

KUNSTNEREN DER BLEV VÆK – OG KOM TILBAGE

Et essay om Hanne Abildgaards Anton Hansen-biografi og udstilling på Arbejdersmuseet foråret 2001

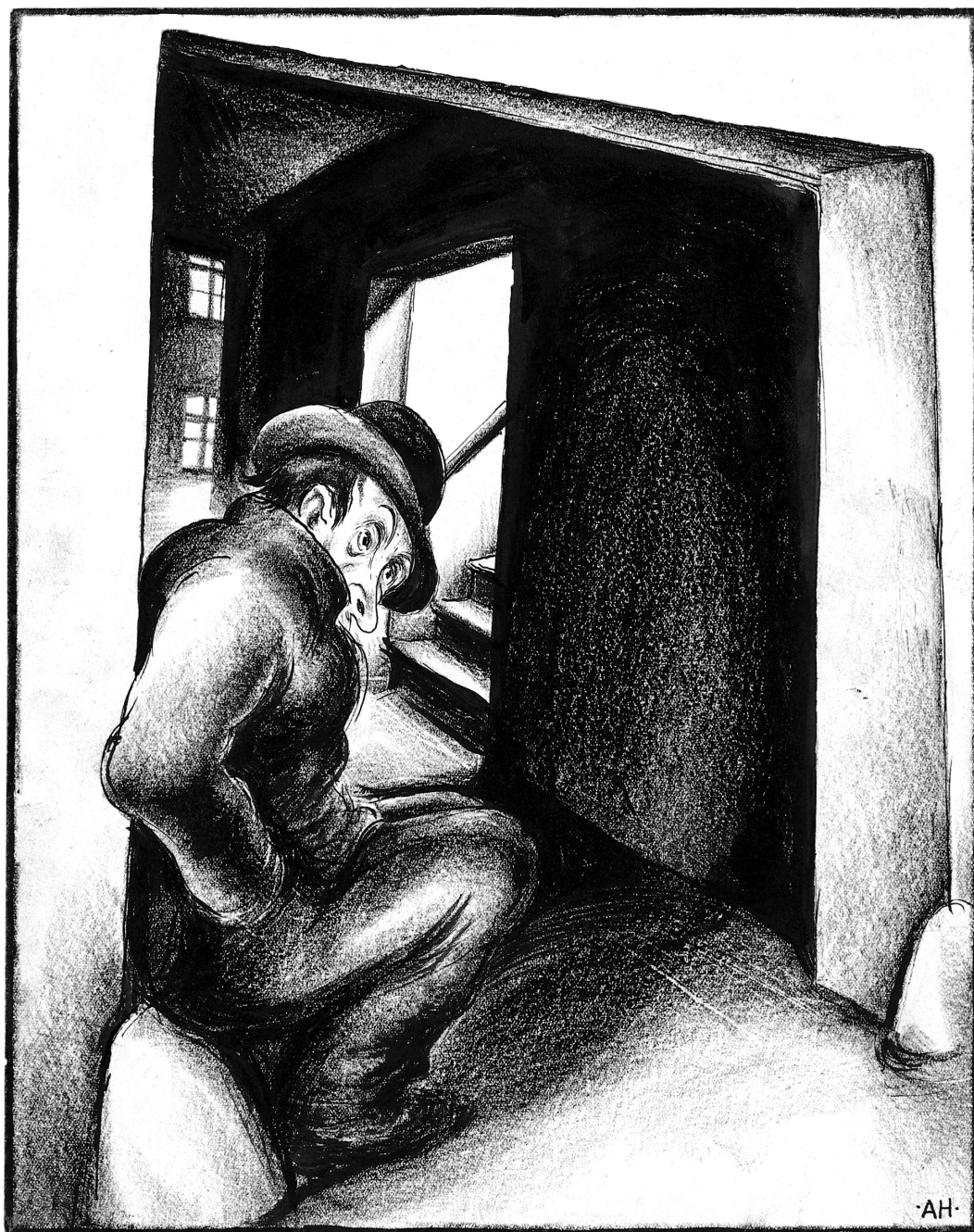
Af Olav Harsløf

I 1979 lavede jeg sammen med en gruppe kolleger på Ålborg Universitet i samarbejde med en lang række kunstneriske og kulturelle institutioner i Ålborg en stor udstilling med foredrag, koncerter, lysbilleder og film på Nordjyllands Kunstmuseum. Temaet var "Danmark i 20'erne" og museet viste ikke blot sine billeder fra denne periode, men havde fra gemmerne fundet Poul Henningsens og Axel Saltos *Forsøgsrum* fra Kunstnernes Efterårsudstilling 1921 frem. Salto havde dekoreret væggene og Henningsen konstrueret rummet med prægnant bord og PH-lampe. Det var det eneste tilbageblevne af i alt ti rum, for de flestes vedkommende konstrueret og dekoreret af kubismens folk – William Scharff, Ivar Bentsen, Vilhelm Lundstrøm, Jais Nielsen, Olaf Rude, Thorkild Henningsen, Mogens Lorentzen og Svend Johansen. Det var i øvrigt de samme, der under anførsel af Poul Henningsen havde været toneangivende i kritikken, da den afholdte lærer, Peter Rostrup Bøyesen, året før var blevet forbigået som malerprofessor ved Kunstakademiet.

Henningsens og Saltos rum kom op af mølposen og, under kyndig vejledning af arkitekt Allan de Waal, støvet af og samlet, for i al sin kubistiske pragt og stråleglans at indtage den centrale plads i udstillingen.

Nogle år forinden havde en bekendt af mig, læge Jens Mathisen, fortalt at han var kommet i besiddelse af en kæmpe samling af Anton Hansens efterladte tegninger, illustrationer og skitser. Det var oplagt at lade en repræsentativ del af disse fra 1920'erne indgå i udstillingen; og der var da også så stor enighed i udvalget om at tage imod tilbudet, at vi afsatte en hel væg på 50 meters længde til Anton Hansen – som jo på denne måde ville få sit første comeback siden krigen.

