



# VILHELM LUNDSTRØM

## SOM KLARSYNET

### IRONIKER

Præsentation og fortolkning  
af Lundstrøms maleri, *Manden der ser alt*

LIZA BURMEISTER KAARING

I juni 2008 købte Statens Museum for Kunst en af Vilhelm Lundstrøms (1893-1950) væsentligste figurkompositioner fra den krøllede periode, *Manden der ser alt* fra 1919 [fig.1], der hidtil havde været i privat-eje.<sup>1</sup> Museets samling af Lundstrøms krøllede værker har indtil nu bestået af tre opstillinger, et selvportræt samt grafik og tegninger i Kobberstiksamlingen.<sup>2</sup> Med nyrehvervelsen har vi således fået den for Lundstrøm så væsentlige figurkomposition repræsenteret, endda med et af den krøllede periodes hovedværker.

I det følgende vil jeg se nærmere på det nyrehvervede maleri og den periode, som det er en del af. Hvad er der egentlig på spil i Lundstrøms korte krøllede fase fra 1919 til 1923?

Indtil 1993 blev perioden i korte træk anset for at være et udtryk for Lundstrøms ungdommelige overskud, en kortvarig ekspressionistisk kraftudfoldelse og en leg med stilgreb og motiver fra kunstens historie. Denne læsning kommer fx til udtryk i Preben Wilmann og Marianne Brøns' hovedværk om Lundstrøm fra 1977. I 1993 tager Anders Kold, med artiklen "Den maskerede Lundstrøm", perioden op til genovervejelse og anskuer den som en fase i Lundstrøms maleri, hvor han er styret af en kritisk ironisk tilgang til nogle grundlæggende problemer i det moderne maleri.<sup>3</sup> Det er denne sidstnævnte position, som jeg i artiklens anden halvdel arbejder videre med i min tolkning af *Manden der ser alt* som et nøgleværk for perioden.

#### De første krøllede værker ser dagens lys

De første krøllede værker blev præsenteret på en udstilling i april-maj 1919.<sup>4</sup> De tre malere Aage Wiboltt, Karl Larsen og Vilhelm Lundstrøm afholdt sammen en udstilling i Bredgades Ovenlyssal, efterfølgende kaldet Tremandsudstillingen.

For Lundstrøms vedkommende markerede udvalget af værker tydeligt den transformation, der var i gang med hensyn til hans formelle såvel som hans motiviske tilgang til maleriet. Kubistiske pakkasse-billeder hang side om side med hans første krøllede malerier, der således havde deres debut på kunstscenen med denne udstilling, uden at ændringen i udtryk tilsyneladende har virket synderligt overraskende på hverken publikum eller anmeldere.<sup>5</sup> Eksempelvis nævner Poul Henningsen (PH) overhovedet ikke stilskiftet fra pakkasse-abstraktion til krøllede figurative former i sin anmeldelse af udstillingen.<sup>6</sup> Et skift, der ellers umiddelbart syner temmelig radikalt [fig. 1,2]. Og det er ikke fordi, at PH er uinteresseret i værkerne på udstillingen, tværtimod er han begejstret for både Karl Larsen og Vilhelm Lundstrøm og kalder dem for "[...] mærkelig klare og elastiske Hjærner, sikre i deres Virkemidler, lydthøre og aktuelle i deres Reageren", og han udråber deres udstilling til årets bedste og stærkeste.<sup>7</sup>

Når det således ikke overrasker Poul Henningsen at blive præsenteret for rækken af krøllede værker sammen med de kubistiske pakkasse-billeder, som Lundstrøm havde beskæftiget sig med i tiden op til 1919, kan det

Udsnit af fig. 1  
Vilhelm Lundstrøm:  
*Manden der ser alt*, 1919  
The Man Who Sees It All  
Olie på lærred, 130,5 x 170,3 cm  
Statens Museum for Kunst



(Fig. 1) Vilhelm Lundstrøm:  
Manden der ser alt, 1919  
The Man Who Sees It All  
Olie på lærred, 130,5 x 170,3 cm  
Statens Museum for Kunst

