

# Kunstnermytens historiske oprindelse

Af [Per Johan Svendsen](#)

Myten om den skabende kunstner som et ganske særligt væsen, der fortjener og behøver helt specielle støtteordninger, dukker op igen og igen i debatten om kunstnerens vilkår. Historisk set har opfattelsen af kunstneren imidlertid i høj grad været foranderlig, og spørgsmålet er, om myten i dag gør mere skade end gavn?

Kunstneren har ikke altid været betragtet som et unikt og særligt frit skabende væsen. Kunstnerens rolle og funktion har været under konstant udvikling, og dagens opfattelse af kunstneren som et særligt skabende individ har historiske rødder. Et kig på de sidste 1000 års historie illustrerer dette.

## Laug, håndværk og kunstner

I den tidlige europæiske middelalder var kunstneren, som vi i dag kender ham eller hende, et ukendt fænomen. Bygherrerne i den romanske periode (700-1200) var først og fremmest afhængige af deres fæsternes arbejdskraft, men efterhånden dannedes et større arbejdsmarked, og fri arbejdskraft, der kom udefra, blev brugt i stadig højere grad. Byerne blomstrede op, og pengeøkonomien blev også dominerende i byggefaget.

I begyndelsen fandtes der ikke nogen selvstændig organisationsform for kunstnerne. Først i løbet af 1100- og 1200-tallet opstod der selvstændige kunstneriske værksteder. Disse fungerede som en del af byggehytten, som var en Kooperation på tværs af fagene bestående af arkitekter, murere, stenhuggere, freskomalere og andre.

Byggehytten var tilknyttet det enkelte byggeprojekt, men kunstneren udførte i stigende grad sit arbejde i et værksted nær ved byggepladsen. Efterhånden udførte f.eks. billedhuggeren hele sit arbejde i værkstedet, og de færdige skulpturer blev derefter monteret på bygningen.

Inden for malerkunsten ses de samme tendenser, idet malerier på plader og tavler efterhånden erstattede vægmalerierne.

I løbet af 1300-tallet voksede købekraften voldsomt hos byernes borgerskab. Kunstnerne blev dermed i stand til at forlade byggehytten og nedsætte sig i byerne som selvstændige mestre og organisere sig i laug inden for de enkelte fag.

Det feudale samfund var et sædvanesamfund, som beskyttede sig ved en lang række restriktioner. F.eks. måtte ingen uden for laug udøve det pågældende håndværk, og laugsvedtægterne (skræerne) gav detaljerede bestemmelser om mesterens rettigheder og pligter.

Disse restriktioner forekommer os måske i dag at være reaktionære, men den anden side af restriktionerne var beskyttelse af den enkelte imod markedskræfterne og en hensynsløs konkurrence.



Illustration: Per Johan Svendsen.

Et problem for det middelalderlige laugsvæsen var at rumme mulighederne for at gå på tværs af fag og landegrænser uden at undergrave sin egen organisation. Byggehytten i forbindelse med det enkelte byggeri var her en mulighed som en løs sammenslutning, hvori fremmede kunne optages midlertidigt eller permanent.

Kunstnerens personlighed blev endnu ikke dyrket, og kunstnerværkstederne var organiseret på nøjagtig samme måde som enhver anden håndværkers. Det er ikke desto mindre blandt højmiddelalderens uafhængige håndværksmestre, vi ser forløberer til den moderne kunstner.

Værkstedets mestersvendeforhold har i øvrigt levet videre i udviklede former f.eks. i den franske 1700-tals manufaktur og i den industrialiserede kunstproduktion.

## Fyrstekunstner og geni

I 1400-tallet kom der for alvor skub i den kunstneriske individualisering. Kunstnerne løsrev sig fra laugene, eller laugene afgrænsede sig fra kunstnerne. Kunstnerne blev først og fremmest tilknyttet hoffene og den religiøse elite, som havde magten til at overskride de laugsmæssige restriktioner.

Et tegn på billedkunstnernes ændrede stilling var, at de begyndte at udføre kunstneriske værker efter egen indskyldelse og til et konkurrencemarked. I 1400-tallet sås oftere og oftere den enkelte malers signatur, og samtidig hermed opstod den kunstneriske genidyrkelse. Originalitet blev et våben i konkurrencekampen.

Humanisme blev for alvor et begreb i renæssancen, hvor menneskets muligheder og værdighed ideologisk var i centrum med social og økonomisk basis i den gryende handelskapitalisme.

Kunstens frigørelse fra håndværket skete bl.a. også med ophævelsen af laugenes undervisningsmonopol og omlægningen af lærlingssystemet. Den traditionelle håndværksmæssige værkstedsundervisning med mesteren som lærer afløstes af og fik konkurrence fra private og offentlige akademier, hvor det gamle værkstedsfællesskab afløstes af et rent intellektuelt lærer-elevforhold.

I humanismens ånd højnedes billedkunstnerens status fra at være den manuelle håndværkers til at være på linje med filosofers og digteres. Forbilledet var Platons akademi fra antikken.

