



Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Indledning

I denne artikel foretages en analyse af kunstmarkedets påvirkning af forståelsen af antikken. Kunstmarkedet består af en tæt relation mellem samlingen på antikviteter, forskningen af aktiviteter og handlen med antikviteter. Det er ikke muligt at bearbejde alle dele af kunstmarkedet lige grundigt i denne artikel og fokus vil derfor være på samlingerne, da de kan spores tilbage før forskningen og handlen får fodfæste. Omdrejningspunktet er attiske figurdekorerede vaser, og tilgangene til vaserne igennem tiderne ses reflekteret i udviklingen af samlingerne. Her har Vinnie Nørskovs bog, *Greek Vases in New Contexts, 2002*, været uvurderlig, da den præsenterer en grundig gennemgang af kunstmarkedets historiske udvikling. Aspekter af private og offentlige samlinger fra raritetskabinetter til museer analyseres med henblik på forståelse af vaserne i den pågældende periode og i antikken. For at skabe større forståelse for de teoretiske og metodologiske tilgange til vaserne og deres påvirkning af forståelsen af antikken analyseres vaserne, *Beazley Archives no.7245*, ud fra tilgangenes præmisser. Kunstmarkedets betydning for forståelsen af vaserne i antikken analyseres yderligere i forhold til en nutidig diskurs, hvor Vickers og Gill forsøger at gøre op med kunstmarkedets indflydelse på arkæologien. Deres teori kan ses som en del af det postmoderne, hvor alting er til forhandling.

Da artiklen er skabt på baggrund af faget Teoridannelser og da den historiske kontekst er vigtig for dannelsen af teorier, vil en del af artiklen være fokuseret på historiske begivenheder og ændringer i tankegange. Det skal pointeres, at det er kombinationen af disse, der er definerende for Teoridannelser. Der er til rammesætningen af teoridannelserne draget inspiration fra Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences, 1970*. Da den er brugt som inspiration, er der ikke henvist til den og den står ikke i bibliografien.

Den overordnede teoretiske tilgang vil være afledt af Michael Shanks' bog *Classical Archaeology of Greece: Experiences of the Discipline, 1996*, da denne giver et indblik i, hvordan tilgangen til vaserne er i den post-processuelle arkæologi, som er den del af det postmoderne episteme, som for nu stadig er gældende.

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Private samlinger

Renæssancen

I den tidlige renæssance blev antik kunst, specielt det epigrafiske materiale, samlet som et element i genfødslen af antikkens ånd. Tilgangen til vaserne ses allerede reflekteret i datidens litteratur (Nørskov 2002, 28-29).

En af de første litterære henvisninger er et digt af poeten Publius Faustus Andrelinus fra 1501. Digtet omhandler forfatterens elskerinde, Livia, der ødelægger forfatterens vase. Vasen beskrives i digtet som en *kylix* med figurdekoration af græske motiver og forfatteren erklærede, at den var den smukkeste vase i byen (Nørskov 2002, 30-31).

I slutningen af det 17. årh beskrev Bernard de Montfaucon i sin *Diarium Italicum* vigtige antikke sites og samlinger i Italien. Han nævner figurdekorerede vaser i forbindelse med Medicisamlingen, hvor han skriver, at der er "Quinque vasa Hetrusca, qualia non pauca in Musæis comparent" (Montfaucon 1702, 357). Det bekræfter, at der var vaser i de italienske kunstkamre eller raritetskabinetter, som opstod mod slutningen af det 16. årh. (Nørskov 2002, 34-35). De var encyklopædiske samlinger af forskellige typer af objekter. De blev anset for et mikrokosmos, en symbolsk repræsentation af makrokosmos, ejerens magt i verden. Idet vaser var fundet i jorden blev de i de tidlige kabinetter anset som kvasi-naturalistiske og blev opstillet sammen med geologiske og botaniske objekter (Lyons 1992, 1).

Andrelinus var interesseret i vasen og brugte den som inspiration i sit digt. Det viser, at vaserne var værdsatte allerede i renæssancen og blev brugt af bla. kunstnere. Kunsten var styret af fornuftens regler og det, at vaserne blev værdsat for deres alder og skønhed, viser, at man havde et retrospektivt ideal af antikken (Shanks 1996, 69). Når de få henvisninger til vaserne indeholder så begrænset en beskrivelse af dem, kan det skyldes, at det lå udenfor interessen for de, som skrev om antikviteter og samlinger. Den manglende interesse kunne skyldes: 1. at objektets værdi i renæssancen blev vurderet ud fra materialet og keramik var ikke værdsat. 2. at vaserne efterhånden blev mere populære og mod slutningen af det 17. årh. indeholdt de fleste kabinetter og samlinger vaser. De blev derfor ikke længere anset for rariteter og var derfor ikke værd at nævne for datidens skrivere. Det skal desuden overvejes, om grunden til, at der vides så lidt om vaserne i renæssancen, kan skyldes en forskydningen i den moderne forskning, idet der sjældent er fokus på samlinger før det 18. årh. (Nørskov 2002, 35).

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Det 18. årh.

En af de bedst dokumenterede samlinger fra denne periode, er samlingen af Felice Maria Mastrilli (ca. 1694-1755?), der startede sin samling omkring 1740. Mastrillis vasesamling stammede til dels fra hans egne udgravninger i Nola og fra køb fra andre dele af Italien (Lyons 1992, 4).

