

DYSMORFISMEDEBATTEN

EN DISKUSSION OM SUNDHED OG SYGDOM I DEN MODERNISTISKE
BEVÆGELSE OMKRING FØRSTE VERDENSKRIG

AF

HANNE ABILDGAARD

I 1919 foregik der i den danske offentlighed en kunstdebat af et usædvanligt omfang. Den var fremkaldt af lægen Carl Julius Salomonsen, en foregangsmand inden for den medicinske bakteriologi og professor i almindelig patologi ved Københavns Universitet.

Diskussionerne gik højt omkring Salomonsens påstand: at betydningsfulde tendenser i den moderne kunst kun lod sig forstå ud fra patologiens synsvinkel. Salomonsen argumenterede vedholdende og veloplagt for det synspunkt, at en stor del af den moderne kunst var et resultat af en smitsom sindslidelse, og fremkaldte stribevis af indlæg i dagspressen, tidsskrifter, bøger og ved foredragsaftener. Alle afkroge af landet blev løbende holdt underrettet om debatten, der endogså gav genlyd i adskillige nabolande.

I kunsthistorien er det af Salomonsens bedrifter stort set kun betegnelsen „dysmorfisme“, der har overlevet. Ordet er Salomonsens bidrag til det danske sprog. Han har dannet det af det græske adjektiv „dysmorphos“ med den dobbelte betydning vanskabt og hæslig, og ordet skulle anvendes til at karakterisere en kunstretning, som Salomonsen opfattede som en dyrkelse af det hæslige og vanskabte.

Dysmorfismedebatten forbigås iøvrigt ofte med et skuldertræk, idet Salomonsens syn forekommer eftertiden så outreret, at det højst er hjemfaldent til en ironisk distancerende bemærkning. Eller man vælger at beklage, at den for sin medicinske indsats så højt ansete mand skulle bruge sine sidste år til at dumme sig så eftertrykkeligt på et område, hvor han totalt manglede ekspertise og fornemmelse.

Flere forhold tilskynder imidlertid til en nøjere betragtning af Salomonsens kunstkritiske aktiviteter. For det første den opsigt, han vakte, og den pressedækning, der gennem flere år blev ham til del, og som tyder på, at han har opfyldt et udbredt behov for en forklaring på de nyere fænomener i kunsten. For det andet karakteren af hans indlæg, der ikke bærer præg af blot og bar forargelse. Det er tydeligt, at hans betragtninger er funderet i en ret bred orientering om den nyeste kunst i ind- og udland. Til grund for hans indlæg ligger ikke kun uvilje over for alt nyt og uvant, men et kunstsyn, som Salomonsen og øjensynlig mange med ham så alvorligt truet af den modernistiske tendens, der havde manifesteret sig her i landet i de umiddelbart forudgående år. Dymorfismedebatten kan altså fungere som en indgang til at begribe voldsomheden i sammenstødet mellem to uforenelige æstetiske idealer.¹⁾

Salomonsen fortsatte frem til sin død i 1924 med at samle materiale om den moderne kunst og de diskussioner, der knyttede sig til den, især koncentreret om hans egen tese og de tilkendegivelser, den affødte. Efter hans død blev materialet overdraget til Det kgl. Bibliotek, hvor det opbevares som Carl Julius Salomonsens Særsamling. Heri findes et righoldigt materiale bestående af bøger, tidsskrifter, udklip, breve, optegnelser og manuskripter, der giver et indblik i hans arbejde med spørgsmålet, og hvorfra der fører en række tråde til personer med beslægtede opfattelser, der dels har tjent som inspiratorer, dels som diskussionspartnere i Salomonsens udbygning og afpudsning af sit syn på modernismen. Denne samling har udgjort det væsentligste grundlag for nærværende artikel.

Salomonsen kom med sit første udspil om den moderne kunst den 15. januar 1919. Det skete i form af et lysbilledforedrag i Medicinsk-historisk Selskab med titlen „Smitsomme Sindslidelser før og nu med særligt Henblik paa de nyere Kunstretninger“. Foredraget udkom en lille månedstid senere i bogform. Et år efter fulgte „Tillægsbemærkninger om Dymorphismens sygelige Natur“, der imidlertid ikke formåede at fremkalde nær den samme debat som det første indlæg.

Det er en udbredt misforståelse, at den direkte anledning til Salomonsens sygdomstese var Kunstnernes Efterårsudstilling 1918, der fandt sted i de umiddelbart forudgående måneder, og i særdeleshed Vilhelm Lundstrøms montager af træ, populært kaldet „pakkassebilleder“, som på denne udstilling første gang blev vist for et københavnsk publikum.²⁾ Denne misforståelse af Salomonsens indlæg skyldes, at Lundstrøms ophænging havde tiltrukket sig såvel anmeldernes som petit-journalisternes allerstørste opmærksomhed og havde sin store del



Carl Julius Salomonsen (1847–1924) fotograferet i 1918.
Det kgl. Biblioteks Billedsamling.

af æren for, at denne udstilling blev en skandalesucces af dimensioner. Den blev set af over 10.000 besøgende, hvilket var mange på den tid.³⁾

Baggrunden for sygdomstesens lancering

Det var i første omgang tendenser inden for de modernistiske bevægelser i udlandet, der forekom Salomonsen at kræve en forklaring ud fra psykopatologiens synsvinkel. Nærmere bestemt var det inden for den franske kubisme, den tyske ekspressionisme og den italienske futurisme, Salomonsen fandt de sygelige tilstande.

Præcis hvornår Salomonsen begyndte at udforme sin kritik af moder-

nismen, er vanskeligt at afgøre. Den første anledning, man her i landet havde til at se kunst af de nævnte retninger, var i marts 1908, da Kleis' Kunsthandel viste en udstilling af Brücke-kunstnerne Amiet, Heckel, Kirchner, Pechstein og Schmidt-Rottluff. Brücke-kunsterne befandt sig endnu ikke i deres mest radikale fase, men udstillingen var yderligtgående i forhold til, hvad man var vant til at se fra danske kunstneres side.⁴⁾

Udstillingen blev imidlertid ikke i de nærmest følgende år fulgt op af andre forbløffende præsentationer af udenlandske modernister. Inden for dansk kunst var situationen den, at Giersing fremstod som den mest radikale og netop i årene 1908–09 tydeligt inspireret af den tyske ekspressionisme, f.eks. i maleriet „Paris' dom“. I de næste fem år skete der ikke store ryk i den danske malerkunst i retning af de førende udenlandske bevægelser. Tværtimod så man hos Giersing i årene frem til 1916 et mere stilfærdigt, naturnært maleri, hvis forudsætning snarere var Cézanne end de senere retninger.

Det er højst tvivlsomt, om det danske publikum allerede i årene omkring Brücke-udstillingen har kunnet få indtryk af, at man stod over for noget afgørende og omfattende nyt. Det indtryk har det engagerede kunstpublikum derimod kunnet begynde at danne sig i årene 1912–13, der bød på to vigtige udstillinger. Den første var de italienske futuristers udstilling i Den frie i juli 1912, en lidt reduceret version af deres debutudstilling i Paris tidligere samme år. Deltagerne var Carlo Carra, Umberto Boccioni, Luigi Russolo og Gino Severini.

Af en notits i Politiken fremgår det, at Carl Julius Salomonsen var blandt ferniseringsgæsterne, og at han var erklæret anti-fururist.⁵⁾ Salomonsen har altså tidligt benyttet sig af lejligheden til ved selvsyn at orientere sig om de nyeste tendenser.

Fururisterne blev lanceret af det tyske tidsskrift og galleri Der Sturm, og den drivende kraft i dette foretagende, Herwarth Walden, var ved denne lejlighed i Danmark for at forklare og agitere for den nye kunst. Det er tænkeligt, at Salomonsen også har været til stede en ugestid efter ferniseringen, da Walden holdt foredrag og ifølge Politikens reportage „... udviklede, hvorledes den futuristiske Malerkunst er en Gruppe indenfor Expressionisterne og definerede nærmere deres Teori, der gaar ud paa, at de i Stedet for at gengive Billedet af, hvad de ser eller en enkelt Gang husker at have set, paa *ét* Lærred samler *flere* forskellige Erindringsbilleder samtidigt. Hr. Walden forklarede derefter nøje (hvad nok kunde behøves) hvad hvert enkelt Billede paa Udstillingen forestillede...“⁶⁾

Det er muligt, at Salomonsen allerede på dette tidspunkt har fået lagt

grunden til sin senere opfattelse, selvom det er hævet over enhver tvivl, at såvel foredrag som bog først planlægges langt senere. Men i forbindelse med futuristernes udstilling er mere vage insinuationer om værkernes patologiske karakter fremme flere steder i pressen. Politikens Anker Kirkeby kan berette om futuristernes første fremtræden tidligere på året: „I en Maaned talte Paris kun om de 30 Sjælebilleder, men kun tre af dem fandt en Køber, efter Sigende Overlægen paa en mondæn Nerveklinik i Neuilly.“⁷⁾

Berlingske Tidende anfører: „Hvis ikke „Futuristerne“ ved deres øredøvende Reklame, saa ganske havde unddraget sig Sympatien, vilde man – saa langt fra at more sig over deres Billeder – betragte dem med den Medfølelse, man har overfor sygelige Mennesker med fikse Ideer.“⁸⁾

Der gik kun et år, før Walden igen var i Danmark. Denne gang – i maj 1913 – var det med en udstilling af ekspressionister og kubister, hovedsagelig kunstnere fra gruppen af tyske ekspressionister Der blaue Reiter (dog ikke Kandinsky) samt franskmændene le Fauconnier og Raoul Dufy. Det foregik ved denne lejlighed i Københavns Kunstsalon i Bredgade.

