Danskernes Historie Online
Danske Slægtsforskeres Bibliotek

Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliserings-projekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt vores arbejde – Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat

Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskernes Bibliotek: https://slaegtsbibliotek.dk
Danske Slægtsforskere: https://slaegt.dk



HUS-BILLEDE-DEKORATION

20'rne i Danmark

Troels Andersen - Per Kirkeby - Allan de Waal

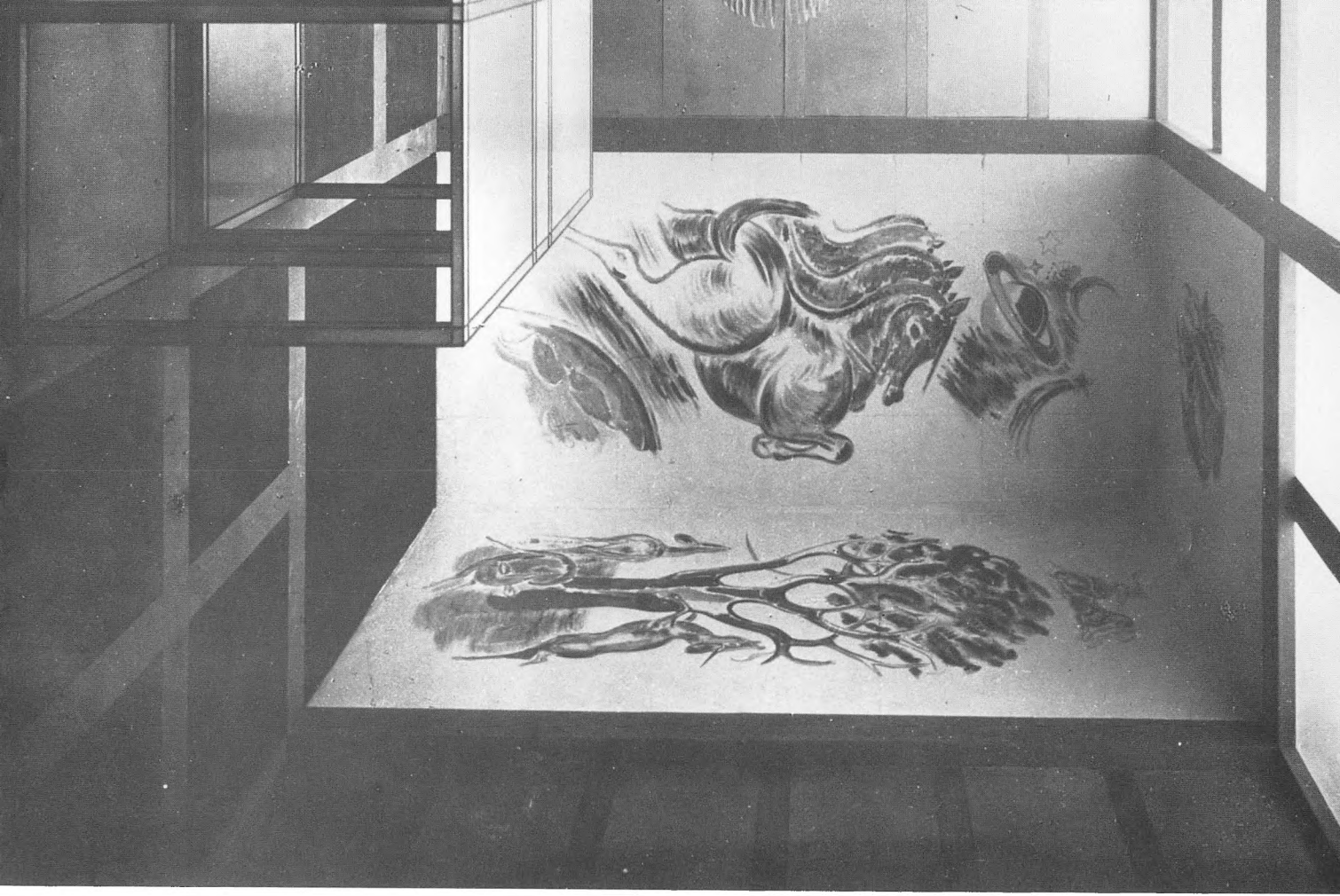
HUS – BILLEDE – DEKORATION

20'erne i Danmark

Troels Andersen
Per Kirkeby
Allan de Waal

Arkitektens Forlag 1978





Forord

Bogens tekster og billedudvalg er kommet til gennem foredrag og udstillingsvirksomhed; som resultatet af nysgerrighed over for en »ukendt« periode (det er ikke kun Moden, der er underlagt generations-konjunkturer).

Det er med andre ord ikke en samlet fremstilling, men en løbende diskussion; og der dukker spændende ting frem af arkiverne, når man prøver at finde forklaringer eller fortilfælde på nogen af de problemstillinger, man ikke uden videre kan finde en nutidig bortforklaring på. De kedelige huse nutildags, f.eks. eller de triste dekorationer hvis man overhovedet kan få øje på dem for bare smagfuld kunst; eller problemstillingen med kunsten og arbejdet; eller den billedmæssige glæde.

Hvad kom de »moderne« huse og billeder af? Og hvor blev det af, alt det der ikke var glat eller murstensstribet »fornuftigt«? Hvordan var de folk »egentlig« som nidkære proselytter siden har forvansket billedet af?

Historien efter 20'erne, konsekvenserne, kender vi bedre. Men hvad skete der i »selve« 20'erne, og lige før? her i Danmark, i udkanten af Europa... Og hvad var det for brokker de selv havde at slås med? Det giver Adolf Loos måske et svar på, hvis man staver sig gennem hans foredrag fra 1908, eller går til oversættelsen af Ruskin fra 1917. Derfor er de to stykker kommet med. En periode har ikke en klar begyndelse blot fordi den ikke er slut endnu; og både Ruskin og Loos' spørgsmålstegn slår da også både smut og krøller på halen i vores egne artikler. Hver sin vej.

A.deW.

Poul Henningsen og Axel Salto: Forslag til udsigtspavillon, Kunstnernes Efterårsudstilling 1921.

Den dekorative kunst

Per Kirkeby og Allan de Waal

Historien om genopdagelsen

I 60'erne var Jugendstilen, eller Art Nouveau som det hedder på fransk, den store mode. Alt skulle være krøllet og mystisk, krydret og underholdende. 60'ernes egen stil, *den psykedeliske*, var Jugendstil-efterligning. Der ligger mange ting gemt i denne genopdagelse af en forkætret stil. Blandt andet et oprør – et oprør mod den »fornuft« og kvælende smagfuldhed, som var gået forud. I min skoletid var Jugendstil den rene stilforvirring og dekadence. Denne stilforvirring blev af Asger Jorn fremholdt som et oprør, et oprør på fantasiens vegne mod den fantasiløse udgave af funktionsalismen, som fra 30'rne og helt op i 60'erne var det eneste saliggørende. Og det var allerede tidligt i 40'rne at Jorn slog det slag. Når man tænker på, hvor alvorlige sager der er slået op, så er det ikke særlig underholdende at se det hele ende som en afstumpet mode. For nogen rigtig indflydelse har det ikke haft, man bygger stadig i den mest vanartede funktionalisme.

Den mere fladtrådte side af hele historien var den hårde kommercielle udnyttelse. Først og fremmest en tiltrængt stimulering af hele nydelsesindustriens facade, og så en hel blodtransfusion af antikvitetsbranchen. Et vældigt spring frem, og en kolossal mængde nye ting kom ind i omsætningen. En slags demokratisering af salget med gamle ting. Nu var det ikke længere kun de ubetalelige rokoko-spejle det drejede sig om. Det var også et nyt socialt lag, der skulle købe gamle ting. De store, veluddannede årgange, der nåede frem her i 60'erne og skulle gennemføre de nødvendige reformer som lignede rene oprør, de skulle naturligvis også have deres egne oprørs-antikviteter. Og hermed er også givet noget af forklaringen på, at det ikke blev et rigtigt oprør, men blot en mode.

Men trods alt kan man ikke se bort fra, at der var en virkelig baggrund for Jugendstil-moden. Det var ikke kun en smart lanceret strømning. Den fornemmelse har man derimod når det gælder Art Deco. Art Deco var det, der i historien kom efter Jugendstilen. Det var 20'rnes stil. Og nu skal vi repetere forløbet her i 70'erne. Efter genopdagelsen af Jugend kommer genopdagelsen af Art Deco. Udnytte det nu skabte behov for den nære arkæologi, den eksotiske betragtningsmåde af noget, der er foruroligende tæt på. Og igen et spring frem i tiden, som hæver endnu et læs marskandiservarer op i antikvitetsbranchen. Men nu er der næsten gået inflation i det, fortiden er blevet i går, antikviteten er Mickey Mouse-lampen fra barndommen. 50'erne er kun lige begyndt. I London havde Victoria & Albert Museet i 1976 en udstilling, der var en udstilling om den store britiske udstilling i 1951, The Festival of Britain. Lad være at rydde pulterkamrene og værn om forældrenes dagligstuer, der ligger penge og venter.

Art Deco er ikke kommet på tapetet så spontant som Jugendstilen. Den er blevet markedsført. Det er især tyskerne der har været hidsige. På samme måde som et stort underholdsningslystent kunstpublikum er blevet præsenteret for den ene tovlige kunstretning efter den anden inden for den aktuelle kunst, på samme måde har kunst-antikvitetshandlere ført Art Deco frem. Auktionskataloger og efterfølgende prismeddelelser fortæller om, at der er penge i det. Og det har bredt sig til hele den civiliserede verden – selv om det er knap så meget *en vogue* i Danmark. I Paris var der for eksempel en udstilling på Museet for dekorativ Kunst, efteråret–76. Det var også en udstilling om en udstilling, nemlig den store udstilling i Paris, 1925 – den udstilling som var den oprindelige lancering af stilen.

Art Deco er 20'rnes stil, tidsånden hænger ved. Og denne eksotiske tidsånd har jo været udnyttet af den umættelige facadeindustri i de sidste par år. Gatsby-forsøget for eksempel; og smarte filmfolk som Bertolucci har benyttet sig af det. Så 20'rne og den medfølgende Art Deco har skam været udnyttet, men ikke rigtig slået an. Lanceret ja, men uden 60'ernes bevægelse som baggrund. Art Deco er – meget enkelt sagt – en kølig, abstrakt stil. En *sofistikeret* stil, og derfor er den blevet en genopdagelse for et begrænset publikum, et købedygtigt publikum, der oplever sig selv som meget sofistikerede. Dem fra 60'erne, der er blevet voksne.

Men det er ikke hele historien –

Det vanskelige ved at fastholde Art Deco'en som fænomen eller *begreb,* ligger allerede i navnet – Dekorativ Kunst. For hvis den er kunst er den ikke udelukkende dekorativ, så hvis den er virkelig dekorativ er den ikke rigtig kunst.

Det er på samme måde med Art Deco'en som *stil*fænomen. Dér er den lige så svær at bestemme; for hvis et hus fra tiden virkelig kan siges at være klassicistisk – Politigården i København for eksempel – så er det ikke rigtig Art Deco, trods detaljerne. Og hvis en bygningsdekoration ligner Art Deco er huset i alt fald ikke ægte funktionalistisk, men måske snarere Skønvirke.

Art Deco'en er karakteristisk ved at være dét, der er tilovers i de fastlåsede stilbilleder fra tiden. Et afvandingssystem, et underholdende og forgrenet net ind over det regulære og nogen gange temmelig flade landskab af periodens store og tydelige stilfelter.

Når en ny stil opstår, har man heller ikke altid straks noget nyt navn parat til den. Der har været perioder, hvor man opfattede en stilart som et udtryk man *valgte* til sine huse eller kunstgenstande; og andre perioder, hvor man mere mente at en stilart var noget der umærkeligt *opstod* ud af ideelle forestillinger eller ærlige, fornuftige tankegange.

Sådan en periode var Funktionalismen – fra midten af 20'rne og frem til – ja i realiteten frem til i dag. De vaskeægte funktionalister ville helst forestille sig, at nu havde man fundet de vises sten i en tidløs stil uden ufornuftige krummelurer. Det typiske som stik modsætning til det tidstypiske, det effektive fremfor det effektfulde,

væsentligt over for uvæsentligt. Men mangelen på krummelurer blev selvfølgelig også en stil, i en sådan grad at det først er for fem-ti år siden at nogen igen har turdet interessere sig for at give husene et mere grinagtigt udseende, end det tilsyneladende fornuftige, som alle sindssyge beton- og glaskasser har prøvet at se ud som om siden 50'erne.

Så er det man også får kunstmalere til at påtage sig en eller anden integreret dekorativ opgave, der ikke er særlig dekorativ og oven i købet helst skal have et *funktionelt* sigte – striber på hospitalsgangene for eksempel, for at patienterne bedre kan finde rundt i mastodontens labyrinter af laboratorier. Eller et *camouflerende* – frække farver på både døre-vægge-møbler og tæpper i de marxistiske studenters kantine, hvor der i forvejen er så statisk elektrisk og dårligt ventileret, at det kan være det samme med dekorationen så længe mælken bliver sur og håret stritter.

Problemet med husene og det dekorative er gået i hårdknude, fordi arkitekter nu til dags virkelig ikke er særlig gode til at gøre husene underholdende eller ligne andet end standardløsninger over hele linien; og billedkunstnerne lige så dårlige til at acceptere problemerne i samfundets store bygninger.

Det har skabt et stigende mistillidsforhold og en gensidig foragt, som det bliver meget svært at komme ud af igen.

Så svært var spørgsmålet ikke da Art Deco'en blev til omkring 1920, for dengang var et billede stadigvæk et billede, og en dekoration en dekoration. Og problemerne med et hus eller et møbel til at overskue. Selv om det også dengang var sjældent, at hus og dekoration smeltede så monstrøst sammen som i et par af New Yorks skyskrabere, hvor toppene i King-Kong-højde fik et særligt svaj eller knæk, og gange og trapper zigzag-striber og navnet Jazz Modern i stedet for Art Deco – Radio City Hall, Chrysler Building og Empire State.

Problemerne med et hus var stadig til at håndtere, og et billede stadigvæk et billede – trods Kubisme og Futurisme. Som i den *nu igen* mondæne restaurant La Coupole i Paris, hvor alle de firkantede søjleskafter er malet med dekoraktive malerier lige under det hvide loftslys.

I den forstand er Stærekassen i København – Det kgl. Teaters Nye Scene – også en Art Deco bygning. Ganske vist er huset næsten lige så firkantet som Politigården eller Statsskolerne i Randers og Viborg. Men Stærekassen er så smaskfyldt med farver og billeder indvendig og vinkelmønstre og figurer udvendig, at det alligevel mere er Art Deco end Klassicisme.

Og så sværer kolossen – deraf navnet: Stærekassen! Tværs over en trafikeret gade, med en glimtende guldmosaik i bunden nedenunder det løftede hus; med spejle i foyeren, og de glatteste farvede pudsoverflader i tilskuerrummet.

Stærekassen er fra 1930 og Politigården fra 1920 – det er den *hårde* linie i noget der har med Art Deco at gøre her i Danmark, den klassicistiske part, der startede med en lille museumsbygning i Fåborg, endnu ti år før – og sluttede tyve år for sent, at dømme efter reaktionen i Kritisk Revy og fordommene over for Stærekassen mange

år efter; eller i sammenligning med Høeg-Hansens Stadion i Århus, som er fra 1920 og bærer Nye Scenes træk på en ganske tidsfähig facon.

Samtidig med Fåborg Museum er der også Palace Hotel på Rådhuspladsen i København. Eller Århus Teater. Det er nærmest Jugendstil – eller begyndelsen til den *bløde* part af Art Deco'en i Danmark, den svulmende del, modehusenes lækre bygningsdekorationer, blomstermotiver i bronze og guld eller porcelænsfabrikkernes jubilæumsgaver i farvet stentøj. Den ende rækker langt: Stormagasinet Illums ur, med de fine damer i nikkel og messing og kling-klang musik hver fulde time, var fra 1941, hvor den skandinaviske Funktionalisme *var* slået igennem med rådhuse og radiohus.

Tyve år før blev der slået et slag Art Deco mellem arkitekter og billedkunstnere, alle de senere så kendte navne. Det var på Kunstnernes Efterårsudstilling, og den historie blev næsten glemt igen, og bestræbelserne spaltet op. Men flokken var endnu samlet på KE i 1921 – omkring dekorative rumeksempler bygget op på selve udstillingen.

Der var Poul Henningsen og Thorkild Henningsen, som fem år efter satte gang i tidsskriftet Kritisk Revy og den radikale danske Funktionalisme. Poul Henningsen arbejdede på udstillingen sammen med Axel Salto i eet rum og med Vilhelm Lundstrøm i et andet. Og Thorkild Henningsen med både Svend Johansen og Olaf Rude. Arkitekterne Ivar Bentsen og Kay Fisker – som kom til at tegne den danske arkitekturopfattelse i mursten og uden for mange spekulationer – var også med. Fisker arbejdede sammen med Mogens Lorentzen; Bentsen med William Scharff, og med Jais Nielsen, der bare få år før havde malet knitrende futuristisk med fut og fart, men allerede nu i 1921 optrådte i den bløde højtidelige stil, som efterhånden blev hans ulidelige kendemærke.

Gamle Vilhelm Wanscher arbejdede sammen med sig selv, som en anden Michelangelo. Han malede Don Juan-motiver på væggene og formede rummet med en forgyldt trælysekrone og en stor kommode, der mere ligner en sarkofag fra Firenze end et møbel fra 20'rne og netop derved er meget Deco.

Olaf Rude maler i sit rum en ridder i kamp med en lindorm, som dekorativ Kubisme på Thorkild Henningsens knaldblå vægge og med hvide lister omkring billedfelterne. Og Poul Henningsen sætter guldlister og småmønstret fransk tapet omkring Lundstrøms fire store kvindeskikkelser, De fire Årstider.

Lundstrøm er vel i det hele taget mere deco end kubist hele vejen igennem. Tænk på dekorationerne i Frederiksberg Svømmehal. Men der er ikke så mange danske kubister, at kunsthistorikerne har råd til at tabe een i svinget, hvorimod teaterdekorationer og bladtegninger – Hallman, Otto C., Povl Nordholt – klart er en art dansk Deco, ligesom maleren Svend Johansen, der også var med i samarbejdsrummene 1921.

Det mest interessante rum på udstillingen – set fra nu – er Axel Saltos og Poul Henningsens. Dels fordi samarbejdet – rummet med møblerne og så Saltos sprin-

gende krumhalsede heste – kombinereer den *hårde* og den *bløde* linie i tidens dekorative kunst. Dels fordi rummet indeholder ideer og bestræbelser der peger lige ud i den samtidige internationale Modernisme – funktionalisternes og konstruktivisternes materialer og total-rum i Berlin og Sovjet.

Poul Henningsens rum er umådelig firkantet og modulinddelt; møblerne fineret med messing, gulvet beklædt med gummi – og over bordet hænger midt i rummet en lyskugle, der ikke har meget at gøre med de senere *principper* i PH-lampen, men alligevel *ligner*, i opbygningen af koncentriske metallameller.

Det var Thorkild Henningsen, der havde taget intiativ til udstillingsarrangementet; og som der står i Politiken fra dagen efter ferniseringen, så »viser kunstnerne arbejdshumør trods tidens bedrøvelighed –«. 1921 er herhjemme året imellem Påskekrisen med Chr. X.s mere end tvivlsomme regeringsudskiftning, og så Landmandsbankens krak i 1922 efter skandalen med ØK og Transatlantisk Kompagni.

Udstillingen er heller ikke »bare et nyt sving på dysmorfismens lirekasse –«, fortsætter artiklen i Politiken. *Dysmorfisme* det var en lærd medicinprofessors forklaring på den moderne kunst som resultat af regederlige nervelidelser. Men Efterårsudstillingen klarede altså frisag. Som Deco, måske –? I avisens sladderspalte kan man se at både møbeltegneren Kaare Klint og forfatteren Tom Kristensen har været til stede ved ferniseringen. Kaare Klint har så småt været i gang med sin grundige systematisering af mennesket og dets bohave. Og Tom Kristensen havde samme år udgivet sin urolige roman Livets Arabesk, med beskrivelsen af Dr. Baumanns bibabu-dukker i rigmandsvillaens ottekantede kabinet, med en knokkeldans af dysmorfistiske malerier i lilla og lysegrønt hele rummet rundt, højælede synkoper hen over parketgulvet og liderlige hyrdescener på dagligstuens tapet.

Selv er Dr. Baumann specialkirurg og ekspert i at binde patienternes indvolde op med sølvtråd, så de kan hænge i ribbenene – unægtelig en form for lægekunst, der er ligeså morbidt deco, som dukkerne i kabinettet, bibabu'erne, sprællemanden og spiralklovnen. Men Baumanns sølvtråde er også et problem med at få sjælen til at hænge sammen, i de ophidsende år efter revolutionerne i Tyskland og Rusland. Et forsøg på at »gøre det hele til eksakt videnskab«, som Baumann udtrykker det, både sjælen og uendeligheden; lige som Kaare Klints målskemaer over benklæder, dækketøj og tallerkener til tre, fire eller tolv.

Siden skiltes de danske kunstneres veje. Billederne og rummene lige sådan. Så *dekorationen* røg tværs igennem eller ud til højre.

I Kay Fiskers produktion blev der ingen tid til hverken kærtegn eller dekoration, undtagen når han tegnede sølvtøj.

Vilhelm Wanscher, der var den moderne bevægelses ankermand når det gjaldt den historiske forståelse af skønheden, tog siden *monumentalt* fejl af verdenssituationen og det nye Tyskland.

Og Poul Henningsen formulerede med brask og bram, at nu var det *livet selv* der skulle være et kunstværk. Men det bliver bygningerne ikke i sig selv kønnere eller

sjovere af, så problemet med *husene og skønheden* fik han ikke løst i almindelighed, selv om lamperne er gode eksempler: PH-lampen, der første gang lyste på Verdensudstillingen i Paris 1925, og siden over tusindvis af danske spiseborde; eller den store skinnende koglelampe i de fine direktionslokaler; eller de morsomme tivolilygter en sommernat; det er altsammen kunstindustri, der forbinder det indlysende *dekorative* med klar fornuft i forarbejdningen af den moderne elektriske pæres knivskarpe stråler.

Historien og stilhistoren –

Art Deco – det er den dekorative kunst. Og det er mere end spændende. Det er smukt at være dekorativ – og at vide det.

At opfylde et behov for øjenlyst, dekoration – og ikke lide under forestillinger om at disse dekorative ambitioner nødvendigvis skal forveksles med kunst. Kun på den måde kan det dekorative paradoksalt nok være en kunst.

Det viser sig i Art Deco'ens forhold til, hvad der ellers blev lavet af billeder omkring den. Fra Kubisme, Fauvisme osv., tager den dekorative kunst uden bekymring en masse formelle elementer. Men uden at tage problematikken fra de forskellige kilder med. Der er for eksempel den form for 20'r-maleri vi kalder Neue Sachlichkeit, og som er et overrealistisk maleri, en morbid udgave af fotografiet, et maleri med mærkelige skævheder af samfundslivets grusomheder. Men ikke demonstrativt allegorisk som et surrealistisk maleri, men altid sådan mere almindeligt, bare mere almindeligt end det almindelige, hårene i overskægget bliver tydeligere, folderne i tøjet skarpere. Dette maleri har et spejlbillede i Art Deco-garderoben. Et maleri, der bruger den samme teknik, men helt uden skævheder og luskede overgreb. Den nedringede dame med drengefrisuren er en charleston-dame og ikke en luder; eller selv hvis hun er en luder, så stinker hun ikke af opløst lig. Den dekorative udgave tager det bevidst morbide væk. At det så kan komme igen i det samlede billede af tiden og dens dekorationer, det er en anden sag, og vores underholdning.

Der er et andet underholdende aspekt ved Art Deco, som kan illustrere dannelsen af en dekorativ størrelse. Det er det indianske element. Det er en velkendt historie, at den videnskabelige arkæologiske udforskning af antikkens efterladenskaber fik stor betydning for europæisk arkitektur og design. Det samme mønster gentager sig med Art Deco og de indianske højkulturer. Den egentlige udforskning af disse kulturer tager først fart op mod forrige århundredes slutning, så med den sædvanlige reaktionstid fra videnskab til mode, passer det meget godt. Det bliver til masser af trappepyramider i kommoder, tasker, radioer og alt muligt. Det er især den aztekiske formverden der udnyttes. Med sin kantede stil, den zigzag'ede ornamentik, lineallynene, var der også en sær – overfladisk måske – lighed med for eksempel Futurisme.

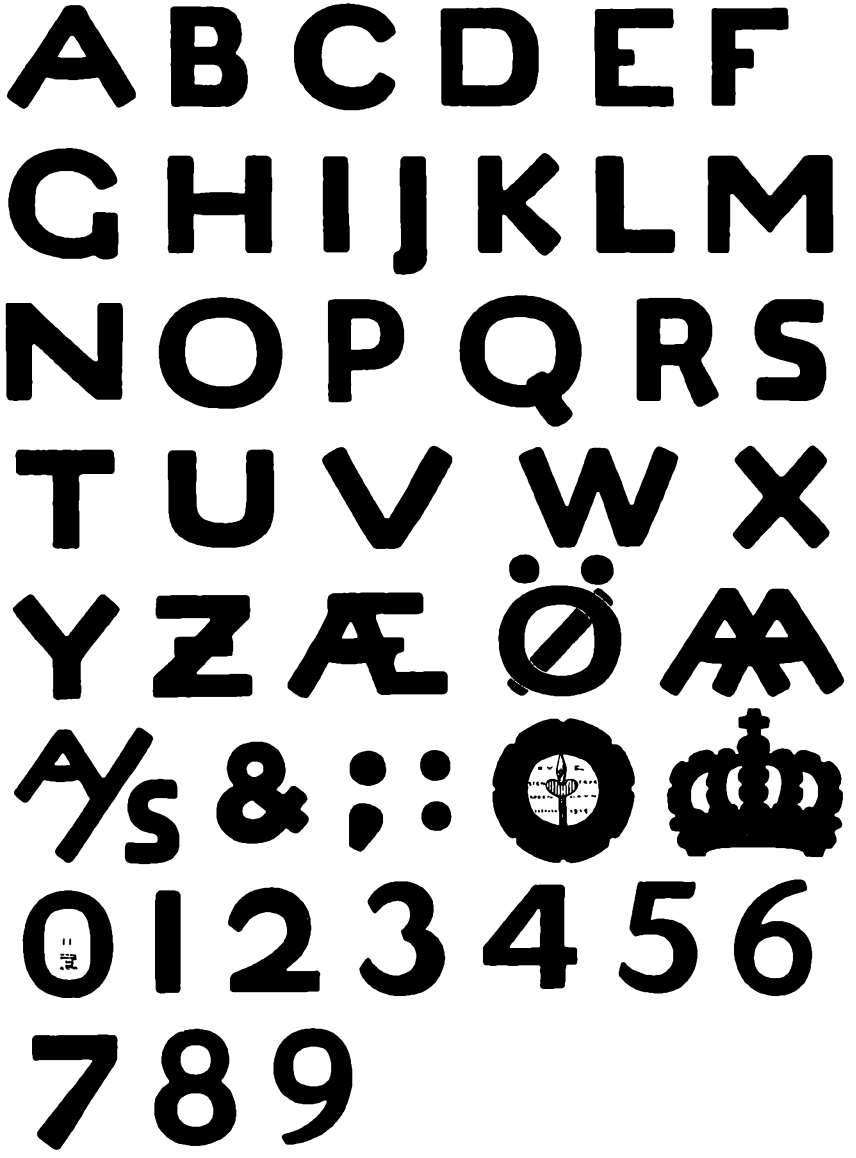
Og så var der altså nok et element til dekorationen, endnu en hjælp til at gøre tingene underholdende. Det er en lykke når det sker. Vi kan ikke længere tillade os

at nedvurdere *den dekorative kunst.* Det er vigtigere at have huse med underholdende dekorationer end triste huse med højtidelig kunst. Både arkitekturen og kunsten er ved at omkomme af skræk for dekorationen. Den renhjertede, uforskrækkede dekoration kræver en stærkere moral end den højtidelige kunst og det løgnagtigt funktionalistiske hus. Kunstnerne må indse, at dekoration er en høj og krævende ting, mere krævende end den indskrænkende højtidelighed. Og arkitekterne må turde give deres huse karakter. Eller rettere: samfundet må; for kunstnere og arkitekter står i samfundets tjeneste, eller er dets slaver og mærkede gidsler. De er som alt andet del af Historiens gang. Den rigtige historie er interessant og skal ikke glemmes, når der tales om kunst; men *stil*historie er farligt. Stilhistorie er ofte snyd og bedrag, som når arkitekterne ikke tør give deres huse karakter, fordi den bedrageriske historie har ført dem gennem en række stilarter, slidt dekorationerne op, og angiveligt, uafvigeligt ført frem til den stilløse arkitektur. Så ser man sig tilbage, og ser stil og dekoration ligge som historiske og derfor urørlige elementer. Det er løgn, det er funktionalismen der har sat en forkert pointe på det hele. Stil, det er den karakter, man giver en bygning, sagde de gamle. Og det gælder stadig, alle stilarter er nærværende og brugbare størrelser, og alle kendte dekorationer og dem du selv kan komme på, er til rådighed for dannelsen af enhver bygnings karakter. Den rigtige historie er spændende og stimulerende; stilhistorie er til at tryne dig med. Et opgør med den ubrugelige stilhistorie vil også føre til et opgør med den måde Historien, den rigtige historie, fremtræder på. For vi siger nok her at Historien er interessant og relevant, i modsætning til stilhistorien; men det betyder naturligvis ikke at den er rigtig. Tværtimod, der er en sammenhæng mellem den grasserende stilhistorie og den officielle, rigtige historie. Det er de midlertidige sejrherreers historie. Og en udstilling som den i Paris, om udstillingen i 1925, passer fint ind i dette mønster. Samtidig med den eksotiske interesse for de historiske 20're, ordner museet en ren stilhistorisk udstilling. Resultatet er stigende priser på nye antikviteter – ikke en revision af den officielle historie, og ikke en impuls til at give husene karakter.

Sandheden er altid revolutionær.

