

Louise C. Larsen: *Tegner af tiden. Lethed og nærvær i Valdemar Andersens streg*. Syddansk Universitetsforlag 2021. 352 sider.

Af Aage Jørgensen

Valdemar Andersen (1875-1928) spillede en fremtrædende rolle i den bladtegnergeneration, der lige efter århundredskiftet gjorde bladtegningen og plakaten til kunst, men som i øvrigt fik et meget bredt virkefelt. Titlen på Louise Larsens bog om ham peger i retning af, at han først og fremmest betragtes som tegner, at hovedvægten altså er lagt på det første tiår af hans professionelle karriere. Men faktum er, at der i lige så høj grad er sat fokus på hans virke, især efter 1. verdenskrig, som dekorationskunstner. Talen er ikke først og fremmest om en biografi, snarere om et forsøg på at indkredse det, der overordnet karakteriserer Andersen med henblik på de egenskaber, lethed og nærvær, hvormed han indskrev sig i sin samtid og aftegnede den og måske rakte ud over den. Louise Larsen (født 1968) er kunsthistoriker med bladtegning og plakatkunst som sine særlige interesseområder. Hun træder læseren i møde som en medlevende, sprudlende, meget vidende og velskrivende formidler, men glimtvis også lidt vel springsk og sprælsk. Hvad skal man f.eks. mene om en påstand som denne: Valdemar Andersen "blev kunstner, fordi det stod skrevet i hans skæbne" (s. 22)?

Allerede tidligt får man anledning til at undre sig, idet Louise Larsen ved arbejdets begyndelse angiveligt indser, at "der aldrig var skrevet en bog om Valdemar Andersen" (s. 5). Det er forkert, og litteraturlisten attesterer da også, at hun er på det rene med, at Poul Carit Andersen i 1975 udgav et mindre arbejde med fokus på, hvad undertitlen deklarerer: "En dansk tegner". I den kapacitet udfoldede han sig ikke blot i aviser og tidsskrifter, men også i høj grad som ophavsmand til bogomslag og bogillustrationer – hvilket sidste Louise Larsen kun i beskedent omfang forholder sig til.

Valdemar Andersens kunstneriske virke kan løseligt inddeles i fire faser. Omkring århundredskiftet fægtede han sig frem med

alt muligt forefaldende; i århundredets første årti eksploderede produktionen både kvantitativt, og hvad angår ikoniske værker; derefter fulgte, frem til 1922, de større dekorationsopgavers tid, bl.a. i samarbejde med arkitekter som Anton Rosen og Ejnar Packness; de sidste år endelig blev præget af indædt kamp for brødet – med mindre dekora-tions- og restaureringsopgaver, men dog også med opgaver bl.a. for *Politikens Magasinet*.

Valdemar Andersen blev tidligt ven med den to år ældre Johannes V. Jensen, hvilket i høj grad har præget Louise Larsens bog. Med Jensen begynder og slutter den, og med omtalen af det berømte og berømmede Jensen-portræt fra 1906 kulminerer den. Ser man tilbage, får man en mistanke om, at hun så at sige har arvet sin Jensen-fascination fra Ib Andersen, Valdemar Andersen's søn, der gik ham i sporet som bladtegner og blev førende i den næste generation. I 2008 bidrog hun til det prægtige og u håndterlige værk *Tegneren Ib Andersen*, og i 2010 tidsskrift-publicerede hun artiklen "Tegnerøjet. Johannes V. Jensen som metode hos Ib Andersen".¹

*

Det er som nævnt med Johannes V. Jensen, Louise Larsen begynder og slutter. I *Æstetik og Udvikling* (1923) finder hun en målformulering for den unge kunstnergeneration: "Udbredelse, Adgang til Sjælene, Korthed, skønt Temaet er saa udstrakt, Plastik, selvom det er Mennesker og Abstraktioner paa en Gang man faar at arbejde med" (s. 14). Jf. i Larsens undertitel: lethed og nærvær. Det er stregen, der gør det, pointerer hun: "Stregen er omdrejningspunktet" (s. 16), matematisk løsagtigt; den bevæger sig afsted fra værk til værk, uophørligt, følgende et syntetisk anlæg. Udviklingen af stregens æstetik fører til forunderlige formuleringer som, at den må være "omdrejningspunktet også i diskussionen af hans livsværk" – udfoldet i snart sagt alle medier, fra småskitser til monumentalopgaver.

¹ "Du er tegner", i Steen Ejlers m.fl. (red.), *Tegneren Ib Andersen*, Forlaget Vandkunsten, 2008, s. 23-33, og "Tegnerøjet. Johannes V. Jensen som metode hos Ib Andersen", i *Magasin fra Det kongelige Bibliotek*, 2010, nr. 1, s. 46-55.

Andersen insisterede på, at bladtegning var kunst. Han tilhørte en generation, der ville have sine arbejder signeret. Det var jo tegningerne, der solgte bladene! Kunstnerpositionen fremhævede han i 1912 med en udstilling (som Louise Larsen kalder en soloudstilling) sammen med vennen Harald Moltke. En tilsvarende dokumentation gav den mindeudstilling, som Ib Andersen og Aage Marcus bragte i stand i 1928.