Det var den første anledning til at se fransk kubisme i Danmark, og den introduceredes altså ikke af dens mest radikale repræsentanter. Men det er meget sandsynligt, at mødet med le Fauconnier har været af betydning for danske kunstnere. De unges udbredte tendens til at male kantede, kubiserende billeder, der især ses i årene 1915–16, holder sig stort set inden for de rammer, le Fauconniers billeder udstikker.⁹⁾

Det er uvist om Salomonsen allerede har stiftet bekendtskab med Walden under disse hans to første besøg i Danmark som formidler og propagandist for modernismen. Derimod har han flere gange siden søgt hans personlige vejledning, dog uden udbytte, som det fremgår af det første indlæg om dysmorfismen: „Selv efter at *Herwarth Walden* med højstegen Hånd havde udpeget for mig, hvad der på *Picasso's* „Violin-spillerske“ skulde betyde Næse, Hals og Fingre, havde jeg ondt ved at fastholde og gjenfinde det...“¹⁰⁾

Det her omtalte billede var udstillet hos Kleis i 1918 ved Waldens fjerde besøg med en udstilling i København. Også i 1919 havde Salomonsen kontakt med Walden, som det fremgår af breve i hans efterladte samling. Gennem Walden holdt han sig underrettet om Sturms aktiviteter, og gennem ham kom han i kontakt med Tristan Tzara og Zürich-dadaisternes publikationer.¹¹⁾

Under 1. verdenskrig stiger aktiviteterne på det modernistiske område kraftigt her i landet. Den norske maler Per Krohg, tidligere elev af

Matisse, udstiller separat i Den frie i foråret 1915 og er gæst på Kunstnernes Efterårsudstilling 1916. I december 1916 har de svenske ekspressionister en stor udstilling i Den frie, hvor specielt Isaac Grünewald er stærkt repræsenteret. I 1917 vender Herwarth Walden tilbage, denne gang i kunstnerkabareten Edderkoppen med billeder af blandt andre Oskar Kokoschka, Franz Marc, Paul Klee og Kandinsky. Det er øjensynlig første gang, Kandinsky kan ses i Danmark, mens man i Malmø havde kunnet se hans non-figurative malerier allerede i 1914 på den baltiske udstilling.

Hvad enten Salomonsen har set disse udstillinger eller ej, har han næppe som engageret kunstbruger kunnet undgå at bemærke, at de nye tendenser vedholdende gjorde sig gældende og efterhånden tegnede sig som en omend mangesidig så dog i opgøret med naturalismen samlet bevægelse.

I de sidste krigsår sker der samtidig det, at de unge danske kunstnere lader sig opfatte som deltagere i samme bevægelse. De begynder selv at give udtryk for det i tidsskriftet *Klingen*, der begynder at udkomme i oktober 1917, og på efterårsudstillingerne i 1917 og 1918 manifesterer en række helt unge kunstnere sig med hidtil uset radikalitet.

I de sidste år af verdenskrigen stiger omsætningen af kunst voldsomt, og priserne er stærkt accelererende, efterhånden også på modernisternes værker. En række ganske unge kunstnere får lyngennembrud blandt andet i ingeniør Johannes Rumps Dansk Kunsthandel, der åbner i efteråret 1917 og er speciel derved, at det er den første danske kunsthandel, der væsentligst baserer sig på salg af modernistisk kunst, især de unge danske kunstnere, hvoraf Rump har fast kontrakt med flere, men også modernister fra de andre nordiske lande.

Såvidt man kan dømme ud fra Salomonsens efterladte breve og optegnelser, er det i de sidste krigsår, hans sygdomstese for alvor tager form. Hele hans forarbejde drejer sig om udenlandsk kunst, og det billedmateriale, han fremlægger, er udelukkende af udenlandsk oprindelse. Men det er den ovenfor skitserede situation inden for det danske kunstliv under verdenskrigen, der gør hans fremtræden over for offentligheden aktuel og så succesfuld, skal man dømme ud fra den store opmærksomhed, der blev ham til del.

Salomonsens målgruppe er de danske kunstnere og kritikere og i særdeleshed det brede, kunstinteresserede publikum, på hvis vegne han fører sin sag. Planen om at udgive foredraget som bog hænger øjensynlig sammen med den blæst, der står om Kunstnernes Efterårsudstilling i 1918. Mens planerne om et foredrag har været undervejs i et par år, kan

ideen om at udgive en bog om moderne kunst første gang konstateres i november 1918,¹²⁾ mens Kunstnernes Efterårsudstilling foregår, og Salomonsen når at få indflettet et par kommentarer til værker på denne udstilling i sin tekst, hvorimod han ikke får fremskaffet dansk billedmateriale.

Sydomstesens indhold

Salomonsen betragter ikke al modernistisk kunst som syg. Ud af den modernistiske bevægelse, som han samlet betegner ekspressionismen – en betegnelse, der her i landet sætter sig igennem omkring Kunstnernes Efterårsudstilling 1918 som fællesbetegnelse i tråd med Sturm-kunstnerens måde at anvende ordet på – udskiller Salomonsen en særlig tendens, „... der ud fra bestemte kunstneriske Doktriner, som særligt tager Afstand fra den af visse tidligere Skoler tilstræbte naturtro Gjengivelse af Omverdenen, bevidst og systematisk giver forvrængede og naturstridige, som oftest tillige uskjønne eller hæslige, Fremstillinger af Naturens og Kunstens Frembringelser.“¹³⁾

Det er kun denne del af modernismen, Salomonsen omfatter med ordet dysmorfisme og betragter som værende af sygelig natur, nærmere bestemt som udslag af en patologisk ophidselsespsykose, som han sidestiller med tidligere tilfælde af, hvad man dengang betegnede epidemiske psykoser som f.eks. børnekorstogene og flagellantismen. Salomonsen argumenterer ikke nærmere for denne parallellitet. Hovedargumentet for den omhandlede kunsts sygelighed er, at den på ham selv og alle fornuftige, almindelige mennesker umiddelbart virker sygelig, og at han ikke ved at søge såvel boglig som mundtlig vejledning har kunnet komme til nogen forståelse af fænomenet.

I et senere avisindlæg uddyber Salomonsen sin opfattelse. Heri beskriver han dysmorfismens grundlæggende karaktertræk som „... en doktrinær Flugt fra Natur og Naturalisme, en *vild* Flugt, der ikke nøjes med den „*déformation du vrai*“ (Misdannelse af de sande Forhold), som ligger inden for den sunde Kunsts Rammer; men fører ud i en sygelig, hysterisk Ophidselsestilstand, der kun ved Hjælp af naturstridige, indtil Hæslighed og Ukendelighed misdannede og forvrængede Fremstillinger føler sig kunstnerisk syndefri; fri for den svare Synd at *efterligne Naturen*; – ganske saaledes som i Middelalderen de blodige Strimer maatte til for at kvæle Flagellanernes nagende Syndsbevidsthed.“¹⁴⁾

Det, der på Salomonsen virker sygeligt, er naturfjernheden og uskønheden – det, at kunstnerne af alt i naturen, hvoraf der kunne

frembringes noget skønt, vælger at frembringe noget uskønt og, som Salomonsen opfatter det, vanskabt.

