det har for så vidt været



side 10:

fig. 2

CONSTANTIN HANSEN OG GEORG HILKER
Vestibulens hovedvæg. 1845 - 47.

side 11:

fig. 3

CONSTANTIN HANSEN OG GEORG HILKER
Vestibulens venstre sidevæg. 1848 - 53.



en bundet opgave at udtænke en sammenhængende dekoration, for arkitekten havde markeret en overordnet inddeling af vægfladerne. De tre vægge er inddelt i et midtfelt og to smallere sidefelter af to pilastre, som markerer rummets højde fra gulvet til den hulkel, som forbinder vægge og loft. De tre gange tre vægfelder er dertil inddelt i vandrette forløb af en sokkelzone, bemalet med et motiv af sorte kvadre, samt over soklen en omkringløbende frise med grisaillefigurer på grøn bund. Fig. 3. Vægfladerne i øvre stokværk er malet okkergule omkring de forsænkede billedfelter. Denne zone reflekterer lyset fra vinduet og medvirker yderligere til at fremhæve de store billedfelter. Den fjerde vægs midtfelt optages af det store vindue ud mod Frue Plads og deles af etageadskillelsens gangareal. Over hovedscenerne ses nogle mindre felter med grisaillefigurer på blå baggrund. Disse felter er rektangulære over midtfeltet og afsluttes foroven af et halvcirkelslag

over sidefelterne, mens en spinkel à la grecque frise mellem billedfelterne gentager den omkringløbende frises vandrette forløb. Den fjerde væg, vinduesvæggen, har en tilsvarende inddeling, idet vinduet erstatter midtfeltets forsænkede flade og sidefelterne har en enklere dekoration på grund af etageadskillelsen. Fig.4. Inddelingen af vægfladerne repeterer hovedbygningens facadedekoration mod Vor Frue Kirke.

Det kræver overblik at overskue hele udsmykningen og alle dens detaljer, men på enkleste vis angiver loftet nøglen til dekorationens opbygning. Denne næsten kvadratiske flade er med båndornamentik inddelt i mindre felter omkring et større midtfelt. Fig. 5. Disse dekorative bånd korresponderer med pilastrene på væggene og, som det fremgår senere, har det inspireret udsmykningens ophavsmænd til at samle fortællingen ved at koble bifigurerne i pilastrenes udsmykning to og to over for hinanden. Der er således

et naturligt fortælleforløb og en sammenhæng mellem loftets hovedfelt og væggenes og mellem de vandrette forløb henover væggene og et lodret forløb mellem de felter, som er afgrænset af pilastrene. Akkurat som på senmiddelalderens altertavler er hovedfortællingerne i stor målestok på de forsænkede vægfelder, mens de supplerende bifortællinger er indpasset i et hierarki i aftagende størrelse fra nederste frise på grøn bund, til de øverste felter på blå bund, videre til fremstillingerne på pilastrene og sidst dekorationen på frisen under loftet. Ingen detalje er overflødig og intet, i denne Nordens største sammenhængende rumudsmykning fra det 19. årh. første halvdel, er tilfældigt.

Havde det stået til Peder Malling, havde vestibulen fået et ganske anderledes udseende. Han havde ganske vist selv udtænkt en overordnet struktur og havde med henblik på denne markeret pilastre og blændinger på væggene.





Han havde også uden at orientere universitetets ledelse givet opgaven til maleren Christian Fædder Høyer.

EN BRISTET DRØM

Karrieren som historiemaler begyndte lovende for Christian Fædder Høyer (1775-1855). Han blev tildelt Kunstakademiets store guldmedalje i 1803, og da det store rejsestipendium blev ledigt i 1806, rejste han til Italien. I Rom delte han adresse med Thorvaldsen, og der rapporteres meget positivt om hans flid og store interesse for kunsten.

Han havde sat næsen op efter et professorat i København, men måtte lide den tort, at hans medlemsstykke til Akademiet i første omgang blev forkastet, så han måtte omarbejde det. Da han i 1818 følte sig forbigået ved besættelsen af det professorat, som var blevet vakant ved Nicolaj Abildgaards død i 1809, kastede han sig

ud i en polemik med Akademiet, der til sidst førte til, at han blev ekskluderet som medlem. Det er tænkeligt, at Malling i tillid til Høyers evner har ønsket at give ham en chance for at rehabilitere sig. Malling havde forelagt universitetets ledelse et overslag over udgifter i tilknytning til udsmykningen, men det berettigede ham selvfølgelig ikke til at sætte Christian Fædder Høyer i gang med opgaven uden ledelsens samtykke. Selvom intet synes bevaret af Høyers udsmykning, kan man af efterfølgende omtale i aviser og tidsskrifter danne sig et indtryk. Således har loftet været tiltænkt en fremstilling af Vor Herre inspireret af Michelangelos loftudsmykning i det Sixtinske Kapel, mens der på væggene var planlagt scener af Ossian, Nordens Homer, og den gammeltestamentlige helt, Jéfta. Ifølge professor H.N. Clausen lykkedes det trods alle indsigelser at holde universitetets ansvarlige ude og for lukkede døre at fuldende en fuldstændig udsmyk-

ning af vestibulen med i alt 18 større og mindre billeder. Af bilagene efter indkøb af materialer fremgår det, at billederne blev malet i olieteknik på udspændte lærreder og af en bemærkning fra C.W. Eckersberg står det klart, at der ikke alene har været problemer med at få det tiltænkte program godkendt, men at vanskelighederne også har været af teknisk art. Det var ikke lykkedes at få spændt de store lærreder op, så de blev ved med at være plane. Især loftets midtplafont hang ned i en uskøn bue som en stor pose. Mallings initiativ blev taget højst unådigt op, og sagen endte med, at Malling forlod sin stilling i 1835, et år før bygningen stod færdig, mens Høyer måtte tage samtlige lærreder ned, han havde nået at sætte op.

C.W. ECKERSBERG

OG FRANSK NYKLASSICISME

Efter denne pinagtige episode måtte konsisto-

rium indvi den nye bygning med udekorede, nøgne vægge både i vestibulen og i Solennitets-salen. universitetets efor, professor H.N. Clausen græmmede sig over, at videnskabernes bolig var i en så "rå" forfatning, og at det havde lange udsigter før hans ønske om at "Konstens dannende og forædlende indflydelse på Menneske-aanden" skulle komme videnskabens dyrkere til gavn, som det så smukt stod skrevet i aviserne, da udsmykningen omsider var færdig. Konsistorium måtte se i øjnene, at en forbedring af forholdene kunne blive kostbar, og at der desuden skulle tages beslutning om, hvilke emner der kunne skønnes værdige til udsmykningen, samt hvilken kunstner universitetets ledelse turde overlade det ærefulde hverv.

Det var ikke nogen helt nem opgave at udpege en egnet kunstner til en så betydningsfuld opgave af så stort et omfang, for ret beset var der ikke ældre eksempler på en tilsvarende

udfordring, hvor dekorationsprogrammet for to store repræsentative rum skulle supplere hinanden og udgøre et passende, værdigt og opbyggeligt hele. Den sidste, som havde gjort erfaringer med en stor rumudsmykning, var maleren Nicolaj Abildgaard. Men hans værker til riddersalen var brændt med Christiansborg Slot i 1784, og han var selv afgået ved døden i 1809.

På Kunstakademiet var Abildgaards elev, C.W. Eckersberg(1783-1853), blevet udnævnt som hans efterfølger i 1818. I tilknytning til lærergerningen fik han bestillinger på en serie malerier til det nye Christiansborg Slot. Denne opgave var han blevet stillet i udsigt af Frederik VI allerede før udnævnelsen, idet der var store forventninger til ham, ikke mindst takket være det portræt, han havde sendt hjem til København fra Rom af Thorvaldsen. Eckersberg havde tilegnet sig en sikker nyklassicistisk skoling hos

Abildgaard og under sit ophold i Paris, hvor han var elev af ingen ringere end Jacques-Louis David, datidens største historiemaler. Under det efterfølgende ophold i Rom, var han dels knyttet til kredsen omkring Thorvaldsen, dels en flittig studerende i de romerske samlinger.

I 1817 havde slotsbygningsskommissionen formuleret fire emner til malerier i tronsalen, og Eckersberg arbejdede på disse i samråd med den kongelige historiograf i de følgende ti år. I 1827 anmodede han kongen om en ny opgave. Fire nye emner formuleredes i 1833, hvor efter han arbejdede med skitser og de endelige lærreder indtil 1841.

J.L. LUND OG TYSK ROMANTIK

Nøjagtig samtidig med Eckersberg blev maleren J.L. Lund (1777-1867) udnævnt som professor ved Kunstakademiet. Han var et par år ældre end Eckersberg, men deres uddannelser var forløbet

parallelt, idet også Lund var elev af Abildgaard og derefter i Paris elev hos David, før han slog sig ned i Rom, som en nær ven af Thorvaldsen. Der var dog den forskel, at Lund havde gjort en afstikker til Dresden, hvor han besøgte sine venner og akademikammerater fra København, den norske maler J.C. Dahl og den tyske maler C.D. Friedrich. Således var han bekendt med landskabsmalernes opposition mod den nyklassicistiske retning og den fornyelse af udtrykket og betoningen af motivets stemning, romantikkens malere forsøgte at udvikle. Men Lund var ikke landskabsmaler, hans ambitioner dikterede ham at stile efter at kunne efterfølge Abildgaard i stillingen som historiemaler. Han rejste tilbage til København i 1810, men da han ikke syntes at kunne opnå anerkendelse ved Kunstakademiet, rejste han skuffet tilbage til Rom i 1816.

Her oplevede han store forandringer. Nogle unge tyske malere, han havde mødt kort før sin

hjemrejse i 1810, havde i de mellemliggende år formuleret en selvstændig ideologi i oprør mod senbarokkens lemfældige kompositioner og umådeholdende brug af skyformationer for at skjule fejl og mangler, samt i oprør mod nyklassicismens dyrkelse af den nøgne menneskeskikkelse. Disse malere tog afstand fra at male mytologiske emner for til gengæld at koncentrere sig om bibelske motiver. De ville genoplive de gamle mestres teknikker, dels træsnittet for at kunne udbrede deres kunst for et rimeligt beløb til almue og borgerskab, dels den tidlige renæssances freskotechnik for at kunne udsmykke offentlige rum og pladser, til glæde for hele befolkningen. Andre mindre idealistiske kunstnerkredse gav dem tilnavnet nazarenerne. I stedet for oldtidens marmorskulpturer inspireredes de af senmiddelalderens mestre og tilstræbte et enkelt form- og farvesprog. Lund sluttede sig med begejstring til denne retning, som samledes

omkring malerne Friedrich Overbeck, der kom fra Lübeck, og Peter Cornelius fra München. Lund havde besluttet, at han ville blive i Rom og forsøge at ernære sig ved at male altertavler, da han blev kaldt tilbage til København af kronprins Christian Frederik. Som et supplement til den beskedne professorgage fik Lund som opgave at male en serie store billeder af gudetro og skiftende religionsudøvelse i Danmark til kongens lejlighed på Christiansborg Slot.

FREUNDS POMPEIANSKE INTERIØRER

Mens J.L. Lund belavede sig på at rejse til Danmark, ankom billedhuggeren Hermann Ernst Freund (1786-1840) til Rom. Under sit ophold, som varede til 1828, arbejdede han hos Thorvaldsen og blev introduceret til det internationale miljø i Rom. Han lærte nazarenerne at kende og var interesseret i deres forbilleder uden egentlig at tilslutte sig dem. I 1827 gennemførte han en rejse

til Syditalien og benyttede lejligheden til at studere Pompeji og Herculaneum på nærmeste hold. Han tog sin begejstring for oldtidens rumudsmykninger og brugskunst med sig tilbage til København. Som professor ved Kunstakademiet fik han embedsbolig i Materialgården ved Frederiksholms kanal, hvor han besluttede sig for at skabe "et liden Italien". Som noget ganske nyt dekorede han stuerne i pompejansk stil. Han valgte eleverne fra Akademiet som medhjælpere til de dekorative arbejder. Til ornamentikken allierede han sig med Georg Christian Hilker, og til de fine figurkompositioner medvirkede Constantin Hansen, Heinrich Eddelien og Christen Købke. Således blev disse akademielever allerede i 1830-31 bekendt med den pompejanske eller nyantike stilretnings inddeling af vægfladerne, formsprog og farveholdning. Udsmykningen af Freunds hjem i pompejansk stil vandt genklang hos det københavnske borgerskab og ikke mindst hos de

familier, som var engageret i de nationalliberale fremskridts tanker.

Da rummene i Thorvaldsens Museum skulle udsmykkes, var det oprindeligt planen at de samme kunstnere skulle få lejlighed til at demonstrere deres færdigheder, men byggefasen trak ud, således at denne del af processen først kom i gang i 1843. Da var Constantin Hansen og Hilker i Italien, og en ny generation fik chancen under kyndig vejledning fra museets arkitekt M.G. Bindesbøll.

FESTSAL ELLER VESTIBULE

I 1836 var der i konsistorium enighed om, at det ville være ønskeligt at understrege bygningens betydning med en udsmykning, hvor malerkunsten og billedhuggerkunsten indgik i en helhed med arkitekturen. Før den eller de rette kunstnere kunne vælges, måtte opgaven defineres. Konsistorium var mest interesseret i at forhallen,

som modtog alle med ærinde på universitetet, blev udsmykket først. Så kunne man midlertidigt bestryge Solennitetssalens vægflader, eventuelt udsmykke med enkel ornamentik og dække felterne til malerierne med draperier. På grund af den økonomiske knaphed måtte der tænkes utraditionelt. H.N. Clausen, som af de fleste, også de studerende, var vellidt og blev betragtet som håndhæver af en "*videnskabelig åbenhed, forenet med en religiøs inderlighed og åndelig frihed*", søgte råd hos samtidens indflydelsesrige kunsthistoriker af profession, den eneste i Danmark. Han henvendte sig til Niels Lauritz Høyen.

N.L. HØYENS FORSLAG

Niels Lauritz Høyen (1798-1870) havde gennemført en dannelsesrejse til Tyskland og Italien i årene 1823-25 og dermed afsluttet sin uddannelse i kunsthistorie, et fag der endnu ikke blev

undervist i ved Københavns Universitet. Inden rejsen havde han derfor opbygget en stor indsigt ved læsning af faglitteraturen og indgående studier af værker på museerne og i private samlinger. For at få et grundlæggende kendskab til kunstværkernes beskaffenhed havde han deltaget i tegneundervisningen, perspektivlæren og anatomitimerne på Kunstakademiet. Samtidig havde han fået nær kontakt til mange af akademiets elever, som snart skulle blive dominerende i det danske kunsthver. Et professorat i kunsthistorie og mytologi ved Kunstakademiet var det mål, Høyen havde sat sig, før han rejste til Italien. Da han var tilbage i København, opnåede han tilladelse til at holde forelæsninger på Kunstakademiet, indtil han fik det ønskede professorat i 1839. Ved siden af forelæsningerne foretog Høyen inspektionsrejser rundt i Danmark, hvor han gjorde optegnelser om rigets slotte, herregårde, borgere og ikke mindst dets kirker. Men opgav-

erne ventede også på ham på museerne. Det var hans fortjeneste, at portrætsamlingen på Frederiksborg Slot allerede i 1831 blev grundigt revideret og nyophængt. Hans store flid og resultaterne af hans aktiviteter, som professor ved Kunstakademiet, som forsker og som museumsmand, begrundet, at der også blev bud efter ham på universitetet. I 1856 blev han udnævnt til docent i kunsthistorie af kulturminister C.C. Hall i erkendelse af, at hans faglighed også burde komme den studerende ungdom til gavn. Det var således en travl, meget kyndig og allerede indflydelsesrig personlighed H.N. Clausen henvendte sig til i 1837 vedrørende udsmykningen i universitetets hovedbygning.

På trods af at vestibulen og Solennitetssalen måtte betragtes som et hele, så omhandlede henvendelsen til Høyen alene vestibulen. Høyen udkastede selv et beskedent program for udsmykningen, idet han foreslog at de tre hoved-

felter skulle udfyldes med tre gange tre muser: *“Clio, Melpomene, Calliope (antydende den historiske Retning) . Urania, Polyhymnia, Terpsichore, (antydende Naturanskuelsen, Universets Harmonie) – Euterpe, Thalia, Erato, (antydende den lyriske Begeistring, den oplivende rytmiske Skjønhed); de 4 Bifelder af enkelte mythologiske Figurer, som staae i nærmere eller fjernere Forbindelse med Muserne; Mnemosyne, Moder til alle Muser – Mercurius, Gymnastikens og Talekonstens Gud – Hercules, med de gyldne Æbler, efter tilendebragt møisommelig Vandring – Arete, den rene, stærke Villie. Over disse syv Feldter findes ligesaa mange, større og mindre, Relief-Afdelinger. I disse fremstilles, i Basrelief, Livets forskellige Retninger og Sysler ved Genier i forskjellig Stilling og Handling, som Svarer til Mædriets Betydning i Feldtet nedenunder. Over de tre Muser, som betegne den historiske Retning, opreise Genier til Erindring om Heltedaa; over de*

tre Muser for Naturanskuelsen sysle Genier med astronomiske og mathematiske Emblemer; over de tre sidste Muser opføre Genier et musicerende Festtog; over Mnemosyne: en Genius ridende paa en Løve, hvis Vildhed tæmmes ved Rytterens Strengelæg; over Mercurius: Genier, øvende sig i en Palestra; over Hercules: Genier, slyngende Blomster omkring Køllen; over Arete: Genier ved Maalet, med den vundne Palme. – Paa den fjerde Væg, Vinduesvæggen, benyttes Mythen om Amor og Psyche, Symbolisering af Sjælens Renseelse i Musernes Tempel: I de tvende Sidefelter: Den voxne Amor med eftertænksom Alvor, og Psyche med Sommerfuglen; i de tilsvarende Relief-Afdelinger: Genier, som holde Sommerfuglen over Faklen – Amor og Psyche forenede. Endelig over de tvende Indgange, der forbinder Vestibulen med Corridoren ind til Høresalene, tvende Basrelieffer: Genier som Saaemænd, og Genier, som fodre Athenes Slange ved hendes Alter.”

En sådan idé ville passe smukt med de to statuer af Apollon og Athene, som allerede var bestemt for rummet.

Akademiet pegede på H. W. Bissen som den billedhugger, der kunne påtage sig at udføre de to skulpturer, og desuden akademieleverne Christen Købke, Wilhelm Marstrand, Heinrich Eddelien, Adam Müller og Jørgen Roed samt endelig dekorationsmaler Georg Christian Hilker, som mulige malere til udførelse af den øvrige del af udsmykningen. Med Høyens forslag til udsmykningens program fulgte en erklæring fra de unge kunstnere, som tilkendegav, at de var villige til at påtage sig *“bemeldte Arbejde paa de opgivne Vilkaar, og at det vilde være os et kjært og vigtigt Anliggende, saafremt det skulle bive os overdraget; at benytte denne sjeldne Leilighed til, i Forbindelse med Architecterne, at arbejde til et Fælles Formaal, overbeviste om, at dette Foretagendes heldige Udførelse ikke vil blive uden*

gavnlige Følger for Konsten i Fædrelandet”. Formuleringen “de opgivne Vilkaar,” refererede til, at de unge malere ville arbejde vederlagsfrit, blot alle udgifter blev dækket. Eforen H.N. Clausens initiativ fik varm opbakning af udsmykningsudvalget og universitetets øvrige styrende organer, mens andre, der iblandt, som H.N. Clausen udtrykker det, etatsråd Hansen, det vil sige arkitekt C.F. Hansen, var imod planen. Mens planen således var ved at tage form, satte kongen pludselig punktum for sagen ved kongelig resolution af 23. april 1836, som bestemte, at sagen på grund af universitetets dårlige økonomi skulle stilles i bero og at udsmykningen af vestibulen ikke skulle iværksættes før Solennitetssalens udsmykning var udført. Dermed var der fare for, at processen skulle gå i stå, men allerede i december 1837 øjnede nye muligheder, og eforen, professor H.N. Clausen, kunne gå videre med denne sag, som lå ham så meget på sinde.

Mulighederne stod således stadig åbne, da de fleste af de involverede akademielever var så langt i deres uddannelse, at de var ved at forberede den afsluttende, store udenlandsrejse, som skulle give dem lejlighed til at suge indtryk til sig af de store mestre fra antikken og renæssancen. De ville således få mulighed for at gøre studier til de fremtidige opgaver både i Tyskland og især i Italien.

ECKERSBERGS OG LUNDS ELEVER

Det var en tvingende nødvendighed at blive tilkendt den store guldmedalje for at opnå Akademiets rejsestipendium. Den store guldmedalje kunne kun erhverves ved en konkurrence, der var meget opslidende for kunstnerne. Deltagerne le-vede i flere uger isolerede og primitivt i hastigt opførte rum på Charlottenborg, som husede Kunstakademiet dengang som nu. Købke og Roed havde begge opnået den lille sølvmedalje

i 1831, Købke fik året efter tilkendt den store sølvmedalje og Roed fik sin i 1833, men ingen af dem konkurrerede om guldmedaljen. Det samme gjaldt Hilker, som fik den lille sølvmedalje i 1833 og den store i 1835. Marstrand blev opmuntret til at prøve igen, da han havde deltaget i konkurrencen om guldmedaljen i 1833, men heller ikke for ham lykkedes det at få den tilkendt, da han prøvede i 1835. For dem alle gjaldt det så, at de måtte søge andre muligheder, det vil sige støtte fra private, ofte i form af bestillinger eller fra fonden *ad usus publicos*. Marstrand var allerede rejst 1836, da Høyen formulerede sit forslag til udsmykningen af universitetets vestibule, og Roed drog af sted i 1837, Købke og Hilker i 1838. De to sidste på listen, nemlig Eddelien og Adam Müller, tilkendtes til gengæld begge den store guldmedalje i 1837 og var rejseklare i 1839, mens Bissen som den sidste rejste til Rom i 1841 og således er hele generationen af lovende kunstnere rejst til Italien

med hovederne fulde af planer for fremtiden og overvejelser for og imod at påtage sig den kolossale opgave, at udsmykke universitetets sale. Foruden Marstrand havde andre lidt ældre elever fra Akademiet allerede etableret sig i Rom, som det fremgår af Constantin Hansens gruppeportræt *Et selskab af danske kunstnere i Rom*, hvor han har portrætteret sine venner arkitekten H.W. Bindsbøll og malerne Martinus Rørbye, Ditlev Blunck, Albert Küchler, Wilhelm Marstrand og Jørgen Sonne. Constantin Hansen havde allerede fået den lille sølvmedalje i 1826 og den store i 1829, men hverken i 1831 eller i 1833 blev han tilkendt den store guldmedalje, og han besluttede derfor at søge andre udveje for at komme af sted til udlandet. Det lykkedes og han tog af sted i 1835. Blunck havde opholdt sig i Italien siden 1828, Küchler var kommet til i 1830, Sonne i 1831, mens Bindsbøll og Rørbye havde været på valsen siden 1834.

Alle disse kunstnere betragtes under ét som Eckersbergs elever og benævnes således som repræsentanter for den danske guldalder i billedkunsten, men blandt andre D.C. Blunck, Albert Küchler og Jørgen Sonne var sammen med Constantin Hansen oprindeligt elever af J.L. Lund, der havde forsøgt at formidle sin entusiasme for de tyske maleres forsøg på at genoplive ungrenæssancens udtryksmåde og maleteknikker. Lund havde, da han var i Rom, haft lejlighed til at se Nazarenernes første forsøg med freskoteknikken i Casa Bartholdy og Casino Massimo og havde således kendskab til nye rumudsmykninger udført i freskotechnik og udformet med en betoning af linien, den enkle form og de rene farver. Han havde akkurat som Nazarenerne studeret stilen hos Rafaels lærer Pietro Perugino og hans samtidige. At Constantin Hansen ikke var ganske upåvirket af disse forbilleder på trods af hans nære tilknytning til Eckersberg, røber

en bemærkning fra en rejse til Firenze, idet han skriver til Høyen

“De ældste italienske Malere ere næsten ganske nye for mig og jeg finder det hensigtsmæssigere at gaae i samme Skole hvori Rafael og Michelangelo (!) ere opdragne end at holde sig for meget ene til disse”.

RAFAEL OG MICHELANGELO SOM FORBILLEDER

Det var uden betydning hvem der var elev af J.L. Lund og hvem af C.W. Eckersberg, når talen faldt på de italienske mestre. Af alle Kunstakademiets elever forventedes det, at en stor del af tiden i Italien blev brugt til at studere Rafaels værker. I Rom blev udsmykningerne i Farnesina, samt Loggierne og stanzerne i Vatikanet taget grundigt i øjesyn. Resultatet af elevernes møje kan aflæses af katalogerne over udstillede kopier på Kunstakademiets udstillinger. Mange af akademiets

elever havde desuden bestillinger på kopier af Rafaels tavlemalerier. Datidens holdning til kopier var noget anderledes end i dag. Da Frederik VI søgte råd med henblik på udsmykningen af C.F. Hansens Christiansborg Slot, var indholdet af svaret som følger: Hvorfor ikke bestille kopier hos habile kopister? Hellere en god kopi end en ringere original.

Mens der ikke herskede nogen tvivl om at Rafael var det store forbillede, var meningerne lidt mere delte med hensyn til Michelangelos kvaliteter. Ikke desto mindre skrev Blunck begejstret hjem til professor Lund om udsmykningen i Det Sixtinske Kapel den 21. marts 1837. I brevet nævner Blunck blandt meget andet nogle af de væsentlige begivenheder indenfor kunsthvet (brevet er skrevet på tysk og refereres her i min oversættelse): “- Noget af det mærkværdigste i kunstverdenen i den senere tid er et kopi af Michelangelos dommedagsbillede, som kopieres

af to franske malere, i original størrelse, olie på lærred. Har jeg tidligere beundret dette værk, så er denne beundring næsten steget til afguderier - man burde jo brække pensel og palet itu, for hvad er det dog for elendigt smøleri i forhold til et sådan værk, dog overfor Cornelius hører jeg dog stadig blandt dem, som hvad angår hovedideen foretrækker hans herlige komposition fremfor Michelangelo". Bluncks omtale gælder Peter Cornelius korton til den store dommedagsfremstilling, 1836-1839, i Ludwigskirche i München. Dette forarbejde havde været udstillet i Rom, hvor det vandt megen anerkendelse. Der var endog de kunstnere, som ikke nølede med at fremhæve, hvor glædeligt det var at kunne konstatere, at Cornelius, end skønt han var inspireret af Michelangelo, dog langt overgik denne.

HILKER TAGER TIL ITALIEN

Som den eneste elev der var udpeget af Høyen

fra dekorationsskolen kunne Georg Christian Hilker (1807-1875) umiddelbart se sine muligheder. Høyen havde angivet, at vestibulen egnede sig til en udsmykning i pompeiansk stil, en opfattelse, som Hilker formodentlig kunne få bekræftet hos H.E. Freund, som var medlem af det udvalg, der havde ansvaret for salenes udsmykning over for universitetets ledelse. Der var jo allerede forløbet nogle år, siden Freund havde introduceret den pompeianske rumudsmykning i sin bolig i Materialgården. Det siges, at den var faldet i så god smag i vide kredse i København, at det var blevet en vane for mange af byens borgere at lægge deres søndagstur forbi Friends vinduer - for om muligt at få et kik af stuerne. Hilker skaffede sig derfor det nødvendige kendskab og materiale fra universitetets hovedbygning for at kunne arbejde med et udkast til udsmykningen og tog disse oplysninger med til Italien.

CONSTANTIN HANSEN I ROM OG NAPOLI

Da Hilker kom til Rom den 8. december 1838, var Constantin Hansen (1804-1880) kommet tilbage fra sit første ophold i Napoli. Foruden at have samlet allehånde studier til en stor figurkomposition af en *Oplæser af Orlando Furioso på Moloen i Napoli* havde han været i Pæstum. Derfra havde han hjembragt mange indtryk og studier af oldtidens bygningsværker, landskabet og folkelivet. De fleste er ganske enkle scener af hyrder eller fiskerdrenge, som helt naturligt indtager de samme stillinger, som Constantin Hansen kendte og havde studeret på oldtidens brugsgenstande og skulpturer.

Da både Hilker og Constantin Hansen havde lovet kopier til Kunstakademiet af pompeianske interiører, og de var i konstant pengeknude, ville de gerne hurtigt af sted igen. Hansen for at fortsætte studierne, Hilker for at komme i gang. De synes endnu ikke at have lagt en konkret plan, men



fig. 6

CONSTANTIN HANSEN

En bacchant og en kvindelig kentaur. 1839.

Hilker må have orienteret Constantin Hansen og må have tændt en brand i hans sjæl, for allerede i februar 1839 skriver han til Bindesbøll "Jeg har tænkt noget paa Universitetssalen. Kunde man ikke lade de 12 store Billeder være og indskrænke dem til mindre midt paa Feldtet, og fremstille de betydningsfuldeste Momenter af Verdens Oplysnings Historie. Du husker da nok Abildgaards Socrates. Paa en lignende Maade som deri er udtrykt den antike Philosophie synes jeg man maatte kunne gennemføre det Hele. Jeg har tænkt paa at male nogle Skitser dertil. f: Ex: Moses som den ældste Lovgiver. Homer, Socrates eller fleere af den classiske Aands Repræsentanter. Christi Forklaring som Hovedvendepunktet i Culturen siden Huss paa Baalet, Luther, Columbus Landing i Amerika, Shakespeare etc.: Det er Skade at de moderne Filosofer og Videnskabsmænd ere saa lidt brugbare for Kunstnerne. Den øvrige Ornamentering

kunne da henvise til og tydeliggjøre Forbindelsen i det Hele, og man kunne i de mindre Rum nederunder sætte passende Motiver af dansk Culturhistorie. Der kunne komme Ansgar, Saxo, Tycho Brahe etc.: Hvem skulde male de 12 vældige Billeder ? og hvad skulle de forestille ?..." Resten af brevet handler om Constantin Hansens forhold i Rom.

Købke, som var ankommet i efteråret, forsøgte også at lokke Constantin Hansen med sig til Napoli, men Constantin Hansen havde sin elendige økonomi at tage vare på, så det endte med at Købke og Hilker tog af sted i maj 1839. Constantin Hansen sluttede sig til dem i august, og efteråret tilbragte han og Købke på Capri.

Opholdet skulle benyttes til at udføre studiemateriale til Kunstakademiet af pompeianske udsmykninger. Constantin Hansen valgte at kopiere *En bacchant og en kvindelig kentaur* fra Villa di Cicerone i Pompei. Fig. 6. Vægudsmyk-

ningen var efter fundet i Pompei blevet flyttet til Museo Borbonico nu Museo Archeologico Nazionale. Kopien skulle sendes hjem til København, hvor den skulle tjene som undervisningsmateriale for akademiets elever. Dette motiv var allerede kendt i København. Det var et af museets hyppigt gengivne værker og kunne ses på stik og i bøger, men også i Freunds stuer, hvor det prydede hans klaver. Hansen håbede formodentlig på, at Akademiet også ville betale for en ekstra kopi, da han malede *Kentauren Chiron lærer Achilles at spile på lyre*. Fig. 7. Hvis akademiet ikke skulle være interesseret, måtte han desuden kalkulere med at kunne finde en privat køber. Constantin Hansen har været meget omhyggelig med udførelsen. Ikke desto mindre er der forskel mellem original og kopi, idet han har følt sig fristet til at give figurgruppen et plastisk volumen og en strammere udformning i forhold til omgivelserne, som ikke forefindes i det antikke forbillede. Hans

fig. 7

CONSTANTIN HANSEN
Kentauren Chiron lærer Achilles
at spille på lyre. 1839.

omhu krævede tid, i et brev fra december 1839 indrømmer han, at det vil tage ham tre måneder at kopiere Chiron og Achilles som oliemaleri.

Hilker sammenstillede på to tavler et antal forskellige dekorative vandrette og lodrette friser og dekorationselementer. Den ene gengiver blandt andet en akantusfrise fra Isis templet i Pompei. Fig. 8. Denne dekoration var blevet udgravet i 1764-75, og Hilker har kunnet studere den sammen med Constantin Hansen på museet i Napoli, hvortil den var blevet flyttet. Den anden tavle viser vertikale murdekorationer blandt andet fra Villa di Cicerone. Alle fire arbejder tilhører Kunstakademiet i København.

UDKAST OG FORSLAG

Under samværet i og omkring Napoli må Constantin Hansen og Hilker have udviklet planen for udsmykningen i Universitets vestibule, indtil de kom så vidt, at de kunne sende et forslag til





hovedvæggen til København. Det er en akvarel dateret 1840 og påskrevet Torrean-nunziata, hvilket må forstås således, at den er udfærdiget under et ophold i byen af dette navn på kysten syd for Napoli ikke langt fra Pompei. I januar 1840 havde Constantin Hansen skrevet til Edvard Collin *"Hilker og jeg have begyndt i Forening paa et Udkast til Dekoratiønen af den nye Universitetsbygning's Vestibule og jeg har tillige tænkt paa Solennitetssalen"*. Hvad angår Solennitetssalen, synes det foreløbig at være blevet ved tanken, der kendes ingen udkast, der kan dateres så tidligt. Derimod kendes ikke mindre end syv udkast til vestibulen, de fleste af hovedvæggen, men også udsmykningen af sidevæggene er inddraget i forslagene. Akvarellerne er ikke alle sammen daterede, og processen med henblik på at få farveholdningen afbalanceret og opnå harmoni i kompositionen mellem figurfremstillinger og dekorative elementer

er derfor ikke ganske sikker. Ikke desto mindre kan man gå ud fra, at de to kunstnere holdt sig nært til Høyens forslag i de første forsøg. Det er mest sandsynligt, at et udkast fra vinteren i Rom i 1838-39 med sort sokkelzone og dodenkopvægfarve hører blandt de tidligste forsøg. Hilker har koncentreret sig om at give pilastrene en passende udsmykning. Fig. 9. Han har bl.a. forsøgt sig med en øjensynligt stukkeret, hvid akantusranke på lys okker bund på pilastrene og nogle løst antydende figurer omkring Athene som styrer en kvadriga i hovedfeltet. Den vandrette frise og vægfladernes topstykker er kun lige antydnet på vægfladerne. Men han må have anet, at disse forsøg ville virke alt for spinkle og ubetydelige, for snart får billedfelterne større vægt. Constantin Hansen har overtaget figurkompositionerne, som får mere fylde og efterhånden bliver langt mere betydningsfulde end Hilkers dekorationer. Fig. 10 og fig. 11.

På forslagene til sidevæggene er væggen lys okkergule grundfarve fastlagt, men der eksperimenteres dels med farverne på trappen og døre, dels med bundfarven i de mindre figurfelter og ikke mindst væsentlig med udsmykningen af pilastrene. På højre sidevæg er pilastrene stadig dekoreret med akantusranker på doden-kopgrund, mens endnu en akantusranke løber som en frise på sort bund under loftet. På udkastet til den venstre væg tilnærmer pilastrenes udsmykning sig den endelige og er identiske med det forslag til hovedvæggen, som senere blev godkendt. Fig. 12. Pilastrene er dekoreret med elegante lyse groteske slyng omkring figurer, planter, fugle og fantasifostre på en violblå baggrund. Neden for trappeløbene ses statuerne af Athene og Apollon. De står endnu for Constantin Hansens egen regning, Bissens værker kom til at se noget anderledes ud. Muligvis har Constantin Hansen kopieret dem fra et af de stikværker, han stud-

side 26:

fig. 8

GEORG HILKER

Pompeianske vægudsmykninger. 1839.

side 27:

fig. 9

CONSTANTIN HANSEN OG GEORG HILKER

Udkast til vestibulens hovedvæg. 1838-39.

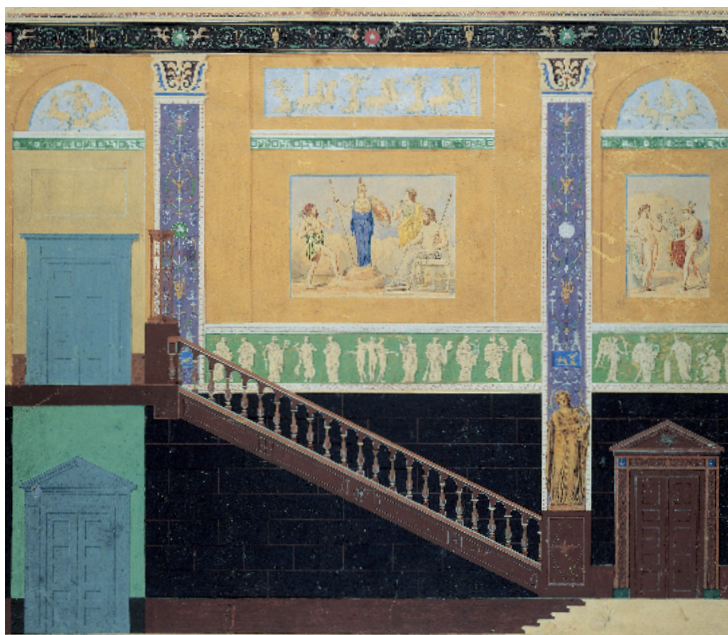
erede flittigt på sin rejse ved siden af museumsbesøgene.

På det forslag de sender hjem i 1840, har figurfremstillingerne helt taget overhånd. Hilkers pilastre står ganske vist smukt og tydeligt med de antikiserende grotesker på violblå bund. Alle figurer på den vandrette frise over sokkelzonen er polykrome på grøn grund, ligesom Athene, Apollon, Herkules og Prometheus på de tre store billeder på de gule vægfeltet og de mindre figurer på lysende blå bund i topstykkerne øverst på væggen alle er malede med livlige farver.

FORSLAGET PRÆSENTERES

Constantin Hansen kom først tilbage til Rom i begyndelsen af september 1840, men da har han også nået en lille afstikker til Firenze sammen med Købke og kunne således tilføje et kendskab til de florentinske renæssancemestre til de allerede erhvervede studier af oldtidens kunst.





side 28:

fig. 10

CONSTANTIN HANSEN OG GEORG HILKER
Udkast til vestibulens venstre sidevæg. 1840.

fig. 11

CONSTANTIN HANSEN OG GEORG HILKER
Udkast til vestibulens højre sidevæg. 1840.

side 29:

fig. 12

CONSTANTIN HANSEN OG GEORG HILKER
Udkast til vestibulens hovedvæg. 1840.

Constantin Hansen må have følt, at hans deltagelse i projektet krævede en forklaring eller måske lidt støtte, for i august henvender han sig til Høyen. Han skriver

“Det Project, som Hilker har hjemsendt, til en Decoration af den nye Universitetsbygning's Vestibule har jeg deeltaget i ved at tegne Figurene dertil og idetmindste i den Tid glædet mig i Haabet om at det dog var muligt at kunne faa Leilighed til engang at komme til at udføre noget i den Art. – Det er beklageligt naar Architecten, som her er Tilfældet, uden Tanke disponerer over Localiteten, og man siden kommer og forlanger af Maleren at han skal bringe en Eenhed tilveie i Decorationen. Man kunne da idetmindste forlange at der maatte være en Plan, en Mening i som forudsatte Mulighed”.

Det kan undre, at der ikke synes at være flere forslag fra andre af den kreds af kunstnere, Høyen havde peget på, men grunden kan være,



at Høyens forslag til at Akademiets elever kunne påtage sig opgaven, endte med at blive stemt ned af universitetets ledelse.

Høyen synes ikke at have kommenteret forslaget til Constantin Hansen, og nu bliver der en tid stille omkring projektet i Rom. Imens ser universitetets udsmykningskomité på forslaget i København. Der hersker stadig tvivl om proceduren, idet den kongelige resolution helt tilbage fra 1836 stadig påbyder, at Solennitetssalen skal gøres færdig først. Denne usikkerhed præger også beslutningerne omkring de to statuer til vestibulen. Bissen var oprindeligt udpeget, men så kom Thorvaldsen på tale. Til sidst krævede Bissen et svar og resultatet blev, at han fik til opgave at modellere Apollon og Athene, og så kunne han tage af sted til Italien i august 1841. Dette har formodentlig sat lidt skub i hele sagen. Samme år tager Hilker hjem fra Rom. Han lægger rejsen om ad München og har dermed lej-

lighed til at besøge Peter Cornelius' berømte freskoskole, samtidig med at han kan orientere sig om nogle af tidens mest omtalte, moderne vægudsmykninger. Peter Cornelius havde udstillet nogle af forarbejderne til Ludwig I af Bayerns Glyptotek og Ludwigskirche i Rom, før han påbegyndte arbejdet i München. De var blevet meget omtalt og bedømt til at stå fuldt på højde med Michelangelos i Det Sixtinske Kapel.

HILKER I KØBENHAVN

Hilkers tilstedeværelse i København synes at have fremmet sagen, og nu begynder rygterne atter at svirre i Rom. Constantin Hansen føler sig øjensynligt sat udenfor, og i sin nød henvender han sig som før til Høyen i et brev, som rummer summen af hans erfaringer og holdninger. Han argumenterer for sine overbevisninger samtidig med, at han passer på ikke at blive for påtrængende. Han er så ivrig, at han helt har glemt, at

han allerede én gang tidligere har skrevet om udsmykningen. Han skriver

"Ikke fordi jeg vil fremtrænge mig, blot for at faae et sligt Arbeide i Hænde – tvertimod føler jeg virkelig Opgavens Vanskelighed, Størrelse og Betydning i Forhold til mine Kræfter; og af den Grund holdt jeg mig bestandig tilbage, idet jeg kun i mit stille Sind beskæftigede mig med denne Sag, og haabende at hvis man viste mig den Tillid at henvende sig til mig blot som Deeltager i at udarbeide den foreløbige Plan, at da dette vilde opmuntre og anspore Kræfterne paa det bedste.

Men paa den anden Side, føler jeg mig ogsaa, - om ikke ved Andet saa dog ved min Iver for at Sagen skulde komme til et modent Resultat, - kaldet til at kæmpe og virke hertil efter bedste Evne. Det forekommer mig som et Selskab der vil give en Concert, og i den Anledning lade forskellige Musikanter komme sammen hver

med et Stykke, han for sin Person synes bedst om, og derpaa bekjendtgjør, at den og den Dag skal Concerten opføres, og endelig sender Bud efter en Capelmester som skal sætte et Par Triller paa hist og her, hvorved det Hele skulle komme i Harmonie. Først disponerer Architecten paa en colossal Maade, men uden anden Plan end hans egen private Fornøielse, over alle de Forhold som betinge Decorationen, derpaa lader man en Decorationsmaler ligeledes more sig paa sin Maade, derpaa lader man forfærdige Statuer etc. og endelig siger man til den Kunstner hvis Værk skulde indtage den betydeligste eller betydningsfuldeste Plads: "Nu ere vi færdige med Alt det Andet, værsaagod nu at tage Penselen, nu har Kongen approberet det!" Jeg har nemlig nylig faaet Brev fra Købke hvori han siger at Hilker har indleveret Tegning til Solennitetssalens Decoration, hvori der er meget smukt og at man blot venter paa Kongens Approbatjon".

Forståeligt nok har dette chokeret Constantin Hansen, og han fortsætter brevet

"Med al Respekt for Hilkers Fortjenester og Dygtighed, saa tilstaaer jeg aabenhjertigt, at jeg ikke tiltroer ham den Aand, som udfordres til at beherske et sligt Foretagende."

– Ved en gennemlæsning har Constantin Hansen dog følt at denne bemærkning er for åbenhjertig, for han har tilføjet i margen

"Jeg siger dette paa ingen Maade for at ned-sætte Hilker. Min Mening er kun at ligesom Ornamenteringen maae slutte sig til og udspringe af Hovedtanken og ikke omvendt saaledes er jeg overbeviist om at naar denne er givet vil maaskee Ingen bedre end Hilker consequent gennemføre sin Deel af Værket og da han er min personlige Ven tillige saa vilde det naturligvis være mig en Glæde naar vi kunde arbeide i Forening".

I brevet fortsætter Constantin Hansen "Ifald der optraadte Nogen som værdig kunde

løst Opgaven, da skulle jeg sikkerlig være den ivrigste Fremskynder af Værket, og med største Glæde og Beredvillighed anvende alle mine Evner og Kræfter som blot Haandlanger". Men nu må han have luft for det, der egentlig driver ham til at skrive "Jeg har længe tænkt over denne Opgave men den liden Opmuntring og den Mangel paa Midler som har været mig til Deel, har forhindret mig fra at kunne realisere noget. Kunstneren alene kan vanskeligt være i Besiddelse af alle de Kundskaber, som udfordres til den consequente Gjennemførelse af en i Historien indgribende omfattende Idee, og der maae sikkert Viden-skabsmanden række ham Haanden. Dette har ofte bragt mig paa Tanken om en hurtig Hjemrejse, dog selv dertil fattedes jeg Midlerne. I Sommer har Hr. Orla Lehmann ved sit Ophold her da denne Sag kom paa Tale, vist min Plan saa megen Opmærksomhed, at han med Varme og Interesse corrigerede og berigede den i den Grad,

at de forekom mig moden nok til et foreløbigt Udkast paa Papiret. Dette Udkast har jeg afsent herfra til Khvn: adresseret til Orla Lehmann (som i Begyndelsen af September ville være i Khvn:) og det vil formodenlig indtræffe endnu før han selv. Dette var det egentlig jeg ville meddele Hr: Professoren samt bede Dem at tale med Lehmann derom ved hans Hjemkomst, og det skulde særdeles glæde mig om De vilde skjænke mig den Opmærksomhed at sige mig Deres Mening. Jeg kjender alene Indretning og Forhold kun af Omtale, men i det Hele taget kan dette ikke væsentlig forandre Tingen. Jeg vil ikke her videre indlade mig paa den nærmere Forklaring da dette bedst ved at see mit Udkast vil skee. Endskjønt det staar som et herligt Haab for mig, at skulle kunne anvende mine Kræfter til slig æresfuld Virksomhed saa er jeg dog langt fra at troe paa dens opfyldelse. Og det er mig alt en stor Glæde om jeg kunne have bidraget til en nær-

mere Overvejelse af saa betydningsfuldt et Værk. – Ligesom Man ikke kan kalde den en genial Historiker, som kun paa Remse kan udenad alle Begivenhederne i chronologisk Orden; men kun den, som gennem Begivenhedernes Gang, kommer til en levende Anskuelse; saaledes er det heller ikke en genial Kunstner, der, saa at sige, paa Remse kan udenad hele Pompeji, Vaticanet og Florenz; men den som knytter sin Erfaring og sit Studium til Livet og den Udvikling Tiden fordrer; og det synes mig for os derhjemme at være paa Tide at man kommer til Klarhed om Forskjellen mellem Kunst og Studium efter Naturen. Undskyld at jeg sidder og fortæller Sligt som De bedre end jeg indseer; men det er mig om at gjøre at udtale min Anskuelse for Dem”.

Det var en særlig uheldig omstændighed, at rygterne om Hilkers udsmykning til Solennitets-salen skulle nå Constantin Hansen, netop som han selv havde haft lejlighed til at leve sig ind i

emnerne til den udsmykning af salen, han havde tiltænkt den. Der var sket det, at Orla Lehmann var kommet til Italien i midten af april 1843. I de næste måneder indtil Lehmann i juli atter forlod Italien sammen med sin svigerfamilie, familien Puggaard, lagde han og Constantin Hansen grunden til deres livslange venskab. Lehmann var interesseret i filosofi og historie og kom netop fra Berlin med Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* i sin bagage. På denne baggrund havde de diskuteret et muligt program for Solennitetssalen. Da Lehmann rejste, var han så optændt af planerne, at han sammenfattede deres ideer i et langt brev til Constantin Hansen. Denne svarede med at skitsere nogle udkast efter Lehmanns forskrift. Det er disse skitser han omtaler for Høyen. Orla Lehmanns program, dvs. essensen af deres samtaler, er en sammenfatning af “Verdenshistoriens Tanke som den guddommelige For-

nuftigheds fyldige Aabenbaring” forklaret i tolv billeder, svarende til de tolv billedfelter, der skulle være i salen. Emnerne omfattede:

1. Det orientalske kulturmoment
2. Jødedommen
3. Muhammedanismen
4. Grækenlands kulturblomst
5. Grækenlands civiliserende virksomhed udad
6. Romerriget
7. Kirken
8. Feudalismen
9. Reformationen
10. Absolutismens glansperiode
11. Absolutismens reformperiode
12. Nutiden

Disse hovedscener skulle suppleres med mindre, som gengav udviklingen i Nordens historie og åndsliv. Hvad der siden er sket med Constantin Hansens udkast, vides desværre ikke. Lehmann

var begejstret for skitserne og bestyrkedes i sin beundring, da han viste dem til de andre bl.a. Høyen. Til Constantin Hansen skrev han, at Høyen havde nogle bemærkninger, men hvilke vides desværre ikke.

Til al held nåede Constantin Hansens brev til Høyen ualmindeligt hurtigt til Danmark, og da Høyen fornemmer, hvor bekymret og tynget Constantin Hansen er, ulejliger han sig med at svare fra den ene dag til den anden. Han søger at berolige Constantin Hansen med en redegørelse for sagens forløb ud fra det kendskab, han har til den. Konsistorium havde besluttet, at der ikke måtte foretages noget i vestibulen før Solen-nitetssalen var færdig. Derfor havde universitetets rektor ved Hilkers hjemkomst forelagt ham den skitse, Constantin Hansen og han havde hjemsendt fra Rom, og havde foreslået ham at lave et udkast til udsmykningen af salens arkitektoniske rammer, uden at der i øvrigt skulle

tages stilling til salens øvrige udsmykning. Hilkers forslag havde derefter “ siden Forsommeren 1842 og til Midsommer 1843 gjort en langsom og møisommelig Vandring fra Consistorium til Kunstacademiet, fra Kunstacademiet til Consistorium til universitetets Direction og endelig til Statsraadet ...”. Dette havde resulteret i en beslutning om, at der intet var til hinder for, at en udsmykning af vestibulen kunne finde sted.