1902-04 skabte Andersen opmærksomhed ved hver dag at opslå avisen *Klokken 12*'s bloddryppende spisesedler på redaktions-hjørnet. "*Klokken 12* var den første store indbydelse i hans liv til uahæmmet at prøve det hele af" (s. 27). Redaktøren Emil Opffer,² der ligesom Johannes V. Jensen og Henrik Cavling havde studeret amerikansk journalistik, må vistnok krediteres for at have spredt rygten om, at Andersen hver morgen fik bragt en spand blod fra den lokale slagter. Louise Larsen gør et stort nummer ud af et Opffer-udspring fra Storebæltsfærgen for *Nyborg Avis*, der altså til *Politikens* ærgrelse tog teten, hvad angår journalistisk amerikani-sering. Men strengt taget var det ikke en Valdemar Andersen-sag. Han skabte opmærksomhed i flere år med plakater a la Toulouse-Lautrec. Blodæstetikken ses også på nogle bogomslag, bl.a. den til Blichers "*Telse*", med udpensling af scenen med kong Hans' ryttersoldater, der ankommer til et sted, hvor deltagerne i et bryllup er blevet myrdet. Gruen tog som bekendt til, da ditmarskerne åbnede sluserne – den situation kom Andersen til at illustrere, da han et årti efter skulle lave illustrationer til *Kongens Fald*. Da havde han lagt blodrusen bag sig.³

² Emil Opffer (1863-1924), journalist; startede *Klokken 12* og redigerede det 1901-04; ikke at forveksle med sønnen, tegneren Ivan Opffer (1897-1980), som tilhørte Ib Andersen-generationen, og som ved et par lejligheder tegnede Johannes V. Jensen.

³ Der er den hage ved Louise Larsens præsentation af de to Blicher-foromslag, til *Telse* og *andre Noveller* og *Røverhistorier*, begge dateret "ca. 1905", at det ikke klart fremgår, at talen er om nye omslag til foreliggende tryk. Harald Ilsoe gengiver nogle af Blicher-omslagene i *De gamle bogomslag. 610 dekorerede danske bogomslag fra ca. 1820 til 1920*, 2013, s. 129, og klargør forholdet s. 230: "Ca. 1908 lod Gyldendal Valdemar Andersen tegne tolv forskellige omslag til en udgave af Blichers noveller, der var udkommet hos Reitzel 1895-98." Jf. Blicher-bibliografien, 1993, nr. 1369-77 og 1387-91; de sidste udkom hos Gyldendal, Reitzelske Afdeling, i 1898. – Som bekendt er det i "*De tre Helligaftener*" Stærke Sejr, der med bordpladen fastholder røverbanden; men hos Louise Larsen er det "en Tjener"; og røverne er næppe "halvkvalte", al den stund bordpladen går dem

Louise Larsen standser også op ved en plakat for en roman om britisk terror i en fangelejr på Tasmanien. Hun ser træk, der forbinder Andersens arbejde med Albrecht Dürers 1512-version af Kristi lidelseshistorie. Politiet forbød plakaten, tilsyneladende – mener Larsen – uden sans for traditionstilknytningen. Plakatpointen var, at de tasmanske medfanger blev sat til at eksekvere piskning til døde. Omtalen eksemplificerer også Louise Larsens dristige sprogføring: Plakaten viser essensen af Andersens kunst – ”øjjet, der forstår at underspille de små detaljer, så virkningen ikke er givet med papiret, men folder sig ud hos beskueren. Den enkeltes pine er så langt mere voldsom at blive udsat for end blod hældt ud i rigelige mængder” (s. 37).

Efter Emil Opffer og *Klokken 12* blev det Henrik Cavling og *Politiken*, der fik glæde af Valdemar Andersens talent. Plakaten på gadehjørnet blev til ”Dagens Tegning” på forsiden. Den første af slagsen, ”Sommerbillede fra Fortovsbordene paa Raadhuspladsen”, fremkom i sommeren 1908. Beskrivelsen af denne tegning siger en del mere om bogens ophavskvinde end om tegningens ophavsmand: ”Al handling udgår fra en næsten uendelig længdelinje i en kvindes ryg og fuldendes i et par unge damers knogleløse håndled, der modsvares af kokette herreankler lagt i flere vinkler direkte ved billedkanten. Knogleløsheden er kun tilsyneladende. Hvert et led er placeret anatomisk korrekt, men fornemmelsen af flydende linjer røber, hvor gennemkomponeret billedfladen er. Hvad der straks afføder spørgsmålet, om vi overhovedet har en oplevet situation foran os?” (s. 40) En fordring, tilsyneladende, om mimesis?⁴

På en anden tegning, fra en væddeløbsbane, ses blandt tilskuerne to prinsesser. Eller er det ”blot” et par unge kvinder? I det hele taget er dette kapitel, ”At skabe sig et publikum”, indholdsmættet og ”vild” i det æstetiske, megetsigende om tiden og dens hastige forskydninger på bladmarkedet. En inciterende fremstilling af, hvordan Valdemar Andersen blev til signaturen VA og

efter kønsorganerne snarere end efter luftvejene. Hvad angår ledsagebetragtningen om ”behovet for det dobbelte lag af beskueren som sætstykke i kompositionen”, tør jeg ikke påstå, at meningen er mig ganske klar.

⁴ Andetsteds nævnes en inspiration fra Sandro Botticelli, der tegnede ”med en lethed i bevægelsen, så hans figurer synes helt uden skelet” (s. 63).

dermed insisterede på at være kunstner, hvor tendensen ellers var eller havde været, at bladtegnerne var anonyme, at deres streger så at sige tilhørte bladet.

*

Det følgende kapitel (med den mystiske overskrift "Primater og primater imellem på Frederiksberg") åbner for et indblik i det kunstnermiljø, der opstod i Juliane og Valdemar Andersens lejlighed på Maglekildevej nær Frederiksberg Runddel. Her færdedes bl.a. Jeanne og Henri Nathansen, Else og Harald Moltke – og Else og Johannes V. Jensen, der efter nogle års omflakken i 1908 slog sig ned på Jacobys Allé og boede dér til 1923 (og på Rahbeks Allé til 1944).