Til dokumentation af vanviddet fremlægger Salomonsen et billedmateriale hentet fortrinsvis i udenlandske bøger, tidsskrifter og fra postkort. F.eks. et træsnit af Schmidt-Rottluff, en tegning af Picasso, en buste af Archipenko og Picabias maleri „Berømt danserinde om bord på en transatlantisk damper“, de to sidstnævnte antagelig hentet i det svenske kunsttidsskrift *Flamman* 1917, som Salomonsen har læst meget grundigt som forberedelse til foredraget.¹⁵⁾

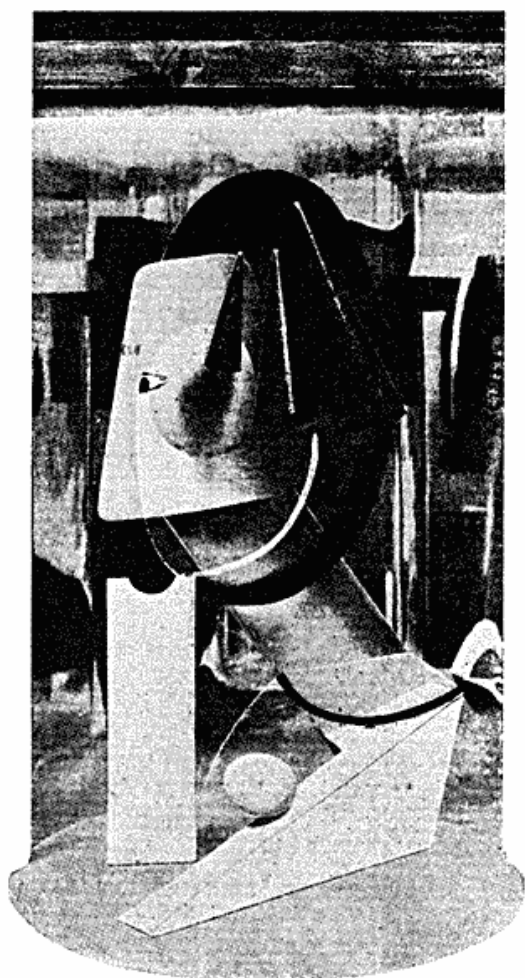
Salomonsens kunstopfattelse er naturalistisk ud i det ekstreme. Ikke således, at han udtalt forlanger fotografisk gengivelse, men han opfatter al billedkunst, hvori der overhovedet forekommer reminiscenser af den synlige omverden, som redegørelse for kendsgerninger eller i det mindste et forsøg på at redegøre for kendsgerninger. Det er denne opfattelse, der er baggrunden for, at Salomonsen overhovedet kan omtale billedmæssige frembringelser som vanskabte og som forvrængninger. Det yderligtgående naturalistiske kunstsyn kommer også frem i det forhold, at han tager et kubistisk mandshoved af Picasso og Archipenkos buste under behandling ud fra den forudsætning, at der er tale om portrætkunst.

Når kunstnerne frembringer ting, som Salomonsen ved, at hverken han eller det brede, almindeligt interesserede kunstpublikum kan genkende fra deres dagligdags erfaringer i den omgivende virkelighed, ser Salomonsen det som et tydeligt tegn på, at kunstnerne lever i en sygelig forestillingsverden. At de under indflydelse af en form for artistisk ophidselsespsykose har fået lyst til at vende sig bort fra naturen og male hæsligt, hvilket for Salomonsen er to sider af samme sag.

Til yderligere illustration af Salomonsens idealer kan anføres en bemærkning om en kunstner, han betragtede som gennemsund, Chr. Zahrtmann, som han var nær ven med, og ved hvis kiste han i 1917 talte i begejstrede vendinger. Blandt andet sagde han: „... med instinktiv Sympati og anspændt Viljekraft fulgte han derfor Kunstens Yngste saa langt ud paa de vildene Vover, som hans skønhedsfyldte Sjæl og hans sunde Hjerne gjorde det muligt.“¹⁶⁾ Og senere: „Du var en herlig Maler – thi alt, hvad Livet gav – det greb du i dit Indre – og skabte Skønhed af –!“¹⁷⁾

Der er næppe tvivl om, at livet i denne forbindelse betyder naturen, og at natur og skønhed er knyttet sammen, ligesom fjernhed fra den synlige omverden og hæslighed er uløseligt forbundet.

Hvad der især bekymrer Salomonsen i forbindelse med dysmorfis-



Alexander Archipenkos buste i træ, glas og metalplade fra 1913, kaldet „Min hustru“, hører til de eksempler, Salomonsen i 1919 fremlægger til dokumentation af vanviddet i den unge kunst. Bustens opholdssted er i dag ukendt.

men, er fænomenets overordentlige smitsomhed. Smittefaren udledes af den meget hurtige udbredelse til en række lande, som Salomonsen har kunnet følge gennem det seneste tiår, og som han må konstatere forløber langt hurtigere end i flagellantismens dage, idet smitten spredes ved en tidligere ukendt række agitationsmidler: „Bøger og Piecer, Vandre-Udstillinger og Foredrag, Sturm-Bilderbücher og Prospektkort, illustrerede Kataloger og Plakater, Tidsskrifter på alle Tungemål: „L'élan“ og „le petit messenger“, „Sturm“, „Klingen“ og „Flamman“, for blot at nævne nogle blandt mange.“¹⁸⁾

Forbavsende er først og fremmet brugen af ordet smitte i denne forbindelse. Opremsningen af midlerne til en hastig udvikling af en international kunstretning er meget rigtig, og der er næppe noget af det nævnte, der ikke har haft en større eller mindre betydning også for den danske modernisme. Af Salomonsens samling fremgår det, at han har konsulteret alt det nævnte materiale i sit arbejde med at komme til en forståelse af den moderne kunst.¹⁹⁾

Man kan ikke påstå, at Salomonsen prøver at komme til en sympatisk forståelse af den moderne kunst. Det har han forlængst opgivet, da han forbereder at kaste sig ud i offentlig diskussion. Det, der er ham magtpåliggende, er at komme til forståelse af fænomenet i betydningen at finde en rationel forklaring. Han søger løsningen på noget for ham gådefuldt, og som argument for sin teses rigtighed anfører han, at der først med den gives en rationel forklaring på vanskabningernes og forvrængningernes gåde.

Uden for dysmorfismen placerer Salomonsen den non-figurative kunst, som han betegner „farvesymfonien“ – en overtagelse af de unge kunstneres egne analogier mellem farvernes og musikkens abstrakte sprog. Han tænker her øjensynlig især på Kandinsky. Der er på dette tidspunkt ikke megen dansk non-figurativ kunst. De første eksempler har været udstillet på Kunstnernes Efterårsudstilling 1918 i form af enkelte kubistisk prægede kompositioner af Olaf Rude og Vilhelm Lundstrøms montager. Den non-figurative kunst betragter Salomonsen som en art dekoration og slet ikke som noget sygeligt, tværtimod ser han der ekspressionismens mulige blivende indsats.

Over for collage- og montageteknikken foretrækker Salomonsen at lade den mulighed stå åben, at der kan være tale om en fjerde skøn kunst ved siden af de tre klassiske. Dog spår han den snarere en fremtid som selskabsleg og hælder mest til den opfattelse, at også denne har grobund i samme sygelige forestillinger som dysmorfismen. Det skyldes især, at sygelige forestillinger forekommer Salomonsen at være den eneste forståelige forklaring på, at „Granskningen af de ti Bud hos Maleren fremkalder en Sjælstilstand, der finder sit naturlige kunstneriske Udtryk i et på nogle farvede Træplader anbragt Lirekasse-Sving.“²⁰⁾ Bemærkningen går på Lundstrøms „Det 3. bud“, og sygelighedsprædikatet hæftes først og fremmest på billedet på grund af titlen – igen ud fra en idé om, at det på den ene eller den anden måde skal forestille det bibelske bud.

Et lille udpluk af Salomonsens bemærkninger om Kunstnernes Efterårsudstilling 1918 kan give et indtryk af hans måde at beskrive



Jais Nielsen: „Silhouetklipper“ fra 1918 hører til de danske eksempler, som Salomonsen henfører til dysmorfismen, fordi kvinden „kun har ét Øje og en halv Mund, anbragte hver paa sin Ansigtshalvdel“. Randers Kunstmuseum.

kunst på. Svend Johansens „Jægerne holder Hvil“ nævnes som eksempel på en „ganske forvirrende Organforstørrelse“, hvilket går på den ene jægers ene øje. I Jais Nielsens „Dressur“ konstateres „fedtsvulstlignende Nydannelser“ hos én person, og en anden person i samme maleri frembyder „nærmest Billedet af total Anenkephali (Mangel af Hjerne og Dele af Hjerne-kassen)“. Vedrørende Jais Nielsens to malerier „Silhouetklipper“ klager Salomonsen over, at kvinden kun har ét øje og en halv mund.²¹⁾

Salomonsen mener at have løst gåden om disse forhold. Hvad han derimod ikke kan forklare – og selv påpeger som en mangel – er baggrunden for fænomenets opståen. Han ville gerne kunne påvise årsagen ud fra sociale eller andre forhold i tiden, men når ikke videre end til at pege på en vis idealtræthed, der er resulteret i en flugt bort fra naturen.