Desuden kunne Høyen tilføje *“Forsalen staaer endnu, som den stod i Slutningen af 1835: smudsig graae – “ Kort og godt intet - absolut intet – var endnu sket, lige med undtagelse af, at Bissens statue af Athene var modelleret færdig og havde været opstillet i gips de sidste otte dage i vestibulen. Konsekvensen af denne sidste oplysning var, at det ville være umuligt at ændre motiverne i vestibulen til emner fra den nordiske mytologi, en idé Lehmann havde luftet, og som han syntes ville passe bedre ind i helheden. Men Høyen mente*

ikke, at det gjorde noget, han fandt at den græske mytologi var et heldigt valg, idet emnerne stod i nøje forbindelse med hele livet på universitetet.

Ved nærmere eftertanke tilslutter Orla Lehmann sig også denne opfattelse og han beroliger Constantin Hansen med følgende konstatering: "Den græske Philosophie har altsaa sin bestemte Plads, en lille Krog i Verdenshistorien, hvorimod den Græske Mythologie er Universal, netop fordi den er symbolsk, skjøndt den i al sin Universalitet kun er en Antydning af, hvad kun i Historien kommer til Anskuelse og Anerkjendelse". Dermed var deres fælles planer for et mytologisk program i vestibulen og et kulturhistorisk hegeliansk program i Solennitetssalen forsvaret.

FORSLAGET APPROBERES

Kort efter denne brevveksling med Høyen modtog Constantin Hansen besked fra Hilker om, at det omsider var blevet besluttet, at de kunne

gå i gang med at udsmykke vestibulen. Det var derfor bedst, at Constantin Hansen skyndte sig hjem til København. Meddelelsen var næsten for meget for ham, men han får dog hold på sin tilværelse, så han kan rejse hjem. Et forslag fra Bingesbøll, som Høyen havde bragt videre i slutningen af sit brev om at udsmykningen kunne udføres al fresco, medførte, at også Constantin Hansen lagde vejen om ad München og tilbragte nogle uger der med at studere freskoteknikken.

Af universitetets årbog 1843 fremgår det, hvad ledelsen havde godkendt med hensyn til udsmykningsarbejdets omfang og indhold. Eforen, H.N. Clausen, har godtaget et forslag udarbejdet af dekorationsmaler Hilker og Constantin Hansen. Det gik ud på at dekorere såvel festsalen som vestibulen med større malerier, med farver og med egentlig dekorationsmaleri. Med forslaget fulgte et overslag på udgifterne i tilknytning til udsmykningen af vestibulen, som skulle påbegyndes straks.

Hvad angår selve det kunstneriske projekt og navnlig de større malerier oplyses det, at der skulle anbringes syv på de tre vægge i forhallen og et skulle udsmykke loftet. Desuden skulle der udføres mindre grisaillemalerier til lynetterne og de omløbende bånd. Endelig var Solennitetssalen tiltænkt fem malerier på hver af de to hovedvægge. Til hele planen var der fremlagt skitser, som angav stil og emne, således at man kunne danne sig et indtryk af helheden. Desuden forelå der på dette tidspunkt fuldstændige skitser til samtlige vægmalerier med emner fra den græsk-romerske mytologi til vestibulen. Skitserne til Solennitetssalen var mindre gennemarbejdede, men emnerne var hentet i den kristne motivkreds. Kunstakademiet havde anbefalet hele planen, både hvad angik den stilistiske udførelse som det valgte indhold. Kongen imødekom konsistoriums ønsker og annullerede den tidligere betænkning. Og som en

bekræftelse står hele vestibulens program nedskrevet således, som det var godkendt i 1843.

Da Constantin Hansen ved arbejdets afslutning nedskrev en forklaring på udsmykningens indhold, er det ikke uinteressant at se, hvad hans foresatte havde lagt vægt på ved påbegyndelsen af udsmykningsarbejdet i 1843. En unavn-given kunstkyndig beskrev i universitetets årbog 1843 det approberede program. Hans beskrivelse gengives nedenfor i sin helhed, med let moderniseret retskrivning og sprogbrug:

VÆGGEN OP TIL SOLENITETSSALEN

På væggen ind mod Solennitetssalene er hovedbilledet: Prometheus har formet mennesket i ler, og Pallas Athene som lægger sin besjælende hånd på det døde stof. Sidebillederne fremstiller titanens trøst i hans kvaler og hans befrielse. Hertil tilføjes det, at den slægt han havde skabt, lignede ham i sind og i skæbne, men den

var desuden dødelig. Den måtte bøje sig for en ufravigelig lovs nødvendighed; den måtte nedstige i det dunkle Hades, og kun heltemod, kun et fromt begejstret, et elskende sind formåede at føre den lutrede sjæl op til en himmelsk forklaring. Det er for at forklare dette, at kunstnerne har valgt emnerne i de mindre billeder.

Frisen nedenunder: I det midterste parti stiger Herakles ned til underverdenen, der karakteriseres ved den spindende Parce, den tronende Pluto og sjælens fører Hermes.

I partierne til højre ses den tilbagevendende Orpheus, fulgt af sin hustru Eurydice ved Hermes hånd; i feltet til venstre synes fremstillingen at dreje sig om Psyche og hendes heldigt udførte ærinde hos Persefone.

Foroven, i den midterste fylding, er Psyche som Amors brud hævet over det jordiske liv, og omgivet af smykkende gudinder. I lynetterne styrer to gudinder hver sit par vælske heste.

Den ene af dem er Pallas Athene, hvortil den anonyme forfatter af beskrivelsen, der i årbogen karakteriseres som "en meget kunstkyndig Haand" tilføjer: men kunstneren må forresten her selv gøre rede for sin mening.

VÆGGEN TIL VENSTRE

Hovedbilledet viser Pallas Athenes fødsel. Gudinden, der vakte Prometheus skabning til live, er selv udtrykket for den lyse, evig bevægelige, evig virkende tanke. Det var ved hende, at guddomsgnisten blev nedlagt i støvet og fremkaldt til et nyt liv, der overalt åbenbarer sig i kampen mod skummel, døsigt råhed og blind drift. Fuldvoksen står hun der i hele sin rustning, nys udsprungen af Jupiters hoved, til forbavelse og undren for de hjælpende guddomme Vulkan og Ilithyja. Det er tanken, der i et nu åbenbarer sig med hele sin guddomsfylde.

Foroven, i fyldingen, holder sejrgudinden en

væddekørsel; forneden, i frisen, er muserne forsamlede om gratierne. Thi for at ånden kan være sit store kald mægtig, må den tidlig og idelig øves, og dens udvikling bør være skøn og harmonisk.

Sidebilledet: Hermes giver Apollon lyren, idet han viser ham strengenes greb. Fig. 13. Begejstringen, som griber ungdommen og uimodståelig river den med sig, går ikke ud fra hin høje og mægtige, men strenge gudinde, den tilhører sangens og spådomsgavens gud Apollon. Lyren ledsagede den fromme hymne og sangene om guder og heroer; men den var Hermes opfindelse, og det valgte moment hentyder ikke alene til poesi og begejstring, men også til broderligt sind, på den ringere naturs beskedne tilbagetræden for den højere. Det står tillige i den højeste forbindelse med fremstillingen i frisen nedenunder, der viser Apollons sejr over Marsyas, den græske lyres over den phrygiske rørfløjte; en betydningsfuld myte, hvad enten

den fortolkes som overmodets fortjente revselse, eller som modsætningen mellem græsk, mandig og asiatisk, forkælet kultur.

I lynetterne ses Helios og Selene på deres vogne. Forfatteren tilføjer: Kunstneren må her selv høres, min forklaring ville blive for søgt.

VÆGGEN TIL HØJRE

Hovedbilledet viser Pallas Athene, der hævder sin ret til at være Athens skytsgudinde; hendes gave, oliventræet, er skudt op ved hendes side. Neptun, der forgæves har fremstillet sig med sin gave, en vælig ganger, betragter gudinden, som står rolig med den vingede Viktoria på sin højre hånd. Den fremstormende kraft, som boer i hesten, kunne havets gud vel fremkalde; men den fik først sit rette værd under gudindens tæmmende og styrende hånd. Den ånd, som lader oliventræet skyde frem, forbereder også sikrest den afgørende kamp.

Det er denne besindige, sig bevidste heltekraft, som ytrer sig foroven i Herkules' sejr over kentaurene (fyldingen i midten), og i Perseus' og Theseus' heldedåd (lynetterne). Men også ordet har sin kamp og sin sejr, og denne er udtrykt i frisen nedenunder, hvor Athens lærere, den demonstrerende Sokrates i midten, har forsamlet opmærksomme lærlinge eller øvede modstridere omkring sig.

Sidebilledet: Apollon har fældet dragen Pytho. Sangens og spådommens gud skal for fremtiden inspirere præstinden på Delphis trefod.

I frisen nedenunder ses Apollon syngende mellem hyrderne. Først ved poesien vækkes sjælen for højere dannelse. I kamp, i nød, fremkalder ofte frelse og sejr ved begejstringens over- og fremskuende blik. Poesiens gud baner vej for Athenes høje alvor, og hvor den strenge gudinde kun ville blive modtaget med stum ærefrygt, der formår Apollon alt at aflukke gemytterne medfølelse.

fig. 13

CONSTANTIN HANSEN

Apollon og Hermes. 1843.

Det skyldes ikke en forglemmelse, at udsmykningen af loftet ikke omtales. Der herskede nemlig nogen usikkerhed med hensyn til motivet. Constantin Hansen havde oprindeligt planlagt at male Ganymedes, som løftes op mod himlen af Zeus i skikkelse af en ørn, men det havde ikke fundet tilslutning hos universitetets udsmykningsudvalg. Det står ikke klart, hvorfor dette forslag blev afvist, da billedet af Ganymedes, den smukkeste af alle dødelige, som ophøjes til at færdes på Olympen, ville passe smukt ind i væggenes udsmykningsprogram. Det var i særlig grad uheldigt, at der ikke var enighed netop om loftets midtplafont, for af tekniske årsager var det nødvendigt at begynde udmalingen af hele udsmykningen netop med loftet.

Sammenholdes gennemgangen af udsmykningens billedprogram fra universitetets årbog 1843 med de tre dekorationsudkast (fig. 10, 11 og 12) kan det iagttages, at der er et nøje sam-



menfald mellem emnerne i billedfelterne og teksten. Det kan således fastslås, at de to skitser til sidevæggene har fulgt forslaget til den approberede hovedvæg og at netop disse tre tegninger har været grundlaget for udsmykningsudvalgets beslutning om at sætte arbejdet i gang.

DEN TEKNISKE UDFØRELSE

Interessen for fresko-teknikken havde flere årsager. For det første er det en krævende teknik, som skiller bukkene fra fårene, kun de sikreste mestre og de største kunstnere har behersket denne teknik. Til gengæld skulle belønningen også være, at det færdige arbejde er meget mere holdbart end nogen anden teknik. Når Bindesbøll har nævnt teknikken, kan det have været for at stemme konsistorium mildere efter de dårlige erfaringer med at spænde store lærreder op på vægelfelterne. Christian Fædder Høyers mislykkede forsøg var næppe glemt endnu. Bindes-

bøll vidste også, at Constantin Hansen delte hans interesse for polykrom arkitektur, formodentlig et af de emner han havde underholdt vennen med, mens han blev portrætteret til *Et selskab af danske kunstnere i Rom*. For det andet var det blevet et ideologisk modefænomen. Den tyske romantiske kreds omkring Friedrich Overbeck og Peter Cornelius havde jo allerede i deres oprør mod kunstens udvikling i begyndelsen af århundredet dyrket ungrenæssancens opfattelse af antikkens malerkunst. Den viden ungrenæssancens malere havde fra de litterære kilder var blevet styrket ved fundene i Neros gyldne hus og resultatet af disse studier kunne beundres i Rafaels genskabte groteske dekorationer i Vatikanets Loggier og Michelangelos fresker i Det Sixtinske Kapel. Her lyste de stadig med friske farver.

Opholdet i München var så lærerigt, at Constantin Hansen blev længere end planlagt; men den 10. januar 1844 var han tilbage i København.

Den 11. januar besøgte Constantin Hansen Eckersberg, og så kunne han omsider tage universitetets hovedbygning i øjesyn. Han måtte indrømme, at det var en vanskelig opgave. Efter trapperne fra pladsen op mod universitetets indgang, stod han under repos'en og så frem mod vestibulen og væggen ind mod Solen-nitetssalen. Lyset fra det store vindue i facadevæggen fordeler sig fint over hovedvæggen, mens sidevæggene er meget problematiske. Der er en tendens til, at hjørnerne længst inde bliver ganske mørke og dertil kommer, at de to åbne trapper beskærer væggene således, at en harmonisk bemaling vanskeliggøres. Endelig skulle der med udsmykningen skabes en sammenhæng mellem væggene og det store loft.

PILASTRENES ARABESKER

Det er Hilker, der har ansvaret for pilastrenes udsmykning, men det må tilskrives Constantin

Hansen, at også de omfatter de figurer og små scener, der indgår som en del af hele udsmykningen. På hovedvæggen til venstre for portalen angiver en kvindelig herme ved pilastrens fod, ligesom kapitælet med volutter omkring en kvinde med et overflødhedshorn, samt perspektivkassen midt på skaftet eller rettere på højde med den vandrette frise, at denne pilaster er viet Demeter. Tilsvarende rummer pilastren til højre symboler og billeder, der vedrører Bacchus. Pilastrene på sidevæggene skal forstås parvist modstillede, således repræsenterer de to nærmest hovedvæggen Thetis og Okeanos, de to nærmest væggen med vinduet Saturn og Rhea. Mag.art. i kunsthistorie, Ph.d. Lulu Salto Stephensen har foretaget en meget grundig gennemgang af alle dele fra Hilkers hånd. Af denne studie fremgår det, hvor originalt og omhyggeligt ikonografien er gennemført til mindste detalje.

UDSMYKNINGENS FØRSTE FASE, LOFTET OG HOVEDVÆGGEN

Allerede i sommeren 1844 er Constantin Hansen og Hilker igang på loftet. Hilker maler det dekorative rammeværk samt de fine mos- og bladguirlander omkring billedfelterne. Constantin Hansen begynder med det store midtfelt. Her maler han Aurora, morgenrøden, som en ung kvinde i antik klædning og med store vinger. Fig. 14. Hun svæver hen over himlens blå, mens hun spreder roser foran sig. Et lille bevinget drengebarn, Lucifer, med en stjernestav i den ene hånd, skygger for øjnene med den anden hånd for at beskytte sig mod det stærke lys. Fig. 15. Barnet personificerer morgenstjernen, som flygter bort ved lysets komme. Billedet af Aurora, der spreder mørket og lægger alt blot i lyset, passer ind i den overordnede idé, som skal samle udsmykningen til et hele og afspejle universitetets funktion og stræben. I felterne langs væggene ses

fire gange tre zodiaktegn og i de fire kvadratiske hjørnefelter er gengivet planetguderne, som en påmindelse om tiden, universet og den kosmiske kontinuitet. Constantin Hansen ønskede at understrege arkitekturens proportioner og samtidig at etablere et samspil mellem Bissens skulpturer og den malede dekoration. Disse forhold fremhæver han ved kun at bemale midtfeltet med livlige farver. De øvrige figurer på loftet er monokrome, hjørnefelterne med planetguderne i gråt og stjerne-tegnene i okker.

Den brogede farveholdning i det approberede forslag måtte dæmpes. Således forbliver det Hilkers andel af udsmykningen, pilastrene og frisen under loftet, som står frem i livlige farver, mens de øvrige friser ændres. Fig. 12. Den som angiver etageadskillelsen, males i grisaille på grøn baggrund, og virkningen bliver som en frise af skulpturer. De to cirkelsegmenter og det rektangulære midtfelt øverst på væggene males

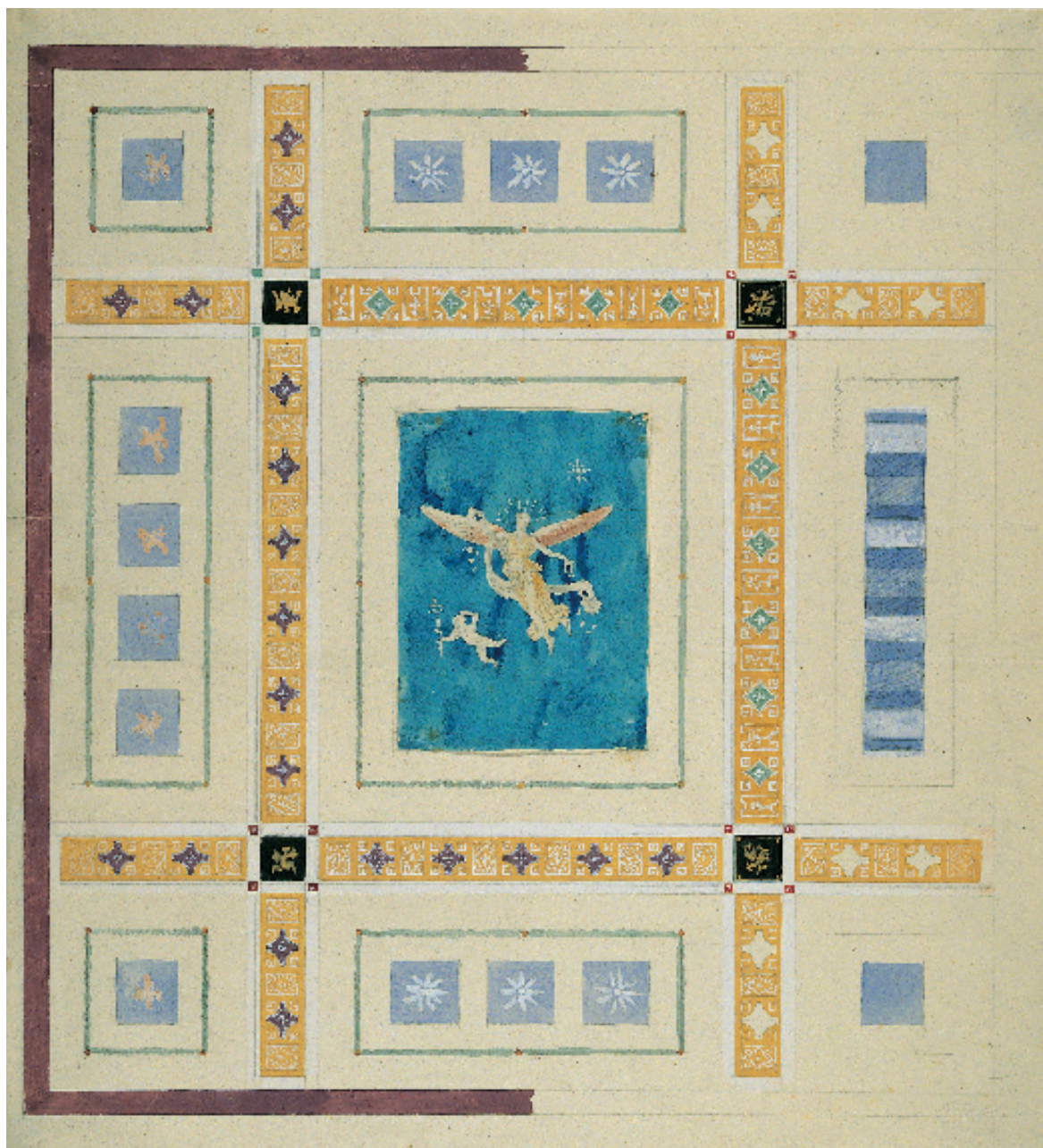


fig. 14

CONSTANTIN HANSEN

Udkast til vestibulens loft. 1844.

ligeledes i grisaille, men med en blå baggrund. Dermed opfattes denne del af udsmykningen som relieffer. Det er således alene de store malerier, som bryder vægfladerne, og de er en forholdsvis beskeden del af hele udsmykningen. På trods af de forstyrrende døre, trapper og repos'en, som forbinder gangene til auditorierne, fremstår vestibulen som en præcist defineret helhed.

HOVEDVÆGGEN

Efter loftet skulle væggen ind mod Solennitetssalen bemales. Fresko-teknikken kræver, at arbejdet påbegyndes foroven på vægfladen. Derfra arbejder maleren sig så ned over væggen for ikke at komme til at stænke på det, der allerede er udført. Arbejdsprocessen er i Norden afhængig af de klimatiske forhold. De enkelte motiver gennemarbejdes inden de udføres som kartoner, dvs. fortegninger i forholdet 1:1. Dette

kan foregå i vintermånederne, mens der ikke kan arbejdes på de fugtige vægflader, når det er koldt, endsige hvis det fryser. I sommermånederne pudses væggene op, og kartonerne lægges på den våde puds, således at motivets konturer kan afsættes på malegrunden ved hjælp af en benpren, som trækkes hen over tegningen. Fordelen ved al fresco er, at farvepigmenterne ved iltning indgår en kemisk forbindelse med pudslaget og dermed forbliver klare og meget modstandsdygtige. Det forudsætter, at det øverste pudslag er friskt og fugtigt, når farven påføres. Derfor bør der ikke lægges større flader op, end kunstneren kan nå at bemale på én dag. Hver dag pudses frisk malegrund op til kanten fra den forrige dag. Grænsen mellem den ene dags arbejde og den næste glattes således, at den ikke forstyrrer det færdige billede. Det er dog muligt på nært hold at iagttage de enkelte dagsværker.

fig. 15
CONSTANTIN HANSEN
Aurora. 1844.

fig. 16
CONSTANTIN HANSEN
Lucifer. 1844.





På grund af udsmykningens dårlige bevaringstilstand har der hersket tvivl om, hvorvidt Constantin Hansen havde malet al fresco. Det har han. Grænserne mellem større og mindre flader (giornate), alt efter hvor krævende motivet har været på den pågældende dag, kan iagttages under de rette forhold. Dog synes der at have været pudset større flader op ad gangen end et enkelt dagsværk. Når dette har kunnet forsvares, skyldes det det danske sommerklima, idet fugtigt og køligt vejr medvirker til, at den fugtige puds kun tørrer langsomt op.

I løbet af sommeren 1845 males de to cirkelsegmenter med Selene på månens vogn og Helios på solens, fig. 17 og 18, samt midtfeltet med Psyche, som optages på Olympen. Samme sommer maler Constantin Hansen det store maleri i midtfeltet med motivet af Prometheus, som har skabt et menneske af ler, og Athene (Minerva) som besjæler leret. Fig. 2. Først næste

sommer nåede Constantin Hansen at male billedet på venstre sidefelt af Prometheus, som er lænket til Kaukasus' klipper, mens Apollon søger at lindre hans smerte ved sin sang. Fig. 19. Apollon svarer nu i stil og udtryk til Bissens skulptur ved trappens fod. I sommeren 1847 kommer det højre sidefelt til med Herakles, der hjælper Prometheus ned fra klippen. Endvidere blev hele frisen på grøn bund færdig, inden arbejdet måtte slutte i september. Frisens tre felter fremstiller scener fra underverdenen. Under midtfeltet ses Psyke foran Persefone og Plutos troner. Bag Psyke danser to Eumenider, mens Nemesis ser til, og bag tronerne er en Danaide standset op for at se, hvad der sker Psyke. På frisen til venstre ses Eros som leder Orfeus tilbage til jorden, mens Eurydike blidt holdes tilbage af Hermes. På feltet til højre står Karon ved sin båd, mens Herakles trækker Kerberos efter sig i hælene på Athene. Resten af væggen er



bemalet med sorte kvadre og en dyb rød fugning. Denne zone og pilastrene står også færdige det år.

UDSMYKNINGENS ANDEN FASE.

SIDEVÆGGENE

Universitetets ledelse, som var blevet utålmodig og fortsat kæmpede med økonomiske problemer, mente, at der nu kunne blive tale om at standse arbejdet, eller i det mindste at nøjes med den dekorative del, så kunne felterne udføres senere. Det lykkedes dog Constantin Hansen at forklare det uhensigtsmæssige i denne fremgangsmåde og arbejdet fortsatte. I sommeren 1848 malede han de øverste felter på begge sidevægge. Han begyndte øjensynligt med lynetterne nærmest Solennitetssalen med Dædalos, som arbejder på sine vinger, mens Ikaros ser til. På lynetten over korridoren til auditorierne vejleder Athene skibsbyggeren, som

side 42:

fig. 17

CONSTANTIN HANSEN
Selene på sin vogn. 1845.

fig. 18

CONSTANTIN HANSEN
Helios på sin vogn. 1845.

side 43:

fig. 19

CONSTANTIN HANSEN
Apollon spiller for den lænkede
Prometheus. 1847.





arbejder på skibet Argos og i midtfrisen arbejder Hæfeistos med sine svende i smedjen, da Thetis træder ind. På modsatte væg Bellorofon, som på Pegasus ryg farer frem for at dræbe den frygtelige Chimære. Fig. 20. I midtfeltet kæmper Lapitter og kentaurer og i det sidste felt over gangen ses Chiron og Achilleus.

De efterfølgende somre kunne Constantin Hansen kun nå at male et af de store billeder. Han malede kappestriden mellem Apollon og Marsyas på højre væg i feltet nærmest Solenitetssalen i 1849, fig. 21, og i 1850 Athenes fødsel i det store felt på venstre væg. Fig. 22. I 1851 fulgte billedet på samme væg af Apollon, som sidder på trefoden mens præstinden Pythia rækker ham en offerskål. Sidste store felt, hvor Athene sejsikkert peger hen på oliventræet, mens Poseidon viser ned mod sin kilde og Nike med sejrens palme nærmer sig Athene, males færdig i 1852. Fig. 23. Og så

omsider i 1853 kunne Constantin Hansen se en ende på arbejdet. I løbet af vinteren og foråret gjorde han kartonerne helt færdige, og skrev næsten tri-umferende til Orla Lehmann: *"I Gaar var jeg færdig med alle Cartonns, Muserne, Pegasus og Hippokrenes, Nymfer, Apollo og Hyrderne og Argonautertoget, tilsammen 30 Alens Længde, 2 Alens Høide, 28 menneskelige Figurer, en Hest, en Hund, en Geed og et Skib, Alt paa første Plan i Forgrunden, Intet skjult eller opløst af Skygger og Lufttoner, hver Linie, hvert Lys, hver Halvtone, hver Skygge, hver Fold i Drapperierne prøvet, vraget og antaget."* I den efterfølgende tid males hele frisen, de ni muser under Athenes fødsel, Pegasus og nymferne under Apollon og Pythias og på den modsatte væg Apollon, som spiller for hyrderne under Apollons og Marsyas' kappestrid og sluttelig Argonauterne på Bebrygernes ø under Athene og Poseidon.

HILKERS ANDEL

Constantin Hansens forbehold overfor Hilker i brevet til Høyen kan kun tages til indtægt for den isolation han måtte opleve, mens han stadig opholdt sig i Rom og ikke på nærmeste hold kunne følge modtagelsen af deres forslag i København. Resultatet af deres samarbejde, deres venskab og fælles høje mål indenfor deres professioner, historiemaleriet og dekorationsmaleriet, kan dagligt fornemmes af dem, som passerer igennem universitetets hovedbygning.

Allermest overbevisende er udsmykningen af pilastrene. Det må tilskrives Constantin Hansen, at de indgår som en naturlig del af programmets narrative forløb. Han må have valgt hovedfigurer og emner for hver pilaster, ligesom det fremgår af hans skitsebøger og betalingerne, at det er ham som har udformet de mytologiske figurer på kapitælerne. Ved en omhyggelig gennemgang af forlæggene fremgår det, at detaljerne med figur-

side 44:

fig. 20

CONSTANTIN HANSEN
Bellerofon på Pegasus. 1848.

fig. 21

CONSTANTIN HANSEN
Apollon og Marsyas konkurrerer. 1849.

side 45:

fig. 22

CONSTANTIN HANSEN
Athenes fødsel. 1851.





fig. 23

CONSTANTIN HANSEN
Athene og Poseidon strider om
besiddelsen af Attika. 1852.

fig. 24

CONSTANTIN HANSEN

Perspektivkasse. 1848-53.



fremstillinger og de små fortællinger i perspektivkasserne skyldes Constantin Hansen, mens alt andet er Hilkers originale indsats. Fig. 25

På hovedvæggen flankeres indgangen til Solennitetssalen som nævnt til venstre af en pilaster tilegnet Demeter og til højre af en pilaster tilegnet Bacchus. Pilastrene uddyber og nuancerer hovedvæggens fortællinger med Demeter på tronen ved siden af Hades i dødsriget på frisen over døren i midtfeltet. Nederst på pilastren frembærer en pragtfuld bevinget, kvindelig herme et sold med gyldne kornaks. Fra hermens hoved udspringer et symmetrisk rankeværk, som opbygges af plan-teslyng, parvise dyr, fugle og blomster i en vekslen med musikinstrumenter, trofæer og mindre figurfremstillinger i en spidsoval og en cirkulær indramning samt i en lille perspektivkasse. Fig. 24. På Bacchuspilastren kan samme opbygning af dekorationen aflæses med afsæt i en satyrherme, som frembærer en flettet kurv med en over-

dådighed af blå og grønne drueklaser. Pilastrenes opbygning er ens, dog er alle detaljerne forskellige. Ser man nøjere efter genkendes hovedfigurens attributter som en del af detaljergdommen.

Der er langt fra de forholdsvis spinkle friser og rammeværk fra Pompei og Herculaneum, Hilker havde studeret til disse pilastre i Napoli. Hilker har som alle sine malerkolleger hentet inspiration hos Rafael.

I Vatikanet udførte Rafael for medicipaven Leo X en billedencyclopædi i udsmykningen af piller og pilastre. Dette fænomenologiske verdensbillede er systematiseret efter samme princip, som det Hilker har anvendt. Rafael var værdsat for at have genopdaget grundlaget for at lave relieffer i en stuk, som holdt sig ligeså frisk som oldtidens. Det har ikke interesseret Hilker. Han ønskede ikke at forsøge sig med stuk efter de indledende skitser med hvide akantusranker. Han foretrak at male hele dekorationen og stili-

sere den, så den harmonerede med samtidens smag og forventninger.

BISSENS ATHENE OG APOLLON

I 1836 blev det bestemt at Bissen skulle udføre to statuer af Apollon og Athene i lidt over naturlig størrelse til vestibulen. De skulle opstilles på hver sin piedestal neden for trappeløbene. Også med denne opgave løb ledelsen ind i misforståelser og pengeproblemer, som sammen med overvejelser om at opfordre Thorvaldsen til at påtage sig opgaven bevirkede, at den endelige aftale med Bissen først blev sluttet den 26. august 1841, den dag han med hustru, børn og barnepige havde gjort klar til at rejse fra København til Italien. Under opholdet i Rom samlede han skitser til skulpturerne til universitetets vestibule, men romerrejsen var ikke lykkelig. Praktiske forhold, sygdom og det yngste barns død hæmmede hans arbejde. Først da Bissen var tilbage



fig. 25

GEORG HILKER

Detalje fra venstre sidevægs
venstre Pilaster. 1848-53.

i København i 1843 og var rykket ind i Freunds pompeianske stuer i Materialgården, tog han egentlig fat på opgaven. Fig. 27. Athene blev færdig først og gripsafstøbningen blev modtaget med stor opmærksomhed på sin plads ved trappen. Apollon modellerede Bissen op på stedet, således at han kunne sikre det rette samspil mellem de to værker. Fig. 26. På trods af de mytologiske emner og deres præg af Bissens indgående kendskab til samlingerne i Rom og dermed deres tydelige slægtskab med oldtidens fremstillinger, blev de inddraget i den aktuelle debat om den nordiske nationalitet og enhed. De blev opfattet som et udtryk for en national manifestation og et vidnesbyrd om den vågnende folkeånd. I begejstring og taknemmelighed over fremstillingerne af Athene og Apollon arrangerede studenterne en fest for kunstneren og i tilknytning til denne indsamledes et større beløb med henblik på at sikre



fig. 26
H.W. BISSEN
Apollon. 1843.



fig. 27
H.W. BISSEN
Athene. 1843.

værkerne udført i marmor. Som noget ganske usædvanligt afholdt studenterne desuden med tilladelse fra Universitet og kunstakademi en udstilling i hovedbygningens øverste etage af danske malerier og kunstgenstande fra Abildgaard til samtiden. Da det viste sig at de to skulpturer skulle måle mindst 2,5 m i højden, for at de kunne passe ind i helheden, fordyredes opgaven yderligere. Ikke desto mindre tilvejebragtes beløbet således at Athene og Apollon i marmor kunne indtage deres pladser i hovedbygningen i 1855.

UDSMYKNINGENS MODTAGELSE

Rumudsmykningens fuldførelse i 1853 synes at have vagt ringe opmærksomhed muligvis fordi Hilker fortsatte udsmykningen af gangene. Det kan dog også skyldes at universitetets ledelse udviste en vis tilbageholdenhed fordi hovedrummet, Solennitetssalen, endnu ikke havde fået en passende udsmykning. Som et udtryk

for Universitetsledelsens tilfredshed modtog Constantin Hansen dog et ekstra honorar på 1000 rigsdaler og Hilker et på 500 rigsdaler.

Kort før jul i december 1853 orienterede professor i filologi, arkæologen I.L. Ussing "Fædrelandet"s læsere om udsmykningen. Allerede i 1847 havde han skrevet om den færdige hovedvæg og om, hvad der var i vente, hvis arbejdet fik lov til at fortsætte. Nu gennemgår Ussing motiverne omhyggeligt og redegør for udsmykningens opbygning og indhold. Han påpeger betydningen af Selene og Helios, nat-ten og dagen. *"disse to store Tegn, som Himlen bestandig viser Menneskene"*, og at *"Prometheus selv ikke er et Menneske, men han er Repræsentant for den stræbende Menneskeforstand, som trodser Fordomme og ydre Hindringer og ved Udholdenhed og Tillid til sin egen Kraft til sidst vinder Seir. Men denne Berettigelse har Forstanden kun, naar den tænkes i sin fulde guddommelige*

Storhed og Ufejlbarlighed. Menneskets lod er en anden; han er svag og bestandig hildet i de jordiske lyster; det er kun ved en lang Prøvelse i Ulykker og Genvordigheder at han lærer at erkende det Timeliges Intethed, og at ikkun den guddommelige Kærlighed kan frelse ham". Ussing fremhæver endvidere at *"Menneskene vil ikke i kamp uden Maal og Ende ... naar hun ruster sig til Kamp, er det kun for siden at plante Fredens Olie træ og udbrede Visdommens Frugter"*.

I tillid til kunstens dannende og forædlende indflydelse på menneskets tanker glæder Ussing sig over udsmykningens Apollon, både som geniet, den sandsigende gud, der viser sig for mennesket og som den, der ved sin musik kan besejre det jordiske og lave. Ligeledes beundrer han Athene, billedet for videnskaben, det åndelige lys og det flittige arbejde. Athenes fødsel er tankens fødsel, Athene repræsenterer kulturens sejr.

Ussing glemmer ikke at nævne, at Constantin

Hansen er tro mod sit forbillede, oldtidens berømte værker, samtidig med at han søger enkelthed, og ikke mindst, at han opfylder tidens krav til det historisk korrekte. Ussing bifalder i øvrigt, som det eneste rigtige for en opgave af denne art, at Constantin Hansen har valgt at udføre den al fresco i pompeiansk stil. Derfor mener Ussing, det er dobbelt glædeligt, at rummet er offentligt tilgængeligt, og han slutter med at ønske, at hans redogørelse kan være til hjælp og opfordrer læserne til at besøge universitetets vestibule.

Heller ikke Hilker bliver glemt af Ussing, som begejstret allerede i Fædrelandet 1847 beskrev pilastrenes udsmykning med ordene *“De brede Striber selv ere vel den skønneste Gjenfødelse af de pompejanske Arabesker, man hidtil har seet. Man bliver til mode som i et eventyr, naar man seer denne forunderlige Blanding, hvor Mennesker og Dyr voxer op af Planterne, hvor livløse Gjenstande skyde friske Skud, og det hele gjen-*

nemtrænges, ikke af Naturens Liv, men af Architecturens Aand, der forstener det Altsammen, ligesom Frugterne i Aladdins Hule”.

H.N. Clausens drøm er gået i opfyldelse, hvad angår vestibulen: *“Universitetet kan modtage de Studerende i Rum, hvor Billedet af Videnskabens inderlige Forbindelse med Kunsten føres dem i møde i opvækkende, tiltalende Sprog. Hovedstaden har intet, til hver Time paa Dagen tilgængeligt, Sted, som paa nogen Maade kan sammenlignes med universitetets Forhal og Gange. Den Indtrædende seer sig omgivet til alle Sider af symbolrige Fremstillinger fra den græske Mytverden og Sagakreds, og Farvepragten forhøies ved det ene store mod Middag vendte Vindue”*.

CONSTANTIN HANSENS ÆSTETIK

På trods af et vaklende helbred og vanskelige vilkår tabte Constantin Hansen ikke målet af syne. Kun når den yderste nød stod for døren, og der

manglede mad på bordet til de mange munde, han havde ansvaret for at mætte, greb han til den udvej at ernære sig ved blot at efterligne naturen, således som den almindelige bestiller helst ønskede det. *“Konsten bestaaer ikke af Efterligning, men i selvstændig Opfatning, men for at kunde fastholde det Flygtige og Besværlige i Livet og gjengive det i Konsten fordres Kundskaben saavel som Talentet”*. I de ti år Constantin Hansen arbejdede på universitetets udsmykning, stod han fast og slækkede aldrig på kravene til sig selv.

DE SKJÖNNE KUNSTERS ENHED

I 1863 formulerede Constantin Hansen under titlen *De “Skjønne Kunstes Enhed”* sin opfattelse af de krav, man måtte stille til et kunstværk og dermed også til kunstnerne. Dette indlæg blev trykt i Nordisk Universitets-Tidsskrift samme år.

For at forklare kunstens væsen éntydigt og overskueligt tager han arkitektur, skulptur og

malerkunst under ét, som en "enhed". Fordi de hver især, når det kunstneriske udtryk hæver værkerne over den elementære brugsfunktion, stræber efter det samme ideal for kunsten. Kunstens væsen karakteriserer Constantin Hansen som en synliggørelse af det "skjønne", forstået som det sjælelige, også benævnt ånden eller ideen, fremstillet "som et harmonisk Hele".

For alle kunstarter gælder "De samme evige Skjönhedslove", som bygger på harmoni i udtrykket. Dette mål kan kunstneren nå, ikke alene gennem sin forståelse af motivets idé, men også gennem sin håndværksmæssige kunnen, sin beherskelse af virkemidlerne: linier, former, farver, lys og skygge. Resultatet afhænger af, hvorledes kunstneren forstår at bøje og forme materialerne i åndens tjeneste.

Materialerne er underordnede, hvad enten kunstneren benytter sig af den tredimensionelle form og det virkelige lys, således som billed-

huggeren, eller skaber en illusion på en flade, således som maleren, så er målet fælles. Hvad angår arkitekturen, bemærker han, at i nogle tilfælde er udtrykket så smukt og dominerende, at bygningens karakter og praktiske funktion bliver underordnet og dermed kan arkitekturen i sin heldigste udformning ligestilles med de andre kunstneriske udtryksmåder.

Da Constantin Hansen af holdning og hjerte er nyklassicist med Thorvaldsen som forbillede, taler han ikke om polykrome skulpturer, og han må derfor redegøre for farvens særlige rolle med ordene *"Det ejendommelige trylleri, som ligger i Farvernes harmoniske Sammensmeltning, og som betegnes ved Ordet Kolorit, kunde synes at adskille Maleri og Plastik, men Kolorit bestaaer jo ikke i en vilkaarligh eller aandlös sammenhæng af skjønne Farver, men deri, at Koloristen former med Farvetoner, og at disse udtrykke Stemning, Karakter og Sjæl"*.

Efter at have karakteriseret virkemidlerne redegør Constantin Hansen for de kategorier, han inddeler kunstnerens virkefelt i, idet han skelner mellem det billedlige og det ornamentale. Med det billedlige mener han de motivkredse, som indgår i det akademiske hierarki, for eksempel de store figurkompositioner i de religiøse, allegoriske eller historiske fremstillinger eller genre-, dyre- og plantemotiver, som rangerer længere nede i systemet. Det ornamentale beskrives som det, der ikke direkte genfindes i naturen, *"Alt det Uorganiske, der beaandes af det Rhythmiske, Symmetriske og Harmoniske"*. Under denne karakteristik placerer Constantin Hansen også arkitekturen.

Da erfaringen viser, at det billedlige og det ornamentale ofte findes i det samme kunstværk forklarer Constantin Hansen, at de to kategorier kan forenes eller sammensmeltes i det dekorative. Som et forbilledligt eksempel fremhæves

Michelangelos udsmykning i Det Sixtinske Kapel og Rafaels i Stanzerne og Loggieerne. I disse eksempler fastholdes ideen ved midlernes fuldkomne harmoni og skønhed.

I det følgende uddyber han forudsætningerne, idet han forklarer kunstnernes udtryksmuligheder for at fremstille den harmoniske, afrundede helhed ved valget mellem naturalisme og idealisme. Om disse to stilistiske muligheder siger han: *“Den ene (naturalismen) søger Sandheden paa Skönhedens Bekostning, den anden søger Skönheden paa Sandhedens Bekostning; men i ethvert Kunstværk maae disse to Retninger findes sammensmeltede. Er Naturalismen ikke tilstede, slaauer Kunsten over i det Maniererte og Karakterløse; men er Idealismen ikke tilstede, fortaber Kunsten sig i det Aandløse, Fotografiske”*.

På samme måde som det kunstneriske udtryk kan finde sin form i forskellige materialer, så kan forskellige motiveringer finde sit udtryk i kunst-

værkerne. Således har kunsten til alle tider stået til tjeneste både for det verdslige og det religiøse liv. *“Men Kunsten forfølger dog stadig sit eget Formaål, der altid maa falde ind under det Æsthetiske, det Harmoniske, det Skjønne. Kunsten forfægter ikke Dogmer og prædiker ikke Moral”*.

Efter at have klargjort begreberne, afslutter Constantin Hansens sit indlæg med en udviklingshistorisk oversigt, hvor han forfølger sin overbevisning om, at *“Kunsten har sit Maal ikke udenfor, men i sig selv”*. Og Constantin Hansen slutter *“Kunsten optager efterhaanden i sig hele sin Fortid, tilegner sig de svundne Tiders Fortrin og benytter dem paa en ny Maade. Den forfrisker og styrker sig i den antike Enfold og Skjønhed, den beriger sin Fantasi med Middelalderens Romantik, forhøjer sin Pragt ved Renaissancens Farvespil; men den holder fast ved Troen paa den evige Skjønhed, som er dens Udspring og Maal”*. Idet han søger det højeste mål for kun-

sten, lykkes det ham at forene Winckelmanns nyklassicistiske ideologi med romantikernes idealisme ikke alene i teori men også i praksis med sine værker.

BILLEDPROGRAMMET

Efter ti års arbejde kunne de sidste stilladser tages ned og udsmykningen kunne omsider betragtes i sin helhed fremfor i den tilfældige rækkefølge, den var blevet malt. Der var delte meninger om loftets midtplafon. En kunstkyndig redaktør af et månedsblad mente, det var alt for beskedent at kun én figur skulle gøre fyldest på den store kvadrat. Han havde sat sin næse op efter noget større, noget i retningen af de romerske barokmaleres ridt med firspand hen over loftet, således som romafarere kendte det fra Guido Renis fremstilling af Aurora i palazzo Rospigliosi eller Guercinos i casino Ludovisi. Denne forventning sætter Constantin Hansens

valg og stil i karakter og understreger i hvor høj grad han tager den græske klassicisme som forbillede. Han stræber ikke alene efter den winckelmannske stille storhed og ædle enkelhed i teorien, men viser hvorledes emnerne kan udtrykke fortællingens nuancer blot ved figurens harmoniske opbygning og linieføring i samspil med det omgivende rum. Med helt udfoldede vinger svæver Aurora fra det uendelig blå rum frem mod tilskueren. Hun hænger i luften for øjnene af den, som ser mod loftet og spreder med sine roser lyset frem for sig. Med loftets udsmykning er Constantin Hansen nærmest professor N.L. Høyens oprindelige forslag.

Billedprogrammet på hovedvæggen og de to sidevægge tager deres udgangspunkt i de store midtfelter og kan derfra læses i lodrette og vandrette forløb. Fortællingen begynder med den mytologiske skabelseshistorie, da titanen Prometheus udformer lerfiguren af det

første menneske. Fig. 28. Dybt koncentreret bøjer Prometheus sig frem mod skulpturen. Han støtter højre fod på den blok, han har brugt under arbejdet, og med venstre hånd holder han endnu på leret, for at figuren ikke skal synke sammen. Fra højre side træder Athene rank frem med gylden hjelm og spydet i venstre hånd. Hun rækker højre arm frem og holder hånden over figurens hoved. For at tydeliggøre situationen holder Athene en sommerfugl, symbolet på sjælen, over figuren af mennesket. Constantin Hansen har fastholdt netop det øjeblik, da Athene beånder mennesket og har med kontrasten mellem den nøgne Prometheus og gudinden i rigt draperet, rød himathion over en fodsid, hvid chiton understreget hendes betydning og styrke. På det approberede forslag er lerfiguren midtpunktet, på det færdige billede står den ikke mere frontalt vendt mod tilskueren, men er skubbet lidt til venstre for billedets

midtakse over mod Prometheus og ses i profil. Dermed fylder Athene halvdelen af billedfladen, hun rækker hånden ind i menneskenes sfære, og handlingen fuldbyrdes. Forbillederne til denne scene hører til de bedste. Allerede i 1807 fik Thorvaldsen en stor bestilling på fire skulpturer og fire relieffer, som til sammen skulle repræsentere det gode styres dyder, - Styrke, Klogskab, Retfærdighed og Sandhed - til udsmykning af C.F. Hansens Christiansborg Slot. Bestillingen blev ikke færdig med det samme, og den kom først endelig på plads i Prins Jørgens Gård i 1843. Men motiverne på reliefferne blev meget efterspurgt og blev gentaget adskillige gange længe før de var på plads på slottet. Til relieffet af den allegoriske fremstilling af visdommen modellerede Thorvaldsen en tondokomposition med Prometheus og Athene. Fig. 30. Thorvaldsens gengivelse af fortællingen er spejlvendt i forhold til Constantin Hansens,





Prometheus er ældre, og han sidder ned foran sit billede af mennesket. Således genkendes myten også på sarkofager og stempeler fra oldtiden. Sandsynligvis er både Thorvaldsen og Constantin Hansen inspirerede af en sarkofag i det kapitolske museum. Thorvaldsen ejede katalogerne til museet i sin bogsamling, og Constantin Hansen har aftegnet flere værker blandt sine skitser og studier fra tiden i Rom. Grunden til at Constantin Hansens Prometheus er yngre og stærkere skal muligvis findes i sammenstillingen med de to sidefelter. Først den stærke handlekraftige titan, som skaber mennesket. Derefter stjæler han ilden fra Olympen og giver den til mennesket. Som straf lænkes han til en klippe, mens en grib eller rovfugl hakker i hans lever hver eneste dag. Hovmod står for fald, er moralen. Endelig befries Prometheus af Herakles, men da er han ældet og, må man formode, også blevet klog af skade. Et sådan

livsforløb nævner Constantin Hansen ikke i sin beskrivelse af væggens overordnede program, men de universale cykliske forløb, - årstiderne, døgnets tider og menneskets aldre - var yndede temaer i samtiden ikke mindst blandt de tyske romantiske malere. Af breve til venner og familie fremgår det, at baggrunden voldte Constantin Hansen vanskeligheder. Han endte med at male en solbeskinnet slette bag figurkompositionen, og dermed opnåede han et lysmættet rum omkring hovedgruppen. Samtidig har han lukket udsynet i sidefelterne med stejle klippesider og stenblokke. Med enkle midler betoner han således betydningen og udtrykket i hver enkelt scene. Fig. 2.

Der er bevaret et omfangsrigt skitsemateriale til de enkelte felter, fra de tidligste skitser af inspirationskilder til arbejdet med kompositionen. Fig. 32. Når den var faldet på plads, tegnede og malede han studier af de enkelte

figurer i deres karakteristiske stillinger. Dette grundige arbejde gjorde Constantin Hansen for at få udtrykket frem i hver enkelt figurfremstilling, således at karakteren kunne understøtte fortællingens idé. Han gjorde det også for at sikre, at den korrekte naturiagttagelse var grundlaget for den stilisering og idealisering af motivet han tilstræbte for at hæve værkerne over den banale gengivelse. Dertil er bevaret farvestudier med henblik på at afbalancere kompositionens farveholdning dels indenfor hvert enkelt felt, dels i forhold til helheden. Og når billedet endelig tilfredsstillede maleren, overførtes kompositionen i 1:1 på en karton med hensyn til arbejdet i al fresko på vestibulens pudsede mur. Disse kartoner er den dag i dag i universitetets eje. Fig. 31. Ved Constantin Hansens død tilbød hans enke i 1881-82 universitetet at det kunne købe forarbejderne til udsmykningen. universitetet havde imidlertid ingen penge og



måtte afstå fra erhvervelsen, på trods af at et udvalg af professorerne Ussing, Goos og Holm med rette påpegede, at det var en enestående samling *“..disse talrige og omhyggeligt udførte Forarbejder (viser), med hvilken sjælden Alvor Kunstneren havde fattet sin Opgave, og med hvilken Omhu han havde bearbejdet sin Tanke og prøvet sig frem, indtil han til sidst nåede, hvad der kunde tilfredsstille ham selv og andre. Særlig fortjente de store Kartoner at fremhæves, hvori Kunstnerens Tanke undertiden havde fået et endnu fuldere og kraftigere Udtryk, end det lykkedes ham at få i Freskobilledet, der i al hast skulle udføres paa den vaade Kalk, Kartoner, der ville være en sjælden Prydelse for ethvert Rum, der var skikket til at modtage dem”*. Derefter blev de tilbudt til Kunstakademiet og til Malerisamlingen, men heller ikke disse to institutioner ønskede at købe dem, hvorefter de alligevel endte som universitetets ejendom, idet malerens enke tilbød

kartonerne til vurderingsprisen. I 1898-99 blev en del af Constantin Hansens skitser opklæbet og derefter deponeret i mange år i Kunstindustri-museet.