Der er flere unøjagtigheder. Det anføres, at *Kongens Fald* udkom i 1899 (s. 50), hvor det rette jo er 1900-01 – vigtigt kun, fordi det indgår i et forsøg på at udrede, hvornår vennekredsen dannedes. Louise Larsen minder om, at der et århundrede før jo huserede en anden, kendtere kreds på det nærliggende Bakkehus, og at det for Johannes V. Jensen "har ligget lige for at demontere for-gængerens *Digte* 1803 med sit eget værk [...] *Digte* 1906" (s. 50). Her bliver Jensen for en kort bemærkning hovedperson. Louise Larsen gør gældende, at hvad Jensen skriver i *Æstetik og Udvikling* (1923), er et næstencitat af, hvad Hugo von Hofmannsthal formulerede i Los Chandos-brevet fra 1902: "Teile, die Teile wieder in Teile." Mon dog? Jensen skriver: "[...] stykkevis, Billed efter Billed, uden anden Sammenhæng end den vor egen vidt forsprængte Tid selv har." Hun refererer også uden titels næv-nelse til myteteksten "Kirken i Farsø".⁵ Blikket, "det fokuserede blik, som befriede kunsten fra religiøse overtoner", skulle tage kunstneren ind i det ny århundrede. Han var ifølge Jensen "seeren, som gennemskuede verden på vegne af os alle" (s. 51).

⁵ Louise Larsen bemærker, at kirken, "der hidtil kun havde haft fysisk eksistens for ham, som klatretårn", i medfør af Oscar Aalbergs tegning blev tilskrevet subtilere kvaliteter. Jensen skrev myten i Chicago i 1903, på 19 års afstand af den opdagelse af perspektivet, som den "fremmede" kunstner gav anledning til. Jf. *Kirken i Farsø. Skitse*, ved Aage Jørgensen, 2018; 20 s.

Det nævnes endda, at Jensen fraskrev sig "den første fase af sit forfatterskab før 1900" – hvilket jo ikke er ganske sandt.⁶

Men i øvrigt handler kapitlet om inspirationen fra dyrene, med Zoologisk Have som "en grundkilde til Valdemar Andersens motivverden" (s. 53). Louise Larsen pointerer, at Rudyard Kiplings forfatterskab fik stor betydning for boomet i efterspørgslen på dyretegninger. Johannes V. Jensen havde en finger med i spillet, for så vidt som han sammen med Aslaug Mikkelsen oversatte nogle af titlerne og i 1912 skrev en bog (uden illustrationer) om den engelsk-indiske forfatter, der fik Nobelprisen i 1907.⁷ Jensen anmeldte også C.G. Schillings *Mit Blitzlicht und Büchse* (1907), der blev præsenteret i København med så megen succes, at mange fattige børn efterfølgende kunne komme på landferie!⁸ Og det optog ham, at den himmerlandske læge Waldemar Dreyer, den fremragende amatørarkæolog, der opdagede Ertebølle-bopladsen, i 1910 blev direktør for haven. Det var Julius Schiøtt, Dreyers forgænger, som bragte Schillings-showet i stand. Jensen kom i myten "Menageriet" og himmerlandshistorien "Wombwell" ind på de indedburede dyrs miserable liv og tilsluttede sig i en artikel Hamborg-direktøren Carl Hagenbecks tanker om at give dem mere *Lebensraum*.⁹

Kulturens naturfascination var "benhård forretning" (s. 57). Det gik som bekendt så vidt, at Tivoli og Zoologisk Have gav hinanden kamp til stregen og ligefrem lejede "karavaner" af "vilde mennesker" hos Hagenbeck. På den måde fik Danmark del i kinesiske Wung-Sung, hvis oldebarn bragte ham ind i litteraturen og endda (i romanen *En anden gren*, 2017) lod ham træffe Johannes V. Jensen inden dennes jordomrejse. Vi hører ikke om udstillingen af vore egne vilde fra De Vestindiske Øer, hvor man kunne besigtige den musikalsk begavede Victor Cornelins, der endte som viceskoleinspektør i Nakskov. Hans

⁶ Det sande er, at de to tidlige romaner senere i skæmt blev tiltransporteret Johannes Jørgensens forfatterskab.

⁷ Jf. "Bagheera", Johannes V. Jensens mislykkede interviewforsøg, *Politiken*, 13. december 1907; optrykt i *Nye Myter*, 1908, s. 95-101.

⁸ "En ny 'Schillings'", *Politiken*, 12. december 1909, optrykt i *Ord og virkelighed*, bind 1, 2014, s. 331-33.

⁹ "Hagenbeck", *Politiken*, 14. marts 1909, optrykt i *Nordisk Aand*, 1911, s. 74-83.

efterkommere kom som måske bekendt til at trække et musik-historisk spor op til disse sidste tider.