(Fig. 2) Vilhelm Lundstrøm:  
Pakkassebillede  
(Dagen derpå), 1919  
Packing-Box Picture  
(The Morning After)  
Montage, blikplade, rullet  
i spiral og små trekantede  
malede stykker finer,  
fastgjort på en træplade,  
der er malet sortblå.  
Værket blev vist på Tremands-  
udstillingen i Ovenlyssalen  
i april til maj 1919 sammen  
med de første krøllede malerier.  
Louisiana, Museum for  
Moderne Kunst

måske være, fordi han opfatter Lundstrøms nye motiver og stil som en ganske oplagt udvikling, der lægger sig i naturlig forlængelse af de modernistiske problematikker, som Lundstrøm hidtil har beskæftiget sig med i sine kubistiske analytiske værker, som fx pakkassebillederne.

### Et krøllet signalement

Navnet "Den krøllede periode" er affødt af de karakteristiske krøllede malerstrøg, der præger Lundstrøms værker i perioden 1919 til 1923. Betegnelsen siger noget om malemådens dominans i disse værker.<sup>8</sup> Strøgene er store og brede og træder tydeligt frem i deres taktilitet, idet malingen typisk er påført i tykke lag. Preben Wilmann taler blandt andet om, at malerierne bærer præg af optimisme og om Lundstrøms "storslåede penselsvingerhumør", ligesom andre forbinder de store strøg med gåpåmod, glæde og livslyst.<sup>9</sup> Optimismen ses af Wilmann

dels som et udtryk for den genidyrkelse "en snæver kreds af beundrere lod regne ned over det eminente unge talent" i denne periode, dels som et udtryk for "den bølge af optimisme, verdenskrigens afslutning bragte med sig".<sup>10</sup>

Farvemæssigt holder Lundstrøm sig til en palet af brunlige og grålige nuancer samt blege udgaver af andre farver; klare primærfarver er en sjælden gæst i denne periode. Billederne mangler derfor ofte kontraster, og lærrederne fremstår mudrede, hvilket *Manden der ser alt* er et udtalt eksempel på. Dette er sikkert en del af forklaringen på, at de krøllede værker til tider er blevet omtalt som "grimme". PH, der allerede på dette tidspunkt var Lundstrøms ven og støtte, benyttede prædikatet i den omtalte anmeldelse af Tremandsudstillingen i 1919. Om end han på elegant vis får vendt den ellers lidet flatterende beskrivelse til noget attråværdigt: "Reaktionen imod det smukke, som man hos disse og andre moderne