I felterne under og over hovedscenen skildres historien om den smukke kongedatter, Psyke, som på grund af sin skønhed vakte Afrodites misundelse. Gudinden overtaler Amor til at gribe ind, men planen forpures, da Amor selv forelsker sig i Psyke og tager hende med til sin bolig, hvor han kun opsøger hende om natten. Psykes nysgerrighed driver hende til at bryde Amors forbud om at tænde lys. En dråbe olie fra lampen vækker guden, og idet Psyke genkender ham, flygter han bort. Dybt fortvivlet leder Psyke efter sin kærlighed og beder til sidst i sin nød Afrodite om hjælp. Hun forbarmer sig, men sætter Psyke på tre prøver, da disse er løst, forlanger Venus nok en prøve, nemlig at Psyke skal stige ned i dødsriget, Hades, og

dér hente Persefones skønhedssalve. Psyke gennemfører at berolige den frygtede Kerberos ved indgangen til Hades, så hun kan træde frem foran dødsrigets herskerpar. Det er netop dette øjeblik Constantin Hansen har valgt at fremstille. Den unge pige med sommerfuglevingerne, tegnet på at hun er et menneske, er hovedfiguren på frisen. Hun markerer kompositionens midtlinie og bliver således billedets hovedperson på trods af at de to gudeskikkelser hun står foran er langt større end relieffets øvrige figurer. Til højre troner Persefone, hun rækker salvekrukken frem mod Psyke, mens Hades ser til. Bag tronen følger én af Danaiderne Psyke med øjnene. Til venstre for Psyke danser to hævn-gudinder, Eumeniderne, vildt mens de svinger en slange og en fakkelt, og yderst til venstre ser Nemesis til. Psyke begår nok en menneskelige fejl, idet hun ikke kan modstå sin nysgerrighed og derfor åbner salvekrukken, men Amors kær-

Side 54:

fig. 28

CONSTANTIN HANSEN

Athene besjæler Prometheus' lerfigur. 1845-47.

Side 55 fra venstre:

fig. 29

CONSTANTIN HANSEN

Prometheus. 1845.

fig. 30

BERTHEL THORVALDSEN

Athene besjæler Prometheus' lerfigur. 1805-07.

fig. 31

CONSTANTIN HANSEN

Athene besjæler Prometheus' lerfigur. 1845-47.

fig. 32

CONSTANTIN HANSEN

Athene besjæler Prometheus' lerfigur. 1845.

Side 56:

fig. 33

CONSTANTIN HANSEN

Psyke i underverdenen. 1847.

Side 57:

fig. 34

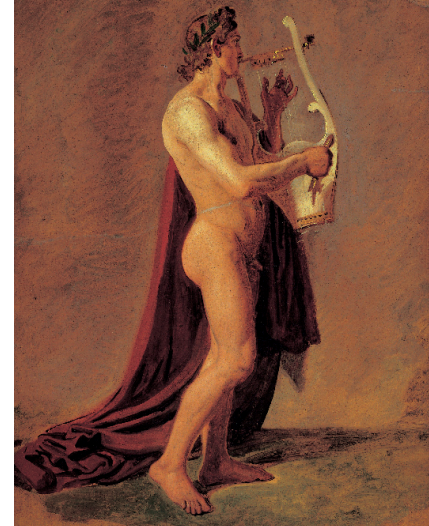
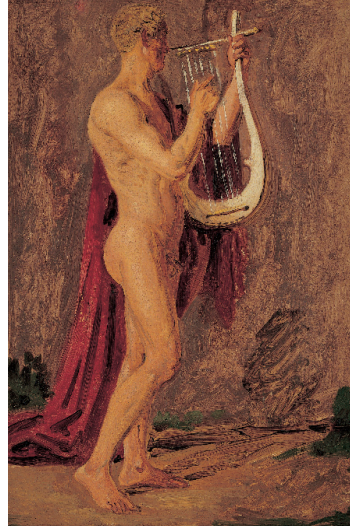
CONSTANTIN HANSEN

Apollon med lyren. 1846.

fig. 35

CONSTANTIN HANSEN

Apollon med lyren. 1846.



lighed er så stærk, at han fører hende op på Olympen. På topstykket over midtfeltet fører Amor Psyke frem foran Olympens Hersker. Zeus modtager dem og ophøjer Psyke blandt guderne, mens Hebe kommer til og rækker udødelighedens drik frem. Fig. 33. Forskellen mellem det oprindelige approberede forslag og midtfeltets endelige udformning er meget iøjnefaldende. Constantin Hansen har fremhævet fortællingen omkring menneskets svaghed og styrke i mod gudernes magt og kærlighed, som udmåles i straf og tilgivelse.

I sidefelterne uddybes hovedvæggens tema. Til venstre straffes den faldne Titan for sit overmod, da han stjal ilden fra Olympen for at skænke den til menneskene. Prometheus sidder lænket til Kaukasus bjerge, mens en grib flyver truende rundt om klippen. Dog, da straffen skyldes hans alt for stor kærlighed til sit værk, mennesket, forsøger Apollon at mildne den ved at spille. Fig.

34 og 35. Prometheus er derfor afbildet alvorligt lyttende, men ikke opgivende og fortabt eller martret af smerten efter fuglens hug i hans lever. Denne situation findes ikke i de bevarede tekster til Prometheus myten. Constantin Hansen henviser til Æskulaps, og han roses for at have levet sig så meget ind i den græske tanke, at han er i stand til at formulere et nyt motiv helt i fortællingens ånd. Dette turde ellers siges at være et vovestykke fra Constantin Hansens side, da det skulle godkendes af universitetets kritiske historikere og filologer.

Det er et eksempel på Constantin Hansens selvfølelse, at han vovede en sådan kunstnerisk frihed på dette sted, de lærdes højborg, universitetets hovedbygning. Det fortæller også noget om hans kendskab til den klassiske mytologi og hans indlevelsessevne, at de strenge professorer kunne godkende episoden.

Det smukke samspil mellem den musiceren-



fig. 36

CONSTANTIN HANSEN

Eurydike. 1847.

de Apollon og den lænkede Prometheus er også et vellykket greb for at få vestibulens udsmykning til at fremstå som et samlet hele. I billedet genkendes Bissens skulptur af Apollon, som er placeret nedenfor trappen.

Frisen under den lænkede Prometheus giver endnu et eksempel på menneskelig svaghed, idet Constantin Hansen fastholder den afgørende scene fra fortællingen om Orfeus og Eurydike. Fig. 45. Orfeus er et gudbenådet menneske, for Apollon har skænket ham en lyre, og muserne har lært ham at spille, så han kan fortrylle både mennesker og dyr. Da han mister sin hustru Eurydike, stiger han ned i dødsriget for at hente hende tilbage. Ligesom Psyke overtaler han færgemanden Karon, beroliger Kerberos og bevæger Eumeniderne, således at Hades giver ham lov til at føre Eurydike tilbage til jorden. Dog på den betingelse, at han ikke vender sig under deres færd. Amor går forrest med en fakkelt,

fig. 37

CONSTANTIN HANSEN

Eurydike. 1847.

Orfeus spiller og Eurydike følger lyrens toner tilbage mod lyset, men idet Orfeus træder frem på jorden, ser han sig tilbage over skulderen og da taber han Eurydike for altid. Han har været for utålmodig og hun står stadig i dødsrigets skygge. og ledes nu tilbage. Det er netop dette moment, Constantin Hansen viser. Til venstre træder Amor rask op, han har endnu ikke bemærket, hvad der går for sig. Orfeus rækker hånden frem mod hustruen, men møder kun et tomrum. Eurydike ser mod Orfeus, hun er standset op og stivner i bevægelsen stadig vendt mod ægtefællen, mens Hermes allerede trækker hende utålmodigt i armen for at føre hende i den modsatte retning. Denne bevægende fortolkning af fortællingen er Constantin Hansens øjensynligt først nået til på et sent stadium af processen. Der er bevaret en 1:1 karton, som ikke genfindes i udsmykningen, på den ses en yngre kvinde, som rækker armen frem, mens



fig. 38

CONSTANTIN HANSEN

Prometheus. 1847.

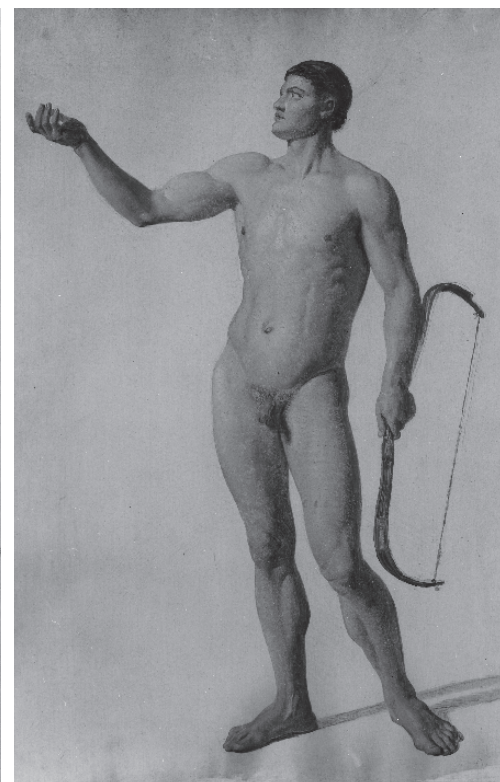
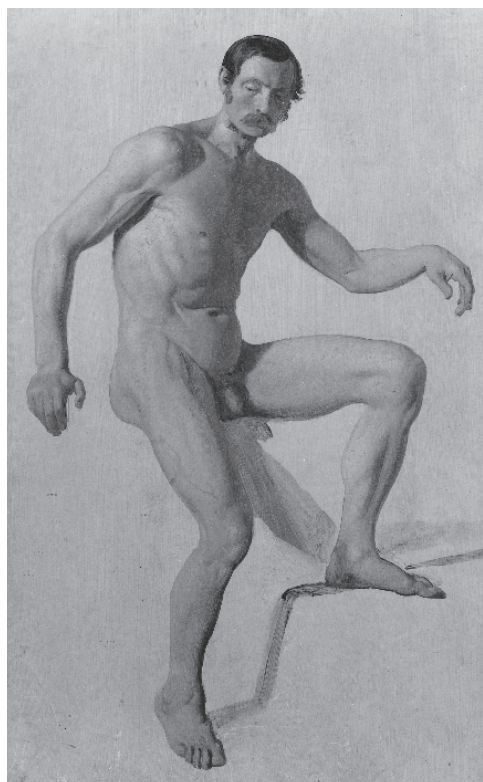
fig. 39

CONSTANTIN HANSEN

Herakles. 1847.

hendes kappe falder ned langs siden, som om hun har gjort en pudselig bevægelse. Ved venstre arm som er fuldkommen skjult af kappen, ses hånden fra nok en person. Formodentlig tilhører denne hånd Hermes, som skal føre Eurydike tilbage til Hades. universitetets samling rummer også 1:1 kartonen, som blev anvendt som forlæg for Eurydike. Her er hun ældre og ganske indhyllet i den store kappes folder. Hun står som naglet til stedet mens hun forfærdet eller fortvivlet fører højre hånd op til hagen, mens hun kaster et langt blik i retning af Orpheus. Fig. 37. I det halvcirkelformede topstykke kører Selene, månens gudinde, over himlen i sin vogn forspændt et tospand.

På højre sidefeltets hovedscene har den handlekraftige, atletiske Herakles skudt rovfuglen, den ligger fældet ved klippens fod, og han holder endnu buen i sin venstre hånd. Fig. 39. Herakles har allerede brudt Prometheus lænker og er i færd



med at hjælpe ham ned fra klippen. Kontrasten mellem de to skikkelser, den kraftfulde Herakles og den ældede Prometheus, understreger, at straffen har haft sin pris. I frisen under billedet har Herakles overvundet Karon, som står med foden støttet til sin båd, mens Herakles trækker af sted med den frygtede vogter af indgangen til dødsriget, hunden Kerberos. Han følger med stærke skridt efter Athene. Herakles har med sin udholdenhed og styrke sammen med Athene med sin klogskab lagt underverdenen bag sig. På vægfeltets topstykke styrer Helios, solguden, sin vogn over himlen. Både tematisk og stilistisk er det vellykket, at hovedvæggen kronet af billeder af Psyke, som optages blandt guderne på Olympen, og dermed symboliserer mennesket, som gøres udødeligt i åndens rige, omgivet af dagens og nattens evige vekslen i rummet.

Pilastrenes ikonografi tilføjer ekstra facetter til det overordnede tema. Den venstre pilaster på

hovedvæggen er viet til Demeter, gudinden for agerdyrkning og jordens frugtbarhed, men også moder til Persefone. Det fortælles at datteren legede på en eng sammen med Okeanos' døtre, da Zeus' broder Hades så hende og fattede kærlighed til hende. Med Zeus' støtte og ved list hentede han hende til sit rige, mens moderen ledte jordens afgrøder at spire frem. Guderne fattede medlidenhed med hende, og Persefone fik lov til at vende tilbage til jorden. Inden hun forlod Hades bød han hende en kerne fra et granatæble, som hun spiste og dermed var hendes skæbne beseglet. Hun skulle tilbringe en tredjedel af året i Hades, resten af tiden på jorden. Granatæblet, fortolket som et frugtbarhedssymbol, er tillige et af Demeters attributter. I pilastrens udsmykning genkendes planter og fauna samt allehånde redskaber, som er knyttet til fortællingen.





fig. 41

GEORG HILKER

Pilasterdekoration. Bacchus. 1847.

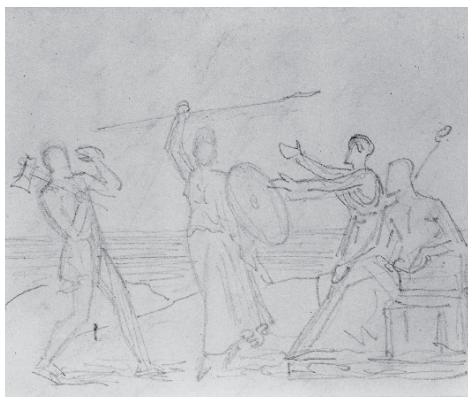
fig. 42-44

CONSTANTIN HANSEN

Pallas Athenes fødsel. 1851.

gen. Desuden ses i den lille grisaillefremstilling i form af en perspektivkasse Hades, som fører Persefone bort på sin vogn. Den yndefulde unge Persefone genfindes omslynget af rankerne og øverst mellem kapitælets volutter har Constantin Hansen, som også er ophavsmand til denne del af udsmykningen, en kvinde med et overflødig-hedshorn, aks og granatæbler.

Pilastren til højre for midtfeltet er viet det mandlige sidestykke til Demeter i mytologien, nemlig Bacchus. Fig. 41. Der refereres til hans usædvanlige opvækst hos nymferne, idet der er en fremstilling af Hermes, som overrækker det lille barn til den nysæiske nymfe i perspektivfeltet. Høstredskaberne er skiftet ud med musikinstrumenter, tyrssostave og fakler, samt den flora, frugt og fauna, herunder også den plettede leopard, som kendes som den dionysiske guds attributter. I kapitælet ses en mænade med thyrsosstav og vinbæger mellem volutterne.



Til alvoren i billedfelternes hovedidé: Livets strid og sejr over underverdenens magt, har dekorationsmaler Hilker føjet en mangfoldighed og en detaljerigdom med dekorationerne på de arkitektoniske led. I samspillet mellem figurkompositionerne og de dekorative elementer kan det iagttages, hvor enige han og Constantin Hansen har været om deres fælles opgave. Hilker har foruden de væsentlige ikonografiske repræsentationer tilføjet flora og fauna nogle helt originale træk, idet han også har malet eksempler fra den nordiske natur. Et træk Lulu Salto Stephensen har været opmærksom på.

Constantin Hansen har gjort en dyd af arkitekt Mallings tredeling af vægelterne. Med den vandrette inddeling har han benyttet renæssancens yndede rumdisposition, hvor den nederste del repræsenterer dødsriget, den mellemste del det jordiske og den øverste del, den himmelske sfære. Dertil er det klogt disponeret af Constantin Han-

sen, at det lyse landskab i midtsenen fremhæver det ubegrænsede rum omkring videnskabens gudinde, i modsætning til de lukkede klipperum til siderne, en parallel til den klassiske Athenaskikkelse omgivet af ideale, græske atleter.

VENSTRE SIDEVÆG

Da Constantin Hansen havde besluttet at væggen til venstre for hovedvæggen skulle samles omkring mytologiske eksempler på den digteriske og kunstneriske virksomhed, måtte han foretage en del ændringer i forhold til det udkast, han havde afleveret til universitetet i 1843. Det gav ingen mening at se Athene stå rank som en støtte umiddelbart efter at hun skulle være sprunget ud af sin fader Zeus pande med hjælp fra fødselshjælperen Ilithyia og Hefaistos. Constantin Hansen valgte i stedet at lade Athene træde en rituel dans med skjold og lanse, mens Zeus og fødselshjælperne ser for-

bavsede til. Fig. 42. Den arkitektur, som indrammer scenen, er blevet kritiseret. Med enkle midler og uden direkte at søge at gengive oldtidens bygninger, har han ønsket at antyde, at Athenes fødsel har fundet sted i en højtliggende borgs gård. Gennem åbningen i murværket bag Athene ser man hen over trætoppene mod vældige skyformationer under det blå himmelhvælv. Af de mange skitser endda på løse papirlapper til billedet og bekymrede bemærkninger i Constantin Hansens breve er det tydeligt, at det faldt kunstneren svært at finde frem til et tilfredsstillende udtryk for gudindens karakter omsat i dansens trin. Fig. 44. Constantin Hansen havde vanskeligt ved at beslutte sig for detaljerne og for, hvorledes Athene kunne udtrykke styrke, mens hun træder våbendansen, uden at hun taber sin værdighed i forhold til billederne på de andre vægge.

I underfrisen begrænses antallet af figurer til de ni muser. De af Rafael inspirerede gratier måtte



fig. 45

CONSTANTIN HANSEN
Apollon og Pythia. 1851.

fig. 46

CONSTANTIN HANSEN
Pythia. 1851.

udlades, til gengæld er frisen blevet overordentlig rytmisk og harmonisk. På vægfeltets topstykke smeder Hefaistos og hans hjælpere de fineste genstande og våben, mens Thetis aflægger besøg for at fremme sin bestilling på våben til Achilleus.

Sidefeltet er vanskeligt at tyde og er blevet misforstået i tidens løb. Constantin Hansen beskriver det selv som Apollon Orakelgiveren og præstinden Pythia. Fig. 45. Billedet har fået en mærkelig skæbne, som omtales senere i tilknytning restaureringerne. I stedet for den oprindelige plan, hvor dette felt var tiltænkt en komposition med Hermes, som giver lyren til Apollon, ses Apollon siddende på en høj trefod. Lyren hviler på jorden og Apollon holder en skål frem for sig. Øjensynligt har præstinden netop fyldt den, idet hun holder den venstre hånd hævet frem for sig mens hun fatter om kanden med den højre hånd. Constantin Hansens kritikere bebrejdede ham



denne scene, og mente det var ganske fejlagtigt, at den strålende gud Apollon skulle stige ned og sætte sig i præstindens sted som en almindelig dødelig. Den fejl er dog helt uberettiget, for Apollon er malet i gudestørrelse, og sidder som det er beskrevet, på trefoden over kilden ved navn Kastalia ved Parnassos bjergets fod.

På frisen under billedfeltet plejer nymferne den vingede Pegasus og på væggen halv-cirkelformede topstykke laver Dædalos med fingerfærdighed og opfindsomhed de vinger, som siden skulle bringe sønnen Ikaros i ulykke. I dette felt bevidner Ikaros med stor koncentration, hvorledes Dædalos opfindsomt udvirker et middel til at slippe ud af labyrinten. På grund af trappeløbet diagonalt langs væggen og korridoren til auditorierne er der kun plads til det halvcirkelformede felt til venstre på vægfladen. Her vejleder Athene med kyndighed skibsbyggeren i hvorledes han skal bygge skibet Argos. Fig. 47.

HØJRE SIDEVÆG

På denne væg samles fortællingen omkring eksempler på, hvorledes kulturen besejrer de rå og plumpe handlinger, med Constantin Hansens ord "Kulturens sejr over Raaheden". Hovedfeltet gengiver kappestriden mellem Athene og Poseidon om Attika. Gudinden peger rank og roligt på sit oliventræ, som er placeret i billedet, hvor striden udspiller sig. Det står på overgangen mellem forgrund og mellemgrund og for at der ikke skal herske tvivl om dets tilhørsforhold, sidder der en ugle, Athenes velkendte attribut, mellem grenene. Poseidon fylder hele billedfladen til højre for oliventræet. Fig. 48-50. Han nærmest puster sig op og peger insisterende på kilden, mens han svinger treforken truende i luften. Bag Athene træder sejrsgudinden Nike frem, hun hilser med den ene hånd, mens hun rækker en palmegren frem mod Athene som tegn på, at hun har sejret. Det er en fin pointe, at



SKITSE TIL SKIBET ARGOS, BYGNING - Emil Henningsen - Carl Jacobsen Samling - Side 141

fig. 47

CONSTANTIN HANSEN

Bygningen af skibet Argos. 1848.

Poseidon har så travlt med at nedstirre Athene, at han endnu ikke har fået øje på Nike, mens han dog inderst inde er klar over kampens udfald, at sejren vil tilfalde den, der har skabt det frugtbare oliventræ fremfor ham selv, da hans kilde springer med saltvand. Fig. 50. Der er sket en udvikling i forhold til den oprindelige plan, hvor Constantin Hansen har angivet Poseidon sammen med sin hest for at fylde billedfladen ud og afbalancere den anden halvdel af kompositionen. Kunstneren er nu så bekendt med de store proportioner, at han langt friere og mere effektivt forstår at modellere den enkelte gudeskikkelse op i fuld skala og udstyre den med den nødvendige autoritet. På en tidlig farveskitse holder Nike sejrens palme lidt tilfældigt ud til siden. Det er lærerigt at iagttage, i hvor høj grad det understreger fortællingens opbygning, da Constantin Hansen får detaljerne afbalanceret.

Grisellefrisen under billedfeltet gengiver Argo-

nauternes besøg på bebyrkernes ø. Fig. 51. Constantin Hansen har støttet sig til arkæologen P.O. Brøndsteds publikation om den Ficoronske Cista i Villa Giulia i Rom. Fig. 53. Med største omhu har han kopieret de enkelte figurgrupper, udeladt alle overflødige og dekorative detaljer samt de skikkelser, som ikke passede ind i frisens forgrund. Han har byttet om på den siddende og stående figur yderst til højre for at opnå en bedre afbalancering mellem grupperne omkring bebyrkernes konge, Amykos, som har tabt en boksekamp mod Polydeukos. Derfor er Polydeukos ved at binde ham til et træ. Det hører til historien, at den uheldige, eller snarere uhæderlige, Amykos var søn af Poseidon og at de græske helte fik tilnavnet argonauterne, fordi de sejlede i båden Argos, som Athene havde hjulpet Jason med at bygge, således som det allerede er vist på det venstre cirkelsegment på vestibulens modsatte væg. Efter at have kopieret kompositionen og

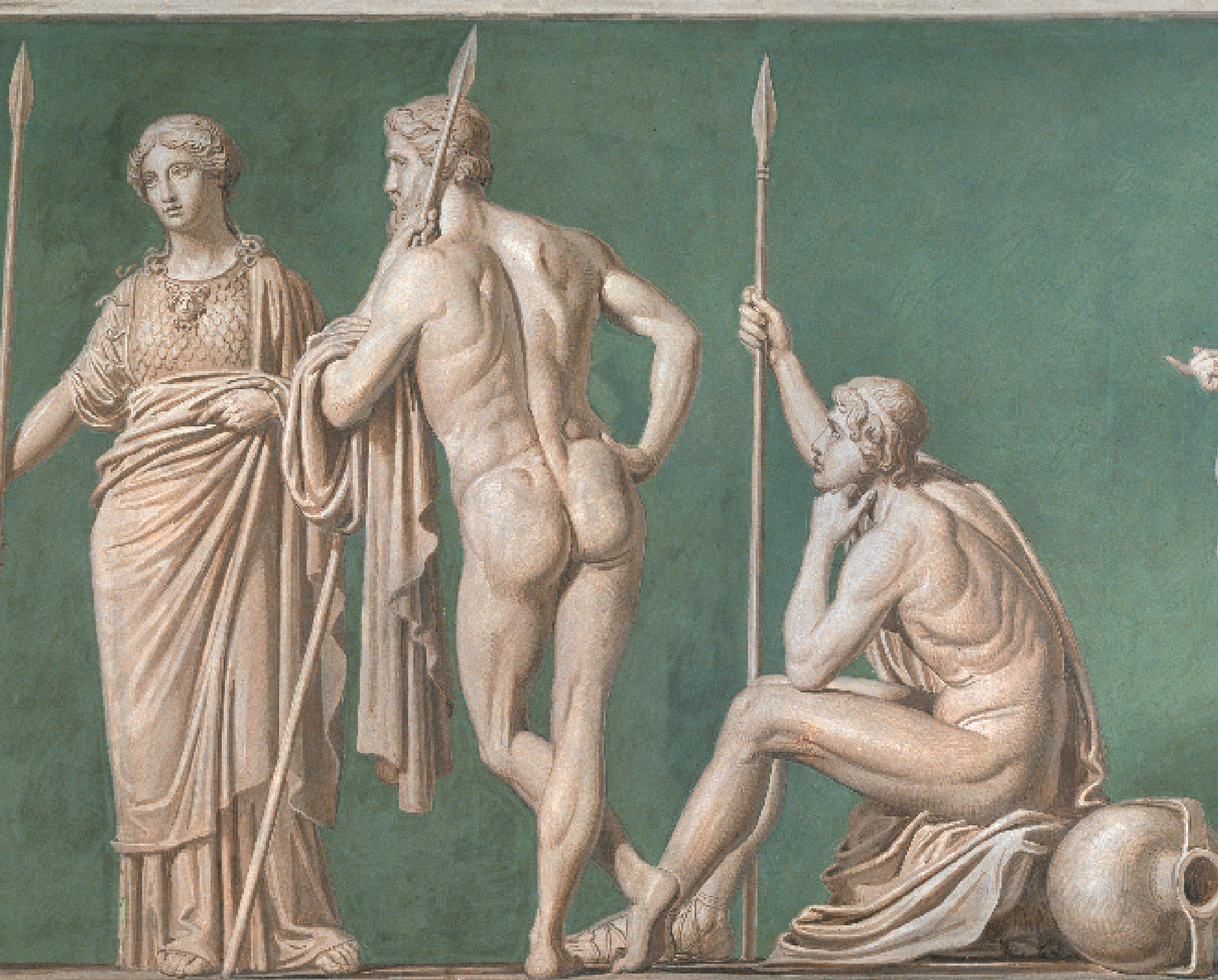
fig. 48-50

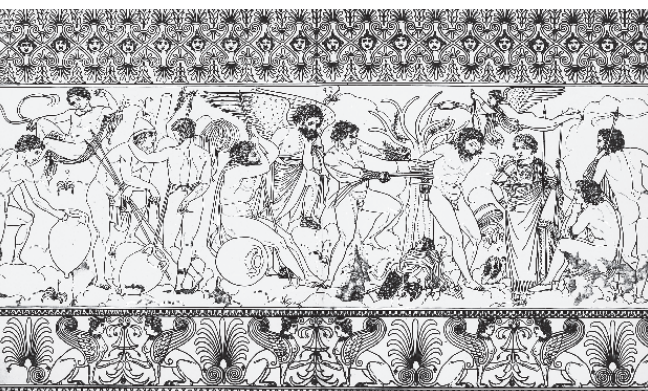
CONSTANTIN HANSEN

Athene strides med Poseidon om
besiddelsen af Attika. 1852.









figurernes konturer har Constantin Hansen bearbejdet formen, givet hver skikkelse volumen og korrekte proportioner samt tilpasset deres alder og fysiognomi til de øvrige frisers klassiske stil og klassiske kanon. Constantin Hansen beherskede sin profession i den grad, at han ubesværet oversatte den Ficoronske cistas graverede linier i metallets flade til relieffets skulpturer.

Til frisen over billedfeltet har Constantin Hansen hentet inspiration fra slaget mellem lapitter og kentaurer på Parthenons metoper. Fig. 54. Da han ikke havde været i Grækenland, havde han studeret dem bl.a. i Kunstakademiets afstøbningssamling. Den tjente som grundlag for elevernes tegneøvelser og blev grundigt studeret inden eleverne fik lov til at avancere til modelskolen. Det indgående kendskab gav Constantin Hansen mulighed for at bryde grupperne op og kombinere dem i et forløb, som understreger handlingen og tumulten på frisen.

Det sidste store billede, feltet til venstre for striden mellem Athene og Poseidon, viser kappestriden mellem Apollon og Marsyas. Egentlig er det Athene, der har lavet en fløjte, som hun spiller på, indtil hun ser sit spejlbillede og opdager, hvor grim fløjtespillet gør hende med udspilede kinder. Derfor kaster hun fløjten fra sig og tilfældigvis finder Marsyas den og spiller på den. I sit overmod udfordrer han Apollon til en kappestrid. Det er modsætningen mellem den ranke, roligt afventende Apollon, og den ivrigt fløjttende Marsyas, som har tiltrukket Constantin Hansen. Apollon venter blot på, at Marsyas skal tabe pusten, og Marsyas blæser uden tanke for andet løs med udspilede kinder, mens han tramper takten med den ene fod. Det er en vellykket detalje, at oliventræet i det store midtfelt og laurbærtræet i dette felt, adskiller de stridende parter. Fig. 4. Det utæmmede og voldsomme holdes i ave, og harmonien betones og suppleres desuden på en

side 68-69:

fig. 51

CONSTANTIN HANSEN

Griseillefrise af argonautertogtet. 1853.

side 70:

fig. 52

CONSTANTIN HANSEN

Karton til Argonautertogtet. 1845.

fig. 53

Argonautertogtet.

Den Ficoronske Cista.

Kobberstik. 1847.

side 71:

fig. 54

CHRISTEN KØBKE

Afstøbningssamlingen på

Charlottenborg. 1830.



fig. 55

CONSTANTIN HANSEN

Apollon spiller for hyrderne. 1853.

fig. 56

Antik vase med hyrder.

fig. 57

CONSTANTIN HANSEN

En hyrdedreng fra Pompei. 1838.

fig. 58

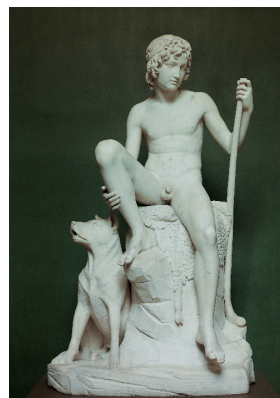
Antik skulptur af hyrdedreng.

fig. 59

BERTHEL THORVALDSEN

Hyrdedreng. 1817.





ligefrem og naturlig måde af grisaillefrisen under billedet. Constantin Hansen har med særlig indlevelse skabt en ro i scenen med Apollon, som spiller for hyrderne. Fig. 55. Her har han i særlig grad benyttet lejligheden til at genkalde sig studierne fra opholdet i Pompei og Pæstum, synet af hyrderne i den romerske Campagne eller i egnen omkring Napoli. Han har kombineret indtryk fra Thorvaldsens skulpturer med oldtidens værker og billeder på vaser og mønter. På cirkelsegmentet over Apollon og Marsyas er afbildet nok en heltebedrift, idet den smukke yngling Belorofon, som ved Athenes hjælp ridder på Pegasus, dræber den frygtede Kimære, et uhyre som havde løvehoved, gedekrop og slangehale.

På feltet over korridoren underviser kentauren Chiron Achilleus i spydkast, mens lyren står parat ved et træ. På fornem vis slutter cirklen her, når man erindrer, at Constantin Hansen under opholdet i Napoli kopierede et pompeiansk billede

af Chiron som lærer Achilleus at spille på lyre.

Constantin Hansen var ikke karrig med at oplyse, hvor han har fundet inspiration til sine billeder. Han var usædvanlig belæst og har således haft de bedste forudsætninger for at finde egnede emner. Dertil skal føjes, at han inden for billedkunsten under det otte år lange ophold i Italien opbyggede et grundigt kendskab til samlingerne af antikke værker, renæssancens såkaldte primitive mestre samt til højrenæssancens store forbilleder og at han havde en nær kontakt til de samtidige kunstnerkredse, især igennem Thorvaldsen. Fig. 58. Han nævner selv i tilknytning til detaljer på væggene, at han har studeret vasemalerier, attiske mønter, Parthenons gavlfragmenter og metoper og P.O. Brøndsteds, gengivelse af den ficoronske cista. Han havde ikke noget at skjule. Det beskedne antal kunstkyndige blandt hans publikum ville kun beundre hans evne til

at demonstrere, hvad han senere formulerede, nemlig at *"Kunsten optager efterhaanden i sig hele sin Fortid, tilegner sig de svundne Tiders Fortrin og benytter dem paa en ny Maade. Den forfrisker og styrker sig i den antikke Enfold og Skjönhed, den beriger sin Fantasi med Middelalderens Romantik, forhøjer sin Pragt ved Renaissancens Farvespil; men den holder fast ved Troen paa den evige Skjönhed, som er dens Udspring og Maal"*. Med denne holdning tilkendegiver Constantin Hansen, at han har tilegnet sig den samme åbenhed og interesse for de historiske stilarter, som kom til orde under genopbygningen af kvarteret omkring Vor Frue Kirke. Den idé, som har præget universitetets arkitektur, havde han for længst tilsluttet sig og han kunne om nogen skabe en enhed mellem Mallings arkitektur og udsmykningen i universitetets vestibule.

Selvom alt syntes velovervejet og planlagt,

så intet kunne gå galt, gik der kun kort tid, så begyndte forfaldet at skæmme loft og vægge. På trods af at de to kunstnere havde valgt den vanskeligste af alle teknikker, al fresco teknikken, netop fordi de havde så mange beviser på, at denne fremgangsmåde var mere modstandsdygtig end alle andre, begyndte ikke desto mindre en nedbrydning af vægfladerne meget hurtigt efter værkets afslutning i 1853. En proces, der var så voldsom, at den har været vanskelig at standse, og således har ønsket om at bevare udsmykningen medført, at alt er blevet prøvet og vestibulen kan betragtes som en lærebog i konserveringshistorie og konserveringsteknikkernes udvikling.

VESTBULENS BEVARINGSTILSTAND

“En Ruin”, skrev Emil Hannover i Constantin Hansens biografi fra 1901, og videre: *“..det er vel det første umiddelbare Indtryk, man modtager,*

naar man betræder Vestibulen. Her gaber En i Møde det nøgne Murværk paa det nedhuggede Billeds Plads; her og der er Farven nylig forsætlig afskrabet, og Farveprøver hensatte i Anledning af en forventet forestaaende Restaurering af det hele. Over En: Loftet sodet og bristet; her et Billede overgroet af Skimmel, hist et andet med Udslet af Syrer. Alle Steder Revner: mange Steder Stødfugerne i Freskoen i Opbrud og Kon- turerne derved beskadigede; andre Steder Farverne changede og Farvevirkningen derved forfalsket. Overalt: Ødelæggelsen ustandselig fremadskridende og truende det hele med Undergang”. Fig. 60.

En restaurering af billederne var, da Hannover skrev om rummet, allerede i gang. I 1874 havde det været nødvendigt at gøre noget for at hindre udsmykningens totale nedbrydning, derefter blev nye forsøg gjort i 1904-6, 1932 og 1978.

Der er ikke stor forskel på den teknik, som

er beskrevet af den italienske maler Cennino Cennini i *Bogen om malerkunsten* fra c. 1400. Cennini havde lært den vanskelige al fresco teknik af sin lærer Agnolo Gaddi, som havde lært den af sin far, Taddeo Gaddi, der havde været elev af selveste Giotto. Manuskriptet til *Bogen om malerkunsten* blev publiceret i 1821 og dediceret til hans kongelige højhed, kronprins Christian Frederik af Danmark af den italienske udgiver cavaliere Tambroni. Det synes dog ikke at have gjort indtryk på kunsterkredsen omkring hoffet og det står ikke klart om professor J.L. Lund har gjort sine elever opmærksom på denne kilde, samtidig med at han opfordrede dem til at studere Nazarenerens værker indgående. Ét er at kende teknikken i teori, ét andet i praksis. I senmiddelalderen gik eleverne til hånd med at fremstille pigmenter, bindemidler, maleredskaber osv. hos en mester i årevis, inden de kunne få lov til at male de

fig. 60

FREDERIK RIISE

Fotografi af hovedvæggens venstre felt. 1904-05.

enkleste opgaver. Og først når dette blev gjort tilfredsstillende, kunne de avancere til mere krævende dele af håndværket. Læretiden forandrede stor tålmodighed, hvis en maler skulle gøre sig håb om at blive accepteret som mester af laugene. Det har næppe været muligt, hverken for Hilker eller Constantin Hansen at få den nødvendige indsigt med materialerne og teknikken under deres korte ophold i München, sammenlignet med de mange års træning, hvormed malerne i senmiddelalderen havde sikret deres værkers holdbarhed.

Der har været skiftende opfattelser af årsagen til nedbrydningen. Om den skyldtes at murværket og den oprindelige puds havde været af en dårlig kvalitet, om den ikke var tørret rigtigt op, og at salte derfor havde bredt sig fra væggenes murværk til bagsiden af udsmykningen, eller om der var benyttet en blandingsteknik, hvor detaljerne var blevet tilføjet al secco. I tilknytning til Københavns Universitets 500 års jubilæum i





fig. 61

FREDERIK RIISE

Fotografi af vestibulens hovedvæg. 1904-05.

1978 ledede chefkonservator Steen Bjarnhof for Konservatorskolen ved Kunstakademiet i København og afdelingsleder, konservator Ole Alkiersig for Nationalmuseets farvelaboratorium en total konservering af udsmykningen i vestibulen. Ved denne lejlighed forestod konservator Jørgen Høj Madsen indsamling og analyse af farvelagene med henblik på en undersøgelse af udmalningernes oprindelige beskaffenhed og de efterfølgende restaurerings tilføjelser. Resultatet af denne undersøgelse skal kort refereres her.

UDSMYKNINGENS BEVARINGSTILSTAND

Det kunne ikke rigtigt forudses om forskelle mellem de geografiske forhold i Italien og Danmark kunne få indflydelse, og derfor blev påvirkninger fra de uheldige klimatiske forhold i det dårligt opvarmede rum eller fra de mange studerendes færden i forhallen øjensynligt slet ikke inddraget i planlægningen. De mange restaureringer og

overmalinger har sløret det oprindelige udtryk. Farveholdningen er blevet tung og figurfremstillingerne er meget forgrovede, hvilket kan iagttages de få steder, den oprindelige overflade er bevaret. Til forståelse af den oprindelige farveholdning er det nyttigt at huske på, at Constantin Hansen har set Det Sixtinske Kapel på et tidspunkt, hvor farveholdningen har været lysende og klar, formodentlig således som loftet ses nu efter den sidste rensning og restaurering i 1990'erne. Rafaels Loggier har heller ikke været så blege og medtagne, som de er nu. Et godt bevis for deres bevaringstilstand, er den franske 1:1 kopi, som er lavet af fire franske malere i 1838 og sat op i et galleri i Academie des Beaux Arts i Paris.

RESTAURERINGS Historie

Ved en gennemgang af universitetets årbøger fremgår det, at allerede i 1864 er der fare på færde. Konferensråd, dr. phil. Johannes Georg

Forchhammer henvender sig til konsistorium og gør opmærksom på, at der må gribes ind mod forhallens truende ødelæggelse. Han har iagttaget, at der dannes små gipskrystaller på overfladen mellem kalkpudsen på væggen og pigmentlaget og det bevirker at fresken løsnes fra væggen og truer med at falde af.

Da der især var voldsomme angreb på den gule vægfarve mellem billederne, gik én teori ud på, at der var anvendt en ringere gul farvekvalitet til de store flader, men ved en nærmere analyse måtte denne opfattelse udelukkes. En anden nærliggende årsag kunne være, at der dannedes salte på grund af fugt og ydermurenes beskaffenhed. Men murenes tykkelse og materielle sammensætning kunne ikke begrunde dette, så fugtigheden måtte snarere tilskrives det våde overtøj, som hang i korridorerne og de store temperatursvingninger på grund af den varme luft, som strømmede ud fra auditorierne efter

fig. 62

FREDERIK RIISE

Fotografi af vestibulens venstre væg. 1904-05.

hver forelæsning. Hertil skal så føjes, at universitetets ledelse ikke var ganske uforskyldt i nogle af skaderne. De truende revner i loftet skyldtes, at en samling mineraler fra Island blev opbevaret under taget i rummet over vestibulen. Der var ikke draget omsorg for, at skabene hvilede på de bærende konstruktioner og dermed belastedes loftet i den grad, at der opstod revner hen over udsmykningen. Andre årsager, som omtales, er gaslampernes soden og de herrer students uforsigtige omgang med stokke og paraplyer.

Til alle disse grunde føjes desuden den mulighed, at Hilker og Constantin Hansen ikke har fulgt al fresko teknikken til punkt og prikke, men muligvis kan have anvendt et bindemiddel under arbejdet.

I 1878-79 var midlerne til en restaurering tilvejebragt og en grundig analyse af væggenes tilstand afslørede, at beskadigelserne var meget større, end man havde troet. Store partier af bill-





fig. 63

FREDERIK RIISE

Fotografi af vestibulens højre væg. 1904-05.

ederne, hele figurer, måtte fuldstændig opmales. Prometheus i hovedvæggens midtfelt ville fuldstændig forsvinde ved en rensning. Herakles, den fløjtespillende Marsyas og flere andre hovedfigurer var meget skadede og således kunne det blive ved. Fig. 62.

De sørgelige erfaringer med al fresko teknikken bevirkede, at der udarbejdedes et overslag til restaurering i tempera teknik eller en slags secco teknik. Det vil sige en fremgangsmåde, hvor nye opmalinger påførtes den tørre puds efter en grundig rensning af vægfladerne. På trods af at Constantin Hansen stadig levede og var virksom som kunstner, synes han ikke at være blevet inddraget i overvejelserne. Opgaven blev fordelt således, at de okkergule vægflader og de dekorative led blev overdraget til landskabs- og dekorationsmaler Carl Frederik Aagaard og malermester Weber, mens August Jerndorff fik ansvaret for Constantin Hansens værk. F. Aagaard havde

i sin akademi tid været elev af Hilker og havde senere deltaget i udsmykningsopgaver både for Hilker og Constantin Hansen. Han var desuden hjemkommet fra sin anden udenlandsrejse til Italien i 1876. Hans kendskab til det pompeianske dekorationsmaleri var respekteret af kredsen af nationalliberale, som talte både N.L. Høyen og Orla Lehmann. August Jerndorff havde afsluttet sin uddannelse på Kunstakademiet i København i 1868 og var i 1878 netop kommet tilbage fra Italien. Han havde nået at få anerkendelse for sine monumentale, noget akademiske bibelske motiver. Hele restaureringen gennemføres i ægtempera, således at farvepigmenterne er blevet påført den tørre puds med en æggeemulsion som bindemiddel.

Der vides ikke meget om denne restaureering, men det må formodes, at der allerede på dette tidspunkt er gået meget af det oprindelige udtryk og Hilkers og Constantin Hansens indi-

viduelle formsprog tabt. Desværre viste den valgte teknik sig heller ikke holdbar, og allerede i 1898 måtte universitetets ledelse erkende at vestibulens udsmykning var i så dårlig en tilstand, at der måtte gøres noget, hvis den ikke skulle gå til grunde. I de efterfølgende år indtil 1905 forestår August Jerndorff et nyt forsøg på at standse nedbrydningen og redde værkerne i det omfang, det er muligt.

Jerndorff foreslår en gennemgribende restaurering og set med eftertidens øjne, en opdatering af billedfelterne. Smagen har ændret sig til et mere naturalistisk og robust formsprog fremfor Constantin Hansens åndfulde, idealiserede figurfremstilling. Af Jerndorffs restaurerings forslag fremgår det, at Emil Hannover absolut ikke havde overdrevet, da han karakteriserede rummet med ordene: en ruin! Nu gås der radikalt til værks, de tidligere restaureringer og overmalinger med ægtempera skal fjernes helt ind til pudsen og de

nye opmalinger foreslås udført med Kasein-farve, hvilket vil sige, at der som bindemiddel skulle anvendes et mælkeprotein eller ostestof i stedet for æggeemulsionen.

For at give et indtryk af restaureringens omfang omtaler Jerndorff, at loftet var skæmmet af et mørkt, gråbrunt lag, som var ganske uimodtageligt for almindelige opløsningsmidler. Derfor greb han til at vaske loftet ned med lud. Det vil sige rense det med ætsenatron og derefter udvaske og neutralisere denne behandling hver dag i tre måneder, indtil udblomstringen af natronsalte ophørte. Ved hjælp af moderne restaurerings teknikker skønner konservator Jørgen Høj Madsen, at midtfeltet har været undertaget denne behandling.

Der blev i årene 1904-5 gennemført en affotografering af udsmykningen før og efter istandsættelsen ved fotograf Fred. Riise. Disse optagelser giver en usædvanlig god mulighed

for at iagttage fremgangsmåde. Det er især interessant at sammenligne resultatet af Constantin Hansens store kompositioner med 1:1 kartonerne. Heraf fremgår det, at Jerndorff har øget figurerne volumen, som en kunsthistoriker har udtrykt det, det kunne være en reklame for før og efter besøget i et fitnesscenter. Desuden er gestikken og ansigtsudtryk gjort mere dramatiske, i nogle tilfælde tæt på det karikerede. Ser man på vægfladen på kort afstand kan disse betragtninger underbygges, idet et beskedent fragment, muligvis det eneste bevarede af den oprindelige bemaling, med Amor og Psyche foran Jupiters trone i øverste frise på hovedvæggen viser, hvor omhyggeligt Constantin Hansen har fulgt prensorenes konturer. Han bygger Amors volumen op indenfor linien og understreger formen med konturens forløb. Amors vinge er ligeledes bygget op af perlemorsgrå nuancer med penselsstrøg, som følger hver enkelt fjers

form og placering. Sammenlignes disse detaljer med de øvrige malerier ses det, hvor pastost og tilfældigt farven bevæger sig på begge sider af det oprindelige prensor.

Den forkætrede fremstilling af Apollon sand-sigieren og den delfiske præstinde på venstre væg i feltet over døren var allerede blevet hugget ned i 1879 og erstattet af Jerndorffs eget valg. Han foretrak i stedet at male Apollon som besejrer den pythiske slange. Uden forlæg kan han tage sig den frihed at male efter egen smag og tilskyndelse. Fig. 64-65. Til hans undskyldning skal det dog bemærkes, at Constantin Hansens skitse til det oprindelige billede ikke kendtes på dette tidspunkt, den dukkede først op senere.

Jerndorffs påvirkning af udsmykningens helhed og udtryk kan måske bedst bedømmes ved en sammenligning mellem den første lette optegning af feltet på Constantin Hansens for-



fig. 64

AUGUST JERNENDORFF

Apollon slangedræberen. 1878.

fig. 65

AUGUST JERNENDORFF

Apollon slangedræberen. 1878.

slag, som blev godkendt i 1843. Den poetiske fremstilling af Hermes som rækker lyren til Apollon fik en mere grundig behandling i olieskitser fra Italien og den noget naive figurfremstilling blev derefter erstattet med det mere gådefulde billede af Apollon og præstinden Pythia. Jerndorff sætter den åndelige dialog ud af spil til fordel for en fremhævelse af den kraftfulde kontrast mellem den muskuløse gudekrop og den svulmende slanges vældige bugtninger. Udtrykket har flyttet sig fra den indre spænding, det mytiske, hos Constantin Hansen til det ydre, det fysiske, drama hos Jerndorff. Således er udsmykningens oprindelige koncept alene bevaret for eftertiden, mens værkets udtryk og åndfulde originalitet er gået tabt ved de hårdhændede redningsforsøg. Fig. 64-65.

Da restaureringen, som også omfattede korridorerne, var gennemført, foreslog Jerndorff, at udsmykningen skulle efterses hver 10. år, for at

den ikke skulle forfalde så meget, at den ikke stod til at redde. På trods af at August Jerndorff ikke selv kunne tage vare på opgaven, da han var død i 1906, sørgede universitetet for at hans medhjælper Axel Johansen foretog en rensning af væggene i 1913-14. Axel Johansen (1872-1938) var uddannet som dekorationsmaler på Kunstakademiet i København og havde allerede en del erfaringer. Hans overslag omfatter både loft og vægge, men det blev ved væggene. De blev gået over med brød. Det vil sige, at støv og snavs rulles af med brødkrumme, hvorefter udbedringer kan foretages uden yderligere drastisk bearbejdning af vægfladen. Det fremgår af Axel Johansens restaureringsrapport, at han har haft god gavn af Riises fotografier. Loftet blev ikke rørt, det var meget mørkt og afskallet, og som et forsøg blev en prøve afsat til højre for det store vindue lige oven for lisenen. Der er prøvet med gråt og gult (dog ikke de

hvide ornamenten på den gule bund). Halvdelen nærmest vinduet, er undermalet med en blanding af Zinkhvidt udrørt i terpentint og tilsat lidt lak. Dagen efter er det malet færdigt med kaseinfarver. Den anden halvdel er malet med samme kaseinfarver uden undermaling; naturligvis blev det gamle lag skrabet omhyggeligt af, oplyser rapporten. Det tilkom endnu engang Axel Johansen at gennemgå, rense og udbedre vestibulen. Fra 1929 findes et overslag fra ham til rensning og udbedring af loft og vægge i Universitetsvestibulen samt gangene. Denne gang foreslås udbedringerne udført med oliefarve. Posten kom på finansloven 1930-31 og restaureringen afsluttes i 1932 med skrivelser vedrørende forhøjelse af Axel Johansens honorar i tilfredshed med det gennemførte arbejde.