Vaserne var opsat på lige fod med malerier og skulpturer, hvilket muliggjorde en sammenligning mellem renæssancemalerier og vasemalerier. Det viser en ændret tilgang og forståelse til vaserne, hvor de opfattes som sammenlignelige med og derfor på højde med, hvad datiden opfattede som kunst (Nørskov 2002, 40). Der opstod et stigende antal samlinger i denne periode, som resultat af nationalismens spredning i landene omkring Middelhavet. Fortiden og arkæologiske genstande kom til at repræsentere en storhedstid og var derfor værdsatte i kunstkamrene (Nørskov 2002, 14). Vaserne, som blev anset for etruskiske, blev brugt som repræsentanter for den idealiserede etruskiske kultur for at fremme et stærkt og ekspanderende Toscana. Dette var et modstykke til renæssancens favorisering af det romerske imperie, som de europæiske kulturer har til fælles. For oplysningstidens italienske aristokrati var den etruskiske kultur udtryk for en storhedstid, som kun de kunne gøre krav på (Morris 1994, 15-16). Vaserne blev brugt som bevis i den litterære diskussion om etruskisk dominans i bla. Napoliområdet, hvor en stor del af vaserne blev fundet (Nørskov 2002, 36, 39).

Connaisseurs og antikforskere

Winkelmann beskrev nogle af vaserne fra Mastrilli-, Porcinari-, Mengs- og vatikansamlingerne i publikationen *Geschichte der Kunst des Altertums* i 1775. Mastrillisamlingen gik i arv til Mastrillis nevø, som måtte sælge den i 1766 og som sir William Hamilton var den vigtigste køber af (Nørskov 2002, 41).

Sir William Hamilton (1731-1803)

Den engelske ambassadør, Hamilton, ankom til Napoli i år 1764, hvor han etablerede sig som samler, connaisseur, entusiastisk udgraver og mellemmand for potentielle klienter i England (Lyons 1992, 4, 13). Hans private samling blev publiceret i 1766-76 af historikeren Pierre Francois Hugues, som kaldte sig selv baron d'Hancarville (1719-1805). Formålet med publikationen var at udbrede viden om vasemalerier og -former og til brug som modeller for datidens kunstnere (Nørskov 2002, 45-46). I publikationerne argumenterede d'Hancarville for, at vaserne var græske, omend fra de græske kolonier i Campania, området omkring Na-

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

poli. Han kaldte vasemalerne for kunstnere, som fokuserede på kvalitet fremfor kvantitet, og vasemalerierne blev anset som kunst for kunstens skyld. Det muliggjorde, at vaserne blev attraktive samlingsobjekter. Publikationsforetagendet var ved at ruinere Hamilton og han måtte sælge sin samling til British Museum i 1772. På museet blev vaserne en del af samleren Sir Hans Sloans samling af rariteter, som dannede grundlaget for museet (Nørskov 2002, 50). Hamilton startede derefter en ny samling af vaser, som blev solgt til den hollandske samler Thomas Hope i 1801. I Hopes forsøg på at blive accepteret i Londons sociale borgerskab, skulle samlingen være et symbol på status og en attraktion for det fremtrædende borgerskab (Nørskov 2002, 55).

Johann Joachim Winkelmann (1717-68)

Hvor andre kun havde forsøgt sig med ikonografiske kommentarer, var Winkelmanns publicering i 1764 det første forsøg på en kronologisk stilistisk tilgang til den antikke kunst, med en vækst-, storheds- og forfaldsperiode. Det var en metodisk stilistisk analyse af de anatomiske dele og netop dette var for ham nøglen til æstetisk forståelse, idet han søgte at forklare et lands kultur igennem dets kunst. Den idealiserede antikke kunst var overleveringer fra en idealiseret antik verden. Hans metanarrative udformning skulle komme til at dominere studiet af og attituden imod den klassiske antikke verden, som resultatet af hans paradigmatiske ide, at antikkens kunst skulle være inspiration for samtidens kunst og dannelse (Shanks 1996, 56, 58).

Hamilton åbnede det nordeuropæiske marked for vaser og British Museums og Hopes køb af hans samlinger anerkendte vaserne som kunst. Vaserne blev en attraktiv souvenir for rejsende nordeuropæere på The Grand Tour, som var oplysningstidens dannelsesrejse. Det omdannede kunstmarkedet til en storstilet forretning (Nørskov 2002, 83). Med den øgede efterspørgsel kom et øget pres for at supplere udbuddet, som resulterede i illegale udgravninger, restaureringen af ødelagte vaser og forfalskninger (Lyons 1992, 11). Winkelmanns arbejde er en refleksion af oplysningstidens ønske om at fordele alting i kasser og at klassificere det store genstandskorpus af vaser uden kontekst. Det var denne kreds af udenlandske connoisseurs og antikforskere, der dannede grundlaget for udviklingen af fortolknings metodologier og dermed fagene Klassisk Arkæologi og Kunsthistorie. De udenlandske antikforskere og connoisseurs, som Winkelmann, Hamilton og deres omgangskreds, influerede den æstetiske kvalificering af vaserne og dannede grundlaget for den europæiske nyklassicisme i slutningen af det 18. årh. (Lyons 1992, 20-21).

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Offentlige samlinger

Forskningen af samlinger i 19. årh. har haft stor fokus på de offentlige samlinger, da museerne spillede en vigtig rolle i demokratiseringsprocesserne, hvor aristokratiske samlinger fra det 18. årh. blev omdannet til offentlige samlinger i det 19. årh.. Derfor kan vaserne i denne periode bedre forstås igennem en analyse af de offentlige museer og deres tilgange til vaserne og antikken (Nørskov 2002, 64-65).

I det 18. årh. blev de første offentlige museer grundlagt, med bygninger inspireret fra antikkens arkitektur. Museo Capitolino blev grundlagt med en politisk bagtanke i 1734, som symbol for et evigt Rom og den kristne hovedstad. British Museum åbnede i 1753 på initiativ af Sloane og kan opfattes som det første offentlige sekulære museum. Efter den Franske Revolution blev kongesamlingen i Louvre åbnet for offentligheden i 1793. Museets samling af genstande fra lande besejret af Frankrig, gjorde museet til et symbol på den franske suverænitet (Nørskov 2002, 64-65).