En svensk forløber

En del af Salomonsens forarbejde kan følges i hans efterladte brevsamling. I første halvdel af 1917 var han i gang med ved forskellige kollegers assistance at orientere sig om de såkaldte epidemiske psykoser, et emne, der lå uden for hans egentlige virkefelt som bakteriolog.²²⁾

Foredraget skulle efter de oprindelige planer ikke specielt have handlet om kunst. Men der skete det, at Salomonsens interesse under udarbejdelsen af et eller flere foredrag om epidemiske psykoser gennem tiderne efterhånden forskød sig i retning af, hvad han betragtede som den nyeste af disse: den samtidige bevægelse i kunsten. Det endelige resultat blev et foredrag, der næsten udelukkende handlede om „det sygelige Moment i Expressionismen.“²³⁾

Salomonsen var ikke den første til at sammenstille sindssygdom og de efter-impressionistiske kunstretninger. Den engelske psykiater Theo B. Hyslop havde gjort det allerede i 1911 i forbindelse med udstillingen „Manet and the Post-Impressionists“ i London.²⁴⁾ Salomonsen lader imidlertid ikke til at være bekendt dermed før sit eget udspil.²⁵⁾ Derimod kender han den svenske psykiater Bror Gadelius' syn på spørgsmålet. Salomonsen kontakter under sin forberedelse Gadelius for at udbede sig litteraturhenvisninger vedrørende kunst og sindssygdom og bliver gjort opmærksom på Gadelius' egne overvejelser over emnet, trykt i *Ord och Bild* i 1915.²⁶⁾

Gadelius gør sig i sin artikel til talsmand for den opfattelse, at der er en sammenhæng mellem moderne kunst og skizofreni, især mener han,

at skizofrenien disponerer til ekspressionisme. Han skriver, at tendenser inden for ekspressionismen bunder i noget, „som står den patologiska upplösningen oändligt nära“²⁷⁾ – et citat, Salomonsen anvender flere gange som støtte for sin egen tese. Dog undlader Salomonsen at nævne, at Gadelius især tænker på Kandinskys nonfigurative malerier, og at diagnosen altså i virkeligheden vedrører en anden tendens inden for modernismen.

Gadelius etablerer sin forbindelse mellem kunst og sindssyge på en noget anden måde end Salomonsen. Til forskel fra denne er han psykiater og argumenterer med sine iagttagelser af patienters tegninger. Ved fremadskridende skizofreni har han observeret lighedspunkter med såvel ekspressionisternes produkter som med deres teorier. Det fællesskab, Gadelius mener at have iagttaget, er hvad han et sted beskriver som en ufrivillig tilbagegliden i mere primitive kunstformer, et andet sted som en frigørelse af de primitive drifter, der indgår i skabelsens mekanisme.²⁸⁾ Ved primitive kunstdrifter forstår Gadelius først og fremmest kærligheden til stoffet for dets egen skyld – hengivelsen til ordenes og farvernes musik. At ville ordne farverne på lærredet uden andet mål end kontrasten f.eks. Dette betegner han som et symptom og ikke kunst.

Salomonsen har altså ikke overtaget Gadelius' argumentation eller hans syn på, hvad der præcist er sygt. Men opfattelsen af, at man kan diagnosticere en kunstretning som syg ud fra produkterne i form af billeder og teori (ikke ud fra livsforløb og sygehistorie) er fælles, og deres årsagsforklaring har fælles træk. Begge ser modernismen som en flugt fra virkeligheden. Gadelius ser dog ikke naturlede, men kulturlede som primær. Han mener, at modernisterne på baggrund af kulturleden søger at give kunsten nyt indhold ud fra sjælelivets „formlösa avgrunder“.²⁹⁾ Det er denne tendens til at bevæge sig ned under, hvad han betragter som kulturmenneskets normale og acceptable funktionsplaner, han betegner som stående den patologiske opløsning nær.

Modtagelse og debat

Salomonsen fik omtale aldeles omgående efter foredraget. Ikke kun københavnerpressen, men også diverse afkroge af landet orienterer om hans synspunkter, og petit-journalister og bladtegnere har fået stof til scribevis af bidrag.

Først efter at foredraget er udkommet som bog, fremkalder det en debat på kronik- og artikelniveau. Det er ikke mange, der offentligt

støtter Salomonsen, i den egentlige debat er det kun Gadelius. Men blandt anmelderne er der enkelte – Th. Faaborg, der skriver i Dagens Nyheder, bakker Salomonsen op og føler sig meget ængstet over dysmorfismen, især fordi han mener at se beslægtede fænomener på en lang række andre områder.³⁰⁾ Maleren Matthias Peschke Køedt, der anmelder i København, finder, at Salomonsen er kommet med et ord i rette tid, og at man nu må begynde at måle nutidskunstens resultater med de store renæssancemestres alen.³¹⁾

Peschke Køedt havde i forbindelse med sin separatudstilling i Den frie i 1916 i katalogforordet skrevet, at der efter hans mening af den moderne kunst kunne „... skabes et Rædselsmuseum for Billeder af vanskabte Figurer og vanskabte Ideer med tilhørende Bibliothek, hvori vore Efterfølgere til Skræk og Advarsel kan studere dybsindige Forsøg paa at hæve Pjat til Genialitet.“³²⁾ – en opfattelse, han holdt fast ved og ivrigt forfægtede i 1930'erne i tæt tilslutning til de tyske nazisters bevægelse mod „entartete Kunst.“

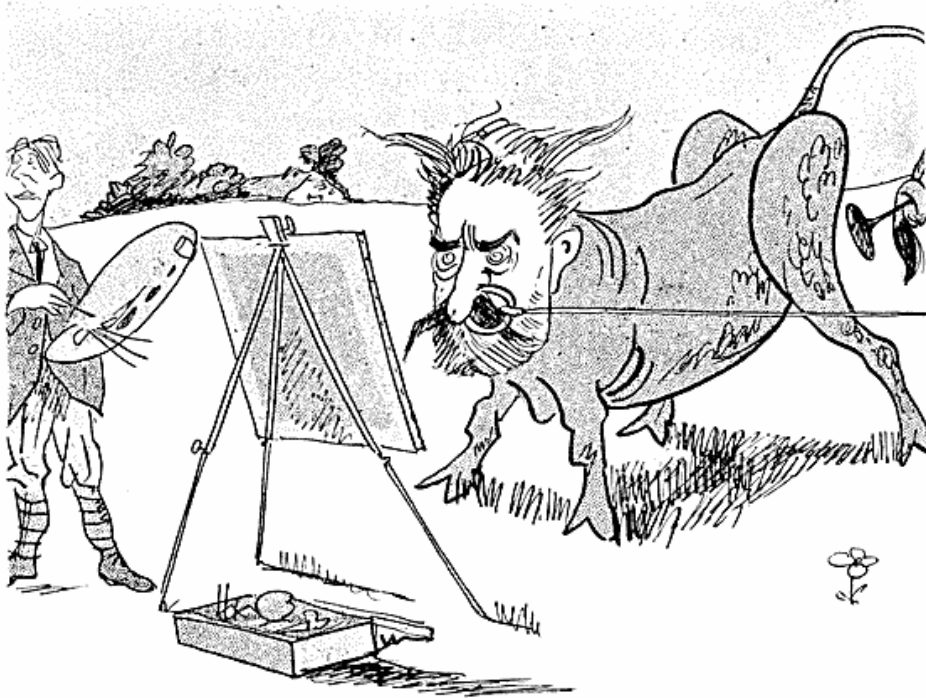
Kunsthistorikeren Sigurd Schultz er den sidste af kunstlivets autoriteter, der offentligt støtter Salomonsen. Det sker imidlertid først i 1920, da han skriver dysmorfismens bibliografi og samtidig benytter lejligheden til at give Salomonsen ret i det principielle indhold, mens han måske nok mener, at Salomonsen på grund af manglende æstetisk følelse har fået vel meget med ind under dysmorfismebegrebet.³³⁾

I et brev til sin lægekollega og diskussionspartner Oluf Thomsen, som Salomonsen skriver i sommeren 1919, fremfører han, at han måske kunne have grund til klage over, at hans mange tilhængere blandt kunstnerne ikke træder offentligt frem. Til gengæld glæder han sig over den megen støtte og tilslutning, han får privat – mundtligt og skriftligt.

Den muntlige del er det ikke muligt at dømme om, men om den skriftlige er der visse vidnesbyrd i brevsamlingen. Flere af de ældre kunstnere støtter Salomonsen, således maleren Valdemar Irminger, professor ved Kunstakademiet frem til 1920, som efter at have læst avisernes referater skriver, at han mener foredraget bør udgives, da det „vilde kunne udføre en sand og betimelig Mission i denne Pestens Tid.“³⁴⁾

Også billedhuggeren Ludvig Brandstrup er enig med Salomonsen ud fra den begrundelse, at „... naar Evnen til at forme er Tegn paa en sund Aand, saa maa det vel indrømmes, at Tilbøjeligheden til at lade det være eller til at opløse Formen, angiver en Svaghedstilstand.“³⁵⁾

Billedhuggeren Stephan Sinding skriver flere støttebreve til Salomonsen fra Paris, hvori han priser hans heltemod. Sinding ville hellere „slaa



Det illustrerede blad *Vore Herrer* bragte den 15. maj 1919 denne satiriske kommentar til Salomonsens syn på den moderne kunst.

med Satan selv og Bolchevikerne“ end vove sig frem med Salomonsens sandheder.³⁶⁾

Den offentlige debat forløber livligt foråret igennem og en del af sommeren og drejer sig om såvel de medicinske som de æstetiske aspekter. Ingen danske medicinere støtter Salomonsen, men flere anfægter det videnskabeligt forsvarlige i hans metode.