Når Louise Larsen skriver, at Jensen i Zoologisk Have "kunne svælge i eksotiske kindben", når haven ud over dyrene udstillede kirgisiske og japanske karavaner, må det tilføjes, at han i hvert fald ikke gjorde det på tryk. Men det er korrekt, at Jensen ofte skrev om Zoologisk Have og ofte besøgte den sammen med sønnerne og som ældre bl.a. sammen med Kertemindes-vennen Johannes Larsen.¹⁰

*

Kapitel 4 handler angiveligt overvejende om "det ikke-motiviske motiv", dvs. kvinden og barnet, "det oprindelige og det ukomplicerede" (s. 68). I biografisk sprog: Juliane og Ib – for dem er det, han altid vender tilbage til; til ham f.eks. på en plakat for Børnehjælpsdagen i 1908, til hende f.eks. på en *Politiken*-plakat samme år, og til dem begge f.eks. på forsiden af *Juleroser* 1924 og i korvinduet i Mylund Kirke, 1926. Men reelt handler det om linjen, der var Valdemar Andersens "redskab og pointe" (s. 62), "en spinkel linje, der forløste og forenede til syntese" (s. 63). Louise Larsen tryller med ordene for at indfange dette unægteligt svære: "Det tegnede bliver på papiret i et rytmisk forløb af selve linjen" (s. 64), men bevæger sig så videre til plakaten, hvorom den gængse mening vel var, at den skulle sælge varer, mens Andersen insisterede på, at den skulle være kunst.

*

Årene 1900-08 udgør "den mest travle plakatperiode" i Valdemar Andersens liv (s. 57). Som maler debuterede han i 1906 på Charlottenborgs forårsudstilling med et opsigtsvækkende portræt af Johannes V. Jensen, omtalt her under kapiteloverskriften "Forfatter på plakaten" (s. 85-94). Hvis en bogs bagsidetekst skal befordre salget af den, må Louise Larsen tiltro just dette portræt en livsalig virkning; slutsætningen sætter i hvert fald

¹⁰ Jf. Eske K. Mathiesen, "Store og små poeter i Zoologisk Have", i Lars Abrahamsen (red.), *Dyrebar. Københavns Zoologiske Have og Kunstnerne*, 2002, spec. s. 103-07 (samt Erland Porsmoses bidrag).

trumf på: "Og så skabte Valdemar Andersen BILLEDET af Johannes V. Jensen." Og altså just som en plakat, der skal samle opmærksomheden om forfatteren og placere ham uudsletteligt i den offentlige bevidsthed.

Portrættet er teknisk set en gouache på ahornplade, 60 x 49 cm, altså netop i plakatformat. Det har aldrig været i Johannes V. Jensens eje. Else Moltke fortæller i sine erindringer om, hvordan vennekredsen engang i 1910 samledes i den Andersenske kvistlejlighed. "Midt over sofaen stirrede portrættet af Johannes V. Jensen på beskueren med kølig ro. Lidt efter kom han selv med sin frodige, blonde frue, fra landet, som jeg."¹¹ En tegning af Ib Andersen antyder, at det på et senere tidspunkt må være blevet flyttet til hans drengeværelse. Tør man tro gengivelsen hos Louise Larsen, var den gennemgående blå farve lysere, og dermed hele indtrykket lettere, end eksisterende gengivelser lader formode.¹² I øvrigt er de fleste af dem sort/hvide. Den respektløst beskårne farvegengivelse i Politikens litteraturhistorie i først fire, så seks bind er angiveligt ganske misvisende. Ifølge teksten dér ligger portrættet "på grænsen af karikaturen, men rummer samtidig en træffende karakteristik af den suveræne, reservede og helt ud i flip og manchetter stive digter". Ord, der klinger igen i Lars Handestens tekst til portrættet: digteren optræder "i herskerpositur og på kanten af karikaturen.

¹¹ Else Moltke, *Fra herregård til kunstnerhus*, 1965, s. 182. Den ene Else var grevinde fra Conradineslyst nær Ruds Vedby, den anden var proprietærdatter fra Rosendal nær Faxe. (Jensen-portrættet er fejldateret: 1901).

¹² Følgende gengivelser kendes: P.H. Traustedt (red.), *Dansk Litteratur Historie*, bind 4: *Fra Georg Brandes til Johannes V. Jensen*, 1977, s. 480; Bo Elbrønd-Bek og Aage Jørgensen (red.), *Jordens Elsker. Synspunkter på Johannes V. Jensen*, 1989, s. 35; Lars Handesten, *Johannes V. Jensen. Liv og værk*, 2000, s. 191; Martin Zerlang, "Nerveadelen", i Henrik Wivel (red.), *Drømmetid*, 2004, s. 34-35 (med følgende tekst: "Tidens kunstneriske nerveadel har her forvandlet sig til overmenneske. Digteren skildres i stejl nietzscheansk arrogance med de store hænder, der vidner om bondekultur og friluftsbævegelse. Digteren, der skrev dekadence-romanen *Einar Elkær* om mandens nervenedbrudte opløsning, fremstår her efter et indre systemskifte som en isnende bræ af selvsikkerhed"); Thorkild Borup Jensen, *Johannes V. Jensen. Portræt af forfatteren og forfatterskabet*, 2008, s. 8 (med følgende tekst: "[...] i mørke farver. Han er set nedefra og nærpå, så personen træder voldsomt, massivt og myndigt frem. Digterens autoritet og utilnærmelighed betones").

Dét billede [...] har sat sig så fast i store dele af offentligheden, at det er blevet ét med forestillingen om ham."

Farvebrugen er efter teksten ikke uvigtig, tværtom, den er "i sig selv en frækhed". Det hedder også: "Visuelle kendetegn er skåret ned til krave, manchetter og briller ud over Johannes V. Jensen selv, men det er den tilsyneladende nøgenhed, der sætter ham i scene. Billedet fastslår hans offentlige rolle" (s. 88).