Forbløffelsen var derfor stor, da de involverede museumsinspektører temmelig slukørede meddelte os at direktøren havde nedlagt forbud mod det, han betegnede som en massiv promovning af Anton Hansen. Et par enkelte tegninger i et fjernt hjørne var, hvad han ville



Anton Hansen: Jul

tolerere. Vi fra Universitetet var forbløffede: Anton Hansen var for os lige så central for 'Danmark i 1920'erne' som Poul Henningsen. Men der var ingen diskussion: Direktøren ville ikke have sit 'kunstmuseum' klistret til med 'social kunst'.

Direktøren hed Lars Rostrup Bøyesen. Og han var ganske rigtig søn af den vragede ansøger til Akademiets malerprofessorat i 1920. I 1906 var faderen på Charlottenborgudstillingen blevet stærkt berømmet for nogle billeder af storbyproletariatet med titler som *Udkanten af Nørrebro*. Statens Museum for Kunst meldte sig straks som køber. Peter Rostrup Bøyesen fortsatte med sociale og usentimentale motiver, men vrissede altid af ethvert forsøg på at blive sat i bås som 'social tendens-maler'. Han malede hvad han så, hævdede han.

Lars Rostrup Bøyesen tiltrådte dagen efter 1920'er-udstillingens åbning stillingen som direktør for Statens Museum for Kunst. Og det blev ganske rigtigt ikke i hans tid, at billeder eller tegninger af Anton Hansen slap ind her.

Der er imidlertid ingen mystik over Lars Rostrup Bøyesens antipati. Allerede som tyveårig var han i 1935 blevet knyttet til det statslige kunstmuseum og helt frem til hans ansættelse i Ålborg i 1967 var hans udstillingsvirksomhed og billedverden knyttet til de danske og europæiske kubister og ekspressionister. På Nordjyllands Kunstmuseum prøvede han at realisere sin vision om et 'museum for moderne kunst'. Og på et sådant var der selvsagt ikke plads for en Anton Hansen.