Hovedpersonerne i den medicinske debat var Oluf Thomsen, der i 1920 blev Salomonsens efterfølger som professor i almindelig patologi, og som havde personlige bekendtskaber blandt de unge kunstnere, og Hjalmar Helweg, overlæge ved Oringe og forfatter til en afhandling om Grundtvigs sindssygdom, som var udkommet i 1918. De anfægter Salomonsens ekspertise på psykiatriens område og undrer sig begge over, at han kan stille diagnoser uden at undersøge patienterne.³⁷⁾

Salomonsen går ikke ind på at forsvare dette – det er tydeligt, at den enkelte kunstners sindstilstand ikke interesserer ham det ringeste.³⁸⁾ Hans betragtninger over kunst og sindssyge hører ikke hjemme i den

ældre tradition inden for psykiatrien – startet i 1860'erne af italieneren Cesare Lombroso – der beskæftiger sig med det nære slægtskab mellem genialitet og vanvid.³⁹⁾ Lombroso og en tradition i hans kølvand mener at kunne påvise særlig mange tilfælde af vanvid hos den geniale del af menneskeheden. Lombroso ser genialiteten som et degenerationsfænomen og mener, at sygdommen direkte kan producere genialitet. Det er en opfattelse, der i populær form lever den dag i dag, men som ligger meget langt fra Salomonsens.

Salomonsen mener absolut ikke, at de kunstnere, der udgør hans eksempelmateriale, er geniale. Det, der ligger ham på sinde, er at få fastslået deres kunst som usund for derved at bidrage til dens overvindelse og den efterfølgende tilbagevenden til den gode, gamle, opbyggelige.

De modindlæg, der kommer fra kunstneres og deres støtters side, er ikke slet så farverige som Salomonsens bidrag. Billedhuggeren Jean Gauguin, der ikke var blandt dem, der direkte blev nævnt i Salomonsens foredrag, er den første kunstner, der rykker ud. Han anlægger to hovedangrebsvinkler over for Salomonsen, som flere senere debattører også tager op: han anfægter Salomonsens æstetiske følelse og afviser selve begrebet dysmorfisme som uklart og uanvendeligt som udgangspunkt for en diskussion.

Gauguin anfører, at når ekspressionisternes malerier er fjent fra den sete natur, skyldes det ikke manglende evne eller bevidsthed, men kunstneriske principper, som ikke kun har en naturafbildende, men også en subjektiv og en formel, almengyldig side: „Maalet ... er at skabe et Kunstværk, der i alt følger de kunstneriske Principper, som Ekspressionisten har anerkendt og erkendt som de for ham eneste gyldige – Principper, som for Resten ikke paa nogen Maade eliminerer de ganske almene Regler for Billedbygning.“⁴⁰⁾

Et andet træk, der også kommer til at optræde i senere kunstnerindlæg, er henvisningen til tendenser i ikke-europæiske kulturers kunst, hvor han finder et slægtskab med modernisternes idealer.

Omkring den 1. april 1919 udkommer en lille bog med fem svar til Salomonsen.⁴¹⁾ Giersing lægger i sit indlæg vægt på, at et kunstværk skabes efter autonome love, der ikke står i noget fast forhold til den sete natur: „... et Kunstværk har sine egne Love, som ikke falder sammen med Forbilledernes. Hvem fordrer Naturens Dimensioner overholdt i et Drama for ikke at tale om en Opera. Hvem forlanger Naturgengivelse i videnskabelig Forstand af et Musikstykke, selv om det hedder Eroica eller Alpesymfoni. Mellem Emnet og Kunstværket er der overhovedet

ikke flere Baand, end Kunstneren ønsker.⁴²⁾ Samtidig henvises der igen til fortilfælde inden for såkaldte primitive kulturer. Disse fremhæves ikke specielt som forbilleder og skal ikke opfattes som udtryk for en primitivistisk indstilling. De står sidestillet med kunstnerens absolutte frihed til at skabe sine egne love og fremføres først og fremmest som eksempler på, at kulturfolk har frembragt kunst helt anderledes end den naturalistiske. Dette må ses på baggrund af, at Salomonsen fører sig frem, som om han står på evighedens grund, forankret i en tradition, der kan føres tilbage til tidernes oprindelse.

En anden deltager i det femkantede svar er maleren Sophus Danne-skjold-Samsøe. Han er ingen fremtrædende modernist, men som skribent er han af en vis betydning under modernismens storhedstid. Han giver sig af med at forklare de mange nye ismer ud fra tidens traditionsløshed: „Herhjemme staar vi for Tiden uden nogen levedygtig, bærekraftig Tradition eller Stil, Skoleundervisningen er overalt famlende. Da de nuværende Generationer som alle tidligere føler Trang til Støtte og Tilknytning, søges denne der, hvor Nydannelser i Tidens Aand er begyndt og har skabt stærke og klare Resultater.“⁴³⁾

Det er ikke kun manglende tradition, der er de unges problem, det er også mangel på „tidens ånd“ i den faktiske, naturalistiske tradition. Denne tidsånd, der fordrer naturalismens overvindelse, karakteriserer Danneskjold: „Et intensivere Tempo og et nyt Aandsindhold i Tiden har krævet nye Udtryksformer. Det gamle Ord „paa det jævne, paa det jævne“, dette den danske Aands Trællemærke i Aarrækker, er brudt, overalt Stigning, Expansion, Stræben mod Potenserne, mod det udsøgte, det universelt gyldige.“⁴⁴⁾

Man kan næppe sige, at Salomonsens indlæg fremkalder egentlig afklarende modindlæg vedrørende modernisternes intentioner. I kunstnerens bidrag opsamles de tendenser, der gennem et par år har gjort sig gældende i modernistkredsen: man ønsker at gøre op med naturalismens binding mellem maleriet og det sete motiv. Over for naturalismen, der betragtes som en ufuldstændig kunst, ønsker man at sætte ind på to fronter: 1) Kunstnerens indre oplevelse eller erindringsbilledet skal have større plads i forhold til den rent optiske oplevelse, 2) arbejdet med formen skal frem i forgrunden i tilknytning til traditioner før naturalismen.

Modernisterne fører sig frem som en bred bevægelse, der i deres kunstneriske udtryk er på bølgelængde med samtiden, og hvis fælles mål er at levere det endelige opgør med den naturalistiske kunst, der betragtes som traditionsnedbrydende, ja af nogle direkte som en

afvigelse. Denne bevidsthed hos kunstnerne om at være en samlet bevægelse til realisering af en ny, stor epoke, en ny renæssance i kunsten, der skal knytte forbindelsen til en tradition, som er ældre og større end naturalismen, har fundet en række magtfulde udtryk i årene 1917–18, der er den tidlige danske modernismes ekspansive periode. Således f.eks. med maleren og grafikerens Axel Saltos ord i Klingens novemberhefte 1917:

Kunsten staar ved Indgangen til det nye, rige Land, d.v.s. den er ved at genfinde det tabte Land.