Længere fremme sammenlignes Jensen med Sherlock Holmes som gengivet på et bogomslag. "Overdrivelsen af den ene afdækker overdrivelsen hos også den anden, hvordan tegneren har leget med virkemidlerne, så ikke så meget som et gram [læs evt.: gran] venlighed er blevet tilbage" (s. 89).

Den Jensen, som Louise Larsen ser på Valdemar Andersens "plakat", udstråler "nonchalant arrogance over for beskueren" (s. 87). Og videre, konkluderende: "Johannes V. Jensen positionerede sig som den gennemskuende. Den, som besidder indsigten, opnået gennem det koncentrerede blik, og hans portræt rummer det hele: Vi beskuerer er dyr i Johannes V. Jensens verdensbillede, laverestående væsener, som endnu ikke har formået at gennemskue noget som helst" (s. 87). Louise Larsen finder morsomt nok Jensens positur repeteret på en plakat for en plakatudstilling i Zoologisk Have – en abe, der med pensel i hånd er ved at fuldende den plakat, hvis motiv den er, og som altså skal sælge en plakatudstilling. Plakaten fik præmie, dog nok ikke, fordi den gentog portrætposituren. Talen er angiveligt "på alle planer om en overskudsleg med metadimensioner over plakatens grundpræmisser". Men oprigtigt talt: end ikke posituren har digterportrættet og plakataben tilfælles. Derimod er det ubestrideligt, at Valdemar Andersen til 1908-årgangen af *Plat'Menagen* leverede en skødesløst henkastet karikatur af Jensen som abe i færd med at tænde en cigar (s. 91 f.).

Portrættet var med på Moltke/Andersen-udstillingen i 1912 og på mindeudstillingen i 1928. Siden bortkom det, og da det igen blev "opsporet", skal Niels Birger Wamberg have udbrudt, at det var som at falde over guldhornene igen (s. 6).

Trods den udbredte enighed om Valdemar Andersen-portrættets ikoniske status fortjener det nævnelse, at en række Jensen-kendere

og -bekendte har insisteret på, at han var mere kompliceret og facetteret, end offentligheden vidste om, mildere, venligere, underfundigere, osv. Men *enfin*, på din maske skal jeg kende dig, med Karen Blixens ord!

*

1907 stod i bondemalerstridens tegn. Som bekendt startede det alt sammen med, at Gerda Wegener fik sit Ellen von Kohl-portræt afvist på Kunstakademiet, hvorefter Gudmund Hentze trak i harnisk og forsvarede den symbolistisk-forfinede kunst imod de bondske træskomalere, af hvilke Peter Hansen lod sig provokere. Karl Madsen overtog dog straks førertrøjen og hamrede løs på de "sygelige" stilkunstnere, mens Johannes V. Jensen lancerede sin "sunde" jyske bevægelse og privat bakkede fynboerne op og på den måde lagde grunden til livsvarige venskaber – samtidig med, at han i "den giftigste kronik, der til dato har været skrevet" tilsvinede Herman Bang så godt og grundigt, at han eksilerede sig. For den fredsæle Valdemar Andersen bestod kunsten i at holde sig på midterrabatten og bevare et godt forhold til både den forfinede Hentze og den bryske Jensen. Fra sit homeriske stade skuede Henrik Pontoppidan i *Hans Kvast* og *Melusine* ned over slagmarken.

*

Louise Larsen bemærker et sted, at Johannes V. Jensen aldrig skrev om Valdemar Andersen. Det gjorde han faktisk, i en større tidsskriftartikel om Landsudstillingen i Aarhus 1909, hvor Andersen på fornem vis løftede udsmykningsopgaven. Han skrev: "Arkitekt Rosens lette og kunstnerisk lødige Konstruktioner faar deres endelige Udformning, Farven og Dekorationen, der skal give Fladerne Liv, ved Valdemar Andersens kendte, kloge Haand. Den udmærkede Tegner har her endelig faaet en større, samlet Opgave, efter at han i Aarevis med sin gratiøse Pen i det Smaa har præget næsten alt, hvad der kom os for Øje af Blade og Bøger. [...] Efter hans Udkast og Kartoner at dømme vil de fuldførte Dekorationer komme til at virke frisk og intelligent, uforsagte i Farven og sprudlende af Valdemar Andersens sunde

Lune. Bygningerne vil komme til at staa med klare, hele Farver, hvide med dybblaa Søjler, de vil tage sig dejligt ud ved den blaa Bugt med Jyllands kraftige Sommerhimmel over.”¹³

I øvrigt er det morsomt, at Louise Larsen i omtalen af Landsudstillingen griber tilbage til en af Johannes V. Jensens reportager fra Verdensudstillingen i Paris, om en bygningsarbejder, der undslipper anonymiteten ved at falde ned og slå sig ihjel. Jensen læste om hændelsen i en avis og fantaserer sig til, hvad der løber gennem Bartets hoved under faldet. Også i Århus kom en arbejder slemt til skade, hvad Andersen orienterede hustruen om, forundret over letsindigheden. Men den ”Nuets Grusomhed”, som Jensen fremskrev (jo højere bygninger, jo flere dødsfald), skulle også ramme Andersen selv, idet han dagen før åbningen fik overbalance på et stillads og styrtede ned og blev bragt på hospitalet – hvorved han høstede en del ekstra sympati og fik besøg af kongen, på hvilken vis det anerkendtes, ”i hvilken grad Landsudstillingen blev anset for Andersens værk” (s. 140)!