Selvsagt? – Hanne Abildgaard har i sin store Anton Hansen biografi taget godt fat om dette paradoks. Allerede i indledningen påpeger hun tegnerens "marginalisering både i kunstlivet og i forhold til de toneangivende i arbejderbevægelsen" efter krigen. Og 318 sider fremme i bogen betegner hun Poul Henningsens forhold til Anton Hansen som "idiosynkratisk" og anfører hvorledes PH ved enhver lejlighed fremstillede ham som et typisk eksempel på dårlig kommunistisk kunst. At An-

ton Hansen ikke var kommunist men socialdemokrat, hjalp ham ikke det ringeste; det nedkaldte blot Hans Kirks spydigheder over hans hoved. Og at han illustrerede Julius Bomholts *Arbejderkultur* i 1932 gjorde kun ondt værre: PH kunne nemlig ikke fordrage Bomholts kulturbegreb, mens Bomholt tilsyneladende delte PHs idiosynkrasi: "Hvem siger, at Arbejderkunsten først og sidst skal male Sult og Træppegang og Rotter i Skraldespandene? Hvem siger, at Maleriet skal være Staffage til en politisk Afhandling?", skrev Bomholt i den selv samme bog som Anton Hansen illustrerede. Fra 1950 var både Henningsen og Bomholt rendyrkede modernister, om end deres vej til modernismen var ganske forskellig. Anton Hansen havde derimod ufrivilligt spillet rollen som kliché for modernismens antipode under 1930'ernes og 40'ernes surrealisme, abstrakte ekspressionisme og de rent abstrakte.

Bedre har det næppe gjort det, at Anton Hansens tilhængere og forsvarere i begyndelsen af 1930'erne var at finde blandt clartéister som Broby-Johansen og Harald Rue. I 1932 var de af kommunistpartiet og dets kulturelite blevet tvunget ud af Mondegruppen – tidens venstreorienterede kraftcenter – og følgelig i resten af årtiet forment adgang til de kulturradikale foreninger og tidsskrifter. I årtiets anden halvdel fandt Anton Hansen fortrinsvis sine venner blandt socialdemokratiske toppolitikere – Stauning f.eks.

For unge kunsthistorikere som Lars Rostrup Bøyesen var Anton Hansen ikke "in" – hverken i 1930'erne under PHs trommeild eller efter krigen, da modernismen var under opsejling. Anton Hansen blev mere end glemt, han blev fortrængt. Det røber de ukontrollerede vredesudbrud, hans navn har givet og stadig giver anledning til hos mange kunsthistorikere.

Også gamle venner som Broby-Johansen, der havde taget initiativ til flere Anton Hansen-udgivelser og skrevet bunkevis af artikler om ham, kølnedes ved tegnerens pamperagtige livsførelse i 30'ernes slutning. Brobys sidste kontakt med Hansens univers var en trus-

sel om sagsanlæg fra enken, da han sidst i 1960'erne naturligt nok illustrerede en artikel om den afdøde tegner med hans egne tegninger.

I den forstand er historien om tegneren Anton Hansen en sørgelig historie – bygget op som en dannelsesroman fra det 19. århundrede efter opskriften “hjemme – ude/hjem”: Fra fattigdom og forældreløshed kæmper det unge menneske sig frem til en kunstnerisk position med stor nordisk, men også europæisk gennemslagskraft, for til slut at ende i ensom og ubemærket fattigdom, kun holdt oppe af et intenst erindringsskriveri, hvori han tegnede et lidt blidere barndoms- og ungdomsbillede end det, realiteterne synes at have budt ham.

Med Hanne Abildgaards udstilling fik vi alle endelig syn for sagn. Årtiers kig i Anton Hansens udvalg, gennembladring af tidsskrifter og plakater erstattedes her endegyldigt af en systematisk ophængning af det Hansenske livsværk; løsrevet fra alle politiske og kunstæstetiske sammenhænge. Tegninger og billeder udstilledes som *sig selv*. Her kunne man vurdere stil, motiv, komposition og materiale uden at skele til kunstnerens eventuelle tilhørsforhold til socialdemokratiske eller kommunistiske kredse i perioder af en fjern fortid. Anton Hansens billeder var så at sige sluppet ud af det Rostrup Bøyesenske og PH-ske fængsel og hang nu 'frit' som selvgyldige kunstværker, helt overladt til beskuerens personlige æstetiske anti- og sympatier.

Udstillingen på Arbejdermuseet overbeviste mig og mange andre om, at Anton Hansen er en stor dansk og nordisk kunstner med et ægte kunstnerisk og personligt udtryk – lige så repræsentativ for sin tid som Harald Giersing, Wilhelm Freddie og Folmer Bendtsen.