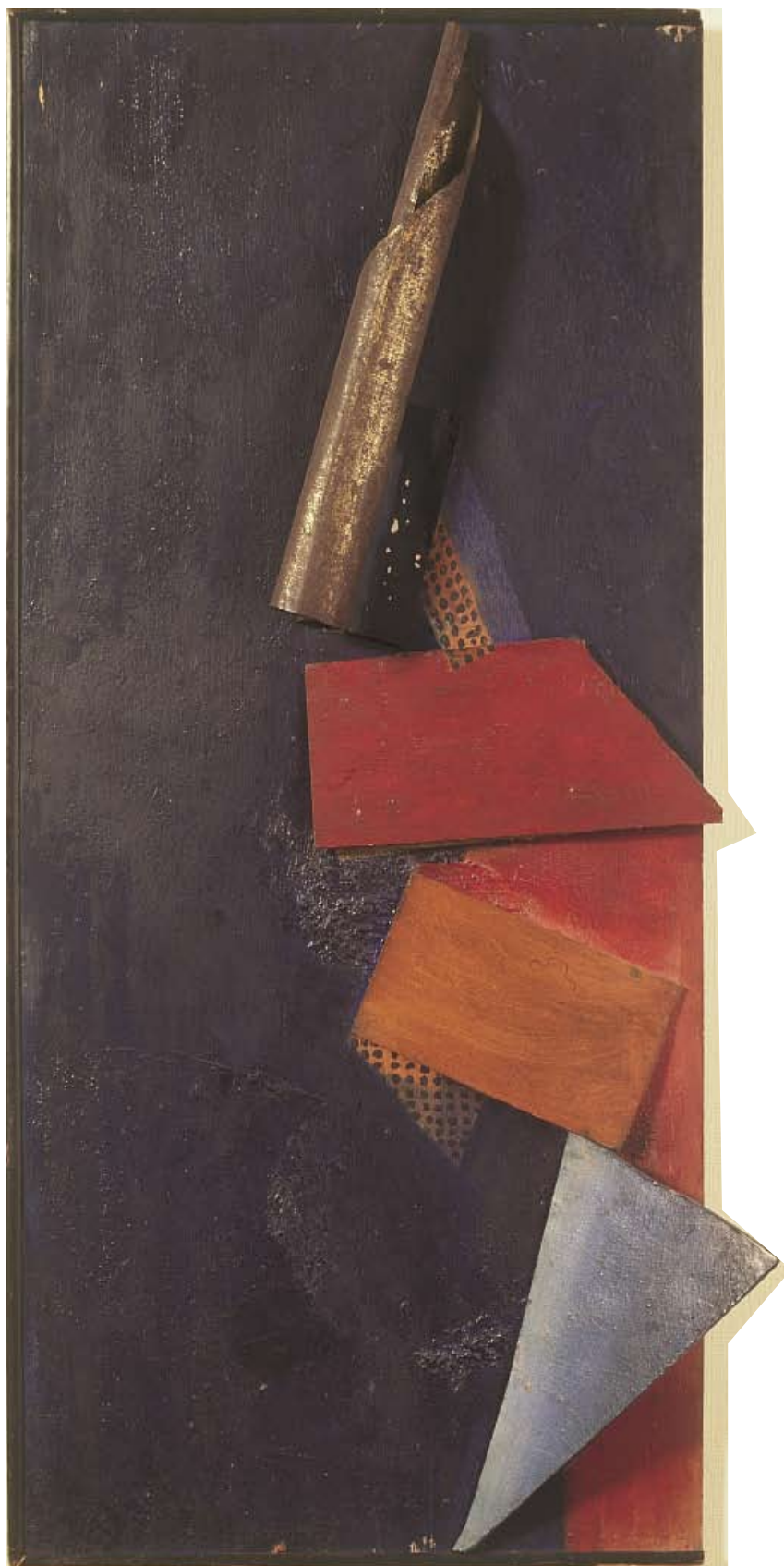
Malere stadig staar overfor, fører dem til en Anvendelse af det (for Tiden) grimme, og denne Anvendelse beviser i sig selv Paradokset: at det grimme blot er en ny og snedigere Form for Skønhed – og Billederne, hvor det grimme er sat i Højsædet, afslører blot deres Skabere som de argeste Skønhedsdyrkere – ja, som Skønhedsdyrkere i anden Potens”.<sup>11</sup>

Var Lundstrøm i virkeligheden på jagt efter et nyt skønhedsideal, eller var der helt andre agendaer på programmet? Hanne Abildgaard antyder i det følgende citat, at den næsten overgjorte bearbejdning af malingen er et tydeligt tegn på, at der er mere på spil end blot den umiddelbare lystfyldte tilgang til maleriet: ”Hans håndtering af billedmediet blev ved med at være yderst formbevidst, ofte nærmest demonstrativt. Umiddelbart efter pakkesearbejderne dyrkede han som den unge Paul Cézanne penslens fedten omkring i oliemalingen i en grad, så vi aldrig forfalder til den tanke, at der er tale om en blot og bar afbildning af naturen”.<sup>12</sup>

Hvis vi skulle være i tvivl, så er der altså ikke tale om nogen form for naturalistisk tilgang til motiverne, selv om de genkendelige former, forestillende elementer og den menneskelige figur, er vendt tilbage til Lundstrøms lærreder efter hans figur-benægtende og anti-fortællende periode med forskellige kubistiske form- og materialeeksperimenter. Form og taktilitet larmer så at sige alt for meget til, at der kan være tale om en Wilmannsk ”uskyldig” tilgang til maleriet, men hvad er der så på spil? Hvad er det for nye sider af maleriet, som Lundstrøm drager ind i sit arbejde, som en konsekvens af, at han, som han selv siger i et senere interview med Aksel Rode, syntes ”at der var for lidt at tumle med” inden for det kubistiske projekt?<sup>13</sup> Og hvilken position ønsker Lundstrøm at markere med den krøllede periode?