*

Samarbejdet med Anton Rosen fortsatte efter Landsudstillingen, som skildret i kapitlet ”Vægge til nydelse”, om rumudsmykningsopgaver i et varehus på Frederiksberggade, en administrationsbygning i Aalborg og en Opéra Comique i Oslo. Det blev også til tegninger, der bragte overdrivelsen til satirisk yderlighed, som tilfældet er i en ”sammenfletning” af Oscar Matthiesens monumentalmalerier af de svenske dragonofficerer, som rider i bad, og ”Leda med svanen”. En art afklædning af den salonkultur, som gullaschopkomlingerne havde forelsket sig i. Leda går hellere efter de nøgne ryttere end efter den svane, som Louise Larsen vist ikke har bemærket, er blevet til en stork.

¹³ ”Århus Udstillingen”, *Maanedsmagasinet*, 1909, s. 302-11, optrykt i *Ord og virkelighed*, bind 1, 2014, s. 298-306; citat fra s. 303. Mærkeligt nok kender eller i hvert fald nævner Louise Larsen artiklen (s. 135), ligesom hun ved, at Andersen i et brev til Juliane har beklaget, at de fotos, der var tiltænkt den, var for ringe og nok burde erstattes med tegninger. Og mærkeligt nok har hun oversat Johan Benders pragtbog *Hurra for Aarhus. Landsudstillingen 1909 – vejene til og sporene fra*, 2008.

Første Verdenskrig skabte som bekendt hurtige penge og en del kunstefterspørgsel. Louise Larsen giver Jacob Paludan æren for at have skabt udtrykket "gullaschtid",¹⁴ som dog *Ordbog over det danske Sprog* daterer til 1917, ligesom "gullaschbaron" indgår i en bogtitel fra 1916. De nyrige baroner ville gerne have et lag kulturel fernis lagt hen over deres investeringer, men kom ikke altid godt om ved det; en udstillet havestue blev i en anmeldelse syrligt omtalt som "en Stue for storborgerligt velhavende, gemytlig Folk, med mere Humør end Kritik" (s. 156). Valdemar Andersen var ikke den ivrigste deltager i den leg, men dekorerede dog en villa på Frederiksberg, især dets billardrum, hvor bl.a. Harald Moltke ses udfolde sig på orange bund. Grevens eget hjem blev selvfølgelig også dekoreret. Som bekendt stoppede festen brat med Landmandsbankens krak i 1922.

*

Det kniber en smule med at opretholde kronologien. 1912-udstillingen sammen med Harald Moltke i Den Frie skulle, måske lidt vel hybrisagtigt, promovere de to venner som malere. Et par portrætter omtales, et af Peter Nansen, hvis kridhvide vest tilsyneladende aktualiserede forestillinger om dekadence og "morfinøs adfærd", og et af Henri Nathansen, en provokerende, Marie-Krøyer-i-Skagen-agtig selvscenesættelse. Nathansen har "sat sig helt ud i billedets grænseflader og danner en linje på skrå gennem billedplanet, som han fuldender ved at balancere sin cigaret pinagtigt vandret" (s. 181). Jensen-portrættets fysiske placering på udstillingen fremgår ikke af foreliggende dokumentationsfotos, men bliver ved sammenligning til ren traditionelisme. Johannes Jørgensens malende lillebror harcelerede i en anonym anmeldelse af udstillingen over tegnere, der absolut ville være malere. Den sande kunstner fører sig ikke brovtende frem, holder sig hellere hjemme i sit ydmyge loftskammer. "Kunsten kræver loftskamre, mørke og fiasko" (s. 178), i Louise Larsens parafrase.

*

¹⁴ Jacob Paludan, "Om Ib Andersen", *Politiken*, 21. august 1957.

I kapitlet "Det moderne samfund indretter sig" er vi tilbage i rumudsmykningens branchen, men i tid fremme efter Retsreformen af 1919, der fordrede nybygninger. Valdemar Andersens ven Ejnar Packness blev bygningsinspektør i Nordjylland og inddrog ham i udsmykningen af tre retssale, den første i Aalborg. På samme tid begyndte Juliane at føre dagbog, både ondt og godt for historien, som nu kommer til at myldre med detaljer om hverdagssmåting, osv. Tinghuset i Aalborg kalder på en voldsomt elaboreret beskrivelse, som desværre også fører ind i mytiske irgange: "Af størrelse kunne [de fire kvindefigurer på loftsdekorationen] fuldt ud være skulpturer i tre dimensioner i alen" i "en sal, der talte i aspirationer for menneskeheden" (s. 190).

*

Efter et indskud om de første sygdomstegn følger betragtninger over "at male med lys". Louise Larsen finder, at Andersen her, i farvebeherskelsen, matcher tidens *art deco*-stil. Eksemplet er tegningerne til J.H. Campes *Robinson*, en opgave, som hun formoder Johannes V. Jensen har "formidlet", al den stund han havde "samme nordenjyske udgangspunkt" som Johannes Buchholtz, oversætter. Der er flere formodninger heromkring, flere måske, end godt er.

Til udsmykningsopgaverne kom også Tinghuset i Hobro og en sal i Christiansborgs kongefløj, udført i en betændt atmosfære, helt ulig den på Landsudstillingen. Påskekrisen kom oveni, og kongen ville jo ikke bo så tæt på folkerepresentationen! Valdemar Andersens sidste bidrag til Abildgaard-salens udsmykning blev en ung pige skåret i mahogni til placering over uret. Man har i kunsthistorien tilskrevet andre figuren, men nu står det altså fast, at den er Andersens (s. 210 f.).¹⁵

¹⁵ De to grundigst omtalte kirkeopgaver vedrører Hundslund ("nord for Horsens", som det nonchalant oplyses, s. 220) og Mylund (nordøst for Brønderslev). Sidstnævnte er fra 1926, delvis bekostet af Ejnar Packness. Et rosetvindue i koret har som motiv, hvad der nok var Valdemar Andersens "allerhelligste": hustruen med sønnen. Apostlene på prædikestolen er genbrug af dem fra Farsø Kirke. Heldigt nok, da Farsø-apostlene er blevet udskiftet, fordi de ikke matchede den allestedsværende Maja Lisa Engelhardts altertavle.