Udstillingens “katalog” er kunsthistorikeren og inspektør ved Arbejdermuseet Hanne Abildgaards op mod 500 sider store biografi, hvor hun med liv og nerve placerer tegneren som kunstner i “arbejderkulturens” storhedstid i 1920'erne og 30'erne. Og historien om

ham er da også på mange måder et rigtigt Andersens-eventyr – H.C. eller Nexø – om den fattige proletardreng, der foldede sig ud som kunstner.

Anton Hansen blev født i 1891 og voksede op på Vesterbro hos adoptivforældre, der måtte slide hårdt for føden, faderen som håndværker og moderen som vaskekone. Det var i arbejderkvarterets lejligheder, gårde og gader, at drengen fik sit næsten ubærlige indblik i storbyens sociale tilstand i årene før Første Verdenskrig – fattigdommen, bolignøden, resultaterne af arbejdskampene og det daglige slid. Selv kom han i malerlære og hans tegnetalent bragte ham som 19-årig ind på *Ekstrabladets* sider. Her kunne man følge hans “Kunstner-Mappe”, en serie, der satiriserede over billedkunstnernes vanskelige vilkår, som f.eks. “Det er sgu slet ikke saa galt at være Kunstner i Danmark – man faar da i hvert fald Lov til at beholde sine Billeder selv!” Ellers var temaerne social nød, strejke og fra 1914 krigen. Omkring 1912 kom han i forbindelse med kunstnersammenslutningen De 13 og traf her malere som Aksel Jørgensen, Storm Petersen, Olaf Rude, William Scharff og Jais Nielsen. Gruppen spaltedes samme år og Anton Hansen kom aldrig siden nærmere på det ekspressionistiske malermiljø.

Han blev bladetegner og skabte sig i 10'erne et karakteristisk image i *Ekstrabladet*. I 1919 knyttedes han til det norske satiriske blad *Exlex* ('udenfor loven'), der redigeredes af tegneren Ragnvald Blix, og han tog i nogle år ophold i Kristiania (Oslo). Her etablerede han en række venskaber – bl.a. med forfatteren Sigurd Hoel og den socialistiske studentergruppe “Mot Dag” – og tegnede tyverne igennem til deres blade og tidsskrifter. Et forsøg på at flytte til München og tage imod et tilbud om at tegne til det verdenskendte satiriske blad *Simplicissimus* glippede, men hans tegninger bragtes både her og i andre europæiske blade og tidsskrifter.

Anton Hansen blev således i 1920'erne en kunstner der hyppigt nævntes i samme åndedrag som tyskerne George Grosz og Käthe Kollwitz, og han fik mange tyske venner og



Anton Hansen: Elgjagten

beundrere, deriblandt dramatikeren Ernst Toller. Karakteristikken af ham var i disse år venstrefløjs- og proletartegner og han identificeredes med den revolutionære socialisme, der da også benyttede hans tegninger i rigt mål. Ikke desto mindre engageredes han ved hjemkomsten til Danmark øjeblikkelig af *Social-Demokraten* og tegnede her både til avisen og dens meget populære søndagstillæg *Hjemmets Søndag*. Engagementet syntes langt fra at standse brugen af hans tegninger i de socialistiske tidsskrifter og gruppen omkring Rudolf Broby-Johansen, "Monde-gruppen", udgav flere hæfter med hans tegninger, bl.a. med digte og forord af Tom Kristensen.

Midt i berømmelsen – i begyndelsen af 1930'erne – måtte han se sig selv karakteriseret som udtryk for "dårlig kommunistisk kunst" i Poul Henningsens kunstkritiske artikler og kronikker i *Politiken*. I efterfølgende debatter blev denne betegnelse fastholdt på trods af hans nu erklærede socialdemokratiske tilhørsforhold. Dette sidste førte snart til latterliggørelse fra kommunistisk side. Hans karakteristiske streg og sociale motiver blev dog ved med at appellere til en meget bred skare af arbejderlæsere af såvel kommunistiske som socialdemokratiske blade. Han selv valgte sine venner blandt socialdemokratiets politiske og kulturelle top.