Der sker et skifte i Klassisk Arkæologi, hvor oplysningstidens ideer udskiftes med den nyklassicistiske bevægelse, *Hellenisme*. Dette er defineret som en del af det sene 18. århundredes skift fra Foucaults klassiske til hans moderne episteme. Idealiseringsen af Grækenland, som fødestedet for den europæiske ånd, skete i forbindelse med den nationalistiske magtkamp mellem den tyske og den franske stat samt den franske og britiske imperialistiske aggression mod det tyrkiske imperie under Den Græske Frihedskrig 1821-29 (Morris 1994, 11. Shanks 1996, 81). Eksempelvis betød den franske besættelse af Italien, at engelske rejsende var forment adgang til landet. Deres interesse fokuseredes istedet længere mod øst hvor fundet af græske originaler vakte interesse (Nørskov 2002, 65-66). Nyklassicismens interesse for antikke malerier igennem fundene i Herkulanum påvirkede også interessen og værdien af vaserne igennem relationen mellem vægmalerier og vasemalerier. Hvor de Herkulanske vægmalerier blev tolket som romerske gengivelser af tabte græske originaler, blev vaserne hyldet som original græsk kunst (Nørskov 2002, 46-47). Det var en bevægelse væk fra en europæisk identitet skabt på baggrund af det romerske imperie og fastholdt af latin, som kirkens og uddannelsens sprog (Morris 1994, 15-16). Studiet og forståelsen af det antikke Grækenland igennem arkæologien er tæt forbundet med den europæiske kulturs forsøg på at definere sig selv. Dette er specielt genkendeligt i metanarrativet for en europæisk oprindelse. De europæiske nationers magtkampe ses genspejlet i de store nationalmuseers samlinger, hvor græske statuer og vaser var repræsentanter for nationens tilknytning til Hellenismen, civiliserede status og imperialistiske magt (Morris 1994, 11. Shanks 1996, 82). De europæiske imperialistiske magter

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

brugte det antikke græske samfund til at definere sig selv. Det er en kontinental fremfor national forståelse af antikken (Shanks 1996, 83). Det er en diffusionistisk forklaringsmodel, hvor kulturer har ét oprindelsessted hvorfra de spredes. Den forudsætter, at kulturer kan defineres og differentieres på baggrund af idiosynkratiske autentiske kulturtræk og at disse kulturtræk ikke kan opstå uafhængigt tidsmæssigt eller geografisk (Shanks 1996, 89-91). Ideen om kulturel kontinuitet blev en fremtrædende ideologi i Grækenland, men alt hvad der lå udenfor ideologiens forståelsesramme blev anset for overflødig og derfor var middelalderlige monumenter ikke nødvendige at bevare (Shanks 1996, 80). Diffusionisme fordrer derfor udvælgelsen af en fortid på baggrund af ideologi.

Museumskatalogerne fra midten af det 19. årh. fokuserede på informationer om form, teknik, kontekst, maleriernes emne og datering. Det viser en stærk indflydelse fra den franske filosofiske positivisme, som fokuserede på fakta og udelukkede metafysiske overvejelser, som den narrative tilgang, der tidligere var kendetegnende for tolkningen af vaserne (Nørskov 2002, 67). Museernes indsamlingspolitik blev rettet mod at opnå en komplet kronologisk sekvens og derfor skulle eventuelle "huller" i samlingen udfyldes (Nørskov 2002, 68). Dette er en refleksion af opblomstringen af den evolutionistiske tilgang i det 19. årh. og dens betydning for tilgangen til vaserne, hvilket bliver yderligere eksemplificeret i næste afsnit.

Specialisternes samlinger

I det 20. årh. blev de vigtigste samlinger samlet af arkæologer med speciale i vaser og flere af disse endte på museer. Samlingerne fra denne periode bærer tydeligt præg af forskningstilgangene, som det sås eksemplificeret i museernes indsamlingspolitik allerede i det 19. årh..

Arkæologen sir John Davidson Beazley (1885-1970) dannede en større samling af antikke vaser, som blev overdraget til Ashmolean Museum i Oxford i 1912 og 1966 (Nørskov 2002, 73).

To metodologier skulle få særlig betydning i Klassisk Arkæologi. Den semiotiske tilgang, hvor detaljer noteres og behandles, som symptomer på noget underliggende, eks. Freuds psykoanalyse af sindets ubevidsthed (Shanks 1996, 38). Semiotikken blev i Klassisk Arkæologi først brugt til klassifikationen af vaser på baggrund af vaseinskriftioner. Fra 1840'erne brugte tyske forskere denne tilgang og arkæologerne Paul Hartwig (1859-1919) (Rouet 2001, 30-34. Beskrivelse af Hartwig og hans metode) og Adolf Furtwängler (1853-1907) (Rouet 2001, 36-40. Beskrivelse af Furtwängler og hans metode) supplerede klassifikationen

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

med en kunsthistorisk tilgang, studiet af stil. Den anden metodologi stammede fra kunsthistorikeren Giovanni Morelli (1816-91). På baggrund af et sikkert korpus af signerede malerier og idiosynkratiske måder at tegne bestemte anatomiske detaljer på, tilskrev Morelli usignede malerier til renæssancemalerne. Beazley tilskrev usignede vasemalerier til vasemalere og hans metodologi trækker på de to tidligere tilgange. Grundlaget for at bruge en metodologi på vasemalerier, som var udviklet til renæssancemalerier, ses bla. i Mastrillisamlingen, hvor de to typer af maleri blev gjort sammenlignelige. Der skal gøres opmærksom på en forskel mellem præmisserne for Beazleys og Morellis metode. Renæssancemalerierne havde levende modeller så malermestrenes idiosynkratiske detaljer kommer til udtryk i den ubevidste gengivelse af eks. ører. Vasemalerierne havde næppe levende forbilleder så vasemalerne kunne istedet have benyttet idiosynkratiske standardelementer, som ører, næser, hænder, fødder

mm..