I visse henseender kan man sige, at kunstnerne og specielt billedkunstnerne gik i spidsen for «the free enterprise» og for en sprængning af laugene – og betalte prisen ved at frasige sig det feudale sædvanesamfunds tryghed.

Laugsvæsnet gennemhullede lidt efter lidt og blev til sidst anset for at være en reaktionær rest, som i løbet af 1600- og 1700-tallet blev endelig undergravet af enevældige fyrster, der i alliance med det fremstormende borgerskab kæmpede for indførelsen af en ensartet territorial merkantilistisk politik, og som søgte at ophæve de forskellige byers laugsmæssige restriktioner.

Under enevælden og hofbarokken oprettedes statsstyrede, kunstindustrielle manufakturer, hvilket satte fart i dannelsen af et forarmet kunstnerproletariat – ikke mindst i Frankrig under Ludvig d. 14. hvor Gobelinfabrikkerne blev ledet af finansminister Colbert i samarbejde med hofkunstneren og akademidirektøren Le Brun.



Illustration: Per Johan Svendsen.

En hofmaler som Rubens havde manufakturen som forbillede for arbejdsgangen i sit atelier og havde mange ansatte. Fyrstekunstnerens status var høj, særligt hvis han forenede det kunstneriske talent med et udviklet købmandskab. Hvorimod proletarerne i de store værksteder overhovedet ingen status havde.

## Den romantiske boheme-kunstner

Med hensyn til kunstnerens sociale rolle var han allerede under den franske enevælde i 1600-tallet indgået i sammenhænge omkring kunstsalon, som imidlertid under Ludvig d. 14. blev lagt direkte ind under statslig kontrol.

Først med den borgerlige franske revolution i 1789 åbnedes den officielle salon principielt for alle kunstnere. Herefter befandt flertallet af kunstnerne sig i en ny situation, hvor de overladt til sig selv måtte skabe sig en selvstændig position på et frit marked. Liberaliseringen af kunstlivet satte på sin vis kunstnerne uden for social indflydelse og funktion.

De kompenserede ved at hovere over borgerskabets ensidige nyttemoral via romantikken, som opstod i midten af 1700-tallet. Denne udviklede sig efterhånden til at være et åbent opgør med borgerskabets nyklassicistiske og formelle kunstsyn.

Over for den mekaniske livsopfattelse og rationelle intellektuelle holdning satte romantikken i stedet følelserne og individets altoverskyggende ret til at udtrykke sig frit. Det var som forbundne kar; jo mindre indflydelse kunstnerne havde, jo mere propagerede de for deres egen frihed og guddommelige skaberevne.

I starten af 1800-tallet samlede de romantiske boheme-kunstnere sig i *cénacles*, som var små kunstnerkliker. *Cénaclet* fungerede indadtil som et hemmeligt selskab, og udadtil som et propagandaapparat for kunstnermedlemmernes status som udvalgt åndelig elite. Ud over kunstnerne kunne medlemmerne af *cénaclet* være kunstanmeldere, tilhængere blandt publikum, privatmæcener m.fl.

*L'art pour l'art* (kunst for kunstens skyld) -bevægelsen opstod, først som en radikal romantisk protestbevægelse, men senere tog borgerskabet bevægelsens program til sig og betonedede kunstens ideale natur og det kunstneriske talents guddommelighed.

Kunstneren var herefter splittet i sit forhold til den virkelige verden; der var åbnet en afgrund mellem det geniale og det ordinære menneske og mellem kunstner og publikum. Den afstand til det praktiske, socialt rodfæstede liv, som lige fra begyndelsen havde været karakteristisk for romantikken, blev alle vegne det fremherskende træk ved udviklingen.

Selvom kunstnerne foragtede det pengebegærlige, hykleriske borgerskab, var de også økonomisk afhængige af borgerskabets anerkendelse. Dette gav grobund for psykologiske fortrængninger og et skizofrent begrebmæssigt og følelsesmæssigt roderi; had var fortrængt kærlighed, afmagt var stolthed, uopnåelighed var uafhængighed, mystik trådte i stedet for virkelighedssans etc.

Siden har så stilistisk forskellige bevægelser som f.eks. impressionismen, ekspressionismen, kubismen, surrealismen, etc. fungeret på stort set lignende måde; og det kunstsyn, som i dag gennemsyrrer kunstlivet, har stadigvæk sit udgangspunkt i den romantiske boheme-kunst.



Illustration: Per Johan Svendsen.

I starten af 1800-tallet rekrutterede boheme-kunstner-standen almindeligvis medlemmer fra samfundets øvre lag, men fra omkring midten af 1800-tallet skete der en større social spredning, og repræsentanter fra samfundets nedre lag (sågar fra proletariatet) dukkede op.

Gennem hele 1800-tallet udvikledes forskellige former for kunstindustrielle virksomheder, og mod slutningen af århundredet opstod «den moderne» kunstindustri med jugend-stilen og senere art déco og funktionalismen.