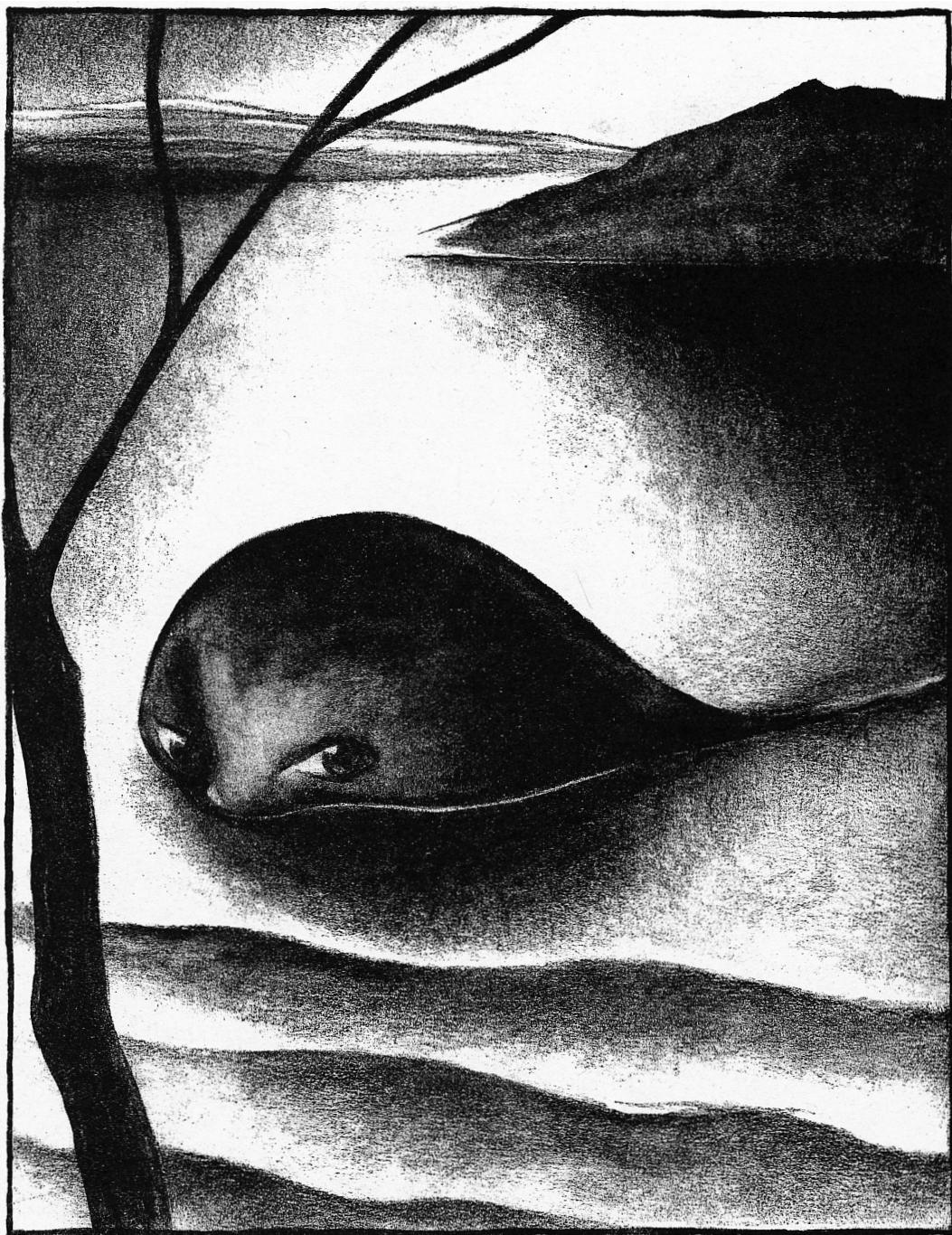
Under krigen engagerede han sig modsat partifolkene i modstandskampen som tegner i de illegale blade og stod ved befrielsen uden arbejde i de bevægelser han havde illustreret og illustreret for i næsten to årtier. Han gik i glemmebogen fordi Socialdemokratiet afskaffede den 'sociale kunst' som partikunst og kommunisterne indførte den partidirigerede satire. Efter nogle års virksomhed ved *Information* var der ikke længere bud efter hans streg.