Beazley Archives no.7245

For at illustrere flere af de almindelige tilgange og metoder til vaser i klassisk arkæologi foretages en analyse af vaserne i bilag 1, Beazley Archives no.7245, herefter kaldet no.7245.

Klassifikation

Først foretages en klassifikatorisk tilgang, hvor vaserne grupperes i forhold til andre vaser på baggrund af typologier og klassifikationer. Vasen er 57,3 cm høj. Vaseformen er en såkaldt halsamfor, hvor halsen og kroppen mødes i en skarp vinkel og hvor kroppens form er solid og kompakt med kantede skuldre og to kraftige snoede hanke. Vasen er attisk og dekoreret i rødfigursteknik. Formen blev brugt af de tidlige rødfigursmalere, som Eufronios og Euthymides fra Pionergruppen fra det sene sjette årh., men blev senere taget i brug af Berlinermaleren (Beazley 1964, 6-8).

Tilskrivning

Vasen har ingen kendt fundkontekst. Den tilskrives via Beazleys metodologi til Berlinermaleren (Bloesch 1982, 58-61), maleren af Berlineramforen 2160 (Beazley 1974, 1). Den primære tilgang til at skabe forståelse af kulturen for antikke vaser, er opstillingen af kronologiske sekvenser. Udviklingen i forskellige klassifikationer og typologier viser udviklingen i historie (Shanks 1996, 24). Klassifikation af vaseformer, tilskrivning af vaser til vasemalere og fokus på stilistisk detaljer muliggør en rammesætning af vaserne i den antikke historie. Beazleys tilskrivninger, Morellis metodologi og sammenligninger mellem grupperinger af

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

vasemalere muliggør en kronologisk sekvens, som giver indblik i vasemalerens kultur. Her sættes Berliner-maleren først i relation til andre vasemalere og derefter fokuseres på udviklingen i hans karriere.

Berlinermalerens stil følger Pionergruppen og han anses for at have været lærling af pionererne Phintias og Euthymides (Robertson 1992, 80). Han stil kan genkendes hos de senere vasemalere, "the Providence Painter", Herminax og Akilleusmaleren, som anses for hans lærlinge. Selv hos Akilleusmalerens lærling "the Phiale Painter" omkring år 425 f.v.t., er Berlinermalerens stil genkendelig (Beazley 1964, 1. Boardman 1975, 91).

Den kronologiske stiludvikling fra Pionergruppen til "the Phiale Painter" giver iflg. Beazley indblik i vase-malerfaget og viser det, som et familieføretagende for en attisk håndværkerfamilie igennem næsten 100 år. Vaseinskriftioner fra det sjette årh., og nogle få fra femte årh., hvor skriverens navn akkompagneret af faderens navn viser, at disse var enten vasemager eller vasemaler. Det indikerer, at slægtskabet mellem vasemalerne i skolerne var blodsrelateret (Beazley 1964, 1). På baggrund af metodologien skabes en bedre forståelse for relationen mellem vasemalerne og for forholdene i et athensk erhverv baseret på familieføretagender (Stansbury-O'Donnell 2011, 50).

Berlinermalerens kendetegn og karriere

Det er kendetegnende, at dekorationskompositionen på vaser dekoreret af Berliner-maleren, er opbygget med en enkelt figur på hver side af vasen, som danner én samlet fortælling. På no.7244 gengives henholdsvis en frembrusende yngre kriger og en faldende ældre kriger på hver sin side af vasen, men deres positur er interagerende. Berlinermaleren bruger få fyldornamenter og billedrammer er reduceret til grundlinier for figurerne, som det også ses på no.7244 (Beazley 1911, 278, 290).

Berlinermalerens karriere kan iflg. Beazley opdeles i tre udviklingsfaser. Den første fase, som er Berlinermalerens storhedstid og hvor han foretrækker at dekorere panathenæiske amforer, slutter omkring 480 f.v.t.. I den næste fase foretrækker han store halsamforer, som no.7245. Den fine teknik og opbygningen af motiverne er stadig genkendelig, men de mangler noget, som Beazley definerer som poesi. I den sidste fase foretrak han primært små vaser, som såkaldte Nolan amforer og hans vasemalerier er af anstændig, men ubetydelig og mekanisk karakter (Beazley 1964, 6-8). Ud af de næsten 300 vaser, som er tilskrevet Berlinermaleren, kan de fleste klassificeres til den tidlige fase (Boardman 1975, 94).

Det opstår dog en problematik ved tilgangen når klassificeringsgrundlaget bag den kronologiske udvikling er en subjektiv bedømmelse af stilistiske detaljer. Beazley overvejede, at nogle af vaserne i Berlinermale

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

rens sidste udviklingsfase var imitationer eller skoleproduktioner, pga. af deres manglende charme (Beazley 1964, 6-7. Robertson 1992, 43). Boardman argumenterer: "they are not hesitant works [...] and who copies a master's declining style?" (Boardman 1975, 94). Beazley skrev sidenhen: "most of them are [...] productions of the master's decline. [...] Between followers imitating the master, and the master imitating himself, it must allways be hard to draw the line" (Beazley 1974, 3).

Det er altså nødvendigt at være opmærksom på dette både i forhold til distinktionerne mellem grupperinger af vasemalere og indenfor tilskrivningerne til de enkelte vasemalere og udviklingen af deres individuelle stil.