Verden kan ikke leve uden Skønhed, men Skønhed kan leve uden Pragt.

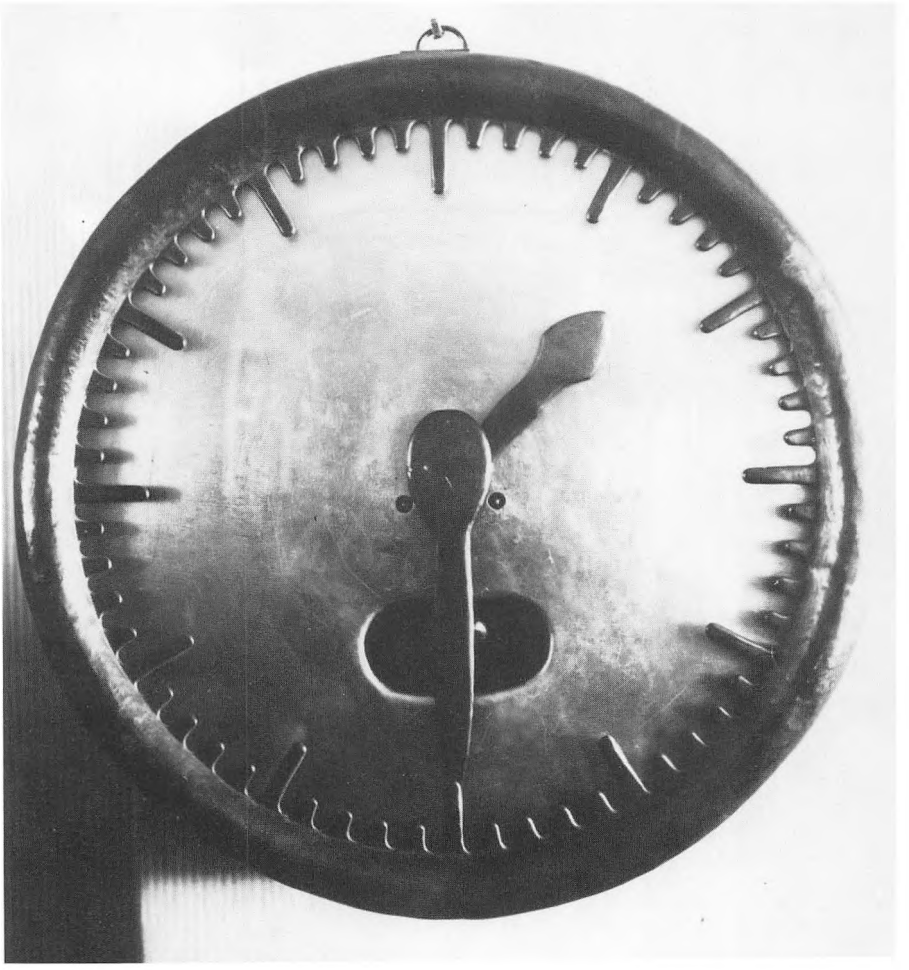
(Poul Henningsen, Hvad med Kulturen, 1933)



Knud V. Engelhardt: Alfabet til Den Baltiske Udstilling i Malmø, 1914.

Skabelonskrift for Københavns Sporveje, 1909.

Talløst ur, 1910.



Optaget



Knud V. Engelhardt: Københavns Sporveje, vognmateriel omkr. 1909.

Trommesalen, bazarbygning, København 1921.

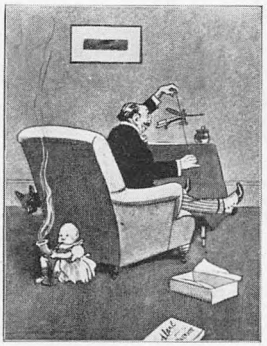

HERREEKVIPERING
Vi har den pigtige Vare
til den
pigtige Pris



Robert Storm Petersen: Leende dame, 1906.

som hindrede mig i at rejse videre foreløbig — — jeg sad ved Frokosten i Hotel Jam-Jam — det herlige friske Maaltid bestod af for fem Øre Gulvsand — en halv Flaske Vand — seks Kongen af Danmarks Brystkarameller — en udgaaet Potteplante, samt til Dessert en Haandfuld Shagtobak — under hele Maaltidet blev jeg iagttaget af Værten og Kelneren og det anede mig, at de aabenbart havde skumle Planer for — men de foretog sig intet og efterhaanden glemte jeg dem. I Hotellets Forhal sad den kendte Flyver Mr. James Downfall





og prøvede sin Maskine — for ikke at forstyrre ham, satte jeg mig roligt ned bag hans Stol og nød min Formiddagspibe. Senere paa Dagen lagde jeg Mærke til en Mand, der ustandselig forfulgte mig — hvor jeg end stod, sad, laa, gik eller løb — var han efter mig — hans stirrende Øjne og ualmindelig veludviklede Øren gav mig den Tanke, at Manden var Detektiv og ganske rigtigt — Mr. Downfall fortalte mig, at det var den berømte Chicago-Detektiv Joe Cauliflower — han var ude efter en flygtet Hamonikavirtuos, der gik med stribede Sokker — og straks forstod jeg det hele — jeg gik jo med stribede Sokker — og passede i et og alt til Signalementet — allesaa jeg maatte gøre mig ukendelig — og i det Øjemed lod jeg Snedkeren lave mig en Kasse som vedstaaende, der sad jeg i flere Dage og godtede mig over, at Mr. Joe rendte forvirret om og havde tabt Sporet — de stribede Sokker. — Det gjaldt nu bare om at komme væk fra Salomonsøerne — men det var lettere sagt end gjort — efter mange forgæves Forsøg





lykkedes det mig dog en sen Aften at flygte fra Hotellets Tag i en Faldskærm og naa den sidste Sporvogn, hvis kvindelige Kondukter havde taget fire første Præmier i Smaskekys.

Hun klippede Omstigningsbilletten med to henrivende guldplomberede Tænder — hendes Profil var stærkt indadvendt — hun lignede Napoleon paa Vrangen — naar hun smilede, saa det ud som hun græd — og omvendt — for Resten var hun ikke til at spøge med — det kunde hænde at Menneskeædernaturen kom op i hende — som det skete en Lørdag — da hun aad alle Passagererne og straks efter aabnede en Handel i Sporvognen — med aflagt Tøj.

Hun var Medlem af en Afholdsforening — mærkeligt nok — derfor simulerede jeg stærkt beruset — saa var jeg nemlig sikker paa, at hun ikke spiste mig. Der skete heller intet af Betydning paa Turen — fraregnet et Par Jordskælv og en Hotelbrand, hvor en Haarbørste omkom i Flammerne.

Hotellets Personale slukkede Ilden — af Angst for at Brandvæsnet skulde komme og sprøjte Vand paa — Hotellet var nemlig lige blevet hvidtet og malet — saa det var jo forstaaeligt, at Værten ikke vilde have det ødelagt — og for Resten vilde det jo ogsaa vare et Par Maaneder, inden Sprøjten naaede dertil — den stod nemlig i Sydney (Australien).



Ude i Byens Udkant sad et Ægtepar, der var blevet uenige, men jeg opdagede lidt efter, at de i Virkeligheden var rigtigt gode Venner — de sad blot og ledte efter den femøyede Øre, som de skulde kure hjem for. — Ankommet til Paris havde jeg den mærkelige Oplevelse atter at træffe Mr. Joe — Detektiven fra Chicago — han boede i samme Pensionat som jeg, og en Dag efter Middagen genkendte han mig (jeg havde mærkeligt nok stribede Sokker paa den Dag) — men jeg undgik ham ved at gemme mig under Bordet og lynsnart maskere mig som Frelsermand. — Da jeg atter dukkede op var jeg aldeles uigenkendelig, og



han gav mig straks paa staaende Fod en Undskyldning og to Kroner.





— Samme Aften blev Detektiven for Resten sat fast, fordi han havde neglet Mona Lisa fra Louvre Musæet og klippet hende i Smaastykker, for nemmere at kunne have hende i Frakkelommen.

Jeg holdt mig inde paa mit Værelse og lod min Middag heise op ude fra Gaden — jeg vilde nemlig have Fred til at nedskrive denne Historie — da jeg med et opdagede, at jeg slet ikke havde været usynlig — jeg var blot gaaet fra Stolen ved Kaminen og hen til Skrivebordet, hvor jeg har



flikket denne Historie sammen. — Da den var færdig, kom min Kone ind for at vise mig sin nye Selskabskjole — jeg glorde store Øren, da hun nævnede mig Prisen, og jeg lader Resten af Historien ende i en lille sort Silhuet. Silhuetten taler ikke helt Sandhed — den foresiller egentlig slet ikke mig — men en Urmager i Holstebro — den er kun taget med for at illustrere ovenstaaende Slutning af Historien. — Hvis jeg skulde fortælle, hvorledes den i Virkeligheden endte — saa maatte jeg have endnu et Par Sider til Raadighed — men der er vel heller ingen der bryder sig om at høre den — dog jeg kan ikke lade være at fortælle Dem, at hvorken Begyndelsen eller Enden har Spor af Sandhed — det hele er bare skrevet i en Kupé fra Bergen til Kristiania. — Glædelig Jul og godt Nytaar.





Robert Storm Petersen, side af fortællingen »Usynlig«, »Juleroser,« 1919.



Billede fra sceneopførelsen af monologen »13 øre«, gengivet i bogudgaven fra 1915. Storm Petersen.

Moderne huse og billeder i 20'rnes Danmark –

det moderne liv, den moderne stil, det moderne menneske...

Allan de Waal

Skal man fortælle historien for en »europæer« bliver det på een måde – for en »dansker« på en anden.

Det er et spørgsmål om, hvor man lægger vægten; om man vil fremhæver *parallel-forløbet* mellem danske bestræbelser og udenlandske bevægelser; eller tværtimod betone de særlige resultater, den *lokale egenart*, som ind imellem interesserede udlandet, men først tredive år efter 20'rne blev til det, der så hed *dansih design*.

Når den 15' europæiske Kunstudstilling i Berlin (efteråret -77) fremviser tendenser i 20'rnes europæiske billed- og bygningskunst, er det med det udtalte formål, at demonstrere *fælles* europæiske træk. Og det bliver så til demonstrationen af en række overordnede *stilistiske* træk, som ser hen over intense diskussioner mellem de forskellige grupperinger i samtiden, og samtidig hermed overser eller ignorerer randstaternes sær-resultater, men til gengæld stadfæster en række spektakulære kendemærker – til fordel for samlere, kunsthandlere og »europæisk« orienterede kulturpolitikere.

Resultatet bliver da – om ikke med vold så i alt fald med magt – de firkantede møbler og koppers parade, opmarchen af halvkugleformede lampeskærme, der kontrollerer faconen snarere end at vurdere kvaliteten – i et kapløb om hvem der kom først, med årstallene som stopur og uden hensyn til særskilte præstationer på den fælles åndelige løbebane, tidsånden.

I Danmark har arkitekter og kunsthistorikere i årevis, nærmest omvendt, opbygget en myte om, at den danske funtionalisme tog sit udgangspunkt i sund dansk fornuft og tradition. Det gjorde funktionalismen og modernismen ikke. Heller ikke i Danmark.

Ideologerne i periodens mest originalt danske kreds – som ikke bare skrev tidsskriftet Kritisk Revy, men også formede og tegnede i virkeligheden – var ganske vist uhyre kritiske over for alle udenlandske moderniteter og ville holde sig til *fornuftige* moderne løsninger af praktiske og kunstneriske problemstillinger. Det har forvirret en aflæsende eftertid, og kan også have forvirret de skrivende selv. For i deres formende virksomhed var de ingenlunde eentydigt fornuftige; og for den sags skyld heller ikke altid moderne i betydningen u-traditionelle.

Men modernismen og funktionalismen udsprang – også i Danmark – først og fremmest af billedforestillinger om et nyt samfund, og af vilje til at *omforme* eller præge omgivelserne – husene, tingene, bogstaverne, skiltene, sporvognene, avissiderne, butiksvinduerne, biografbillederne, malerierne, møblerne...

Heri ligger 20'rnes egentlige ryk – i bevægelsen *fra* ekspressionismens synliggørelse af subjektive opfattelser *til* modernismens udformning af objektive målsætninger. I Danmark med gennemslag helt op i 40'rne, og med ubrudte sociale konsekvenser, som moderat modernisme og så nogenlunde fri for fascisme.

Forestillingen om det moderne menneske der opfører sig fornuftigt, var en *billed-størrelse,* som kunne sættes på spidsen op igennem 20'rne og bredes ud i de følgende årtier – som en generel selvforståelse og derved en ideologisk underbygning af konkrete ændringer i et snu eller snusfornuftigt *dansk* – og længere ude et fundamentalt ufornuftigt *europæisk* samfund.

Objektivitet og arabesk

Forskellen på Vilhelm Lundstrøms forføreriske kvindeskikkelser, De fire Årstider, fra en dekorativ opgave på Kunstnernes Efterårsudstilling i København 1921, og så de nøgterne mosaik-kroppe fra begyndelsen af 1930'rne på væggene i Frederiksberg Svømmehal – er et tydeligt udtryk for bevægelsen mod objektiv klarhed.(1) Ikke blot i det motiviske udtryk men også i malemåden: fra det vellystigt krøllede mod det stædigt overvejede.

Og på Lundstrøms stilleben'er fra de samme ti år, bliver gemytlige sovsekander, danske franskbrød og tykmavede terriner gradvis skiftet ud med kuglerunde frugter, praktisk køkkenudstyr og glatte skåle. Genstandene bliver mindre anekdotiske, mere og mere *typiske,* – objekter i stedet for ting.

»Kubismen« og materiale-collagerne sagde pakkassemaleren ganske vist »farvel til« med en billedtitel fra 1919, og med en plakat til KE-udstillingen 1921: Kunstneren i forgrunden med stor herrehat og nøgen model, – kubus'en, kuglen og pyramiden stillet i skammekrogen eller i alt fald i baggrunden. Men i virkeligheden var »kubismen« ikke sådan at stuve af vejen; den dukkede op igen – som bærende forestilling eller klassisk billedstørrelse; som eksistentiel udfordring for Lundstrøm og kredsen omkring Kritisk Revy; og sluttelig som generel målestok for graden af fremskridt og kvalitet i udformningen af de totale omgivelser.

Denne tilsyneladende objektivisering er historisk set et symptom på dybere forandringer: I kunstnerisk virksomhed en bevægelse fra overvejende *æstetiske udsagn* henimod klarere *politisk indsigt,* i løbet af 20'rne. På det bredere ideologiske plan en konstatering af industrisamfundets konsekvenser, og en forventning om nye muligheder eller fremtrædelsesformer.

Bevægelsen mellem æstetik og politik var ikke uden anfægtelser for den der gjorde turen med, og ikke blot valgte at forskanse en kulturpessimistisk efterkrigs-holdning eller cementere en ny-dogmatisk. I forfatteren Tom Kristensens to billedromaner fra tiden, Livets Arabesk og Hærværk, oprulles konfliktrækken eksemplarisk, og bringes først i foreløbig ro med radioforedraget Kunst, Økonomi og Politik fra 1932.

En »arabesk« er i forfatterens sprog en overflødig eller meningsløs dekoration; og det bliver i bøgerne til en forsiring af dødensfarlige overvejelser over sjælen og gentagelsen, det mekanistiske og det menneskelige, æstetikken og absolutterne – midt i 20'rnes økonomiske og politiske hurlumhej, i Danmark: Forfatteren i klemme mellem kommunisme og katolicisme, mellem revolution og klarhed – med sin drift og længsel »mod skibskatastrofer, og mod hærværk og pludselig død«.

Livets Arabesk udkom i 1921, med den finere ende af persongalleriet til endeløse kjole-og-hvidt-selskaber i deco-villaens ekko-rum; og bisserne i bogen lænet ind over billardkuglernes præcise baner under beværtningens trekantede lampe. Men parterne mødes og hvirvles ind i gadekampe og slagsmål med politiet foran fabrikkerne i udkanten af byen.

De voldsomme begivenheder i bogen kan have hentet sin danske genkendelighed i mindre sammenstød, årene før bogens fremkomst; f.eks. omkring lockout'en, generalstrejken og den såkaldte påskekrise 1920, hvor Kong Christian d.X. til store gruppers parlamentariske forargelse afskedigede regeringen og indsatte et højreorienteret forretningsministerium. Der var optøjer på selve slotspladsen, med højlydte krav om republik i Danmark; og militæret parat i kulissen.

»Kongen begår statskup« – skrev avisen Social-Demokraten om regenten, som få måneder senere skulle gøre Sønderjyllands genforening med moderlandet til et populært og skelsættende billede i Danmarkshistorien efter første verdenskrig: Kongen gennem grænseportalen flankeret af de unge prinser og med en lille pige løftet op på sin hvide hest (som den yngste prins siden kunne berette var en plettet, der var kridtet til lejligheden).

To år før havde arbejdsløse syndikalister stormet Børsen i København; og de revolutionære kampe i Tyskland foregik ikke længere væk, end at ledende kræfter fra Danmark rejste sydpå for at få hjælp til at starte revolutionen nord for grænsen. De tyske revolutionære havde imidlertid nok at gøre.

I romanen Hærværk fra 1930, er diskussionen og situationen tilspidset. Ganske vist låner romanen personer og begivenheder fra 20'rnes start,[2]) men den labile æstetiske epoke er ved at være udløbet og en klar politisk stillingtagen uomgængelig.

Den første verdenskrig havde været en givtig periode for visse dele af dansk produktion. Det var ikke kun gullasch-baronerne der levede højt på udlandets krigsførelse. Men ballonen revnede i 1922, da de krigsførende nationer igen havde fået gang i egen-produktionen. Tvivlsomme re-investeringer og kynisk kamp mellem to store danske handelskompagnier fik bankkrak og deprimerende fallitter til følge.

En undersøgelseskommission blev nedsat for at klargøre de egentlige sammenhænge mellem bankkrakket og kompagniernes transaktioner; og bladet Pressen (1923–24) kom på gaden for at offentliggøre den hemmelige og kompromitterende beretning – stilfærdigt hjulpet af en navnkundig økonomiprofessor i kommissionen.[3])

Bladet blev naturligvis straks beslaglagt, lige som en af redaktørernes ekspressi-

onistiske digtsamling, Blod, var blevet det året før. Rudolf Broby(-Johansen) hed forfatteren, og han kom efterhånden til at spille en betydelig rolle; ikke blot som model for en af hovedpersonerne i Tom Kristensen roman, men først og fremmest i virkeligheden – som rejsende kontaktperson og formidler af udenlandske kunst-ideer, og som medredaktør af de skarpest socialistiske kultur-tidsskrifter, Clarté (1926–27) og Monde (1928–31), en udløber af Henri Barbusse's internationale bevægelse.

Tidsskrifternes ideer og udformning var ikke altid lige originale i anvendelsen af forbillederne, men repræsenterede fra starten en klarere politisk linie end linien fra tidsskriftet Klingen (1917–19) og til kredsen omkring Kritisk Revy (1926–28).

Danmarks kommunistiske Parti blev stiftet i 1920, men nåede først i Folketinget tolv år efter. Derimod var 20'rne det ti-år, hvor Socialdemokratiet satte sig fast i det parlamentariske liv; socialdemokraterne dannede for første gang regering 1924 og lagde hermed grunden til den stabile overenskomst mellem kapital og fagbevægelse, som skulle blive 30'rnes sociale og politiske baggrund i Danmark, som en lokal løsning på de forsinkede følger af verdenskrisen og Wall Street.

Familiens bolig

Et vigtigt afkast af denne overenskomst, var det sociale eller almennyttige boligbyggeri i Danmark. Bestræbelsen strakte sig uden afbrydelse flere år ind i næste krigsperiode, men startede i realiteten med en række kommunale byggerier i København, og med oprettelsen af en statsboligfond allerede i 1922. Begge dele et forsøg på at afhjælpe den voksende bolignød, og resultat af manglen på privat byggekapital i årene efter krigen.

Den lukkede etagebebyggelse fra denne første periode, med fælles haveanlæg i karréens indre, bliver gradvist opløst i park- og stokbebyggelser, således som det tydeligt kan aflæses i forskellen på Kay Fiskers Hornbækhus fra 1923 og Edvard Heibergs Ryparken fra begyndelsen af 30'rne. Først åbnes karréens lukkede firkant under hensyn til solretningen; og sluttelig lægges den lange bukkede etagekrop ud i mindre afsnit efter fælles sol-orientering og *lige betingelser* for lejlighederne. Altanerne er også kommet til, og kravet om bagtrapper efterhånden frafaldet.

Fælles for de bedste af bebyggelserne gennem hele perioden er forenklingen i byggeprocessen og lejlighedsplanerne – med kortere og mere *rationelle* ganglinier mellem regulære rum, – specificerede til en ny levevis og en familiestruktur efter moderne normer: færre børn, bedre levestandard, og en praktisk tilværelse ligeligt delt mellem »arbejde, frihed og hvile«, som det hed i 1919 da otte-timers dagen blev gennemført.

Det ensartede og standardiserede i udformningen af udlejningsbyggeri var naturligvis ikke i sig selv noget nyt. Men det var til gengæld forestillingen om *normal- og standard- som kvaliteter i sig selv* (Dansk Standardiseringsråd oprettes 1926).

Måske er disse almennyttige boligbyggerier det mest afgørende nye ideologiske billede i 20'rnes Danmark; og i alt fald det tydeligste praktiske resultat af forestillingen om et objektivt syn på *det moderne menneske* og dets omgivelser.

Der er nøje overensstemmelse mellem besværlighederne med begrebet *sjæl* i Tom Kristensen romaner, – og bestræbelserne på *rationelt* at typisere rammerne omkring menneskets moderne liv. Menneskets bohave, beklædning, og hele bagage – er *materielle* aftryk eller *målbare* udtryk for almene livsvilkår.

Det er – historisk set – den ideologiske baggrund for de opmålinger arkitekten Kaare Klint påbegyndte allerede før 1920, og som under hans ledelse blev basis for et systematiseret studium på Kunstakademiets Møbelskole i København fra 1924.

Udenlandske figurer

Og der er ikke langt fra det typiserede menneske til den afsjælede dukke. Det er en nærliggende aflæsning af den interesse for dukker og elementar-teater, der også genfindes i Danmark – omend i en jovial og mere humoristisk form, sådan som tegneren, forfatteren og skuespilleren Robert Storm Petersen havde fat i den ende af 20'rnes billeder.

Allerede i 1919 fremstillede han sine første tegnefilm om de Tre små Mænd,og udnyttede her – rent bogstaveligt, billede for billede i kameraet – samme mekaniske billedopfattelse som samtidig og andetsteds i Europa og Sovjet blev til figurine-forestillinger og forestillingsløse streg-forløb, på scene og lærred.(4)

Storm P.'s mekaniske ballet blev balletten Benzin på Det kongelige Teater i København, i samarbejde med komponisten Knudåge Riisager, 1928–30. Den nåede som skandale-forestilling kun ganske få gange over scenen; med kongelige dansere kostymeret af Storm Petersen i en motoriseret kærlighedshistorie.

Robert Storm Petersen var Danmarks eneste dadaist. I 1914 læste han såkaldte franske digte højt i kabaretten Edderkoppen, uden anden mening end fransk lyd og udklædning. En anden strøm af monologer blev nedskrevet efter sceniske improvisationer, som sproglige persontegninger af højst individuelle fremtoninger og sociale afstikkere.

Hos Der Sturm i Berlin optræder og udstiller han i 1913 og 1923, og er i det hele taget tidligere end andre danske billedkunstnere opmærksom på radikale eksperimenter og billedudtryk i udlandet. Måske i kraft af sin særlige interesse for gøgl og scenisk virksomhed. Og frem for den kritiske forbeholdenhed som præger periodens danske forhold til sære udenlandske opvisninger, vælger Storm P. at afspejle eller *optage* de fremmedartede udtryk i sine egne groteske og grinagtige frembringelser, i dag- og ugeblade.

Franciska Clausen og Vilhelm Bjerke Petersen valgte at *gå ind* i udenlandske sammenhæng, fremfor danske. Franciska Clausen i Berlin og Paris – som elev og medarbejder på Moholy-Nagy, Archipenko og Légers atelier'er, og som deltager i

udstillingerne Grosse Berliner Kunstausstellung 1923, L'art d'aujourd'hui 1925 og Cercle et carré 1929. Vilhelm Bjerke Petersen som elev på Bauhaus i 1932, hvorfra han hjemførte de notater, der året efter blev til bogen Symboler i abstrakt kunst.

Franciska Clausen bearbejder i sine billeder fra perioden en kombination af *objekt-fixering* og *billed-opbygning*, et spil mellem genkendelige og abstrakte former. Og Bjerke Petersen overskrider i sin bog Bauhaus-lærens rene *billed-doktriner*, med overvejelser over nye *betydningskomplekser* og egentlige symboler i billedsproget.

Det metafysiske rum melder sig påny mod 20'rnes slutning,(5) samtidig med den politiske udfordring til det moderne menneske. Men endnu i begyndelsen af 20'rne kastede det tyndsprossede ateliervindue klart lys ind over både objekter og tilværelser – på Franciska Clausens billede fra Moholy-Nagys værksted, og i Edvard Heibergs dagligstue fra 1924.

Mod lyset

Heiberg tegnede huset og fik det opført straks efter sin hjemkomst fra Paris, hvor han som nyuddannet arkitekt havde arbejdet i to år, blandt andet med moderne butiksindretning. Og det blev et moderne hus; ikke kun i materialerne – en ny slags pladebeklædning, pudset, på træskelet – men også i dispositionen af rummene, med familiens værelser umiddelbart omkring et fælles opholdsrum og spisestue som en kubistisk niche.

Skitser og papmodeller prøver flere moderne udtryk, med krumme vægge og forsætninger; men hoveddispositionen er hele tiden den samme: Mindre rum omkring et større fælles, og et stort vindue mod udsigten.(6) Og alligevel ender huset med at ligne et klassisk landsted, med fremskudte sidefløje og forhøjet midtparti; tværs igennem modernismen og eksperimenterne med nye byggevarer.

Kubismen og funktionalismen i Danmark er også en aflægger af nyklassicismens regularitet – en bestræbelse på at klargøre eller objektivere arkitekturen. Bestræbelsen tog udgangspunkt i Carl Petersens projekter og overvejelser 1910–20; og siden fulgte Ivar Bentsen, Kay Fisker og Thorkild Henningsen udtrykket op i mere dagligdags vendinger – som rækkehuse og boligkarréer.

Edvard Heibergs stokbebyggelse fik et andet udgangspunkt. Som lærer hos Hannes Meyer ved Bauhaus 1930–31, har han utvivlsomt hentet forestillinger med hjem, som kom til udtryk i bebyggelsen ved Ryparken årene efter: Økonomien og det sociale sigte som et *synligt* udtryk. Men åbenbart uden praktisk mulighed for at slå hul på kernefamiliens anvendelse af de sparsomme kvadratmeter, sådan som han agiterer for det i bogen To værelser straks, og selv lægger an til i sin egen familiebolig – hvert familiemedlem sit adskilte soverum, på bekostning af den gammeldags, præsentable stadsestue.

To værelser straks, fra 1935, er et sidestykke til Poul Henningsens Hvad med kulturen, fra 1933. De politiske realiteter er dukket op til billedets overflade – i »To

vær. straks« som en marxistisk *analyse* af boligproblemet, i »va mæ kulturen« som en *mobilisering* af modernismen over for den truende nazismens nye hverdagsbilleder.

For Henningsen er den hvide stil, kubismen i omgivelserne, *et pant* på det moderne demokratiske samfund. For Heiberg er funktionalismen *en metode* i forbindelse med ændringer af samfundets økonomi.([7])

Edvard Heiberg blev kommunist, fortsatte fra redaktionen af Kritisk Revy over i arbejdet med tidsskrifterne Monde og Plan (1932–35) – og måtte som redaktør af det sidste gå i fangsel på en artikel af Wilhelm Reich, om børns fordrejede oplevelse af voksnes seksualliv i de alt for små to-værelses lejligheder.

Poul Henningsen forblev i sit hjerte socialdemokrat, selv om det voksende parti kun nødigt ville vide af ham. Han var praktiker som Heiberg, men i højere grad knyttet til *materialet* end til *ideen*. Først og fremmest til et så flygtigt og moderne materiale som det elektriske glødelampelys.

Hans udgangspunkt var malerens, *iagttagelsen af lyset* – men hans analyser nøje knyttet til praktiske forsøg og simple målemetoder af egen opfindelse.([8]) Lysteknikere, der sætter tabeller og normer højere end iagttagelser, blev hans fjender gennem alle årene – »blinde bogholdere«, som han kaldte dem...

Form eller fornuft

PH-lampen fra 1925, der blev hans egentlige gennembrud som lys-konstruktør, var resultat af en konkurrence om den danske deltagelse på den store udstilling af dekorativ kunst i Paris, og bestod i princippet af et skærm-system, som *bearbejdede* lyset frem for blot at *afskærme* det.([9])

I flere årtier efter reviderede og omarbejdede han princippet,([10]) til mange formål og i forskellige skærm-materialer; men ud fra samme simple grundtanke, som han øjensynlig allerede har strejfet med en lyskugle i sin og Axel Saltos firkantede udsigtspavillon på Kunstnernes Efterårsudstilling 1921. Saltos dekorationer – malet på linoleum – henter da også motiver i myten om Phaëton der ubesindigt styrer solvognen hen over himlen og jorden.

Men rummet på KE 1921 repræsenterer også – med lyskugle, glasdøre og gummigulv – den overgang fra bildende til anvendt kunst,([11]) som er et samtidigt træk for den konstruktivistiske kunst i Europa og Sovjet. Og i den henseende var Knud V. Engehardt en tidlig dansk foregangsskikkelse.

Engelhardt var lige så egenrådig i sit udtryk, som han er objektiv i sin stræben, når han allerede før 1920 giver en tidlig modernisme form i Danmark – med skilte og sporvogne i gadebilledet, eller avissider og slaglinier, der trods tykke og hjemmebagte bogstaver er lige så radikale i opstillingen og den anråbende illusion, som eksperimenterne senere syd- og østpå.