Hanne Abildgaard gør sig i bogens indledning nogle principielle overvejelser over sine kilder. Mangelen på udsagn og materiale om tegnerens barndom og første ungdom gør biografien til et let offer for hans to erindringsbøger, der netop omhandler disse år. "De er selvsagt

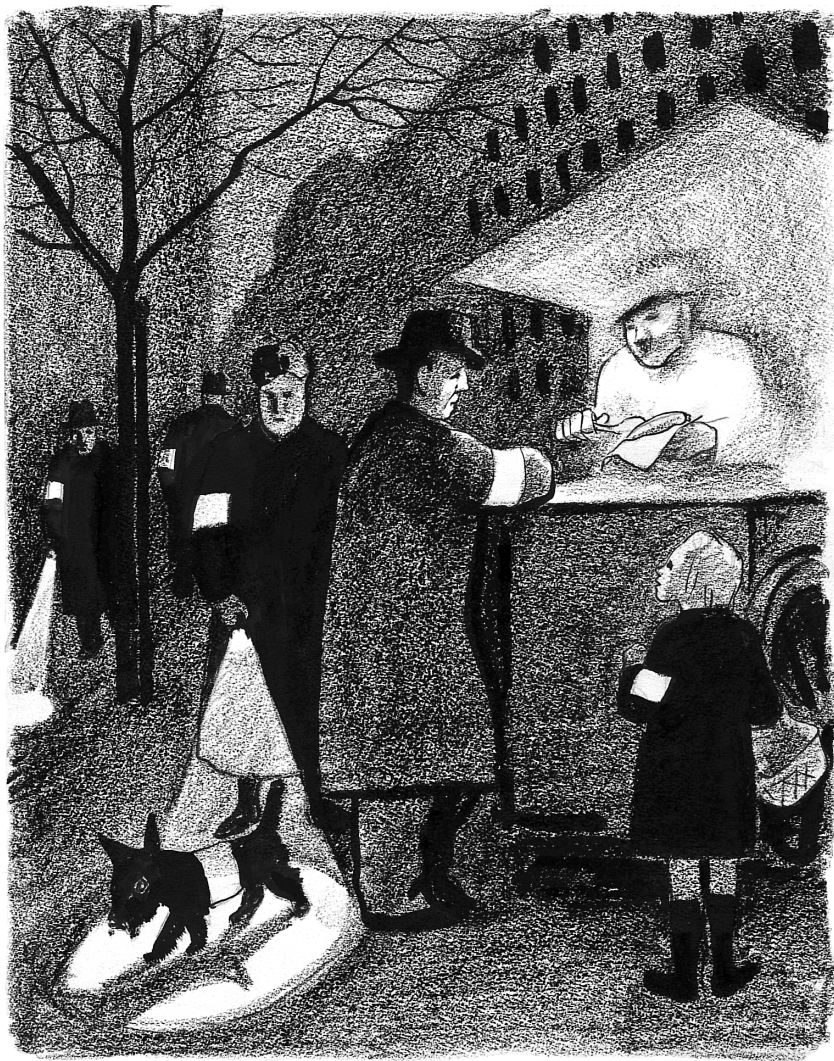
til stor hjælp", skriver hun, "men formidler en ganske bestemt forestilling om opvæksten og dens betydning". På trods af et omfattende brevmateriale, interviews og avisomtale er kildematerialet ujævnt og har da også sat sine grænser for afdækningen af personen Anton Hansen. Hanne Abildgaard fastslår imidlertid at "Det har dog ikke været afgørende for biografien, der ikke først og fremmest handler om privatpersonen eller søger at forklare livsværket på basis af psykologiske træk eller biografiske forhold. Det private vil ikke blive negligeret, men det er den offentlige side af personligheden og værket, der her står i centrum."

Dette er lykkedes over al forventning. Med basis i en stor kunst- og kulturhistorisk viden afvejer Hanne Abildgaard sine kilder. Erindringer, breve, interviews, omtaler, anmeldelser, debatter og kulturhistoriske værker om perioden bringes i spil og resulterer i en nøgternt balanceret fremstilling. Hanne Abildgaard går aldrig over stregen i sine fortolkninger af materialet. Enkelte gange byder en lidt altmodisch historisk objektivitet hende at standse lovlig langt før stregen. Således er det for forsigtigt at betegne Broby-Johansens præsentrationsartikel i *Monde* (som Anton Hansen var en flittig bidragyder til), og Harald Rues om "Proletarisk kunst i København" i samme blad som "usignede artikler", blot fordi de ikke er signerede. Omvendt skal man ikke tro at Erna Watson var Brobys medforfatter til indledningen i det første Anton Hansen-hæfte i serien *Social Kunst*, selv om hun står anført som medudgiver. Hun har selv fortalt at hun gik Broby til hånde – formentlig med lay-outet.