Sidste rensning, udbedring og analyse af værkernes beskaffenhed og tilstand fandt sted i 1978. Der blev sat stilladser op langs væggene

med et fuldt dæk under loftet, således at alle fladers tilstand kunne registreres omhyggeligt og prøver til mikroskopering kunne udtages. Rensningen foregik med Gomma Pane, som blev rullet hen over fladerne. Derved trådte kvaliteten af de forskellige opmalingers virkning tydeligt frem. Behandling af skader og udbedringerne er sket med største omhu og under hensyntagen til hvert enkelt problem og ønsket om ikke at miste eller ændre noget af den oprindelige udsmykning. Der er anvendt hele den konservatortekniske viden og teknik, som står til rådighed i dag. Lakuner er blevet udbedret med temperakridt, som uden vanskelighed kan fjernes igen uden at påvirke det originale værk.

Foruden almindeligt støv kunne en del skjolder fra vandskader og revner fjernes. Både den gule okker på vægfladerne mellem billedfelterne og partier i billederne havde mistet deres binde-middel og farven dryssede af ved den mindste

berøring. Endelig var partielle overmalinger i malerierne og på pilastrene flere steder meget opskallede, mens dele af de vandrette friser, især den på blå baggrund, var velbevaret i sin overmalede tilstand. Sokkel, kvadderbemaling og den nedre del af pilastrene på sidevæggene er opmalede med olieteknik med et uheldigt resultat til følge.

En væsentlig opgave for konservator Jørgen Høj Madsen var at af- eller bekræfte, at Constantin Hansen og Hilker havde udført udsmykningen i al fresko teknik. Det kunne hurtigt afklares, at de ikke har brugt den traditionelle italienske fremgangsmåde, som kendes fra middelalderen og som er blevet omhyggeligt beskrevet i renæssancen. Der anvendes ikke kartoner til overføring af kompositionens hovedtræk. Motivet males på det sidste lag bærende puds med sinopia, inden det fine lag våd puds glattes hen over det område, som kan bemaales på en dag. Sinopiaen skinner igennem det tynde våde lag og forsvin-

der, når det tørrer op og farvepigmenterne indgår en kemisk forbindelse med kalkpudsen. Ikke desto mindre har konservatoren kunne konstatere, at opbygning af væggen er helt efter bogen. Først et lag grovpuds, derefter et lag finpuds svarende til et dagsværk. Når dette lag er blevet glattet ekstra omhyggeligt, er fortegningen lagt henover det, og derefter har kunstneren med en pren presset konturens linieforløb i den fugtige puds. Prensorene kan iagttages den dag i dag, og samtidig er der kalkafblegninger på bagsiden af både Constantin Hansens og Hilkers kartoner eller fortegninger. Mens pudsen endnu er fugtig, skal der handles hurtigt. Laget skal påføres farvepigmenterne, således at der kan foregå en kemisk proces, hvor luftens kuldioxid sammen med den våde puds' calciumhydrat danner calciumkarbonat. Når dette er sket, holder farverne sig friske og meget, meget modstandsdygtige. Dette er blot ikke tilfældet for vestibulens fresker



fig. 66

FREDERIK FERDINAND FRIIS
Pompeianske dekorationer. 1836.

og de mange skader kan ikke alene forklares ved, at detaljerne kan have været påført til sidst al secco. Nogle af de kemiske analyser viser, at der ud over kalk er rester af et limstof. Denne iagttagelse støtter den opfattelse, at kunstnerne for at gøre arbejdet ekstra godt kan have tilført bindemidlet et limstof og at netop det er miseren, for derved lukkes overfladen og farvelaget risikerer at blive skudt af, hvis malegrunden påvirkes af fugt, salte og klimasvingninger. Jørgen Høj Madsen konkluderer, at dette er den sandsynlige forklaring, om end svaret ikke er éntydigt. Kunsthistorikeren må konkludere, at Constantin Hansens og Hilkers oprindelige udsmykning er gået tabt, men deres koncept er dog bevaret.

FESTSALEN

Da vestibulen stod færdig i 1853 blev der ikke nævnt noget om at den oprindelige aftale med kunstnerne også omfattede syv billeder til fest-

salen og den dekorative indramning af dem. Hilker fortsatte arbejdet i endnu nogle år indtil udsmykningen af gangene var færdig i 1856.

Professor H.N. Clausens store ønske om også at finde en løsning for festsalen, bevirkede at han bad universitetets arkitekt M.G. Bindsbøll om at udforme et forslag. I 1854 forelå de farvelagte tegninger fra Bindsbøll og Constantin Hansen. Arbejdsgrundlaget var Mallings store rum, som måler 22 x 14 m med en højde på 13 m. Malling havde efterladt salen med en markering på væggene af en liseninddeling fra gulv til det galleri, som afslutter væggene under loftet. Mellem licenerne var der forsænkede felter ligesom i vestibulen samt et vandret bånd, som angav etageadskillelsen. Der kendes flere forslag til udsmykning af de arkitektoniske led og dertil en "mønsterbog" til en dekorering i pompeiansk smag af arkitekt Frederik Ferdinand Friis. Fig. 66. Han havde været ansat hos Malling under

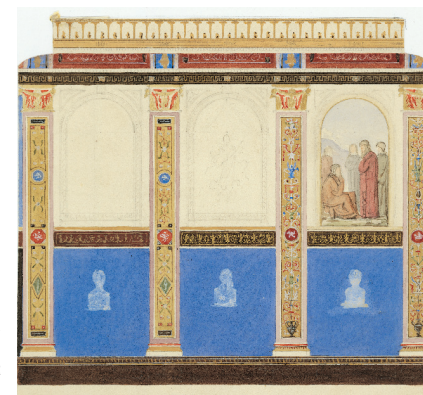


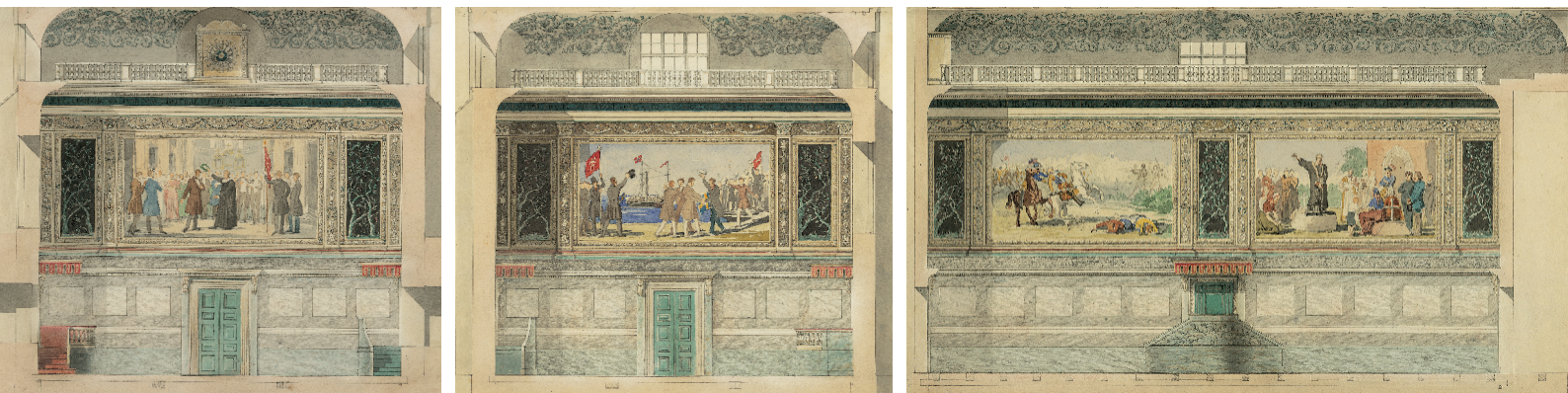
fig. 67

GEORG HILKER

Udkast til dekoration af festsalen. 1838-43.

opførelsen af hovedbygningen til Sorø Akademi i 1822-27. Af større interesse er et udkast af Hilker, som må formodes at stamme fra det tidspunkt, da han og Constantin Hansen arbejdede på de skitser til vestibulen, som blev approberet i 1843. Det viser hvorledes han så muligheden for at fortsætte udsmykningen af pilastrene med renæssancens grottesker. Fig. 67. Væggens nedre del skulle stryges blå og udsmykkes med portrætbuster, mens dens øvre del i billedfelter med halvcirkelformet afslutning for oven skulle udfyldes med figurkompositioner.

Alle disse tidlige overvejelser om dekoration i forskellige stilarter gjorde universitetets arkitekt M.G. Bindsbøll op med, samtidig med at han forenklede mulighederne for billedprogrammet. Bindsbøll bryder én gang for alle med Mallings liseninddeling og adskiller vægfladerne med en bred vandret gesims. Den nedre del angives med marmorering og en række kvadratiske fel-



ter, som ville kunne udfyldes med portrætter. Den øvre del af væggen inddeles med kun fire store billedfelter, et på hver endevæg og to på rummets hovedvæg. Fig. 68. Felterne indrammes af små, dobbelte pilastre mellem gesimsen og galleriets hulkel omkring et felt bemalet med grenværk som udsmykning. Constantin Hansen har ligesom tidligere udfyldt felterne på Hilkers udkast med fire store historiske scener, på venstre langvæg af "Kong Gustav II Adolf falder under slaget ved Lützen" og "Hans Tausen prædiker på Kirkegården i Viborg", på den ene endevæg et billede af "Tegnér som laurbærkranser Oehlenschläger i Lund Domkirke" og på den anden "De norske og svenske studenter ankomst til Københavns Toldbod den 23. maj 1843". Dette forslag forelagde Bindsbøll for den komité, der allerede i 1855 var blevet nedsat med H.N. Clausen, konferensråd Forchhammer og professor Madvig som medlemmer. De havde sammen med Bindsbøll for-

muleret et forslag, hvoraf det fremgik, at emnerne til malerierne skulle vælges blandt vigtige begivenheder eller perioder af den danske kulturhistorie til de store felter samt portrætter til de mindre. De øvrige dekorationer og rammeværk skulle give salen en festlig og værdig karakter uden at virke luksuriøs eller pralende. Der blev lagt vægt på at alle led skulle indgå i en samlet helhed. Så Bindsbøll havde ikke forudset den medfart, forslaget fik, da han præsenterede det for Clausen. Bindsbøll måtte rapportere til Constantin Hansen, at forslaget slet og ret var blevet forkastet. Clausen mente det var for "prægtigt," og desuden betegnede han farveholdningen for at være for mørk. Bindsbøll havde nu også en anden forklaring. Han var nemlig selv ikke enig med Constantin Hansens valg af emner, tiden var ikke for Reformationen og Skandinavismen, men for menneskehedens almindelige udvikling. For egen regning nåede han øjensynligt at tegne et

udkast til en udsmykning af den øvre del af væggen med en illusionistisk renæssancekolonnade i den korintiske søjleorden. På tegningen er svagt antydet figurer mellem søjlerne. Det kan fortolkes som en idé han havde om at fremstille historiske personer, der færdes i kolonnaden som forbilleder for det lærde auditorium nede i salen. H.N. Clausen havde sluttet med at opfordre trekløveret Bindsbøll, Hansen og Hilker til at lave et nyt forslag, da Bindsbølls pludselige død bidrog til, at festsalen måtte stå urørt endnu en tid.

Bindsbølls død var ganske uventet i 1856 og hans efterfølger, kgl. bygningsinspektør Christian Hansen overlod dekorationsopgaven til Georg Hilker, som gennemførte den i årene 1864-65. Denne del af udsmykningen stemmer overens med en udsmykningsplan han og Constantin Hansen udarbejdede i 1859-60. Forslaget vender tilbage til den ældre inddeling af den øverste halvdel af væggene, således at der bliver syv felter til

fig. 68

M.G. BINDESBØLL OG CONSTANTIN HANSEN
Forslag til festsalen. 1854.



fig. 69

CONSTANTIN HANSEN OG GEORG HILKER
Forslag til festsalens venstre langvæg. 1860.



fig. 70

GEORG HILKER

Udsnit af dekorationen i
festsalen. 1864-65.

de store figurkompositioner. Fig. 69. Det øjensynligt seneste forslag har udskårne træpaneler på den nedre del af væggene med rammer til portrætter. Langvæggen har et bredere midtfelt og to næsten kvadratiske sidefelter, mens der er plads til to figurkompositioner på hver af endevæggene. Alle de store felter er for oven afsluttet med to kassette rækker i perspektiv, således at det fra gulvet skaber en illusion af at de kulturhistoriske optrin foregår i rum, som ligger udenfor salen. Denne illusion er fastholdt i den endelige udsmykning. Mellem felterne har Hilker malet et lodret bånd med blad- og blomsterslyng, fugle og midt på rammen små genier med forskellige attributter på guldgrund. Fig. 70. Mellem disse grottesker i renæssancestil ses et smalt felt med blomsterfestoner på mørkeblå bund. Hulkelen er dekoreret med svungne spidsbuer omkring symmetriske blad- og blomsterslyng og forskellige midtmotiver

med trefødder, musikinstrumenter, englehermer med perspektivkasser og lignende på guldgrund. Mellem buerne gentages motivet med blomsterbuketter nu på en mørk dodenkopgrund. Hilker udførte disse dekorationer med en vandfarveteknik direkte på puds. Dekorationen sikredes derefter med vandglas. Fig. 71.

Samtidig anmodede komiteen professor N.L. Høyen om at foreslå passende forbilleder til portrætter af de kongelige indstiftere af universitetet, kommunetet og Regensen. Han svarede, at *"I Portrætsamlingen paa Frederiksborg var der portrætter af Christian I., Christian III. og Frederik II., som alle gik til Grunde i Slotsbranden"*. Frederiksborg Slot brændte i 1856, og derfor måtte forlæggene søges andre steder bl.a. på Rosenborg og i den kgl. Malerisamling på Christiansborg Slot, som også havde gode portrætter af Christian IV både som ung og ældre. Dertil henvistes også til portrætter på

medaljer, som særligt velegnede forlæg til denne del af festsalens udsmykning.

Ved nærmere overvejelser foreslog Høyen, at da felterne til portrætterne skulle placeres mellem fyldinger med udskårne ornamenter i relief, så ville det også være en smuk løsning at fremstille dem på samme måde. Denne idé kunne H.N. Clausen støtte og således blev portrætter af de fire konger Christian I, Christian III, Frederik II og Christian IV skåret som profilrelieffer i træ under Høyens og Bissens tilsyn. Fig. 72.

I 1865 kunne H.N. Clausen omsider notere at væggene i festsalen *"Nu stode rigt og smagfuldt udsmykkede i ædel Kunststil af Dekorationsmaler Hilcker. Dog staa endnu de store tomme Felter tilbage, - og vilde maaske længe blive staaende"*. Var han om end ikke helt tilfreds, så glædede han sig dog over, at Solennitetssalen havde fået et mere passende udseende med Hilkers smukke udmalinger.



fig. 71

GEORG HILKER

Udsnit fra hulkelens udsmykning i
festsalen. 1864-65.





fig. 72

Kong Christian IV. 1866.

EN TABT VISION

Hvad blev der af de udkast fra 1843, som Constantin Hansens vides at have udfærdiget, mens han endnu opholdt sig i Rom? Og hvad blev der af det store idealistiske, ungdommeligt oprømte program, han og Orla Lehmann havde forfattet i fælles begejstring over Hegels historiesyn i *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*?

Da Orla Lehmann havde forladt Rom for at vende tilbage til Danmark, var han endnu optændt af de samtaler han og Constantin Hansen havde ført om udsmykningen af Københavns Universitets vestibule og Solennitetssal. Under rejsen sender han et ualmindelig langt og dybt engageret brev til vennen. Efter mange overvejelser både omkring mytologiens status, den græske såvel som den nordiske, koncentrerer han sig om festsalens udsmykningsprogram med ordene "Vi træde altsaa ind i selve Salen". Her forestiller han sig at se noget, som kan udgøre en protestantisk

pendant til, - sådan som han omtaler sine visioner -, intet mindre end Rafaels Trinità i Vatikanets Stanzer. Med udgangspunkt i pinseunderet, som han opfatter som *"den hellige Aands Virksomhed i Menneskeheden"*... og adskillige argumenter og brevsider videre: *"- jeg tror, man kunde sige, at Gud først skaber sig selv i og med Historien, d.e. i og med den store Plans Tilbliven, den Aandens voxen, hvorigjennem Menneskeheden fuldbyrdes og fuldbyrder sig. Dette kan kun en protestantisk-christelig Kunst fremstille, Verdenshistoriens Tanke, som den guddommelige Fornuftigheds fyldige Aabenbarelse - det er den store Erobring; der skal gøres; nu til Sagen.*

1. BILLEDE

DET ORIENTALSKE CULTURMOMENT

Indfatning og Decoratjon ægyptisk - hele Tonen hemmelighedsfuld, tilsløret, dunkel og dog varm. Som Hovedfigurer Zoroaster, Confutius, Hafis.

Paa Detaillen tør jeg fortiden ikke nærmere indlade mig, da Stoffet er for umaadeligt og for rigt til, at jeg saa lige kan klare det i bestemte Gestalter.

Derunder, for at betegne Nordens Sammenhæng med Orienten, Asernes Ankomst til Upsala. Her fremtræde Odin og alle de andre gamle Guder uden Attributter, som historiske Væsener, som et indvandrende, langveisfra kommende Tog, der fæster Bo i Norden. Vil De i et Par Figurer fremstille Ur-Indvaanerne - smaae, spidshovede, rødhaarede, korthalsede, braknæsede - underkastende sig de høie, ranke, blonde, blaaøiede, herlige Aser, saa vil De i Niåls Reise finde deilige Træk til begge Racers classiske Fremstilling.

2. BILLEDE

JØDEDOMMEN

Øde Klippeegn, gold som Judæas Fjelde, streng, alvorlig, abstrakt, som Jødefolkets Aand. Hele Grupperingen i streng Stil, næsten architecto-

nisk. Hovedfiguren naturl. Moses paa Bjergets Top med de 10 Buds Tavle – ved hans Fødder, siddende paa Klippeblokke Abraham, Josva, Samuel og Esaias – derunder Pagtens Ark med den 7armede Stage paa en Bør, ved den ene Side David med Harpen, paa den anden Salomon med Scepteret. Staaende ved Siderne i fuld Rustning som Skjoldholdere de to Maccabæer (Jerusalems Skomager).

At finde et Tilsvarende Moment i Norden er vist næsten umuligt. Jødedommens aandelige Betydning er, at de bevarede og under alle Anfægtelser hævdede Troen paa den ene Gud. Denne Forestilling levede ogsaa i Norden i Troen paa Alfader, saaledes som den renest findes i Volas Spaadom om Ragnarok og Gimle. Men da dette er mytologisk, kan det ... ikke fremstilles i en historisk Billedrække. Det gaar ikke an saaledes at blande Phantasiens Drømmebilleder og virkeligt Kjød og Blod sammen. Jeg veed ikke rettere end ligefrem

i en nordisk Egn at lade en graahaaret Viismand belære sine Børnebørn om en ene Gud ved f. Ex., idet Solen gaar op over Havet, at lade dem tilbede (ned paa begge Knæ, Armene strakte i Veiret), medens han selv høitidsfuldt peger op ad ikke mod Solen, for saa bliver det en persisk Mitra-Tilbedelse. Det er rigtignok fattigt...

Orla Lehmann har tidligere i brevet omtalt, at der opstod nogle uheldige forskydninger hvis den nordiske historie skulle ses sideløbende med verdenshistoriens betydeligste momenter.

3. BILLEDE MUHAMEDANISMEN

Det er jo rigtignok en Anachronisme at lade den gaae foran for Christendommen, men da der paa den Side er et Feldt for meget, paa den anden Side ikke er Plads, er det alt af den Grund nødvendigt. Men skjøndt ucorrect i Chronologien er det i Ideen det rigtigste. Thi ligesom Muhameds

Lære slutter sig langt mere til Jødedommen end til Christendommen, saaledes afslutter den det orientalske Culturmoment, hvis sidste Blomst det er. Her er stilen givet af sig selv og vil, naar man ikke indskrænker sig til enkelte, architectoniske Motiver (Minareten og Hesteskobuen), men giver det Hele en Tone som fra Tusind og een Nat, gjøre en stor Effect midt mellem Sinai Bjergets Øde og den græske Kunsts lyse og rolige Skjønhed. Netop fordi Anachronismen tydeligst fremtræder i Architectoniken burde dette Moment ikke fremhæves, men det Hele holdes i en mere orientalsk, riig og yppig Character. Hovedfiguren er naturligviis Muhamed med den hellige Fane og Koranen, paa den ene Side Krigere (Ali, Hayreddin, Harun Alrasschid og Aben Seragernes) paa den anden Side Digtere og Lærde (Zebuud (!), Lokeman (!), Avicenna, Averroes), hvorved erindres, at i Costumet den arabiske og mauriske Side af Muhamedanismen repræsenteres.

Ogsaa her er det naturl. vanskl. at finde en nordisk Pendant. For Øieblikket veed jeg intet bedre end Sigurd Jorsalafar, der paa sølvbeslaaede Heste under en Silkebaldachin holder sit Indtog i Myklagaard. I denne Scene parredes vore Forfædres vilde Krigslyst og eventyrlige Ridderlighed, som de have tilfælles med Kalifernes stolte Kæmper, med en orientalsk Pragtlyst og Glands, Ligesom ogsaa det giver et Berøringspunct, at de kommende langveisfra mødes i Byzanz.

4. BILLEDE

GRÆKENLANDS CULTURBLOMST

Dorisk Parthenon, Jonisk Søilerad; i Midten under Minervas Statue Perikles, paa den ene Side Fidias, Apelles, Euripides, Sofokles, Anakreon, Aristofanes og Homer, paa den anden Demosthenes, Sokrates, Plato, Aristoteles, Thucydides, Pythagoras og Solon. Her følger Alt af sig selv. Derunder Nordens skønne, hjemlige

Culturperiode, fremstillet ved f. Ex. en islandsk Skjald, der for en Kreds af statelige Konger, der ere samlede om et kunstigt Drikkehorn, synger om Gudernes og Heltenes Bedrifter og til Løn erholder en glimrende Guldring.

5. BILLEDE

GRÆKENLANDS CIVILISERENDE VIRKSOMHED UDAD
Corinthisk Jupiter Ammon. Denne repræsenteres naturl. ved Alexander den Store, der maaskee kunde fremstilles paa sin Buchephalus, omgivet af sine ypperste Helte, Hefæstion, Ptolemæus, Seleucus, Demetrius.

Derimod er jeg i Uvished om hvilke andre Repræsentanter for denne Tanke, der skal tages. At hidsætte Alexanders Samtidige som Aristoteles, Zeuxus, Apelles, Diogenes o.s.v. gaaer ikke an, da de tilhører Grækl.' hjemlige Culturblomst, og det, der fordres, ikke er en chronologisk Følgeorden, men en Ideernes Modsætning og Frem-

skriden. At lade Grækl.' tidligere Conflicter med Asien, hvilke ligesom antydede det, Alex. fuldførte, repræsentere ved Jason, Achill, Ulysses, Miltiades, Themistokles vilde neppe forstaaes; der bliver altsaa nok ikke andet for end at tage nogle alexandrinske Filosofer af den neoplatonske Skole, nogle Kunstnere fra Lille Asien, nogle Filosofer og Matematikere fra Sicilien (Archimedes), men Ulykken er, at de ere saa lidt berømte, hvorfor jeg heller ikke saa lige ved, hvem man skulde vælge.

Den tilsvarende Side i vort Liv er naturl. de Udvandringer og Tog, hvorved vi ikke blot som Væringerne i Myklagaard paa sarasensk Viis muntrede os og de Andre, men bragte Cultur-momenter, der have udviklet sig i blivende Virkninger. De tvende vigtigste er Knud d. St. i England og Normannernes tog til Frankrig. Det sidste er det følgerigeste og falder endnu i vor hedenske Tid. Det turde derfor maaskee fortjene Fortrinet.

6. BILLEDE

ROMERRIGET

Decoratj, : Motiv fra et romersk Pragtforum (Hvælving – Janusøjle), Hovedfiguren Cæsar, paa den ene Side Cicero, Sallust, Plautus, Cato, Scipio, Brutus (den Ældre), paa den anden Virgil, Horatz, Tacitus – August, Trajan, Justinian (med sit Corpus Juris – paa den modsatte Side paa en Søjle ophængt Decemvirenes 12 Tavlens Love.

Det nordiske Sidestykke er Leire Ting, omringet af Tingstenene; i Midten paa en Steen Leirekongen – omkring i Ring bevæbnede Bønder, af hvilke en graaskjægget Gubbe taler haarde Ord til Hs. Majestæt, medens de Andre slaee Bifald paa deres Skjolde. Saavel dette som det til det pericleiske Grækenland svarende Billede maae naturligviis individualiseres mere, saa at det bliver en bestemt Konge (f.Ex. Rolf og hans 12 Mænd) og en bestemt Sanger og her et be-stemt Folketing (f.Ex. Vedtagelsen af

sjællandske Lov), der fremstilles. Derom nærmere For-slag efter nærmere Overveelse. Foreløbig er det tilstrækkeligt at have antydnet, at ligesom Poesien er Grækenlands og Retten Roms egentlige Betydning, saaledes er det den gamle Folkepoesi, der især uddannedes af Islænderne og især hædredes ved de norske og danske Kongehoffer, og vor gamle, nationale Retsudvikling, der som den romerske især hvilede paa vise Mænds Autoritet og almindelige Folkebeslutninger, fattede paa, ofte meget stormende, Folkeforsamlinger, hvori vi hos os finde meget nære Analogier.

Idet vi vende os til den christelige Tidsalder, møde vi i Middelalderen, efterat Folkevandringens vilde, chaotiske Gang havde sat sig, tvende uhyre Skikkelser, hvori en stor og betydningsfuld Epoke resumerer sit hele Indhold, og hvor til alt hvad der var af Aand og Kraft og Bedrift og Begejstring og Poesi og Kunst sluttede sig,

nemlig Kirken og Staten, Hierarkiet og Feudalismen. Katholicismen og Chevalleriet – og som begges høieste Spidse og sublimeste Fulden-d-else: Pave og Keiser. Disse tvende, grandiose og daadrige Ideer tilhøre de tvende næste Billeder, altsaa først nærmest Hovedgruppen, der fremstiller Christendommens Indtræden i Verdens Historie.

Af brevets indledende sider kunne det nærmest tænkes, at fremstillingen over pinseunderet eller kristendommens indførelse i Vestens historie skulle placeres ovenfor billedfelterne så højt det var muligt for galleriet over den store hulkel, som afslutter væggene.

7. BILLEDE

KIRKEN

Dennes nobleste og mest storartede Repræsentant er Gregor den Store, og til ham og de andre Figurer, der anskueliggjøre den katholske

Kirkes Udvikling og Magt, slutter sig da den mærkværdige, romansk-katholske Culturudvikling i Poesie og Kunst, hvori den nye Civilisation først aabenbarede sin Herlighed i de saakaldte romanske Lande (især Italien, men ogsaa Spanien, Portugal, det sydlige Frankrig). Anordningen er i den gamle Basilicastil med betydelige byzantinske Elementer. I Midten Gregor den Store, i fuldpavelig Ornat, velsignende den ganske Skabning med Nøglerne og Krumstaven, sidende paa en Bærestol, baaren af de 4 Munkeordener, der især have støttet og udbredt Kirkens Magt, nemlig en Franziskaner, en Dominikaner, en Augustiner og en Bernhardiner (hvilke Portraiter man dertil skal benytte, maa man spørge en Kirkehistoriker om. Rimeligvis de 4 Stiftere). Ved hver Side af de berømteste Kirkefædre, nemlig Augustinus som Lærebegrebets store Mester med en Bibel og Hieronimus som Kirkeinstitutionens Pille med Monstrantsen. I forgrun-

den to Grupper, til Høire Michel Angelo, Benvenuto Cellini, Rafael, Leonardo, Correggio, Titian, til Venstre Dante, Petrarca, maaskee Ariost, Tasso, Calderon, Lopez de Vega.

Catholocismens største Heros i Norden er uden al Sammenligning Absalon, og hvad Scene af hans Liv, der skal fremstilles, kan heller ikke være tvivlsom, naar det erindres, at han er Begrunderen af Khvn., og at den nuværende Universitetsbygning er den af ham grundlagte Bispegaard.

8. BILLEDE FEUDALISMEN

Decoratjon gothisk. – I Midten paa den berømte gamle Keiserstol Carl den store i Keiserornat. Bag ham som Drabanter Carl Martel og Roland, ved den ene Side Frants den 1ste af Frankrig, Richard Løvehjerte af England og Frederik Barbarossa af Tydskland. Ved den anden Side Cid, Bajard, Got-

tfred af Bouillon og Götz af Berlichingen, maaskee i Midten siddende Ariost, Tasso og Calderon som Riddertidens ypperste Mestersangere.

Derunder den nordiske Riddertids Krone, Waldemar med det himmelfaldne Dannebrog i Haanden i Slaget ved Wollmar, der jo hos os er Kors-toget mod de Vantro til Christi Forherligelse og stor Mandhaftigheds Udviselse.

9. BILLEDE REFORMATIONEN

Da vor nordiske Cultuurhistorie har 12 egne Feldter og desuden i Hovedgruppen som Motiv til Menighedens Udførelse kommer til sin gode Ret, har jeg ikke optaget nogen nordisk Figur blandt Bipersonerne i de verdenshistoriske Grupper. Anderledes forholder det sig med Reformationen, thi der kunne vi opstille ikke en Biperson, men en Hovedperson af første Rang. Vor store Konge Gustav Adolph, hvis historiske Betydning ikke er local, men saa

universel som nogen. Motivet til Anordningen, tænkte jeg, kunne tages fra en Bøn før Slaget, og altsaa Scenen foregaae under aaben Himmel. Thi deels vil det ikke være muligt at finde 12 forsk. Stile (vi have havt ægyptisk, attisk, chorintisk, romersk, byzantinsk og maurisk og faae endnu Renaissance og Rococo og moderne), deels synes det ganske passende, at ligesom Hovedgruppen (Pindsemiraklet) rager ind i Himlen, der sænker sig ned i Verden, saaledes Jødedommen og Reformatjonen kunde foregaae under aaben Himmel. Altsaa i Midten Gustaf Adolph og bag ham nogle Krigere, Egmont, Henrik af Thurn, Coligny, Phillip af Hessen, Frederik af Sachsen, Bernhard af Weimar, men holdt aldeles dunkelt og tilbagetrædende. Ved Siden Luther, Calvin, Zwingli, Huss, paa den anden Melanchton, Erasmus Rotterdam, Thom. Cramer og Bacon Verulam. Herved ere da alle de prothestantiske Lande (Bøhmen, Tydskland, Schweiz, Frankrig, Holland

og England) repræsenterede og tillige de vigtigske theologiske-philosofiske Retning-er, som derved gjorde sig gjældende og førte til deres secteriske Udvikling. Det stærkt fremtrædende Trekløver bliver naturl. Luther, Gustav og Melanchton, den blege dybsindige Tænkere med den augsburgske Confession – den kjække, begeistrede Taler med sin Bibeloversættelse, den kraftige fromme Helt med sit gode Sværd.

Derunder Rigsdagen i Khvn. 1536, hvor Danmark som Stat gik over til Protestantismen. Jeg skal nærmere spekulere over, hvorledes det derved tillige kunde antydes, at ved denne Leilighed Khvns. Universitet blev reformeret og funderet paa rige Gaver af det seculariserede Kirkegods.

10. BILLEDE

ABSOLUTISMENS GLANSPERIODE

Decoratjon Renaissance. I Midten den mærk-

værdige Samling af store Skribenter, der hævede det franske Sprog og den franske Litteratur til Verdens Herredømmet, og som Centrum for den geniale Konge, der ei blot i Ordets fuldeste Betydning var deres Mæcen, men hvis Personlighed har domineret ikke blot i Frankrig, men den hele Verden i et Par Aarhundreder. –altsaa i Midten Ludvig d. 14., tilvenstre Corneille, Racine, Molière, Fenelon; tilhøire Bossuet, Descartes, Pascal og Montesquieu. Da jeg veed, at De ikke ret erkjender denne Tid, vil jeg spørge Dem, hvor og naar De i den græske Verden finder en saadan Klynge af Aander af første Rang, samtidige og samvirkende, uden i Grækenlands allerskjønneste Blomstertid. Ved hver Side af denne Hovedgruppe, der var den sol, af hvis Straaler mere end et Aarhundrede har levet, to smaae Grupper, til venstre Shakespeare, Milton og Macchiavel, til høire Columbus, Walter Raleigh og Vasco da Gama. Derunder Holberg, den franske

Skoles, navnlig Molières, Elev og vor Litteraturs stifter. I hvilken Scene dette klarest og kunstnerisk smukkeste kan fremstilles, er mig endnu ikke ganske klart.

11. BILLEDE

ABSOLUTISMENS REFORMPERIODE

Decoratjon Rococo. Hovedfiguren Frederik d.2den af Preussen og blandt de mange Reformfyrster og Reformministre, der dengang fremstod i alle Lande, Joseph d.2den af Østerrig, Leopold d. 1ste af Toscana samt bag dem Marquis Pomбал og Filangieri, paa den anden Side af Frederik de to mægtige Aander, der fremfor alt repræsentere dette mærkværdige Omsving i Gemytterne, den ene fra Forstandens og den anden fra Phantasien Side, Voltaire og Rousseau. Foran Newton, Leibnitz, Locke og Kant. Paa den modsatte Side, altsaa foran de to Reformfyrster, Washington, Lafayette, Franklin og Jefferson.

Den, der hos os klarest repræsenterer denne hele Periode, er Struense, men da han er Tydsk og saa nylig halshugget, er det vel rettest at tage Bernstorff og som den philanthropisk-liberale Civilisationsperiodes eneste Bedrift hos os Bøndernes Emancipation, hvorved da nogle af den Tids Skribenter, Øder, Colbjørnsen, Birkner, P.A.Heiberg, Thyge Rothe, Malthes Brun, Collet o.fl. kunde anbringes.

12. BILLEDE

NUTIDEN

Stilen moderne. Hovedfiguren naturl. Napoleon (graa Frakke, lille Hat, støttende sig til den trefarvede Fane med Keiserørnen, i Haanden code Napoleon) staaende paa et slags Postament. Paa den ene Side Revolutionens tvende colossale Heroer, to af Verdens første Riser, Mirabeau (Constituante) og Danton (Convent), paa den anden side et Par Generaler f. Ex. Carnot, Poniatousky,

Bernadotte. Foran 2 Grupper, tilvenstre Göthe, Schiller, Byron, Walther Scott, Chateaubriand, Lamennais; tilhøire Fox, Pitt, O'Connel, Benj. Constant, Lelewell og Arguelles, siddende foran Hegel med Fichte og Schleiermacher, A. Humboldt, Thierri, Michelet, Thiers, Quinet, Cuvier, Arago og et Par Maskinopfindere. Alt dette er saa bekjendt, at en Explicatjon er unødvendig.

Derunder Lunds Domkirke, bygget af Danske i den Provinds, der har givet hele Danmark Navn, nu hørende til Sverrig og altsaa et ypperligt Symbol paa begges Eenhed. I fuld Bispeornat Tegnér sættende Laurbærkrandsen paa Øehlen-schlägers Pande, begge oplyste af et magisk Lys, der falder gjennem de maledes Kirkeruder. I Baggrunden den svenske og danske Ungdom, til hvis Ansigter det ikke vil være vanskel. at finde gode Motiver i Virkeligheden. Naar dette ikke er en malerisk Scene, saa vil jeg være den største Philister, der nogensinde har slidt et Par Støvle-

saaler. Men dens Betydning? For det første ere Øehlschl. og Tegnér de ypperste Repræsentanter for Nordens nyeste Culturperiode, der i visse Henseender staaer uendelig høit – det er altsaa et Sidedestykke til Tasos Bekrandsning paa Capitolet. Men dernæst og fornemmelig betegner det den Aandens Forening, der maae forud for og nødvendigviis maae føre til Staternes og Institutionernes Forening, og det er saaledes en glørværdig Pendant til den verdensberømte Føderation paa Champs de Mars d. 14. Juli 1790, der stiftede det franske Folks grandiose, endnu aldrig naaede nationale Eenhed. Naar dette ikke er Betydning, saa vil jeg være den betydningssløseste af alle Døgnet Døgnfluer og – oprigtig talt – er det ingenlunde min Mening.

Saaledes vilde Meningen af Verdenshistorien, Tankegangen i Guds Verdensregimente i sine store, almindelige Træk og dog i sin meest individuelle, phænomenale Tilsyneladelse være frem-

stillet i en filosofisk sammenhængende Ideerække, i kunstnerisk afsluttede, selvstændige Grupper. Det er vor Jordklodes Liv og selve den aandige Navlestræng, hvorved den næres af Guddomlivet, der saaledes sluttede sig sammen i en dialektisk Ring. Men ligesom Himlen hvælver sig over Jorden, saaledes forekommer det mig, at derved Motivet til en passende Loftdecoratjon var givet, der medieres ved den i byzantisk Stil holdte, til den deri opragende Trinitetsgruppe, reent arkitektoniske Decoratjon af det omkring løbende Galleri.

Orla Lehmann er så opslugt af udsmykningens muligheder, at han ikke kan slippe emnet, men fortsætter brevet nok et stykke. Og han slutter: "Jeg har nedskrevet alt dette for at give ikke et Bidrag, men en ærlig og alvorlig Admonition til Dem om at tænke over – ikke blot Universitets-salens Bemaling, men hvad der er Hovedsagen, over Stikordet, Programmet til en nye, nordisk-

protestantisk Kunst. Tænk, saa gyldenrøde Flammer slaar ud af Deres Hoved. Tal med alle derom, som ikke ere tilfredse med at male ret net, og skriv snart til Deres Orla Lehmann.

Hvad gjorde Constantin Hansen? Når man betænker, hvor detaljeret og nuanceret han kunne formulere og gengive udsmykningen af vestibulen på grundlag af Hilkers omtale og gennemgang af Høyens forslag, så kan det næppe undre at han blev indfanget af Lehmanns fantasifulde og folkerige verdenshistorie. På trods af andre forpligtelser udfærdigede han et udkast og sendte det til Lehmann med ordene "...Der er intet Minut at spille. Jeg sender denne Croqui (Udkastet til festsalens udsmykning) med Posten tilligemed Dit 12 Arks Brev, som i høi Grad har interesseret mig...Med Ængstelighed tog jeg rigtignok Papiir og Blyant fat. Gjenstanden forekom mig urimelig stor – men neppe havde jeg begyndt, før jeg syntes, at jeg var den voxen..."

Her kan kun være Tale om at give et foreløbig Begreb om Planen og Maaden, paa hvilken der praktisk kunde tages fat paa Tingen”.

Da Constantin Hansen ikke kender salens mål, har han forsøgt at beregne vægfelterne så figurerne kan fremstilles i naturlig størrelse. Efter en kort omtale af de aktuelle forhold fortsætter han: *“Guldgrund har jeg tænkt mig omgivet af en Mosaikbort ligel. paa Guldgrund, hvilken Bort fortsættes langs begge Randene af det store Nornebælte som den hegelske røde Traad; Engelen, der ligesom understøtte Loftet kunde characteriseres efter Betydning af deres Navne. Uriel Guds Lys, Gabriel Guds Kraft etc. etc. Paa Loftet har jeg endnu ikke kunnet tænke.... Skulde Talen blive om Udførelsen, da maatte det være en Hovedbetingelse, at jeg overtog det Hele ene, uden anden Collega eller Medarbejder, end hvem jeg privat ønskede mig.*

Det har moret mig, hvorledes man paa denne

lille, flygtige Tegning kan tydeligt characterisere enhver Person og Tid. Hvilken Glæde at gjen-nemføre det i det Større, hvor Alting lader sig udtrykke fuldstændigt. Jeg tæller Timerne, denne Pakke er underveis....”

Som et nota bene udbryder Constantin Hansen til vennen: *“Det er dog morsomt, at jeg, begyndt med Studenternes Visebog, kunde ende med Universitetets Høieloftssal.”* Han havde nemlig nogle år tidligere lavet en radering til titelbladet på *Sange for Studenterforeningen*. Ventetiden blev ubærlig, og Constantin Hansen skrev det brev til N.L.Høyen, som er omtalt ovenfor, men hvad med tegningerne? De nåede til København, og Orla Lehmann modtog dem, netop som han vendte tilbage til hovedstaden. Som tak for brev og tegninger indledte han sin hilsen med. *“divino maestro. .. jeg behøver ikke at forsikre, at jeg ikke kunde faae noget kjærere Mindeblad fra min smukke, indholdsrige Reise end denne Rulle”.* Brevet rum-

mer desuden en lykønskning fordi forslaget til vestibulen er approberet og mange forskellige kommentarer vedrørende Solennitetssalen, Hilkers tegninger til den dekorative del af udsmykningen, som først og fremmest var udfærdiget for at sætte gang i forhandlingerne for om muligt at ændre kongens resolution, hvilket altså også lykkedes. Lehmann nævner desuden, at han har vist skitserne til Solennitetssalen til to, tre personer, som har været meget glade for dem. Endelig har Høyen dog en del bemærkninger til dem.

Herefter optager vestibulens udsmykninger alle involverede i de næste mange år, og tegningerne har ikke kunne efterspores. Med kendskabet til Constantin Hansens sjældne evne til at skitsere de historiske eller mytologiske emner, så fortællingen træder i karakter, således som det kendes fra de bevarede forslag, er tabet af disse udkast til dette originale og unikke udsmykningskoncept særlig beklageligt. Det var i den grad

fig. 73
VILHELM MARSTRAND
Forslag til festsalens
langvæg. 1870-71.



bygget op omkring de samme dannelsesbegreber og i harmoni med forhallens idé. Det er ikke alene ud fra Orla Lehmanns tekster muligt at genskabe et tydeligt indtryk af de to nationalliberale frontkæmpers materialisering af et aktuelt historiesyn og en opfattelse af den vestlige verdens kultur, som forudsætning for det konstitutionelle demokrati. Emner fra forslaget bliver ved med at dukke op i nye sammenhænge mellem Orla Lehmann og Constantin Hansen, også da de udvikler hver sin opfattelse af hvad, der var Kunsten værdigt. Kunstneren fastholdt sine høje moralske idealer og forankrede dem i sit inderlige grundtvigianske livssyn, mens politikeren gav udtryk for at målet helliger midlet, og dette gjaldt også kunsten.

Da det atter blev aktuelt at tænke på billedfelterne i festsalen, fastholdt udvalget en anbefaling af at det store midtfelt kunne smykkes med et billede af universitetets indvielse i 1479.

Dette emne havde Constantin Hansen allerede skitseret på hans og Hilkers forslag fra 1860, men opgaven blev imidlertid givet til Vilhelm Marstrand, som udførte den i 1870-71. Da han talte blandt de elever, som Høyen og Kunstakademiet havde peget på med henblik på udsmykningen af vestibulen, havde han, da den kongelige resolution fastslog at festsalen skulle prioriteres højest, under sit ophold i Italien i 1846 udfærdiget et forslag til dette rum. Det omfattede 12 billedfelter med universitetets indvielse, Hans Tavsens, Tycho Brahe samt Holberg blandt motiverne. Marstrand var godt rustet til opgaven, idet han under en rejse havde studeret de franske maleres murmalerier i olie direkte på muren og i 1864-66 havde han været beskæftiget med de store billeder i Christian IV's kapel i Roskilde Domkirke. Opgavens indhold blev beskrevet således: "Denne Høitidslejlighed, hvor Peder Albertsen holdt Indvielsestalen i Kongens, Geistlighedens

og de fornemste Stænders Nærværelse, har jo stor Betydning eftersom den pege paa den Tid, Danmark først kunne begynde at løsrive sig fra den Afhængighed, hvori det hidtil havde staaet til de Fremmede og det tilbyder tillige et rigt malerisk Æmne". Sammen med beskrivelsen følger en omtale af den teknik Hilker har anvendt til dekorationerne, men Marstrand fik under henvisning til sine arbejder i Roskilde frie hænder til at vælge samme teknik. Kongens trone med Christian I er placeret i højre side, ligesom hos Constantin Hansen, men hos Marstrand åbner rummet sig i et gotisk kirkeinteriør bag en prægtig altertavle. Da der ikke var spor af det oprindelige interiør tilbage i Vor Frue Kirke havde N.L. Høyen foreslået ham at studere S. Petri kirke i Malmø. Fig. 74. Til altertavlen studerede han Brügge-manns tavle i Slesvig, som er lidt senere ligesom en del af dragtstudierne også er det. Ikke desto mindre gengiver kompositionen en overbevisen-



de historisk helhed som ramme om fortællingens figurer. Foran tronen præsenterer universitetets kansler, bispem i Roskilde Oluf Mortensen lærerforsamlingen for kongen. Universitetets vicekansler træder frem foran kongen med teksten fra den tale han netop har holdt i hånden. Bag ham, nærmere billedets forgrund, ses det juridiske fakultets første dekan og professor i kirkeret. Bag ham ses universitetets første rektor og som den fjerde i gruppen genkendes det theologiske fakultets dekan. Flere af de historiske aktører er, som det var skik i renæssancen, portrætter fra kunstnerens samtid. Således genkendes blandt de gejstlige på korstolene til venstre i billedet H.N. Clausens ansigtstræk.

Da han fik bestillingen på det store midtfelt over salens talerstol, var han opmærksom på, i hvor høj grad de to sidefelter var en del af opgaven. Han udfærdigede derfor til feltet til venstre en skitse af *Hans Tavsens som beskytter biskop Rønnow* og til

feltet til højre *Jacob VI af Skotland som besøger Tycho Brahe på Uranienborg på Hven i 1590*. De tre billeder er indskrevet i den samme tradition som Constantin Hansens og Hilkers vestibule.

Da det første billede var næsten færdigt, modtog universitetets ledelse hans forslag om at fortsætte med de to sidefelter med tilfredshed. Men en lungebetændelse rev ham bort den 25. marts 1873 inden billederne var færdige. H.N. Clausen beklagede Marstrands død med ordene "*Universitetsalen skulde kun opbevare det ene Billede af hans Pensel! Kjære Erindringer fra Samlivet i Rom havde knyttet mig nær til den ædle, selvstændig-stolte Kunstner-Karakter*".

Det var nærliggende at opfordre Marstrands elev, den anerkendte historiemale Carl Bloch til at fortsætte arbejdet. Men på trods af at Bloch forsøgte at fortsætte arbejdet med stor pietetsfølelse for lærerens hensigter, så skete der nu et smags- og generationsskifte, som ikke er

mindre drastisk end det, som foregik mellem Constantin Hansen og Jerndorff.

I 1876 var Carl Bloch færdig med *Hans Tavsens beskytter biskop Joakim Rønnow*. Kunsthistorikeren Francis Beckett bemærker bl.a. i en beskrivelse af billedet, at gengivelsen af de ydre omgivelser er meget dominerende. "I Billedet ... kan man tælle hver Sten i den røde Bispegaard, ad hvis Dør den angste og listige gamle Biskop flygter". Fig. 75. Den fremhævede kontrast mellem den forskrækkede gamle biskop og den folkelige reformator, Hans Tavsens, er ganske ukorrekt, idet Rønnow faktisk var lidt yngre end Tavsens. De nysgerrige og mere voldsomme gemytter i folkemængden er tildelt en rolle, som næsten overskygger emnets hovedpersoner. De mange optrin og teatraliske reaktioner udmales i talrige dagligdags scener og episoder. Fiskekonen mister sine fisk, da børen vælter, gadedrengen pifter i fingrene, håndværkerne holder

munken tilbage, så han ikke kan flygte. Munken rykker til gengæld i Hans Tavsens frakke for at få hjælp. Bispens hat dingler over folkeskaren på en møggreb. Alt dette flytter fremstillingen fra historiemaleriets sfære til genrebilledets. Den værdighed, der ses i Marstrands skitse, er helt forsvundet i Blochs maleri.

Bloch fuldførte også maleriet i det andet sidefelt med *Kong Jakob VI af Skotlands besøg hos Tyge Brahe paa Hven* og blev færdig i 1878. Det kongelige selskab står foran Uranienborg, hvor Tycho Brahe tager imod. Fig. 76. De to ho-vedpersoner skiller sig ud fra gruppen af hofmænd bag Jakob VI. Inde i bygningens portrum kikker videnskabsmandens hushold nysgerrigt frem, andre iagttager modtagelsen fra en svailegang, og baggrunden er tæt opfyldt af en menneskemængde, uden at det er helt klart, hvad rolle de spiller. Hele kompositionen er urolig på trods af at billedfladen deles ligeligt i to halvdele

af husets facade i røde mursten med sandstensornamenter. Blochs billede savner det rum, Marstrand havde opnået ved at åbne scenens baggrund med et udsyn over Øresund.

Nu var dekoration og billedfelter på salens hovedvæg fuldførte, og derefter gik udsmykningsarbejdet atter i stå, og først i 1883 blev et nyt udvalg nedsat af konsistorium. Det bestod af professorerne Holm og Ussing samt docent Julius Lange, som nu skulle finde en løsning på, hvorledes udsmykningen af festsalen kunne komme til en afslutning.

Da der efter udvalgets opfattelse var mange talentfulde malere, som kunne påtage sig figurmaleriet i stort format, foreslog et udvidet udvalg, at der blev udskrevet en åben konkurrence med følgende emner: på den ene væg 1. Et optrin af de Københavnske studenter og professorers deltagelse i Københavns forsvar under belejringen 1658-59. 2. Modtagelsen ved lan-

dingsbroen af de norske og svenske Naturforskere ved det nordiske naturforskersmøde 1840 i København. På den anden væg 3. Holberg, som overværer indstuderingen af "Den politiske Kandestøber" og 4. Biskop Brochmand, der under et besøg af Frederik III i hans hjem anbefaler den unge Peter Schumacher til denne.

Konsistorium mente, at den ideelle løsning ville være, at Carl Bloch påtog sig hele opgaven, men ved en forespørgsel ønskede han kun at påtages sig et af emnerne, nemlig scenen med biskop Brochmand og den unge Peter Schumacher. De øvrige skulle så finde deres udførelse gennem indbydelse til konkurrence.