Over for den materielle *omformning af alle ting*, står Kaare Klints stædige ide om at sætte *det hele i system*. Udgangspunktet er ligesom Engelhardts en solid funktionel

tradition af dansk skønvirke. Men den unge Klints lidenskab er tal-magien, forestillingen om at få det hele til at gå op i ordentlige rækker af forholdstal og ligedannede formater – både menneskets stå-, strække- og siddehøjder, og pladsen i skabe, skuffer og reoler på det moderne kontor og i fornuftige hjem.

Men møbler er i sig selv tomme, og *fravær* netop målsystemers egentlige væsen – *ideen frem for nærvær,* ([12]) indretningen som tydeliggjort proportion. Heri er også han tidstypisk, til trods for at han netop stræbte mod det typiske eller tidløse møbel.

Ide og virkelighed

Men i selve ideen om *typisering* af tingene, *standardisering* af omgivelserne og *normalisering* af omstændighederne – som den udvikles på huse og billeder gennem 20'rne i Danmark – ligger også en *accept af virkeligheden;* en ligefrem idealiserende accept.

Og den bedrede boligstandard var i realiteten et forsøg på at vifte arbejderen om næsen med en lidt for dyr bolig for at få ham til at anstrenge sig lidt mere på arbejde – argumenterer Edvard Heiberg i sin bog fra 1935, med statistik over den skæve fordeling af huslejebyrden, og de moderne boligbebyggelsers forsvindende andel i den samlede boligmasse.

Arbejdsløsheden blev heller ikke afskaffet, hverken med landbrugets udstykningslove eller med den voksende produktivitet ved samlebåndene. Statens *kontrollerende* rolle øgedes ganske vist i løbet af 20'rne, under afviklingen af arbejdskampe, i monopol- og konkurrenceforhold, og ved fastlæggelsen af kroneværdi og pengepolitik – men ikke den egentlige *regulering* eller frigørelse *af samfundets grundlæggende kræfter.*

Normaliseringen satte gradvis sit præg på omgivelserne, men ikke på de grundlæggende omstændigheder. Det er dilemmaet ved overgangen fra billedernes epoke i 20'rnes Danmark til 30'rnes politiske realiteter.

Hovedpersonen i romanen Hærværk bliver sendt til Berlin som sekretær for en økonomisk professor, for ikke at gå i hundene som sjældedyrker i København; og Tom Kristensen selv slutter sit foredrag fra 1932 med den manende konklusion, at ungdommen må opgive sin æstetiske ubevidsthed og blive politisk.

Byplanloven fra 1925 og PH's artikler om byplanlægning har afløst hans egen ungdoms larmende storby-begejstring; og den hvide stil indfundet sig med store offentlige anlæg – Kødbyens slagtehaller og de soldyrkende kroppe på Bellevue Strandbad. Men:

Unormale forestillinger forsvinder ikke fordi omgivelerne bliver normaliseret. Og det vrimler med skyggebilleder fra svundne epoker i Carl Th. Dreyers hvide vampyr-film, 1932. Dreyer gør sig heller ingen anstrengelser for at rationalisere drømmene, sådan som Benjamin Christensen havde gjort det i den anden ende af perioden, med sin hekse-film.

Heksen, fra 1921, er et kulturhistorisk forsøg på at normalisere og sammenligne opfattelsen af middelalderens hekse og moderne kvindelige hysterikere. Og begge dele mislykkes lige godt, for de tintede måneblå og blodrøde filmbilleder damper af sanselig fornøjelse ved både myldrende djævlesabat'er, klamme torturkamre og glatte kvindekroppe.

Filmen blev da også en ren skandale i mere katolske lande end 20'rnes Danmark, og et godt didaktisk eksempel på hvad et moderne dokumentarisk billedprojekt i virkeligheden kan rumme.([13])

Med Dreyers beklemmende Vampyr gik det bedre ude i den store verden. Tiden var mere fremskreden, modernismen og det rationelle billedrum allerede sat på kant i Europa – det nye menneske åbenbart noget mindre tilforladeligt end blot en moderne socialiseret figur.

NOTER

(1) En slags blød purisme, er det vel, Lundstrøm bevæger sig ind i, efter de fire store damer fra 1921. Måske er der en portion gammeldavs kubisme, fra før de krøllede, i hele årstidsrummets tætte ide. Ikke Lundstrøms pakkasse-kubisme, men ideen om at se tingene fra flere sider på een gang, og fremhæve snart den ene snart den anden del i særligt malet rumlighed – her en røvballe, dér et bryst, og på billedet overfor er det øverste del af de fede lår, der er malet grundigt op...

De fire originalbilleder befinder sig nu på Århus Kunstmuseum. Konservatoren gjorde mig opmærksom på, at der sidder en ganske smal rest tapet i kanten af to af billederne, formentlig fra dengang på KE, hvor tapetet er gået helt ind over lærredet. På tapetresten er der små olivengrønne fyrrekviste.

Preben Wilmann husker et »lodretstribet« tapet. I Politiken fra dengang står der »småmønstret fransk«, men det kan godt passe sammen, viser det sig, når man kikker i en tapetprøvebog fra 1921–22 på Kunstindustrimuseet. Et nedlagt københavnsk firma havde en kollektion med små buketter og lodrette mønstre i smalle striber; det var stilen...

(2) Det er velkendt, at Hærværk er en nøgleroman i en eller anden forstand eller udstrækning. Mere overraskende var det for mig (foranlediget af en bibemærkning i Tom Kristensens erindringsstykker) at opdage i hvor høj grad Otto Rungs københavnerroman Paradisfuglen (1919) er litterær forudsætning for den kulørte skrivemåde i Livets Arabesk, og for person-konstellationen i Hærværk.

I Paradisfuglen er den ræsonerende hovedperson ikke bare sjæleligt anfægtet af en ung anarkist (som Jastrau af Steffensen) – men rent korporligt må Blunck værge for sig, da hans mærkelige udfordrende nabo, udmagret, som ægte skelet en kold nat sniger sig ind ad en tapetdør for at kværke ham.

(3) Prof. Birck kolporterede ikke selv de hemmelige papirer, de blev skrevet af på et ministerielt kontor og blev liggende, hvor de var lagt frem. Men Birck diskuterede med Pressens redaktører og vejledte, fortæller Broby i en erindring om Birck (Imprimatur) – om spadsereturene i morgengryet rundt om Niels Juel, i tøfler og med hængende seler, foran ØKs bygning og Hotel Kongen af Danmark, hvor professoren boede og bød de sultne studenter på fire halve stykker og en skibsøl, før nattetimernes indviklede forklaringer.

(4) I tegnefilmen »Foryngelseskuren« (Dr.

Steinachs metode) bliver sprøjten med eliksir brugt på alt og alle. En gammel mand bliver gradvis baby, en udslidt trækhest ender som føl og tilsidst som gyngehest. Den visuelle gimmick er nøje knyttet til tegnefilmen som ny mulighed, men naturligvis sværere at blive overrasket over i dag, selvom påfundene stadigvæk er underholdende.

I »Gåsetyven«, hvor også de Tre små Mænd medvirker, tegner en Storm P.-lignende figur på lærredet ting og sager på sit staffeli, som så bliver virkelige i filmen; en gåsesteg og et komfur, eller en kasse cigarer.

Processen med tuschpen og kamera har været lige så sejg for Storm og fotografen, som for Richter og Eggeling, der på samme tid sled med abstrakte billedruller i Tyskland. Men Storm og Wieghorst har nok grinet mere undervejs, ude på Nordisk.

(5) 20'ernes a-perspektiviske rumopfattelse klapper sammen i neoplasticismen; og derefter dukker det forladte X-perspektiv op igen, med dobbelt krydsende rammer i billedrummet og svævende objekter i centralperspektivisk fordobling. Uendelige rum, hvor de tidligere i ti-året var uafsluttede. (Smlgn. Mies v. der Rohes tyske villaer med modulplanen for IIT senere i USA.)

Det er et skred, som fase for fase slår tydeligt igennem i Franciska Clausens billeder, og i de skitser til dekorative mønstre hun udarbejder i midten og slutningen af 20'rne under anvendelse af isolerede billedstørrelser fra malerierne.

50'rnes 3D-forestillinger starter her i historien. Gennem Bayers og Schavinskys plakater slår billedopfattelsen og mønstrene igennem i efterkrigsårenes reklamer.

(6) Allerede i Paris tegner Heiberg på et hus med et stort ateliervindue, men uden balkon. Den kommer først til med byggegrunden og terrænspringet. Fru E. M. Heiberg mener at huske et besøg i en Corbusier-villa samtidig med planerne om eget hus hjemme i Danmark. Men ateliervinduet har i det hele taget været en befordrende billedstørrelse for de unge arkitekter. Poul Henningsen tillægger Wanscher æren for straks i starten af 20'rne provokatorisk at pege på Kay Nielsens ateliervindue og spørge hvem i kredsen, der turde bygge et hus med sådan et vindue. Heiberg var endnu i Paris, men Fru Heiberg måtte sidenhen i ugepressen og på familiesiderne stå til regnskab for det »nøgne, kolde rum«, familiens hyggelige fællesstue ...

(7) »Metoden« endte for Heiberg med byggeforskning og modulprojektering. Er SBI endestationen for socialistiske oprør i dansk arkitektur? Heiberg er mindst lige så tidligt som Klint ude med optegninger af skabsindhold, på blåtrykkene til huset fra -24. Han gør bare ikke noget nummer ud af det, og er tilsyneladende også nok så optaget af salatslyngen på køkkenvæggen og porcelænselefanten i glasskabet, som af den rationelle opmarch af familiens linned.

(8) De praktiske forsøg i det sortmalede loftsrum med hjemmelavet fedtplet-fotometer er en gængs, simpel fremgangsmåde. Men Sophus Frandsen mener at der gemmer sig en kvantificeringsmetode bag strålegangslinierne på tegningerne.

(9) Tegningerne til udstilling i Paris 1925 blev tegnet rent i mange farver tusch og tynde linier, på en kommode i et parisisk hotelværelse – af en meget ung Knud Sørensen mens Henningsen gik »på udstillingen«. Eller »så på livet« i Paris' gader.

Kombinationen af gadelampe og pissehus blev også til under de omstændigheder, fortæller Sørensen, som også husker at den tilsynsførende udstillingsarkitekt Thyge Hvass til Henningsens store fornøjelse ikke brød sig om udtrykket pissehus.

Henningsen hjemførte en dag en buket billige kulørte celluloid-blomster fra sin bytur. De blev plantet på kommoden med ordene: »Er de ikke smukke –?«

1925 var Art deco'ens blomstringstid i Paris – tænk på Fiskers pavillon ...

(10) Det er overgangen fra blankt til mat reflekterende skærme, som er den afgørende forandring fra det ene til det andet flerskærms-system – Paris 1925 og Forum 1926.

Det hænger sammen med styringen af lyset, en større margin for præcision af refleksretningerne, så vidt jeg har forstået . . .

(11) Der synes at ligge strukturelle proportioneringsovervejelser bag »den højtliggende« udsigtspavillon på KE, »med fri horisont eller fjern udsigt«. Og ligedannethedsprincipper bag udviklingen af de senere skærmsystemer, med udgangspunkt i en groende kugle. Men i 1921 er lyskuglen endnu en kugle af frembringere. En simpel billedforestilling ligesom det bløde gummigulv, der senere bliver praktisk (?) vægbeklædning i køkkenerne på Jagtvej (Vejrøgade-Skt. Kjeldsgade), efter hvad Hakon Stephensen beretter i LP-nyt.

Således begynder Poul Henningsen hver gang med billeder og materiale. Københavner-sproget bliver til jazz-viser; klaveret til en gennemskuelig konstruktion; den livslange interesse for drageflyvning en skjult parallel til Tatlins flyvekonstruktion i Sovjet.

(12) Klints kugleseng fra de sene 30're og det kuriøse spejlmøbel – er karakteristiske ved at der netop ikke ligger nogen kæmpekugle ovenpå sengen (selvom sider og gærder omhyggeligt er skåret til efter den) og at den totale selvspejling nærmest opløser personen i spejlkabinettet (selvom det fulde overblik er tænkt til at bekræfte identiteten) . . .

Skitserne til de to møbler fylder godt op i Klint-arkivet, så der er ingen grund til at tro det kun har været en strøtanke eller en julelej.

Hvad er det, der er på spil? Klints proportioneringsmetode tager principielt udgangspunkt i at opdage ligedannethed og påvise simple talforhold. Ikke med gyldne klassiske forhold som eentydigt udgangspunkt, sådan som hos Corbusier. Og ikke i en strukturering af den store hvide tomhed, som hos Malevich. Klints metode er en tilsyneladende praktisk proportioneringsmani, et nidkært forsøg på at undgå hemmelige rum eller tiloversblevne hjørner for fantasien og underbevidstheden. Med hjemmel i tallenes love. Bortset altså lige fra ballonskipperens faste drømmeleje og toiletmøblet med mennesket i centrum af illusionen.

(13) Der er mere skært kød at sætte kløerne i på Benjamin Christensens gotiske filmbilleder end på Lundstrøms klassiske modelbilleder med glieder-krop og marionetnæser.

Det er i biograferne, på det store folkelige lærred, at de fortrængte billeder får lov at blomstre . . .

Vigtige Spørgsmaal
hører altid under et andet Kontor.
Ved formel Arkitektur er det Indholdet, der er Løgn
Al Forretning beror på gensidig Tillid hos den ene af Parterne.
Sjælen døde i Skønhed for 2000 Aar siden.
Kun Ligkisten er trangere end Etagelejligheden.
En forsigtig Mand spænder en Hest for hver Ende af Vognen.
(Kritisk Revy, 1926–28)

– Det tillader sig at dryppe lidt – naa – enfin – Fugtighed er jo ingen Skade til. – I min Alder. – Om to Minutter æ jæ et Skelet – det er fastslaaet. Det maa s'gu være koldt og være Rødspætte –

13 Øre. – – – Nu er jæ kommen paa Sofussens Beværtning i tredive Aar – med Sand på Gulvet – og i Dag har jæ faaet en Gang Gul-las – – og saa er det jo, at jeg har tabt 25 Øren (for der var Hul i Støvlen) og saa skriver han mig li'e med det vips – på Gravtavlen: »Thorvalt Hansen – med Kridt – 13 Øre – I min Alder. – Nej – han ka' tro jæ æ ikke gaaet forbi Undervisitetet for ingenting – mig ka' han ikke sitte Pigtraad omkring – det æ fastslaaet – – – 13 Øre – – – Kis – kis – kisse – – – Naa – det var en rotte. – – – – – »Du blanke Aal – paa Havets Bund – udbred din Arm« – – – Aah, hold Kæft –
(Robert Storm Petersen, 13 øre, 1915)

»Fru Kryger, Fru Luise, maa jeg sige det? – De kender disse Grotteakvarier, ikke, med et grønt, dunkelt Lys og med de røde og grønne Fisk, der glider frem, og Alger, der vil svømme ud. Saadan vil jeg være, og saadan har jeg det, naar jeg drikker.«

»Det behøver De da ikke at drikke for. Saadan kan vi allesammen have det,« svarende hun.

Han smilede.

»Men naar man saa faar Øje paa det uventede, en Fisk med et Hoved som et Næb, med en skarp Krop som en Kniv, eller maaske snarere som en Fil, og med onde Øjne, det, man ikke troede, man havde i sig.«

»Saa gaar man ud i Dagslyset, og saa er det Dyr borte.«

»Er det?«

»Nej, det er det vel ikke; men man glemmer det.«
(Tom Kristensen, Hærværk, roman 1930)

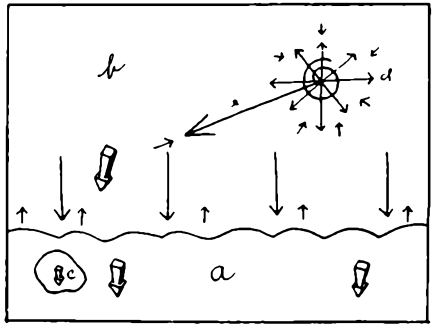
Tekst fra Lampereklame:
Naar vi staar med Ansvaret for Sammenhængen mellem det, vi skriver og det, vi skaber, maa vi ogsaa hente Eksemplerne, hvor det passer os. Hvad er Realisme? Det er ikke som Billedet tilvenstre et forlorent Digt om Teknik. »Lysekronen« er tegnet af Walter Gropius. Den er tilsyneladende meget teknisk, minder om Radioaparater, Højspændingsledninger osv. gennem to af de ti Aluminiumsrør, har de elektriske ledninger den Ære at bliver ført hen til fire Rørlamper, som lyser, ganske som da de kom fra Butiken. Resten er, for at der kan være noget at støve af. Om Belysning, om Teknik, om Dygtiggørelse og Indleven i Emnet er der aldeles ikke Tale. Dette »Beleuchtungskörper« er een stor Løgnehistorie og ingenlunde saa hæderlig som den forgyldte Trælysekrone nedenunder, som dog er Mindelser om Kultur, der har eksisteret, medens Gropius fabler om en, der aldrig skal komme. Monikke Opgaven skulde være at arbejde med Belysningen med Realiteterne, og ikke slippe dem for noget som helst smagsmæssigt.
(Poul Henningsen, Kritisk Revy.)

Die neue Sachlichkeit!
Rummet virker akustisk som en Blikæske, hvor hvert Ord hamrer paa Laag, Sider og Bund. Vinduesarealet er i sig selv for stort, og Lyset fra de underste Ruder kastes som ondt i Strejflys hen ad Gulv, Borde og op i Øjnene, som ikke kan beskytte sig mod Lys fra neden. Lyset fra Hængelampen er haardt som Pigtraad, skarpt i Skyggerne, Skafotlampen i Baggrunden hviner som Sand mellem Tænderne. Fra Gulvet, Bordenes Glasplader og Stolenes Nikkelrør borer Glanslys og Spejlbilleder sig op i Øjet. Møblementet giver den moderne klædte Dame blaa Streger paa Laarene af Kulde. Armstolen er hverken Lænestol eller Arbejdsstol. Taburetten sidder man bedst paa! Forholdet mellem Hygiejne og Hygge er fejlagtigt overført fra Hospitalet til Dagligstuen. Ved denne konsekvent gennemførte Støvskræk er al Fornemmelse af Rum og Hjem steriliseret ihjel.
(Kritisk Revy, 1928)

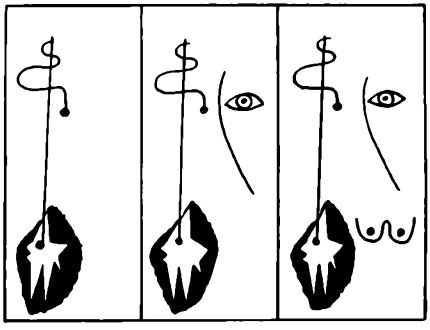
Og Blunck tænkte: Hvor kan man konstruere en Samfundsordning med saa defekte Enere. Det er jo lutter Brøker. Bør man ikke overlade dem til Biologien, de gror skævt eller lige, puklet eller rankt herop af den gamle, sure Jord, aldeles som Tilfældet vil! De sociale Studier, der fyldte hans Aftner, syntes ham mere luftlette end før. Alene Sagføreren Westerbergs Næse var ham nok, begyndte krum semitisk og endte i opadstræbende Gotik med noget, der mindede om en Negl, måske var hans manglende Tommelfinger vokset ud dér; den Næse hørte ikke hjemme i noget Samfundssystem – kun i Naturens vilde Varieté!
(Otto Rung, Pardisfuglen, roman, 1919)

Blandt de unge arkitekter paa akademiet er der – jeg tror efter Kritisk Revys korte agitation – stor interesse for »social« arkitektur. Men betydningen af ordet social har, som det ogsaa var formet i Kritisk Revy, en taaget betydning af alt, hvad der er safmundsmæssigt, uden at tage hensyn til den klassemæssige deling i dette samfund.

De unge arkitekter bygger eller projekterer ikke længere monumental-arkitektur (den har vi faaet kvalt) men offentlige bygninger og navnlig idealiserede arbejderboliger. Da jeg ifjor holdt foredrag paa akademiet om arbejderboliger, havde man sikkert ventet, at jeg skulde vise det sidste skrig i rækkehuse eller funkislejligheder og skuffelsen var stor, da jeg kun talte om de boliger som arbejderne bor i idag, nemlig den gamle by og kasernerne på Vesterbro. Det er nemlig vore dages arbejderboliger. Alt andet er kun romantik. Og det gaar pludselig med uhyggelig tydelighed op for en, at den interesse for det sociale, i ordets ubestemte betydning af noget, som blot ikke er individuelt, fører lige direkte til: facismen, hvor ordet social bruges ganske paa samme maade, uden hensyn til hvilket samfund og hvilke klasser i samfundet, der er tale om. Forsaavidt er den socialdemokratiske anvendelse af ordet samfund – »for samfundets interesser« – »samfundsfronten« o.s.v. ganske den samme demagogi. Det er paa tide, at Kritisk Revys folk fører den opdragelse, som vi dengang lagde kimen til, videre fra det »sociale« til det socialistiske.
(Edvard Heiberg, To værelser straks, 1935)

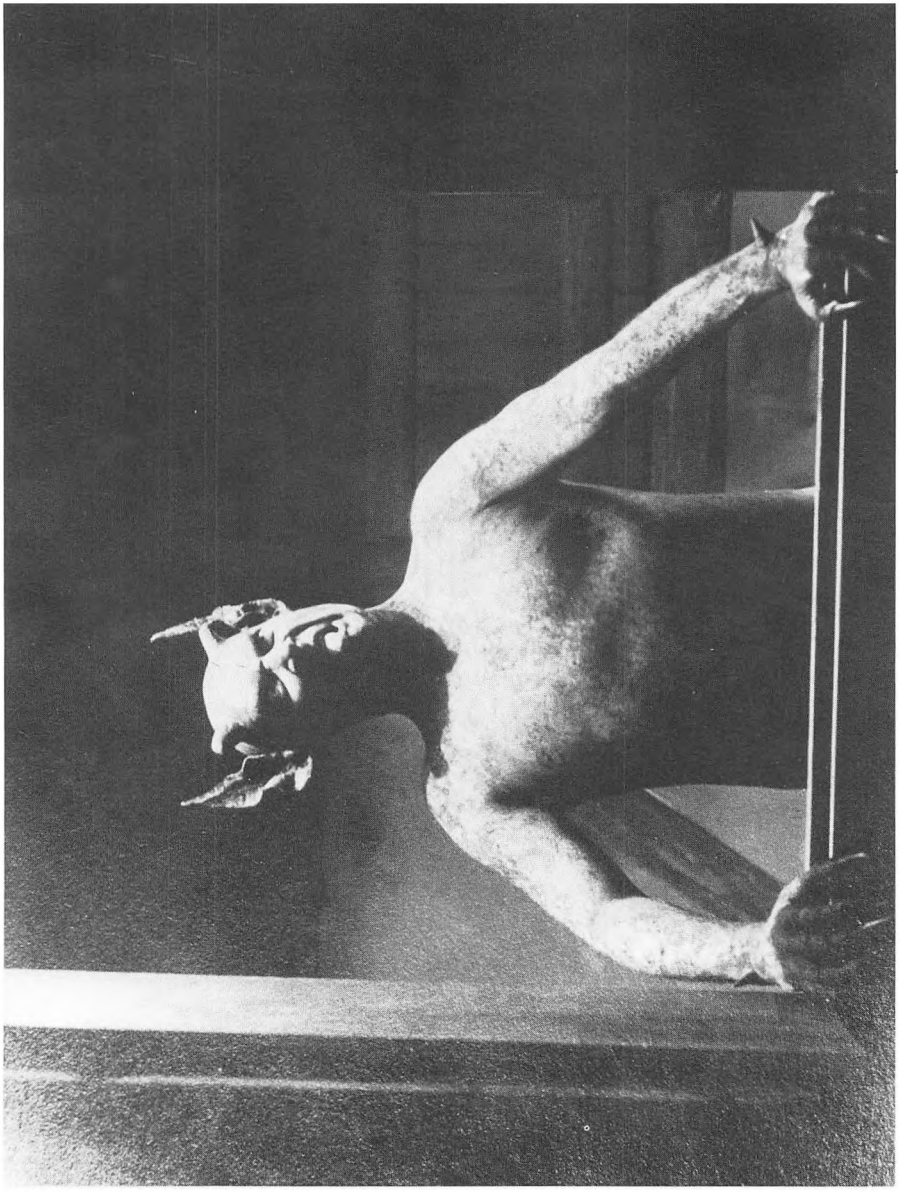


vor tid har forladt genstanden til fordel for funktionen.
det er typisk for vor tid, at vi ikke mere interesserer os for den enkelte genstand for det statiske. havet er for os ikke en smuk blaa flade, nej havet bader vi i, eller vi krydser det i moderne hurtiggaaende baade, havet faar først sin værdi for os, naar vi selv bevæger os i det – oplever det aktivt.
(Vilhelm Bjerke Petersen, Symboler i abstrakt kunst, 1933)



1. *jeg har tegnet et formkomplex, det kan dække over mange forskellige ting i verden.*
2. *jeg har tegnet et øje til, derved er udtrykket ført over paa det menneskelige omraade.*
3. *jeg har tilføjet et simpelt symbol for kvindens bryster, mit oprindelige formkomplex staar i relation til en kvinde, derved har jeg yderligere preciseret mit indhold.*

(Vilhelm Bjerke Petersen, Symboler i abstrakt kunst, 1933)

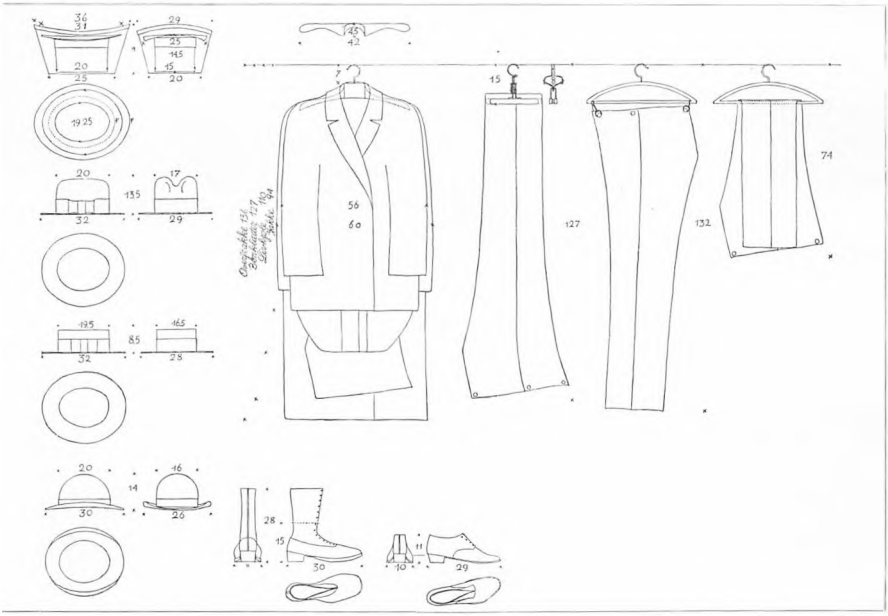


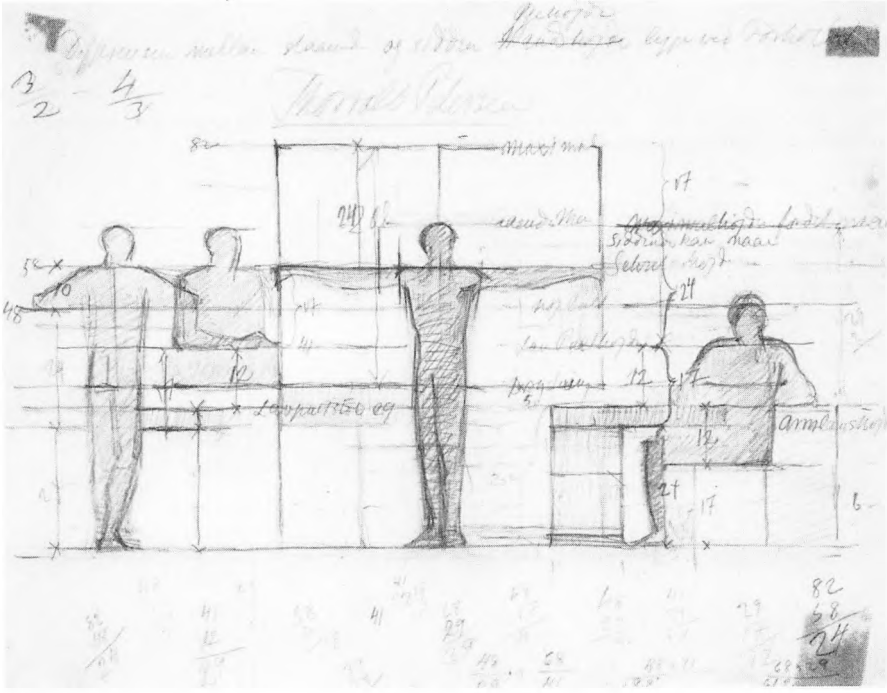
Billeder fra Benjamin Christensens film »Heksen«, 1921.

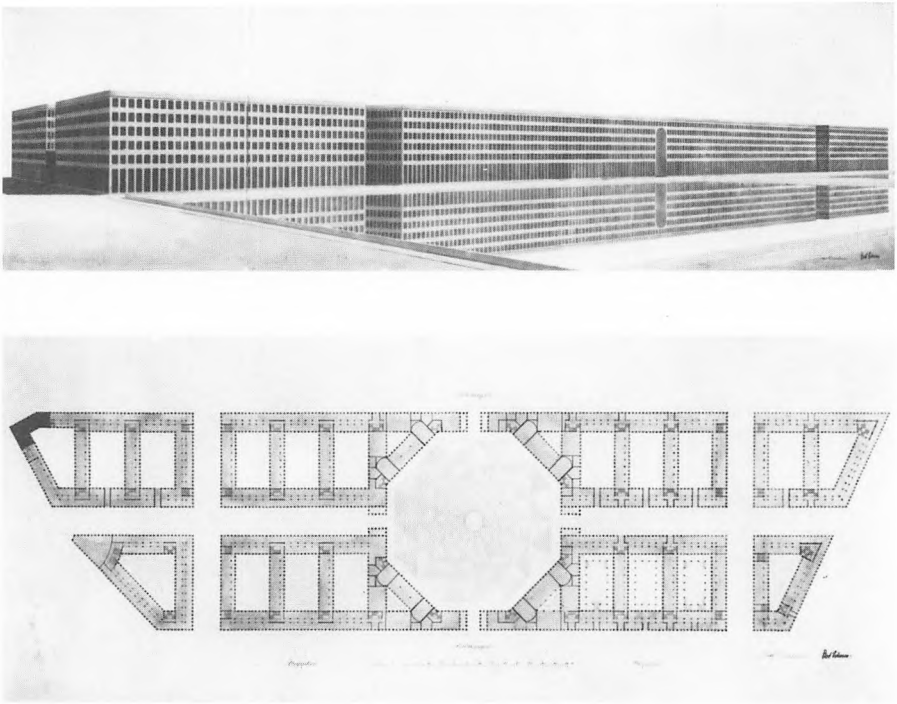




Fra Benjamin Christensens film »Heksen«, 1921.


