

Anna Anchers rum

Lilian Munk Rösing

Gyldendal, København, 2018, 256 sider.



Jeg læste de første kapitler i litterat og litteraturkritiker Lilian Munk Rösings bog, *Anna Anchers rum*, på en kurerrejse i luftrummet et sted mellem København og Boston, USA. På Den Hirschsprungske Samling havde vi aftenen forinden netop åbnet en udstilling om Skagensmalerparrets

mandlige halvdel, Michael Ancher, og jeg var nu på vej til Clark Art Institute i Williamstown for at hente et maleri af Anna Ancher hjem til samlingen. Det virkede passende, at det netop var på denne rejse, at jeg åbnede ind til Anna Anchers rum.

Rösing beskriver indledende, hvordan hun som ung kvinde oplevede gensynet med Brøndums Hotel og senere for første gang så Anna Anchers maleri *Solskin i den blå stue* (1891) på Skagens Museum. Et udsnit af dette maleri pryder bogens forside med sin intense blå farve og refleksionen af lys og fungerer som en slags ledestjerne i bogen, og måske også i Rösings liv. Gensynet med hotellet og mødet med maleriet vækkede følelsen i Rösing, at rum kan være rare at være i; selv for hende, der altid har fundet fysiske rum klaustrofobiske. Anchers værker har siden været et rum, hun har kunnet vende sig mod, finde trøst og styrke i, når hun har haft brug for det. Beskrivelsen af livets faser, fra barndom til voksenliv og død, og hvordan Anchers fede maling på lærredet kan give Rösing direkte fysiske reaktioner, berørte mig som læser. Jeg sad der et sted over havet og blev rørt over ordene i bogen i mine hænder. Senere på et hotelværelse med tunge gardiner og kig mod en skov åbnede jeg en mail fra *Periskop* med spørgsmålet, om jeg ville skrive nærværende anmeldelse. Det hele syntes at gå op med denne bog, der nu lå som min rejsemakker på sengebordet, og som skulle følge mig og Anchers maleri tilbage over Atlanten.

Hvorfor overhovedet begynde en anmeldelse i et kunsthistorisk forskningstidsskrift med denne personlige anekdote fra et fly og et hotelværelse? Måske fordi at netop den personlige vinkel går som en tråd gennem bogen, som selve udspringet for fortællingen om Rösings Anna A, som hun kalder kunstneren. En tråd, der på essayistisk vis væver og fletter sig ind i værkanalyser, filosofiske blik, citater fra kunstnerbreve, teoretiske forbindelser, litterære referencer og bibelhistoriske fortællinger. Måske fordi bogens ord og indhold rører mig, som Anna Anchers farver og motiver rører Rösing.

Der har i en lang årrække været en modstand mod det biografiske og den personlige tilgang i humanistiske universitetskredse. Da Rösing bevæger sig ind på sladderens om Michael Anchers mulige affære og Anna Anchers hemmelige forelskelse (p. 86), må jeg tilstå, at min entusiasme over bogen faldt en anelse. Måske skyldes det denne biografistiske modstand og den konstante kamp på min egen arbejdsplads for at få folk til at se på kunsten fremfor blot at tale om rivalerne P.S. Krøyer og Michael Ancher, om Krøyer og Maries kriseramte ægteskab affødt af populærfilm. Når det er sagt, er bogen med den personlige og biografiske tilgang et både modigt og tiltrængt pust ind i nyere kunsthistoriekrivning. Den personlige oplevelse af kunsten har allerede fået en markant stemme med teoretikere som den franske filosof og kunsthistoriker Georges Didi-Huberman, der også for Rösing er et teoretisk fikspunkt. At adskille kunstneren fuldkomment fra hendes eget liv, når hun maler sin mand, sit barn, sin stue, virker omsonst. Dertil peger den ærlige beskrivelse af forfatterens møde med værkerne på netop dét, kunsten kan: Den kan røre og bevæge os. Så når Rösings egne minder fra ungdommen, fra et forlist ægteskab og et nyt spirende forhold samt overvejelser om rollen som mor filtrer og snor sig associativt ind i historien om Anna Ancher, virker det for mig hverken søgt eller sentimentalt. Fordi det måske netop er her, kunstens stærkeste væsen indfinder sig; når den på et eksistentielt plan rækker ind i vores liv, når vores egne følelser, forløb og oplevelser sættes i spil i mødet med kunsten.