Dateringsgrundlag

Beazleys arbejde blev grundlaget for forståelsen af attisk sort- og rødfigurs vasemaleri og dets udvikling (Oakley 2009, 605). Den relative kronologi i form af klassifikations og stilistiske udviklings-sekvenser kan associeres med en absolut kronologi af historiske årstal. Dette er et vigtigt instrument i Klassisk Arkæologi, idet vaserne findes i hele den græske verden og at de udgør det største korpus af antikviteter. Det er også grundlaget for skabelsen af et kronologisk forhold mellem vaserne og de materialer, som de bliver fundet med, og de kontekster, som vaserne bliver fundet i (Oakley 2009, 605. Shanks 1996, 24).

Der er to faste dateringer i den absolutte kronologi, som Berlinermalerens stilistiske udvikling kan sættes i relation til. I den arkaiske periode er den faste datering svalehalefolderne på karyatiderne fra Sifniernes skatkammer i Delfi, som giver en *terminus ante quem* 525 f.v.t. for opståelsen af denne stilistiske detalje (Stansbury-O'Donnell 2011, 34-36). I vasemalerier udvikler dette sig med flere folder omkring år 500 f.v.t., forsvinder omkring år 480 f.v.t., hvorefter der bruges krogfolder (Boardman 1975, 89). Der ses især svalehalefolder hos Berlinermalerens forgængere, Pionergruppen. Berlinermalerens dekorationskomposition er kendetegnende for den senarkaiske periode, modsat tidligere og senere, hvor vaserne blev dekoreret med flere figurer og en mere jævn fordeling af mørke og lyse flader (Beazley 1964, 1-2). I den klassiske periode er den faste datering på baggrund af skulpturerne fra Zeustemplet i Olympia, som dateres til 470-456 f.v.t. (Boardman 2007, 269-270. Stansbury-O'Donnell 2011, 36-42). Desuden ses en tæt relation mellem attisk vasemaleri og athensk relief- og rundskulptur, som gravmonumenter og Akropolis dedikationerne fra arkaisk og klassisk tid (Boardman 2007, 88). Stilen udvikler sig fra de arkaiske konventioner, som eks. kropsgengivelser hvor benene er i profil, overkroppen frontal, hovedet er i profil og øjet frontal, mod

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

det naturalistiske med eks. profil øje i profil ansigt. På baggrund af sammenligning af stil hos Berlinermaleren med andre vasemalere og sat i relation til de absolutte dateringer af de nævnte skulpturer, dateres Berlinermalerens karriere til ca. 500-460 f.v.t. (Beazley 1974, 6).

I slutningen af det 19. årh. begyndte man at bruge en ræsonnementsproces kaldet abduktion i de sociale og humanistiske forskningsområder. Der postuleres en regel til forklaring af bestemte fakta ved et objekt og det efterprøves uafhængigt. Beazleys tilgang til en vase var at formode at en detalje, som ører, definerede netop den vase og dens maler, for derefter at efterprøve det imod andre vaser og vasemalere. Det ses at Beazleys metodologi bygger på samme ræsonnementsprocesser som Freuds psykoanalyse. Det skal pointeres at abduktion kun referer til ræsonnementsprocessen og ikke inkluderer sammenkædningen mellem idiosynkratiske detaljer og kunstneriske personligheder. Som Shanks skriver: "The logical structure of abduction is one of forecasting retrospectively" (Shanks 1996, 39) og forholder sig derfor til fakta og antager blot at der kan findes et korpus af vasemalerier hvor ører er tegnet på en specifik måde, men ikke at disse er refleksioner af malerens personlige fortolkning af virkeligheden (Shanks 1996, 39). Dette er i strid med den kunsthistoriske tilgang, hvor vaserne som kunstobjekt har en tosidet karakter. På den ene side er de lavet i fortiden og er derfor distancerede fra os. På den anden side er de et kunstobjekt, der kan transcenderer tid og sted og kommunikere på tværs af århundreder. Det er en idealistisk agenda, hvor fortidens kunst værdsættes i senere tider og steder for dens tidsløse kvaliteter (Shanks 1996, 28). Som kunstobjekt er vaserne anset for fritstående og uafhængige af forklaringer, da deres visuelle og æstetiske sprog er åbenlyst. Det medfører at klassifikationen af kunstobjekter ofte er cirkulær, som når en vase uden en kendt kontekst dukker op på kunstmarkedet, klassificeres den til eks. senarkaisk periode af eksperterne i auktionshuset. Vaserne indskrives i litteraturen, som en senarkaisk vase og er herefter en del af det korpus, som tillod dens tilskrivelse, hvortil andre vaser kan tilskrives (Shanks 1996, 59).

Vaser som kunstobjekter

Connaisseurs har genkendt ca. 900 vasemalere og -magere, hvilket udgør under halvdelen af de kendte figurdekorerede vaser og herudaf har kun omkring 40 efterladt deres rigtige navn. Langt under én procent af alle vaser har en signatur (Boardman 2007, 128). Vaser med for få stilistiske detaljer til, at de kan tilskrives en vasemaler, værdsættes ikke så højt, som de der kan, idet de mangler det kunstneriske element, som skabte dem. Connaisseurs arbejde med tilskrivninger er altså en værditillægelse til vaserne (Shanks 1996, 32). Sprogbruget i auktionsloddet for no.7245, bilag 1, bærer tydelig præg af dette i sætningerne:

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

"[...] one of the greatest vase painters [...]"

"Unfortunately the artist never signed any of his vases [...]"

"[...] one of his masterpieces [...]"