36
31
29
25
14.5
15
20
25
20
19.25
20
17
13.5
32
29
19.5
16.5
8.5
32
28
20
16
14
30
26
45
42
56
60
15
127
132
74
28
15
30
10
11
29

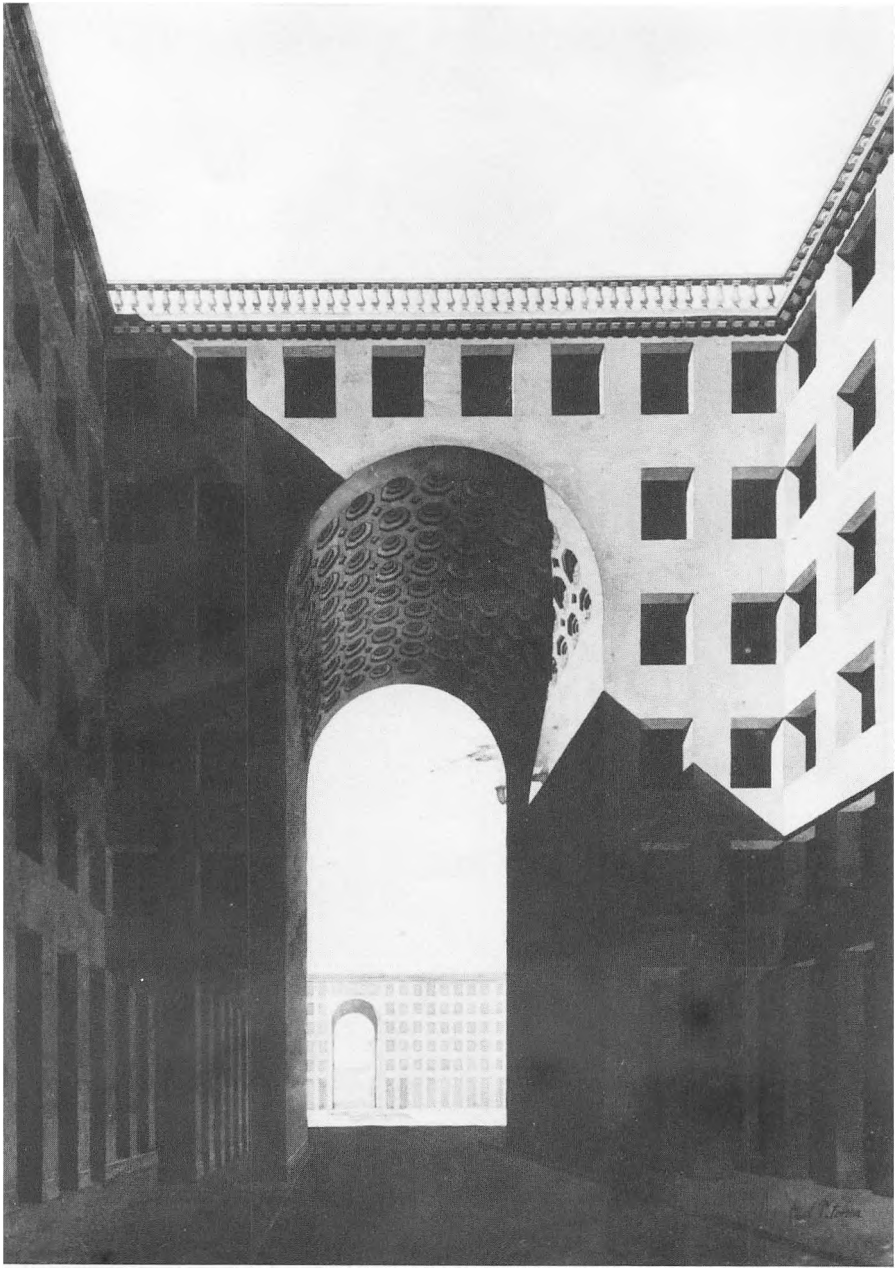

3/2 - 4/3
82
24
17
12
24
12
17
12
24
17
82
68
24

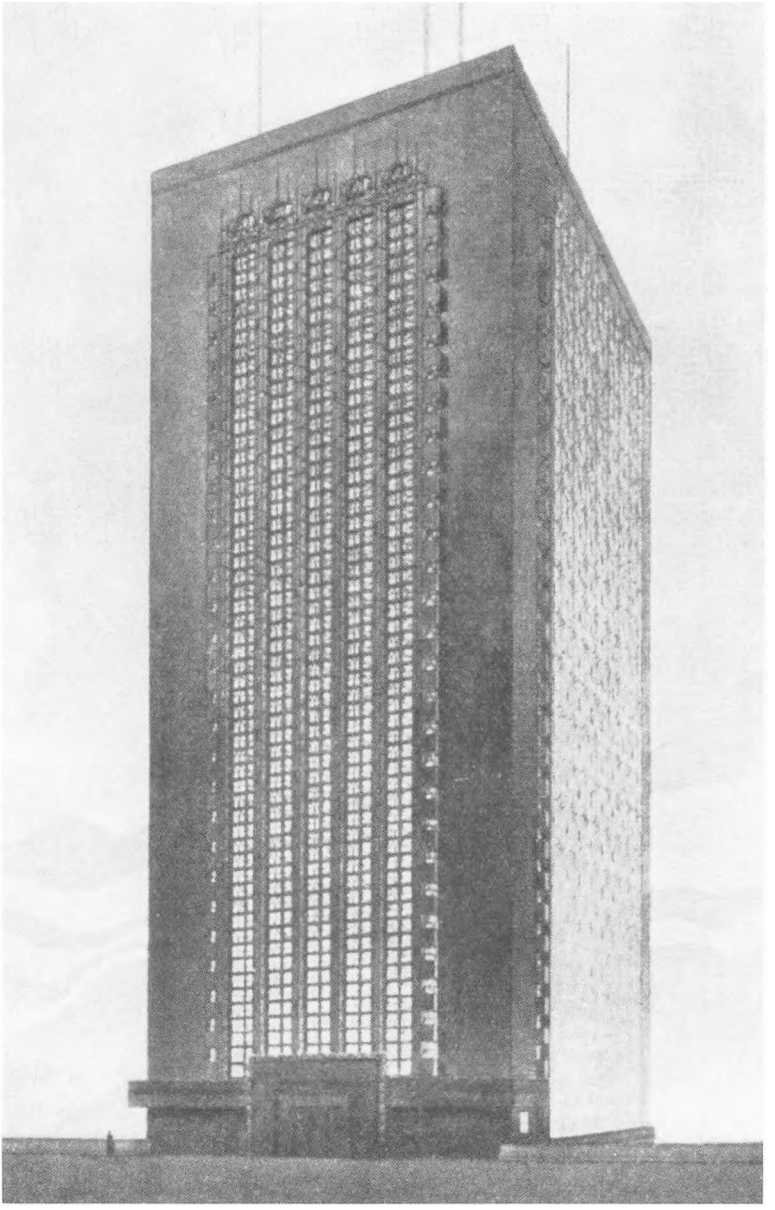


Kaare Klint, formentlig 1916–17, studie over forholdet mellem menneskelige mål som grundlag for skitsering af industrielt fremstillet kontormøbelsystem.

Opmåling af garderobe, som grundlag for udformning af klædeskab, udført som led i studier ved Kunstakademiets Møbelskole, under ledelse af Kaare Klint fra 1924.

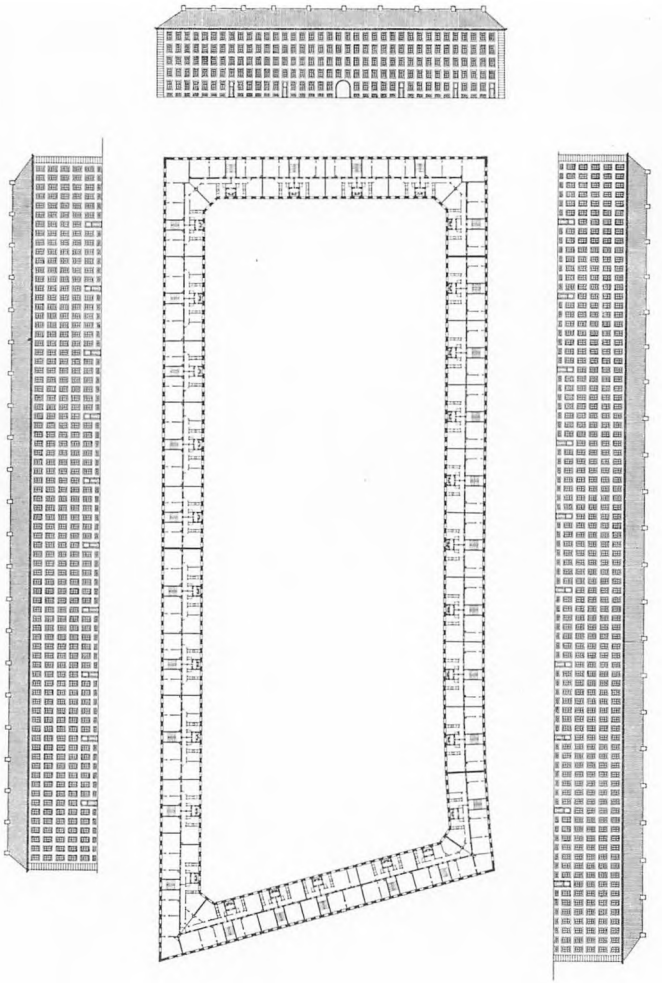
Carl Petersen og Ivar Bentsen: Forslag til administrationsanlæg på det gamle Banegårdsterræn, København, 1919.



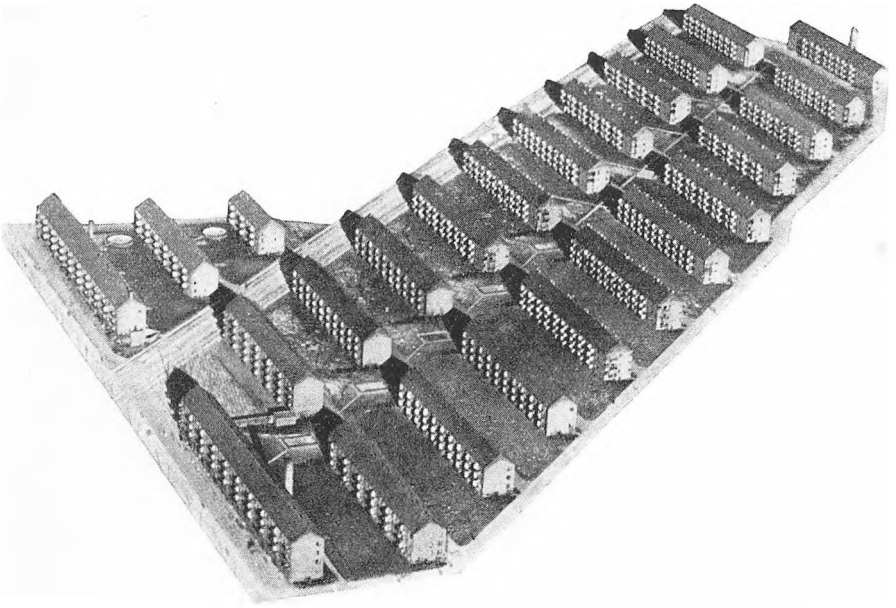


Anton Rosen: Chicago Tribune, konkurrenceprojekt 1923.

Grundtvigskirken under opførelse, omkr. 1926, og bebyggelsen På Bjerget; P. V. Jensen-Klint og Ch. I. Schou.

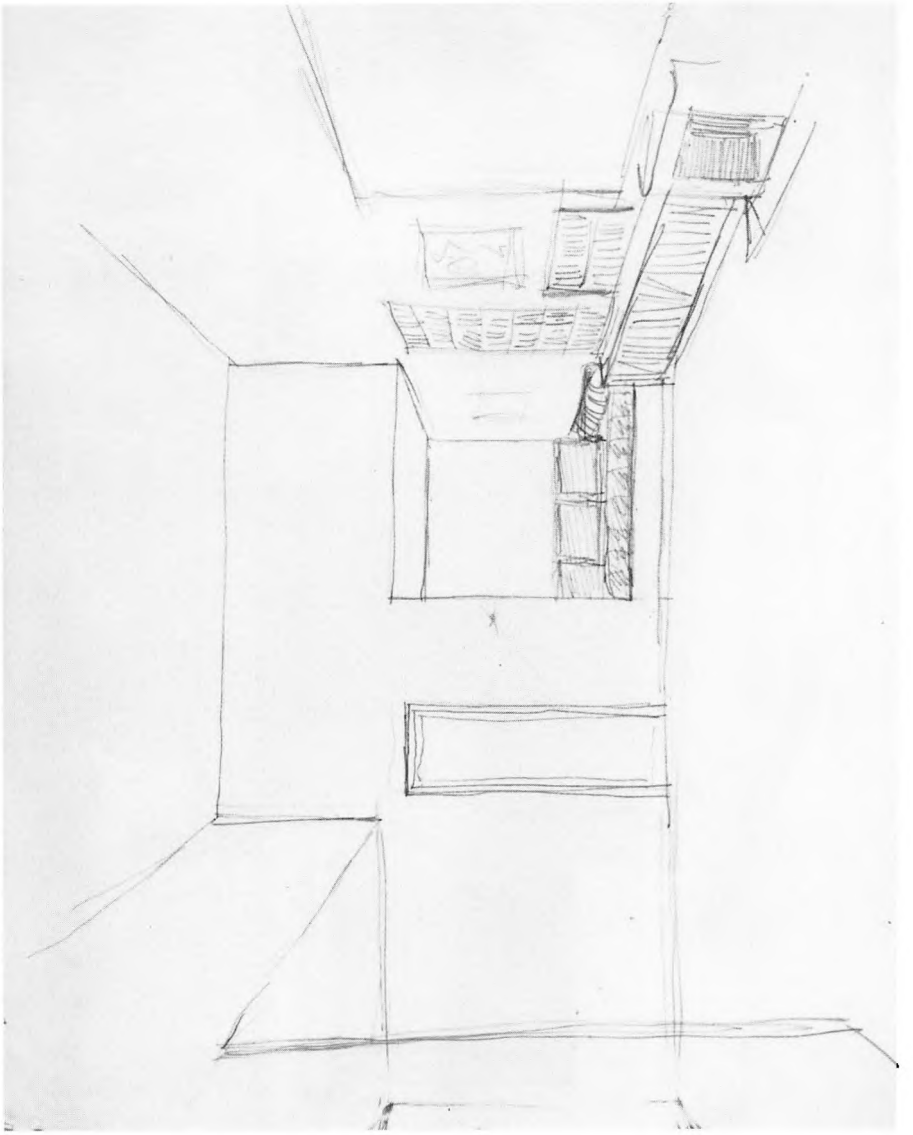


Hornbækhus 1923, karrebebyggelse, Kay Fisker; Ryparken (Lundevænget), stokbebyggelse 1921–33, Edvard Heiberg m.fl., København.

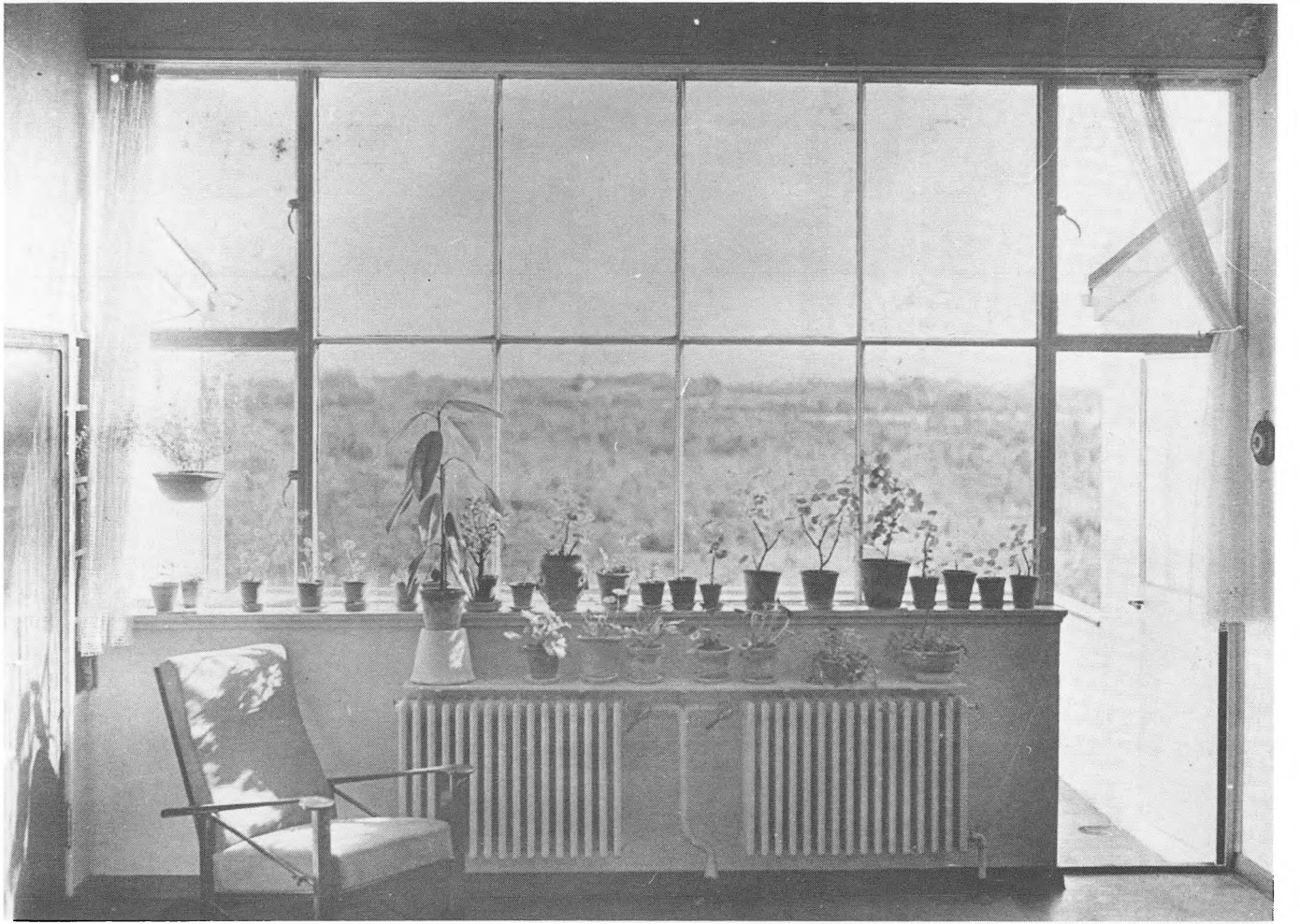




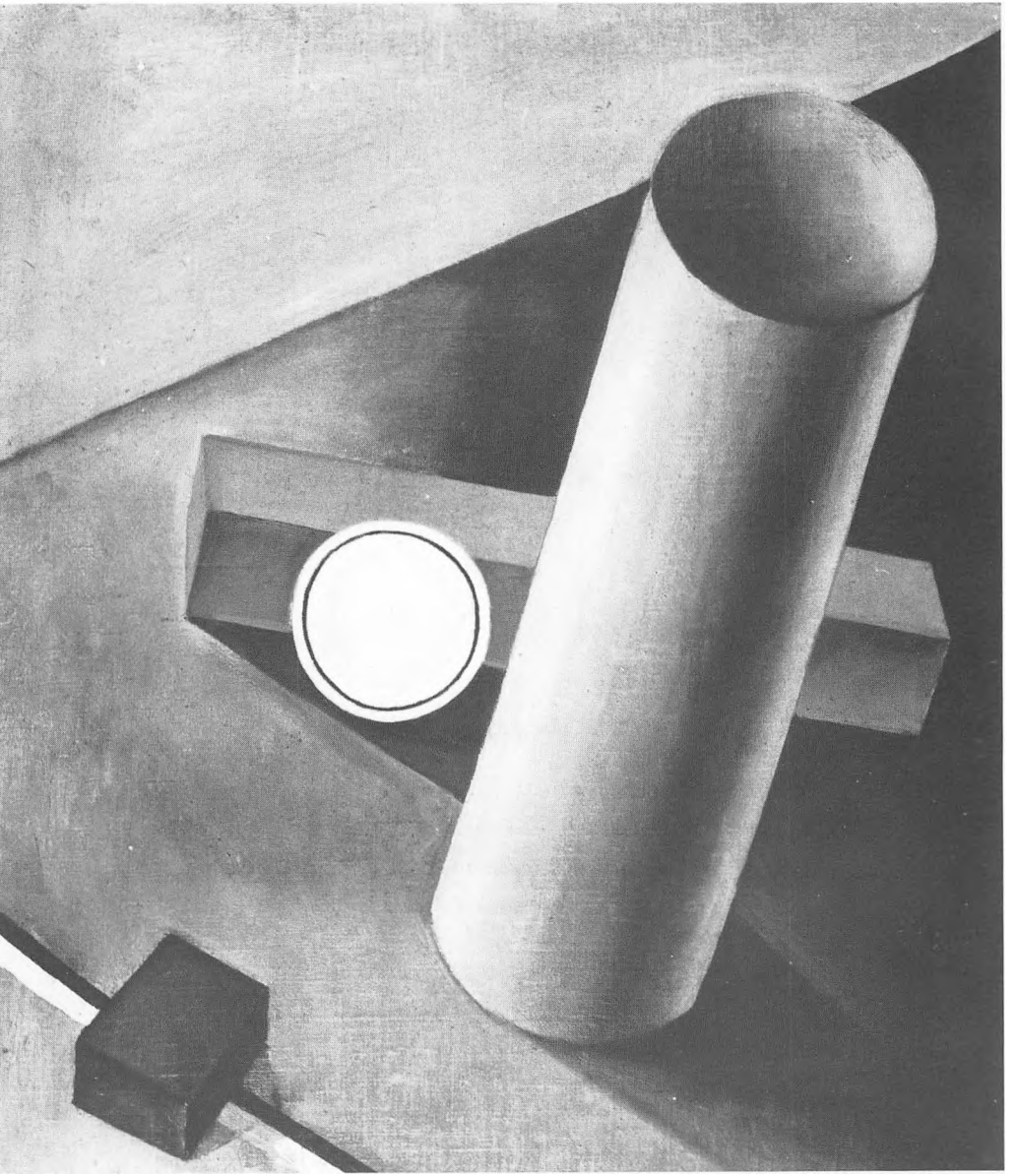




Edvard Heiberg, eget hus, 1924, København.
(s. 42–45).





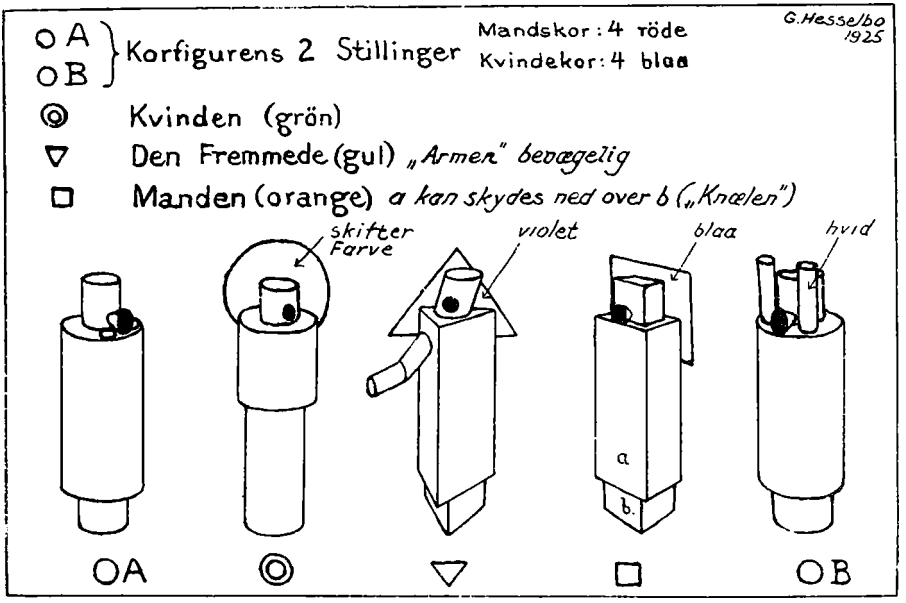


Franciska Clausen: »Stigen«, fra Moholy-Nagys Atelier, Berlin 1922. »Cylinderen«, 1922. Begge udstillet på Grosse Berliner Kunstausstellung 1923.



Merz-dekoration, Det Ny Studentersamfund, Dada-fest, 1922.

Kostymeskitser til Brobys »Bodsspil«, 1925.



Odds – and ends

Troels Andersen

1.

I det 20. århundredes andet årti flyttedes den vesteuropæiske kunstners interesse fra selve det æstetiske objekt til spørgsmålet om dette objekts etablering og dets rolle i det omgivende samfund. Blandt de få, der tidligt forstod dette afgørende skift i Danmark, var Robert Storm Petersen. I årene 1906–9 havde han søgt sit gennembrud som maler. Han havde i 1906 under et ophold i Paris med en række billeder placeret sig på linie med jævnaldrende kunstnere som den tjekkiske maler Kupka og russeren Larionov (uden dog at kende disse). Alle tre fortolkede den nye franske kunsts dyrkelse af farven i deres skildringer af kokotter, kaféscener og fatale damer, med Toulouse-Lautre og van Gogh som impulser. Storm Petersens senere billeder af »Lighuset i La Morgue« (1908) og »Ligfiskere på Seinen«(1909) viste på samme tid en blidhed i brugen af farvens nuancer og en dragen mod patetiske temaer, som han fulgte op mere direkte i andre billeder af mennesker foran brændende huse og ansigter med blodet strømmende ud af mundvigene.

Konsekvensen af dette blev for Storm Petersen ikke, som for Larionov eller Kupka, en renselse i abstraktion. Det førte tværtimod til antastelsen af selve rollen som kunstner. Hans opgivelse af maleriet åbnede vejen til film, kabaret, den satiriske tegning, de barokke tekster. Hvad der for andre af samtidens kunstnere var et levebrød, eller måske på samme tid udtryk for en ironisk distance til omverdenen, blev for Storm Petersen til en ny identitet. Efterhånden fikseredes den i tegneren Storm P., den venlige, daglige komiks præcise skaber og iagttager.

Denne vigtige del af hans virke, tegningen med den korte tekst, der barokt, bittert eller overdådigt holder en stump virkelighed op i sproget for derefter at opløse den i liniens ornament, har til dels sin oprindelse hos en anden dansk kunstner, Johannes Holbek. Storm P. tegnede allerede 1906–7 nogle få tegninger i Holbeks stil som hyldest til ham. Holbeks maleri »Herren ved Havet« (1894) synes en prototype for mange af Storm P.s figurer. Da Holbeks navn i begyndelsen af tyverne var blevet på det nærmeste glemt, introducerede Storm P. en aften Otto Gelsted til ham, bl.a. gennem netop dette billede. Storm P. forstod utvivlsomt Holbeks personlige tragedie, hans hæmninger, de krampagtige forsøg på at skabe en litterær myte, der var lige så afledt fra virkeligheden som tegningerne. De melodramatiske træk i Storm Petersens tidlige billeder røber slægtskabet med Holbek. Men netop de sider hos sig selv skød han fra sig, tilbage blev det bidske hug og den rendyrkede groteske. Aksel Jørgensen beskrev Storm P. som manden der »på en forunderlig, ja mirakuløs måde frigjorde vore eensporede tanke- og forestillingsbaner om meninger, handlinger og følelser, og med få linier i tegning og tekst flængede enhver art menneskelig afstumpethed, selvom den havde sat sig nok så vel til rette i vanens gyngestol.«

I denne trang til frigørelse ligger også Storm P.s væsentligste slægtskab med tyvernes europæiske kunst. Som surrealisterne kunne han finde sine rødder i symbolismen, og hos Kubin og Ensor, der tidligt betød meget for ham. Men i vittighedsbladene, »Klods Hans« og »Exlex«, og i den umiddelbare kontakt med publikum i kabaretten hentede han nye impulser. Karakteristisk nok fortæller han, at han improviserede sine første monologer frem og derefter skrev dem ned, hvis han da fandt dem vellykkede. Hvor Giersing *malede* kabaretten, *var* Storm den. Han nøjedes da heller ikke med at udstille sine malerier i det berlinske Sturm-galleri, men optrådte der også med nogle af sine kabaretnumre.

Storms tekster fra 1915–18 er ofte rene dadaistiske ordcollager, de kan ses i forbindelse med Schwitters' senere Merz-stykker og Arps digte. Selv betonede Storm P. ikke senere dette slægtskab. Men han holdt vågent øje med den moderne kunst; i sine »fluer« stillede han sig med en vis reservation mellem tilskuerne og kunstnerne. Som Picabia abdicerede han tidligt, allerede da surrelaismen afløste den dadaistiske bevægelse. Blandt hans få rent dadaistisk inspirerede billeder er nogle små collager fra »Juleroser« 1919. I hans scrapbøger fra samme tid finder vi udklip om Marcel Duchamps blækklat med titlen »Den hellige jomfru« og en dada-skulptur, udstillet i Berlin. Storms eget svar til Duchamps Mona Lisa med overskæg var Mona Lisa som puslespil (1919).