Der er noget universelt og tidløst over Anna Anchers motiver af stille interiører, mennesker fordybet i aktivitet, en solstribе på en væg, som kan sige os noget, selv hundrede år efter at værkerne er malet. Noget, som også Vilhelm Hammershøis værker rummer; en lighed, Rösing også påpeger i bogen. Måske er det særligt i de mennesketomme interiører, hvor Ancher er allerstærkest. Motiver fra kunstnerens atelier på Markvej, den røde stue på Amalievej i kunstnerparrets bolig på Frederiksberg og det tomme rum fra barndomshjemmet i Skagen. De små tegn på levet liv, tegn på et menneske, som netop har forladt rummet. Det er værker, der kan tilbyde en ro og stabilitet i en rodløs, teknologisk og fremskridtsdrevne tidsalder. Netop dette eksistentielle rum i Anchers kunst åbnes i Rösings bog.

Bogen bevæger sig gennem livet i otte kapitler fra barndommens rum til kunstnerens eller kvindens eget rum med referencer til Virginia Woolfs *A Room of One's Own*. Den bevæger sig over ægteskabets rum og billeder af Anna Anchers aldrende mor Ane Hedvig Brøndum til døden og de tomme, måske ligefrem hjemsøgte, rum i det afsluttende kapitel "Rum når ingen er der". Vi kredser om Ancher som en slags forfatterens idealjæg. Hun er den eneste af Skagensmalerne, der som datter af gæstgiverne på Brøndums Hotel blev født i Skagen. Hun var en kvinde, der i slutningen af 1800-tallet formåede på tilsyneladende ubesværet vis at balancere livet i familiens indremissionske miljø med livet som ikke bare hustru og mor, men også som malerinde og selskabsløvinde i centrum af kunstnerkolonien. Hun synes at male sine billeder med en påfaldende lethed i atelieret med de lette, lyseblå gardiner, imens husbonden stod i sit atelier på den anden side af væggen og kæmpede med de store kompositioner. Ancherparret indgik i et ægteskab og kunstnerfællesskab, der på moderne og beundringsværdig vis gav rum til, at Anna kunne leve som kunstner og ligefrem nemmere høstede kritikernes roser, uden at det splittede parret ad.

Noget af det særlige ved Anna Ancher er måden, hvorpå hun maler lyset; solrefleksernes firkantede vinduesmønster på væggen, som er blevet hendes signaturmotiv. Rösing beskriver, hvordan Ancher maler de ugen-

nemtrængelige vægge transparente og de gennemsigtige gardiner tætte. Ancher formår

at skabe et flimrende og æterisk indtryk ved at smøre tykt med maling på. Det har den effekt at den solide væg nærmest forekommer gennemskinnelig [...] Hvis hun med solreflekserne skaber en gennemskinnelighed i væggenes tætte stoflighed, så er gardinet snarere et gennemskinneligt stof som hun væver tæt. (p. 7-8)

Der skabes hermed en dynamik mellem inde og ude. Selv de få eksteriører, vi kender fra kunstnerens hånd, behandler hun, i Rösings optik, som interiører. I kapitlet "Udendørs rum: Eksteriører" beskriver forfatteren, hvordan himlen i Anchers malerier af Skagens sandede gader og kunstnerparrets have bliver en flade eller en væg, som befandt vi os i et indendørs rum.

Et centralt kapitel i bogen omhandler de (hånd)arbejdende. Gang på gang maler Anna Ancher nørklende kvinder, som strikker, syer eller væver, ofte stille og kontemplativt optaget af og absorberet i håndarbejdet. Også en anden type håndarbejdende kvinde findes i hendes kunst: de fjerplukkende kvinder, der alene eller i grupper er i færd med det fysiske arbejde at plukke høns eller svaner med de bare næver, så fjerene flyver. For Rösing bliver de håndarbejdende et selvportræt af kunstneren. De spejler kunstnerens møjsommelige og monotone arbejde med at skabe et maleri med farven på lærredet. Et arbejde i proces, hvor garnet, stoffet eller farven endnu ikke har samlet sig til den endelige form.

Bibelmetaphorer med fortællinger fra bebudelsen til korsfæstelsen blander sig med psykoanalytiske og fænomenologiske diskurser. *Solskin i den blå stue* ser Rösing som et bebudelsesmotiv, hvor en indrammet madonna på væggen skaber en "madonnaakse" fra billedet til Helga på stolen. Et begreb, Rösing også tidligere har præsenteret i ARKENs udstillingskatalog *Anna Ancher* fra 2011. Bebudelsen er sammenfaldende med Anchers måde at materialisere lyset på. I bebudelsens øjeblik gennemtrænges det ugennemtrængelige. Det abstrakte får form og materialiseres: Guds ord i form af Jesu undfangelse, og Anchers malede refleksioner af lys på væggen. Vi oplever nærmest

fødslen og moderskødet i den sansemættede beskrivelse af maleriet *Fru Ane Brøndum i den blå stue* (1913), hvor Fru Brøndum sidder i en stol pakket ind i et rødt tæppe: “Jo mere jeg betragter den røde farvemasse [...], jo mere kødelig ser den ud, som et indre organ, et kæmpe hjerte. Det er et tæppe, et dække, en overflade – men samtidig ligner det noget der kommer dybt fra kroppens indre.” (p. 206). Bibelsk eller fænomenologisk; det drejer sig om at være skabt og være til i verden.