Efter de fede år kom de magre. Ejnar Packness sørgede dog for, at Valdemar Andersen, inkarneret ateist, kom til at deltage i nogle kirkerestaureringer, bl.a. i Farsø. Det var i ugerne ind under jul 1924, og breve hjem til hustruen mere end antyder, at opholdet var alt andet end en fest; bl.a. noterede han: "Jeg forstaar at Johs. V. ikke føler sig oplivet, naar han kommer her, det er et trivielt Sted."¹⁶

*

Louise Larsen lader Valdemar Andersen afgang ved døden i optakten til sit 13. kapitel, men forstummer ikke af den grund. Den sidste snes sider griber tilbage til 1925, hvor Valdemar Andersen tilskyndet af vennen C.A. Bodelsen tager på cykeltur i England i håbet om at kunne finde motiver og tjene penge dér. Han havde hele kollektionen med hjem. Familien levede i det hele taget fra hånden i munden. Dog fik han endnu en dekora-tionsopgave: loftet i Hjørring Centralbibliotek. Han vendte også tilbage til udgangspunktet, plakattegneriet, nu dog med svigten-de sans for det rammende. En ny generation passede bedre ind i det nye offentlige rum. Men sønnen gjorde klar til at løfte arven, *Politiken* opfandt *Magasinet*, søsat 9. april 1922, efterhånden med tegnede forsider, som også Valdemar Andersen leverede til. Flere forfattere bidrog, "Johannes V. Jensen ikke at forglemme" (s. 257). Andersen leverede dog ikke tegninger til en eneste Jensen-tekst i *Politiken* efter 1913.

Men Louise Larsen glemmer selvfølgelig ikke Johannes V. Jensen her på falderebet. Hun lader ham endda få det sidste ord og udnævner det til motto for Valdemar Andersens livsværk: "Det er rigtigt at Journalisten skriver i Sand, men Nuet gaar gennem hans Arbejde i just det Moment da det er ladet med Tilværelse" (s. 260).¹⁷

*

¹⁶ *Tegner af tiden*, s. 227-29.

¹⁷ "Journalistik og Literatur", citeret efter optrykket i *Ungt er endnu Ordet* (1958), s. 49. Louise Larsen anfører i note 386 årstallet 1944, hvilket gælder det oprindelige tryk i *Politiken*, 19. september 1944.

Som man måske vil have bemærket, kommer Louise Larsen kun *en passant* ind på Valdemar Andersens indsats som Johannes V. Jensen-illustrator, hvilket er synd og skam også i betragtning af hans betydning i øvrigt. Henrik Sejerkilde taler i *Dansk bogdesign i det 20. århundrede* ligefrem om hans "enorme betydning for dansk bogkunst" og pointerer, at han var "om nogen den tegner, der skabte den moderne bogillustration herhjemme".¹⁸

I sin lille 1975-bog nævner Poul Carit Andersen, at Valdemar Andersen i *Politikens Magasinet* især blev benyttet som novelle-illustrator: "Han havde tidligere i julealbum og almanakker vist sin evne til at indleve sig i forfatterens tankegang og her ikke mindst fremragende illustreret Johannes V. Jensen."¹⁹ I *Magasinet* mødtes de dog ikke. Men allerede i 1904 havde Andersen illustreret novellen "Spøgelset som bed" i *Hjemmets Noveller*, begyndelsen til en række på yderligere 12 titler i diverse periodika.

At Valdemar Andersen havde en særlig plads i forfatterens hjerte, fremgår også og først og fremmest af, at han i 1913 leverede tre interessante tegninger til *Kongens Fald*, og at han kom til at lave omslagsvignetter og initialer til den udgave i otte bind, *Skrifter*, som blev bragt i handelen i 1916.²⁰ Om *Kongens Fald*-tegningerne gør Henrik Sejerkilde den bemærkning, at de udgjorde et kongenialt bud på, hvordan romanen kunne illustreres. Portrættet af Christiern 2. på titelbladet karakteriserer han som "uforglemmeligt i sin nærværende detaljerighed". De to bind himmerlandshistorier i *Skrifter* havde en ard (en primitiv plov) på titelbladene og en målerlarve som slutvignet.

¹⁸ Henrik Højgaard Sejerkilde, *Dansk bogdesign i det 20. århundrede*, 2017, s. 96-104.

¹⁹ Poul Carit Andersen, *Valdemar Andersen. En dansk tegner*, 1975, s. 51.

²⁰ *Kongens Fald*, 1913, med tre tegninger (Ditmarsken-slaget, s. 5; Susanna der skal bære sten af by, s. 85; Galejen med de farende frouwen, s. 187); 1916-udgaven (*Skrifter*, bind 1: *Kongens Fald*) er en "gentagelse" af 1913-udgaven, idet man har brugt de overskydende eksemplarer, blot fornyet det første trykark (med titelblad: et Christiern 2.-portræt, samt titelvignet: en karavel). Henrik Sejerkilde fremhæver tegningerne som et kongenialt bud på, hvordan romanen kunne illustreres, "indtil Sikker Hansen skabte den ultimative version i 1944" (s. 100).