Selvom Storm havde lagt rollen som maler bag sig, spøgte muligheden stadig. I 1923 deltog han med 20 malerier på en udstilling i Sturm-galleriet. Og i 1925 var han æresgæst på Kunstnernes Efterårsudstilling med et udvalg af tidligere billeder. I tredivernes begyndelse vendte Storm sig, forøvrigt som Picabia, til grotesken, klovnehoveder og figurer, undertiden i bevidst »primitiv« udførelse, til andre tider med den gamle koloristiske forfinelse, nu parret med en oplevelse af absurditet.

Et af hans sidste billeder, der ikke blev færdigt, viser tre dommere under krucifikset. I forgrunden danser små gule flammer, helvedes ild. Ansigterne er groteske, som hos deres aner, Daumiers advokater. Farven er mættet, mørk blå og rød. Ind imellem tegnede han Peter og Ping.

2.

En anden enestående forløber for en ny kunstnerisk tankegang i Danmark var Knud V. Engelhardt. Han var håndværksuddannet og blev arkitekt. Hele sit korte virke kom han til at beskæftige sig med udformningen af brugsting og typografi. Hans arbejder som arkitekt er begrænset til et par bygninger, et hus på Skagen og butikspavillonerne »Trommesalen«.

Engelhardt har tilsyneladende aldrig søgt rollen som fri billedkunstner (han gik dog under sin akademiuddannelse i et årstid hos Joakim Skovgård på dekorationsskolen). Til gengæld var hele hans omverdensiagttagelse og holdning til form inspireret af billedkunstneriske principper. Hans vej til dem var dybt original. Den gik over iagttagelse af genstande og naturformer, talrige studier. Hvor andre af hans samtidige gjorde tingenes proportioner og opmålingen af dem til det afgørende, og,

som Kaare Klint, kastede sig ud i studiet af dækkeservietternes sammenhæng med buffet'en eller papirformaternes forhold til rammer og målsystemer, dyrkede Engelhardt iagttagelsen af tingenes materiale og form.

Tidligt nåede han, over mere Bindesbøll-prægede anstrengelser, frem til en ny opfattelse af skrifter. Han havde allerede mens han gik i forberedelsesklasse til akademiet fået borgerbrev som bogtrykker – uden trykkeri. Hans typografiske tilrettelægning af små kort fra 1909 viser en elementær og sikker ny brug af skriften, der peger langt ind i tyverne. Han analyserede skriftbillederne og opløste bogstaverne i deres bestanddele. Ved kombination af disse kunne alfabetet opbygges. Hans alfabet til den baltiske udstiling i 1914 bringer ved sin klarhed tyvernes nye typografi (med stærk brug af grotesk) i erindring.

Men Engelhardt stræbte langt videre end typografien. Han forsøgte at udvikle nye kilometersten over hele Danmark og han tegnede en ny motorvogn til Københavns sporveje. Begge dele opgaver, hvor hans formopfattelse kunne nå ud til og præge folk, der aldrig ville komme i berøring med den egentlige billedkunst. Også senere, med gadeskilte, sporvognsbilletter, plakatsøjler, osv. søgte han i denne retning. Hvor bevidst han var om den sociale side af sin virksomhed, ved jeg ikke. Men han foregreb ihvertfald den side af tyvernes tankegang, der håbede at en alliance mellem kunstens højt udviklede former og industriens nye muligheder for massefremstilling og spredning ville betyde en social åbning for kunsten.
Engelhardts metode var standardiseringen af elementer. Om det var en kakkelovn eller et alfabet, så kunne det opbygges af gennemtænkte og formede mindre bestanddele, byggestene. Bag dette ligger utvivlsomt et dybtgående naturstudium, der som Klees sigtede mod de skjulte former i naturen, appelsinens gennemsnit, sneglehusets spiral. Og ikke funktionen, men den personlige udvikling af foretrukne, bestemte former, der *emotionelt* forekom de rigtige, førte videre frem. Han signerede gerne sine arbejder med et hjerte, der som prik over et bogstav eller på anden måde indgik, hvor man mindst ventede det.

Derved demonstrerede han, at drivkraften for ham ikke var et rationelt ønske om at forenkle, at finde den form der »fungerede« bedst, men at se alle dele af tilværelsen omkring en, fra klædedragt til spisebestik, duge, lamper, elektriske pærer, møbler, bøger og breve, værktøj, håndtag og sporvogne gennemsyret af en holdning til natur og levende organisk vækst.

Engelhardts virke var et enestående mellemspil. På den ene side lå det nittende århundredes forsøg på at appellere til kunstneren i håndværkeren, som Morris og Ruskin havde formuleret det, på den anden side den stadigt tiltagende industrialisering, der langsomt gjorde håndværker og kunstner lige overflødige. Engelhardt opererede i mellemrummet, i fuld bevidsthed om at hans arbejde *kunne* hamle op med produktionens vilkår, men også plaget af viden om de kræfter, han kæmpede imod for at tæmme til sine formål. Deraf hans urolige sind, hans retssager, hans krav om respekt for sin indsats.

3.

Tyverne var et mærkeligt tiår i kunsten. De nye formideer trængte frem og veg igen lige så hurtigt som samfundet skiftede karakter. Det begyndte med de sidste gnister fra krigsøkonomiens overophedede esse, og det endte med økonomisk depression, rådvildhed og begyndelsen til en ideologisk strid, der skulle få den sidste rest af tillid til mennesket som fornuftsvæsen til at vakle.

Kun få danske betragtere forstod at aflæse det mønster, der ude i Europa tegnede sig under krigen, i de store centre, der alle var præget af begivenhederne ved fronten, som dog syntes fjern og uvirkelig. Det intellektuelle liv gik videre i Berlin, London, Paris, mens det registrerede de bevægelser, der for alvor satte skel mellem det nittende og det tyvende århundrede. Den kubistiske kunst, futurismen og dadaismen sønderbrød kunstens klassiske, hvilende billede af omverden. Otto Dix viste krigens ansigt i sine raderinger, hvis skildringer fra skyttegravene stadig står som et af de stærkeste indlæg i vort århundrede for mennesket, imod dets drift mod selvødelæggelse.

Set i forhold hertil virker den danske billedkunst fra disse år næsten naivt uskyldig. Man var endnu fjernere fra begivenhederne end de neutrale hollændere, selv for »de stijl«kunstnerne, der skabte de abstraktioner, der blev en vigtig del af tyvernes grundlag i kunst og arkitektur, eksisterede dog spørgsmålet om virkeligheden derude – »blodgrøfterne«. Det sædvanlige billede af tyvernes danske kunst er præget af den generation, der brød igennem under krigen, og som stod for en moderne »ekspressiv« kunst. Denne tidlige ekspressionisme, hvis talsmænd samledes i tidsskriftet »Klingen« (1917–19) var præget af de fantastiske *indre* billeder. Det var blandt andet figurkompositioner, som skulle illustrere den europæiske kulturs myter, renaissancens og den klassiske tids store skikkelser og digtning i moderne dragt. Homer, Platon, Dante og Ovid spillede en stor rolle for både digtere og kunstnere.

Det er ikke i tidsskrifter man finder oplysninger om den danske kunst i tyverne. Periodens usikkerhed spejles godt i den kendsgerning at der kun kom ét tidsskrift, der beskæftigede sig med den aktuelle kunst (Buen, 1925–26), og så et blad ved navn »Samleren«, der ligeligt fulgte auktionspriser, ældre og nyere kunst. I »Buen« gjorde digteren Poul la Cour sine første forsøg som kunstkritiker. Han lod sig ikke, hverken da eller under sit ophold i Paris, indfange af de nye billedideer, som han bl.a. strejfede i kredsen omkring Léger.

Dagbladskritikken havde i årene op til 1920 været en god kilde. Edith Rode skrev fortrinligt om Herwarth Waldens besøg i København i 1918 og Andreas Vindings reportager fra Paris indbefattede et interview med Apollinaire (1917) og omtale af de russiske balletter, hvis dekorationer og dansere var et af højdepunkterne i krigsårenes kunstudøvelse i Paris. Men selv disse kritikker gik ikke ud over det refererende. Og Vinding var langt fra altid åben for fornyelser. Da han blev stillet overfor Lundstrøms relieffer på KE sluttede han sig til dem, der rakkede dem ned,

han ironiserede over prisen på brændsel i forbindelse med pakkasserelieffet.

Den eneste kritiker, der i tyvernes begyndelse med virkelig lidenskab fulgte de nye tendenser i kunsten var en ung digter, Broby Johansen. For ham var digtning, revolutionær politisk holdning, og kunstnerisk kritik i disse år dele af ét stort felt. I en række korte artikler, placeret i alle mulige forekommende publikationer gav han korte, effektfulde pejlinger af kunstnere og ideer, som han selv fortrinsvis havde mødt gennem sin kontakt med det allerede flere gange nævnte galleri Der Sturm i Berlin. Han husker selv, hvordan han under et ophold fik lov at overnatte på en sofa i galleriet under et stort Chagall-billede. Det var typisk for galleriets ejer, Herwarth Walden, at han straks tog forbindelse med den unge litterære vagabond.

Kontakten mellem Walden og Danmark går tilbage til 1912. Waldens blad og galleri var da skandaleomsust, ikke blot på grund af den nye kunstretning »futurismen«, som det støttede, men også på grund af den ekspressionistiske maler Oscar Kokoschkas billeder. To spor peger fra Kokoschka til Danmark ved denne tid, hans eget portræt af forfatterinden Karin Michaëlis (Der Sturm nr. 48,28.1.1911) og Storm P.s portrættegning af Kokoschka, dateret 1913. Men ellers løb alle tråde sammen i Waldens person. I juli 1912 var han i København for at forberede en udstilling af de italienske futurister på den Frie. Året efter med en ny udstilling, der åbnede i maj 1913 i Kjøbenhavns Kunstsalon, Bredgade. Og så i julen 1913 passerede han Danmark på vej til eller fra Sverige.

Blandt Waldens danske bekendte ved denne tid var Storm P. Et træsnit af Storm figurerer i »Der Sturm« 1913 (nr. 178–79, 1913). Det blev nok også Storm, der i en for Walden vanskelig tid banede vej for en Sturm-udstilling i 1917 i kabaret »Edderkoppen« i København, hvor han selv optrådte. Herom hedder det i »Klingen« (okt. 1917): »Kandinsky har to udmærket smukke akvareller – Den blå ridder 2 og akvarel 4. Hans lidenskabelige og konsekvent gennemførte ornamentik betegner fremvisningens kunstneriske kulmination. Franz Marc er dårligt repræsenteret. Ved siden af Kandinskijs rene stil synes han lidt udvendig. Af de øvrige navne kan fremhæves Henrik Campendonck, Nell Walden og Paul Klee.« Året efter fulgte en udstilling hos Kleis, med bl.a. Kandinskij, Chagall, Gleizes, Metzinger og Arkhipenko. Et af Kandinskijs billeder blev købt af samleren Tezten-Lund, hvis store samling af international kunst længe havde været tillgængelig en gang ugentligt for alle de unge danske kunstere, som Tetzen-Lund iøvrigt også støttede gennem køb.

Tidsskriftet »Der Sturm« med sit store format, de originale grafiske bidrag, de indklæbede illustrationer og det redaktionelle samspil mellem litteratur, kunst og arkitektur har nok været en væsentlig inspiration for Saltos »Klingen«, ihvertfald for de sidste årgange. Det forhindrede dog ikke »Klingen« i at forholde sig meget køligt til den sidste Sturm-udstilling, som Poul Henningsen i ungdommeligt overmod nedgjorde.

I tyvernes begyndelse fulgte forbindelsen mellem Waldens galleri og den politiske studenterorganisation »Det ny studentersamfund« (DNSS), hvori Broby spillede en

fremtrædende rolle. Her finder man også digteren Harald Landt Momberg. I maj 1922 afholdt samfundet, der havde til huse i Studiestræde 13 over gården, en »dada-fest«, hvortil man havde opbygget en kæmpecollage. Reklameplakater fra cirkus, biograf, koncerter mm. var klistret op på kryds og tværs. Over klaveret hang en korsfæstet tøjdukke; et skilt med kongekrone, Danmark og et eller andet slagord af typen »Ned med hele...« stod ved siden af pianisten, der var iført en abstrakt bemalet dragt med zig-zag striber. Udsmykningen kaldes i Brobys lille Hefte »Kunst« (udgivet af DNSS 1924) for en »Merz«–dekoration.

Schwitters' Merz-collager var en ny inspirationskilde. De var blevet vist for første gang i København på en ny Sturm-udstilling i september 1923 (Ole Haslunds Hus). Momberg skrev i »Pressen«: »Hans små merzbilleder er æventyr destilleret frem af skarnet, vidunderlige i farven.« Specielt nævner han »det i Tyskland så berømte »Franz Müllers Drahtfrühling«.

På udstillingen blev der også introduceret to nye kunstopfattelser, suprematismen og konstruktivismen. I Mombergs anmeldelse bruges ordene nok første gang på dansk. Suprematismen, »frigørelsen fra, men resultatet af den kaotiske kubisme« var repræsenteret af tyskeren Nerlinger, mens Moholy-Nagys og Laszlo Peris arbejder viste den anden ny retning.

Walden havde, som vanligt, forberedt udstillingen gennem et tidligere besøg. I April 1923 havde han talt i Politikens foredragssal og i Det ny Studentersamfund. Men han samlede også materiale til en udstilling af dansk kunst til galleriet i Berlin. Den åbnede d. 1. august. Walden havde fået assistance af en ung maler, Gunnar Hansen, der hørte til kredsen om DNSS. Der blev vist billeder af Kresten Iversen, Olaf Rude, Jais Nielsen, O.V. Borch, Otto Sievert, Mogens Lorentzen, Storm P., Poul Bille Holst, Gunnar Hansen og de Sala. Udstillingen fik en kølig modtagelse. Heller ikke den unge de Sala, hvis debutudstilling havde fundet sted i DNSS, og som til lejligheden mødte med »funktionel kubisme«, var der særlig interesse for, men hans arbejder var dog med i Haslunds hus.

Walden forfulgte også som arrangør sin interesse for andre kunstarter. I DNSS optrådte danserinden Ingeborg la Cour, hvis navn også findes i »Der Sturm«s spalter. Og hans medhjælper, dr. Rudolf Blümner, holdt en oplæsningsaften med tysk ekspressionistisk digtning i forbindelse med 1923-udstillingen (Hotel Kongen af Danmark, 9.9.23). I forlængelse heraf var det naturligt, at han i 1923 udgav Brobys i Danmark forbudte digtsamling »Blod«, og at Landt Mombergs digte stod at læse – på dansk – i »Der Sturm«!

Derimod kunne han ikke bruge de aflæggere som introduktionen til den nye kunst fik i København. I 1923 kulminerer forbindelsen med det unge radikale milieu i Danmark. Endnu i Brobys bodsspil fra 1925 og i en kostumetegning hertil spøger de tyske indflydelser; i Brobys tekst efter sigende fra Lothar Schreyer, i kostumetegningen med den cylindriske opbygning fra Bauhausscenen.

4.
Ad andre veje fandt den unge danske kunsterinde Francisca Clausen frem til den nye kunsts centre i Europa. Hun kom fra det endnu tyske Åbenrå, var først elev under krigen på et akademi i München. Senere, i Berlin, fik hun af Dr. Blümer det råd at søge undervisning hos Moholy-Nagy, der endnu ikke var blevet kaldet til Bauhaus som lærer. Endelig kom hun i 1922 til Arkhipenkos atelier, hvor den da allerede feterede billedhugger havde en stor og broget skare af elever fra mange lande. Tyverne igennem fulgte hun utrætteligt og lydhørt den udvikling af den moderne kunst, der gik fra Berliner-dadaismens collager over Légers faste formopbygninger til Mondrians klare, rene abstraktion. Hele hendes indsats i denne periode lå udenfor Danmark, og da hun i 1932 holdt sin første separatudstilling i København var interessen behersket. Storm P. besøgte udstillingen, men var tilsyneladende uinteresseret i den. Poul Henningsen kaldte få år senere hendes surrealistiske arbejder for kubisme. Hendes indsats var glemt i en årrække. Først i de seneste år er hun, også internationalt, blevet anerkendt som en af de få eksponenter for årtiets europæiske modernisme i dansk malerkunst.

5.
Ved nytårstid 1918 havde den tyske arkitekt Bruno Taut og efter ham Walter Gropius og andre arkitekter og kunstnere opstillet »sammensmeltningen af arkitektur og billedkunst« som deres vigtigste programpunkt. Tidsskriftet »de Stijl« i Holland og dets medarbejdere havde taget samme emner op. Måske var det en udløber af disse bestræbelser, der fik arkitekt Thorkild Henningsen til at foreslå en særlig afdeling på Kunstnernes Efterårsudstilling i 1921. Han fik bl.a. malerne William Scharff, Jais Nielsen, Lundstrøm, Aksel Salto, Mogens Lorentzen og Olaf Rude til sammen med arkitekterne Ivar Bentzen, Kay Fisker, og Poul Henningsen at indrette nogle små, kvadratiske rum i to af den Fries sale. Eksperimentet viste klart, at »Klingens« kunstnere stod fjernt fra den europæiske abstrakt-rumlige billedtænkning, der i disse år dannede udgangspunkt for funktionalismen. Interessantest var nok de to rum, som Poul Henningsen var involveret i. Det ene, udført sammen med Lundstrøm, bestod af »fire vægge, beklædt med et fint gammelt, ganske småmønstret fransk tapet og på hver væg en kvindefigur, der når fra gulv til loft, en guldliste langs gulvet og en langs loftet – færdig« (Politiken 13.11.21). Rummet var her blot en udvidet ramme om Lundstrøms store, groft malede modeller, en blanding af boudoir og nyklassicisme, opløst ved Lundstrøms Gargantuafantasier, der måske – foruden Jordaens og Rubens – havde Picassos nye figuration eller rygter om den i maven.

Det andet rum, som Poul Henningsen udformede sammen med Salto var mere overraskende. Pavillonen »virker som det indre af et akvarium. Man går på gummigulv og får dykkerfornemmelser. Havfruerne krummer hale mellem røde koraller, medens gazeller spiser af underligere træer eller står på hovedet. Igennem fire

spejldøre med messingbeslag kan man i virkeligheden se vidunderlige udsigter. Ruderne er kun lidt duggede nu i kulden. Loftet, ligesom væggene, er delt med striber, der løber rundt også i gulvet. Man tænker sig, at hvis man trykkede på en knap kunne pavillonen deles i sine bestanddele, idet alle hjørnerne fjernede sig fra midten.« (Wanscher i Politiken 13.11.21)

I et referat af denne »udsigtspavillon« hedder det: »Gulvet og væggenes lister er beklædt med gummi, bordet er af messingfiner med ganske smalle, lakerede lister. Lyskuglen skal ikke beskrives, men ses.« Og kunstsamleren, dr. Oluf Thomsen skrev om Salto, at »han burde blive foregangsmand for det område, hvor kunst og kunsthåndværk rækker hinanden hånden.« Salto havde malet nogle felter med grafisk stiliserede hjorte under et træ og en kvinde med oprakte arme. Det var sagnet om Phaëton, han havde valgt som forlæg. Det var uden tvivl Poul Henningsen, som mest gennemgribende havde valgt at undersøge rummets karakter og de billedstørrelser, der indgik i det og i dets møblering. Materialeeksperimenterne og »lyskuglen«, en forløber for hans senere indsats, var et skridt mod den syntese, Gropius og Taut havde efterlyst. Af alle elementerne i udstillingspavillonen blev det PHs lamper, der levede længst. Resten af eksperimentet på KE peger snarere, som Allan de Waal påpeger, tilbage mod Art deco begrebet end frem mod »L'Esprit Nouveau«.

I anden halvdel af tyverne fik Poul Henningsen stadig større betydning som kritiker og skribent. Ad denne vej fortsætter han Engelhardts totale syn på og nyvurdering af dagligdagens objekter. I tidsskriftet »Kritisk Revy« satte han arkitekturen ind i en social, politisk sammenhæng. Det er vel stadig det eneste avantgardetidsskrift for arkitektur, som er udgivet på dansk. Det gik ind i 1928, netop i det øjeblik hvor den begyndende økonomiske krise kom til at betegne et vendepunkt i hele vesteuropas politiske og kulturelle situation.

Tyvernes danske forsøg på en international orientering er præget af de enkelte kunstneres isolation, deres skepsis på længere sigt over for deres egne arbejders rækkevidde. Kun få af billedkunstnerne havde styrke til at arbejde videre (som f.ex. Georg Jacobsen og Hjorth Nielsen), da reaktionen for alvor satte ind. Det var som allle spor blev fejet væk. Tetzen-Lunds store samling med de kubistiske billeder af Picasso og Braque blev splittet for alle vinde. Walden, og med ham mange andre intellektuelle i Europa, søgte nyt fodfæste gennem kontakt til det nye sovjettiske samfund, der opslugte ham. Hverken på tryk eller gennem udstillinger var det mere til for en ny generation i Danmark at se sporene af det årti, der netop var passeret.

Carl V. Petersen, kunsthistorikeren på Danmarks dengang nyeste museum, Hirschprungs samling, så rigtigt, da han i 1930 sendte sin søn til Bauhaus-skolen som elev. Her fik Vilhelm Bjerke Petersen i den elvte time kontakt med resterne af det milieu i Europa, der i tyverne havde søgt at skabe nye veje for kunst og samfund. Gennem ham og hans venner fik tyvernes ideer, den abstrakte og den surrealistiske kunst, et fristed i Danmark, da fascismen få år senere gjorde op med »den entartede kunst« i Tyskland.

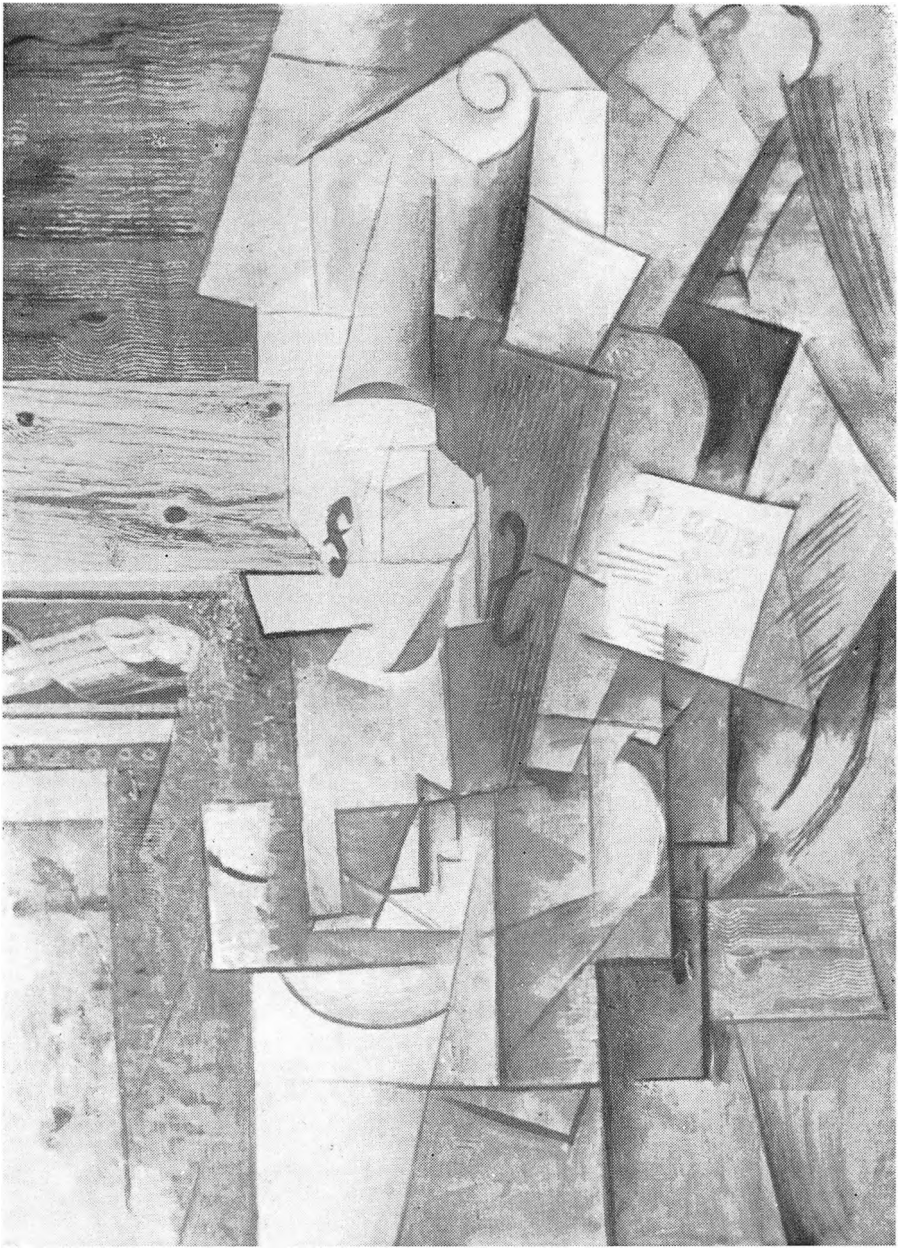


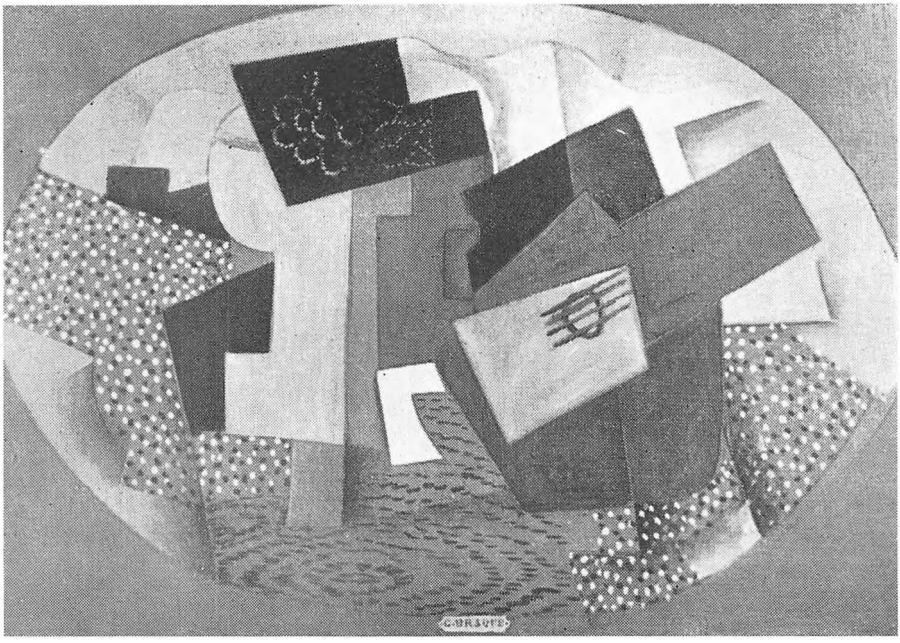
Søren Hjorth Nielsen: Lirekassemand. Litografi. 1927. Drengen der kikker op midt i billedet er Hitler.



Georg Jacobsen: En Eva. 1924.

Pablo Picasso.
Tetzen-Lunds samling.





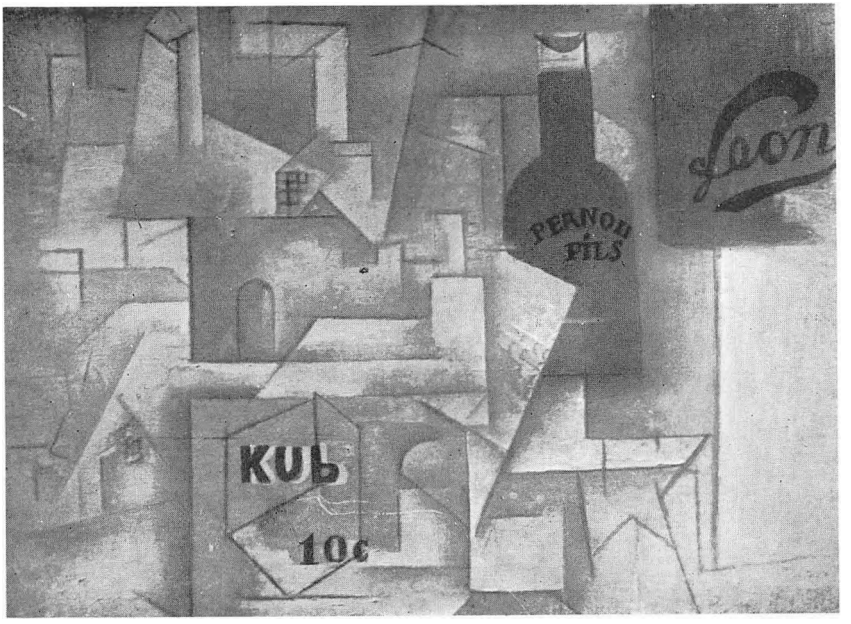
George Braques.
Tetzen-Lunds samling.

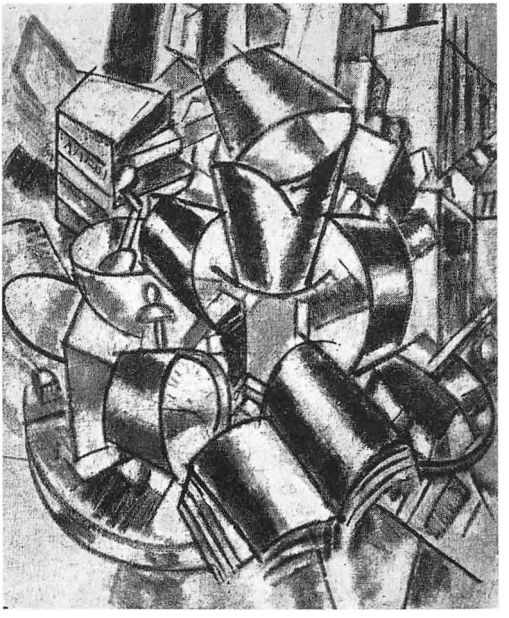
Pablo Picasso.
Tezen-Lunds samling.