Den „nye Kunst“ dyrker Farvens absolut dekorative Anvendelse, Formens Renhed, Tegningens Strængighed – Øjets Styrke og Haandens Sikkerhed. Expressionisme, Simultantisme, Kubisme, Totalisme er Indskrifter paa de Faner, der flager til Ære for den gamle, store Billedkunst, for Antiken og Renæssancen. – Det bliver mere og mere øjensynligt, at den billedskabende Evne er i Tiltagen i den unge Kunst herhjemme. Det mærkes fra Aar til Aar. Firsernes tilfældige, ukunstneriske Naturalisme er ved at blive fejlet ud af vor Kunst. Den har vist sig traditionssønderbrydende, aandløs og tom. [...] Nu er vi i Færd med at vende tilbage til vore store Traditioner efter Digressionen, til at knytte Forbindelsen med Abildgaard, Thorvaldsen, Eckersberg og Constantin Hansen. De kan fornyes paa fuldt moderne Grundlag.⁴⁵⁾

Den entusiastiske tro på modernismens fremtidige resultater og historiske betydning kommer også frem i et langt brev, som maleren Mogens Lorentzen sender til Salomonsen efter at have hørt foredraget. Han vil gerne forsvare sit maleri „Jongløren“, som har optrådt i Salomonsens eksempelmateriale på grund af sine små hænder. Han fremhæver, at det ikke er anatomiske hensyn, men billedmæssige love og den kunstneriske opgave, der afgør en legemsdels størrelse i et maleri. Han tilbyder også Salomonsen assistance med at efterprøve de billedmæssige love i Archipenkos buste set under „den æstetiske synsvinkel: harmonier mellem planer og deres afgrænsning.“

Mogens Lorentzen tager iøvrigt ordet dysmorfisme til sig i den forstand, at han selv anvender det, men i en anden og noget tvetydig betydning, idet det nogle steder øjensynlig blot betyder ikke anatomisk korrekt, andre steder hæslig i forhold til æstetiske love:

Der er utvivlsomt en stærk dysmorfisk smitte i epigonernes lejr. Men for *de* moderne kunstnere, der fortsætter og mangfoldiggør det samme arbejde, som Giotto og Rafael, Egypterne og el Greco lagde



Harald Giersing: „Aladdins henrykkelse i vidunderhulen“, 1919. Maleriet blev vist på Grønningens udstilling, der åbnede den 29.3.1919, mens opmærksomheden om Salomonsen var på sit højeste. På denne udstilling vandrede Salomonsen i sin søgen efter dysmorfistisk materiale „forgæves spejdende fra Stue til Stue“. Først Giersings Aladdin viste ham „at Baandet mellem Grønningen og Pathologien ikke helt er bristet“ (Politiken 9.5.1919: Dymorphisme og Sindssundhed). Billedet indgår i Salomonsens eksempel materiale i „Tillægsbemærkninger til Dymorphismens sygelige Natur“. Salomonsen har øjensynlig ikke opfattet billedets kommenterende og vrængende karakter i forhold til hans eget syn på kunstneren i den artistiske ophidselsespsykoses vold. Maleriet er i privateje.

deres kræfter i, er Dymorphismen en nødvendighed. Det er dem, der videnskabeligt eftersporer de 10000 love for harmoni og ligevægt i et billede, de love som Leonardo formulerede og som Wanscher foreholder os; det er de kunstnere, der opfatter billedet som en præcisionsmaskine, der aldrig bliver fin og omfattende nok; de, der prøver helheden og de mange smaa led; de som aldrig trættes og som aldrig fraveg vejen ad astra.⁴⁶⁾

Overbevisningen om at stå på tærsklen til en ny renæssance er i aftagende i løbet af 1919. Dymorfismedebatten finder først sted efter modernismens opgang og kulmination, som Salomonsens indlæg er en reaktion imod. I 1919 afløses den opfattelse, at modernismen er en ny kunst med universel gyldighed til erstatning af den tidligere tradition, efterhånden af overvejelser om de forskellige modernistiske retningers plads i en længere kunsthistorisk udvikling.

En ny trang til at afdramatisere det kunstneriske brud og besinde sig på nogle varige værdier i modernismen begynder at gøre sig gældende, f.eks. i Otto Gelstedes bog *Ekspressionisme*, der udkommer først på sommeren. Den hører hjemme både i dymorfismedebatten og en anden debat med et mere vidtspændende æstetisk og erkendelsesteoretisk tema, som foregår sideløbende med og når et stykke længere end dymorfismedebatten.⁴⁷⁾

Baggrunden for de to debatter er den samme, for så vidt som den består i forkastelsen af naturalismens synsfeltæstetik og den dermed forbundne usikkerhed med hensyn til vurderingskriterier. Intentionerne i de to diskussioner er derimod vidt forskellige. Hvor det i den første drejer sig om at fastslå et fænomens sygelighed eller sundhed, drejer det sig i den anden om muligheden for at foretage æstetiske vurderinger med krav på almen gyldighed. Hensigten med Gelstedes indlæg er først og fremmest at komme ud over den situation, hvor det er subjektive og følelsesmæssige argumenter, der føres i marken som begrundelse for den æstetiske vurdering. Det drejer sig om at overvinde den situation, hvor på den ene side Salomonsen med udgangspunkt i sin umiddelbare afsmag tager afstand fra den moderne kunst som sygelig, og på den anden side Oluf Thomsen med udgangspunkt i sin lige så umiddelbare velvilje forsvarer samme kunst ud fra overbevisningen: det, der rører og bevæger mig, er kunst.

Gelsted afviser indledningsvis Salomonsens synspunkter uden dog at gå ind i egentlig diskussion. Resten af bogen har en besindig og afdramatiserende karakter i forhold til den standende debat. Den er tydeligt knyttet til den situation, hvor det ikke længere drejer sig om, at

modernismen skal erstatte den tidligere tradition og realisere en ny renæssance i billedkunsten. Det drejer sig nu om at fastholde det værdifulde i de forskellige modernistiske retninger, betragtet som stadier i en fortløbende udvikling.

Intentionerne i Gelsteds bog er langt fra at foretage et generalangreb på naturalismen, men snarere at skitsere en mere almengyldig ramme for værdsættelsen af den kunst, der udgør et alternativ til naturalismen. Gelsted bestemmer kunsten som en funktion af natur, personlighed og form. Og herudfra forklarer han modernismens stadier som korrektiver til tidligere forsømmelser eller overvægtninger af en af disse kunstens sider på bekostning af de andre. Modernismens forskellige retninger anskues således som korrektiver, der er nødvendige, for at traditionen kan fornyes på stadig højere niveauer, og de får en rolle at spille i en uendelig kunsthistorisk proces frem mod det uopnåelige mål: den ideelle enhed mellem de tre grundpiller natur, personlighed og form.

Beslægtede forestillinger

Salomonsens succes var omfattende. Foruden den løbende opmærksomhed i pressen gennem et halvt årstid havde han flere gange lejlighed til at gentage sit foredrag, første gang i Malende Kunstneres Sammenslutning den 3. februar 1919 og senere i Officersforeningen.⁴⁸⁾

Medvirkende til den store opmærksomhed har været en bredere opfattelse af sygelighed i tiden og kulturen. Forestillingen om, at den vestlige kultur er syg, kendes før verdenskrigen, men forstærkes under indtryk af denne og her i landet i særdeleshed under indtryk af den russiske og tyske revolution og de andre sociale bevægelser, der følger i verdenskrigens kølvand.

Mange forbandt krigen med en forestilling om en tilbagevenden til barbariet. Helge Rode skrev i 1917 sin artikelserie og senere bog *Krig og Aand*, hvori han søger at komme overens med det chok, krigen havde givet ham: at den borgerlige kultur ikke udgjorde et bolværk mod krigens og barbariets kræfter. Han forliger sig med krigen ud fra en forestilling om dens rensende, kulturhygiejniske berettigelse.

I tiden omkring den russiske revolution og i særdeleshed omkring den tyske revolution, der kommer faretruende nær til den danske grænse og iøvrigt foregår samtidig med voldsomme sociale konflikter her i landet, er aviser og blade ved at flyde over af artikler, der ser fænomenerne under synsvinklen: barbariets truende sejr over kultur og civilisation, eller synsvinklen: en smitsom pest.

Salomonsen går ikke i sin første bog ind på at placere udviklingen i kunsten som led i en større kulturbevægelse. Hans anden bog: Tillægsbemærkninger til Dymorphismens sygelige Natur, der udkommer i begyndelsen af 1920, består imidlertid især af en stillingtagen til dette synspunkt, ansporet af forskellige tilkendegivelser i den mellemliggende tid.

Ved gentagelsen af foredraget i Malende Kunstneres Sammenslutning havde J. E. Hohlenberg, anmelder i Illustreret Tidende, argumenteret for en dybere, åndelig sammenhæng mellem modernisme og bolschevisme, og ifølge Salomonsens notater er det på dette tidspunkt, han bliver opmærksom på denne opfattelse.⁴⁹⁾ Han kunne have stødt på den tidligere. Den er fremme i anmeldelserne allerede i forbindelse med Kunstnerens Efterårsudstilling 1917, og i 1918 havde sammenkædningen været fremme flere gange, både anvendt fordømmende og spøgefuldt.

Salomonsen får også som reaktion på sit første indlæg flere breve, der søger at lede hans tanker ind i lignende baner, bl.a. fra den svenske komponist Natanael Berg, der karakteriserer den nyere musik som paranoid og en art kunstens bolschevisme,⁵⁰⁾ og fra den hollandske læge E. v. Dieren, der i 1909 havde udgivet bogen *Die socialistiche Gefahr – ein Beitrag zur Kenntnis der psychischen Epidemien*.⁵¹⁾

Endvidere modtager Salomonsen en lang kommentar fra Bror Gadelius, der havde fået bogen tilsendt. Den er skrevet som et privat brev, men Salomonsen får Gadelius' tilladelse til at lade den trykke i det lægevidenskabelige fagblad *Hospitalstidende*, da debatten er på sit højeste.⁵²⁾ I brevet opridser Gadelius under henvisning til sin godt tre år gamle bog: *Kriget och massornas själsliv*, en sammenhæng mellem modernismen og den almene kulturlede, han ser som en årsag til verdenskrigen. Såvel verdenskrigen, revolutionerne som modernismen i kunsten forklares ud fra forestillingen om en psykisk epidemi, der har udviklet sig til en stor kulturbevægelse bort fra civilisationen, tilbage til kaos og barbari.