## Den statsliberale kunst- og kulturindustri

Hjulet i den kunsthistoriske udvikling er netop nu ved at dreje endnu en omgang; boheme-kunstens tid med de relativt få udøvere rinder ud og afløses af en gigantisk statsliberal kunst- og kulturindustri.

Her kan f.eks. nævnes den udviklede museumsindustri og de stedse flere og ofte spektakulære kulturbegivenheder og kulturarrangementer. Denne udvikling har for alvor taget fart efter 2. verdenskrig.

Det er nærliggende at sammenligne dele af vor tids kunstproduktion med den tidlige kapitalistiske hjemmeproduktion i England. I dag er tusindvis af kunstnere beskæftiget med at fremstille produkter i hjemmet eller i private omgivelser med henblik på forskellige kunstmonopoler: Museer, byer (f.eks. Kulturby 96 i København), regioner og kommuner.

Kunstnerne er i de fleste tilfælde kontraktløse til forskel fra hjemmeproducenterne i 1600-tallets England, hvilket blot gør dem nemmere at underbetale. Ofte får dagens kunstnere et ringe eller et symbolsk honorar, undertiden får de kun dækket selve produktionsudgifterne. Kunstnerne er således henvist til samfundets sociale sikkerhedsnet med hensyn til egentlig indtægt.

Dette gælder mest udpræget inden for de kunstneriske fag, hvor producenterne traditionelt arbejder meget individuelt (billedkunstnerne, forfatterne etc.), og hvor myten om den frie boheme-kunstner stadig står stærkt. En elite og overklasse i toppen af denne kunst- og kulturindustri kan relativt nemt og ustraffet manipulere med et meget stort antal dårligt organiserede kunstnere.

I forbindelse med denne proces er antallet af kunstnere vokset eksplosivt. Hovedparten af de tilkomne frister en kummerlig tilværelse, og den boheme-kunstneriske myte får endnu en tand.

Det er først og fremmest den statskunstneriske elite, der har klare politiske og økonomiske interesser i at fremhæve en særlig boheme-kunstnerisk romantik – både som image over for publikum og som et konkurrencevåben. Endnu har eliten – ikke mindst med udgangspunkt i en århundreder lang tradition for at dyrke den romantiske kunstnermyte – relativt let spil ved at splitte kunstnerne i en kamp om status.

I Danmark giver de ændrede betingelser for kunstnerisk produktion sig for tiden udslag i en debat om, hvordan den økonomiske kage skal skæres. De få økonomiske midler, som en lille klike af kunstbureaukrater og bureaukrat-kunstnere er sat til at administrere og fordele (f.eks. Statens Kunstfond), rækker end ikke til at opretholde klikens egen position og status.

Eliten føler sig derfor truet af den igangværende udvikling med et voksende antal kunstnere, som naturligt opfattes som konkurrenter.

Flertallet af kunstnerne ser stadig – med udgangspunkt i traditionen – sig selv som konkurrerende enkeltindivider frem for at tilhøre et større interessefællesskab. Man vil derfor i første omgang sandsynligvis opleve det som et betydeligt prestigetab, hvis myten om de skabende kunstnere bliver gennemhullet og gjort ubrugelig.

Ændringerne af kunstnerens funktion og status giver sig imidlertid udslag i individuelle frustrationer og i kulturpolitiske konflikter mellem tendenser til romantiserende konservatisme og spirende realisme blandt kunstnerne og deres organisationer.

Under alle omstændigheder udhules selve grundlaget for bohemeromantikken i takt med udviklingen af den statsliberale kunstindustri.

## Kunstnerisk organisering

Det er derfor i kunstnerflertallets interesse, at kunstnerne samler sig i stærke faglige organisationer, der først og fremmest har til opgave at kæmpe for reformer, der sikrer rimelige vilkår for alle kunstnere; først og fremmest anstændige minimumslønninger for udførelsen af den kolossale mængde af kunstneriske oplevelser som forbruges.

Meget tyder således på, at både kunstnerstanden og samfundet i dag vil være langt bedre tjent med, at kunstnerne nu søger ligeberettigelse og sammenhæng efter århundreders stigende isolation.

For at nå dette mål er det nødvendigt at indse, at kunstnerne ikke er så specielle endda. At myten om den særlige skabende kunstner er historisk betinget og i dag kun gavner et fåtal af elitære kunstbureaukrater og bureaukratkunstnere, som reelt bestemmer, hvad der er «kvalitet», og hvem der fortjener offentlig støtte.

Spørgsmålet er, hvor længe flertallet af kunstnerne finder sig i at blive manipuleret med og spillet ud mod hinanden, og hvornår den øvrige befolkning finder ud af, at kunsteliten misbruger de offentlige midler til at fremme deres egne snævre interesser – i kunstnermytens hellige navn?

*Skrevet af arkæolog Ditlev Mahler og billedkunstner Per Johan Svendsen 1997.*

*Bragt i forskellige tidsskrifter: Tidsskriftet Kunst, Giraffen og Leksikon for Det 21. Århundrede m.fl.*