### Lundstrøms modvilje imod at forføre

Helt konkret er det nye en ny malestil og et nyt indhold. Det er synligt for enhver. Men derudover er der, ifølge Anders Kold, ikke blot tale om en parentetisk ungdomsperiode fuld af overskud, humor og energisk svingen med penslen, sådan som for eksempel Preben Wilmann flere steder omtaler den.<sup>14</sup> Perioden kan heller ikke affejes som blot og bart et skridt på vejen til at opnå det ultimative puristiske formudtryk med fokus på enkelhed og monumentalitet, som er det udtryk, der med mindre variationer undervejs, præger Lundstrøms værker fra ca. 1923 til hans død i 1950. Ej heller er der tale om klassisk ekspressionisme, hvor kunstneren krænger sin sjæl og sit følelsesliv ud på lærredet, der



(Fig. 3) Vilhelm Lundstrøm:  
Kubismens demonstration, 1919  
The Demonstration of Cubism  
Oile på lærred, 43 x 33 cm  
Privateje

således kan aflæses som et direkte aftryk af eller udtryk for kunstnerens sindstilstand i "gerningsøjeblikket", dvs. den form for ekspressionisme som Wilmann omtaler som "handlingsbeskrivende ekspressionisme".<sup>15</sup>

Derimod læser Anders Kold værkerne som demonstrationer.<sup>16</sup> Han mener, at Lundstrøms krøller er en karikatur på ekspressionismens personlige penselskrift, der tager afstand fra det subjektive islæt i penselstrøgene. Det vil sige, at det, som Lundstrøm er optaget af i den krøllede periode, er at tage afstand fra den følelsesladede ekspressionistiske penselføring, hvilket han udlever ved både at mime ekspressionismens typiske strøg og på samme tid overgøre dem, så de bliver ekstra synlige og nærmest udstillet som "pinlige" eller "ikke-duelige".

Nogenlunde samme metode bruger Lundstrøm, ifølge Kold, til at pege på andre aspekter af det forestillende maleri, som han føler, er uforenelige med hans maleriske projekt. Således gælder det, at hans billedrum i den krøllede periode oftest fremstår som scenerum. Baggrundene ligner ofte kedelige, anonyme og til tider helt flade bagtæpper, foran hvilke motivets sceneri udspiller sig. *Kubismens demonstration* [fig. 3] og *Farvel til kubismen*, begge fra 1919, er særligt udtalte eksempler på denne tendens i perioden, der betyder, at billederne fremstår uvirkelige og iscenesatte.<sup>17</sup> Ved at fremstille sine rum som scenerum understreger Lundstrøm billedets kunstighed, og dermed lægges der distance til den naturalistiske og illusionistiske tradition.

Dette har igen betydning for opfattelsen af den fortælling, der foregår eller måske rettere ikke foregår i værkerne. For hvis vi hele tiden er opmærksomme på, at det, vi kigger på, er en konstruktion, er vi også mindre tilbøjelige til at knytte en fortælling til værket. Derudover kan det, som Kold er inde på, være svært at få hold på de krøllede figurer for: "Ofte er det, som om figurerne i de krøllede billeder rager rundt, ude af stand til hverken at orientere eller integrere sig med resten af værket. De kraftigt optrukne kropskonturer i flere af værkerne – lyst omkring mørkt eller omvendt – afgrænser dem fra det omkringværende og afføder i f.eks. *Selvportrættet* og *Manden på balkonen* en let flimrende efterbillede-effekt. En destabiliserende virkning, der smitter af på det psykologiske signalement af figurerne. De er også i den henseende svære at fastholde."<sup>18</sup>