Carl Bloch har især lagt stor vægt på at male biskop Brochmands studerekammer som et renæssanceinteriør. Fig. 77. I forgrunden til venstre er en stor kamin, hvorfra ilden kaster et varmt skær på møbler, bøger og de mange smukke genstande på reolerne. Schumacher står og





fig. 76

CARL BLOCH

Tycho Brahe modtager Jakob VI på Hven. 1878.

fig. 77

CARL BLOCH

Kong Frederik III og Peder Schumacher i
biskop Jesper Brochmands hus. 1888.



udlægger et stykke af den hebraiske bibel, som han støtter til en stoleryg, mens kongen siddende og biskoppen stående intenst lytter til den unge student. I baggrunden er der et kik ind i et andet rum med nogle af biskoppens andre elever som nysgerrige tilhørere. Billedet blev færdigt i 1888.

Bedømmelseskomiteen til første del af konkurrenceforslagene bestod af Carl Bloch, professor Vermehren fra Kunstakademiet og fra universitetet professor dr.phil. Ussing, og docent, dr.phil. Julius Lange. Konkurrencens konditioner blev omhyggeligt beskrevet, idet billedets titel blev ledsaget med et forslag til, at kunstneren kunne fremstille studenter og professorer på march gennem gaderne eller på vagt på volden eller ved Ulrik Christian Gyldenløves udfald mod fjenden og at det fremstillede optrin skulle foregå ved dagslys. Deltagerne kunne indtil den 3. august 1888 indlevere forslag til emnet i en farveskitse samt en af de vigtigste forgrundfigurers

hoved. Derefter ville forslagene blive udstillet i 14 dage, mens komiteen bedømte resultatet. Interessen var stor, og der indkom forslag fra H. Nic. Hansen, F.C. Lund, Vilhelm Rosenstand, C.H.F. Schmidt, Willumsen og Kr. Zahrtmann. Komiteen besluttede, at Vilhelm Rosenstands forslag skulle udføres, men både han og Kr. Zahrtmann blev tilkendt en præmie.

Vilhelm Rosenstand slår nye strenge an i et optrin af de Københavnske studenter og professorers deltagelse i Københavns forsvar under belejringen 1658-59. Studenter og professorer strider sig frem imod blæsten ude på de sne-dækte volde i højt humør. Studenterne skiller sig ud fra de professionelle officerer ved deres sorte påklædning. I billedets højre side dukker en "skov af Piketter" ud af morgentågen og krudtrøgen. Rosenstand styrker kompositionen på samme måde som antikkens mester på mosaikken af *Alexanderslaget* eller Velazquez i *Bredas over-*

give/se. Fig. 78. Da billedet var færdigt i 1889, måtte der udskrives en ny konkurrence med henblik på de næste billeder til salen. I det efterfølgende udvalg trådte professor Otto Bache ind sammen med Vermehren for Kunstakademiet, mens Ussing og Julius Lange fortsatte som universitetets repræsentanter. Konditionerne for konkurrencen til emnet Holberg, som overværer indstuderingen af Erasmus Montanus, var stort set de samme som den første gang, og afleveringsfristen blev sat til 8. januar 1891. Ved denne lejlighed blev der meget skuffende kun indleveret tre forslag. Præmien tildeltes Rosenstands forslag, men komiteen skønnede, at der burde udskrives en ny konkurrence, da forslaget ikke fandtes tilfredsstillende. Ved denne blev der indleveret fire forslag, hvoraf de af Frølich og Oscar Mathiesen blev præmieret, uden at de dog kunne antages. Udvalget indstillede nu Rosenstands forslag til udførelse på trods af megen kritik af

emnet og skepsis med hensyn til Rosenstands forslag. Det blev afleveret i 1892, men er det mindst heldige af salens udsmykning. Holberg sidder på selve scenen i forgrunden og lytter koncentreret til opførelsen. Fig. 79. Men hverken Holberg eller de agerende er overbevisende karakteriseret, og samtidig synes kompositionen, de uheldige dekorationer og det skrå kik op i soffitterne kun at forstærke det negative indtryk.

Det gav ikke nogen mening at udskrive en åben konkurrence med henblik på festsalens sidste billede efter det tidligere forsøg. Komitéen besluttede derfor efter at have ændret emnet til en scene fra naturforsker mødet 1847, hvor "hele Mængden af Datidens nordiske Berømtheder paa Naturvidenskabens Omraade havde været repræsenteret", at opfordre seks kunstnere til at indlevere forslag, men kun to, Laurits Tuxen og Erik Henningsen, fulgte opfordringen. Af disse to valgtes Erik Henningsen til at udføre

opgaven. Henningsen var allerede kendt for sine store figurmalerier og som en repræsentant for det naturalistiske udtryk, som udviklede sig i Danmark i 1880'erne. Han beherskede den sobre komposition, men hans farveholdning blev indenfor den mørkere tone og virker derfor i dag mere akademisk, mindre fornyende en mange af hans samtidige malerkolleger, som blev påvirket af det franske *plein air* maleris mulighed. Det var derfor et rigtigt valg af bedømmelseskomitéen at udpege Erik Henningsen, hvis den skulle gøre sig håb om, at det sidste billede skulle kunne tilpasses festsalens helhed.

Datoen er den 14. juli, skriver Francis Beckett, .."da *Deltagerne – ogsaa enkelte Indbudte bl.a. Grundtvig – om Aftenen tog Jernbanen til Roskilde. Stedet er Palæets Gaard, med den lave vestlige Længe, Frederik V's Gravkapel og Domkirken i Baggrunden. Tidspunktet er den sene Aftentime, da Sang og Tale veksler, efter Delta-*

gerne har spist... Skønt H.C. Ørsted ikke talte ved denne Fest, har Kunstneren dog med god Grund gjort ham til Hovedfiguren, Thi som den navnkundigste blandt de danske Naturforskere var han Mødets Præsident. Fig. 80.

Omkring Ørsted genkendes nordens fremmeste forskere indenfor naturvidenskaberne. Erik Henningsen har samlet en krans af portrætter og samlet dem i det fine, milde sommeraftenslys, med stor forståelse for mødets betydning. I stedet for det oprindelige planlagte møde mellem de nordiske studenter på toldboden i 1843, som skulle have strålet af forventninger til fremtiden og fællesskabet. I stedet for drømmen om en nordisk forbrødring, som ikke blev indfriet, og som ikke fik de konsekvenser og den plads i kulturlivet og historien, de unge nationalliberale kunne have ønsket, har Henningsen skabt en fremstilling af et samvær mellem ligeværdige forskere, som også lovede godt for fremtiden. Kunstneren har,

fig. 78

VILHELM ROSENSTAND

Studenters og professorers deltagelse i Københavns
forsvar under belejringen 1658-59. 1889.

fig. 79

VILHELM ROSENSTAND

Ludvig Holberg overværer en prøve på
"Erasmus Montanus". 1892.



fig. 80

ERIK HENNINGSEN

Det nordiske naturforsker møde i

Roskilde den 14. juli 1847. 1898.



ligesom det gjaldt for de øvrige opgaver i salen, ikke været alt for forpligtet overfor den historiske korrekte detalje. Således er der rum til at han kan følge den drejning af historiemaleriet, som bliver karakteristisk for slutningen af det 19. århundrede, idet han udelader de små anekdoter som karakteriserede det historiske genremaleri, for at give billedet et overbevisende skær af sandhed, som en præcist iagttaget reportage forlenet med kunstnerens sans for stemningen, som prægede dette nordiske møde. Med Erik Henningsens maleri stod Solennitetssalen omsider færdig og udsmykket i sin helhed i 1898.

Salen blev aldrig samlet i én åndelig helhed, således som det var det oprindelige store mål. De akademiske medborgere og deres gæster på gulvet må slå sig til tåls med, at den store fælles indsats mellem videnskabens og kunstens repræsentanter har stilet efter at gøre historien levende og forståelig. Bag billederne kan Constantin Han-

sens og Hilkers program og referencer til videnskabernes betydeligste udøvere stadig anes. De to kunstnere havde lagt grunden for en selvbevidst, borgerlig pendant til de udsmykningsprogrammer, enevoldsherskerne omgav sig med i slottenes riddersale og audiensrum. Dette var helt i overensstemmelse med bestræbelserne på at tilkendegive sympatier med ændringer i samfundet i retning af en demokratisering på et grundtvigiansk, protestantisk grundlag. Generationer af kunstnere benyttede uden tøven hele deres håndværksmæssige professionalisme og intellektuelle kapacitet, når de mente at gå i nationens eller menneskehedens tjeneste. Derfor var det også historiemalernes mål og inderligste ønske at bidrage til udsmykningen af lærdommens tempel, Københavns Universitet. På trods af at de historiske forhold og modernitetens indtog på samme tidspunkt placerede denne type historiemaleri, som et anakronistisk tiltag i skyggen af udviklingen.

KUNST OG VIDENSKAB

Det blev ikke Constantin Hansen forundt at fuldføre den store idé, han havde tiltænkt videnskaberne bolig, fremstillingen af "Verdenshistoriens Tanke som den guddommelige Fornuftigheds fyldige Aabenbaring-" og dermed den belæring, som med rod i filosofien og det 19. århundredes historiesyn, skulle tilskynde den enkelte "til først at se sin Plads i Nationen, så dennes Plads i Menneskeheden".

Skønt Constantin Hansen og Orla Lehmann var enige om, at "den Græske Mythologie" i hvor vel den var universel fordi den var symbolsk, saa var den kun at regne som en Antydning af det som kan erfares igennem Historiens Gang", så bør den, der passerer vestibulen for at nå frem til auditorierne ikke overse, at væggene opfordrer til et vita contemplativa i begrebets bedste og videste betydning. Constantin Hansen har sørget for at de gode muser, Clio, Calliope, Erato, Euterpe,



Melpomene, Polyhymnia, Therpsicore, Thalia og Urania sammen med deres moder Mnemosyne foruden Apollon, Athene (Minerva) og Herkules er til stede for at erindre om flidens løn og glæden ved at stræbe efter højere mål. Olympens guder viser sig for at føre mennesket til den højeste erkendelse ved at iagttage, hvor prægtig den kraft er, som skabte himmel og jord i al sin mangfoldighed. De er der for at menneskene kan samles i fælles glæde over det guddommelige lys' styrke og meningen i det mindste som i det største. Til dette program, som har sin oprindelse i Høyens forslag til en bærende idé tilføjer Constantin Hansen for egen regning myten om Prometheus: Titanen, som hverken er menneske eller Gud. I det overleverede fragment af Aiskylos skuespil, som bygger på sejren over perserne og bevidstheden og stoltheden over det unge athenske demokrati, beskrives Prometheus som den der gør oprør mod tyrannen, og

redder menneskene fra udslettelse. Han gav dem først ilden, siden tidsregningen ved hjælp af himmellegemernes bevægelser, desuden talen, som er forudsætning for viden og skriften, og som kaldes musernes moder. Han hjalp med at dyrke markerne og tæmme de vilde dyr, han styrkede søfarten med hurtige både, han gav menneskene kendskab til urternes lægende kræfter, og han lærte dem at udvinde guld, sølv, kobber og jern af jordens dyb. Dog først og fremmest vælger han Prometheus for hans kreative evner og vilje til at overskride grænser, han vælger ham som den der repræsenterer kunstneren. Constantin Hansen havde en urokkelig tillid til at det gode samfund og udviklingen må bygge på videnskaberne og kunstens forenede kræfter. En opfattelse han gentog i 1864 med det store billede af det nye demokratiske styre repræsenteret ved *Den grundlovgivende Rigsforsamling i 1848*.

GOBELINSALEN

I 1919 henlede docent i kunsthistorie, dr. phil. Francis Beckett konsistoriums opmærksomhed på de billedtæpper, universitetet ejede og, formodede han, havde ejet siden det 18. århundrede. De var allerede grundigt beskrevet i et *Forsøg til en Beskrivelse af og Efterretninger om vævede Tapeter og andre mærkelige Væggedecorationer i Danmark* ved J.G. Burman Becker, København 1863. Tæppernes proveniens og overdragelse til universitetet var ukendt, men det var med rette at Beckett påpegede nødvendigheden af at få dem restaureret og dermed bevaret. Der er tale om en serie på syv vævede billedtæpper med fremstillinger af romerske helte og krigere i billedfeltet, indrammet af ens dekorationer i borten.

Tapeterne blev fundet i en af universitetets gamle kældre, hvor de formodentlig er blevet stuvet hen i to store trækister og glemt enten efter Københavns brand i 1728 eller – mere





fig. 83

En kriger i kappe og hjælm med fjerbusk.
Audenard. 1670'erne.

sandsynligt – efter bombardementet i 1807. Da billedtæpperne i uld og silke således har været beskyttet mod lyset, er farverne overordentlig godt bevarede, men tæpperne var i 1919 slidte og trængte til en kyndig behandling. Takket være en ihærdig indsats fra Francis Beckett lykkedes det i årene 1919-23 universitetet at opnå en ekstrabevilling, der gjorde det muligt at lade malerinden Dagmar Olrik istandsætte gobelinerne. Billedtæpperne blev herefter fortsat kun anvendt ved særlige lejligheder, blandt andet blev et antal af dem rullet ud som gulvtæpper under forsvaret af doktordisputater.

Serien er karakteristisk ved sine borter af putti i hjørnerne, blomster- og frugtfestoner langs siderne og den nederste kant og blomsterguirlander omkring en kartouche øverst på midten af billedfelterne. To af billedtæpperne er signerede for neden til venstre med initialerne P.V.C.AUD. Denne signatur har Francis Beckett tolket som et

arbejde af billedkunstneren Pieter van Coppenole for billedvæveriet i Audenarde. Denne formodning kan ikke bekræftes ad arkivalisk vej, men den nyeste forskning i tilknytning til Audenarde værkstedernes virksomhed har heller ikke afvist rigtigheden af denne identifikation, som også stemmer overens med værkstedernes tematiske tradition og stilistiske praksis i 1670'erne.

I 1932-33 var billedtæpperne aktuelle igen, idet Solennitetssalen var blevet for trang til det stadigt større antal studerende og ansatte ved Københavns Universitet. Det blev muligt at øge salens kapacitet med en tilbygning, som ikke på nogen måde forstyrrer Mallings nu næsten hundrede år gamle hovedbygning. Meget pietetsfuldt har arkitekt Harald Lønborg-Jensen med en konstruktion, som lader en del af Solennitetssalens langvæg overfor rektors talerstol glide ned i gulvet, gjort det muligt at udvide salen med ca. 200 pladser efter behov. Audenarde tæpperne kom

således atter på tale med henblik på at udsmykke dette nye rum. Takket være en snarrådig og generøs gave fra Ny Carlsbergfondet til gennemførelse af ombygningen og udsmykningen kunne det nye rum indvies ved universitetets årsfest i november 1937. Billederne er ophængt i den rækkefølge Beckett har beskrevet og katalogiseret dem:

Rytterslag. I midten styrter en rytter af hesten, genemboret af en lanse. Bort med putti og blomster.

En soldat kommer fra venstre med et brev el. lign. til en hærfører, der sidder i åbningen af et prægtigt telt. Til højre en kriger med hellebard og skjold.

En konge til venstre og en hærfører til højre holder begge på skæftet af et opadvendt "sværd". Til venstre for dem fire "fyrstelige" personer med kroner uden takker, til højre en kriger med spyd og skjold. Signeret P.V.C. AVD.

Offerscene. Til venstre under en lille statue af Mars på et alter holder to offerpræster en bekranset Oxe. I midten knæler en barhovedet mand med udbredte arme, klædt i et prægtig harnisk omgivet af flere andre, hvoraf en med lyre og en med røgelseskar.

En kriger i kappe, hjælm med fjerbusk, og med kommandostav i højre hånd i færd med at stige op på en hvid hest, der føres ind fra højre af to mænd bag den. I baggrunden fæstningstårne.

En lauerbærkranset kriger i hjælm og harnisk modtager med udstrakt arm en mængde skatte, der bæres ind fra venstre. Til venstre en soldat med den romerske ørn på en stang, til højre en anden med fasces. På øxen et årstal (1692?). Signeret P.V.C AVD. Fig. 82.

En ung mand bæres af to kvinder og to putti fra

venstre mod en vogn, der styres af en putto, og hvis ene forhjul ses til højre mens forspandets to heste fylder midten bag figurgruppen. (Endymions bortførelse?)

Et triumftog. På triumfvognen der kører mod højre sidder en Imperator med den romerske ørn. Tilhører samme serie. Øverste højre hjørne, ca. 15 % af hele tæppet, er gået tabt på grund af slid, brand eller lignende.

Det ottende tæppe er ophængt andetsteds på universitetet, mens det syvende ved ukendt brug er blevet så ødelagt, at det ikke stod til at redde. Som Becketts beskrivelse angiver har han ikke kunne placere fremstillingerne i et samlet fortælleforløb, men ikke desto mindre er der på trods af billedernes lidt grove figurfremstillinger og forenkede kompositioner noget velkendt over disse romerske helte og krigere. I 1960 har

museumsinspektør ved Kunstindustrimuseet Vibeke Woldbye påpeget seriens tilhørsforhold til Rubens kartoner for billedvæverierne i Bruxelles. Der er tale om den meget beundrede og ofte kopierede Decius Mus serie. Scenerne refererer til legenden om den romerske konsul (340 f.v.t.), som i krigen mod latinerne i drømme indvier sig selv og den fjendtlige hær til de underjordiske guder. Derefter udlægger han sin drøm for sine fæller og soldater, forbereder sin død ved ofringer til de romerske guder og ved edsafslægelse, sender lictorerne bort og kaster sig på sin hest ud i slaget mellem fjendens soldater, hvor han bliver dræbt. Ved sit heltemod og sin troskab sikrer han således sejren for romerne.

Kompositionen i Rubens forlæg er blevet forenklet i Københavns Universitets billedserie, nogle af figurgrupperne er blevet omgrupperet og figurfremstillingen har ikke Rubens udtryk og karakter, men dette præg af mere beskedne

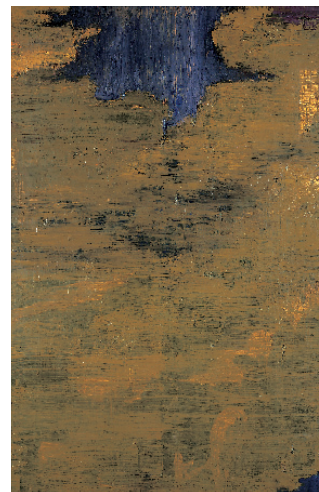
En konge og en hærfører holder et opadvendt sværd.
Audenard. 1670'erne.

kunstneriske fordringer og en mere rutinemæssig fremstillingsproces har ikke bevirket at tæpperne har mistet deres kvaliteter som rumudsmykning og som fortælling med et forståeligt indhold og et forbilledligt historisk perspektiv om de gamle dyder: mod og troskab. Det er muligt at serien har været tiltænkt et gemak i det første Christiansborg slot og at de er indkøbt af Christian V, men de kan lige så vel have været anskaffet af en adelsmand eller en velhavende borger. Der var i løbet af det 17. århundrede udviklet en smag for vævede billedtæpper. Arkiverne bevidner, hvorledes det var skik ved større festligheder at opfordre rigets damer til at medbringe deres bedste billedtæpper til udsmykning af gemakker og gæsterum, som supplement til de kongelige billedserier. Gobelinsalen opfylder på tilsvarende måde universitetets ønske om at kunne modtage sine gæster i en passende ramme og slutter sig til udsmykningen af vestibule og solennitetssal

uden at gribe forstyrrende ind i den oprindelige plan og den del af programmet, som smykker disse rum.







De moderne kunstsamlinger på københavns Universitet

NYT BYGGERI OG

NYE RAMMER FOR KUNSTEN

Med universitetets historiske og traditionsmættede arkitektur på Frue Plads fandt byggeriet, på få undtagelser nær, sin foreløbige afslutning. De store udsmykninger indgik i et kunst- og kulturhistorisk hele, der ikke fandt efterfølgere. Tiden satte sit præg, og de, der virkede på universitetets grund oplevede Frue Plads med selvfølgelighed dets ærværdige ælde. Det var før pladsmangelens og reformernes tid. En estimeret forsker og underviser fra Det humanistiske Fakultet beskrev sin ansættelse i tredive-erne, da han så sig installeret på Frue Plads, sikkert ikke uden ironi, men også med nogen nostalgi: *"En ung Mand, som for over en Menneskealder siden fik et Kateder her, maatte selv finder sig til Rette. Ingen Forskrifter meddeltes, ingen bød ham velkommen. End ikke Dekanen var til Stede ved hans indledende Forelæsning.*

Saaledes er det maaske endnu. Men dengang Højskolen var saa lille og patriarkalsk, forekom det ret besynderligt. Uden den Bistand, man i Nødsfald søgte og fik hos den prægtige Universitetssekretær Povel Fønss, følte man sig aldeles fritsvævende. Hvilken Tilstand passede mig udmærket. Man var helt sin egen Herre. Og vedblev at være det gennem sin Regeringstid. Saa hjemligt i Kontorerne med Piberøg, og Potteplanter i Vinduerne til Nørregade! Rektor var da paa aarligt Skift og havde en overvejende repræsentativ Status - man kunde saaledes risikere at faa en straalende Original i Spidsen - den økonomiske Forvaltning blev ledet af en Kvæstorovre i Sidegaden, og det ganske Apparat fungerede lydefrit under Administrators, Prof. H. Munch-Petersens erfarne Hænder. Universitetet var en oligarkisk Republik, Konsistorium et Senat i egentlig Forstand, og den akademiske Lærerforsamling et oftest medgørligt Valgkollegium,

efter hvis Møder der serveredes Frugt, Sauternes (!) og Smørrebrød, oplyst af Hyldesttaler for afgaaede og tilkomne Purpurbærere. "Det var Skræderlaugets bedste Tid"." (Christian Elling, Aftenspil (København 1971).

Men allerede i mellemkrigstiden og årene efter krigen var Universitets behov for udbygning, mere plads til nye institutter og faglige vækstbetingelser blevet påtrængende. Gennem omfattende projekter fik man den nødvendige tilvækst i Universitetsparken på Nørre Fælled. En bygning, der samlede alle de fysiologiske fag, var blev opført i midten af 1920'erne, og kort før krigen stod *Anatomisk Institut, Tandlægehøjskolen* og *Den farmaceutiske Lærestalt* færdige. Da byggeriet langsomt igen kom i gang efter krigen fortsattes udbygningen af Universitetsparken med bl.a. Det neurofysiologiske Institut og Institut for Eksperimentel Kirurgi, ligesom det gamle botaniske laboratorium i de år fik et eget Biologisk

Institut. Daværende finansminister Viggo Kampmann ønskede 1. februar 1957 at få ud-formet en generalplan for universitetet for den kommende tiårsperiode. Undervisningsministeriets udvalg barslede i 1958 med en betænkning, der førte til vedtagelsen af et femårigt investeringsprogram gældende frem til 1963-65.

Med det omfattende nybyggeri, der tog fart i 1960'erne skal man i realiteten tilbage til 1920'erne for at finde en helhjertet indsats for et udsmykningsprogram i forbindelse med universitetets byggeri. Bemærkelsesværdig er opførelsen af det nye kollegium, *Studentergården*, der, da det stod færdigt i 1923, udvendigt fik en fornem udsmykning af billedhuggeren Kai Nielsen. To reliefgrupper skildrer "Jordens tilblivelse" og "Menneskets tilblivelse" - motiver, der er hentet fra jætten Ymer og 1. Mosebog, skabelsesberetningen. Senere, i 1943-53, udførte maleren William Scharff en stor udsmykning til kollegiets festsal.

STATENS KUNSTFOND

I 1956 blev et Statens Kunstfond oprettet under Undervisningsministeriet. Hensigten var, at fonden skulle skabe muligheder for at erhverve kunstneriske udsmykninger til statens bygninger. Fra 1961 har Statens Kunstfond været lagt ind under Kulturministeriet, men fonden afløstes af en ny ved lov nr. 170 af 27. maj 1964, der trådte i kraft 1. januar 1965. Statens Kunstfond skal, som det hedder, virke til fremme af dansk skabende kunst. Loven er blevet revideret flere gange, senest i 1997, men her er det værd at mærke sig det cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri af december 1983, der bygger på en lov af maj 1971 om statens byggevirksomhed. Inden for byggebevillingen afsættes et beløb til kunstnerisk uddmykning. Det vil vist efterhånden være velkendt, at beløbet normalt skal svare til 1 pct. af bygningsudgiften. Vi behøver ikke her komme ind på andre bestemmelser, men blot

fastholde det for os centrale, hvor det i cirkulæret hedder: "Kunstnerisk udsmykning skal fortrinsvis ske i byggeri, hvortil offentligheden har adgang eller byggeri, som anvendes af et betydeligt antal ansatte." Og videre: "Billedkunstnerisk medvirken kan ske under projekteringen eller senere. Den kunstneriske udsmykning kan være en integreret del af bygningens form, farvesætning og lignende. Den kan bestå i ind- og udvendig udsmykning eller kunstværker, bestilte eller indkøbte, på eller uden for bygningen." Cirkulæret, om at midler til kunstnerisk udsmykning skal afsættes til statsligt byggeri, har stadig gyldighed, selv om en revision ofte har været påtænkt eller forsøgt. For Statens Kunstfond gælder det tilsvarende, at de billedkunstneriske udvalg skal erhverve kunst til bygninger og anlæg.

NYBYGGERIER I UNIVERSITETSPARKEN

Med betænkningen fra 1958 stod det fast, at

humaniora skulle forblive i den indre by, mens de lægevidenskabelige og matematisk-naturvidenskabelige institutter skulle samles på fælleden, mens atter andre (den naturhistorisk-geografiske faggruppe) blev placeret omkring Botanisk Have. Med en samlet generalplan med de nødvendige modifikationer og justeringer var linjerne stukket ud. *Zoologisk Museum* påbegyndtes i 1959, og stod sammen med *August Krogh Instituttet* ved siden af færdigt udbygget i løbet af 1960'erne. Arkitekten Nils Koppel var i 1956 blevet udpeget til kgl. bygningsinspektør og projekteringen af *H.C. Ørsted Instituttet*, centralinstitut for matematik, fysik og kemi, var blevet overdraget ham og Eva Koppel.

H.C. Ørsted Instituttet blev opført i beton, og er karakteristisk for disse års nye byggeri med anvendelse af præfabrikerede elementer. En lang vandrehal løber parallelt med Nørre Allé, hvor tre tilsvarende parallelle blokke i seks etager bl.a.

rummer institutter og laboratorier. Vis-a-vis vandrehallen ligger to auditorier. Hele byggeriet stod færdigt i 1964.

KOSMISK HAV

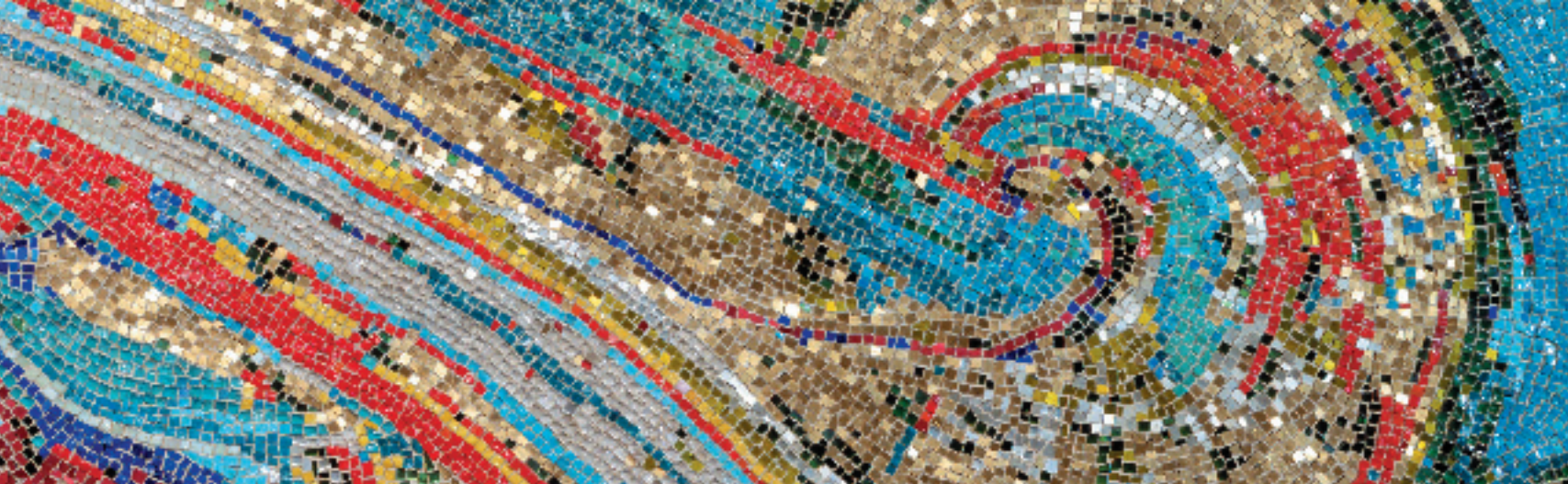
En billedkunstnerisk udsmykning af usædvanlig kvalitet fandt på H.C. Ørsted Instituttet sin blivende plads. På Eva og Nils Koppels initiativ gav Statens Kunstfond Carl-Henning Pedersen (f. 1913) opgaven at skabe en stor mosaik til instituttet, der skulle placeres på en stor mur ved nedgangen til det ene af auditorierne. Fonden godkendte hans tegnede skitse, som han kaldte "Kosmisk Hav". I årene 1960-64 udførte Carl-Henning Pedersen så den store udsmykning i mosaik, der med sine omkring 13x3 m er som en mægtig bølge, en voldsom fortætning, der brydes og i kraft langsomt aftager og spreder sig ud i mindre vifter, hvirvler og stjernetåger for så at klinge ud i glimtende, glitrende stjerner. I

hans tidlige værker genkendes hans fascination af middelalderens kunst, ikke mindst kalkmalerierne, han kunne opleve og studere i de tidlige krigsåre. En sans for ornamentet og de ekstatiske, henførte maskebilleder med en livsbekræftende dynamik blev karakteristiske. Det er som om, at masken med dens seende blik vil indfange en kosmisk livsfølelse, hvor et visionært rum i intense lys og farver smelter sammen. Den guddommelige latter er overgivent og henført. Malerier som "Havets drømme" (1949) og "Smilende menneske og rødt skib" (1950) foregriber det stort udfoldede "Kosmisk Hav", men her er intet spor af maskebillederne.

For at få inspiration til opgaven tog han på en rejse til Indien, og hans lange sørejse blev en stor oplevelse. Særlig havet med dets store rytmer og lange dønninger var igang sættende. I dagbogen skrev han: "*Havet er et vidunder. Jeg gik ud i forstævnen. Solen var gået ned for noget*







siden. En svag rød solskive bag et hul i skyerne. Solens efterlys som et sølvskær over himmel og hav. Havet roligt. Tunge skyer på himlen. Foran skibet en bjergø.”

På rejser var han og hustruen Else Alfelt (1910-74) blevet meget optaget af mosaikkerne i Ravenna, i Grækenland og på Sicilien, og begge fik et indgående kendskab til de tidligbyzantinske ravennatiske mosaikker og deres teknik. Else Alfelt skabte i midten af 1950'erne en stor mosaik til Rungsted Skole, *Regnbuen*, og hun havde i Murano ved Venedig udvalgt *tesserae*, mosaikstifter af høj kvalitet, som hun selv tilhuggede og satte. Sammen rejste de til Venedig for at udvælge glas til mosaikken på H.C. Ørsted Instituttet, og i *Kosmisk Hav* gik Carl-Henning Pedersen til arbejdet på samme måde som Else Alfelt i Rungsted. Med stor sans for materialevirkningerne viste han, hvor fint han behersker glasset med dets mange farver og valører. Som

i en byzantinsk mosaik bemærker man, hvordan fladerne bølger let samtidig med at blandingen af de forskellige farver absorberer og reflekterer det skiftende lys. *Kosmisk Hav* er et ubestridt højdepunkt i Carl-Henning Pederens værk, og et hovedværk i nyere dansk monumentalkunst.

NYERE UDSMYKNINGER

PÅ H.C. ØRSTED INSTITUTTET

Fra instituttets indgang til den lange vandrehal møder man nu et stort maleri af en helt anden karakter. Det er Doris Blooms "Grid" (1992-93). Umiddelbart opleves det store maleri som et katatrofisk landskab, hvor spor af arkitektur og kultur forvitret og bryder sammen. Tegn og spor ridser eller tegnes med penslerne. Ved første blik bliver man slået af noget, der kunne være en ildsøjle, der rejser sig i rummet - eller er det en regn af ild, der synker sammen mod brændende landskaber? I billedets bund siksakker

et hvidt lyn, og man får den fornemmelse at en skypumpe suger stof ned i dybet. Andre associationer melder sig undervejs: genkender vi i det eroderede landskab måske også lava og vulkansk aske? Det store landskab i brunt, gult og rødt, her og der med indslag af blå, og hærget som det er, bærer dog overalt spor af en slags arkitektur med tårnlignende konstruktioner, oven i købet i bunden med en tunnellignende ramme. Det er her billedets titel, "Grid", et net eller et gitter, der er lagt ind over landskabets rudimenter og spor kommer ind; en hel tegnverden er til stede. Oppe og nede lægges yderligere mønstrede ornamenter ind over gitteret.

Født i Johannesburg i 1954 fik Doris Bloom sin første uddannelse ved Johannesburg College of Art inden hun kom til Danmark og fortsatte på Kunstakademiet under Robert Jacobsen, hvor hun var blevet optaget på skolen for Mur & Rum, og hos Dan Sterup-Hansen på

Side 122-123 og side 124:

CARL HENNING PEDERSEN

Kosmisk Hav. 1960-64

DORIS BLOOM

Grid. 1992-94



Grafisk Skole, der satte hende i gang med grafik og tegning. Med sig havde hun en uddannelse i keramik, som hun havde arbejdet meget med på akademiet i Johannesburg, hvor hun også efter uddannelsen en tid arbejdede som lærer på en keramiskole. I "Grid" indser vi de forskellige tegnmønstre, hun har dyrket og stadig dyrker.

Karakteristisk for Doris Blooms maleri i denne periode er hendes overvejelser over det, hun i et notat skrevet i 1990, benævner "Tilbage til det oprindelige i kunsten". Hendes udgangspunkt er interessen for C.G. Jungs forestillinger om det kollektive underbevidste, og hun forstår, hvordan det kollektive underbevidste organiserer grundlæggende mønstre og symboler, arketyperne, som Jung jo kaldte dem. Bloom finder dem i hulemalerierne, billeder i det gamle Sumer, men også på middelalderlige friser. *"For at frembringe disse arketyper er det nødvendigt, at vi formår at tappe kilden, og at lade en viden flyde fra psyken,*

en viden, der i vidt omfang er tabt, glemt, undertrykt. [...] Selv om arketyper er kilden til vor inspiration, og vor forbindelse til betragteren, må den styres. Ved at stræbe mod en ny oprindelighed i kunsten må det kollektive underbevidste samsmeltes med den personlige fornuft".

Med sådanne overvejelser har vi dermed fået gode nøgler til at forstå hendes maleri. I de store malerier fra begyndelsen af 1990'erne smelter natur og kultur sammen. Maleriernes geografi kan opleves som et mentalt landskab, gennemvævet af dybtliggende strukturer. Hun har erkendt deres eksistens og taget det som sin opgave at opsøge dem, hvor man mindst venter dem, og tolke deres skjulte mønstre. Et eller andet sted under overfladen, under nutidens civiliserede fernis og ritualiserede samfundsformer, ligger disse mønstre som kraftcentre og, måske, kanaler for energi. Doris Bloom får kontakt med dem ved rytmisk at indarbejde improviserede mønstre i billedernes

flade eller ved at lade hånden frit skabe spor og tegn i farven. Eller hun giver den improviserede, uventede detalje en egenværdi, og lader den vokse og udvikle nye strukturer, som forener billedernes arketypiske lag med det bevidste. Der er ingen tvivl om, at Doris Bloom søger bagom tidens rationalitet og sækularisering. Proportioner og lokaliteter befinder sig i en tilstand af stadig tilblivelse inden for et større territorium, som nok snarere tilhører drømmens verden end den nøgterne virkeligheds. Det er ikke en ydre konstruktion, men en indre vision som forlener dem med dybde. Vi indser at deres orden er mytens.

Fortsætter man fra indgangen videre ad vandrehallen, hvor man passerer Carl-Henning Pedersens væg med hans mosaik "Kosmisk Hav", møder vi en udsmykning, der integrerer mure og lave trapper ved nedgangen til det næste auditorium. Her har Mette Gitz-Johansen (f. 1956) skabt et sammenhængende værk, der forener



vægge og rum i en fint afstemt komposition. Titlen "Memorandum" (1993) kan vel ses som en henvisning til de noter eller skrivelser, der skal erindre lærere og elever om instituttets opgaver og funktioner. To af lærrederne viser 'kasser' eller konstruktioner i perspektiv, der forskydes indefter. De er indrammet af plexiglas med tegninger i sort, der spiller videre på de arkitektoniske elementer for så at klinge ud i et maleri i blå, der kan bringe tanken hen på en søjle, der er lagt ned.

Billederne her må tages som en ansats til den fortsatte udsmykning, der, som antydnet hænger nøje sammen. Ved den ene indgang til auditoriet møder vi fire lærreder i blå med luftige, nonfigurative formationer. Her spiller de sammen med fem bøjede metalbånd, abstrakte tegn, der er monteret på væggen og elegant belyst nedefra, hvor metalbåndene reflekteres.

I den sidste serie ved den anden trappe hænger seks nonfigurative lærreder i dæmpede farver:

creme, lys brun eller hvidt. Men der er et motiv, en oval frugt eller en globus, der opløses og næsten forsvinder. Fint polerede aluminiumsrammer indrammer lærrederne, der samlet kan ses som en trehed eller triptykon. Rammerne er åbne, men på hver plade er et motiv skåret ud, der gentager og gennemspiller et enkelt, abstrakt tema.

Mette Gitz-Johansens tidlige arbejder var vævede billedtæpper, men hun fik et stadigt nærmere forhold til installationskunsten, noget man kunne aflæse i Leifsgade 22, et værkstedsfællesskab, hun var medstifter af i 1983, og hvor man særlig arbejdede i de store fabriksrum, der var til rådighed. Hendes installationer både inde og ude er en strategi, vi kan genkende i den velovervejede udsmykning til H.C. Ørsted Institutet. Det er karakteristisk at hun også har arbejdet med scenografi, bl.a. på Aveny Teatret i 1984.

Det monumentale, det lyriske og fint gennemtænkte præger de store udsmykninger på H.

C. Ørsted Institutet, Carl-Henning Pedersens "Kosmisk Hav", Doris Blooms "Grid" og nu "Memorandum". Der er siden kommet andre værker til, et maleri af Frans Kannik, ophængt for enden af vandrehallen, og et stort maleri af Nina Kleivan, som vi siden skal vende tilbage til.

MONUMENT FOR NIELS BOHR

Universitetsparken omslutter græsarealer mellem Nørre Allé og Jagtvej. De store plæner er et velgørende frirum. Det er nu tidlig sommer, de studerende har taget bøgerne og notaterne med ud i græsset, spadserende er ude at lufte deres hunde. Slår man et slag fra H. C. Ørsted Institutet ud på plænerne, møder man en overraskende stor, monumental bygning på græsset, der i realiteten ses som en firkantet blok. Bygningen er muret op i røde mursten, der er ingen indgange, men derimod tre vinduer i hver side, vekselvis åbne og tilmurede.







Det er Per Kirkebys "Monument for Niels Bohr" (1988), en arkitektur, hvor brugsværdien er delvis suspenderet. Per Kirkebys murstensskulpturer - bedre ord har vi ikke rigtig for dem - blev skabt i stort tal fra slutningen af 1980'erne og frem. Men udgangspunktet for Per Kirkeby (f. 1938) blev det, han kaldte "urhuset", som han opførte sammen med en murermester i lkast i 1973. Ser man tidlige billeder af "urhuset" med eksempler på de tidlige huse, indser man håndværkets betydning, for her pointeres alle de traditionelle bygningsmæssige greb, binderstik og savskifte, siksak- og sildebensmurværk, nicher og buegange, men i overraskende kombinationer. Det er enkelt og dog sammensat. Så ærkedansk i materialer og håndværk, så udansk i kombinationerne af de arkitektoniske motiver.

Urhuset rummer i realiteten de grundlæggende principper for Kirkebys murstensskulpturer, der senere kom til. De er eklektiske, inddrager

og fortolker en række arkitektur- og kunsthistoriske referencer og inspirationer, der strækker sig fra byzantinske kirker og Palladio til amerikansk maleri.

At blive i traditionen, men bruge dens formsprog til noget andet, er en væsentlig pointe bag murstensskulpturerne. Det handler om arkitekturens funktionsforvandling: arkitekturens formsprog og materialer, men på skulpturens præmisser. Der er subtile forskydninger af elementerne i den arkitektoniske logik. Kirkeby frigør formerne fra det hierarki, funktionen låser dem i, samtidig med at han langt hen ad vejen respekterer de begrænsninger, traditionen og håndværket pålægger ham.

I en stor bog om Per Kirkebys murstensskulpturer (1996) har han fortalt idéhistorikeren Lars Morell om ideerne bag "Monument for Niels Bohr". For hvordan skabe et Niels Bohr-monument i dag? "Monumentet består af en

klods i midten og en skal udenom, fordi jeg tænkte på atommodellen, atomkerner og muligheden for som forsker at kunne trænge ind eller ikke at kunne trænge ind. At observationen på en måde selv skaber det, den observerer. I monumentet er det konkret tydeligt, når du går rundt om det, at for hvert skridt, du går til siden, er det noget andet, du ser. Samtidigt vil lyset vandre i skulpturen, så hvis du gider stå der et par timer, vil du se de utrolige forandringer."

"Skallen har tre vinduer på hver side. Foroven er der en sprække, som man umiddelbart ikke kan se, mellem kernen og skallen, så der falder lys ned dér. Det belyser vinduesåbningernes tilmuring, som rumligt er skubbet bagud fra skallen til kernen. (...) Der er også det store stik fornedet, det er en kildevældsåbning eller den øverste del af et øje. Selv om sprækken er hele vejen ned mellem skallen og kernen, så kommer der aldrig sollys helt derned. Men jeg forestiller



HJØRDIS HAACK
Uden Navn. 1990

mig, at det er der alligevel, at det lys der er fanget deroppe på en måde strømmer ud.”

Per Kirkeby's altid meget klare og anskuelige tanker og overvejelser om sit arbejde munder ud i en pointe om selve beliggenheden. *“Fra Zoologisk Institut og H.C. Ørsted Instituttet kan man nogle steder kigge ned på skulpturen ovenfra. Det var vigtigt for mig, at den ikke skulle se ud som et garagebyggeri med et underligt tag, men at den er stoffligt intakt med mursten på kubens overside.”*

UNIVERSITETSPARKEN AFSLUTTES

Samtidig med opførelsen af H.C. Ørsted Instituttet kom Zoologisk Museum til, og den endelige udbygning af Universitetsparken blev afsluttet med August Krogh Instituttet, der blev indviet 1970. Instituttet rummer i dag biokemi, cellulær og molekylær fysiologi, human- og idrætsfysiologi og zoofysiologi. I vandrehallen møder vi på 1.

sal et stort maleri – i realiteten tre, men sammenhørende – næsten 12 meter langt, der strækker sig gennem det meste af hallens længde på denne etage. Det er en ren abstraktion, hvor farverne går fra rødt over blå til grønt og gult. For endevæggen hænger et stort cirkulært maleri, den klassiske tondo-form. Kunstneren er Hjørdis Haack (f. 1958), og om værket, der blev indviet 1991, har hun sagt, at maleriet skal symbolisere solen, men også at det kan give et blik ind i mikrokosmos. Der er for enden af den lange hal et siddearrangement, der indbyder til pauser, et rum for eftertanken; det er nærliggende at se det store værk som et sted, hvor øjet kan finde hvile. Den svenske Hjørdis Haack blev uddannet på Kunstakademiet i Stockholm, men har siden begyndelsen af 1980'erne været bosat i København.

Vandrehallen næsten kalder på kunstneriske udsmykninger, afstandene er store med få muligheder for at bryde forløbet. Og 1. salen byder

på store malerier. Over for Hjørdis Haacks værk, der har en nærmest meditativ karakter, hænger et andet stort maleri, der har Skabelsen som tema. Det er Søren Ankarfeldt (f. 1952), der har signeret det over to meter høje og mere end ni meter lange værk (1990). Det bærende tema forener fire mytologiske skabelsesberetninger, hvor hovedmotivet er Ymer, som bekendt urjætten i nordisk mytologi vi har fra Snorre Sturlassons *Edda*. Andre motiver er mindre lette at aflæse, men der er indarbejdet et japansk motiv, et par der står på en bro i rummet, men stikker en lanse ned i ursuppen. En figur står på en skildpadde, andre dyrefigurer er snoet om et rødt bånd, der kan opleves som en urkreds.

Uklare billedtemaer, men med bund i mytologiens verden åbnes og væves sammen i én stor forestillingsverden. Det er et ekspressivt maleri, dramatiske iscenesættelser af myter og drømme, hvor menneskeskikkelser og dyrefigurer til-

syneladende er i stadig forandring, eller overgår til nye tilstande. Ankarfeldt fik sin uddannelse på Kunstakademiet bl.a. under Sven Dalsgaard, Richard Mortensen og Albert Mertz. Hans tidligere karakteristiske farveholdning, der kunne være grel og skarp, er i de senere år nu blevet mere harmonisk og afklaret, som det også ses i disse variationer over skabelsesberetningerne. Men disse variationer rummer også andre, mere skjulte referencer, der givetvis er udsprunget af interessen for instituttets forskning: man mere end aner aspekter af fysiologiens studieområder, humanfysiologien og zoo-fysiologien for blot at nævne et par.

Hvis biokemi og studiet af livsfunktionerne står centralt i dette store maleri, står det ny-ekspressionistiske maleri ikke mindre stærkt med Niels Reumerts (f. 1949) heftige maleri, som også findes på vandrehallens 1. sal. Voldsomt malede figurer synes i bevægelse i et landskab, og der er

frøer i forgrunden. Er det børn i et landskab eller figurer inspireret af børnetegningerne, hvor alt og alle får uhåndterlige proportioner? Figurerne er under alle omstændigheder i kraftige farver, blå og rødt især, hvor landskabet står hastigt malet ind i gult, hvidt og pink. Ligesom Søren Ankarfeldt fik Niels Reumert sin uddannelse på Kunstakademiet, hvor han på Malerskolen havde Ejler Bille og Egill Jacobsen som lærere. Reumert var medlem af kunstnersammenslutningen Violet Sol, der blev dannet 1971 og opløst 1988. Det var dengang alle malere, der var blevet uddannet på Kunstakademiet, og som udgangspunkt ville genindsætte det ekspressionistiske maleri. Der kunne være tale om en abstrakt eller delvist figurativ nyekspressionisme, men den kom senere til at ligge fjernt fra det heftige eller "vilde" maleri, der ganske kort blev toneangivende i begyndelsen af 1980'erne, og som vi senere kan se eksempler på på *Panum Instituttet*, der omtales

nedenfor. Reumert arbejder både som grafiker og som maler, men han fastholder sin tilgang til maleriet, der bevæger sig mellem abstraktion og figuration.

EKSPANSION OG KUNST I RIGT MÅL

- PANUM INSTITUTTET

Da der endelig var kommet gang i universitetsbyggeriet igen i slutningen af 1950'erne og begyndelsen af 1960'erne kom også *Panum Instituttet* til. Det skulle huse mange lægevidenskabelige institutter, der så godt som alle endelig var samledet i 1992. Arkitekterne Eva og Nils Koppel, Gert Edstrand og Erik Thyrring fik overdraget udformningen af det store kompleks, der oprindeligt var planlagt væsentlig større, men planerne blev revideret adskillige gange undervejs. To store bygningsafsnit stod færdige 1974 og 1976. En afgørende pointe i planlægningen var den brede vandrehal, der som en markant akse fører

SØREN ANKARFELDT
Skabelsen. 1990



TONNING RASMUSSEN
Det genopstandne Atlantis. 1982



gennem hele byggeriet. Fra vandrehallen har studerende og ansatte adgang til de forskellige fællesarealer, som auditorier, bibliotek, administrationslokaler og kantine. I hovedtrækkene fortsættes tanken om en vandrehal, som det også ses på *H.C. Ørsted Instituttet* og *August Krogh Instituttet*. Instituttet står utvivlsomt som et af de største anlægsarbejder i disse år, men her må man dog savne en 'menneskeliggørelse' af den meget bastante arkitektur med de robuste materialer særlig med omfattende anvendelse af den praktiske, men ufølsomme beton, suppleret med klinker mv. Der blev både ved selve byggeriet og sidenhen lagt vægt på at tilføre komplekset en række markante udsmykninger. I et nært samarbejde mellem arkitekterne, instituttets eget udsmykningsudvalg, private fonde og Byggedirektoratet farvesatte kunstneren Tonning Rasmussen (f. 1936), trapper, radiatorer, ventilatorer og møbler indvendigt, samt de store

ventilationsskorstene udvendigt, alt sammen på grundlag af en nøje udarbejdet farveskala. Til forhallen i Panum Instituttets forhal skabte han i 1982 et maleri, der følger murens bølgende forløb. Den hvide baggrund er kontureret i sort mens de fremherskende farver, rødt, gult, rødt, grønt og blåt tegner muntre motiver. Et øje, to amøbelignende væsener, der støder snuderne mod - eller kysser? - hinanden, et andet væsen, der kunne være inspireret af en elefant med stor snabel, og atter andre fuglelignende, med næb, der trækker i hver deres retning. Forhallens noget bastante arkitektur opvejes af den præcist afvejede kolorit, der danner en fin balance i murens lange forløb.

Ser man lidt nærmere på alle disse amøbelignende former med fimrehår, næb og øjne, bliver man klar over, at Tonning Rasmussen her udgår fra gamle fortrolige valgslægtskaber, der til gengæld nok er mere uventede. Det muntre, fabu-

lerende liv af væsener, der hele tiden undergår mutationer og metamorfoser, skylder Joan Miró meget; her kommer hans inspiration ind, som er umiskendelig. Miró knyttede sig i Frankrig til surrealisterne, og udviklede her sit personlige billedsprog af fantastiske figurationer og drømmesyner, der tilsyneladende strider mod enhver form for logik og fornuft, men som dog rummer referencer til tidens fascination af psykonalysen.