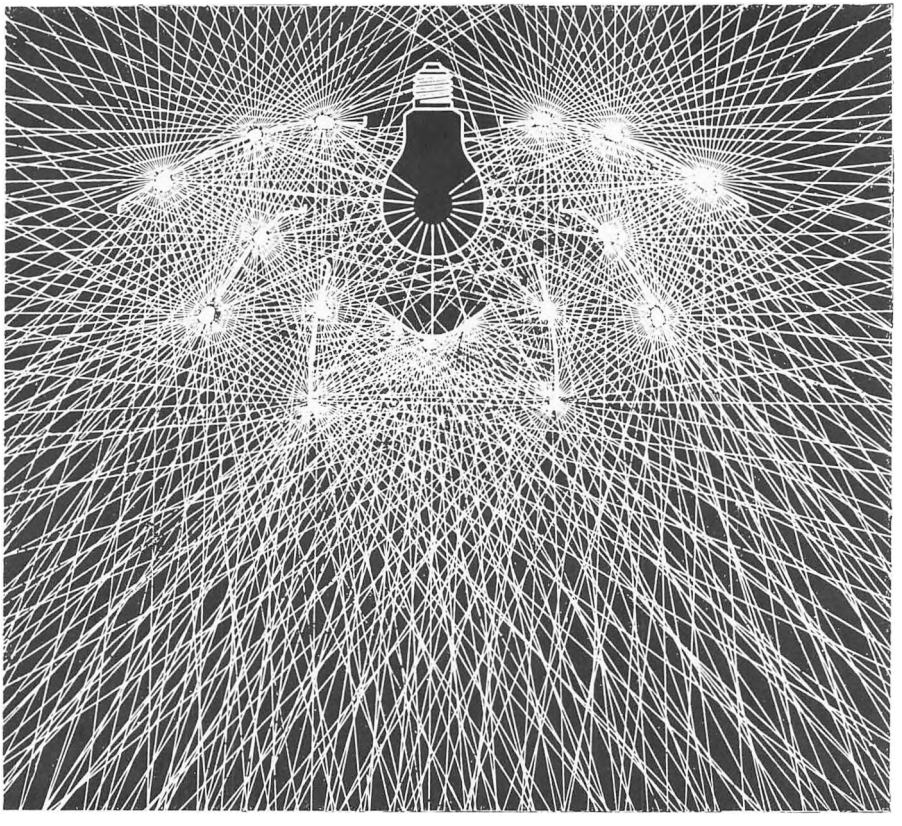
Fernand Léger.
Tetzen-Lunds samling.

Tetzen-Lund var født i Aalborg, vinhandlersøn, den 17. januar 1852. Der drev han en købmandsvirksomhed, senere, da han havde passeret de 50 aar, flyttede han til Aarhus og koncentrerede sig om kornhandel, der under verdenskrigen indbragte ham en formue. Omkring 1918 bosatte han sig i København, lejede en stor lejlighed i Palægade og købte en saare herskabelig villa i Julebæk, mellem Helsingør og Hellebæk, liggende højt paa bakken med udsigt over Kattegat og omgivet af en dejlig have, der frydede den blomsterelskende ejer.

Og nu begyndte eventyret, kan man vel sige, baade for den gamle mand og for saa mange andre. Han havde jo ikke samlet sine skatte for at ruge over dem, han aabnede sit hjem i Palægade for alle interesserede, og der blev snart en livlig indrykning af kunstnere og andre fra hele Norden, her mødtes de til diskussion, beundring – og forkastelse. Det var som et kunstens akademi, i den gamle betydning af ordet. Ofte var Tetzen-Lund selv til stede, men det staar for min erindring, som om han ikke deltog ret meget i de ivrige debatter. (Leo Swane, 1960.)

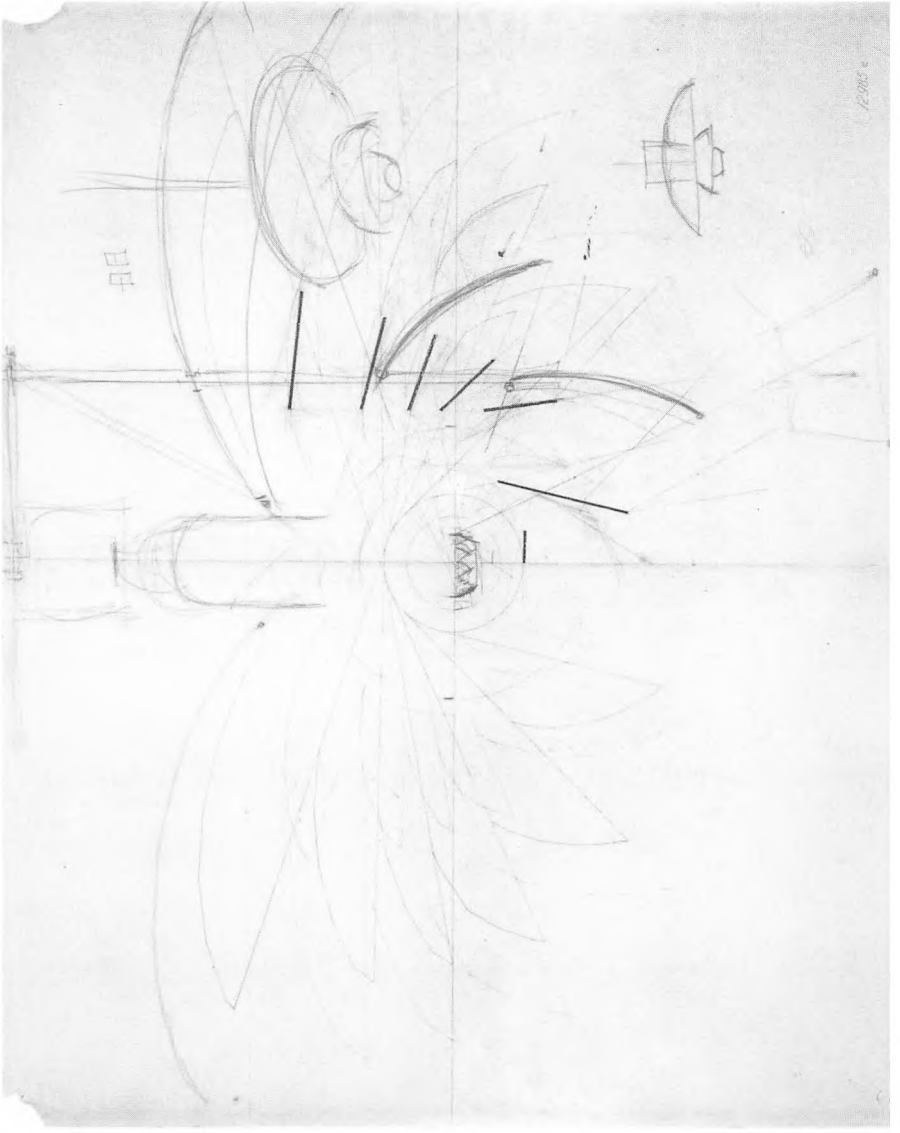

PERNOD
FILS
KUB
10c





Moderne indendørs belysning.
System P.H.
Alt for længe har man til elektrisk Belysning anvendt mere eller mindre interimistiske Belysningslegemer, idet man har installeret Lamperne i gamle Belysningslegemer eller har anvendt gamle dekorative Motiver til denne moderne Opgaver, medens man ikke har beskæftiget sig med de Ulemper, der hæfter ved det elektriske Lys, blandt andet i hygiejnisk Henseende den skærende Glans, eller med et æstetiske Formaal, at skabe den typiske elektriske Bordlampe eller Lysekrone.

Denne moderne Opgave deler sig naturligt i to: Den lavt anbragte Belysning – hvad enten det nu drejer sig om Bordlamper eller om lavt hængende Lamper over et Bord – og den højt anbragte Belysning: den egentlige Lysekrone.
(Poul Henningsen, lampekatalog, 1926).



Poul Henningsen: lystryk af 1925-lampen, revideret og viderebearbejdet, med 1926-lampen (den nuværende PH-lampe) som skitsemæssigt resultat.



Vilh. Lundstrøm) »Den milde vinter« fra rummet med de fire årstider i samarbejde med Poul Henningsen på Kunstnernes Efterårsudstilling 1921.

Mosaik i Kvindebadet, Frederiksberg Svømmehal, 1932.





J. F. Willumsen: Kunsthistorikeren Wilhelm Wanscher teoretiserer. 1923.

Det store relief. Fuldført og endeligt opstillet 1928. Blev mødt med voldsom kritik, folkelige vittigheder og »sagkyndig« nedgøring. I en samtidig avisreportage, der viderebringer de kedsommelige reaktioner hos kolleger, står der dog: »Men Willumsens Ven gennem Aarene, Professor Ejnar Nielsen, var begejstret.«

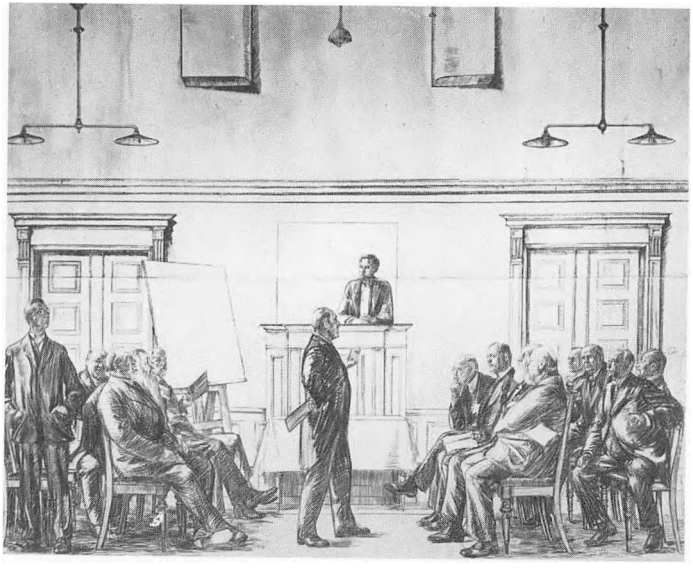
F.W.ILLUMSEN





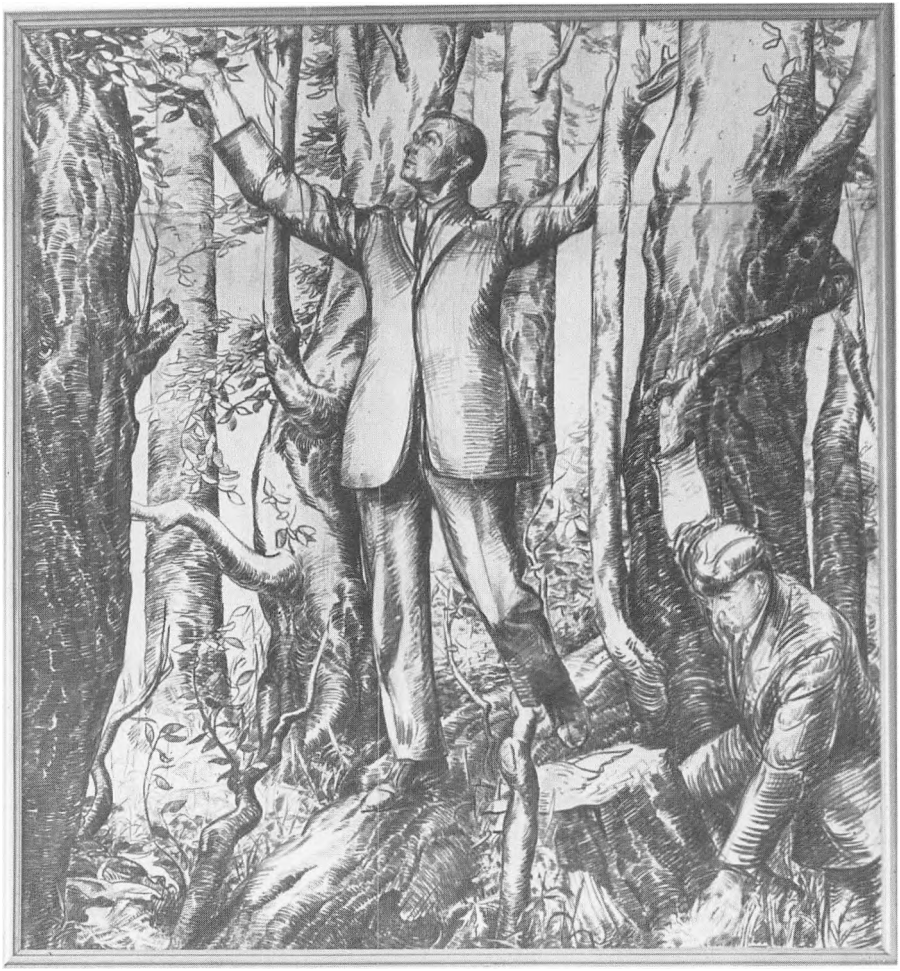
Ejnar Nielsen: Kartoner til mosaikken under Storetrappeopgangen, Nye Scene, 1932–39.

Ejnar Nielsen: Forslag til udsmykning af festsalen, Københavns rådhus. 1927–30.

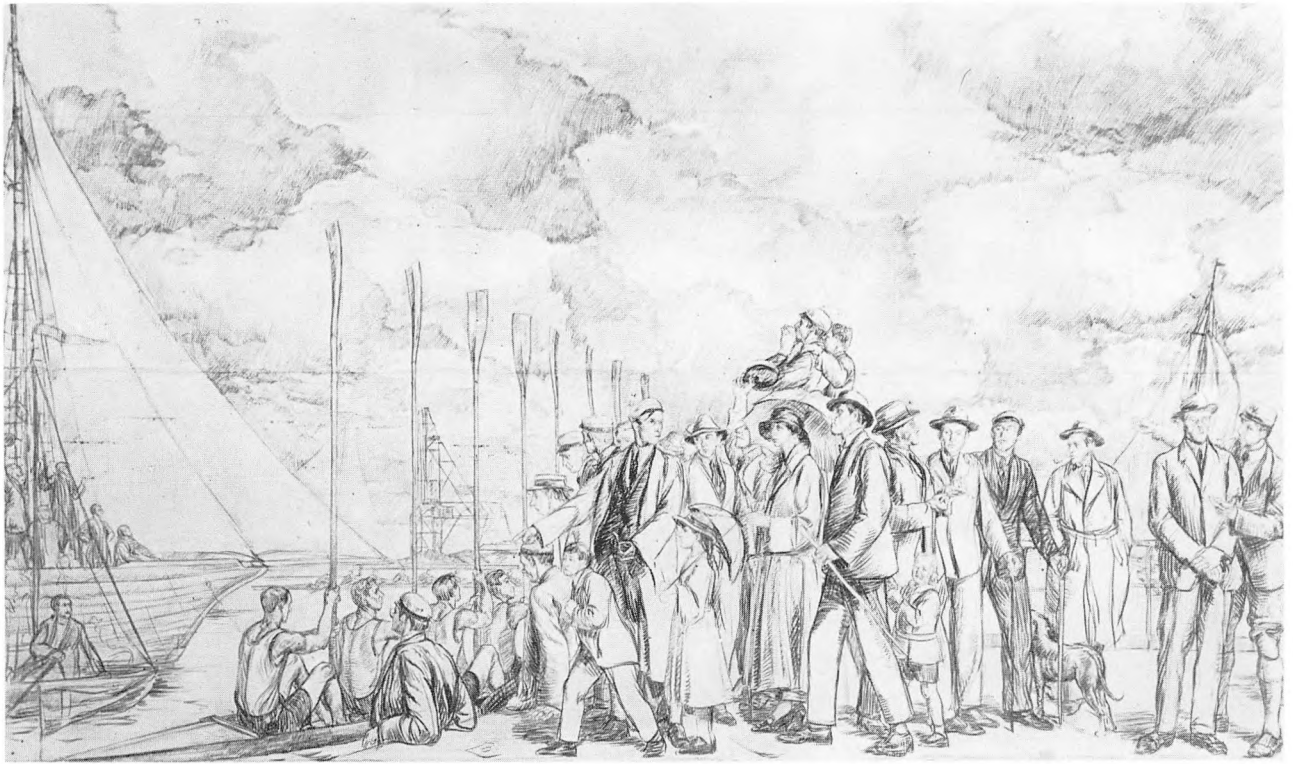


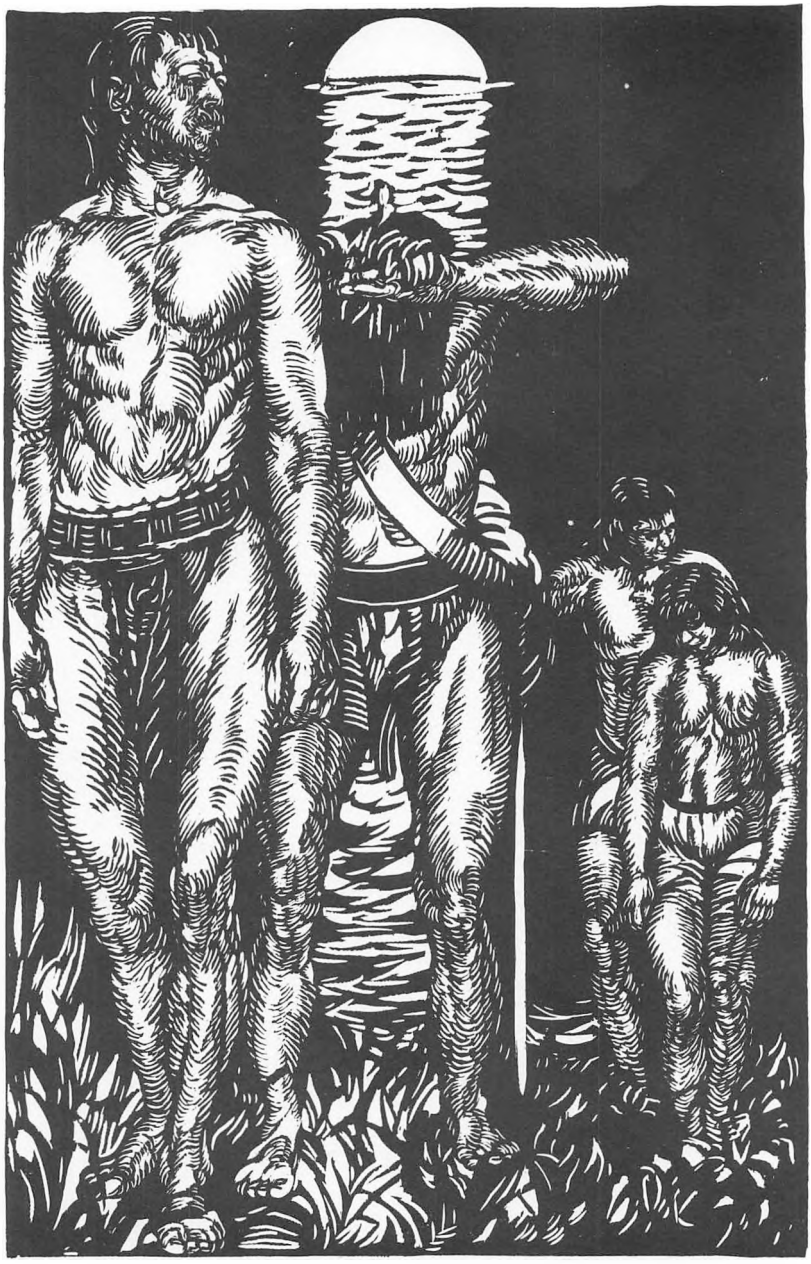






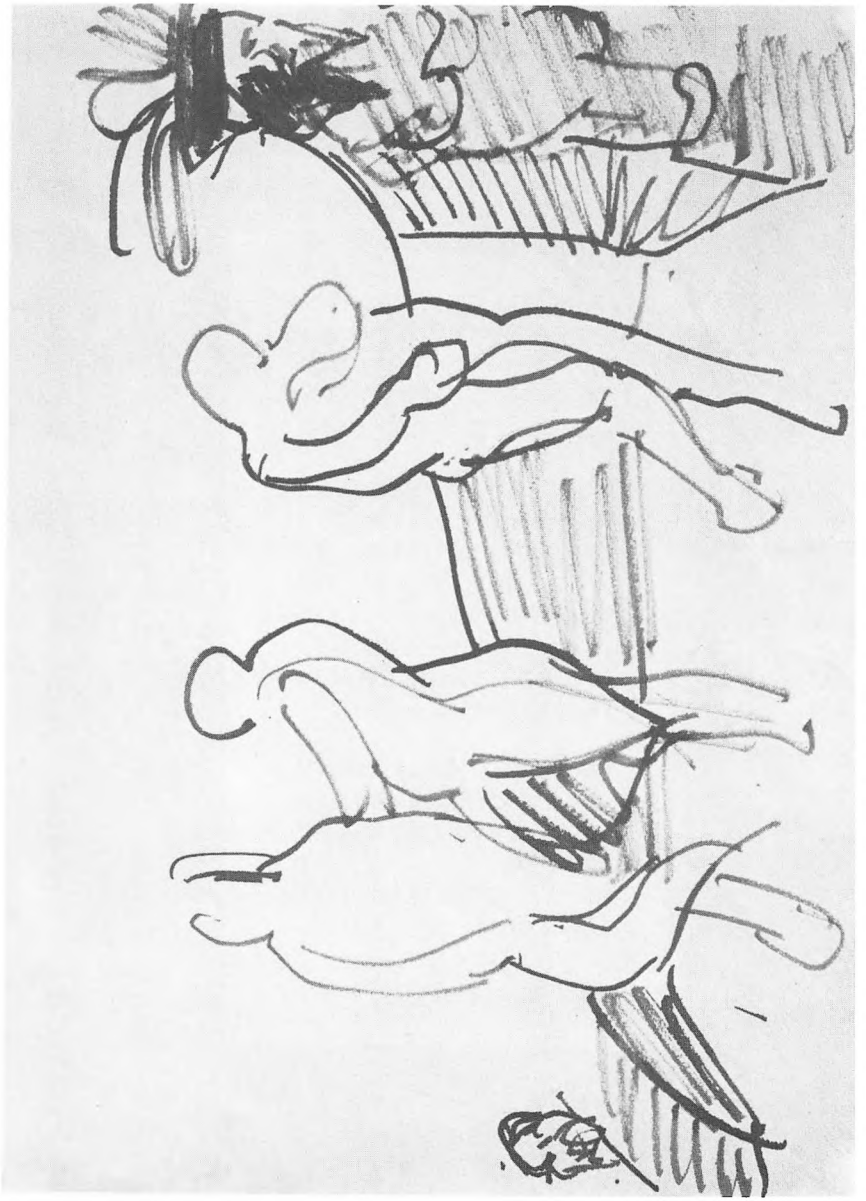
Aksel Jørgensen: Forarbejder til udsmykning af festsalen, Studentergården, København. Gengivet i Illustreret Tidende 30-9-1923. »Endnu foreligger der dog kun en Ophængning af Kartonerne, som Kunstneren – bistået af nogle Elever – har maattet udføre i Løbet af meget kort Tid, og som til deres endelige Fuldførelse vil kræve flere Aars Arbejde.« Det blev aldrig fuldført.







Aksel Jørgensen: Illustrationer til Nordens Guder af Oehlenschlæger skårne i træ. 1928.



Jens Adolf Jerichau: Kompositionsudkast. Tusch. 1912.

Den store stil – den store dekoration

Per Kirkeby

Dette er et forsøg på at pege på nogle træk fra den danske kunsts historie i tyverne og årene før. Det er ikke kunsthistorie, der ligger ingen forskning bag, men blot en selvspejlende interesse. Spejlingseffekten er udgangspunktet for al beskæftigelse med historie, også kunsthistorie, men netop også kun udgangspunkt. Ikke hele processen, den proces der pludselig kan gøre noget stof tilgængeligt, disponibelt for udviklingen, blive bestemmende for udviklingen. Men for overhovedet at komme i gang med en sådan vital proces må man pege på et udgangspunkt som føles påtrængende i dag. Og det kan kun gøres intuitivt, ud fra en praksis, fra et engagement. Udgangspunktet er at man oplever nogle holdninger, sammenstød, konflikter som afgørende vigtige, tror at se dem i fortiden, i historien, og håber at en større arkæologisk proces vil hjælpe til afklaring. Sandsynligvis resulterer udgravningen i et helt andet resultat, men et resultat som, hvis udgangspunktet har været tilstrækkeligt livsvigtigt og intenst følt, vil ændre historiens gang og omforme udgangspunktets grundfølelse. Det er så at sige belønningen for den engagerede forskning. Og omvendt vil forskning der ikke har et sådant eksistentielt udgangspunkt sjældent komme op med noget brugbart stof, noget der indgår i omsætningen. Ikke underligt at meget vigtigt kunsthistorie laves af amatører.

Jeg kan forsøge at pege på et udgangspunkt, som jeg føler vigtigt. Jeg understreger at jeg ikke har nogen særlig viden om den tid og den kunst hvor jeg gerne vil have henlagt disse sager, men jeg føler at her er noget i den mest omfattende forstand vigtigt og afgørende stof som ikke er disponibelt. Og som sagt tror jeg at udviklingen i stor udstrækning er bestemt af hvad der er disponibelt.

Jeg oplever det som kunsthistorien om denne periode er dækket til og forvansket. Et ret uinteressant og elskværdigt billede af en slags dansk »kubisme« som holder sig i en dansk bladtegnerstil (Magasinet) helt op i min barndom. Men så dukker Aksel Jørgensen op med mellemrum, som i glimt. Det er ikke til at se den skæbne i fuld udstrækning. Men alligevel virker den dramatisk og foruroligende, dybt indviklet i en kamp med rigtigt store ting. Hvad er det der sker med Jørgensen i tyverne? Jeg har en anelse om et sammenbrud, som er mere afgørende og gribende end nogle af de bravader Scharff får op at stå. Det er i begyndelsen af tyverne Jørgensen arbejder med de mystiske kartoner til Studentergården, som af omtale lyder som et heroisk forsøg på at gøre Den store følelse et stort billede i format. Og det er faktisk en anden og mere farlig sag end det store monumentale dekorationsmaleri. Men det er blot en anelse.

En anelse som dog får næring af andre glimt af Aksel Jørgensen. De heroiske figur-billeder fra Lorry. Det er næsten et tiår tidligere. Og det er tilsyneladende i

århundredes første to tiår at der er noget i gang som virkeligt er stort, noget der bryder sammen først i tyverne. For Jørgensen bryder det åbenbart sammen med Studentergårdskartonerne, for Lundstrøm oplever jeg et lignende sammenbrud med skiftet fra den krøllede stil til den klassicistiske. Klassicismen syntes at være redningen når Den store stil bliver for stor og stormfuld. I den sammenhæng er det også fascinerende og karakteristisk at Aksel Jørgensen slutter tyverne med at udsende Nordens Guder, et af de mest »krøllede« værker der kan tænkes, en videreførelse af den heroiske stil.

Tyverne er den periode hvor Den store stil bryder sammen og erstattes af forsøget på at etablere Den store dekoration. Det er den klassicisme som bryder igennem i arkitekturen, og som billedhuggerne bruger til at klare alle de officielle monumenter med. Skulpturen rummer ikke helt de samme spændinger som malerkunsten, klassicismen har ikke den samme karakter af en redning fra et sammenbrud. Den store bølge fanger vel kun Kay Nielsen, til sidst, midt i tyverne.

Den store stil, Den store følelse, er først og fremmest Jerichau. Han når slet ikke frem til tyverne, sammenbruddet er endeligt og definitivt flere år før, men også uden tilpasningens ydmygelse. Jerichau fritager mig for at blive fanget i et præcist forsøg på at udsige hvad jeg forstår ved Den store stil. Jeg fritager mig ved at henvise til Jerichau. Eller dette lidt: en stor bevægelse der organiserer billedet indefra. Og som bryder sammen overfor et bestemt krav om organisering. Aksel Jørgensens heroiske skikkelser der møder perspektivet. Har vi nogen mulighed for at forstå karakteren af Jerichaus sammenbrud som andet end en biografisk detalje?

»Den totale udvidelse af vort oplevelsesfelt, der er muliggjort på baggrund af, at det traditionelle krav om en stadig fornyelse og fornægtelse af tidligere anvendte kunstneriske former har spillet fallit, vil bl.a. betyde at den nuværende historiske og stilistiske distance, der måtte råde over for en maler som Jerichau, bryder sammen.« Peter Louis-Jensen, ta', no. 1, 1967.

Måske er det hos Wanscher man skal finde aftrykket af de konflikter som driver sammenbruddet frem. For nok er det afgørende at Wanscher helt fra starten foretrækker en »Abildgaard, af den før-nationale skole« frem for de fleste andre, hans sans for »den tragiske patos«, det er vigtigt for Den store følelse, men achillessælen er den utrættelige understregning af »de klassiske værdier i kunsten«. Det gør det til Den store stil. Den mærkelige tvetydighed i Wanschers anskuelse, på en måde skaber kunstneren verden, men samtidig kan han ikke skabe andet end hvad der allerede er, nemlig »de klassiske værdier«: »Naar man taler om kunstnernes fine eller poetiske opfattelse af virkeligheden, burde man i reglen hellere tale om deres evne til at anskueliggøre og ordne fænomenernes virkning i billedet, og deres evne til at give den kunstneriske sans letfattelige og skønne helhedsindtryk af linier, farver, skikkelser, rum o.s.v.« Det er på samme tid forfærdeligt meget, og samtidigt slet ingen ting, thi de klassiske værdier er jo netop ved at være klassiske allerede gjort og set. At lave det allerede gjorte endda under store omkostninger, det er ikke til at

bære. Jeg tror naturligvis ikke at Wanscher er skyld i Jerichaus endeligt, men han har beskrevet – om end i propagandistisk form – de størrelser der bestemte forløbet. De indbyggede klassiske værdier var en effektiv bremse for et virkeligt gennembrud. Et eller andet befriende gennembrud, Den store følelses belønning. I stedet er der de klassiske værdier, for Aksel Jørgensen så bogstaveligt at det er perspektivet. Senere investerer Jørgensen så meget i disse mekaniske, klassiske værdier, at de bliver udstyret med en hel dæmonisk revolutionær ordnende kraft.