Med et citat fra sin bog om krigen og massernes sjæleliv beskriver Gadelius de moderne retninger som et resultat af en almen kulturlede med baggrund i naturalistisk overproduktion, og fortsætter:

Naturen var en utsliten bok, som man läst fram och beklänges. Bort därför från natur och kultur, åter till *kaos*! Midt i detta vanvett utbryter världskriget och slukar i sin helveteskoncert den moderna konstens gälla dissonanser. Och egendomligt nog läste vi i tidningarne att de modärna-



Karl Schmidt-Rottluff: „Kristus“, 1918. Salomonsen inddrager dette træsnit i sine „Tillægsbemærkninger om Dysmorphismens sygelige Natur“, der udkommer i begyndelsen af 1920. Billedet får følgende beskrivelse med på vejen: „På Næsespidsens Plads en skæv Kubus, Øjnene asymmetriske, det venstre sammenknebet, med en stærkt kontraheret Pupil, der tilmed har Form af en meget langstrakt Rektangel; midt i Panden er endvidere præntet et mægtigt Aarstal: 1918!“

ste konstnärssjälarna, futuristerna, med pyroman begärlighet svängde brandfaklen och njöto af världens undergang. – I dylika sammanhang är ju ej fråga om kausala förhållanden, de skildrade konstföreteelserna äro ju i och för sig bagateller men som samtidigheter och kulturfenomen, iakttagna vid själfva branten af världskrigets afgrund, äro de i viss mån betecknande. Ty vad som sagts om konstutvecklingen gäller nog till viss grad äfven andra kulturella förhållanden, hvilka därest de i grund undersögtes sannolikt skulle lämna stöd för det påståendet, att det 20de seklets början var ett hysteriskt tidevarf och därmed moget för krigets vanvett och de massuggestioner som voro förutsättningen för dess oerhörda débacle.

Dernäst bringer han sine betragtninger på højde med den seneste udvikling ved at drage bolschevismen med ind i billedet:

Hvad jeg här återgifvit skrefs för något mer än tre år sedan, då den massuggestion som gick i Världskrigets spår, *bolschevismen*, ännu var oss obekant. Det finnes dock mellan den moderna konsten och bolschevismen ett djupare andligt sammanhang i en af båda omfattad sträfvan att återgå till kaos, börja på nytt och på kulturens raserade bygnad uppföra en ny värld. En ideel hunger, som har sin orsak i öfvermättnad, en vanmäktig egoism som rasar i sin oförmåga at bryta nya vägar, räcker här handen åt det förintelsebegär som inspireras af den animale hungern. I kulturleda och svält mötas alla som proletärer och föraktet för det bestående är det utmärkande för bolschevismen i alla dess former, den politiska lika väl som den ästetiska. Och i denna kamp mot det „kalkborgerliga“ *bestående* äro tidens otaliga psykopater de ifrigaste.⁵³⁾

Der er således adskillige, der forsøger at komme Salomonsen til hjælp med en mere omfattende forklaring på dysmorfismen, og i sin anden bog reflekterer Salomonsen herover. Det er afgørende for ham at finde ud af, om der findes samstemmende bevægelser på en lang række af kulturens og politikens områder, da „... det vilde være en kraftig Støtte for „den nye Kunst“ og kunde pege i Retning af, at vi virkelig nu står ligeoverfor en så rodhuggende Omvæltning af hele Aandslivet, at dets nye Former ifølge Sagens Natur kun kunne forstås af en lille, særligt vidtskuende og fremsynet Skare af overlegne Aander.“⁵⁴⁾

Salomonsen fremlægger sit synspunkt som en argumentation mod en bog af den tyske kunsthistoriker Otto Grautoff – en tilhænger af såvel bolschevisme som modernisme, der også ser en sammenhæng mellem de

to ting.³⁹⁾ Grautoff ser hos den unge generation en tidsvilje, en mægtig følelsesstrøm, der udgyder sig over hele Europa, og som den nye tids fællesbetegnelse sætter han bolschevismen, der sammenfatter både de politiske og kunstneriske bevægelser. Bevægelsen er kendetegnet ved at ville rive alt bestående ned og ved, at den samtidig i dunkel længsel tilstræber en menneskeheds fornyelse.

Salomonsen kan til sin åbenbare lettelse ikke tilslutte sig opfattelsen af en væsenssammenhæng. Han finder ikke, at bolschevismen virker ved opløsning og kaos, men snarere ved gennemført organisation, mens de omhandlede kunstneriske tendenser stadig forekommer ham lige hysteriske. Disse kan han altså endnu en gang kun forklare ud fra psykopatologien, ikke ud fra politiske tendenser. Alligevel etablerer Salomonsen – med den måske mærkværdigste konstruktion i hans tankebygning – en sammenhæng: en personalunion forener sygdommen og politikken. Otto Freundlich, Lunatscharski og Kandinsky nævnes som eksempler på denne personalunion mellem ekspressionismen og bolschevismen, der dog ikke er en væsenssammenhæng, som ville stille Salomonsen en rodhuggende omvæltning af det velkendte, sunde, borgerlige åndsliv i udsigt.

Salomonsen ønsker ikke at drage direkte politiske konsekvenser af sit kunstsyn. I mellemkrigstiden tog de tyske nazister med deres kampagne mod „entartete Kunst“ helt anderledes håndfaste politiske midler i brug til forsvar for et kunstsyn, der hvad betragtningerne om sygelighed angår var meget beslægtet med Salomonsens. Derved var denne anskuelsesmåde over for kunst kompromitteret i en sådan grad, at den siden har været yderst sjældent forekommende.

NOTER

(1) Svend Erik Larsen: Værdier på bristepunktet, i: Litterær værdi og vurdering, udg. af Jørgen Dines Johansen og Erik Nielsen. Odense 1984, behandler debatten ud fra samme indfaldsvinkel. Hans artikel beskæftiger sig imidlertid først og fremmest med de underliggende mekanismer i forbindelse med konstituering af æstetiske værdidomme, og kun i ringe grad med debattens historiske specificitet. – (2) Denne misforståelse af Salomonsens indlæg findes i den nyeste kunstillitteratur, f.eks. hos Henrik Bramsen: Århundredets første tredjedel, i: Dansk kunsthistorie, bd. 5. Kbh. 1975, s. 98, og hos Preben Wilmann og Marianne Brøns: Lundstrøm. Kbh. 1977, s. 63. Misforståelsen er iøvrigt opstået allerede i Salomonsens tid. Han klager selv over det i sine optegnelser og finder samlebetegnelsen „pakkasemalere“ meget forfejlet i forbindelse med den nye kunst og specielt i forhold til den diskussion, han ønskede at rejse (Carl Jul.