I forhallens udsmykning genkaldes Mirós poetiske og fabulerende univers i Tonning Rasmussens personlige aftapning. Men den anden in-spiration er mere uventet og vanskeligere at placere. Han havde i mange år dyrket et bekendtskab med den belgiske tegner Hergé, skaberen af den eventyrlige tegneseriefigur, globetrotteren Tintin. Motivisk og stilistisk er der tilsyneladende ingen forbindelse, men måske kan vi i den titel udsmykningen har fået, "Det genopstandne Atlantis", se en *homage* til Tintin?





Den trykkende og uindbydende arkitektur i Panum Instituttets indgangsområder fik imidlertid endnu et løft, da skulptøren Egon Fischer (f. 1935) i 1994 skabte ti store vægskulpturer, hvor man fra hovedindgangen fortsætter ad vandrehallen med indgang til biblioteket. Reliefferne er i svejset metal og flere af dem bemalede. Mens de yngre danske skulptører arbejder formstrengt og konsekvent, nogle af dem med inspiration i kubismen, hvor ikke mindst Robert Jacobsen viste vejen, er der i Egon Fischers skulptur en uhøjtidelig, munter behandling af materialet. Han brød med det formbevidste for at lade skulpturerne folde sig ud som tilfældige indfald (tror man!), men er i virkeligheden en leg med de uventede uligheder, der åbner sig.

Et kortvarigt forsøg med tegning og maleri førte Egon Fischer til Eks-skolen, Den Eksperimenterende Kunsthøjskole, startet i 1961 i opposition til den meget etablerede og konservative undervisning på Kunstakademiet. Her fik han

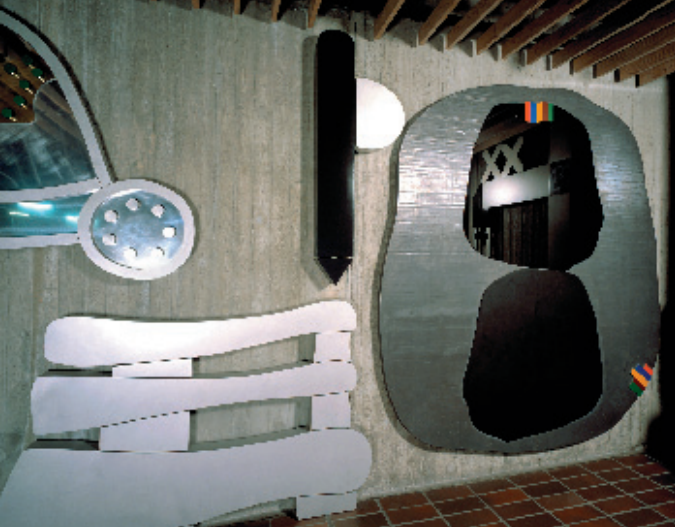
undervisning i bl.a. svejsning af Poul Gernes, en af de drivende kræfter på Eks-skolen. Gernes bemærkede senere i en anden anledning, at Egon Fischer gjorde sig bemærket ved et meget interessant skulptursyn. Det frit eksperimenterede blev overhovedet et kendetegn for skolens virke, hvor netop Egon Fischers arbejde blev karakteristisk for en uformel tilgang til fantasifulde motiver, som hele tiden overrasker ved at være legende og fabulerende. Pladejern er klippet ud, bøjet med andre elementer, svejset sammen for så at blive bemalet og sat på en - måske gyngende - fod eller solid sokkel. "Glidende væsen", "Vippende hjelm" og "Danse-skulptur" er titler på skulpturer fra sidst i 1970'erne, som fint illustrerer hans fantasi- og humørfyldte kreative sans for de uventede former.

I Panum Instituttets relieffer ledes man fra sted til sted tilsyneladende uden nogen bestemt retning. Ved en af væggene er anbragt en lille po-

leret søjle i sort sten sammen med et par solide stenblokke. Relieffet over afsluttes af en pil, der måske viser vej til de næste relieffer. Neden for igen et stenrelief, der kan minde om en portal med overliggere, og derover den sorte polerede sten, nu ophængt, men med pilen nedad. Her mellem sten og 'portal' svæver et relief, der kan minde om en lille vogn på hjul, men sådan forholder det sig næppe her; fri fantasi er det ikke. Man skal til instituttets medarbejdere for at få et fingerpeg om forudsætningerne for disse underfundige relieffer. Da Egon Fischer fik opgaven, besøgte han instituttets afdelinger, hvor han fulgte arbejdet, og satte sig ind i forskningsmiljøet. De videnskabelige medarbejdere har i mange af reliefferne ment at kunne genkende celler og cellebestanddele.

Panum Instituttets forskning spænder som bekendt over det meste fra den lægevidenskabelige uddannelse til Tandlægehøjskolen med





EGON FISCHER
Vægrelieffer. 1994

uddannelsen for tandteknikere, - alt nu samlet under ét som Det Sundhedsvidenskabelige Fakultet. Det er et iøjnefaldende træk ved de mange store udsmykninger, der kom til, at mange af kunstnerne forholdt sig til den forskning og uddannelse, der er retningsgivende for fakultetets virke. Egon Fischers relieffer er et karakteristisk eksempel, et andet er Bjørn Nørgaards mere end 12 mandshøje figurer i glaseret stentøj, placeret parvis - eller modstillet hinanden - op ad seks kraftige betonsøjler foran indgangen til Haderup auditoriet. Auditorievæggen bagved er her - i modsætning til de bastante betonmure med spor efter forskallingsbrædder andre steder - blevet dekoreret med en væg, et bølgende netværk i stuk med rakubrændte figurer, skålformede og kugleformede, der er monteret på væggen.

Bjørn Nørgaard (f. 1947) havde, ligesom Egon Fischer, et vigtigt udgangspunkt i Eks-skolen, hvor han var meget aktiv i eksperimenter med

happenings og aktioner, ligesom han blev involveret i film, maleri, grafik, bøger og meget andet. Som sin kollega fra Eks-skolen, Per Kirkeby, hører de to kunstnere utvivlsomt til de mest alsidige i periodens kunst. De tolv figurer i glaseret stentøj er blevet til 1983-86, og knytter sig til "Menneskemuren", der blev skabt til Den skandinaviske udstilling, Scandinavia Today, på The Solomon R. Guggenheim Museum i New York (1982), - for så siden at blive opstillet foran Statens Museum for Kunst, indtil den blev opmagasineret 1995. Der går klare linjer fra "Menneskemuren" over den store keramiske udsmykning (i nært samarbejde med Lene Adler Petersen) i Horsens Kommunes nye rådhus (1985) til figurerne i Panum Institutet. "Menneskemuren" måler godt og vel 15 meter i længden og 5 meter i højden, det er under alle omstændigheder en skulptur med et 'stort' indhold. Dens ornamenterede arkitektur tjener som fundament for ialt 13 figurer i gla-

seret stentøj, der vender front mod hovedindgangen. Her møder man Matisse's *Le Luxe* over for Michelangelos Døende Slave, en mayafigur sammen med den farnesiske Herkules, Donatello's Habakuk, og midt i det hele svinger Dyden sin stav. Bjørn Nørgaards udtrykfulde modellering og levende glasur repræsenterer en moderne tids indgang til kunsthistoriens store reservoir af følelser og erfaringer formuleret omkring oplevelsen af menneskefiguren. "Menneskemuren" handler om menneskets fremtræden gennem historien, og med den forsøger Nørgaard at indsætte et langt perspektiv i en historieløs nutid. Nørgaard skrev dengang om "Menneskemuren" at den *"er alle tænkelige mure på en gang, de forskellige figurer er skulpturer, billeder og mennesker, vi møder og ser i hverdagen, i historien"*. Han slog dengang til lyd for en "ny folkelig monumentalitet", og det er en sådan folkelig monumentalitet vi møder både i udsmykningen til Råd-

hushallen i Horsens og i Panum Institutet. Både "Menneskemuren" og udsmykningen til Horsens giver vigtige nøgler til den beslægtede udsmykning på Panum Institutet.

De tolv figurer i glaseret stentøj er allegoriske med referencer både til historien, lægekunsten og, ja, hvorfor ikke: "billeder og mennesker, vi møder og ser i hverdagen." Fortid og nutid spiller sammen, ikke alle er lette at forstå, men det allegoriske element er overalt til stede som en invitation til refleksion og engageret fortolkning. Nørgaard har med sine figurer givet et langt snit gennem historien, med et stort spillerum for fantasien. Følger vi hans egen beskrivelse møder vi som den første en naturgud - "et keltisk motiv, hvor hjorten, hirdføreren, løven, slangen, fisken, fuglen, som vandrer videre op i kristen ikonografi" - en fantastisk, vel også truende, figur i brun og sortbrun glasur. Så følger Slangekvinden, som vokser ud af manden - "den selvskabte abort", en

stor, kvinde i hvid glasur, med en slange snoet om hende forneden og med en markant hårpragt.

Moder med børn, fødslen, Athene der springer ud af panden på Zeus, Eva der kom fra Adams ribben, bindes sammen med en Mariafigur med Treenigheden. Glasuren er her blålig og med brunt. Længere henne i serien møder vi sygdommen, besøg på hospitalet med hele familien ved enden af sengen, blomster til patienten; derpå "Kaffe på sengen" til den syge mand, også her en karakteristisk kvindefigur med langt hår, tilsyneladende iført slåbrok i sortbrun glasur der frembærer hvidglaseret kaffekande og kaffekop. Flugten til Ægypten på Gyldenbørste, den fede galt fra Snorres Edda, viser "Maria med barnet" svøbt ind i en bylt. Karakteristisk er Maria indfattet i en modelleret stråleglorie med små kors. Og, som endnu et eksempel, Den dissekerede mand med hele kroppens muskulatur og de indre organer blotlagt i en grønlig glasur.

Bjørn Nørgaards vedvarende kredsen om de "store fortællinger" i historien, i kunsten og i mytologien, som bliver så slående skildret og fortolket i Panum Institutets relieffer, belyses godt af de overvejelser, han i november 1986 gjorde sig forud for den store udsmykning til Rådhushallen i Horsens. Begge udsmykninger kom til i samme periode, så hvad han skrev dengang har gyldighed for begge: "Eksempler: Ruinerne i Palenque, Merida, Uxmal... Kalkmalerierne i de danske kirker, de babylonske relieffer i British Museum, de romanske granitfigurer, ægyptiske gravkamre, guldhornene... Dekorationen er bærer af symboler og myter, guder, konger, ritualer... Ornamenter er opdeling-sammenbinding og bindeled, overgang til arkitekturen, konstruktionen."

"Ny kunst er ikke arkitektonisk, vi har i dag ikke store almene billeder som er fælles, gud, konge, fædreland, men et billede som udspringer af den enkelte kunstners egen forestillingsverden



BJØRN NØRGAARD
Figurer og Glasvæg, 1986



og energi.” “...Ud af det konglomerat af strukturer vi svæver rundt i, kan vi forsøge at udtrykke nogle enkelte store billeder, og håbe at de andre hæn-ger på, at arbejde med nogle elementer, karakterer, som er så enkle, at de er aflæselige, overskuelige, menneskelige - en ny harmoni - en harmoni som ikke er hermetisk men pluralistisk.”

Der er skitser til udsmykningen i Horsens, der umiskendeligt viser frem til det, der skulle blive skabt til Panum Instituttet. Og alle alle-goriske figurer forelå i noget nær endegyldige udkast eller variationer i 1985. I den endelige udsmykning ses nu gennemarbejdede sokler og baser, men også markante kapitæler, såvel profilerede som varianter over klassisk ornamentik, der giver søjlerne i det lavloftede rum karakter. På den store endevæg med et bølgende ornament i hvide profiler er monteret rakubrændte figurer, der kan ligne små skåle, vaser eller kar. Også de er karakteristiske for Bjørn Nørgaards optaget-

hed af tekniske innovationer eller traditioner. Den keramiske teknik raku, som særlig kendes fra Kina og Japan, er karakteristisk ved lertøj, der brændes ved en ret lav temperatur; det modellerede, glaserede lertøj kommes i en glødende ovn, hvorefter det hurtigt afkøles. Danske keramikere har i de senere år gjort meget ud af at genintroducere metoden, som har givet spændende og usædvanlige resultater. Som også her i Bjørn Nørgaards endevæg, der binder tradition og fascinerende nytænkning sammen.

En udsmykning af en helt anden type og karakter, lyrisk og dekorativ, blev skabt af Poul Gernes (1925-1996). Han var en af initiativtagerne til dannelsen af Eks-Skolen i 1961 og en af skolens mest engagerede medspillere i de kollektive eksperimenter, der som nævnt også talte Bjørn Nørgaard, Per Kirkeby, Egon Fischer og andre, der både kom til at bidrage til Panum Instituttets mange udsmykninger, og til at ind-

tage centrale positioner i 80'ernes og 90'ernes danske kunst. Når Eks-Skolen argumenterede for det kollektive, det afpersonaliserede og for anonymitet, var det et udtryk for opgør med kunstnerjeget med dets vidtdrevne individualisme. Mere helhjertet end nogen anden kunstner gik Poul Gernes ind for synspunktet om en kunst for det anonyme og kollektive, og han fulgte sin overbevisning og filosofi, og leverede udsmykninger til offentlige bygninger, der i antal og format uden tvivl overgår de fleste andre kunstnere, der har været involveret i lignende opgaver. Han vendte sig mod den kommercialiserede og etablerede kunst og argumenterede for en social kunst, der var imødekommende og tilgængelig for alle. Typisk for hans filosofi og kunstsyn formulerede han i forbindelse med sin deltagelse på Biennalen i Venedig i 1988 nogle kontante betragtninger om kunstens placering i samfundet. *“Det er ofte blevet sagt at kunsten må ud i samfundet og ikke*

BJØRN NØRGAARD
Glasvæg. 1986



POUL GERNES
Vægmalier. 1981







POUL GERNES
Vægmalier. 1981

ind i museet (kunst er, eller måske snarere, bør være, kultur, og skal kun finde plads i museet når det er blevet kulturhistorie). Det vil sige - når samfundet er udviklet på en sådan måde, at kunstværket er blevet en antikvitæt som ikke længere er praktisk eller aktiv, som ikke længere er involveret i eller har del i den aktuelle samfundsmæssige situation, eller når resultaterne af kunstens udvikling ikke længere har en højnende, befriende eller stimulerende virkning. Så er tiden kommet, og det vil sandsynligvis være en ting at bevare det givne værk. Men indtil da er det naturlige sted for kunst naturligvis at være en højnende, opløftende, aktiv, osv. del af det daglige liv, samfundslivet, og for hele befolkningen..."

På Panum bidrog Gernes i 1981 med en dekoration af de anatomiske undervisningsrum, som senere, i 1983-85, blev fulgt op med dekorationer af en dissektionssal og et kapelrum, alt sammen med farvesætning af døre og

gennemgangsrum. Udsmykningen er karakteristisk for Gernes' kunstsyn og idé om en social kunst. Intet her er udfordrende eller provokerende, alt er "upersonligt" - en dekorativ idyl. Han har her valgt stiliserede blomster, i grøde, i vækst, og ofte spejlvendte i den elementære og gentagede billedvirkning. I gennemgangsrummene genkendes f.eks. tulipaner, og farverne er overalt dæmpede og delikate med variationer af blå, grønt og hvidt, eller rødt og hvidt med indslag af orange. Gernes har i vid udstrækning benyttet skabeloner, og væggene er malet med hjælp af assistenter: kravet om en kollektiv indsats kommer her til sin ret.

PER KIRKEBY

Eks-Skolens kunstnere havde allerede i 1980'erne markeret sig med karakteristiske og markante værker. Og de store udsmykninger på Panum Instituttet er, som vi har set, repræsen-

teret med mange af Eks-Skolens kolleger. En tredje, betydningsfuld tilvækst fik instituttet med seks store kultegninger af Per Kirkeby til sofa-stuen til det ene af mødelokalerne, foruden en række litografier til instituttets bibliotek. Også Per Kirkeby havde jo været stærkt engageret i Eks-Skolen; det var de radikale, men frem for alt eksperimenterende år. Kirkeby har siden fortalt, hvordan han en dag mødte op på skolen, blev introduceret til Poul Gernes, og meldte at han gerne ville lære at radere. Undervisningen og eksperimenterne med mediet trak en udvikling med sig, noget som i løbet af få år befæstede Kirkebys ry som grafiker, maler, digter og filmskaber. De store kultegninger til Panum er et overbevisende udtryk for hans tegneriske praksis. Kirkeby har altid tegnet meget - hans skitsebøger er fyldte med udkast, skitser, overvejelser, ideer. Som han selv har forklaret, tegner han ikke skitser i "klassisk forstand", men giver her afsæt for den

PER KIRKEBY
Kultegninger. 1988



“store” tegning. Med tanke på Kirkebys baggrund som geolog med deltagelse i ekspeditioner til Grønland bl.a. med arkæologen Eigil Knuth, og senere på mange rejser til Mexico og Mellemamerika, kan de store tegningers komposition og struktur særlig spores i stærke naturindtryk, som dels spejler erindringer om krystallinske, geologiske strukturer, med refleksioner over biologien og instituttets faglige miljø. Man kan hente en nøgle til forståelse af Kirkebys motiver i hans mange digte og fascinerende, indsigtfulde tekster om liv og arbejde. I motiverne genfindes træstammer, træstubbe, huler og plateauer.

I malerierne, de grafiske arbejder og tegningerne kan overmalinger, aflejringer og lagdelinger iagttages i den skabende og maleriske proces. Hvor det særlig gælder maleriet er det, der siges, også i vidt omfang gyldigt for tegningerne - de store kultegninger, der altså blev skabt til Panum instituttet. At se dem giver noget af den

oplevelse, Kirkeby også har anført i en tekst: *“Verden er kaotisk, stoflig, uforståelig, sortnende tåge. Sådan ser det da ud. Uforståelig, som eftertankens følgesvend. Men helt sikkert kaotisk og stofligt. Den er ikke ‘virkeligheden’.*” Tegningerne har netop noget af dette kaotiske, hvor stof fortætter sig for nogle steder at nærme sig en sortnende tåge, eller som dramatisk accentueringer med skraveringer, for så at bevæge sig mod opløsning, måske for at åbne sig for et nyt lys. Der er strukturer, hvor andre af tegningerne kan antyde klippeblokke eller et sted højrejste klipper, hvor skytag omkring dem spredes og er lige ved at kunne identificeres som en menneskelig figur. Kultegningerne kan genkalde den geologiske lagfølge, men for den enkelte fortjener de lang betragtning, en meditation, netop hvor iagttageren, den opmærksomme guldgravner, her kan vaske krystallerne og guldet frem.

Som besøgende på Panum Instituttet er det

fascinerende at følge, hvor vidtspændende programmerne for udsmykninger tog form i et byggeri, der er funktionelt, men bastant og ikke miljømæssigt attraktivt. De mange udsmykninger, der kom til har utvivlsomt givet de studerende og besøgende en vigtig og aktuel indgang til ny og moderne dansk kunst i dens mange aspekter. Omtaler jeg Per Kirkeby som en nu klassisk kunstner, er det indlysende at blive konfronteret med yderligere et par af de ældre kunstnere, der for længst har fundet plads i kunsthistorien. Mogens Andersen (f. 1916) har i enestående grad været en del af moderne fransk kunst og kunsthiv. Allerede før krigen var han i Paris for at orientere sig mod især Cézanne, og efter krigen vendte han tilbage til Paris, hvor han opsogte og fik kontakt med Matisse, Braque, Henri Laurens og flere andre. Erfaringerne blev til en bog, *Moderne fransk Malerkunst* (1948), hvor et dansk publikum fik et førstehåndsindtryk af udviklingen,

MOGENS ANDERSEN
Maleri. 1977

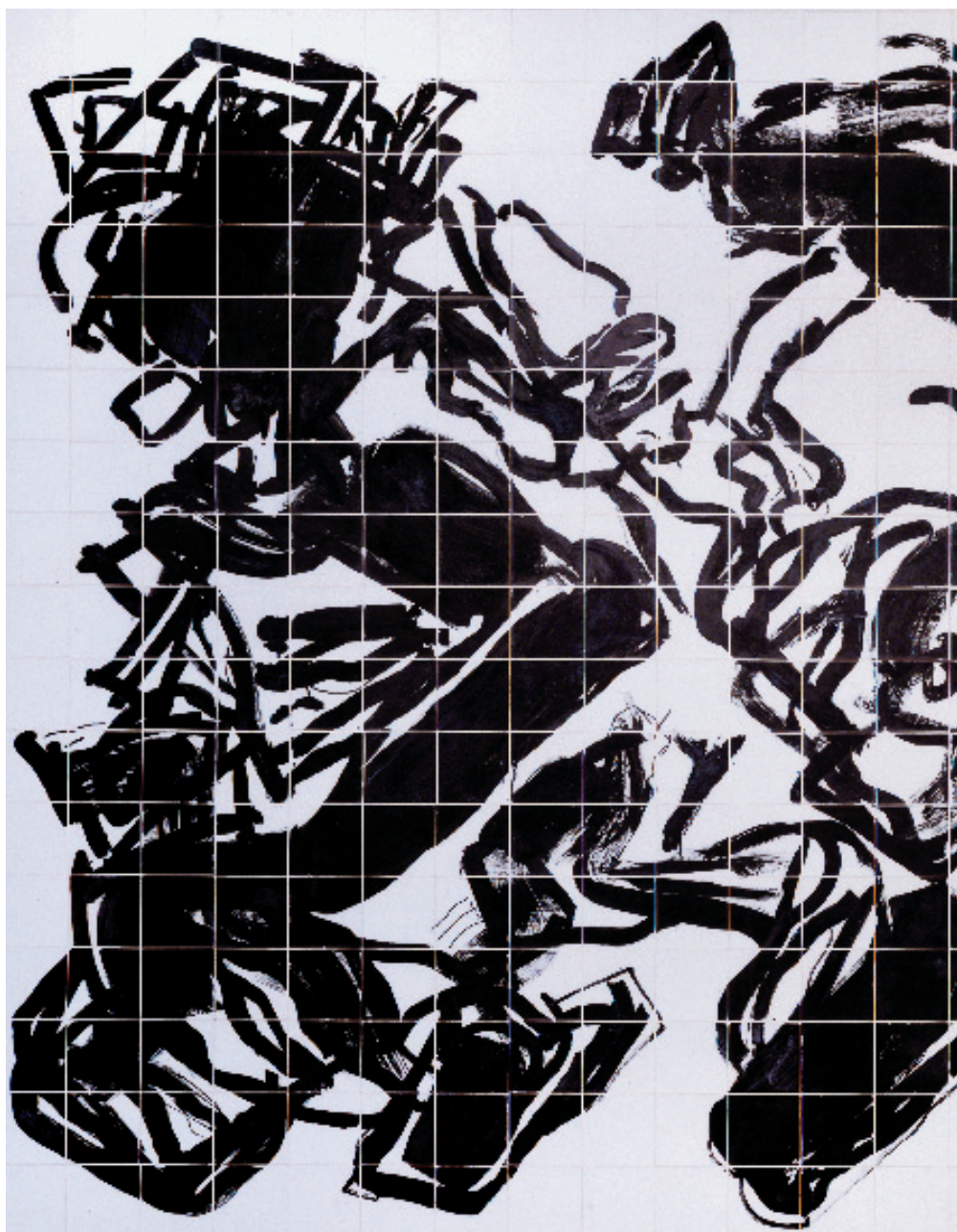
der også blev af betydning for en ung generation af danske kunstnere. Han har om sine unge år på vej til kunstnerskabet fortalt om venskabet med Niels Bohr, der havde stor interesse for kunsten og dens teorier, der spændte fra kubismen til den abstrakte kunst. Alt dette var noget, der bidrog til Mogens Andersens indgående kendskab til den nye franske kunst. I nogle år, fra 1959-64, boede han med sin familie i Frankrig, hvor han i en periode bl.a. var lærer på Académie de la Grande Chaumière i Paris. Senere vendte han ofte tilbage til Frankrig, hvor han igen slog sig ned i lange perioder. I modsætning til kendskabet til og venskabet med andre samtidige danske kunstnere, som Egill Jacobsen og Asger Jorn, blev ekspressionismen aldrig et omdrejningspunkt for Mogens Andersen. Den sene kubisme, den abstrakte kunst med den klassiske, franske modernisme udviklede han til det, der blev hans faste domæne. Med udgangspunkt i enkle figurer redu-

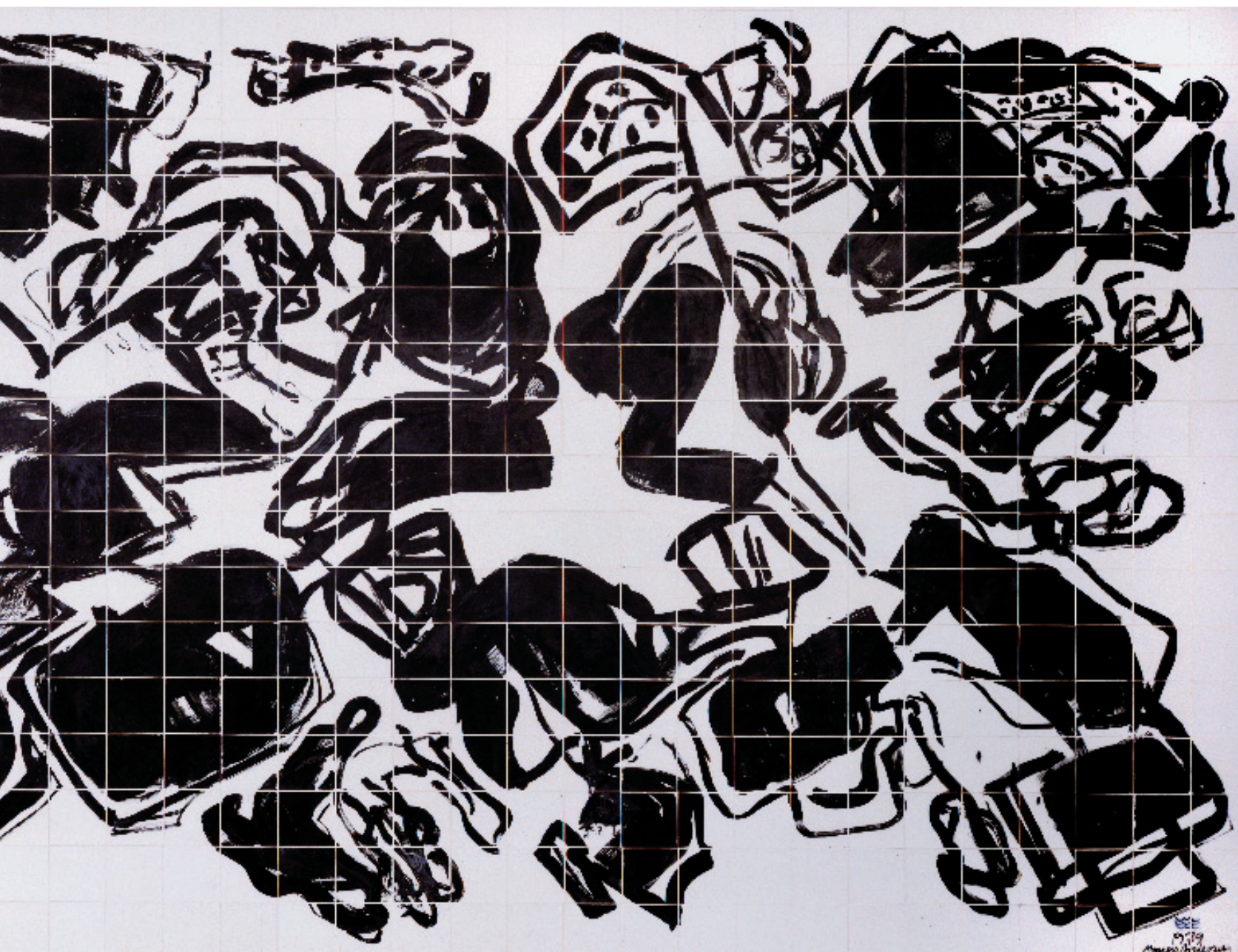




MOGENS ANDERSEN
Maleri. 1977

MOGENS ANDERSEN
Flisebillede. 1979





cerede han motivet til slyngede, arabesklignende former, hvor penslen trak brede, energiske spor for så at samle sig til en dynamisk ornamentik. Fladen var hele tiden det centrale. I kompositionernes struktur dominerer den sorte farve, mens 'arabeskerne' eller ornamentikken tilføjes stærke accenter i blå, grønt, gult og rødt. I 1958 fik Mogens Andersen opgaven at udsmykke Københavns kommunes hovedbibliotek på Kultorvet (i dag Niels Brock Copenhagen Business College) med to store vægmalerier. Opgaven blev først realiseret efter en længe-varende og ganske hidsig debat, selv om anerkendelsen forlængst var en realitet. Udførelsen kom dengang til at tage henvend halvandet år, hvor den store udsmykning med de to store malerier også optager omkring 9 x 11 meter. De er karakteristiske ved de store flettede bånd og slyng, der binder de store kompositioner sammen.

I 1960'erne havde Mogens Andersen eksperimen-

teret med keramik og stentøj bl.a. i samarbejde med Den Kongelige Porcelainsfabrik. Det udløste stentøj med dekorerede krukker og vaser, der blev udstillet i 1966 og igen i 1973. I slutningen af 1970'erne udførte han på fakultetets bestilling tre malerier til Panum Instituttets såkaldte lille mødesal, og den blev i 1977 fulgt op af en bestilling på et stort flisebillede i foyeren. Det store flisebillede måler omkring 2,50 x 5 meter, og det blev udført i én farve, sort på hvid baggrund, og også det blev udført på Den Kongelige Porcelainsfabrik. For kunstneren var udgangspunktet en idé om at skabe en serie meget intime billeder i stort format. Det udløste ti skitser, enkelte af dem i stort format. Det betød overvejelser om formatets krav, og hans beslutning om at fastholde farven sort-hvidt førte til, at han selv opfattede motiverne som en art versform. Fliserne ses som et stort raster-net, hvor tegningerne ligger som klynger, der fortættes til amorfe- eller amøbelignende former.

Man kan få det indtryk, at hvis disse former blev lagt under mikroskop, ville de ligne celledelinger. Under arbejdet med fliserne har Mogens Andersen selv karakteriseret disse former "som en dreng, der går med et stykke kridt og tegner hen over et plankeværk."

Erfaringerne med de store udsmykningsopgaver på Kultorvet og Panum blev udmøntet i endnu en krævende og udfordrende opgave. Kun tre år efter udsmykningen til Panum, i 1982, fik Mogens Andersen mulighed for at realisere en udsmykning, der i format overgik nogen af de tidligere. Louisianas arkitekter, Jørgen Bo og Vilhelm Wohlert, var blevet udpeget som arkitekter for et nyt kunstmuseum i den vesttyske industriby Bochum, og Mogens Andersen skulle bidrage med en udsmykning i bemalede og brændte fliser. Flisemaleriet har et format på omkring 10 x 20 meter, og det blev en oplevelse for mange danske, som ikke har set museet i Bochum, da

MOGENS ZIELER
Landligt eventyr i seks motiver. 1965-67

den daværende direktør for Statens Museum for Kunst lod hele udsmykningen udstille i museets forhal kort før den blev transporteret til Bochum.

UDSMYKNING TIL BØRNETANDPLEJEN

Nu melder der sig et mere muntret indslag i Panum Instituttets store samling af samtidskunst. Der er i opbygningen af samlingen taget store hensyn til de ansatte, studenterne og andre daglige brugere. Det er derfor ikke tilfældigt, at man i Tandlægeskolens afdeling for børnetandpleje finder en serie muntre og uhøjtidelige malerier af Mogens Zieler (1905-1983). Zieler fik i begyndelsen af 1920'erne sin uddannelse på malerskolen Studio, hvor han fulgte Harald Giersing, inden han kom på Grafisk Skole på Kunstakademiet. Her fik han frem til 1932 Aksel Jørgensen som lærer. Hans tidlige malerier var præget af indtryk fra Picasso og Matisse, indtil han forenkede sin stil til et todimension-





alt, dekorativt udtryk, hvor hans frodige livsværk karakteristisk nok blev meget ornamentalt og meget fa-bulerende. Han udførte exlibris, illustrerede bøger – f.eks. R. Broby Johansens “Den lille Æsop” og den danske udgave af Karen Blixens “Syv fantastiske fortællinger” – og blandt hans mange store udsmykningsopgaver er den bedst kendte sikkert mosaikkerne til Tivolis koncertsal. Hans motiver omfattede et rigt udvalg af muntre fabeldyr, ræve, katte, heste sammen med trolde og andre mere ubestemmelige fantasidyr. Serien af malerier til Tandlægeskolen fra 1965-67 skildrer “Landligt eventyr i seks motiver”, hvor ræve springer muntert omkring; fugle og en flagermus finder hvile i en gedebuks gevir, hvor også en kat hygger sig oppe i bukkens store pels.

STORE BYGNINGER – STORE FORMATER

De store formater er i enhver henseende ikke til at forbigå. I Tandlægeskolens patientventeområde

er et mange meter højt maleri af Erik Hagens (f. 1940), der fra venteområdet spænder en stor halvbue med et blik ind til et tilstødende lokale. Maleriet fra 1988 er i realiteten sammensat af mange mindre kvadratiske billeder, der kan læses som brudstykker af en stor fortælling. Titlen er sigende: “Et billede af det samfund vi har og lever i i 1990’erne”. Der er strand og hav og badeliv, travl trafik med biler, der farer afsted, og der er hjemmeliv med huslige sysler, hvor køkkenet indtager en vigtig rolle. Det store billede nederst viser et barn set ovenfra, der sidder med sit krus og sin tallerken med skeen lagt fra sig. Billedet gentages med små variationer i mindre format. I kompositionens midte ses et portræt af den daværende rektor for skolen, Jan Jakobsen. Erik Hagens politiske engagement er umiskendeligt, og hans maleri er karakteristisk for hans skildringer af velfærdsamfundets nutid, der ofte tager et kritisk, men også ironisk og humoristisk opgør med dan-

ERIK HAGEN
Et billede af det samfund vi har
og lever i i 1990'erne. 1988



NIELS ERIK GJERDEVIK
Panoramabillede. 1992



skernes forbrugerisme. En anden side af hans maleri fra de senere år er to malerier fra 1993-95, som også er ophængt i Tandlægeskolen. "Den gode dreng" skildrer en æbleplukkende dreng i et landskab, mens det andet, "Drømmebilledet", skildrer drømmen, hvor elementer af drømmen og dagens virkelighed vokser ud af en kvindes pande. En glæde ved barndommen og voksenlivets poetiske sider træder i disse år i stedet for de politiske og samfundskritiske holdninger.

I etagen under Tandlægeskolen møder man en imponerende udsmykning, der med 22 meters længde løber langs væggen og når op til loftet. Det er Niels Erik Gjerdevik (f. 1962), der har signeret dette usædvanlige værk. Gjerdevik er født i Oslo, men efter en kort tid på Kunstakademiet i Prag i 1984, har han i perioder været bosat i Düsseldorf og Berlin, og betragter sig selv som autodidakt. Gjerdevik er ikke alene maler, men også grafiker og keramiker. Det ses i det store

værk på Panum, der stod færdig 1992, hvor keramiske indslag indgår i den nærmest turbulente komposition. Voldsomme billeder presser sig på, hvor dramatiske motiver finder udtryk i en ophobning af heftige farver. Nogle af dem kan genkalde Cobra-tidens ekspressionisme med maskelignende billeder, andre røber en vis affinitet til det unge danske såkaldte "vilde" maleri. Et sted tårner et højhus op, et andet sted synes en bygning at synke i grus: der er både kritik af industrialismen og spor af modernismens hverdagsliv. I de detaljerige motiver giver en fascination af børnetegningernes forestillingsverden sig til kende, ligesom han andre steder henter inspiration fra tegneserier. Den store komposition lader sig som nævnt ikke uden videre tolke, men man indser ved et nærsyn, at ekspressionisme og surrealisme blot er et af flere stiltræk, der smelter sammen til denne helhed. Og man skal ikke overse hans sans for det bizarre og for hans sorte humor,



der ofte slår igennem. Om sit maleri fra slutningen af 80'erne og begyndelsen af 90'erne har han sagt at det skal virke som en skarp sten i skoen. Han ville skabe det autonome kunstværk. I løbet af de følgende år ændrede maleriet sig, blev mere formelt, hvor geometriske mønstre, ofte i et helt abstrakt netværk, løber sammen med løkker og bånd og punkter af farver. Et maleri i striber kan måske genkalde amerikansk kunst i 1960'erne, men de mange "stribemalerier" i Gjerdeviks kunst særlig fra 1990'erne viser hvordan han, som han siger, ønsker at "destabilisere" sine kompositioner, der ikke må ende i kategoriske udsagn. Hvor en komposition med givne diagonaler respekterer det givne formelle udgangspunkt, giver mønstret eller gentagelsen en frihed. Endelig er der det opløste, organiske vokabular, der kan tage udgangspunktet i et punkt eller netværk, eller, som han har sagt det, udfolde sig fuldstændigt *freestyle*.

Han har også forsøgt at arbejde med et koncept, han kalder "negationer". Han maler et billede. Det følgende males som en negation til det foregående. Og det tredje negerer det andet uden at vende tilbage til det første. "Det er en form for metode", siger Gjerdevik. Måske det niende eller tiende maleri viser tilbage til det første. "Det er en ukontrolleret kædereaktion. Så mens jeg arbejder bliver ekstremerne meget vigtige. Dette er når usikkerheden bliver mest åbenbar. Dette er når jeg lærer noget. På en måde er der tale om en slags grundlæggende forskning."

OPBRUD OG STILBRUD

Noget af det slående ved Panum Institutet er erhvervelserne af ny kunst til de mange afdelinger. Man fulgte sjældent det kendte, det vedtagne og udviste stort mod, når man blev konfronteret med helt nye værker. Det er historisk set interessant, at man på Panum kan følge aspekter af det

såkaldte "vilde" eller "heftige" maleri i Danmark. Der kan sættes en præcis dato for gennembruddet for 1980'ernes nye maleri: i maj 1982 åbnede udstillingen "Kniven på hovedet" i København, og med den introduceredes et ny-ekspressionistisk, figurativt maleri i markant kontrast til de herskende tendenser. Chokeffekten var tilsigtet: i de små udstillingsrum hang billederne tæt i tæt, væggene og lofterne var bogstavelig talt plastret til med dem, en ophobning af pågående, farvestærke og figurrige billeder, spontane og aggressive i deres udtryk. Det "vilde maleri" var kommet hertil, og det var - som den danske betegnelse antyder - let at se, hvor inspirationen kom fra. Det var de unge tyske malere med deres "heftige Malerei", den såkaldte italienske transavantgarde, til en vis grad også det amerikanske "New Image Painting", der kort forinden var blevet organiseret og vist på Louisiana-museet.

Mange motiver og temaer var overtaget direk-

te fra (især) de tyske malere. Der blev heller ikke gjort krav på originalitet. *"Inspirationen til det nye maleri fik vi især fra tidsskrifter og kataloger - og så gik vi ellers i gang med at male,"* sagde Peter Bonde, en af deltagerne dengang.

Udstillingen "Kniven på hovedet" var en kalkuleret udfordring til det bestående. Samtlige udstillere var akademielever, og alle havde en skoling i minimalismens og konceptkunstens teorier og udtryk. Her markeres et brud med denne skoling som samtidig angav en strategi for markedsføring inden for kunstinstitutionen. Der er måske i tilbageblik en del efterrationalisering i dette, men: *"Det som beskæftigede os fra begyndelsen var kunstinstitutionen, og hvordan vi kom ind på kunstmarkedet,"* pointerede Peter Bonde. Og han blev sekunderet af Claus Carstensen, der så tilbage på sin deltagelse fra dette synspunkt: "Hvad angår 'de unge vilde', var det for mit vedkommende en markedsføring under falsk vare-

deklaration. Jeg har aldrig betragtet mig som en 'ekspressiv' maler, men hvorfor ikke entre scenen med et medietrip som springbræt?"

Ved siden af det "vilde" maleri fandtes dog adskillige forsøg på at bryde de velkendte, vel-etablerede strukturer i dansk kunsthver, som gennem årene har været domineret af et (i hvert fald i dette omfang) enestående dansk fænomen: kunstnersammenslutningerne. De står med deres årligt tilbagevendende udstillinger som ryggraden i kunsthveret, traditionsbærere, der gennem deres historiske perspektiv sikrer kontinuiteten uanset de mere eller mindre markante brudflader og omvæltninger skabt af en uregerlig avantgarde. Oprindeligt fungerede de som et ståsted for kunstnere, der havde et fælles kunstnerisk udtryk, en fælles kunstnerisk holdning eller kunstsyn; denne baggrund fortøner sig, og grupperingerne opleves i stadig højere grad som den platform, der sikrer med-

lemmernes synlighed, én gang om året. Den gradvise fornyelse sikres ved indlemmelse af nye medlemmer eller gæsteudstillere. Langsomt absorberes også de nye tendenser, når de har vist, at de er kommet for at blive. Heri ligger sammenslutningernes mulighed for at overleve, men samtidig tapes for ofte deres raison d'être af syne. Det oprindelige bindemiddel mellem kunstnerne forsvinder, sammenslutningerne bliver - er blevet - salgsudstillinger.

Kig engang på nogle af de her omtalte kunstnere, der er repræsenteret på Panum Institutet: Mogens Zieler var medlem både af Høst-udstillingen, Corner, og fra 1945 Decembristerne. Mogens Andersen er medlem af Grønningen, det også gælder for Egon Fischer. Tonning Rasmussen var medlem af Koloristerne inden han blev medlem af Grønningen.

"Kniven på hovedet" trak i hurtig takt en række andre udstillinger med sig, det "vilde" maleri

var på overraskende kort tid blevet etableret, en gangbar vare, som samlere og museer nu også interesserede sig for. Som gruppemanifestation var den danske version af det ny-ekspressionistiske, "vilde" maleri dog hurtigt overstået. I september 1983 samlede Aarhus Kunstmuseum en snes af de unge kunstnere, der havde meldt sig på scenen i og med "Kniven på hovedet". "Uden titel" var en udstilling, som givetvis havde til hensigt at vise det nye maleris bredde og vægt i 80'ernes danske kunst; som mønstring var den imponerende, men den kom utilsigtet til at vise manglen på dybere sammenhæng i dette maleri og tydeliggøre allerede eksisterende brudflader. Mange bidrag lignede dengang sjuskede, halvhjertede forsøg på stadig at lege med. Indirekte anedes stærke behov hos de mest talentfulde af kunstnerne for at gennemtænke deres situation, præcisere deres egne holdninger og intentioner, og finde en gyldig, personlig basis for

deres arbejde; her var en flok kunstnere, som på kort tid havde fået uventet medvind, og som nu ikke længere vidste, hvor de selv stod. Hvis de fra starten havde anlagt en bevidst strategi, var de nu selv blevet fanget i denne strategi; mange havde tydeligt behov for en frisk start.

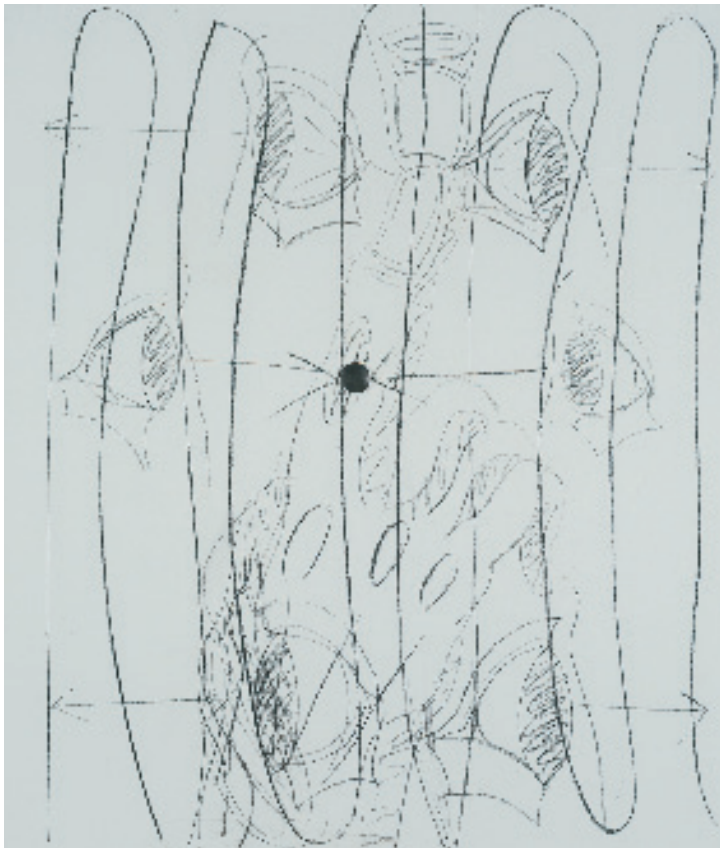
Strategi eller ikke: de mange udstillinger, og de hektiske aktiviteter inden for det halvandet år, der forløb fra "Kniven på hovedet" til "Uden titel", tilførte dansk kunsthverv en tiltrængt vitalitet, en stimulerende energi, som har fået betydningsfulde konsekvenser. Med andre ord: vi oplevede en frisættelse af energier, som har påvirket kunstinstitutionen. Med også på anden måde betød det nye maleri ikke bare frisættelse af energi, men udtryk for samtidsbevidsthed, for en antiautoritær holdning og hævvelse af selvet.

Med en revurdering af de dengang unge kunstneres situation fulgte som nævnt deres behov for at finde en ny basis for det, de selv

følte, de stod for. Med disse forudsætninger er det derfor både spændende og modigt, at Panum Institutet erhvervede værker af kunstnere, der havde en baggrund i tidligfirsernes "vilde" maleri. Det drejer sig om Erik A. Frandsen, Berit Jensen og Kehnet Nielsen, hvor andre af de unge senere kom til. Som for eksempel Nina Sten-Knudsen, som man nu finder på Frue Plads og som vi senere vender tilbage til.

Erik A. Frandsen (f. 1957) havde, som Bonde og Carstensen, den samme opfattelse af perioden med det "vilde" maleri. Som han selv senere har fortalt: *"Den situation rummede masser af strategi: vi ville vise at systemet kunne bruges til at lancere os selv med. Udtryksmæssigt gav den os en ny frihed, og den var et oprør mod den konceptprægede kunst, som blev doceret på Kunstakademiet. Vi tænkte i modsætninger, og det var også en del af konkurrencemomentet; jo dygtigere de andre er, jo skarpere må du selv*

ERIK A. FRANDSEN
Jalta-serien XVII og XVIII. 1989



tænke. Man må hele tiden skærpe sig selv i forhold til de andre - også for at finde de forskelligheder, der i selv kan blive et motiv. Det handlede jo også om - i vores ungdommelige overmod - at definere en ny æstetik.

Der var en periode, hvor man spredte sig enormt meget. Men i virkeligheden er det jo et meget begrænset felt, man bevæger sig i. Da vi startede [gruppen] Værkstedet Værst i 1979 lavede vi malerier, video og flere andre ting til hinanden - vi kunne bare det hele. Først nu kan vi begynde at rede trådene ud."

Med Værkstedet Værsts mange aktiviteter var Erik A. Frandsen en aktiv eksperimentator. Et udblik over værkerne fra 1980'erne viser brug af bly og glasuld kombineret med fotografi, eller malerier med vinyl, ståltråd og påmonterede plastikasser. På den store internationale udstilling, Documenta IX i Kassel 1992, hvor han var inviteret til at deltage, udstillede han værker, men-

neskefigurer i blyant, smør og neonrør på papir. Karakteristisk har han i sine arbejder kredset om - som han selv har beskrevet det - "*obsessioner, seksuelle besættelser og stærkt begær.*"

På Panum Institutet er Erik A. Frandsen repræsenteret med to centrale arbejder fra hans Jalta-serie, der i mange henseender knytter sig til hans fascination af begær og besættelser. Jalta-serien blev malet i 1989 til en stor udstilling på Aarhus Kunstmuseum. Serien består af ialt 20 dele: ti kultegninger og ti malerier, kvindefigurer i gult med påmonterede gummiringe. Efter udstillingen så Frandsen tegninger og malerier som sammenhørende par; det gælder således ophængningen på Panum, der her udgør XVII og XVIII.

Ved mødet med maleri og tegning vil det måske være klogt at rette opmærksomheden mod den store kultegning først, tilsyneladende uanselig, men central for forståelsen af Frandsens intentioner med disse tegninger. Store,

slyngede linjer, op og ned, op og ned, etablerer vertikale forløb, hvor tilsyneladende kraftigt tegnede øjeæbler søger at gennemtrænge disse blokeringer af synet. En rund metalskive er monteret midt på, og vandrette pile peger i hver sin retning. Hvad peger de mod? Det er ikke helt til at afgøre, men blikket spiller en vigtig rolle. Er det øje mod øje, dér hvor pilene rettes mod den runde metalskive? Og er det muligt at opfatte den skinnende skive som et stirrende, fikserende blik? Under alle omstændigheder, øjet ser fra side til side, som i et forsøg på at finde det punkt, hvor blikket gennemskærer den bugtende linje. Blikket har betydninger, men hvilke?