Den intimitet og nærhed, som Rösing med stor indlevelse og følsomhed formår at skrive frem i Anna Anchers værker, så vi mærker dem helt tæt på, bringer mindelser om Statens Museum for Kunsts direktør Mikkel Boghs udstilling *Tæt på – Intimiteter i kunsten* og bog med samme titel fra 2016. Rösings baggrund i ordenes verden er tydelig, ikke blot i de litterære referencer, men også i selve sproget. Ordene flyder, som lyset malet med den gule oliemaling på bordet i *Blind kone i sin stue* (1883), der med Rösings ord bliver til honninglys, der flyder ud over bordpladen (p. 64). Hvid i Anchers værker er ikke bare hvid, men indeholder et farvehav af nuancer, og den hvide høne i et hjørne af pastellen *Kone med et barn uden for sit hus* (1888) har farverne lysviolet, kobolt, orange, rød og gul, og bliver i bogen til en regnbuehøne, der med den farvemættede beskrivelse kunne være værkets egentlige centrum (p. 178). Med dette fokus på pastelfarven og Anchers palet sender Rösing en hilsen til kunsthistoriker Elisabeth Fabritius’ bog om Anchers pasteller fra 2008 og kunstneren Kasper Heibergs såkaldte “danske almuepalet”: Farverne rustrød, blågrå og okkergul, som er gennemgående hos Ancher.

Sproget er så sanserigt og i visse tilfælde ligefrem sensuelt, at man næsten kan mærke værkernes materialitet, farvernes intensitet og malingens fede lag mod huden, mod tungen, når man smager på ordene. Det gør sig gældende i forfatterens beskrivelse af Anna Anchers portræt af Michael Ancher ved frokostbordet i maleriet *Frokost før jagten* (1903). En beskrivelse, der giver mig lyst til at tage en bid af selve værket:

Det er et maleri af smørrets velsignelse; smørret som Michael tværer på brødet; smørlyset der flyder

gennem vinduet; den gule smørfarve som Anna tværer på lærredet [...] når man kommer tæt på lærredet, ligger der på både rygbetræk og stolesæde nogle penselstribede klatter af gul maling som et par smurte smørklatter. (p. 94)

Og senere, når Rösing sætter ord på Anna Anchers oliemaleri af sin døde mor fra 1916 med et hvidt pudebetræk mod en mørkerød væg: “Rødt som livmoderblod, hvidt som sne, eller engle, eller skyer, eller fjer.” (p. 231). Man farer ind i kødet, til himmels, i det sprog.

Også bogens egen materialitet og grafiske opsætning harmonerer med Anna Anchers værker og Rösings prosa. Det høje, smalle format med luft på de tykke bogsider giver udgivelsen karakter af en skønlitterær bog. De værknære analyser er rigt illustrerede med historiske fotografier og flotte gengivelser af Anchers værker i fuld gengivelse og i udsnit, hvor vi kommer helt tæt på farvernes nuancer og penselstrøgenes stofflighed. Hertil kommer detaljen med et lysegult, svagt gennemsigtigt papir indsat imellem omslaget og bogens øvrige sider, der fungerer som en fysisk metafor for Anchers malede gardiner.

Anna Anchers rum står for mig i lige så høj grad som en roman som en kunsthistorisk fagbog. Den kan læses af fagfolk såvel som alment kunstinteresserede læsere, da den er skrevet i et lettilgængeligt, sanseligt sprog med få tungere teoretiske passager. Nok tager den sit udspring i et personligt møde med Anna Anchers kunst, men de personlige refleksioner er skrevet på en måde, så der skabes rum til læserens egne associationer, erindringer og tankestrømme. Bogen tager fat i et vigtigt kapitel i dansk kunsthistorie og går helt tæt på livet og kunsten skabt af en af de mest betydningsfulde danske billedkunstnere i nyere tid. Det er en bog, der kan lære os at se og sans billedkunsten såvel som verden omkring os. Bogen handler ikke blot om fysiske rum, men om livsrum som sådan. Om at være barn, forældre, kvinde og partner; ja, om hvordan det er at være til som menneske i den verden af rum og relationer, som vi fødes ind i.

CAMILLA KLITGAARD LAURSEN