Det kraftige fokus på de enkelte kunstnere skyldes ønsket om at finde individer i den ellers anonyme fortid. Værdi tillægges den enkelte kunstner igennem personlig stil og rangeres i forhold til de andre vasemalere, se sætning 1. Identifikationen af individer er identifikationen af egoet, hvor det ikke er forsvundet i tiden, i mængden af almindelige mennesker eller i mængden af keramik. Det reflekteres i sætning 2, men opvejes til dels i navngivning af de vasemalere, hvis vaser ikke er signerede, men hvis stil stadig kan genkendes, som eks. Berlinmaleren, der er navngivet efter sit mesterværk i Berlin. Dette er en moderne forestilling af egoet, hvor egoet, *le signifié* (det indikerede), kommer til udtryk i, *le signifiant* (indikatoren), de idiosynkratiske stildetaljer (Shanks 1996, 33). Tilgangen kan beskyldes for etnocentrisme, projekteringen af moderne forskeres forestilling om egoet tilbage på antikken, og for kulturimperialisme, idet metodologiens præmisser er *connaisseurs* evalueringer og værdisættelse af vaserne (Shanks 1996, 34). I det kraftige fokus på kunstnernes individuelle stil, overvejes motivationen bag vaseproduktionen ikke. Det antages, at der var et socialt og økonomisk pres på datidens vasemagere og -malere, som nødvendiggjorde udviklingen af idiosynkratiske stile og identiteter (Shanks 1996, 36). Som en refleksion af vasernes anseelse som kunst blev no.7245 solgt i 2010 ved Christie's auktionshus i London for \$422.500, svarende til kr. 2.298.000 (Christie's hjemmeside 1).

Vaser som artefakter

Et vendepunkt for diskussionerne om forståelsen af vaserne skete ved et auktionssalg i 1993. Carls Hirschman solgte sin samling af 64 vaser på auktion i London for mere end £5 millioner. Auktionen indeholdt en "Caeretan Hydria", som blev solgt for £2,2 mio. svarende til kr.20.785.000 og er den dyreste vase solgt på auktion. Efter salget begynder diskussionen om vasernes værdi i antikken, i forskningen og i samlingshistorierne (Nørskov 2002, 19. Vickers & Gill 1996, v). Fra den romantiske attitude efter Winkelmann, hvor vaserne anses for ægte kunst, der kan stå alene, til Vickers og Gill, der arbejder hårdt for at ændre holdningen til græske vaser, så de ikke længere anses for kunstobjekter, men i stedet arkæologiske genstande. Det næste afsnit er skrevet udfra Vickers og Gills *Artful Crafts* i et forsøg på at præsentere deres teori bedst muligt.

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Historisk tilgang

Hamiltons publikationer af sin samling var en storstilet salgskampagne, hvor samtidens kunstneriske normer med frie kunstnere projekteres tilbage på vasemalerne i antikken, for at fremme værdien af vaserne i antikken, såvel som samtiden (Vickers & Gill 1996, 6-8, 10-12). I det 18. årh. blev der udviklet porcelænsfabrikker i Europa, som alle var under kongelig og aristokratisk beskyttelse. Josiah Wedgwood brugte antikke vasedesigns, fra bla. Hamiltons samling, i sin fabrik i England, kaldet *Etruria*. Han patenterede sin teknik, idet han erkendte at hvis offentligheden lærte, at produktionsteknikken bag antikke vaser var krævede, ville værdien af hans vaser stige (Vickers & Gill 1996, 20-22). Samtidig skete der også et skift fra de dekorative stile, barok og rokoko, mod den mere simplistiske nyklassicistiske stil, som de antikke vaser inkarnerer (Vickers & Gill 1996, 27-32). De utopiske idealer i det sene 19. århundredes Arts and Crafts Movement tillod opfattelsen af de antikke vasemalere, som frie kunstnere, der skabte sand kunst (Vickers & Gill 1996, 82)

Wedgwoods salgsteknik og Hamiltons publikationer var de primære årsager til, at British Museum købte vaserne og derved anerkendte dem som kunst. Kunstmarkedet for antikke vaser blev skabt på baggrund den tidlige modernismes etnocentriske forståelse af vaserne.

Antikken

I det femte og fjerde årh. f.v.t. blev standarden for rigdom og luksus sat i det persiske imperie og athenerne stilede efter denne. Service til de riges symposier var i ædelmetaller, som guld og sølv. Som i de fleste samfund blev stilen fastsat hos eliten, hvorfra den spredte sig til de nedre samfundslag. De riges metalkar imiteres i de fattiges keramik vaser (Vickers & Gill 1996, 37-39, 43-45, 54). Inventarlistere fra helligdommene vidner om, at templerne og skatkammerne var fyldte med objekter i ædelmetaller (Vickers & Gill 1996, 45-46, 55-57).

Det frembringer spørgsmålet, hvad skete der med denne rigdom i ædelmetaller? De blev smeltet om, når en krise truede landet, når moden skiftede eller metallet var slidt. Krige medførte plyndringer, ødelæggelser og igen omsmeltninger til eks. betaling af soldater (Vickers & Gill 1996, 55, 57-62). Det var desuden ikke en del af den græske gravskik at begrave rigdomme med den afdøde. Istedet gik rigdomme i arv til efterkommerne. De græske yderområder, Thrakien, Skytien i Krimområdet og Ukraine og Makedonien, har på baggrund af andre gravskikke bevaret nogle få metalkar, som er en indikator for en græsk rigdom (Vickers & Gill 1996, 70-73).