Frandsen har i anden forbindelse talt om netop betydninger, han kalder *blokader*. Her er meget, der kolliderer, bremses, og er ude af stand til at finde hvile i blikkets skærpede opmærksomhed, den skinnende metalskive. Men Frandsen har også betegnet disse og andre arbejder som sit

“alfabet”, og kultegningerne hører med til hans alfabet. De leder over til det gule maleri, åbenbart en ung langlemmet pige eller kvinde, der nøgen med arme og hænder dækker sit skød. Maleriet er robust malet med kraftige penselstrøg nederst. Men den gule farve synes at indkredse eller indramme pigen; der dannes et rum omkring hende. På hver side af pigen er to gummiringe limet på lærredet. Disse kvindefigurer er et fast motiv i Jaltaserien, der gentages med variationer. Kvindemotivet er i det hele taget et, Frandsen har kredset om gennem firserne. Tidligere har pigefiguren været skildret med en ræv (symbol på falskhed, løgnagtighed og list) lagt om skuldrene, og omkranset af to bildæk. Senere har disse piger i gult været ledsaget af undertøj og bh'er - alle ægte! Pigen her er patetisk skildret. Hun kan stå for underkastelse, men der er også aspekter af noget lystbetonet i hendes fremtoning, men begæret og lysten synes avet af noget angstfyldt. Og gummir-

ingene? Pigen har dækket sit køn, men ringene antyder noget seksuelt med en pointeret af det vaginale. Fravær og tilnærmelse?

Berit Jensen (f. 1956) var som nævnt også en af de andre unge “vilde”. Hun fik ganske vist sin uddannelse på Kunstakademiet i København, men gennembruddet kom også her med den nu berømte udstilling “Kniven på hovedet” i 1982. Hendes tidlige malerier fra dengang var figurative, karakteristiske for de unge maleres fascination af det tyske, “heftige Malerei”. Men som de fleste eksperimenterede de videre og fandt ganske hurtigt deres egen, markante stil. Berit Jensens optagethed af natur og kultur førte hende til landskabsmaleriet, en traditionstynget genre, som hun genoptog og udfordrede. Det romantiske landskab blev bearbejdet, meget i overensstemmelse med det konventionelle og kitschprægede landskabsmaleri, der er velkendt fra det anonyme og egentlig karakterløse, der

hænger på så mange stuevægge. Berit Jensen malede disse landskaber, gerne med kraftige farver, der i mange tilfælde indbød til, at man kunne indleve sig i det storladne landskab, hvor oplevelse af dybde og rum punkterer fladen. Maleriet fra 1987, som nu hænger på Tandlægeskolens 2. etage i Panum Institutet, er karakteristisk for hendes arbejde med det tendentiøse, trivielle landskabsmaleri, som det udfoldede sig fra ca. 1985-87. Meget kan ses som en afstandtagen til det, men et nærmere eftersyn afslører også en vedvarende refleksion over det “opbrugte” maleris muligheder - hvordan kan det genoplades og tilføres ny mening, nye betydninger?

Det er et mægtigt landskab - også i mål: 2,3 x 4,3 m - med et vue ud over bakket natur, der hæver sig i bjerglignende formationer. Der er et fald ned mod en sø med halvøer og tanger, hvor bjerget igen hæver sig på den anden side af søen. Landskabet er ikke ubeboet: nederst





BERIT JENSEN
Landskab med sø. 1987

i billedets højre hjørne ses en fornem bygning, et herskabshus eller et lille château. Der er collageelementer, og øverst, over horisontlinjen, ses en tegnet hånd med en pegende finger - intet mindre end en version af Adams skabelse i Michelangelos Sixtinske kapel. Flere steder er monteret single- og LP-plader, svævende og cirkulende med farveaccenter, som om den ene er i langsom rotation.

Bjerge og dale med associationer til musik, der bringer naturen med dens mange lyde og klange tæt på.

Det var Kehnet Nielsen (f. 1947), der med et ny-ekspressionistisk maleri gav titel til udstillingen "Kniven på hovedet" i 1982. Ganske vist begyndte Kehnet Nielsen som abstrakt maler, men han tog, som de øvrige her nævnte, alle saltomotalerne med, inden han for alvor koncentrerede sig om sonderinger i landskabet med dets nye muligheder. Det spontane og simuler-



KEHNET NIELSEN
Ouverture. 1993-94

ede ekspressionistiske maleri blev forladt, hvilket førte til en gennemreflekteret genindsættelse af det klassiske landskabsmotiv.

Der er en stor stofflighed i Kehnet Nielsens maleri. Farverne lægges tykt og kraftigt på, lag på lag, så de fremtræder meget pastost. De to malerier (1993-94), der nu hænger i Tandlægeskolens modtagelsesområde, er karakteristiske for hans maleri, som det udviklede sig gennem 1990'erne. Det ene har titlen "Ekely", en direkte reference til Edvard Munchs berømte hus og atelier uden for Oslo, hvor maleren i de senere år boede og arbejdede. Her ligger alt dækket i mættede dybblå farver, hvor lysere partier spredes som fra en tåge. En siksaklinje trænger som et lyn gennem mørket, men ovre i den højre side kan det virke som om en skyfri himmel nu er ved at trænge frem. Det noget mindre "Ouverture" domineres af en stor stofflighed og materialitet. Lærredet er anlagt i kraftige blå farver, men over-

malet, så den blå nu kun skimtes gennem lag på lag af en flade, som er strøget over med gullig-grøn farve: også her er der gennembrud af blåt oppe og nede. Lys og mørke af varierende styrke giver plads for en tilnærmelse til den sanselige skønhed, der så pludseligt og overraskende åbenbarer sig.

HORTUS BOTANICUS

Har jeg tidligere nævnt Universitetsparkens store græsarealer som et frirum lige uden for byens centrum, er Botanisk Have et af de uvurderlige åndehuller i en stadig mere belastet storby som København. Haven er universitetets fjerde botaniske have. Den første, – *Hortus Medicus* - som navnet antyder var dens formål især dyrknin-gen af lægeurter – blev anlagt af Christian 4. i 1600 inde i Krystalgade, en have som siden blev flyttet flere gange. Det skyldes især brygger J.C. Jacobsen, at en ny Botanisk Have

blev anlagt på voldterrænet over for Rosenborg og Kongens Have, en beliggenhed alle københavnere nu kender som deres egen lomme, og at haven fra starten skulle have det dobbelte formål at være universitetets botaniske have og en offentlig tilgængelig park. Den nye have blev opført 1872-74, og blev gennemgribende renoveret i 1980-82. På det gamle voldterræn er der væksthuse med tropiske og subtropiske planter, et fascinerende palmehuskompleks, for os alle et landskab med rige muligheder for oplevelse af botanikkens uventede og fremmedartede plantearter. Eksperterne fortæller os, at Botanisk Have rummer mere end 2.000 tropiske og subtropiske plantearter. Haven indbyder til et besøg.

Inde i det første væksthuse er det som at komme ind i en anden verden. Uventede planter trives her, der er vand i et lille bassin, også det er, som nævnt, et åndehul. En skulptur står her i vandet, den kalder opåfaldende på et nærsyn.

Det er en maskefigur, en gave fra Ny Carlsberg-fondet til Botanisk Have i forbindelse med væksthushusets genindvielse i 1982, - det er blot en af Fondets mange donationer, der netop nu i 2002 fejrer Ny Carlsbergfondets 100 års jubilæum. Maskefiguren er et vigtigt værk af billedhuggeren Sonja Ferlov Mancoba (1911-84) i hendes iøvrigt ret sparsomme produktion. Masken hviler på to punkter, der bagtil støttes af en tredje. To store øjenåbninger ser ud og forbi os, mens den fladt modellerede næse åbner for en gabende mund. Hele masken er en bred flade, den har karakter af et stort relief. I haven ses det, hvordan lyset falder gennem de åbne øjne og reflekterer bladhanget bagved. Masken opleves som et menneskeligt væsen, på én gang angstfyldt og usikker, et menneske, der ønsker at åbne sig for verden. Dette er ikke grebet ud af luften, for hendes livsholdning var eksistentielt, og hun tog vanskelige livsvilkår på sig.

Sonja Ferlov var begyndt som maler, men blev gennem et nært venskab med Ejler Bille og Richard Mortensen hurtig optaget af surrealismen og udviklingen i fransk kunst.

Masken var et motiv, Sonja Ferlov tog op i slutningen af 1930'erne, og som igen blev et tilbagevendende motiv gennem nogle år i slutningen af hendes liv. I 1936 rejste hun til Paris, og mødte året efter Giacometti, hvor hun fik atelier i samme bygning. Hun havde også mødt den sydafrikanske maler Ernest Mancoba, som hun blev gift med i 1940. Bekendtskabet med Giacometti fik stor betydning. Hendes tidlige skulpturer var abstraktioner inspireret af natur og dyr, som "To levende væsener" (1935), "Fugl med unge" (1935) og en "Ugle" i (1936), som nu er gået til. Skulpturerne blev altid modelleret i ler eller gips, og de har krop og volumen. Efter nogle få år hjemme i Danmark efter krigen vendte familien tilbage til Frankrig, men fik så i 1961 mulighed for at slå sig

ned i Paris i det samme kvarter, hvor hun tidligere havde boet og arbejdet.

Maskens betydning som tilbagevendende tema kommer smukt frem i et brev, hun i 1978 skrev til Troels Andersen, der har beskæftiget sig indgående med hendes kunst og skrevet en bog om hende (1979): *"Arbejdet med masken betyder for mig et forsøg på at finde frem til og bevare vort menneskelige ansigt midt i vort umenneskelige samfund. Ansigtet er som en klimaks af kroppen, faktisk kunne man sige, at menneskets ansigt bærer roden til sit udtryk i kroppens ekstremiteter, foden og hånden. Naturens væsen kender ingen skarpe grænser. Overalt søger vi idag at dissekere og analysere på grundlag af vor videnskab. Vi lever i en opdelingernes tid, som for hver dag fjerner vort menneskelige syn fra en oprindelig opfattelse af helheden. Skal vi nå tilbage dertil, må vi lade os gennemstrømme af naturens store livsrytme."*

SONJA FERLOV-MANCOBA
Maskeskulptur. 1982



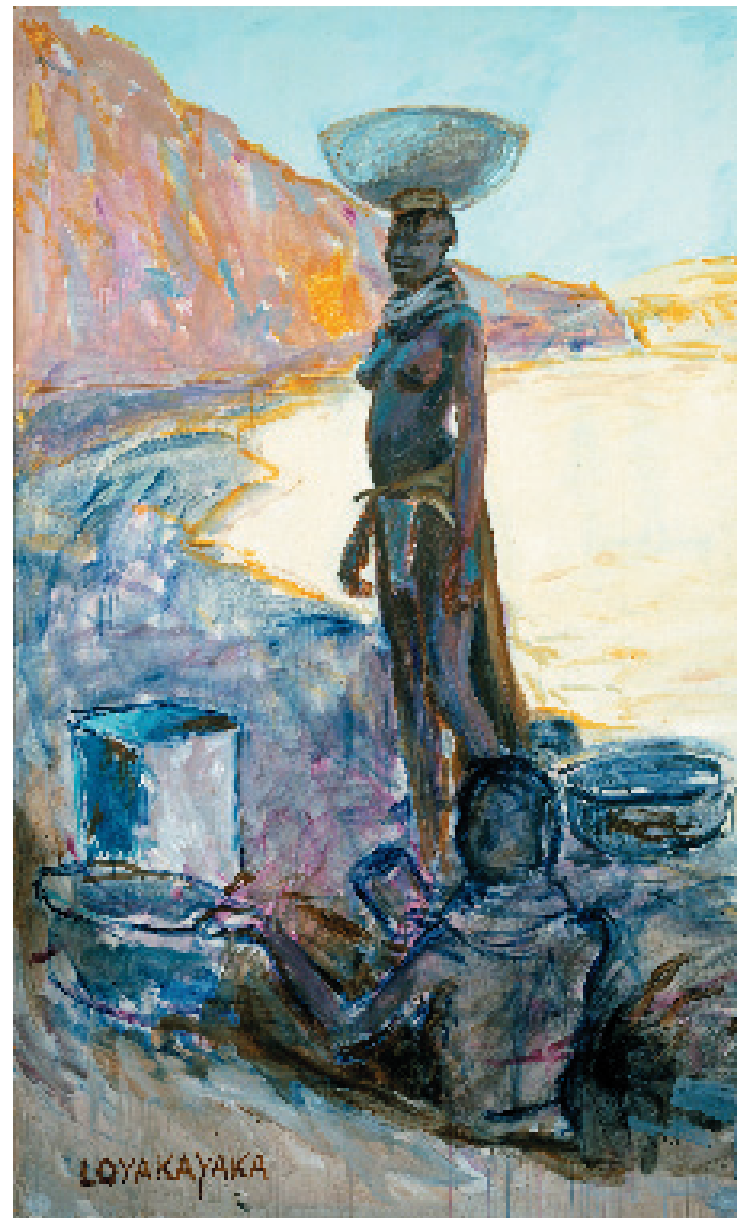
TILVÆRELSEN I DET FREMMEDE

Fra Botanisk Have er vi i gåafstand til Geografisk Institut og Geologisk Institut, men skal passere Georg Brandes Plads, knap nok en plads, og under alle omstændigheder en af byens mest triste. Georg Brandes havde fortjent det bedre, og man kan blive helt fristet til straks at fortrække ind i Kongens Have. Men Geografisk Institut, som blev etableret i 1883 som en del af Det naturvidenskabelige Fakultet, har med sit nuværende domicil, den tidligere *Danmarks tekniske Højskole*, der blev påbegyndt 1928, en bedre og mere funktionel beliggenhed, fordi der herfra er et blik over mod Statens Museum for Kunst. Instituttets arbejdsområde er studiet af fremmede lande, hvor forskningen ikke mindst er helliget samspillet mellem menneske og natur. Det er derfor helt i geografernes og geologernes ånd, at institutterne i 2000 har fået et stort relief med grønlandsk motiv af den grønlandske kunstner Aka Høegh (f. 1947).

På Geografisk Instituts 2. sal hænger en række malerier af forfatteren og maleren Mogens Hoff (f. 1934). De er et smukt vidnesbyrd om hans mangeårige interesse for Afrikas kultur og natur. I årene fra 1970 til 1983 opholdt han sig i Turkana i Kenya. Turkanaerne er en nomadestamme, et nærmest klasseløst samfund, men som så mange kulturer under pres, både politisk og religiøst. Mogens Hoff mener, at også de vil forsvinde inden for overskuelig fremtid. Han har fortalt om sin fascination af og glæde ved samværet med turkanaerne: *"Mit ærinde med denne beskrivelse er ikke først og fremmest nøden og elendigheden, selvom guderne skal vide, at den eksisterer. Ikke afmagten over for den overvældende kombination af tørke og presset fra en teknologisk overlegen civilisation. Jeg har villet formidle min oplevelse af disse, midt i nøden og det barske liv vitale, humoristiske, musikalske mennesker"*.

Opholdene i Turkana førte til en stor udstill-

ing af hans malerier derfra på Nationalmuseet i 1981. Geografisk Institut erhvervede herefter 21 af malerierne, og nogle af de meget charmerende billeder gengives her. Det er f. eks. Loyakayaka, en af brøndene i Kataboi. Det er altid kvinderne, der graver dem. De går til brønden – det kan dreje sig om op til 5-10 kilometer – enkeltvis eller i små grupper bærende deres kar på hovedet. Der snakkes i døren, hvor den ærværdige gamle turkana, Peter, bor i en lerklinet hytte og gæstfrit serverer ugali, rismedsgrød med dyppelse. Og der er et blik til en af de få frodige kløfter med vand, hvor nomaderne kommer for at vande dyrene og for selv at bade. Landskab og natur er antydet med lette farver, nogle steder har Hoff ladet farven løbe, med en let, flydende ekspressionisme, fordi øjebliksindtryk skal indfanges og hurtigt fastholdes. Figurerne er løst skitseret, men præcist karakteriseret både med deres fysik, kropssprog og fysiognomier. Der er i alt et levende nærvær,





MOGENS HOFF
Badning, Lokitaung. 1980

og for maleren en fascination og glæde ved turkanaernes liv og tilværelse.

Men menneskets lod, *la condition humaine*, får et mere dramatisk og foruroligende udtryk i to kunstværker i bygningens store rotunde, hvis midte optages af Foucaults pendul. De to malerier er ophængt over for hinanden, og med disse nærmest angstvækkende og skræmmende konfrontationer fjerner vi os fra det livgivende samspil mellem natur og kultur i Turkana.

Disse malerier kom til, da rotunden blev renoveret ved kgl. bygningsinspektør, arkitekt David Bretton-Meyer og hans tegnestue, der i øvrigt også stod for den fornemme restaurering af Universitetsbiblioteket i Fiolstræde. Kunstneren er Sys Hindsbo (f. 1944). Hun er både tegner, grafiker og maler, og vi ser hende som en af tidens betydeligste grafikere. Det overrasker ikke, at hun 1962-65 fik en vigtig del af sin uddannelse på Grafisk Skole hos Palle Nielsen. Gennem

hendes værk ser vi en grundlæggende interesse for menneskekroppen, dens fysik, bevægelse og kropssprog. Der er en stor monumentalitet i hendes grafiske arbejder, men figurernes bevægelse fryses og låses, for vi forstår ikke umiddelbart, hvad der sker med de involverede figurer. Der er uklare handlinger, vi fornemmer skyld, straf og en truende udøvelse af magt, vi ikke kan definere. Der er konfrontationer, hvor en ildevarslende psy-kologi sættes i spil med farlige konsekvenser. De undertvungne bøjer sig for de stærkere, de er magtens ofre. "Mand tyranniseres" er en sigende titel på en af hendes raderinger, eller "Intetanende angriber", som en anden tegning kaldes. En grundlæggende pessimisme kommer til udtryk i hendes værk, men der er også stor medfølelse med ofrene.

I "Vand bæres til" (1991) er en mand tilsyneladende besvimet; han løftes og bæres af tre andre mænd mens endnu en kommer til med

en balje vand. Der er i det hele taget en stor, klassisk formfølelse i Sys Hindsbos grafik og malerier, og det er klart, at italiensk renæssancemaleri har haft stor betydning for hende. Her genkalder man sig umiddelbart motiver som Korsnedtagelsen eller Pietà. "Okse forberedes" (1992) viser i baggrunden to mænd tilsyneladende i en konfrontation. Oksen er bundet sammen i benene, hængt op og mænd er parate til at bære den væk. En bidsk hund holdes i kort snor. Ejendommeligt nok står de nærmeststående mænd med øjnene tildækket, med forbindinger over øjnene eller er blindede. Og går den ene med blindestok?

Der er ofte rekvisitter i spil, figurer der er iført stativer eller bærer læderbånd, og hvis funktion er uklar. I 1974 udgav forfatteren Ole Sarvig (1921-81) en novelle, *Jantzens sommer*, der, som han pointerede, er "skrevet ud fra en oplevelse af Sys Hindsbos billeder..." Her er denne Jantzen



SYS HINDSBO
Vand bæres til. 1991



SYS HINDSBO
Okse forberedes. 1992



“som en mand, der bærer en kiste i en rem over skulderen. Han bærer den omkring sig som en bakke, hvorfra han sælger af sin erindring...”
Novellen blev ledsaget af hendes grafik.

Sys Hindsbos tegninger, raderinger og malerier rummer indtrængende eksistentielle udsagn; de vidner, synes man, om tilværelsens ulidelige tyngde.

TILBAGE TIL FRUE PLADS

Fra Nørregade er der adgang til Kommunitetsbygningen og den smukke villa, opført efter Københavns brand 1728 som bolig for Kommunitets godsforvalter, siden benyttet som professorbolig og som i dag er universitetets gæstehus. Ude i den smukke gård har en markant skulptur af Jørgen Haugen Sørensen (f.1934) fundet plads. Der er monumentalitet i skulpturen, som den står på sin flade base. Men intet står rå og ubearbejdet. Den store granit er glattet

og elegant poleret, så den nærmest virker modeleret. Med imponerende teknisk behandling af stenen bevirker det, at den får en organisk form. Stenen har øverst fået en fordybning, hvor to kraftige tungeformede fint formede og polerede sten er lagt, den ene over den anden. De glatte “tunger” er karakteristiske for Haugen Sørensens tekniske mesterskab, hvor materialerne, bronze, marmor, travertin, og nu også granit, kan forarbejdes til ethvert motiv eller form, han ønsker at give den. En tidlig forudsætning var hans optagethed af dyrefremstillinger, hvor bl.a. slagtescener fik en fremtrædende plads i skulpturer fra slutningen af 1950’erne. Han brød tidligt med de klassiske, formelle normer, og introducerede en skulpturel nytænkning, der ofte førte til radikale og udfordrende løsninger.

Et arbejde af betydeligt format (1,38x2,77 m!) har fundet plads på Rektors kontor i Kommunitetsbygningen. Det er Bjørn Nørgaard (f.1947),



der omkring 1982 har udført dette teknisk komplicerede grafiske værk. Titlen er "Slaget på Rheden", og det refererer naturligvis til søslaget mellem den engelske og danske flåde i 1801. Vi stiftede bekendtskab med Nørgaards store keramiske udsmykning på *Panum Instituttet*, men det ses også her, hvor frit han forholder sig til historien og temaet, og hvordan de tekniske løsninger forener noget aflæseligt med rene abstraktioner. Der er krudt og røg, en tumult, hvor nederlaget bliver åbenbart. Enkelte motiver fra kunsthistorien er overført til det store tryk, det mest iøjnefaldende er en gengivelse af Michelangelos "Døende Slave", der kan være en påmindelse om lidelsen og offeret.

I slutningen af 1980'erne blev Hovedbygningen gennemgribende restaureret og renoveret. Der gennemførtes et program for udsmykning af ti auditorier, hvor danske kunstnere bidrog. Nogle af de tilkomne kunstværker blev erhvervet

i forbindelse med den tidligere omtalte regel om kunstnerisk udsmykning ved statsligt byggeri, andre er donationer fra Weimanns Fond eller er deponeret af Statens Museum for Kunst. I forbindelse med renoveringen skabte kunstneren Niels Winkel (f. 1939) en serie mæanderbort i lofterne til de ti af auditorierne. Han har redegjort for sin løsning af opgaven: *"Mæanderborternes opgave er at sammenknytte det forsænkede loft med væggene. Bortmotivet er delvist en reference til forhallen, delvist til husfacadens arkitektoniske linier. Borternes farveholdning er fra 1-3 farver byggende på simultankontrast-teorien."*

I auditorium 1 hænger tre malerier af Mette Gitz-Johansen (f. 1956), der som tidligere omtalt også har skabt en stor udsmykning til *H.C. Ørsted Instituttet*. De tre malerier (1989-90) er gennemgående i en dæmpet palet, men med kraftig grønt, rødt, og en mørk, næsten sortnende blå, hvis abstraktioner fortætter sig til

lette, svævende former. De hænger som et triptykon, hvor det midterste er dramatisk med drivende farve. Mette Gitz-Johansen gav i 1990 en nøgle til hendes intentioner: *"Billederne kan i sammenhængen ses som fragmenter af psykiske landskaber, en slags notater fra en svunden eller kommende tid, hvor bevægelsen ind i billedrummet skabes med mange tynde farvelag med enkle konkrete, næsten vægtløse former, eller vinduesagtige åbninger i en fortættet farveflade."* Titlerne viser ind til disse "psykiske landskaber": "Åbning", "Byens lys" og "Skygge."

Auditorium 2 har tre malerier, denne gang af Inge Lise Westman (f.1945), også de er malet i 1989-90. Hun er både billedhugger, grafiker og maler, og i hendes skulpturer har hun særlig været optaget af fuglen og fuglemotiver. Flere malerier bygger på oplevelser af rejser i det arktiske og på erindringer fra bl.a. Thule. Det overrasker ikke, at to af malerierne her, "Vinge" og

METTE GITZ-JOHANSEN
Skygge. 1989-90





METTE GITZ-JOHANSEN

fra venstre

Åbning. 1989-90

Skygge. 1989-90

Byens Lys. 1989-90



INGE LISE WESTMAN

fra venstre

Sort Vinge. 1989-90

Vinge. 1989-90

“Sort vinge” viser hendes vedvarende fascination af dyre- og fuglelivet. Vingens struktur med de samlede vingefjer foldes ud i vifteform, hvor de ses som abstraktioner, et nærmest skraveret forløb af vingens hastige bevægelse. *“Sort Vinge er et monumentalt, summarisk portræt af en vinge,”* skrev hun. *“Det gør ikke noget hvis man er i tvivl: er det et bjerglandskab, en abstrakt form eller en vinge. Med fjerbilledet er jeg gået tæt på vingen, gået ind i fjerlandskabet.”*

Auditoriernes kunstneriske udsmykning er, med en ganske overraskende undtagelse, alle malerier. Undtagelsen er et stort vævet tæppe af Martin Nannestad Jørgensen. Vi er ikke forvænt med at finde billedtæpper hverken her eller på de andre institutter på Nørre Allé eller i Universitetsparken. Nannestad Jørgensen (f. 1959) er en af de talentfulde yngre vævere, der på spændende måde bidrager til at forny traditionen. Det store, monumentale tæppe i et anseligt for-

MARTIN NANNESTAD JØRGENSEN
Kvinde fra Kairo. 1988



mat (omkring 4x2.90 m), vævet 1988, forestiller et kvindeansigt, ikke et portræt, men en "Kvinde fra Kairo". Det kan give associationer til collager, hvor iturevne plakater og lignende bringes ind i nye sammenhænge og betydningslag. Vævningen giver også associationer til 1960'ernes popkunst, silhuetter klippet ud og arrangeret i suggestiv collageform. Et stærkt ansigt ser mod os (kig engang på pupillerne, der søger at fiksere noget uden for billedet), men man får også den tanke, at dette er et fotografisk portræt i en ramme, hvor fiksérvæskens er løbet ud. Der er spor af andre farver, måske også fragmenter af andre billeder. Farverne er klare og stærke, og denne vævning er gennemført med stor håndværkmæssig kunnen og teknisk mesterskab.

Første gang vi mødte Nina Sten-Knudsen var det som en af de unge "vilde" malere, der gjorde sig bemærket i begyndelsen af 1980'erne. Nina Sten-Knudsen (f. 1957) holdt dog hurtigt

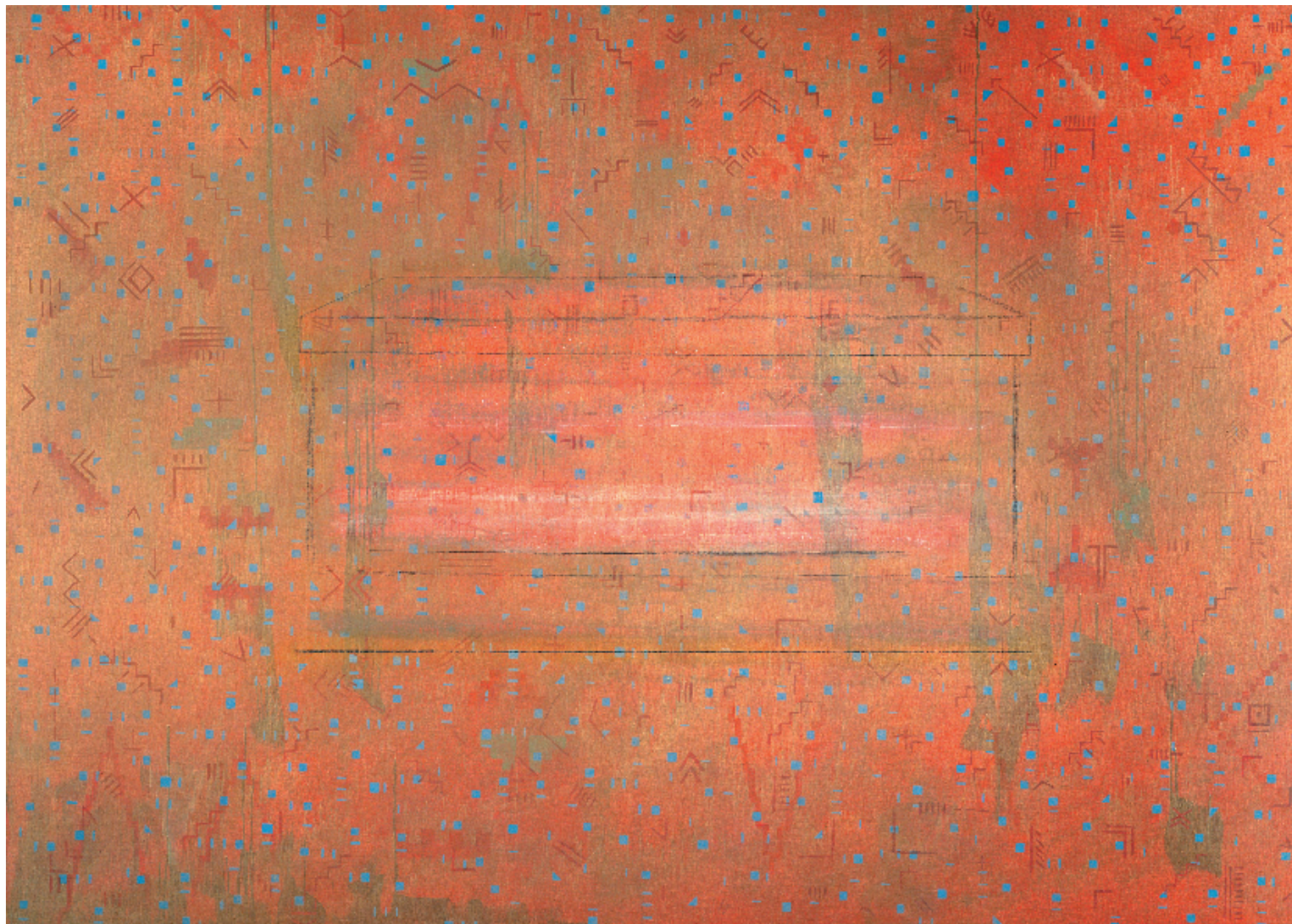
op med at være "vild" – hun havde knap nok været en – for hendes egentlige mål, og noget som hun hele tiden har været bevidst om, var at genfinde my-terne og med dem at genskabe glemte ritualer. Hendes malerier fra begyndelsen af 1980'erne har dyr som tilbagevendende motiver, hesten, kronhjorten, ulven og ørnen, men de var dengang valgt ud fra en tro på, at de som arketyper stadig har styrke nok til at formidle forestillingen om en verden, hvor religionen og det irrationelle har en naturlig plads. Dyremotiverne havde vigtige symbolværdier, som hun fortolkede. Hun accepterede forestillingen om det kollektive underbevidste og, som hun engang har sagt, "*de billeder der indeholdes i en fælles erindring.*" Det er vigtigt at mærke sig, når vi nu nærmer os to af hendes malerier, der hænger i auditorium 5, at Nina Sten-Knudsen hentede sine symboler og legendestof både fra den nordiske mytologi og de nordamerikanske

indianere, som hun studerede under et ophold i USA 1985-86.

Hendes maleri tog i slutningen af 1980'erne en ny drejning med ejendommelige, gådefulde landskaber. "Monumenternes landskab" er titlen på en serie fra 1988, hvor man ser lange, skarpe skygger falde hen over et øde, sandet og ubeboet landskab med fjerne klipper, eller, som i et andet, et tilsvarende øde landskab, dog med mærkelige, statuariske figurer, der kunne være hentet ud af et af Giorgio de Chiricos metafysiske landskaber.

Landskabet blev en vigtig inspiration, og i en senere udstilling, "Landskabet, senere", på Ny Carlsberg Glyptotek med malerier fra 1997-99, ses det, at det klassisk-romantiske landskab med forståelse for en maler som f.eks. J.M.W. Turner blev en ny vigtig indgang. Forinden havde hun i slutningen af 1980'erne taget et tema op, en serie malerier, hvor Sofokles' "Kong Ødipus" blev udgangspunkt. To af disse malerier fra 1988

NINA STEN-KNUDSEN
Kong Ødipus' Sarkofag. 1988



hænger nu i auditorium 5. Malerierne lader sig ikke umiddelbart indpasse i en klart aflæselig handling, men hun har fortalt, at hun har "arbejdet med skæbnen og døden. - *Jeg har forsøgt i mit maleri at bruge elementer fra både traditionen og modernismen, i det nye rum der opstår, vil det være muligt at genfortælle de gamle historier.*"

Det ene maleri er en sløring af et blåligt rum. Skyer og skygger synes at fortætte sig til noget, man kunne være fristet til at se som et ansigt uden klare træk, men er der et stirrende øje og et blindet? Kan det være Ødipus, der har blindet sig selv? Eller er det den blinde spåmand Teiresias? Det andet er i varme brunlige toner med indslag af rødt. En perspektivisk tegnet kiste, en base eller måske en ark er malet ind og fyldt med mærkelige billedtegn eller hieroglyffer, der genkalder Nina Sten-Knudsens lange interesse for de amerikanske indianeres symboler og tegn. Måske er det Theben, hvor pesten har ramt

byen? Malerierne bekræfter hendes kobling af elementer fra traditionen og modernismen. Intet er klart, men billederne udfordrer tanken.

Nina Kleivan (f.1960) kom til det nyfigurative maleri, hvor interessen for det klassiske og romantiske som nævnt slog igennem hos en maler som Nina Sten-Knudsen, men hvor Nina Kleivan blev optaget af og studerede renæssansens og barokkens italienske maleri. En serie kaldet *Transfigurationer* fra 1991 udsprang af læsningen af Otto Steen Dues nyoversættelse til dansk af Ovids *Metamorfoser* (1989), der blev ledsaget af et udvalg af billeder inspireret af Ovid, og det betød, at hun nu fortolkede Tizian, Guido Reni, Rubens og andre.

En af forgrundsfigurerne i den amerikanske abstrakte ekspressionisme, Robert Motherwell, har engang sagt noget væsentligt om forholdet mellem tradition og nutid: "*Enhver intelligent maler har hele det moderne maleris kultur*

i hovedet. Den er hans egentlige emne og alt, han maler derfra er både en hyldest og en kritik."

Det kunne være sagt om Nina Kleivan, for hun har hele kunsthistorien med sig, og som Ovid digtede græske myter, legender og sagn ind i sine sammenhænge, blev de udgangspunkt for Nina Kleivans nye forvandlinger.

De fire malerier i Hovedbygningens auditorium 8 er repræsentative for hendes maleri fra begyndelsen af 1990'erne. Karakteristiske er hendes let skitserede motiver, der alle parafraserer eller er hentede fra klassiske billeder. Der er en Jomfru Maria med barnet, der er klassiske kvindeskikkelser, mens en kan være inspireret af andre antikke motiver. Der er uventede felter, kvadratiske eller rektangulære, i gult, blå og sort, alle abstrakte elementer, der synes indsat over lærredernes løst malede abstrakt ekspressionistiske flader. De belyser en interesse, hun tidligere har givet udtryk for i forbindelse med *Transformationerne*:



NINA KLEIVAN

Fladens Allegori I-III. 1991

"Jeg fascineres af arbejdet med det geometriske rums flade plan og det figurative maleris dynamiske, dramatiske rum." Og i auditoriets malerier har hun givet dem disse ord med på vejen: "De fire malerier hører til i et længere forløb, hvor jeg har været optaget af et særligt spændingsfelt mellem tre begreber: mødet mellem det koloristisk-maleriske, den illusionistiske figur og de abstrakte elementer. Der opstår en uløselig konflikt, men det fascinerer mig netop at skabe denne konflikt - at se den som en realitet på lærredet - og at det nærmest på trods træder frem som et billede med eget liv, sin egen verden" (1991).

Det er naturligt at afslutte dette udblik til kunstværkerne i Hovedbygningen efter restaureringen i slutningen af 1980'erne med en lille præsentation af malerier i auditorierne 3 og 10. Her hænger ialt syv malerier af Stig Brøgger (f. 1941), en af vore mest internationalt orienteret kunstnere. Under sine studier i statskundskab ved Køben-

havns Universitet fik han tilknytning til Eks-Skolen, Den eksperimenterende Kunsthøjskole, der tidligere er omtalt. Stig Brøggers internationale orientering, hans tidlige forståelse af den amerikanske konceptkunst og minimalisme og nye filosofiske teorier, bragte han ind i diskussionen og bidrog selv til den. Han har hele tiden arbejdet med grafik og fotobaseret kunst. Et nært samarbejde med kollegerne, skulptøren Hein Heinsen og maleren og skulptøren Mogens Møller, førte i 1974 til dannelsen af Institut for Skalakunst, og med store skulpturer som *Friheden Station* (1981 i Hvidovre og *Fredens Port* i Fredensgade nær Rigshospitalet (1982) bidrog de til at skabe et fodfæste for minimalismen i Danmark. Efter stadige sonderinger i informationsteknologiens udfordringer og hans optagethed af ny filosofi med tidens kaosteorier er maleriet blevet det centrale for ham.

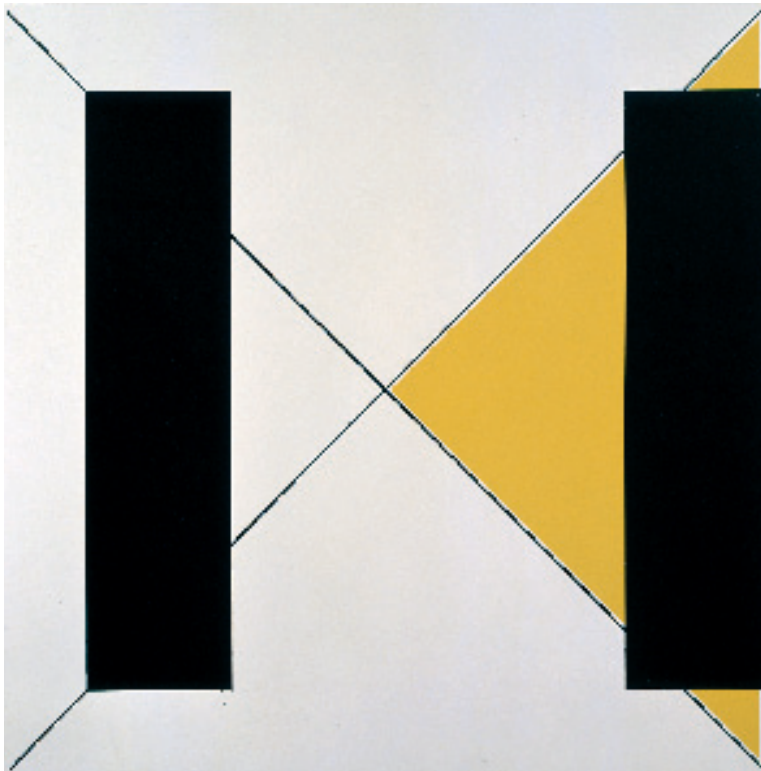
I 1990 viste Statens Museum for Kunst i muse-

ets østhal en stor installation af Stig Brøgger med 205 af hans malerier, alle malet 1988, med titlen "Flora Danica. Hændelsen, Striden, Heterogeniteten." Det er i den forbindelse værd at mærke sig, at den franske filosof Jean-François Lyotard skrev et katalogessay til udstillingen. "Flora Danica"-installationen havde visse hovedmål, 125 af dem var hver 61x52 cm, 80 af dem 122x122 cm. Hovedbygningens malerier, som vi ser her, er en del af Flora Danica, her med vekslende mål, men i samspil. Installationen blev delvist erhvervet af Ny Carlsbergfondet og skænket Det Danske Institut i Rom, andre malerier blev erhvervet til Statens Museum for Kunst, hvoraf et udvalg blev deponeret på Københavns Universitet.

Den store udstilling glemmes ikke så let. De store kvadratiske billeders rolige, afmålte rytme blev akkompagneret af de mindres hastigere, tættere. Motiver fra de store blev undertiden optaget i de små, hvor de blev brudt op og gennemspillet i

STIG BRØGGER
Flora Danica - Hændelsen,
Striden, Heterogenitet. 1988





STIG BRØGGER

Flora Danica - Hændelsen,
Striden, Heterogenity. 1988



nye variationer. Men der var ikke udviklinger i sædvanlig forstand, det serielle forløb sås som en fastholdende ramme for afsæt, spring, udvekslinger, permutationer. Midt på hallens store endevæg hang et stort billede. Det kan have været seriens begyndelse og ende, det neutrale, hvor energierne aflades, hviler og igen accelerer ud fra. I 1990 fejredes 200 året for Flora Danica-stellet. Det kan have inspireret til titlen, men det er snarere selve ideen om den danske flora, der lå bag Stig Brøggers installation. Det vil sige den gennemgribende systematisering og katalogisering af den nationale floras eksisterende arter. Den flora, Stig Brøgger havde underlagt sin systematisering, er modernismens abstrakte, nonfigurative udtryksformer. En væsentlig side af hans projekt har givetvis været at etablere et katalog over, hvad der er muligt i maleriet idag. Og eftersom alt er muligt, er alt tilsyneladende også til stede: det formelle og det informelle, det konstruktivistiske og geome-

triske, det gestuelle og det ekspressive, streng orden og *free flow*.

Demonstrationen af maleriets muligheder blev etableret som et spil, der åbnede for modstillinger og uventede konstellationer. I Flora Danica-serien åbnede floraens sluttede system for det uafsluttede: stadig nye podninger, nye bestøvninger, nye mutationer.

KUNST OG KRISTENDOM

Det teologiske Fakultet har i en årrække været i vækst. Flere studerende og flere initiativer kom til. I 1995 kunne Institut for Systematisk Teologi fejre sit 25 års jubilæum, og omkring 1990 blev *Center for Kunst og Kristendom* etableret. Og i 1995 indførte fakultetet under Åbent Universitet undervisning i kunst og kristendom. Det startede med oversigtskurser, der belyste forholdet mellem kunstarterne og kristendommen fra det 4. århundrede og frem til nutiden. Alt dette hænger

naturligvis uløseligt sammen med fakultetets betydning for kirkehistorie, studiet af testamenterne, forskningen i de kristne dogmer, liturgi, den praktiske teologi og meget andet. Fakultetet åbner sig både for historie, filosofi og sociologi, og Institut for Systematisk Teologi er tværviden-skabeligt.

Billedkunsten har altid haft en stor plads, og det ses ikke mindst i dag, hvor de mange nye udsmykninger til kirkerne er vidnesbyrd om kunstnernes overvejelser om fortolkningen af en forlængst etableret ikonografi.

Det teologiske Fakultet har gennem årene fået og erhvervet kunst i et vist omfang, men mulighederne for at udvide og føje nyt til fik et stort skub fremad i forbindelse med Institut for Systematisk Teologis 25 års jubilæum. Ny Carlsberg-fondet deponerede vigtige værker, og forståelsen for sammenhængen mellem kunst og kristendom blev understreget ved at Det teologiske Fakultet

i 1999 i samarbejde med de medvirkende kunstnere viste udstillingen "Seven up on Cloud Nine". De syv medvirkende kunstnere omfattede Stig Brøgger, Signe Guttormsen, Freddie A. Lerche, Peter Mandrup, Erik Steffensen, Ivar Tønsberg og Troels Wørsel. Som det blev forklaret kan titlen "cloud nine" nogenlunde svare til "i den syvende himmel".

I dag finder vi mange kunstværker på fakultetet, og mange af dem kalder på opmærksomheden. På Institut for Kirkehistorie hænger en serie malerier af Dan Sterup-Hansen (1918-95). Handlingen er utvetydig, dette handler om en "Begravelse" (1961), hvor et forløb summarisk gennemspilles i forenklet form. I forgrunden ringer klokkeren, der er de bænkede efterladte, der er silhuetter af figurer omkring kisten, og det forenklede omrids af den døde ses i kisten. Præsten står bagved.

Det er sigende, at Dan Sterup-Hansen ved



DAN STERUP-HANSEN
Begravelse. 1961

flere lejligheder udstillede med en beslægtet grafiker som Palle Nielsen (begge havde iøvrigt været professorer ved Kunstakademiets grafiske skole), hvor fortolkningen af mennesket og dets vilkår stod i centrum. Sterup-Hansens stil er lineær med foretrukne konturer med et forenklet, men dog udtryksfuldt kropssprog. Oplevelse af samhørighed og medmenneskelighed kommer til udtryk i figurenes konstrastering og gruppering. Serien er beslægtet med malerierne i en altertavle, han i 1971 udførte til Vellinge Kirke i Ribe Stift. Her skildrede han Kristi begravelse, Nadveren, Judas, der forråder Jesus, og Peters fornægtelse. Et andet, tilsvarende karakteristisk maleri er hans monumentale billede af Befrielsesregeringen, malet 1985-91 til Fællessalen på Christiansborg.

Blandt mange dramatiske og ofte også bevægende fortolkninger af Kristi lidelseshistorie er det i denne forbindelse fristende at fremhæve

Arne Haugen Sørensens store altertavle (1992-93) til Dalbyneder Kirke. Altertavlen viser den udmarvede korsfæstede Kristus med de to røvere på korset på hver side. Sidefløjene kan drejes, så man i stedet for røverne møder "Vandringsmanden" og "Isaks ofring". Når altertavlen nævnes her, skyldes det, at et andet beslægtet maleri af Arne Haugen Sørensen hænger på Institut for Systematisk Teologi. "Røver der rækker tunge" (1994) er en ny refleksion over motivet med de to røvere på korset i Dalbyneder. Med armene bøjet bag over korsarmene hænger den ene røver her, og rækker sin tunge vrængende og foragteligt ud mod, ja, mod soldaterne og vogterne?

Arne Haugen Sørensen (f. 1932) er med sit stærkt ekspressionistisk prægede maleri – det omfatter også et betydeligt grafisk værk – bemærkelsesværdigt i kraft af hans reducerede, men figurative billedverden med markante abstrakte elementer. Groteske figurer kom til, hvor sære

dyr jager en løbende pige i skoven. Dyrene blotter deres skræmmende tandsæt, men alt er malet med en delikat palet, og synes båret af en barsk humor, der nok røber et vist slægtskab med surrealismen.

Efter den tidligere introduktion til nogle af de såkaldte unge "vilde" malere, der brød igennem med udstillingen "Kniven på hovedet" i 1982, og som vi, som tidligere omtalt, finder repræsenteret på *Panum Institutet* er det vel egentlig ret overraskende at møde en af hovedpersonerne fra dengang på Det teologiske Fakultet. Det handler nemlig om Peter Bonde (f. 1958), der her er repræsenteret med maleriet "Olfert Fischersgade 5, nr. 2" (1982). Alle materialer var dengang gangbare, og enhver form for (stil)udtryk var mulige og tilladte. Peter Bondes maleri er malet med olie på plade med påklæbede papstykker. Motivet, i det omfang, det lader sig forstå og fortolke, er både udtryks-

ARNE HAUGEN SØRENSEN
Røver der rækker tunge. 1994





PETER BONDE

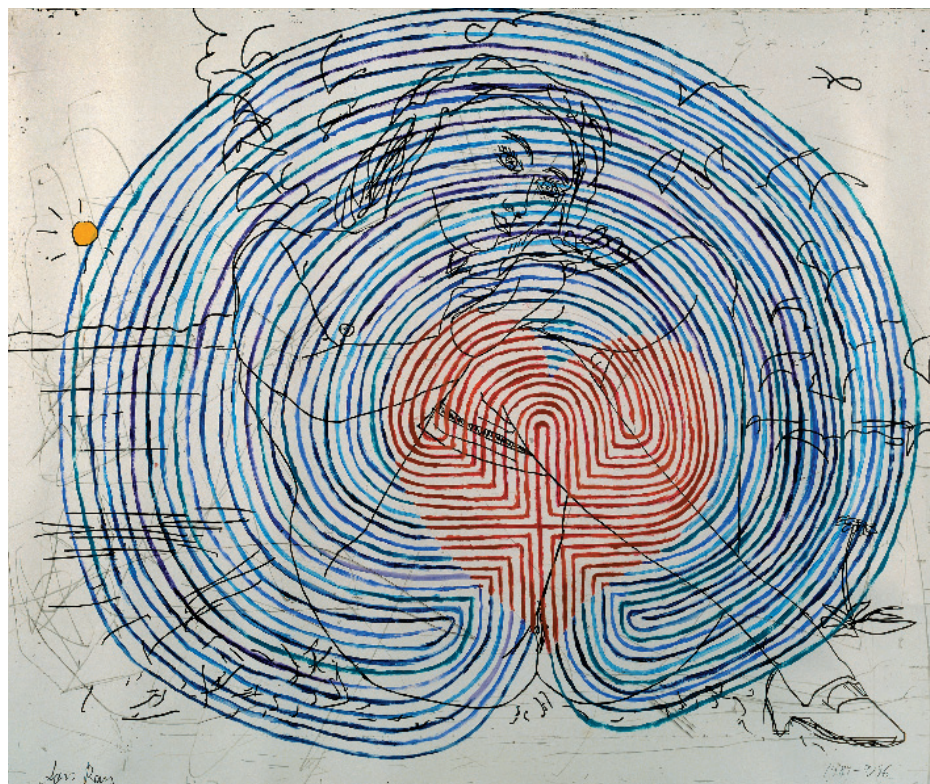
Olfert Fischersgade 5, nr. 2. 1982

fuldt og tankevækkende. En hovedform snurrer rundt i stor fart, og fra hovedet udløses en strøm af trekantformede masker. De små papstykker er klæbet til fladen. Det snurrende hovede med øjnene er måske udtryk for tab af bevidsthed eller orienteringsevne. Maskerne hvirvler op, men de finder hverken hvile eller en rolle; kun et maskespil synes muligt.

Et stort suggestivt bemalet serigrافي af Lars Ravn (f. 1959) bærer en titel, "Hjertet i Trojaborgen", der sætter tankerne i sving. Så meget er klart med det samme: dette er en labyrinth, intrikat tegnet og gennemført i blå og sort. Men dette er ikke labyrinten i Knossos, som Daidalos byggede efter påbud af kong Minos, og vi er tydeligt nok ikke længere bundet af den græske mytologi; titlen peger mod de karakteristiske nordiske stensætninger, "trojaborge", men den mystiske spiralform omslutter en delikat tegnet kvinde, nøgen med benene over kors.

Labyrinten løber endelig sammen i en hjerteform, og fra hjertet ses det, at kvinden blotter sit køn, selve labyrintens indgang, med mulighed for at vælge den symbolske rejse til centret og livets hemmelighed? Med en tidlig tilknytning til det "vilde" maleri udviklede Lars Ravn op gennem 1980'erne et raffineret figurativt maleri med klare, stærke farver og karakteristisk for hans grafik og maleri er hans kredsen om den kvindelige seksualitet. "Hjertet i Trojaborgen" efterlader ingen tvivl om hans fascination af kvindekønnet og seksualiteten.