Man kunne i den sammenhæng tilføje at også Lundstrøms brug af anti-perspektivisk opbyggede billedrum, hans uortodokse sammenblanding af figurer i forskellige størrelsesforhold og de groft optegnede figurer uden tydelige ansigtstræk understreger hans modernistisk betingede

modvilje mod både det personlige og det fortællende. En modvilje, der også var bestemmende for hans arbejde i den kubistiske periode, om hvilken han har sagt: "[...] men for Resten forsøgte vi ogsaa at gøre vore Billeder helt anonyme eller upersonlige, for vi mente, at det personlige, ligesom det fortællende, var noget der ikke kom billedvirkningen ved, og som det altsaa gjaldt om at gøre sig fri af."<sup>19</sup> Lundstrøms leg med de krøllede billedrum kan samtidig ses som en del af hans "tumlen" med noget andet og mere end det, som det kubistiske projekt tillod.

Med *Kubismens demonstration* og *Farvel til kubismen* markerer Lundstrøm tydeligt, at han opfatter kubismen som udtømt for muligheder. Han markerer kubismens begrænsninger ved at fremvise formsproget i en forsimplet model med kube, kugle og kegle ved siden af en krøllet kunstner iført bredskygget hat. Værkerne siger således både farvel til det gamle udtømte og måske fejlslagne projekt og goddag til det nye. Men det er ikke et fuldstændigt farvel, for han tager dele med sig både på den ene og den anden måde. Dels fortsætter han med at undersøge det anonyme og det upersonlige og fortsætter med at tage afstand fra det fortællende og det illusionistiske, og dels tager han det modernistiske projekt med ind i den krøllede periode; nu blot med ironisk distance og kritisk afstandstagen. Således er den krøllede periode gennemtrængt af dobbelthed. Ikke kun i forhold til ekspressionismen, som delvist benyttes som udtryksmiddel, samtidig med at der lægges afstand ved hjælp af den ironiske distance, men også i forhold til kunstnerrollen.

Som både Wilmann og Abildgaard fremstiller det, herskede der i perioden en vis dyrkelse af "geniet" Lundstrøm, dels fra andres side, men også fra ham selv og hans nærmeste kollegaer. Medlemmerne af De Fire "koketterede med genidyrkelsen" hedder det blandt andet hos Abildgaard. Samtidig tyder brugen af ironi i den krøllede periode på, at hans klarsyn vandt over forfængeligheden, og at han i høj grad bruger den krøllede periode til at tage afstand fra modernismens ophøjelse af kunstneren, som den der ser alting klart.

I det følgende vil jeg se nærmere på, hvad denne læsning af den krøllede periode betyder for fortolkningen af museets nyerhvervelse.

### ***Manden der ser alt* – et programværk for perioden**

*Manden der ser alt* opsummerer den krøllede periode både i form og i indhold.<sup>20</sup> Penselføringen er præget af krøller, malingen er påført i rigelige mængder, og farve-





(Fig. 4) Vilhelm Lundstrøm:  
Frokost i det grønne, 1920  
Le Déjeuner sur l'herbe  
Olie på lærred, 200 x 262 cm  
Louisiana, Museum for  
Moderne Kunst

mæssigt er maleriet uden den store variation i paletten. Billedrummet er kendetegnet ved en antiperspektivisk rumopbygning og usammenhængende størrelsesforhold, og motivet af en iscenesættelse, der i høj grad får værket til at ligne en demonstration på unatur. Derudover kan Lundstrøms titel, og således også hans titelfigur, tolkes som en ironisk beskrivelse af den modernistiske kunstner med det uendelige klarsyn, og værket fremstår i denne optik som et programværk, der definerer den krøllede periodes projekt.