Salomonsens Særsamling. Optegnelser). – (3) Tallet oplyst i Walter Schwartz: Kunstnerne Efterårsudstilling 1900–1950. Kbh. 1950, s. 72. – (4) Vedr. Brücke-kunstnerne i Danmark, se Marit Werenskiold: Tysk ekspresjonisme i Norden, i: Kunst og Kultur, årg. LVIII. Oslo 1975. – (5) Politiken 12.7.1912: Mellem Futurister og Passéister. Sign. Anker. – (6) Politiken 18.7.1912: Den futuristiske Konference i den Fri Udstilling i Gaar. Usign. Udstillingens katalog findes i Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Udenlandske kataloger. Det rummer futuristernes manifest på tysk samt billedtitler og korte, forklarende beskrivelser på tysk, engelsk og gebrokkent dansk, det sidste antagelig frembragt af Waldens svenske hustru, Nell Walden. – (7) Politiken 11.7.1912: Europas Sensation. Sign. Anker. – (8) Berlingske Tidende 11.7.1912: Futurist-Udstillingen i „Den frie Udstilling“. Sign. C.A.B. – (9) Vedr. Walden i Skandinavien, se Marit Werenskiold: Herwarth Walden. Ekspresjonismens apostel i Skandinavia 1912–1923, i: Kunst og Kultur, årg. LXIII. Oslo 1980. – (10) Carl Jul. Salomonsen: Smitsomme Sindslidelser før og nu med særligt Henblik paa de nyere Kunstretninger. Kbh. 1919, s. 31. – (11) Af brev fra Walden til Salomonsen af 5.7.1919 (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve) fremgår, at Salomonsen har søgt oplysninger om dada hos Walden, der ikke har lyst til at vejlede desangående. Iflg. Walden er dada hverken en kunstretning eller en psykisk lidelse, sådan som han er bekendt med, at Salomonsen anser ekspresjonismen for at være. „Der Dadaismus ist einfach missverstandene Expressionismus“, mener Walden og henviser iøvrigt til dadaisternes hovedsæde i Zürich. – Af en regning af 3.8.1919 (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve) herfra fremgår, at Salomonsen har rekvireret en lang række publikationer og vil få de kommende tilsendt straks ved udgivelsen. Salomonsen søger altså stadig forståelse af det sidste nye. Dada var næppe meget kendt i Danmark på dette tidspunkt. Politiken introducerer 30.3.1919 dada som den nyeste bevægelse inden for kunsten i en lille artikel: Dada'isme. Sign. Dada. – (12) I brev af 13.11.1918 fra Munksgaard til Salomonsen tilbyder Munksgaard at udgive det skrift, han har hørt, Salomonsen har planer om at skrive (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve). – (13) Salomonsen (10), s. 8. – (14) Politiken 10.4.1919. Carl Jul. Salomonsen: To Sindssygelægers Udtalelser om Dymorphismen. – (15) Kommentarer til samtlige numre af Flamman 1917 i Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Optegnelser. Salomonsen har i sin orientering i modernisternes teori og selvopfattelse øjensynlig stiftet bekendtskab med det svenske tidsskrift Flamman før de danske modernisters Klingen. I forbindelse med sin læsning af Flamman noterer han sig adresserne på Klingen, det tyske Sturm og det franske l'Elan. – (16) Carl Jul. Salomonsen: Smaa-Arbejder. Kbh. 1917, s. 421f. – (17) Sst., s. 423. – (18) Salomonsen (10), s. 6. – (19) I Carl Jul. Salomonsens Særsamling findes en del teoretisk og kritisk litteratur vedr. den nyere kunst med et tyngdepunkt i tyske værker om ekspresjonismen. Det fremgår dog af samlingens optegnelser, at meget af litteraturen først er anskaffet omkring og kort efter den første dysmorfismebogs udgivelse. – Som egentlig forberedende læsning før hans offentlige fremtræden kan man fastslå: Flamman 1917; Georg Pauli: I Paris. Stockholm 1915; Max Raphael: Von Manet zu Picasso. München 1913; Herwarth Walden: Einblick in Kunst. Berlin 1917; Guillaume Apollinaire: Les peintres cubistes. Paris 1913; Hermann Bahr: Expressionismus. München

1918; Isaac Grünewald: Den nya renässansen inom konsten. Stockholm 1918; Paul Fechter: Der Expressionismus. München 1914. – (20) Salomonsen (10), s. 28. – (21) Sst., s. 11f. – (22) Fremgår bl.a. af brev af 25.7.1917 fra dr.med. Niels Chr. Borberg, Rigshospitalets nerveklunik, til Salomonsen (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve). – (23) Salomonsen (10), s. 3f. – (24) Theo B. Hyslop: Post-Illusionism and Art in the Insane, i: The Nineteenth Century, febr. 1911. – (25) Salomonsen kommenterer artiklen i de optegnelser, der hører til tiden mellem 1. og 2. bog om dysmorfismen (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Optegnelser). Vedr. modtagelsen af post-impressionist-udstillingen, se Marit Werenskiold: Ekspresjonismebegrepetts opprinnelse og forvandling. Oslo 1981, s. 11. – (26) Brev af 14.9.1918 fra Bror Gadelius til Salomonsen (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve). – (27) Bror Gadelius: Om sinnessjukdom, diktning och skapande konst, i: Ord och Bild, 24. årg. Stockholm 1915, s. 358. – Andre Gadelius-værker i Salomonsens samling, som har spillet en rolle i forberedelserne: Massornas sjælsliv och andlig smitta. Stockholm 1912; Kriget och massornas sjælsliv. Stockholm 1916. – (28) Gadelius (27), s. 356f, s. 351. – (29) Sst., s. 358. – (30) Dagens Nyheder 9.3.1919: Kunsten og Lægevidenskaben. Sign. Fbg. – (31) København 18.6.1919. Matthias Peschke Kæedt: Dysmorfismen. – (32) Fortegnelse over Malerier, Tegninger og Studier af M. Peschke Kæedt – udstillede i Den frie Udstillings Bygning Juni 1916. – (33) Sigurd Schultz: Til „Dysmorphismen“s Bibliografi, i: Bogens Verden. Kbh. 1920. – (34) Brev fra Irminger til Salomonsen af 16.1.1919 (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve). – (35) Brev fra Ludvig Brandstrup til Salomonsen af 19.3.1919 (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve). – (36) Breve fra Sinding til Salomonsen af 10.4.1919 og 14.5.1919 (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve). – (37) Oluf Thomsens første indlæg er et foredrag med titlen: Kunst og smitsom Sindslidelse, holdt i Selskabet for Moderne Kunst 18.2.1919, trykt i Klingen, 2. årg., nr. 5, optrykt i bogen med fem svar til Salomonsen (41). – Diskussionen fortsætter i Politiken 19.3.1919, Hjalmar Helweg: Dysmorfisme; Politiken 15.4.1919, Hjalmar Helweg: Dysmorfismen; Politiken 17.4.1919, Oluf Thomsen: Den moderne Kunst og dens Udøvere; Politiken 12.5.1919, Oluf Thomsen: Kunst – Sindslidelse. – (38) Salomonsen svarer på Helwegs første artikel i Politiken 10.4.1919 med artiklen: To Sindssygelægers Udtalelser om Dysmorphismen. På Thomsens første artikel svarer han i Politiken 9.5.1919 med artiklen: Dysmorphisme og Sindssundhed. Denne artikel fortsætter i Tilskueren, 1919, I, s. 516–24 (samme titel), og får et svar fra Thomsen sst., 1919, II, s. 80–81, med titlen: Kunst og Sindslidelse. – Disse diskussionsindlæg bringer ikke væsentligt nyt. Salomonsen vikler sig i diskussionen med Thomsen længere ud i betragtninger om den mere præcise diagnose, skønt han stadig fastholder, at en sådan er underordnet, og at det i første række er fastslåelsen af fænomenets sygelighed, der ligger ham på sinde. Diskussionen løber til sidst videre i breve, således fra Thomsen til Salomonsen af 11.6.1919 og 25.7.1919 (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve). Koncept til Salomonsens svar på førstnævnte i Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Optegnelser. – (39) Lombrosos tiltrædelsesforelæsning 1863, med titlen: Genia e Follia. – Cesare Lombroso: Der geniale Mensch. Hamburg 1890. – (40) Politiken 12.3.1919. Jean Gauguin: Dysmorfisme. – (41) Leo Swane, Oluf Thomsen, Harald Giersing, Johs.

C. Bjerg, S. Danneskjold-Samsøe: *Moderne Kunst og Sindssygdom*. Kbh. 1919. Giersing har haft et tidligere indlæg i Politiken 30.3.1919: Dagens Strid. – (42) Swane m.fl. (41), s. 42. – (43) Swane m.fl. (41), s. 47. – (44) Swane m.fl. (41), s. 47. – (45) Klingen, 1. årg. nr. 2: Kunstneres Efteraarsudstilling. Sign. S. – (46) Brev fra Mogens Lorentzen til Salomonsen af 17.1.1919 og koncept til Salomonsens svar i Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve. Salomonsen vil gerne drøfte spørgsmålet med Mogens Lorentzen men forstår i bund og grund ikke, hvad han mener, idet de taler hvert sit sprog, som han konstaterer. – (47) Hovedpersonerne i denne debat, der hovedsagelig finder sted i Politiken og Klingen, er Vilh. Wanscher, Poul Henningsen, Otto Gelsted og Oluf Thomsen. – (48) Manuskript til sidstnævnte i Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Optegnelser. – (49) Berlingske Tidende 4.2.1919: Professor Salomonsens Foredrag i Malende Kunstneres Sammenslutning. Usign. – (50) Brev af 7.2.1919 fra Berg til Salomonsen (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve). – (51) Brev af 11.6.1919 fra E. v. Dieren til Salomonsen og Salomonsens koncept til et svar af 20.6.1919 (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve). – (52) Koncept til brev fra Salomonsen til Gadelius af 10.2.1919 og breve fra Gadelius til Salomonsen af 28.2.1919 og 27.3.1919 (Carl Jul. Salomonsens Særsamling. Breve). – (53) Brevet bragt som artikel i Hospitalstidende 9.4.1919, med titlen: Kunst og Sindslidelse. – (54) Carl Jul. Salomonsen: Tillægsbemærkninger til Dysmorphismens sygelige Natur. Kbh. 1920, s. 14. – (55) Otto Grautoff: *Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst*. Berlin 1919.