Et betydeligt og centralt værk på Fakultetet er Hein Heinsens mere end 2 m høje skulptur i bronze uden titel, som vi helt enkelt kan kalde "Skulptur 1985". Over for hænger et stort maleri af Stig Brøgger, der ikke er hentet fra den oven for omtalte Flora Danica-serie, men som dog med de mange kvadrater og forskudte planer er valgt i samråd med Hein Heinsen i forbindelse med



HEIN HEINSEN
Skulptur 85. 1985



opstillingen af skulpturen. Det er værd at huske, at Hein Heinsen (f. 1935) selv er cand.theol., men allerede i studietiden var han begyndt på Kunstakademiet. I et samarbejde med Stig Brøgger og Mogens Møller etablerede de Institut for Skalkunst, der som tidligere nævnt også førte til store udsmykninger i det offentlige. En tidlig interesse for minimalismen førte til mere indgående studier i især ny fransk filosofi. De blev af stor betydning for eleverne på Kunstakademiet, hvor Hein Heinsen var professor i billedhuggerkunst 1980-89. Når interessen for ny fransk filosofi bringes på banen her, er det umuligt at undgå at nævne Michel Serres. Heinsen kunne selv henvise ikke blot til hans egen undervisning, men også til den indflydelse, Serres' skrifter har haft for tænkningen omkring danske skulpturværker i 1980'erne. Og han stod for redaktionen af Serres' "Statuer", som Kunstakademiet udgav på dansk i 1990.

Centrale store skulpturværker fra 1980'erne

står i dag på Handelshøjskolen i København ("Uden titel", 1986), og Johanneskirken i Vorup fik i 1993 en væsentlig udsmykning, hvor en bronze-skulptur af Hein Heinsen og to vertikale malerier i rødt af Stig Brøgger er anbragt på væggene over for hinanden i alterrummet.

Disse skulpturer er bemærkelsesværdige ved at en sluttet skulpturs form synes brudt op og splittet i fragmenter for så igen at blive samlet i en række enkelte bestanddele, hvor helt nye former indgår til en skulptur af en helt anden art. Et fænomen, der har interesseret Hein Heinsen, er fraktalgeometrien. Men ser vi nærmere på skulpturen ser vi blokke, der er knækkede, der er søjlestumper, der synes at indgå i nye sammenhænge, der er uformet masse, der er brudte planer og forskydninger, men der er også kuber og kegler. "Skulptur 1985" er en metaskulptur.

"Jeg opfatter skulptur som en afgørende måde at orientere sig i verden på," har Heinsen

sagt. "Skulpturen udgør den sammenfildrede modpol til massekommunikationens litterære spredning".

Tænker man igen på Michel Serres, er det vigtigt at være opmærksom på hans interesse for og forståelse af Triniteten. Treenighedsfiguren optager også Hein Heinsen, og han har netop i et interview givet udtryk for sin opfattelse af treenigheden: *"I Treenigheden har hver figur sin funktion i tre retninger: Gud Fader, Gud Søn og Gud Helligånd. Og jo længere de er fra hinanden, jo mere levende er det. Det er mellemrummene, det kommer an på. Jo mere tavs Gud Fader-figuren er, jo bedre er det; jo mere nærværende Gud Søn-figuren er, jo bedre er det; og jo mere overraskende Helligånds-figuren er, jo bedre er det."* (Politiken, 7.7.2002).

"Skulptur 1985" har store mål, den er mere end to meter høj, og respekterer altså den klassiske, monumentale mandsfigur. En vigtig iagtta-

gelse har fået flere i fakultetet til i den aftrappede pyramides nederste del, der fremtræder i negativ form, at se et udtryk for Treenigheden.

Mange af værkerne her udtrykker et forhold til de kristne dogmer, og fortolker den kristne ikonografi. Peter Brandes (f.1944), er en af de kunstnere idag, der mest indtrængende har fortolket testamenternes figurer og begivenheder. Som eksponent for ekspressionisme har han udtrykt sig i mange medier, han bevæger sig frit mellem maleriet, grafikken, skulpturen, fotografiet og keramikken. Hans mange rejser har givet ham entnært forhold til Tyrkiet, Grækenland og Nordafrika, og han bearbejder gerne emner og motiver, som længe har optaget ham. Et eksempel er det klassiske torso-motiv, fortolket gennem den arkaiske græske skulptur eller gennem det egyptiske. Han har illustreret Otto Sten Dues nyoversættelser til dansk af Vergils *Aeneide* (1996), Homers *Iliade* (1999) og Homers *Odyssé*

(2002). Senest har han beskæftiget sig indgående med Platons *Phaidon*, der førte til en stor udstilling i malerier og skulpturer (2001). Forholdet til antikken er grundfæstet, og han vender stadig tilbage til de klassiske motiver i billedkunsten. Orfeus' vej til dødsriget har længe været et vigtigt motiv for ham. Hver gang " jeg tager temaet op," fortæller han, "er jeg i sagens natur blevet ældre, har ud-viklet mig i en anden retning formmæssigt, er forhåbentlig blevet nogle erfaringer rigere og har set nye og andre muligheder i skildringen af denne rejse. Hans musik-fortryllelse er endt med et blive et skrig. Ligeså smertefuldt som det råb, der kommer fra Polyfemos." På Institut for Systematisk Teologi hænger et maleri malet 1990. Det er også her Orfeus-temaet, der er taget op, men titlen "Orfeus Reihe" indgår i en række variationer, der viser andre muligheder, andre åbninger. Der er en undertitel, der bringer os tæt på Orfeus-temaets anden side. Undertitlen er "Hoher Baum

im Ohr", og meningen bliver klar. Det er Rilkes Orfeus-sonetter, der har inspireret ham:

*"Da steg et Træ. O Overstigens Gaade!
Og Orfeus sang. Hans Træ i Øret steg!
alt tav. Men selv da Sangen sagte veg,
var Luften fuld af Vink, Forvandling, Naade."*
(Thorkild Bjørnvigs oversættelse).

Med Brandes' optagethed af Orfeus-myten med tabet af Eurydike forstår man, hvorfor også Rilke har betydning for ham. Orfeus-sonetterne blev skrevet som følge af et dødsfald, og de er blevet karakteriseret som et rekviem. "Orfeus Reihe" er intenst og ekspressivt malet, ofte med brug af kraftige røde og gule farver, hvor farverne driver. Man kan, om man vil, se et hovedes form og et øre, lyttende når sangen viger. Man får det indtryk, at de er malet under pres som for at fastholde de stærke indtryk, oplevelsen af Orfeus og



PETER BRANDES
Orfeus Reihe. 1990



PETER BRANDES
Paaske. 1992

hans skæbne efterlader. De afsluttende strofer i Rilkes sidste sonet giver en afklaring: *"Vær i Nat den Trolddom, som forbinder/ Sanserne til Korsvej."* Det er interessant at Peter Brandes har fortolket Rilke med Orfeus' Øre i farvetræsnit i en række variationer.

Rilke skrev også et digt, "Gethsemane", og det er et tema, der viser ind til motiver fra passionshistorien, og som optager Peter Brandes. De grafiske blade, "Paaske" er del af en større serie, og man indser hurtigt at to bibelske personer, Isak og Jesus, altid har fulgt ham, og som han ofte vender tilbage til. Isakfiguren har han fortolket i maleri, grafik og keramiske skulpturer, noget der førte til en stor og omfattende udstilling i Tel Aviv Museum of Art i 1995. Jesu lidelseshistorie i påskeugen er her koncentreret om selve Korsfæstelsen, som han skildrer intenst, hvor afmagten, smerten med sidevunden er ubærlig. Det er beslægtet med Ishøj-korset, en skulptur udført 1996 til den nye

udsmykning i Vejleå Kirke i Ishøj. Den korsfæstede sår fører tanken til en udstilling, Peter Brandes havde i 2000, og hvor titelen lød: *Næsten Intet – Dine Sår Mine Sår*. Et grafisk blad udført 1993 kan genkalde hans interesse for den siddende eller den tronende, gerne med en stor skulpturel fod, der iøvrigt viser hans fascination af arkaisk græsk skulptur og egyptisk skulptur med skulpturer af kouroi og lignende. Det store grafiske blad er karakteristisk for hans teknik, idet han ofte og gerne eksperimenterer og prøver nye medier og tekniske varianter. Motivet i fortrinsvis brunt er trykt sammen med tegningens og skæringens elementer af grønt og hvidt, og hele bladet står som en kombination af højtryk og træsnit.

En dyb fortrolighed med barndommens danske landskab, lange vandringer i vejr og vind, fund undervejs af flintesten og flintøkser blev vigtige samlerobjekter, der nærrede den grundlæggende forståelse for sammenhængen mel-

PETER BRANDES
Paaske. 1992



lem historien og nuet, kulturen og naturen. Maja Lisa Engelhardts malerier med de stærke, ekspressive landskaber fortæller med udstillinger som "Tumulus" (1995) og "Gravhøje" umiddelbart om hendes interesse og stilopfattelse. En historisk bevidsthed gennemlyser hendes værk, og det er ikke tilfældigt, at også hun er optaget af antikken, egyptisk kunst og religion. Hun har nok, at med sin interesse for egyptisk religion fik hun en forståelse for det gennemgående tema: lyset og mørket. Det har ført til en stor serie monotypier, der kredser omkring dette tema, men det er derfor ikke svært at se, at den anden vej, hun også måtte tage, var kristendommens. Et tema, der har optaget hende er *Den Brændende Tørnebush*, et maleri, som har fundet plads i en af de jyske kirker, og ligeledes et tema på en separatudstilling i New York i 1998. Men en større udsmykningsopgave fik Maja Lisa Engelhardt (f. 1956), da Skelund kirke skulle



MAJA LISA ENGELHARDT

Noli me tangere - Påskemorgen. 1999

restaureres og have en ny udsmykning; det skete 1998-99. Altertæppet er en fortolkning af Jakobs kamp med englen, og tæppet blev vævet i Paris.

I Skelund Kirke blev altertavlens renæssanceramme bevaret og forgyldt, så det kan siges, at altertavlens nye maleri på flere planer har en historisk dimension. Det blev hurtigt klart for kunstneren, at kirkens væsen og udstråling opfordrede til et altertavlemotiv, som udtrykte kristendommens mysterium efter påske - at Kristus genopstår som menneske. Hun havde ikke tidligere arbejdet med et nytestamentligt motiv, som omhandler genopstandelsen eller tiden derefter. Hun fortæller, at hun valgte Påskemorgen, tidspunktet, hvor Maria Magdalene finder graven tom og forbavses. Hun vender sig om og ser, at det virkelig er Jesus. Det er her, hun forsøger at røre ham, men bliver afvist: *noli me tangere*.

Valget af motiv har givet mange overvejelser. Hun fortæller: "Dette væsentlige sted i Det Nye

Testamente, hvor Kristus er tilstede men ikke genkendelig, åbner alle tolkningsmuligheder for kunstneren, idet Kristus' tilstedeværelse et øjeblik er immateriel. Derfor følte jeg at ikke én, men mange forsøg både var nødvendige for mig, men også relevante i den forstand at situationen åbnede for flere tolkninger." Det er tankevækkende, at det maleri, der hænger i Skelund Kirke idag var det første af ialt syv versioner.

Ikke mindre tankevækkende er det for dem, der har lært Maja Lisa Engelhardts malerier at kende, at det er de resterende seks versioner, der nu har fundet plads på Institut for Systematisk Teologi. Det indses, at det hun har forsøgt at skildre, er selve øjeblikket, hvor Maria møder Jesus: man fornemmer den opstandne, der anes som et usynligt nærvær, indtil han sanses som en uhåndgribelig skikkelse på vej væk. I andre versioner er der hastige hvide penselstrøg, der sikkert skal forstås som Kristis ligklæder, der nu er kastet bort.

FARVEL TIL KUA

Københavns Universitet Amager var et resultat af Folketingets vedtagelse af en lov af juni 1970, hvorefter udbygningen af universitetet skulle ske på Vestamager. Et midlertidigt byggeri skulle opføres med præfabrikerede materialer, og med arkitekterne Eva og Nils Koppel, Gert Edstrand og Poul Erik Thyrring - hvor de to førstnævnte også stod for *H.C. Ørsted Instituttet* og *Panum Instituttet* - var hensigten her at samle de mange institutter under Det humanistiske Fakultet. KUA blev opført i løbet af 1970'erne, men blev også - som krævet - en billig løsning, der viste sig at rumme mange problemer, miljømæssige som andre, der blev stærkt genererende for både studerende og ansatte.

Nogle af institutterne formåede at kompensere for nogle af de trivselsmæssige problemer, bl.a. ved at bidrage til at skabe et mere værdigt kulturelt miljø. Da Institut for Kunsthistorie som-

MAJA LISA ENGELHARDT
Noli me tangere - Påskemorgen. 1999



PER KIRKEBY
Uden Titel. 1992

meren 1988 flyttede fra Esplanaden ud til KUA, trådte Ny Carlsbergfondet til. Ved udflytningen afleverede instituttet de hidtidige deponeringer på Esplanaden, og fik i stedet nye, betydningsfulde donationer, som også bidrager til at markere instituttets bredde, ikke mindst efter at instituttet - efter mange andre sammenlægninger, som blev gennemført af fakultetet - nu står som Institut for Kunsthistorie, Dans og Teatervidenskab. I instituttets nuværende gangareal hænger ni malerier af Stig Brøgger, alle dele af den store installation, Flora Danica-serien, der blev udstillet på Statens Museum for Kunst i 1990.

På KUA støder man på et stort, rigt orkestret arbejde af Per Kirkeby. "Uden Titel" er et åbent landskab, der synes at fange en regn af dråber i blå; lyst brunlige toner ovenover kan give associationer til skyformationer, men her og der fortættes de og siler ned over jorden med skovbund og kraftig muld. Efter regn er der







NINA KLEIVAN

Aften. 1990

NINA KLEIVAN

Morgen. 1990



vækst. I en interessant og vigtig tekst, blot betit-
let "Billedtekst", reflekterer Kirkeby over maleri-
ets bliven til: *"Maleri er altid at lægge lag på lag. Det er uden undtagelse en grundlæggende ting ved malede billeder, også selv om de ser ud som gjort i en bevægelse. Bevægelsen har altid krydset sit eget spor et sted. Det er let at forstå at billedet er lag på lag når det gælder Picabias fikserbilleder, og mine egne stoflige vækster, men det er sværere med de 'synkrone'. Med de 'synkrone' forstå jeg billeder hvor alle lagene sigter mod det samme billede, hvor underma-
ling og de efterfølgende lag - laserende eller ej - falder sammen. De 'usynkrone' er dem hvor hvert nyt lag er et nyt billede. Det er som en geologisk lagfølge med brud og diskordanser. Men hvert nyt lag, så rasende det end er, er altid smittet og farvet af det underliggende. Selv når det er tavler hvor det foregående lag rent fysisk fjernes, viskes ud.*

Sådan er det med alle billeder, der er mange lag, og en analyse handler af gode grunde næsten altid kun om det sidste. Det sidste lag i overfladisk forstand. Men hvordan skal man da tale om det man ikke kan se, de overmalede eller udviskede lag, hvordan omgås f.eks. fotografier der er som tavler med lag der slet ikke eksisterer længere? Svaret er at de alligevel eksisterer, de er optaget i det synlige gennem afsmitningen, men problemet ligger i hele den måde man omgås det synlige lag (...) Den fremkaldende omgangstone er den 'syntetiske', den der ikke straks søger efter resultater, men omgås billedet sanseligt og som lader de tilsyneladende mest urimelige associationer vokse frem." (fra Per Kirkeby, *Bravura*, Kbh. 1981).

I omtalen af udsmykningen af Hovedbyg-
ningen introducerede vi også malerier af Nina Kleivan, og to andre af hendes malerier hænger nu på Afdeling for Kunsthistorie. Hun havde i slut-

ningen af 1980'erne arbejdet med variationer over Berninis *Den hellige Teresa i ekstase*, hvor det dra-
matiske og ekstatiske blev et forsøg på at forene religionens udsagn med billedets tegnsprog. Det er denne interesse for Berninis værk, hvor hun parafraserer værket *Den hellige Teresa*. De malerier kaldes henholdsvis "Morgen" og "Aften" (begge 1990), og med en let (postmodernis-
tisk?) pointe spiller hun på Den hellige Teresas mystiske oplevelser og ekstatiske tilstand. Nina Kleivan har i det første maleri malet fire tændrør ind, og fra tændrørene springer gnister, små lyn, til den hellige. Er det for meget at antyde, at "hun tænder"? I det andet maleri er et enkelt tændrør tilbage, aften, udmattelse og afladning.

Erik Torp Øckenholt (f.1961) er en af de unge malere, der ligesom Nina Kleivan blev uddannet hos Stig Brøgger på Kunstademiet. Han deler også interessen for den romerske antik, renæs-
sance og barok. Efter et års legatophold i Rom



ERIK TORP ØCKENHOLT
Uden Titel. 1990

tilbragte han længere tid i New York 1991-92, hvor de nye malerier rummer mange og suggestive referencer til USAs historie. Maleriets motiv i Uden titel, malet 1990, er repræsentativ for en række store malerier fra 1989-1990, der blev vist på en udstilling efter hjemkomsten fra Rom. Maleriet røber den utilsørede fascination af Rom, dens geografi og historie. Det vidstrakte landskab giver et blik ind over byen med kupler, søjlestillinger og ruiner. Foran den siddende mand i silhuet står fragmenter med korintiske kapitæler. Denne mand synes at sidde i dybe tanker, måske i meditation over historien og dens *Decline and Fall*? Maleriet er nært beslægtet med et andet fra samme år, "Guldalder", men hvor den samme siddende mand, nu med en stor bredbræmmet hat, mere direkte synes at forholde sig til guldaldertraditionen. I "Uden titel" ses et kranium i hvidt, mens hele 15 lignende kranier ses i samme års "Memento mori", hvor

den italienske indskrift lyder: Vi var som jer og I vil blive som os.

Et af fakultetets største og mest betagende malerier er Dorte Dahlins "Judecca" (1989). Med sit format (2,05x3,83 m) er det af stor skønhed, men udfordrer også tanken. "Judecca" er monokromt, en stor blå flade, der uvilkårligt leder tanken hen på den franske maler Yves Kleins fascination og brug af en blå, han kaldte en "Inter-national Klein Blå". Men der er andet og mere på spil her. Dorte Dahlin (f. 1955) fik sin uddannelse bl.a. hos Hein Heinsen på Kunstakademiet, og deltog i den berømte udstilling "Kniven på hovedet", som tidligere er blevet omtalt. På et senere tidspunkt, i begyndelsen af 1980'erne, begyndte hun at nærme sig en form for landskabsmaleri med malerier med drivende farver, der samtidig har en stor sanselighed. I disse malerier er der både et stort nærvær og et stort fravær. Under et studieophold i Hamburg i

begyndelsen af 1985 havde Dorte Dahlin set en række udstillinger med klassisk, kinesisk maleri, hvor hun fik indgående kendskab til det kinesiske landskabsmaleri med dets mange perspektiviske rumopfattelse. Et maleri fra 1988 er "Santa Maria del Fiore", der nok er en reference til Brunelleschis arkitektur og centralperspektiv, men som med to horisontale felter forener det monokrome og et mere frit malet, måske landskabspræget, der mødes i et klart forsvindingspunkt. Det er malerier fra den periode, hun kalder "forsvindingsbilleder". Vil man insistere, kan også "Judecca" kaldes et forsvindingsbillede, men, som nævnt, der er mere på spil her. Til den store monokrome blå flade kan man med maleren Barnett Newman fristes til at sige: *the sublime is now*, men midt i denne flade optræder et sært øjenpar, der bizart skeløjet ser fra side til side og op og ned. Det udelukker enhver orientering, men kunne måske antyde





DORTE DAHLIN
Judecca. 1989

at maleriet med sin store "sublime" flade både åbner for et stort rum og stor dybde. Der er tilføjet en sidefløj, som ikke er monokromt, men grumset malet med sære spor, tegn og aftryk, noget Dorte Dahlin har kaldt "dinosaurspor". I disse spor genkendes umiddelbart en ottekantet guldmedalje med et (berømt) relief af den laurbærkronede Dante Alighieri. Denne "sublime" flade med det store rum kan, men det ved vi ikke, være en henvisning til Dantes *Guddommelige komedie*, hvor vi i Helvedes 34. sang hører om de vandrede, der nu er nået til den anden, nordlige hemisfære: "Du står med dine fødder på en cirkel hvoraf den anden halvdel er Judecca" (XXXIV, 111, f. - Ole Meyers overs.). "Judecca" er judaskredsen, - men er det overhovedet muligt på denne umålelige monokrome flade at finde et samlende fokuspunkt, hvor dette skelende blik kan finde hvile?

Der har været sagt og skrevet meget om Københavns Universitets fremtid, og ikke mindst om Det humanistiske Fakultets ringe miljø og vilkår. Er der en bedre fremtid for humanisternes trivsel? Fremtiden er allerede nutid. Et nyt byggeri efter en arkitektkonkurrence blev vundet af arkitekt Svend Axelsson med KHRAS Arkitekter, og kom i gang i slutningen af 1990'erne. Det drejer sig foreløbig om ca. 40.000 m², og de nye bygninger går fra Njalsgade ud mod Ørestaden, der også skal huse Danmarks Radio og IT-Højskolen. De første bygninger er allerede indflytningsklare i løbet af efteråret 2002, hvor Institut for Kunsthistorie, Dans og Teatervidenskab sammen med Institut for Nordisk Filologi flytter ind. Institutternes kunstværker flytter med og får nye omgivelser. Bibliotekerne i Kunsthistorie og Nordisk får også nye udsmykninger bekostet af Statens Kunstfond; Nordisk med en stort maleri af Merete Barker, Kunsthistorie med et værk af

maleren Jes Fomsgaard i samme store format. I andre bygninger vil nye, store udsmykninger være på plads i løbet af 2002, med værker af Anita Jørgensen, Viera Collaro og Niels Erik Gjerdevik. Kunstnernes ideer med de store udsmykninger frister til en omtale, men det må være en anden historie.

Kunstnere

MOGENS HELGE THESTRUP **ANDERSEN**
(1916-):
Side 149-51

SØREN ANKARFELDT (1952-):
Side 132

MICHAEL **GOTTLIEB** BIRCKNER **BINDESBØLL**
(1800-56):
Side 84

HERMAN VILHELM **BISSEN** (1798-1868):
Side 49

CARL HEINRICH **BLOCH** (1834-90):
Side 103-05

DORIS DESIRÉE **BLOOM** (1954-):
Side 125

PETER BONDE (1958-):
Side 192

PETER BRANDES (1944-):
Side 197-98

STIG BRØGGER (1941-):
Side 185-87

DORTE DAHLIN (1955-):
Side 208-09

MAJA LISA ENGELHARDT
Side 200-01

SONJA IDA **FERLOV-MANCOBA** (1911-1984):
Side 169

EGON FISCHER (1935-):
Side 137-38

ERIK A. FRANDSEN (1957-):
Side 161

FREDERIK FERDINAND **FRIIS**
(1793-1865):
Side 82

POUL GERNES (1925-96):
Side 144-46

METTE GITZ-JOHANSEN (1956-):
Side 126-27, 179-80

NIELS ERIK **GJERDEVIK** (1962-):
Side 156-57

HJØRDIS HAACK (1958-):
Side 130

ERIK HAGENS (1940-):
Side 155

CARL CHRISTIAN **CONSTANTIN** HANSEN
(1804-80):
Side 10-11, 13-14, 21, 25, 27-29, 37, 40-
48, 54-56, 58-60, 63-70, 72-73, 84-85

HEIN HEINSEN (1935-):
Side 194

ERIK LUDVIG **HENNINGSEN** (1855-1930):
Side 108

GEORG CHRISTIAN **HILKER** (1807-75):
Side 10-11, 13-14, 26-29, 47-48, 61-62,
83, 85-86, 88-89

NINA BODIL (**SYS**) **HINDSBO** (1944-):
Side 174-75

MOGENS HOFF (1934-):
Side 171-72

BERIT JENSEN (1956-):
Side 164-65

AUGUST ANDREAS **JERNDORFF** (1846-1906):
Side 80

MARTIN NANNESTAD **JØRGENSEN** (1959-):
Side 181

PER KIRKEBY (1938-):
Side 128-29, 147, 202-03

NINA KLEIVAN (1960-):
Side 184, 204-05

CHRISTEN KØBKE (1810-48):
Side 71

KEHNET NIELSEN (1947-):
Side 166

BJØRN NØRGAARD (1947-):
Side 140-41, 143, 177

CARL HENNING **PEDERSEN** (1913-):
Side 122-124

TONNING RASMUSSEN (1936-):
Side 133-35

LARS RAVN (1959-):
Side 193

PEDER CHRISTIAN **ROSENGREEN** (1816-67):
Side 6

VILHELM JACOB **ROSENSTAND** (1838-1915):
Side 107

NINA STEN-KNUDSEN (1957-):
Side 182

DAN STERUP-HANSEN (1918-95):
Side 189

ARNE HAUGEN **SØRENSEN** (1932-):
Side 191

JØRGEN HAUGEN **SØRENSEN** (1934-):
Side 176

BERTEL THORVALDSEN (1770-1844):
Side 55, 73

INGE LISE WESTMANN (1945-):
Side 180

MOGENS ZIELER (1905-83):
Side 153-54

ERIK TORP ØCKENHOLT (1961-):
Side 206

Illustrationer

Side 6, Figur 1

PEDER CHRISTIAN ROSENGREEN
Københavns Universitet ved Frue Plads, set fra Metropolitanskolen, 1860.

Gouache, 19 x 21 cm.,
Københavns Universitet.

Side 10, Figur 2

CONSTANTIN HANSEN
OG GEORG HILKER
Vestibulens hovedvæg mod festsalen, 1845-47.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 11, Figur 3

CONSTANTIN HANSEN
OG GEORG HILKER
Vestibulens venstre sidevæg, 1848-53.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 13, Figur 4

CONSTANTIN HANSEN
OG GEORG HILKER
Vestibulens højre sidevæg, 1848-53.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 14, Figur 5

CONSTANTIN HANSEN
OG GEORG HILKER
Vestibulens loft, 1848-53.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 24, Figur 6

CONSTANTIN HANSEN
En bacchant og en kvindelig kentaur, 1839.

Olie på lærred, 26 x 31,3 cm.,
Kunstakademiet.

Fotograf: Jørgen Watz.

Side 25, Figur 7

CONSTANTIN HANSEN
Kentauren Chiron lærer Achilles at spille på lyre, 1839.

Olie på Lærred, Kunstakademiet
Fotograf: Jørgen Watz.

Side 26, Figur 8

GEORG HILKER
Pompeianske vægudsmykninger, bl.a. frise fra Isis templet i Pompei, 1839.

Olie på lærred, 86,0 x 171,2 cm.,
Kunstakademiet.

Fotograf: Jørgen Watz.

Side 27, Figur 9

CONSTANTIN HANSEN
OG GEORG HILKER
Udkast til universitetets vestibulens hovedvæg, 1838-39.

Blyant og akvarel, 24,5 x 23,6 cm.,
Samlingen af Arkitekturtegninger,
Kunstakademiets Bibliotek, nr. A10519c

Fotograf: Jørgen Watz.

Side 28, Figur 10

CONSTANTIN HANSEN
OG GEORG HILKER
Udkast til universitetets vestibulens venstre sidevæg, 1840.

Pen og akvarel over blyant, 29,6 x 34 cm., Den Hirschsprungske Samling

Figur 11

CONSTANTIN HANSEN
OG GEORG HILKER
Udkast til universitetets vestibulens højre sidevæg, 1840

Pen og akvarel over blyant, 40 x 47,5 cm., Den Hirschsprungske Samling.

Side 29, Figur 12

CONSTANTIN HANSEN
OG GEORG HILKER
Udkast til universitetets vestibulens hovedvæg, 1840
Blyant og akvarel 40,5 x 43,5 cm.,
Den Hirschsprungske Samling.

Side 37, Figur 13

CONSTANTIN HANSEN
Apollon og Hermes, Studie til udsmykningen i universitetets vestibule, ca.1840.

Karton på lærred, 35 x 27 cm.,
Statens Museum for Kunst.

Side 40, Figur 14

CONSTANTIN HANSEN
Udkast til Vestibulens loft. 1844.
Blyant og akvarel, 50,4 x 45,5 cm.,
Samlingen af Arkitekturtegninger,
Kunstakademiets Bibliotek, nr. A10519d
Fotograf: Jørgen Watz.

Side 41, Figur 15

CONSTANTIN HANSEN
Udkast til vestibulens loft, Aurora, 1844.

Blyant og pen, 48,5 x 42,3 cm.,
Den Hirschsprungske Samling,
nr. 574.

Figur 16

CONSTANTIN HANSEN
Vestibulens loft, Lucifer (morgenstjernen), 1844.

Pensel og gråligt blæk over kulskitse, ca.104,5 x ca.125 cm.,
Københavns Universitet.

Side 42, Figur 17

CONSTANTIN HANSEN
Vestibulens hovedvæg, venstre lynette, Selene på sin vogn, 1845.

Københavns Universitet.
Fotograf Fred. Riise, 1905.

Figur 18

CONSTANTIN HANSEN
Vestibulens hovedvæg, højre lynette, Helios på sin vogn, 1845.
Københavns Universitet.
Fotograf Fred. Riise, 1905.

Side 43, Figur 19

CONSTANTIN HANSEN
Prometheus, lænket, lytter til Apollons profetiske sang, 1847.
Karton til hele kompositionen.
Pensel og rødbrunt blæk på kul, samt pen og rødt blæk, papir på lærred, ca.263 x ca. 210 cm.,
Københavns Universitet.

Side 44, Figur 20

CONSTANTIN HANSEN
Bellerofon på Pegasus dræber Chimæra, 1848.
Karton til hele kompositionen i lunet på højre væg. Pensel og sort blæk over kul, papir på lærred, ca. 114,5 x ca.218 cm., Københavns Universitet.

Figur 21

CONSTANTIN HANSEN
Apollon udfordret af Marsyas til musikalsk vædekamp, 1849.
Karton til hele kompositionen.
Pensel og sort blæk over kul, papir på lærred, ca. 215 x ca. 226 cm.,
Københavns Universitet.

Side 45, Figur 22

CONSTANTIN HANSEN
Athenes fødsel, 1851.
Vestibulens venstre sidevæg.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 46, Figur 23

CONSTANTIN HANSEN
Athene og Poseidon strides om besiddelsen af Attika, 1852.
Midtfeltet på vestibulens højre sidevæg.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 47, Figur 24

CONSTANTIN HANSEN
OG GEORG HILKER
Perspektivkasse på venstre pilaster, 1848-53.
Vestibulens venstre sidevæg.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 48, Figur 25

CONSTANTIN HANSEN
OG GEORG HILKER
Detalje med storke på venstre pilaster, 1848-53.
Vestibulens venstre sidevæg.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 49, Figur 26

HERMAN VILHELM BISSEN
Apollon, 1843-55.
Marmor, 240 cm. høj. Inskription på soklen: "Modelleret af Prof: W. Bissen 1843. Fuldført af ham 1855. Udførelsen i Marmor beko-stet ved frivillige Sammenskud af Studenter og Medborgere".
Fotograf: Peter Schandorf.

Figur 27

HERMAN VILHELM BISSEN
Pallas Athene, 1843-55.
Marmor, 258 cm. høj. Inskription på soklen: "Modelleret af Prof: W. Bissen 1843. Fuldført af ham 1855. Udførelsen i Marmor beko-stet ved frivillige Sammenskud af Studenter og Medborgere".
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 54, Figur 28

CONSTANTIN HANSEN
Athene besøger Prometheus' lerfigur, 1845-47.
Midtfeltet på vestibulens hovedvæg.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 55, Figur 29

CONSTANTIN HANSEN
Mandlig model.

Studie til udsmykningen i universitetets vestibule: "Prometheus danner mennesket af ler". Papir på lærred, 55 x 37 cm., Statens Museum for Kunst.

Figur 30

BERTEL THORVALDSEN
Athene besjæler det af Prometheus dannede menneske, 1805-07.
Modelleret til Christiansborg slot, Thorvaldsens Museum.

Figur 31

CONSTANTIN HANSEN
Prometheus danner mennesket af ler; Athene besjæler leret. 1845.

Karton til hele kompositionen. Pensel og sort blæk over kul og pen og rødligt blæk, papir på lærred, ca. 255 x ca. 255 cm., Københavns Universitet.

Figur 32

CONSTANTIN HANSEN
Prometheus danner mennesket af ler; Athene besjæler leret. 1845.

Studie til udsmykningen i universitetets Vestibule. Papir på lærred, 37 x 39,5 cm., Statens Museum for Kunst.

Side 56, Figur 33

CONSTANTIN HANSEN
Psyches nedgang i underverdenen, 1847.
Karton til hele frisen. Kul, papir på lærred, ca. 130 x ca. 571 cm., Københavns Universitet.

Side 57, Figur 34

CONSTANTIN HANSEN
Apollon med lyren, 1846.
Studie til udsmykningen i universitetets Vestibule. Olie på papir, 32 x 22 cm., Statens Museum for Kunst.

Figur 35

CONSTANTIN HANSEN
Apollon med lyren, 1846.
Studie til udsmykningen i universitetets Vestibule. Papir på lærred, 60 x 47,5 cm., Statens Museum for Kunst.

Side 58, Figur 36
CONSTANTIN HANSEN
Eurydike, 1847.
Karton med detaljestudie til "Orfeus' tilbagekomst". Pensel og gråligt blæk over let kulskitse, papir på lærred, ca. 1245 x ca. 733 cm., Københavns Universitet.

Side 59, Figur 37

CONSTANTIN HANSEN
Eurydike, 1847.
Karton med detaljestudie til "Orfeus' tilbagekomst". Pensel og gråligt blæk over let kulskitse, papir på lærred, ca. 126 x ca. 771 cm., Københavns Universitet.

Side 60, Figur 38

CONSTANTIN HANSEN
Siddende mandlig model. 1847.
Studie til den befriede Prometheus. Olie på lærred, 55 x 38 cm., Københavns Universitet.

Figur 39

CONSTANTIN HANSEN
Stående mandlig model. 1847.
Studie til Herakles, som befrier Prometheus. Olie på lærred, 51 x 38 cm., Københavns Universitet.

Side 61, Figur 40

GEORG HILKER
Fremstillinger fra Ceres myten, 1847.
Vestibulens hovedvæg, venstre pilaster.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 62, Figur 41

GEORG HILKER
Fremstillinger fra Bacchus myten, 1847.
Vestibulens hovedvæg, højre pilaster.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 63, Figur 42

CONSTANTIN HANSEN
Pallas Athenes fødsel, 1851.
Studie til udsmykningen i universitetets vestibule. Papir på lærred, 37 x 50,5 cm., Statens Museum for Kunst.

Figur 43

CONSTANTIN HANSEN
Pallas Athenes fødsel, 1851.
Forstudie til udsmykningen i universitetets vestibule. Statens Museum for Kunst, Den kgl. Kobberstiksamling.

Figur 44

CONSTANTIN HANSEN
Pallas Athenes fødsel, 1851.
Forstudie til udsmykningen i universitetets vestibule. Statens Museum for Kunst, Den kgl. Kobberstiksamling.

Side 64, Figur 45

CONSTANTIN HANSEN
Apollon og Pythia. 1851
Studie til udsmykningen i universitetets vestibule. Papir på lærred, 40,5 x 31 cm., Statens Museum for Kunst.

Side 65, Figur 46

CONSTANTIN HANSEN
Præstinden Pythia. 1851
Studie til udsmykningen i universitetets vestibule. Kul på papir på lærred, 78,5 x 52 cm., Københavns Universitet.

Side 66, Figur 47

CONSTANTIN HANSEN
Bygningen af skibet Argos, 1848.
Forstudie til venstre sidevægs venstre lynette, blyant på papir, Privateje.

Side 67, Figur 48

CONSTANTIN HANSEN
Athene, fulgt af sejrsgudinden Nike, tvistes med Poseidon om besiddelsen af Attika, 1851-52.
Studie til udsmykningen i universitetets vestibule. Papir på lærred, 36,5 x 49,5 cm., Statens Museum for Kunst.

Figur 49

CONSTANTIN HANSEN
Athene, fulgt af sejrsgudinden Nike, tvistes med Poseidon om besiddelsen af Attika, 1851-52.
Fotograferet under restaurering 1905, Københavns Universitet.
Fotograf Fred. Riise.

Figur 50

CONSTANTIN HANSEN
Athene, fulgt af sejrsgudinden Nike, tvistes med Poseidon om besiddelsen af Attika, 1851-52.
Fotograferet under restaurering 1905, Københavns Universitet.
Fotograf Fred. Riise.

Side 68-69, Figur 51

CONSTANTIN HANSEN
Griseillefrise af argonautertogtet, 1853.
Vestibulens højre sidevæg, detaljer af den nedre frise.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 70, Figur 52

CONSTANTIN HANSEN
Argonauterne, der lander på bebrykernes ø, hvor Pollux overvinder Amykos, 1853
Karton til hele frisen. Kul og hvidt kridt samt pensel og brunt blæk, ca. 138 x ca. 620 cm., Københavns Universitet.

Figur 53

Den Ficoronske Cista, 1847.
Kobberstik. Den Ficoronske Cista beskrevet og forklaret af P. O. Brøndsted. Efter Allerhöieste Befaling udgivet af N.V.Dorph, København 1847, pl. 2 A, trykt hos Ruspi (i Rom), kobberstik af de Clugny, Paris, 69,2 x 21,8 cm.

Side 71, Figur 54

CHRISTEN KØBKE
Parti af afstøbningssamlingen på Charlottenborg, 1830.
Olie på lærred, 41,5 x 36,0 cm., Den Hirschsprungske Samling.

Side 72, Figur 55

CONSTANTIN HANSEN
Apollon spiller for hyrderne. 1853.
Vestibulens venstre sidevæg, detaljer af den nedre frise.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 73, Figur 56

Antik vase med hyrder.
Ny Carlsberg Glyptoteket.

Figur 57

CONSTANTIN HANSEN
En hyrdedreng fra Pompei
(Pæstum), 1838.
Olie på papir, 25,5 x 19,5 cm.,
Statens Museum for Kunst.

Figur 58

Antik skulptur af hyrdedreng.
Ny Carlsberg Glyptoteket.

Figur 59

BERTEL THORVALDSEN
Hyrdedrengen 1817-25.
Marmor, Thorvaldsens Museum.
Fotograf Ole Woldby.

Side 75, Figur 60:

FREDERIK RIISE:
Fotografi af hovedvæggens venstre felt, 1904-05.
Københavns Universitet.

Side 76, Figur 61

FREDERIK RIISE
Fotografi af vestibulens hovedvæg, 1904-05.
Københavns Universitet.
Side 77, Figur 62
FREDERIK RIISE
Fotografi af vestibulens venstre væg, 1904-05.
Københavns Universitet.

Side 78, Figur 63

FREDERIK RIISE
Fotografi af vestibulens højre væg, 1904-05.
Københavns Universitet.

Side 80, Figur 64

AUGUST JERNDRORFF
Apollon slangedræberen, 1878.
Olie på lærred, 45 x 34 cm,
Københavns Universitet.

Figur 65

AUGUST JERNDRORFF
Apollon slangedræberen, 1878.
Olie på lærred, 45 x 35 cm,
Københavns Universitet.

Side 82, Figur 66

FREDERIK FERDINAND FRIIS
Udkast til pompeiansk dekoration af festsalen, 1836.
Gouache, pen, blæk på papir,
38,5 x 35 cm.,
Københavns Universitet.

Side 83, Figur 67

GEORG HILKER
Udkast til dekoration af festsalen, 1838-43.
Bly, akvarel, dækfarve på papir,
20 x 20,7 cm., A10520e,
Kunstakademiet, Samlingen af
Arkitekturtegninger.
Fotograf: Jørgen Watz.

Side 84, Figur 68

MICHAEL GOTTLIEB BINDESBØLL OG CONSTANTIN HANSEN
Forslag til festsalens udsmykning, 1854.
Tusch, akvarel og dækfarve på papir, A11313d 32 x 35,8 cm.,
A11313c 30,8 x 35,2 cm.,
A11313b 30,4 x 53,9 cm.,
Kunstakademiet, Samlingen af
Arkitekturtegninger.
Fotograf: Jørgen Watz.

Side 85, Figur 69

GEORG HILKER OG CONSTANTIN HANSEN
Forslag til festsalens venstre langvæg, 1860.
Blyant, akvarel og dækfarve på guldgrundet papir, 49 x 73,5 cm., A10520o, Kunstakademiet.
Samlingen af Arkitekturtegninger.
Fotograf: Jørgen Watz.

Side 86, Figur 70

GEORG HILKER
Uddrag af dekorationen i festsalen, 1864-65.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 88-89, Figur 71

GEORG HILKER
Udsnit fra hulkelens udsmykning i festsalen, 1864-65.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 90, Figur 72

Kopi efter ældre forlæg under tilsyn af H.W.Bissen:
Christian IV's portræt udskåret i træ, 1866
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 99, Figur 73

WILHELM MARSTRAND
Skitser til festsalens langvæg:
Hans Tavsens beskytter biskop Rønnow; Universitetets indvielse i Vor Frue Kirke den 1. juni 1479; Jakob VI af Skotland besøger Tycho Brahe på Uranienborg på Hven i 1590, 1870-71.

Olie på lærred, 55,5 x 47,5 cm.,
59 x 72 cm., 55,5 x 47 cm.,
Københavns Universitet
Side 100, Figur 74

WILHELM MARSTRAND
Københavns Universitets indstiftelse den 1. juni 1479 i Vor Frue Kirke, 1870-71.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 103, Figur 75

CARL BLOCH
Hans Tavsens beskytter biskop Joachim Rønnow, 1876.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 104, Figur 76

CARL BLOCH
Tycho Brahe modtager Jakob VI af Skotland på Uranienborg på Hven i 1590, 1878.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 105, Figur 77

CARL BLOCH
Kong Frederik III og Peder Schumacher I biskop Jesper Brochmands hus, 1888.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 107, Figur 78

VILHELM ROSENSTAND
Studenters og professorers deltagelse i Københavns forsvar mod svenskerne storm natten mellem 10. og 11. februar 1659, 1889.
Fotograf: Peter Schandorf.

Figur 79

VILHELM ROSENSTAND
Ludvig Holberg overværer en prøve på "Erasmus Montanus", 1892.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 108, Figur 80

ERIK HENNINGSEN
Det nordiske naturforsker møde i Roskilde den 14. juli 1847, 1898.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 109 Figur 81:

Københavns Universitets festsal, 2001.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 111, Figur 82

Gobelinsalen.
Se Aar bog for Københavns Universitet 1915-20 IV, s. 92, 1920-23 II s. 90 f. og 1937-38 s. 9-17.

Gobeliner, uld og silke. 1: 332 x 445 cm. 2: 326 x 311 cm. 3: 339 x 390 cm. 4: 328 x 321 cm. 5: 332 x 259 cm. 6: 348 x 259 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 112, Figur 83

Gobelin nr. 3, detalje
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 115, Figur 84

Gobelin nr. 6, detalje
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 122-23

CARL HENNING PEDERSEN
Kosmisk Hav, 1960-64.
Mosaik, 280 x 1330 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 124

CARL HENNING PEDERSEN
Kosmisk Hav, detalje, 1960-64.
Mosaik.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 125

DORIS BLOOM
Grid, 1992-94.
Olie på lærred, 200 x 445 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 126

METTE GITZ JOHANSEN
Memorandum, detalje, 1993
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 127

METTE GITZ JOHANSEN
Memorandum, 1993.
Væginstallation.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 128

PER KIRKEBY
Monument for Niels Bohr, 1988
Murstensskulptur.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 129
PER KIRKEBY
Monument for Niels Bohr, 1988
Murstensskulptur.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 130
HJØRDIS HAACK
Uden Navn, 1990.
Akryl på lærred, 140 x 1198 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 132
SØREN ANKARFELDT
Skabelsen, 1990.
Olie paa lærred, 240 x 960 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 133
TONNING RASMUSSEN
Det genopstandne Atlantis, 1982.
Akryl på beton, 313 x 3620 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 134-35
TONNING RASMUSSEN
Det genopstandne Atlantis –
detalje, 1982.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 137 Figur 12:
EGON FISCHER
De tre fortællinger, 1994.
Vægrelieffer, granit, aluminium og
bly, 280 x 1600 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 138
EGON FISCHER
Vægrelieffer – detalje, 1994.
Vægrelief, granit, aluminium og bly.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 140-41
BJØRN NØRGAARD
Figurer og Glasvæg, 1986.
Brændt ler med glasur.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 143
BJØRN NØRGAARD
Glasvæg, 1986.
Brændt ler med glasur.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 144
POUL GERNES
Vægmaleri, 1981.
Olie på vægbeklædning af
hessian.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 145
POUL GERNES
Vægmaleries, 1981.
Olie på vægbeklædning af
Hessian.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 146
POUL GERNES
Vægmaleries, 1981.
Olie på vægbeklædning af
Hessian.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 147
PER KIRKEBY
Kultegninger, 1988.
Kul paa papir, 255 x 185, 255 x
98,5, 255 x 105 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 149
MOGENS ANDERSEN
Maleri, 1977.
Olie paa lærred, 195,5 x 162 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 150
MOGENS ANDERSEN
Maleri, 1977.
Olie paa lærred, 192 x 195 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 1950-51
MOGENS ANDERSEN
Flisebillede, 1979.
Keramik, ca. 250 x 500 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 153 Figur 23:
MOGENS ZIELER
Landligt eventyr i seks motiver. En
rød ræv i strålende sol, 1965-67.
Olie paa træfiberplade,
140 x 140 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 154
MOGENS ZIELER
Landligt eventyr i seks motiver.
En gedebuk i fredelig sameksi-
stens med en flagermus, en kat
og en fugl, 1965-67.
Olie paa træfiberplade,
178 x 90 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 155
ERIK HAGENS
Et billede af det samfund vi har
og lever i i 1990'erne, 1988.
Akryl paa lærred, 500 x 200 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 156-57
NIELS ERIK GJERDEVIK
Panoramabillede, 1992.
Olie og glasur paa brændt ler,
lærred og træfiberplade, 206 x
2200 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 161
ERIK A. FRANDSEN
Jaltaserien XVII og XVIII, 1989.
1. Oliekridt og metalfarver paa
lærred, 200 x 170 cm.,
2. Oliekridt og gummi paa lærred,
200 x 170 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 164-65
BERIT JENSEN
Landskab med sø, 1987
Olie paa lærred, 230 x 430 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 166
KEHNET NIELSEN
Ouverture, 1993-94.
Olie paa lærred, 200 x 120 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 169
SONJA FERLOV-MANCOBA
Maskeskulptur, 1982.
Bronceskulptur, 81 x 74 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 171
MOGENS HOFF
Turkanabilleder:
Masikinikvinde samler brænde og
Kvinder ved brønden, Kataboi,
1981.
Olie på træfiberplade, 200 x 122
cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 172
MOGENS HOFF
Turkanabilleder:
Badning, Lokitaung, 1981.
Olie på træfiberplade,
200 x 122 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 174
SYS HINDSBO
Vand bæres til, 1991.
Blyant og akryl paa lærred,
135 x 227 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 175
SYS HINDSBO
Okse forberedes, 1991.
Blyant og akryl paa lærred,
135 x 227 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 176
JØRGEN HAUGEN SØRENSEN
De Glatte Prover, 1985.
Friskulptur i granit, 195 cm. høj.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 177
BJØRN NØRGAARD
Slaget på Rheden, 1982.
Grafik, 138 x 277 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 179
METTE GITZ-JOHANSEN
Skygge, 1989-90.
Olie paa lærred, 200 x 160 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 180
METTE GITZ-JOHANSEN
Åbning, Skygge, Byens Lys,
1989-90.
Olie paa lærred, 200 x 160 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Figur 40
INGE LISE WESTMAN
Sort Vinge, Vinge, 1989-90.
Olie på lærred, 175 x 200 og 175
x 135 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 181
MARTIN NANNSTAD JØRGENSEN
Kvinde fra Kairo, 1988.
Billedvævning, 402 x 285 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 182
NINA STEN-KNUDSEN
Kong Ødipus - Sarkofag, 1988.

Olie paa lærred, 192 x 265 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 184
NINA KLEIVAN
Fladens allegori I-III, 1991.
Olie paa lærred, 155 x 130 cm.
Fotograf: Peter Schandorf.

Side 185-87

STIG BRØGGER

**Flora Danica – Hændelsen,
Striden, Heterogenity, 1990.**

Dele af serie. Alkyd, alkydemalje
og pigment paa masonit, 122 x
122 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 189

DAN STERUP-HANSEN

Begravelse, 1961.

Akryl på krydsfiner, 182 x 252 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 191

ARNE HAUGEN SØRENSEN

Røver der rækker tunge, 1994.

Akryl på lærred, 91 x 65 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 192

PETER BONDE

**Olfert Fischersgade 5, nr. 2,
1982.**

Collage, bølgepap opklæbet paa
lærred, der er bemalet med olie-
maling, 200 x 149,5 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 193

LARS RAVN

Hjertet i Trojaborgen, 1996.

Grafik, 137 x 157 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 194

HEIN HEINSEN

Skulptur 85, 1985.

Friskulptur i patineret bronze, 182
x 63 x 60 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 197

PETER BRANDES

Orfeus Reihe, 1990.

Olie paa papir, 120 x 80 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 198

PETER BRANDES

Påske, 1992.

Dele af serie på 14, litografi, 55,5
x 75,5 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 200-01

MAJA LISA ENGELHARDT

**Noli me Tangere – Påskemorgen,
1999.**

Dele af serie på 6, olie på lærred,
97 x 80 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 202-03

PER KIRKEBY

Uden titel, 1992

Silketryk paa papir,

196,5 x 308 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 204

NINA KLEIVAN

Aften, 1990

Akryl paa lærred, 130 x 170 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 205

NINA KLEIVAN

Morgen, 1990

Akryl paa lærred, 130 x 170 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 206

ERIK TORP ØCKENHOLT

Uden titel, 1990.

Olie paa lærred, 175 x 250 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.

Side 208-09

DORTE DAHLIN

Judecca. 1989.

Olie på lærred, 250 x 383 cm.

Fotograf: Peter Schandorf.