Hanne Abildgaard må nødvendigvis gøre meget ud af Anton Hansens partitilhørsforhold og skiftende sympatier. Hans venskab med så forskellige personligheder som Sigurd Hoel, Harald Rue, Broby-Johansen, Hartvig Frisch, Tom Kristensen og Thorvald Stauning kræver præcise karakteristikker og sondringer af den, der vil fremstille den på en gang populære og hårdt kritiserede tegners kurs på de oppiskede



Anton Hansen: Bæveren



Anton Hansen: Lommelygter, hvide armbind

venstreorientere vande omkring 1930. Hanne Abildgaard anfører, at Anton Hansen 1930'erne igennem først og fremmest "stod som Socialdemokratiets tegner, og hans tegninger var stort set daglig at finde i avisen. Hans samarbejde med kommunister, salonkommunister og partiløse kulturradikale havde hidtil placeret ham på partiets venstrefløj, og han var en af de socialdemokrater, der længst holdt fast ved samarbejdet til venstre. Men bredden i det politiske engagement ebbede ud et par år ind i 1930'erne, hvor han mere entydigt kom til at stå som partiets tegner."

Men den tilsyneladende tilforladelige skelnen mellem "kommunister, salonkommunister og partiløse kulturradikale" eksisterede ikke omkring 1930. I Mondegruppen og Studenter-samfundet var en del, som opfattede sig som kommunister uden at være medlem af partiet eller Kommunistisk Ungdomsforbund. Det kunne skyldes manglende tid, penge eller lyst. Men de opfattede sig bestemt ikke som "Salonkommunister"; hvilket heller ikke er en politisk klassifikation, men et smædeord, som Poul Henningsen tog til sig i slutningen af 1931. Og "partiløse kulturradikale" er en langt senere tids karakteristik af medlemmerne af foreningen Frisindet Kulturkamp 1935-39.

Sandheden er, at Anton Hansen frem til 1932 leverede tegninger til *Social-Demokraten*, til kommunisternes blade og pjecer, og til det uafhængige *Monde* og Mondegruppens og Studenter-samfundets publikationer. Anton Hansen modtog ikke bestillinger fra "salonkommunisten" Poul Henningsen og hans kreds af arkitekter og revyforfattere, ligesom han ikke var involveret i opgøret i Mondegruppen mellem clartéister og DKPister.

Den konstruerede skelnen mellem "kommunister, salonkommunister og partiløse kul-

turradikalere" er en velkendt DKP-kliché fra årene omkring 1970, hvor partihistorikeren og chefideologen Ib Nørlund til vejledning for ubefæstede DKUere (og rettesnor for partiets kulturelite) i skrift og tale skilte fårene fra bukkene med tilbagevirkende kraft til almindelig forplumring af den intellektuelle socialismes historie i Danmark. Hanne Abildgaards bog fremviser ingen andre steder spor af denne tilsløring. Er klichéen hentet hos eller tilbudt af én af de i forordet nævnte rådgivere og korrektører – og siden smuttet for en anden?

Hanne Abildgaards *Anton Hansen – Mellemkrigstidens sorte satiriker* er et mønstereksempel på en kunstnerbiografi. Velkomponeret, velskrevet – og på en gang kritisk kølig og personlig engageret. Man tror på hendes beskrivelse og analyse af den fattige og forældreløse drengs opvækst og kunstneriske udvikling, samtidig med at man kompetent føres igennem de første halvtreds år af det 20. århundredes kunst- og kulturhistorie. I sandhed en videnskabelig, intellektuel og personlig bedrift!

Efter denne bog og udstillingen på Arbejdermuseet står Anton Hansen frigjort og rensat for venstrefløjskævl og æstetisk fnidder-fnadder som den gode danske billedkunstner, han altid har været – i slægt med Aksel Jørgensen, Storm Petersen, Hans Scherfig og Folmer Bendtsen. Nu må Hanne Abildgaard tage skridt til at lade udstillingen turnere på danske og nordiske kunstmuseer. Og udvælge to gode billeder til anbringelse på Museum of Modern Art i New York, hvor de med fuld ret bør hænge side om side med Käthe Kollwitz og George Grosz.