Herudover bemærker man nogle mindre arbejder: Omslagstegninger til *Bræen* (5. oplag, 1911, brælandskab med mammut; 6. oplag, 1916, vildhest med rytter) og *Det tabte Land* (1919, vulkan i udbrud); samt Johannes V. Jensens bomærker, både mammutten og den kendte triskele, der smykkede en lang række af de Gyldendalske forlagsindbindinger.²¹

Beklageligvis er der en del fejl i værkregistreringen. Forlaget har ikke gjort det let hverken for sig selv eller sine læsere. Men Louise Larsen kunne gerne have været mere nøjeregnende og afstemt sine oplysninger med Johannes V. Jensen-bibliografiens.²²

*

Det fortjener i sammenhængen her nævnelser, at der i 2008 udkom en bog, *Tegneren Ib Andersen*, med bidrag bl.a. af Anders Bodelsen, Louise Larsen og Morten Thing.²³ – Bodelsen fortæller s. 11-22 om "en nær forbindelse" til kunstneren, "af både familiær, venskabelig og professionel karakter". Det var hans far, filologen C.A. Bodelsen, som i 1925 lokkede Valdemar Andersen til Oxford. Til den nære kreds hørte også Aage Marcus, som jo spillede en betydningsfuld rolle i Johannes V. Jensens liv og holdt styr på forfatterskabet; hans første fortegnelse over arbejder af Jensen udkom i 1923 med illustrationer af Valdemar Andersen. Anders Bodelsen mener ikke, at forældrene ligefrem kom sammen med Jensen-familien. Men signifikant er det i hvert fald, at C.A. Bodelsen sent i livet oversatte Jensen-tekstsamlingen *The Waving Rye* og skrev en større bog om Rudyard Kipling end den, Jensen havde skrevet i 1912, efter at han havde oversat flere af den engelsk-indiske forfatters værker. – Louise Larsen oplyser i sit bidrag s. 23-33, at Johannes V. Jensens ældste søn Jens "senere i livet" fortalte

²¹ Triskelen figurerer første gang i *Skrifter*, bind 8: *Myter*, 1916; jf. Erik M. Christensen, "Triskelen", i *Jorden og Lyset*, 2006, s. 67-73.

²² Jf. Aage Jørgensen, "Johannes V. Jensens illustratører", *Bogvennen 2018: Billede, Blad & Bog – Bladtegneren som Bogillustrator*, 2018, s. 222-55, og id., "Omkring romanen *Kongens Fald* og dens illustratører: Gudmund Hentze, Valdemar Andersen og Aage Sikker Hansen", *Passage*, 86 (et særnummer om *Kongens Fald*), 2021, s. 81-100.

²³ Jf. note 1 ovenfor. Bogen er i bredformat, 311 s., med gengivelse af o. 600 Ib Andersen-arbejder.

om "lange aftener sammen med Valdemar Andersen ved bordet", hvor også sønnen afsøgte sine grænser. Jens Jensen fremviste sine spinkle evner som kunstner, da han i 1982 skar træsnit til *Tretten Myter*, et udvalg af faderens tekster. – Morten Things bidrag s. 87-94 omhandler Ib Andersens forhold til kulturradikalismen og nykantianismen. Den unge mand forlod efter faderens død Arkitektskolen og arbejdede et par år på Poul Henningsens tegnestue, før han blev tegner på heltid. Thing gengiver en af hans tegninger fra det kultur-radikale tidsskrift *Aandehullet* uden at gøre opmærksom på dens klare reference til den Valdemar Andersen-tegning til *Kongens Fald* (1913), der viser Susanna, den sorte ting, bæresten af by. På samme vis refererer illustrationen til Hans Kirks interview med Vorherre (i *Plan*, nr. 12, 1934) til Pär Lagerkvists 1920-roman *Det eviga leendet*, hvori Vorherre figurerer som "den vedsågande gubben", som man bebrejder skaber-værkets elendighed, og som svarer, at han jo ikke mente noget særligt, men blot gjorde det så godt han kunde.²⁴

²⁴ Bogen fortjener megen påskønnelse for sin registrering af Valdemar Andersens livsværk (268-322): 116 plakater; 45 illustrerede bøger, heraf adskillige i flere bind; 162 bogomslag, inkl. 32 Rudyard Kipling- og 12 Johannes V. Jensen-titler); 50 udsmykningsopgaver; desværre fattes en liste over Andersens malerier. – Som antydning er der en del unøjagtigheder i bogen; yderligere to bør anføres: s. 105 nævnes, at Herman Bang efter Johannes V. Jensens skandaløse krænkelser kronik drog til Berlin, hvor allerede Georg Brandes befandt sig, fordi hjemlandet havde vist sig for lille, men Brandes' landflygtighed hørte nu en anden tid til: 1877-83; og s. 120 anføres, at Eiffeltårnet kom til som udstillingsvartegn 50 år efter Chrystal Palace-udstillingen i London (1851), men tårnet blev opført 1887-89 til den verdensudstilling, som markerede hundredåret for Den Franske Revolution. – Bogen er anmeldt også af Christian Kaaber (*Historie-online.dk*, 3. marts 2021), meget positivt, undtagen hvad angår illustrationerne: Formatet 21 x 20 giver ikke de ikoniske arbejder rum nok; ofte er gengivelserne for små; flere steder kunne illustrationer have klargjort, hvad ord må give op over for; specielt må man savne landsudstillingsplakaten ("Aldrig er Aarhus præsenteret flottere og mere sprælsk end i Andersens farvestærke jugendstil").