På et tidspunkt møder følelsen stilen. Ikke at jeg bilder mig ind at der findes en ren følelseskunst befriet for mere trivielle problemer med udseendet, men der er alligevel billeder hvor det er tydeligt at der er en kraft og bevægelse i billedet som trodser hvad man fornemmer ville være pænt og rigtigt for det pågældende billede. Der er nogle hug og brud i billedet som godt kan ses, selv om vi bagudskuende synes det er fint nok. Mange af Lundstrøms krøllede billeder har denne kvalitet. Men først og fremmest Jerichaus store figur-kompositioner. Men følelsen møder stilen, det er når følelsen danner sig regler og tricks, evnen til at skabe et billede som noget vigtigt i sig selv, en udmøntning af det brud som følelsens skabte. På dette sted møder kunsten tomheden.

I denne tomhed starter nogle vældige nye bevægelser, Kandinsky, Malevich, Dada, Futurisme. Men der skal være luft til at acceptere tomheden. Når man frem til tomheden og møder kun »de klassiske værdier«, så er det som at blive irettesat, udsat for moralsk fordømmelse. Den rigtige store stil forudsætter accepten af tomheden. Accept af meningsløsheden som den nødvendige baggrund for den store stil. Wanschers klassiske værdier optræder altid som en fornuftig og delikat barriere mod meningsløsheden og urimelige betragtninger.

»Tomt og overfladisk« er det værste dansken ved. Men det rigtigt store er ofte kun overflade fordi det er ubegribeligt. Kunne Jerichau ikke have malet kvadratet og korset? Ikke i et miljø der ikke kunne acceptere Den store stils tomhed. Se hvor pligtskyldigt Lundstrøm opgiver de buldrende bravader for den nydelige klassicisme. Og hvor forsigtigt Weie omgås de store romantiske stykker.

Måske er det den ukendte Engelhardt (som ikke blot kan tages til indtægt for den pæne smags designere) som den virkelige radikalitet, mod Kaare Klints proportioner og klassiske værdier. Skønvirke er heller ikke helt uddødt i tyverne, men det er dårlig smag. Det er også en ende vi skal bide os fast i. Og det er gennem tyverne og trediverne at Willumsen maler sine dristigeste og mest bravadeagtige billeder, det er i tyverne at det store relief bliver gjort færdigt. Det behandles altid som om det sker på et helt andet tidspunkt, og det er resultat af et længere forløb, men den totale fortrængning af samtidigheden er også udtryk for et forsøg på at bringe en bestemt slags orden i kunsthistorien. Willumsens maleri af Den grønne pige liggende i skoven fra 1922 er det i virkeligheden meget rimeligere at sammenholde med Lundstrøms krøllede malerier omkring Frokosten i det grønne end at anbringe dem i forskellige århundreder. Det er selvfølgeligt ubevkemt for den fornuftige brug af

Lundstrøm, den fornuftige udvikling med funktionalisme-klassicisme som endemål. Den udvikling som reducerer de krøllede til ungdommelig munterhed og charmerende kuriositeter, en slags kunsthistorisk joke.

At sammenholde Lundstrøm med den samtidige Willumsen viser noget om hvor meget mod og »asocial« stædighed der skulle til for at føre Den store stil videre. Willumsen gør, satser sit liv på Den store stils tomhed. Se hvor det runger bag Aftensuppen, Venezia-billederne, Tizian-billederne. Flot, men ikke særlig dybt, plakatagtigt, sagde danskerne og glemte det væk til en anden tid. Det er en farlig position, og jeg oplever det som Lundstrøm giver op, og bringer sig i sikkerhed med den populære klassicisme. Ikke at jeg frakender hans klassicistiske billeder enhver værdi, men den manglende erkendelse af at der er tale om et sammenbrud har følger helt til dagens kedsommelighed.

Ejnar Nielsen er en anden stor maler der er i funktion i tyverne. Bøgerne er fra tyverne: Plovmanden og Døden fra 1923, Ijobs Bog fra 1927. På samme måde har jeg følt mig både fascineret og frastødt af den ejendommelige form for forstenet byzantinisme som Ejnar Nielsen udviklede i tyverne. Stærekassemosaikkerne er måske det skarpeste udtryk for de konflikter som er nedlagt i de store klassicistiske bygninger i tyverne (Politigården). Ejnar Nielsens ting bliver aldrig facilt og tidssvarende klassicistiske, tværtimod er de kantede og ubehagelige. Det er som om den farlige tomhed, der følger med Den store stil hos en maler som Ejnar Nielsen, der er en maler af Den store følelse, i denne sammenhæng slår ud i et pirrende ubehag.

Aksel Jørgensen har i 1930 lavet en tegning af Ejnar Nielsen. Det er en meget flot tegning, en heroisk figur af »tragisk patos«. En stejl skikkelse foran staffeliet med paletten i hånden. Han er iført en slags kedeldragt, der fuldstændig ligner den dragt som bæres af den skikkelse på Willumsens store relief som han kalder »det produktive menneske«. Det var også Aksel Jørgensen som holdt den store tale ved indvielsen af Willumsen-museet.

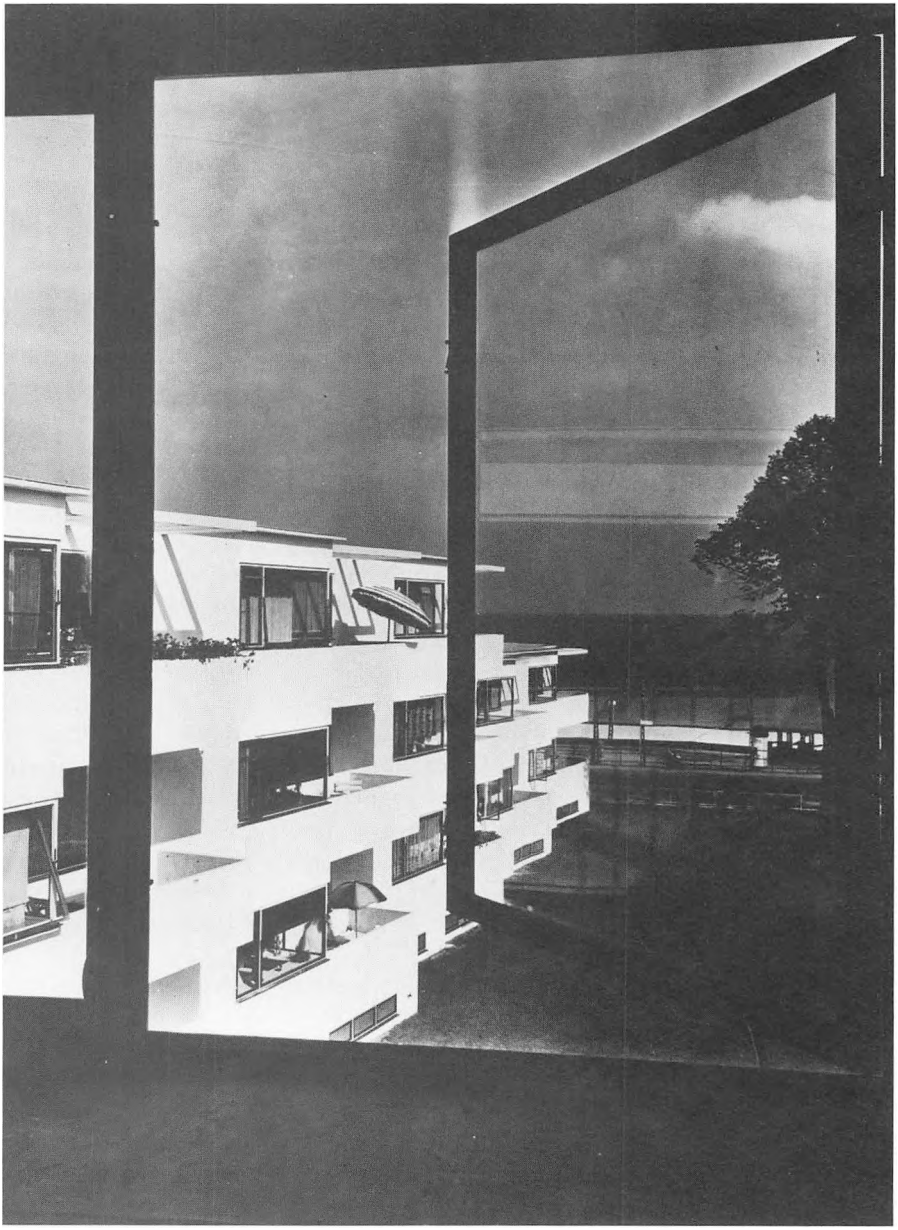
Der er spor af Den store følelse, som kunne være blevet den rigtige store stil. Nu fik vi i stedet et dekorativt monumentamaleri som heller ikke er Den store dekoration. Og i dag har vi slet ikke noget der fylder.

Ornamentets historie kan også følges i dette spor. Nogle antydninger. Mest demonstrativt hos Aksel Jørgensen i Nordens Guder. De store skårne ornamenter i træsnit virker som en direkte fortsættelse af traditonen fra William Morris og folkene omkring ham, Burne-Jones, Crane og andre. Og sikkert med den samme socialistiske moral. Hos Willumsen forstærkes oplevelsen af hele billedet som et ornament, som om ornamentet fra de tidlige demonstrationer (som f.eks Jotunheimen) er rykket ind i selve billedets motiv. Ornamentet er en nødvendig del af »store« billeder, de kan ikke organiseres uden. Hos Ejnar Nielsen findes ornamentet splittet op i en vis ornamental »inderlighed« i figurerne og så det ydre gitter, helt bogstaveligt et rækværk, stakit, et gitter (dette har jeg fra Hans Helge Madsens bog om Ejnar Nielsen, Borgen 1974). Det krøllede hos Lundstrøm er ganske klart og lige til

ornamentalt. Den klassicistiske stil hos Lundstrøm bringer ornament-forløbet til et pludseligt og lodret stop. Ornamentet kan måske stoppes, samtidigt med at det indskrives i et endnu større ornament, gennem den mærkelige opfattelse af fladen som fører til det monokrome maleri (noget omkring Manzoni og Klein). Noget der starter hos Turner i de mærkelige havbilleder hvor den hvide grund trænger i gennem. Men det kræver større flader end dem som Lundstrøm får klemt og delt sine klassicistiske billeder op i.

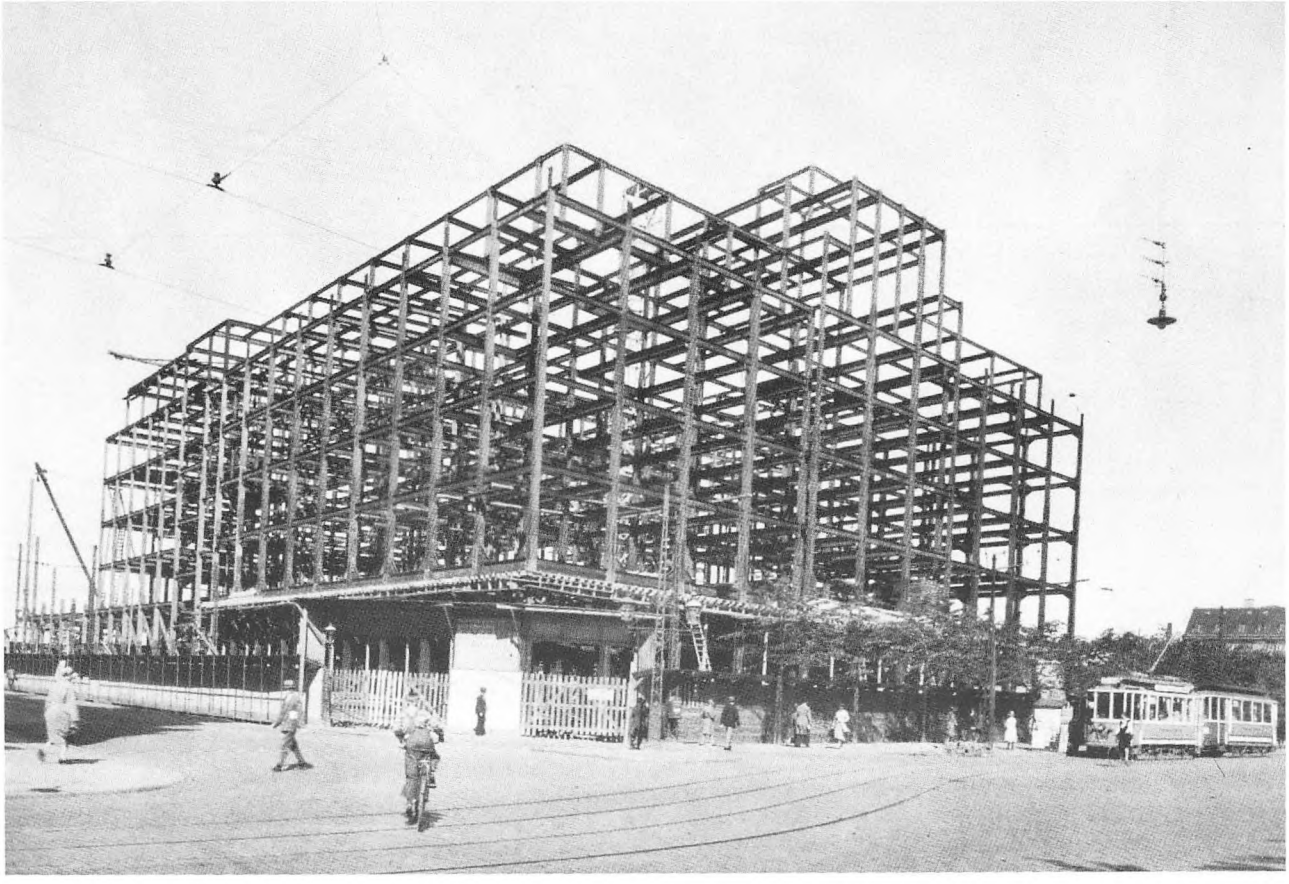
I Hvad med kulturen fra 1933 er PH bemærkelsesværdigt klar over dette forhold. At der er tale om dekoration, ornamentale størrelser. Men af en eller anden ikke helt klar grund er kubisternes »moderne« ornamentik klasseløs. Det vigtigste argument herfor synes at være en omvurdering af materialerne, ikke længere guld, marmor og ædelsten men »skønheden opsøgt principielt og hensynsløst i et stykke avispapir, blank oliefarve, en stump gardinblonde, en prikket flade, en stump træ fra en pakkasse, lidt blik fra en sardindaase – hvad som helst«. Det går så hårdt til at en indigneret Anton Hansen tegning kaldes »Daarlig kommunistisk kunst«, men Picasso's kubsime er »Klassisk kommunistisk kunst«. Denne moralske klassicisme er virkelig en sær besværgelse – til den ene side – og en virkelig utopi. Jeg tror det meget godt udtrykker Aksel Jørgensen besværligheder i denne periode. Den er gennemgående, denne dobbelthed, på den ene side tro på kunstens betydning og på den anden side kunsten som offer, udtryk for omstændighederne. »Det er et ganske almindeligt hjem i den funktionelle stil. Se hvor kubistisk det er, hvor pragtløst, klasseløst, urepræsentativt. Arkitekturen ude og inde er blevet malerisk igen. Nu er man begyndt at angribe det dårlige moderne, som kaldes funkis. Hvad skal det til! En stil er først blevet stil, naar de talentløse ogsaa bruger den. Selv den sletteste funkis er bedre end de gamle kulturblomster«. Det er den samme dobbelthed. Den der accept af stilbegrebet (i en god sags tjeneste?) er begyndelsen til den visuelle dårligdom vi lever med i dag. Stil, det er den karakter man giver sine ting, sagde de gamle. Stil er de talentløses brug, siger PH. Og det er jo så sandt, men det burde være anderledes. Samtidig er dette citat den PH der kan skrive de fugtige revyviser, den dristige accept af banaliteten, den som Jorn formulerer klarest med Intime banaliteter i fyrrerne.

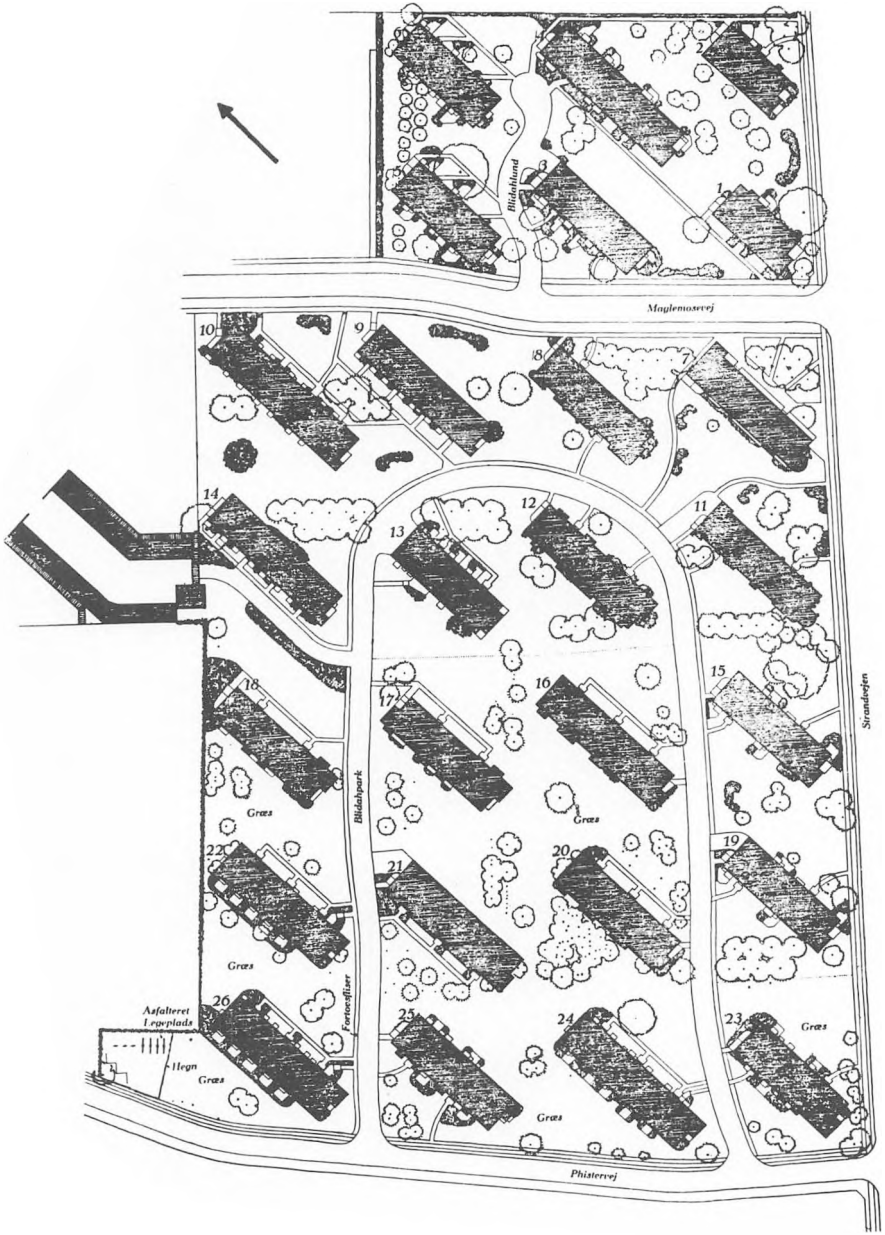
For PH lagde først og fremmest sin tro på den gode smag. Det var kubismen som god, klassisk, og hermed menes orden og klarhed, kommunistisk kunst. Den var så god at han tolererede vulgariseringen af den, fordi den kunne tåle det, mente han, og målet helliger midlet. Men under fornuften fordi instiktet for det banale og smagløse var en kunstnerisk drivkraft. Trold lugter kristenblod. At hænge blodfattig, seriøs kunst op i huse i de talentløses stil, det er døden. Så hellere vulgære dekorationer i den store stil. Fordi det hvert øjeblik kan kamme over i Den store stil, Den store følelse. Kunsten kan ikke løsrives fra smagsløsheden, banaliteten. Det er i virkeligheden det PH på en sådan underlig baglæns vis demonstrerer, ikke siger, men netop demonstrerer. Hellere smagløshed end sundhed.



Arne Jacobsen: Bellavista, boligbebyggelse, København 1933.

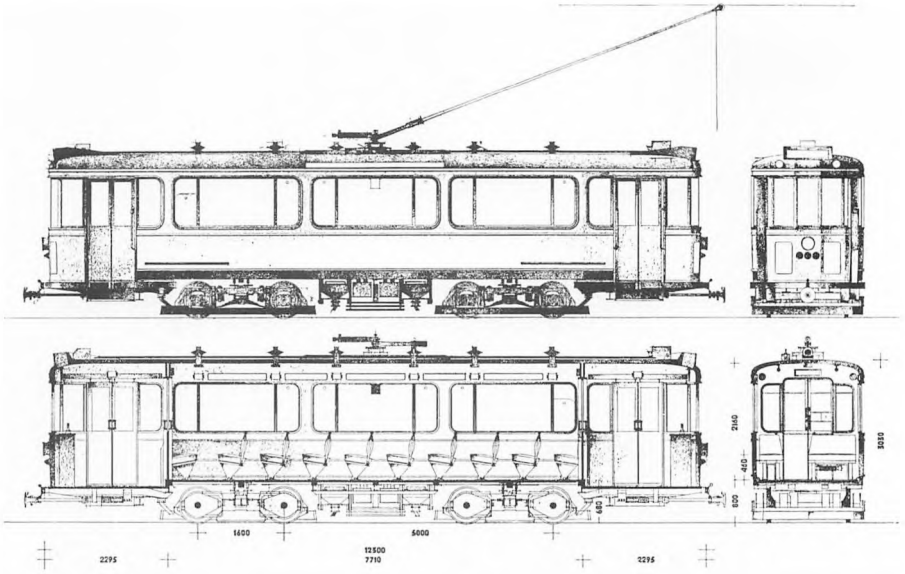
Ole Falkentorp; Vesterport, konturhus, København 1930.




Maglemosevej
Blidahlund
Strandvejen
Blidahpark
Fortovsfliser
Phistervej
Asfalteret
Legeplads
Hegn
Græs
Græs
Græs
Græs
Græs
Græs



Blidahpark, boligbebyggelse, København 1934.
Ivar Bentsen, Edvard Heiberg m.fl.


1600
5000
12500
7710
2295
2295
2160
3030
460
800
680


DALCAS BOULEV
TORSDAG 27 APRIL
1
1
544



Stadsarkitektens Kontor, 1929 (Poul Holsøe, Ib Lunding).

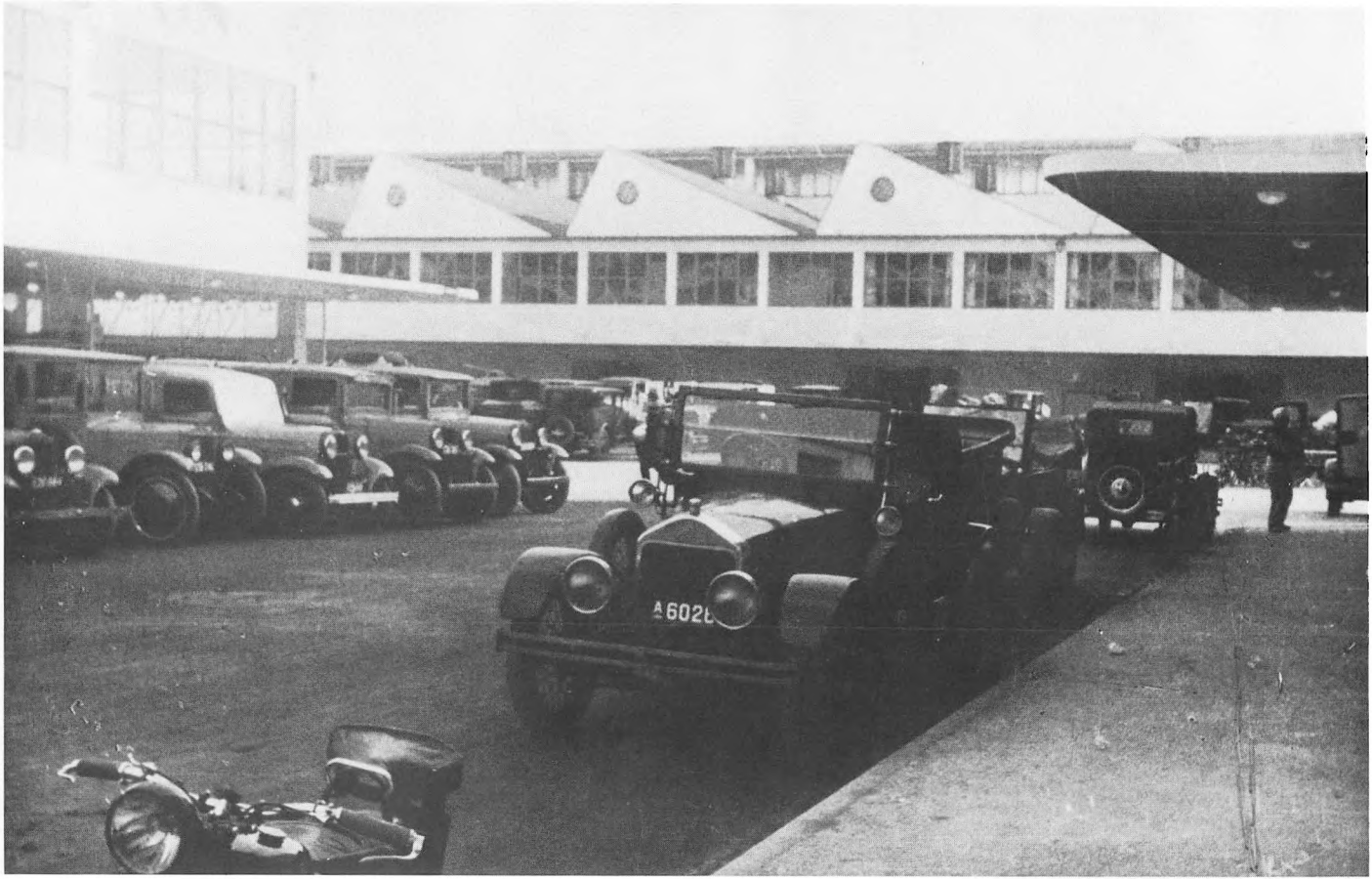
Stadsarkitektens Kontor, Kødbyen i København, 1931–34.


TER
534 433
Max J. Madsen






Aug. Olsen & Søn



Ornament og Forbrydelse

Adolf Loos, 1908

Det menneskelige foster gennemgår i moders liv alle dyrerigets udviklingsfaser. Når mennesket bliver født, er dets sanseindtryk som en nyfødt hunds. Dets barndom gennemløber alle forvandlinger, svarende til menneskehedens historie. Efter to år ser det som en papua, efter fire år som en germaner, efter seks år som Sokrates, efter otte år som Voltaire. Når det er otte år gammelt bliver violet bevidst for barnet, den farve, som det attende århundrede har opdaget, for tidligere var violen blå og purpursneglen rød. Fysikeren peger i dag på farver i solspektret, som allerede har navne, hvorimod opfattelsen af dem er forbeholdt det kommende menneske.

Barnet er amoralsk. Papuaen er det også, for os. Papuaen slagter sine fjender og æder dem. Han er ingen forbryder. Men hvis det moderne menneske nedslagter og æder nogen, så er det en forbryder eller en degenereret. Papuaen tatoverer sin hud, sin båd, sine årer, kort sagt alt, hvad der er inden for hans rækkevidde. Han er ingen forbryder. Det moderne menneske, der tatoverer sig, er en forbryder eller en degenereret. Der findes fængsler, i hvilke firs procent af de indsatte opviser tatoveringer. De tatoverede, som ikke er under arrest er latente forbrydere eller degererede aristokrater. Hvis en tatoveret dør på fri fod, er han blot død nogle år før han har nået at begå et mord.

Trangen til at oranmentere sit ansigt og alt, hvad der er inden for rækkevidde, er den bildende kunsts allerførste begyndelse. Det er maleriets lallen. Al kunst er erotisk.

Det første ornament der blev født, korset, var af erotisk oprindelse. Det første kunstværk, den første kunstneriske handling den første kunstner smurte op på væggen, for at komme af med sit overskud. En horisontal streg: den liggende kvinde. En vertikal streg: manden, som gennemtrænger hende. Manden, der skabte det, følte samme trang som Beethoven, han var i samme himmel, som den hvori Beethoven skabte den niende.

Men vor tids menneske, som af indre trang tjærer væggene til med erotiske symboler, er en forbryder eller en degenereret. Det er klart, at denne trang på det heftigste overfalder mennesker med sådanne degenerationstegn, på sømmelige steder. Man kan måle et lands kultur på, i hvilken grad dets toiletvægge er tjæret til. For barnet er det et naturligt udtryk: dets første kunstytring er at overmale væggene med erotiske symboler. Men hvad der er naturligt for papuaen og for barnet, er for det moderne menneske et degenerationstegn. Jeg er nået til følgende erkendelse og

har skænket den til verden: Kulturens evolution er ensbetydende med fjernelse af ornamentet fra brugsgenstanden. Jeg troede at jeg dermed ville bringe ny glæde til verden, den har ikke takket mig for det. Man var bedrøvet og hang med hovedet. Hvad der trykkede een, var erkendelsen af ikke at kunne frembringe noget nyt ornament. Hvordan kan det gå til, at hvad enhver neger kan, hvad alle folkeslag og tider før os har kunnet, det skulle alene vi, det nittende århundredes mennesker, ikke formå? Hvad menneskeheden i tidligere årtusinder har produceret uden ornament, er skødesløst blevet prisgivet ødelæggelsen. Vi er ikke i besiddelse af høvlebænke fra karolingertiden, men hver bagatel, som opviste blot det mindste ornament, blev samlet, rengjort, og der blev bygget prunkpaladser til at opbevare dem i. Triste gik menneskene så rundt mellem vitrinerne og skammede sig over deres egen impotens. Hver tid havde sin stil og kun vor tid skal være nægtet en stil. Med stil mente man ornamentet. Da sagde jeg: Græd ikke! Se, det udgør jo netop det store i vor tid, at den ikke er i stand til at frembringe et nyt ornament. Vi har overvundet ornamentet, vi har kæmpet os igennem til ornamentløsheden. Se, tiden er nær, fuldbyrdelsen venter os. Snart vil byernes gader skinne som hvide mure. Som Zion, den hellige by, himmelens hovedstad. Da er fuldbyrdelsen her.