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Materiel tilgang

Keramikvaser er skeuomorfiske, idet vasens form og decorationen er kopi eller imitation af metalkar (Vickers & Gill 1996, 106-107). Farverne på vaserne var imitationer af metal: sort var anløbet sølv (Vickers & Gill 1996, 123-129, 137-141), rød var guld (Vickers & Gill 1996, 129-136), lilla var kobber (Vickers & Gill 1996, 141-144) og hvid var elfenben (Vickers & Gill 1996, 144-153). Decorationen på no.7245 er imitation af guldfigur på anløbet sølv. Skiftet fra sortfigursteknik til rødfigursteknik skyldes ikke et kunstnerisk ønske om naturalisme, men et materialeskifte i metalkar fra sølvfigurer til guldfigur og skal forstås vha. de bilingvale vaser. Motivet blev klippet ud i et stykke bladguld så positivet, den udklippede figur, blev til rødfigur og negativet blev til sortfigur på hver side af vasen (Vickers & Gill 1996, 139-141). Signaturene på keramikvaserne, som traditionelt anses for vasemagerens og -malernes, er istedet kopier fra deres metal-model. Det forklarer volapykinskriptioner og hvorfor nogle vaser, der bærer det samme navn, tilskrives to forskellige vasemalere på baggrund af en stilistisk analyse. Inskriptionerne, "Α εγραφοεν Β εποησεν", skal forstås via. ordene γραμματα og γραφίδες, som var designs på eks. træ, hvorfra klienten kunne bestille et ønsket motiv. Det ville ikke være hensigtsmæssigt ved keramikvaser, idet deres pris ikke tillod det. "A" designede vasen og "B" var sølvsmeden, der lavede vasen. De sande kunstnere var ikke pottemagerne og -malerne, der imiterede metalkar, men de kunstnere, der designede metalkar. De var kunstnerne, der lavede kunst, bestemte moden og hvem vasemagerne og -malerne imiterede (Vickers & Gill 1996, 154-166). To vaser tilskrevet Berlinermaleren har påskrevet pris, som omregnet svarer til nogle få pund. Det viser, at vaserne ikke var et værdifuldt produkt i antikken og reflekterer, at vasemalerne ikke var kunstnere som bla. Hamilton fremstillede dem (Vickers & Gill 1996, 85-88). Det antikke marked for vaser kunne have været et biprodukt af markedet for andre materialer eller af andre aktiviteter (Vickers & Gill 1996, 88-92).

Delkonklusion

Det er Gill og Vickers hensigt at fremvise en teori, der ikke har ligeså mange uoverensstemmelser, som de tidligere tilgange til vaserne, specielt Hamilton og Beazley. De anklager kunstmarkedet og forskningen for ethocentrisme, hvor vasernes moderne monetære og æstetiske værdi projekteres tilbage på antikken, og skaber en skævvridning af forståelsen af antikken. Det er en ethocentrisme, som startede i det 18. årh. med personligheder, som Hamilton, d'Hancarville og Winkelmann.

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Essentielt for deres argument er vasernes skeuomorfiske karakter. At forskningen ikke tidligere har genkendt dette, skyldes den romantiske attitude og doktrin at sand kunst, vaserne, er sand overfor sit medie, kan stå alene og ikke imiterer andet. Vickers og Gills teori er modsætningen til romantikkens attitude, idet de ikke anser vaserne som kunst. Det har længe været anerkendt, at flere designelementer, specielt formerne på vaserne, imiterer teknikker i metalproduktion. Det nye i Vickers og Gills teori er at dekorationen, de kunstneriske vasemalerier, er imitationer og kopier af den sande kunst (Shanks 1996, 62). De gør altså ikke op med konceptet om kunst i antikken, men blot vaserne som kunst. De vender fokus fra producenten, de individuelle vasemalere, til forbrugeren, som de ikke anser for at være det rige athenske og etruskiske borgerskab, men i stedet de lavere og fattigere dele af samfundet. Det følger, at hvis den antikke forbruger var fattig, vil de moderne forbrugere, de rige samlere, ikke føle samme tilknytning til vaserne.

En stor del af deres empiri er antikke tekster, hvilket er problematisk, idet der ikke er nogen fyldestgørende teori til forholdet mellem overleverede tekster og arkæologisk materiale. Det er ikke muligt for arkæologien at rekonstruere et objekt, som kun er overleveret igennem litterære beskrivelser. Hvis det eneste, der er tilbage efter antikkens metalkar, er imitationerne i keramik, vil alt, der kan siges om metalkarerne, først være sagt om vaserne. Metalkarerne defineres vha. vaserne, men det er cirkulært, idet vaserne skal forstås som imitationer af metalkarerne. Det er mere interessant, hvorfor et visuelt udtryk blev valgt til vasen, eks. ved konteksten for Berlinermalerens vaser og motiver i Etrurien, hvor størstedelen af hans vaser er fundet.

Konklusion

På baggrund af analysen af kunstmarkedet kan det konkluderes, at fortiden kan ikke ses, uden at den ansues gennem samtidens diskurser. Derfor er det vigtigt at se på standpunktet for forskningen, når en periodes tilgang til antikken skal forstås. Det er en gensidig påvirkning mellem ændringer i tankegange og begivenheder, der skaber forståelsen af antikken i samtiden. Samlingerne og forskningen af vaserne i de forskellige perioder er en refleksion af periodens episteme: i renæssancen, hvor vaserne anses som rariteter forbundet med jorden og repræsentanter for en kunstnerisk skønhed, oplysningstidens nationalistiske tilgang til vaserne, som propagandamateriale for et etruskisk styre i Italien, eller det 19. århundredes kontinentale idealisering af det antikke Grækenland, der altsammen kulminerede i det tidlige 20. århundredes tilskrivninger og idealisering af vasemalerfaget i antikken. Det ses altså, at tilgangene i kunstmarkedet til vaserne har haft stor betydning for vores forståelse af antikken. I analysen af Beazley Archives no.7245

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

blev det desuden eksemplificeret, at de forskellige teoretiske og metodologiske tilgange har forskellige fordele og problematikker, som forskningen skal tage højde for.