Men der gives mørkemænd, som ikke ville finde sig i det. Mennesket skulle stønne videre som slaver af ornamentet. Menneskene var kommet langt nok til, at ornamentet ikke længere frembragte nogen lystfornemmelser, langt nok til at et tatoveret ansigt ikke som hos papuaerne forhøjede den æstetiske følelse, men tværtimod formindskede den. Langt nok, til at føle glæde ved en glat cigaretdåse, medens de ikke købte en ornamenteret til den selvsamme pris. De var lykkelige for deres tøj, og glade for ikke at skulle drage omkring som markedsaber i røde fløjsbusker med guldlidser. Og jeg sagde: Se, Goethes dødsværelse er herligere end al renæssanceprunk og et glat møbel smukkere end alle indlagte og udskårne museumsstykker. Goethes sprog er smukkere end alle Pegnitzschafers ornamenter.

Dette hørte mørkemændene med misfornøjelse, og staten, hvis opgave det er, at forhale folkenes kulturelle udvikling, gjorde udviklingen og genoptagelsen af ornamentet til sin sag. Ve den stat, hvis revolutioner bliver besørget af hofrådene! Snart så man i Wiens Kunstindustrimuseum en buffet, der bar navnet Det store Fiskedræt, snart var der skabe, som hed Den fortryllede Prinsesse eller noget lignende, som henviste til det ornament, med hvilke disse ulykkesmøbler var overdækket. Den østrigske stat tager sin opgave så alvorlig, at den sørger for at fodkludene ikke forsvinder inden for grænserne af det østrig-ungarnske monarki. Den tvinger hver kultiveret tyveårig mand til i tre år at gå med fodklude i stedet for ordentlige strømper. For når alt kommer til alt går så godt som enhver stat ud fra, at et lavtstående folk er lettere at regere.

Nu vel, ornament-soten er statsligt anerkendt og statsunderstøttet. Deri øjner jeg imidlertid et tilbageskridt. Jeg lader ikke den indvending gælde, at ornamentet forhøjer et kultiveret menneskes livsglæde, lader ikke den indvendig gælde, der

pynter sig med ordene: »Når blot ornamentet er smukt..!« Jeg, og med mig alle kultiverede mennesker, får ikke livsglæden forhøjet af ornamentet. Hvis jeg vil spise en honningkage, så vælgerjeg mig een, der er helt glat, og ikke een der forestiller et hjerte eller et svøbelsesbarn eller en rytter, der ganske og aldeles er overtrukket med ornamenter. Manden fra det femtende århundrede vil ikke kunne forstå mig. Men alle moderne mennesker vil. Ornamentets forkæmper tror, at min trang til enkelhed kommer ud på eet med spægelse. Nej, højstærede hr. professor på Kunsthåndværkerskolen, jeg spæger mig ikke! Det smager mig bedre sådan. Forgangne århundreders skueretter, som alle opviser ornamenter, for at få påfuglene, fasanerne og hummerne til at se mere velsmagende ud, frembringer hos mig den modsatte effekt. Fuld af afsky går jeg igennem en kogekunstudstilling, hvis jeg tænker på at skulle spise disse udstoppede dyrelig. Jeg spiser roastbeef.

Den uhyre skade og de ødelæggelser, som ornamentvækkelsen anretter på den æstetiske udvikling, forvindes let, thi ingen, heller ingen statsmagt, kan standse menneskehedens evolution. Man kan kun sinke den. Vi kan vente. Men det er en forbrydelse mod nationaløkonomien, at menneskeligt arbejde, penge og materiale derved går lovformeligt til grunde. Disse skader kan tiden ikke udligne.

Det kulturelle udviklingstempo lider under efternølerne. Jeg lever måske i år 1908, men min nabo lever i 1900 og han dér i 1880. Det er en ulykke for en stat, når indbyggernes kultur er spredt over så stort et tidsrum. Kalserbonden lever i det tolvte århundrede. Og i kejserdømmets jubilæumsoptog gik folkeslag med, som selv i folkevandringstiden ville blive betragtet som tilbagestående. Lykkelige land, hvor der ikke findes sådanne efternølere og marodører. Lykkelige Amerika! Hos os findes der selv i byerne umoderne mennesker, efternølere fra det attende århundrede, som forfærdes over et billede med violette skygger, fordi de endnu ikke kan se farven violet. Dem smager den fasan bedre, som kokken har arbejdet på hele dagen, og de synes bedre om cigaretbægeret med renæssanceornamenter end om det glatte. Og hvordan står det til på landet? Klæder og husgeråd hører hele vejen igennem tidligere århundreder til. Bonden er ikke kristen, han er endnu hedning.

Efternølerne hæmmer folkenes og menneskehedens kulturelle udvikling, thi ornamentet bliver ikke blot frembragt af forbrydere, det begår en forbrydelse, derved at det kraftigt skader menneskene på sundheden, på nationalformuen og altså på deres kulturelle udvikling. Hvis to mennesker, der bor ved siden af hinanden, med samme behov, samme fordringer til livet og samme indkomst, tilhører forskellige kulturer, kan man, nationaløkonomisk set, iagttage følgende mønster: Manden fra det tyvende århundrede bliver stadig rigere, manden fra det attende århundrede stadig fattigere. Jeg forudsætter at begge lever efter deres tilbøjelighed. Manden fra det tyvende århundrede kan dække sine behov med en langt mindre kapital og dertil spare op. De grønsager, der smager ham, er slet og ret kogt i vand og hældt over med lidt smør. Den anden smager det først lige så godt. når der er honning og nødder til, og når et menneske har kokkereret på det i timevis. Orna-

menterede tallerkener er meget dyre, medens det hvide service, på hvilke maden smager det moderne menneske, er billigt. Den ene sparer op, den anden stifter gæld. Sådan er det med hele nationer. Ve det folk som er bagud i den kulturelle udvikling. Englænderne bliver rigere og vi fattigere...

Endnu større er den skade, det producerende folk lider under ornamentet. Da ornamentet ikke længere er et naturligt produkt af vor kultur, og altså enten er tegn på retardering eller degeneration, bliver ornamentørens arbejde ikke længere betalt efter taksten.

Forholdene inden for træskærer- og drejerhåndværket, de forbryderisk lave priser der betales broderersker og kniplersker, er velkendte. Ornamentøren må arbejde tyve timer, for at nå en moderne arbejders indkomst for otte timer. Ornamentet fordyrer i reglen genstanden, alligevel forekommer det, at en ornamenteret genstand med samme materialepris og beviseligt tre gange længere arbejdstid bliver tilbudt til det halve af den pris en glat genstand koster. Udeladelsen af ornamentet resulterer i nedsat arbejdstid og lønforhøjelse. Den kinesiske billedskærer arbejder seksten timer, den amerikanske arbejder otte. Når jeg betaler lige så meget for en glat dåse som for en ornamenteret, tilhører forskellen i arbejdstid arbejderen. Og fandtes der overhovedet ingen ornamenter – en tilstand, som måske vil indtræde om årtusinder, – behøvede mennesket kun arbejde fire timer i stedet for otte, for halvdelen af arbejdet ligger i dag i ornamentet.

Ornament er spildt arbejdskraft og derigennem spildt sundhed. Sådan har det altid været. Men nu til dags betyder det også spildt materiale, og begge dele betyder spildt kapital.

Da ornamentet ikke længere hænger organisk sammen med vor kultur, er det heller ikke længere vor kulturs udtryk. Det ornament der bliver skabt i dag, har ingen sammenhæng med os, har overhovedet ingen menneskelig sammenhæng, ingen sammenhæng med verdensordenen. Det lader sig ikke udvikle. Hvad skete der med Otto Eckmanns ornamentik, hvad med van de Veldes? Kunstneren stod altid fuld af kraft og sundhed i spidsen for menneskeheden. Men den moderne ornamentiker er en efternøler, eller en patologisk størrelse. Hans produkter bliver allerede efter tre år fornægtet af ham selv. For kultiverede mennesker er de straks uudholdelige, for andre bliver denne uudholdelighed først bevidst efter flere år. Hvor er Otto Eckmanns arbejder i dag? Hvor vil Olbrichs være om ti år? Det moderne ornament har ingen forældre og ingen efterkommere, har ingen fortid og ingen fremtid. Det bliver af ukultiverede mennesker, for hvem vor tids storhed er en bog med syv segl, hilst med fryd og fornægtet kort tid efter.

Menneskeheden er i dag sundere end nogensinde, syge er kun nogle få. Men disse få tyranniserer arbejderen, der er så sund, at han ikke kan finde på noget ornament. De tvinger ham til at udføre ornamenter, de selv har fundet på, i alle mulige materialer.

Ornamenternes skiften har en fremrykket værdiforringelse af arbejdsproduktet

til følge. Arbejderens tid, det udnyttede materiale, er kapitalier, som bliver sat over styr. Jeg har opstillet denne tese: En genstands form holder så længe, dvs er til at holde ud så længe, som genstanden holder i fysisk forstand. Jeg vil forsøge at forklare det: Et sæt tøj vil hyppigere ændre facon end en værdifuld pels. Kvindens baltoilette, kun bestemt for en enkelt nat, vil hurtigere skifte form end et skrivebord. Men ve, den dag man må skifte skrivebord lige så hurtigt som baltoilette, fordi den gamle facon er blevet een uudholdelig, da har man tabt de penge man betalte for skrivebordet.

Dette er velbekendt for ornamentikeren, og de østrigste ornamentikere søger at få det bedste ud af denne mangel. De siger: »En kunde, der har et udstyr, der bliver utåleligt for ham på mindre end ti år, og derfor er tvunget til at købe nyt udstyr i løbet af alle ti år, holder vi mere af, end den, som først køber en ting, når den gamle er slidt op. Industrien forlanger det sådan. Millioner bliver beskæftiget gennem de hastige forandringer«. Det synes som om dette er den østrigske nationaløkonomis hemmelighed; hvornår hører man ved en ildebrand ordene: »Gud ske tak og lov, nu har folk atter noget at lave.« I så fald kender jeg et godt middel: Man antænder en by, man antænder hele landet, og alting svømmer i guld og velstand. Man fremstiller møbler, man kan tænde op med efter tre år, beslag, man efter fire må smelte om, fordi man selv i auktionslokalet ikke kan opnå en tiendedel af arbejds- og materialeprisen, og vi bliver rigere og rigere.

Tabet rammer ikke kun konsumenten, det rammer først og fremmest producenten. I dag betyder ornamenter på ting, som takket være udviklingen hidtil har unddraget sig ornamentering spildt arbejdskraft og skændet materiale. Hvis alle genstande ville holde lige så længe æstetisk, som de gør fysisk, kunne forbrugeren betale en pris, som ville gøre det muligt for arbejderen at tjene flere penge,og arbejde kortere tid. For en genstand jeg er sikker på at kunne udnytte fuldt ud og bruge op, betaler jeg gerne fire gange så meget som for een, der formmæssigt og materielt er mindre værd. Jeg betaler gerne fyrre kroner for mine støvler, selv om jeg i en anden butik ville kunne få støvler til ti kroner. Men i de næringsveje, der vansmægter under ornamentikernes tyranni, bliver godt eller dårligt arbejde ikke vurderet. Arbejdet lider under det, fordi ingen er til sinds at betale dets sande værdi.

Og det er godt sådan, for disse ornamenterede ting er kun til at holde ud i den mest lurvede udførelse. Jeg kommer lettere over en ildvvåde, når jeg hører at der kun er brændt værdiløst kram. Jeg kan fryde mig over kunstnerkarnevalet på Akademiet, når bare jeg ved, at det hele er stillet op på få dage og revet ned nogle dage efter. Men at kaste med guldstykker i stedet for kiselsten, at tænde cigaretter med en pengeseddel, eller at pulverisere og drikke en perle, det virker uæstetisk.

Virkeligt uæstetisk virker de ornamenterede ting først, når de er udført i bedste materiale, med største omhu og har krævet lang arbejdstid. Jeg kan ikke nægte, at jeg først og fremmest har forlangt kvalitetsarbejde, men sandelig ikke med henblik på den slags.

Det moderne menneske, der regner ornamentet for helligt som tidligere epokers kunstneriske overskud, vil straks kunne se det pinefulde, møjsommeligt tilkæmpede og sygelige ved det moderne ornament. I dag kan intet ornament længere præsteres af nogen, der lever på vort kulturtrin.

Anderledes er det med de mennesker og folkeslag, som endnu ikke har nået dette trin.

Jeg priser aristokraterne, jeg mener de mennesker, der står i spidsen for menneskeheden men alligevel har dyb forståelse for de lavstståendes nød og trang. Kafferen, som indvirker ornamenter i vævningen efter en bestemt rytme, der først kommer til syne når man sprætter vævningen op, perseren, der knytter sit tæppe, den slovakiske bondekone, der knipler sit knipletøj, den gamle dame, der hækler vidunderlige ting i glasperler og silke, dem forstår han udmærket. Aristokraten lader dem blive ved, han ved, at de timer de arbejder er deres hellige stunder. Den revolutionære ville gå lige hen og sige til dem: »Det er vanvid altsammen«. Ligesom han også ville rive den gamle kone fra madonnabilledet og sige: »Der findes ingen gud«. Ateisten blandt aristokraterne letter derimod på hatten, når han går forbi en kirke.

Mine sko er helt dækket med ornamenter af takker og huller. Arbejde, som skomageren har præsteret, men ikke bliver betalt for. Jeg går til skomageren og siger: »De forlanger tredive kroner for et par sko. Jeg vil betale Dem fyrre kroner.« Dermed har jeg hævet manden til en salig højde, som han vil takke mig for gennem arbejde og materiale, der kvalitetsmæssigt ikke står i noget forhold til merprisen. Han er lykkelig. Kun sjældent kommer lykken til hans hus. Her står et menneske foran ham, der forstår ham, værdsætter hans arbejde og ikke tvivler på hans ærlighed. I tankerne ser han allerede de færdige sko for sig. Han ved hvor det bedste læder fås for tiden, hvilken arbejder han vil betro skoene, og skoene vil få så mange takker og prikker, som kun findes på elegante sko. Og så siger jeg: »Men jeg stiller een betingelse. Skoen skal være ganske glat«. Da styrter jeg ham fra de saligste højder ned i underverdenens dyb. Han får mindre arbejde, men jeg har berøvet ham hele glæden.

Jeg priser aristokraterne. Jeg accepterer ornamenterne på andres krop, når det bereder mine medmennesker glæde. Da er de også min glæde. Jeg accepterer kafferens ornamenter, perserens og den slovakiske bondekones ornamenter, og min skomagers ornamenter, for ingen af dem har andre midler til at nå deres tilværelses højdepunkt. Vi har kunsten, der har afløst ornamentet. Vi går efter dagens møde og besvær til Beethoven eller Tristan. Det kan min skomager ikke. Jeg må ikke fratage ham hans glæde, når jeg ikke har noget andet at sætte i stedet. Men den, der går til den niende symfoni og derefter sætter sig hen for at tegne et tapetmønster, han er enten en plattenslager eller degenereret.

Ornamentets fravær har bragt de øvrige kunstarter til uanede højder. Beethovens symfonier ville aldrig være blevet skrevet af en mand, der måtte gå i silke, fløjl og

kniplinger. Den, der i dag går rundt i fløjlsjakke, er ingen kunstner, men enten bajads eller bygningsmaler. Vi er blevet finere, mere subtile. Flokmennesket måtte skille sig ud ved forskellige farver, det moderne menneske bruger sit tøj som maske. Så uhyre stærk er dets individualitet blevet, at den ikke længere lader sig udtrykke i klædningsstykker. Ornamentløshed er et tegn på åndelig kraft. Det moderne menneske vender sig fra tidligere og fremmede kulturers ornamenter efter eget forgodtbefindende. Sin egen opfindsomhed koncentrerer det om andre ting.

(Oversættelse: Allan de Waal, 1973).

Kunsten og arbejderen

John Ruskin, 1854

Jeg har talt om, at det ville være ønskeligt og retfærdigt, om man i højere grad kunne udnytte arbejdernes tanker og sind i fremstillingen af kunstgenstande af den ene eller den anden art. Sålænge disse mennesker er tvungne til at tjene deres brød ved det hårde legemlige arbejde, så længe må deres kunstneriske forsøg bliver plumpe og ubetydelige, og deres kunstneriske forståelse forholdsvis ringe. Naturligvis er det umuligt med ringe forståelse og uøvede hænder at frembringe værker, der kan vække glæde ved deres skønhed; men det er absolut muligt at frembringe værker, der vil interessere ved deres ejendommelighed eller more ved deres satire. Thi for hver arbejder, som besidder de finere instinkter, der skal til for at skabe linjers og farvers harmoni, er der tyve, der ejer tør humor eller ejendommelig fantasi. Ikke fordi disse egenskaber oprindelig er mere udbredte i menneskeslægten, eller i en enkelt klasse, end sansen for skønhed, men fordi de i modsætning til denne øves i den daglige omgang med andre og udvikles gennem interessen for det daglige livs forhold.

Arbejderen vil derfor rimeligvis have en smule held med sig, når han prøver på at udtrykke denne humor eller fantasi, mens det sikkert tit mislykkes for ham, i hans

uvidenhed at nå formerne for den ædle skønhed. Og han vil som oftest være klog nok til selv at vælge det, han bedst kan gøre, når han giver sig i lag med kunsten. Hellere vil han unde sig selv den stolte glæde ved at udføre en morsom ide end udsætte sig for den sikre ydmygelse ved at stræbe efter skønheden, – så meget mere som hans krav til kunsten uvilkårligt er, at den skal more ham og være en slags hvile og rekreation for ham. Men under sådanne forhold nåes fuldkommenheden ikke.

Nu viser det sig, at alle de former for kunst, som bunder i en mer eller mindre udpræget trang til adspredelse hos mennesker, der er blevet sløvet og hæmmet af andre tanker og andet arbejde, at denne kunst, som man under et kunne kalde amatørkunsten i modsætning til den, der dyrkes af professionelle kunstnere, altid i ordets bedste forstand er grotesk. Og denne kunsts værdi afhænger først og fremmest af »kunstnerens« temperament, af hans evne, vid, sanddruhed og følelse; og dernæst af den energi og udholdenhed, han har kunnet fremvise. Men hvor meget der end fortjener opmærksomhed, vil arbejdet altid kunne vække glæde, når det er udført af gode og normalt begavede mennesker. Og denne glæde skulle netop bero på selve de *mangler og ufuldkommenheder*, som præger arbejdet som en adspredelse. Tilskueren skal ikke så meget glæde sig over arbejdets egne fordele, men mere over den fornøjelse, dets udøver har haft af det. Det skal vække hans sympati, ikke påkalde hans kritik. Og man kan ikke elske det bedste i kunstens højere regioner, uden samtidig at have følelse og barmhjertighed nok, til at glæde sig over den primitive skabertrang hos mænd, der lige er slupne ud af fængslet, og at være taknemlige for de blomster, som såes ved vejkanten af mænd, der for et øjeblik lægger deres tunge byrde ned.

Tænk på alt det menneskelige arbejde, som vil kunne vække vor glæde og beundring, hvis vi har denne rette forståelse, men som vi ellers kom til at vende os bort fra i foragt. Der er i hele verden ikke megen arkitektur, som for alvor kan kaldes god og ædel. Nogle få bygninger i italiensk gotik og romansk stil, et par spredte gotiske domkirker og måske to eller tre græske templer, – det er alt, hvad vi besidder af arkitektur, der nærmer sig idealets fuldkommenhed. Alt det øvrige – ægyptisk, normannisk, arabisk og det meste gotiske, og bemærkelsesværdigt nok næsten alt det stærkeste og mægtigste – søger på den ene eller anden måde sin virkning gennem den groteske ånds udvikling. Det samme gælder i endnu højere grad den mere jævne og underordnede bygningskunst i middelalderen, og noget lignende gør sig gældende den dag i dag i alle lande, hvor kunstens liv endnu ikke er blevet dræbt af kunstneriske love.

De fantastiske gavle med de mange snirkler og afsatser i de flamske gader; de mange tårne med små morsomme dobbelt-vinduer, der minder om øjne og øren, på tagene i Nordfrankrig; de sværtede tømmerbjælker, der er krydsede og udskårne på enhver optænkelig måde, i Normandiet og det gamle England; den simple udhugning af tømmeret til den svejtsiske hytte; de fremspringende tårne og tilbyggede karnapper i de tyske gader; disse og tusinde andre former, som ikke i sig selv når

nogen høj grad af skønhed, er dog beundringsværdige og værdifulde som udtryk for ukultiverede menneskers glade energi og stræben.

Det er lettere at stoppe op for energiens udfoldelse end at tilføre kundskaber og kultur, – og det eneste man er nået til med den større viden, som de civiliserede nationer nutildags besidder, er at tilintetgøre muligheden for lykke uden at skabe større betingelse for storhed.

Vi må i det hele taget ikke glemme, at kundskabstilegnelsen i sig selv ikke gør den menneskelige sjæl en smule mere stor, at overfor Gud hjælper selv de største kundskaber os ikke, men at sjælens store forløsning – enten sjælen er udvidende eller klog – for Ham er et og alt, og at for Ham ligger al forskellen mellem mennesker i sjælens handlekraft og styrke, sundhed og velvære. Og det som for Gud er et og alt, er også, det kan vi være forvisset om, et og alt i menneskets arbejde. Et åbent hjerte, et klart blik og hurtige og varme følelser og tanker, det er betingelserne for alt stort arbejde her i verden, men ikke den blotte kundskab om et eller andet. Og lad os derfor af denne, den vigtigste af alle grunde, ikke være stolte af vore kundskaber. Vi kan i en vis forstand være stolte af vor udødelighed, være stolte af, at vi er Guds børn og kan elske, tænke og se, af alt det, vi kan uden at have lært det. Men ikke af det, vi har lært, ikke af den ballast og fragt, som findes på vor ånds skib, men af evnen til at styre det, uden hvilken det ville synke tilbunds og berige havet ved sin tilintetgørelse.

Der findes ikke en yngling på tyve år, som har erhvervet det vi, latterligt nok, kalder dannelse, der ikke ved mere om alt andet undtagen sjælen end Plato og Paulus gjorde. Men derfor er han ikke større, ikke dygtigere til sit arbejde, ikke mere overlegen som taler end Plato og Paulus.

Der findes ikke en elev på vore akademier, som ikke ved halvtreds gange så meget om maling som Giotto gjorde; men han er ikke af den grund større end Giotto, og hans arbejde er ikke heller bedre eller smukkere. Lad ham blive ved med at lære alt hvad den menneskelige fornuft kan opfinde, og alt hvad den kan rumme i et langt liv, han vil ikke nå en centimeter, ikke en millimeter nærmere Giottos fødder. Men lad ham forlade akademiets bænke og uvidende, som den, der slet intet ved, gå omkring på marker og veje og glæde sig med dem, der er glade, og græde med dem, der græder, så vil Giotto i den næste verden, omgivet af store og gode mænd, række sin hånd imod ham og føre ham frem i deres hvide kreds og sige: Dette er vor broder.

(Oversættelse: Lily Gad, 1917).

Carl Th. Dreyer, billede fra filmen »Vampyr«, 1932.





Personregister:

Abildgaard, N. 78
Apollinaire, G. 52
Archipenko, 23, 53, 55
Arp, J. 50
Barbusse, H. 22
Bentsen, Ivar 8, 24, 36, 37, 55, 84, 85
Bindesbøll, Th. 51
Blümner, R. 54, 55
Borch, O. V. 54
Braque, G. 56, 60
Broby-Johansen, R. 22, 53, 54
Burne-Jones, E. 80
Campendonck, H. 53
Chagall, M. 53
Christensen, Benjamin 26
Clausen, Franciska 23, 24, 28, 46, 47, 55
la Cour, Ingeborg 54
la Cour, Poul 52
Crane, W. 80
Daumier, H. 50
Dix, Otto 52
Dreyer, Carl Th. 26, 100
Duchamp, M. 50
Eckmann, Otto 94
Engelhardt, Knud V. 12, 13, 14, 15, 25, 50, 56, 79
Ensor, J. 50
Falkentorp, Ole 83
Fisker, Kay 8, 9, 22, 24, 40, 55
Gelsted, Otto 49
Giersing, H. 50
Giotto 99
Gleizes 53
Goethe 92
van Gogh, V. 49
Gropius, W, 29, 55, 56
Hansen, Anton 81
Hansen, Gunnar 54
Hallman 8
Heiberg, Edv. 22, 24, 25, 26, 28, 31, 41, 42, 43, 44, 45, 84, 85
Henningsen, Poul 2, 8, 9, 11, 24, 25, 28, 30, 53, 55, 56, 62, 63, 81
Henningsen, Th. 8, 9, 24, 55
Hesselbo, G. 48
Hjorth Nielsen, S. 56, 57
Holbek, Johs. 49
Holst, P. B. 54
Holsøe, Poul (Stadsark. Kontor) 86, 87, 88, 89, 90
Høeg-Hansen, A. 8
Iversen, Kresten 54
Jacobsen, Arne 82
Jacobsen, Georg 56, 58
Jensen-Klint, P. V. 39
Jerichau, J. A. 76, 78
Johansen, Sv. 8
Jorn, Asger 5, 81
Jørgensen, Aksel 49, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81
Kandinsky, V. 53, 79
Klee, Paul 51, 53
Klein, Yves 81
Kleis 53
Klint, Kaare 9, 23, 25, 29, 34, 35, 51, 79
Kokoschka, O. 53
Kristensen, Tom 9, 20, 22, 23, 26, 27, 30
Kupin 50
Kupka 49
Larinov 49
Leger, F. 23, 55, 61
Lorentzen, Mogens 8, 54, 55
Lunding, Ib 86
Lundstrøm, Vilh. 8, 20, 27, 52, 55, 64, 65, 78, 79, 80, 81
Malevich, K. 79
Manzoni 81
Marc, F. 53
Metzinger 53
Meyer, Hannes 24
Michaëlis, Karin 53
Micelangelo 8
Moholy-Nagy, L. 23, 24, 54, 55
Momberg, H. Landt 54
Mondrian 55
Morris, W. 51, 80
Müller, Franz 54
Nerlingen 54
Nielsen, Ejnar 68, 69, 80
Nielsen, Jais 8, 54, 55
Nielsen, Kay 78
Nordholt, Povl 8
Otto C. 8
Peri, L. 54
Petersen, Carl 24, 36, 37
Petersen, Carl V. 56
Petersen, R. Storm 16, 17, 18, 23, 28, 30, 49, 50, 53, 54,

Petersen, Vilh. Bjerke 23, 24, 31, 56
Picabia, F. 50
Picasso, P. 55, 59, 61, 81
Reich, Wilh. 25
Riisager, Knudåge 23
Rode, Edith 52
Rosen, Anton 38
Rude, Olaf 8, 54, 55
Rung, Otto 30, 33
Ruskin, John 51
de Sala 54
Salto, Axel 8, 25, 53, 55, 56
Scharff, W. 8, 55, 77
Schou, Charles I. 39
Schreyer, Lothar 54
Schwitters, K. 50, 54
Sievert, Otto 54
Skovgård, J. 50
Taut, Bruno 55, 56
Tetzen-Lund, C. 53, 56, 59, 60, 61
Thomsen, Oluf 56
Tizian 80
Toulouse-Lautrec, H. 49
Turner, J. M. W. 81
Walden, Herwarth 52, 53
Walden, Nell 53, 56
Wanscher, Vilhelm 8, 9, 56, 66, 78, 79
Weie, Edv. 79
van de Velde 94
Willumsen, J. F. 66, 67, 79, 80
Vinding, Andreas 52

Indhold:

Den dekorative kunst
Per Kirkeby og Allan de Waal *5*

Moderne huse og billeder
Allan de Waal *19*

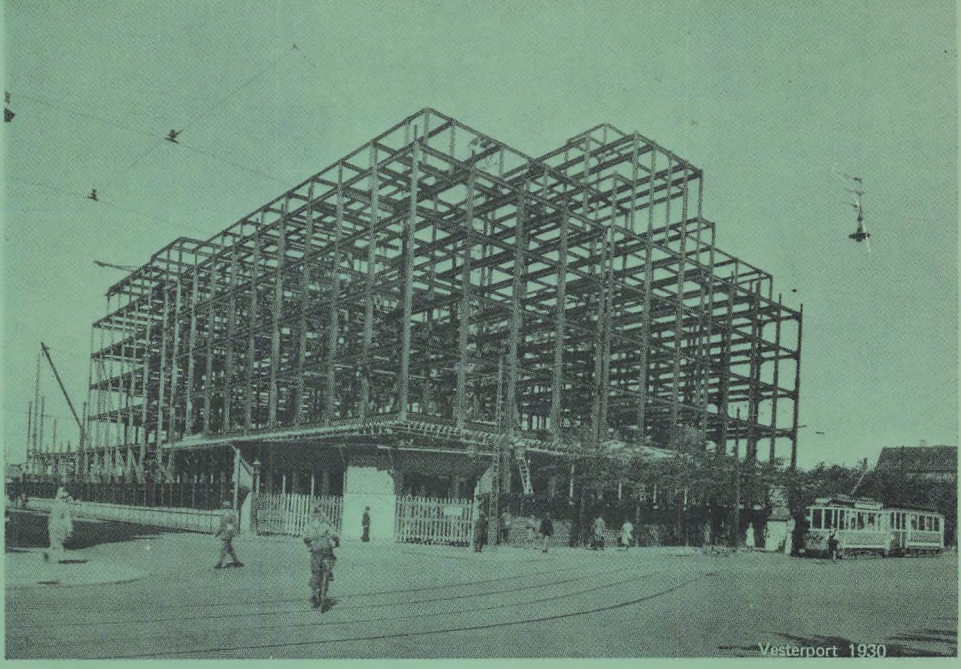
Odds – and ends
Troels Andersen *49*

Den store stil – den store dekoration
Per Kirkeby *77*

Ornament og forbrydelse
Adolf Loos *91*

Kunsten og arbejderen
John Ruskin *97*

Oplag: 1500. Tryk: Krohns Bogtrykkeri.
Sats og film: F. Hendriksens Eftf.
Copyright by Arkitektens Forlag ©, Copenhagen 1978.
ISBN 87 7407 043 6
Udgivet med støtte fra Kunstforeningen, København.



Vesterport 1930