Den nutidige postprocessuelle arkæologi, som startede i slutningen af det 20. årh., kritiserer de forrige århundredes tilgange til antikken. Vaserne er ramt af en modstandsbevægelse med tankegangen "artefacts not art", hvilket betyder, at vaserne er upopulære emner i forskningen. Men de tidligere forskere og connoisseurs kan ikke anklages for uvidenhed ud fra nutidige diskurser. De tolkede, ud fra det materiale de havde tilgængeligt og deres metanarrativistiske forståelse, som først bestod af en opfattelse af vaserne som etruskiske, næst at de var produceret i Italien af grækere, så at de var græske vaser importeret til Italien og sidst til den nutidige erkendelse, at nogle af vaserne var italiensk lokal produktion med inspiration fra græske vaser. Det er vigtigt at forstå connoisseurs og forskere gennem deres samtid for at de giver mening i vores nutid. Det samme vil gøre sig gældende for Vickers og Gill, når der i fremtiden ses tilbage på arkæologien i vores nutid. Det er vigtigt at forstå deres agenda, for at forstå deres konklusioner. Vickers og Gill arbejde har det primære formål at ændre forståelsen af vaserne fra kunst til artefakt, med den bagtanke at stoppe kunstmarkedets handel med dem. Det er håbet at overbevise forskere og connoisseurs om deres inferiøre æstetiske værdi og forhold til antikkens sande kunst, metalkarrene, så kunstmarkedet ikke skævvrider vores opfattelse af antikken.

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Bibliografi

- Beazley, J. D., 1911, The Master of the Berlin Amphora, *JHS*, vol. 31, 276-295.
- Beazley, J. D., 1964, *The Berlin Painter*, Melbourne.
- Beazley, J. D., 1974, *The Berlin Painter. Revised 1944 and 1947. (Forschungen zur antiken Keramik. 1. Reihe; Bilder griechischer Vasen; Heft 2)*, Mainz am Rhein.
- Bloesch, H., 1992, *Geiechische Vasen der Sammlung Hirschmann*, Zürich.
- Boardman, J., 1975, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period. A handbook*, London.
- Boardman, J., 2007, *The history of Greek vases : potters, painters, and pictures*, London.
- Lyons, C. L., 1992, The Museo Mastrilliand the culture of collecting in Naples 1700-1755, *JHC*, vol 4, no. 1, 1-26.
- Montfaucon, Bernard de, 1702, *Diarium Italicum*, Paris.
- Morris, I., i ed. Morris, I., 1994, *Classical Greece: ancient histories and modern archaeologies*, Cambridge.
- Nørskov, Vinnie, 2002, *Greek Vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases - An Aspect of the Modern Reception of Antiquity*, Aarhus.
- Oakley, J. H., 2009, State of the discipline. Greek Vase Painting, *AJA*, vol. 113, 599–627.
- Robertson, M ,1992, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge.
- Rouet, 2001, *Approaches to the Study of Attic Vases: Beazley and Pottier*, New York.
- Shanks, M., 1996, *Classical Archaeology of Greece - Experiences of the discipline*, New York.
- Stansbury-O'Donnell, M. D., 2011, *Looking at Greek Art*, Cambridge.
- Vickers, M. & Gill, D., 1996, *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery*, Oxford.
- Bilag 1.
Christie's, 1, <http://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/an-attic-red-figured-neck-amphora-attributed-to-the-5321788-details.aspx> (21.01.14).

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Bilag 1 Christie's, Beazley Archives no. 7245

Screenshot af auktionsloddet

The screenshot shows a mobile browser interface for a Christie's auction. The address bar displays 'christies.com'. The page title is 'AN ATTIC RED-FIGURED NECK-AMPHORA'. Below the title, it states 'ATTRIBUTED TO THE BERLIN PAINTER, CIRCA 490-480 B.C.'. There are three images: a large main image of the amphora, a detail of the head of a figure, and a smaller view of the amphora. The price realized is \$422,500. The estimate is \$200,000 - \$300,000. The sale information includes 'SALE 2323 - ANTIQUITIES', '10 June 2010', and 'New York, Rockefeller Plaza'. There are buttons for 'BUY CATALOGUE' and 'AUDIO (1)'. Navigation buttons for 'GO TO: Lot #', 'GO', 'PREV', and 'NEXT' are also visible.

SALE 2323 | LOT 86

GO TO:

AN ATTIC RED-FIGURED NECK-AMPHORA
ATTRIBUTED TO THE BERLIN PAINTER, CIRCA 490-480 B.C.

SHARE PRINT EMAIL

Price Realized
\$422,500 (Set Currency)

Estimate
\$200,000 - \$300,000

Sale Information
SALE 2323 —
ANTIQUITIES
10 June 2010
New York, Rockefeller Plaza

Special Features

Transskribering af audio fil tilknyttet auktionsloddet

"The Berlin Painter is considered one of the greatest vase painters of the late archaic period. He was a pupil of the Pioneer school, the first painters to work in the red figure technique. Working in Athens during the early fifth century BC. the Berlin Painter was best known for featuring a single figure on either side of his vases even where the action continues from one side to the other. He also preferred to limit the amount of subsidiary ornament. Unfortunately the artist never signed any of his vases, so we do not know his actual name, but modern scholars have identified his work in more than 400 vases and fragments and have given him the name the Berlin Painter after one of his masterpieces, an amphora in Berlin. The subject from the present vase is a scene from the Trojan war. The youthful warrior on the one side depicts the hero Achilles, while the collapsing figure on the other side is Hector."