Værkets hovedperson står på en strand- eller søbred med udsigt til to, som Wilmann formulerer det, "fuldmodne badende damer".<sup>21</sup> Damernes svulmende former understreges af deres imponerende svungne hårpragt, der mest af alt minder om alt for store parykker, og af de krøllede strøg, der nærmest får kødet til at vibrere. Farvespektret er begrænset til en palet med mørkebrune, grålige, lysere brunlige og rosa nuancer. En farveholdning,

der opsummeres ret præcist af Kold til at være: "På en gang kødfuld og samtidig fuldstændig uspiselig!"<sup>22</sup> Der er nemlig noget frastødende over værket i al dets kødelighed, hvilket yderligere understreges af manglen på kontraster, der gør værket til en stor brunlig-lyserød suppedas. De store synlige svungne penselstrøg, der emmer af taktilitet, er yderligere med til at understrege damernes håndgribelige fylde og kropslighed.<sup>23</sup> Både penselstrøgene og de voluminøse nøgne kvinder har deres tydelige forbilleder hos blandt andre Cezanne, Delacroix, El Greco og Rubens m.fl. Arvegods, der med ironisk distance også bliver citeret i andre af de krøllede figurmalerier.<sup>24</sup>

### Hvad er det, manden ser?

Foran damerne, og med ryggen til betragteren, står den fuldt påklædte mand og iagttager dem. Eller hvad er det egentlig, manden ser? Jo mere man studerer sceneriet,

desto mere tomt syner det. De to badende damers eneste særlige kendetegn er deres store krøllede/svulmende kroppe. Ansigternes grove træk afgiver ingen personlige detaljer, og kvinderne fremstår derfor, på trods af deres fylde, undvigende i forhold til et psykologisk signalement. De virker, som også Kold er inde på, udflydende og svære at fastholde, som overhævede dejmasser.

Det samme gælder for landskabet, som scenen udspiller sig i. Heller ikke her finder vi mange beskrivende detaljer. Rummet eller rettere landskabet er henlagt i mørke, og vandet, jorden og himlen går nærmest i ét. Dermed ligger baggrunden tæt på det flade anonyme bagtæppe, som vi så i især *Kubismens demonstration*, og som er afgørende for oplevelsen af, at motivet udspiller sig på en scene. Kunstigheden understreges af lyset, der kommer fra flere forskellige lyskilder, og som desuden virker unaturligt skarpt i forhold til, at sceneriet i øvrigt synes at foregå i skumringstimen. Konstruktionen er et både centralt og i høj grad synligt element i denne scene, og et element der samtidig står i vejen for, at en fortælling folder sig ud.

Det, som manden, der øjensynligt skulle se alt, i virkeligheden ser, er altså en diffus og anonym udgave af virkeligheden. En sløret vision, der i bund og grund afslører modernismens projekt som en fantasi. Manden, der ser alt, er en umulighed, ingen kan se så klart, at han ser alt, end ikke kunstneren selv, trods legen med genimytten, der prægede Lundstrøm i perioden. Således forholder han sig både kritisk og ironisk til sit emne, der i langt højere grad synes at være maleriet eller kunsten end badende damer, og han påpeger på spidsfindig vis en fejlslutning i både sit eget og i modernismens projekt.

## Et selvportræt?

I sin højre hånd holder manden en genstand, der i litteraturen er blevet tolket som en kikkert, selv om den strengt taget synes at være placeret en del under øjenhøjde, og man derfor også får associationer til en (Øl)flaske. Læsningen af genstanden som kikkert giver dog god mening både i forhold til værkets titel, som er Lundstrøms originale, og i forhold til den viden, vi har om hans brug af kikkerten i sit arbejde med de store lærreder.

Historien fortæller, at Lundstrøm i denne periode, for at komme på afstand af sine store lærreder i sit alt for lille atelier, brugte en kikkert den omvendte vej for kunstigt at skabe afstand til værkerne.<sup>25</sup> I lyset af dette er det oplagt at se kikkerten som en selvreference, hvilket samtidig stemmer overens med Wilmanns tolkning af værket som et anonymt selvportræt.<sup>26</sup> Men man kan samtidig spørge,

om det virkelig kan have været nødvendigt at skabe en kunstig distance i forhold til dette lærred, der med målene 130,5 x 170,3 cm naturligvis har en pæn størrelse, men alligevel på ingen måde kan måle sig med de helt store formater, som Lundstrøm benytter i periodens *De Fire. Hommage aux peintres artistes*, 200,5 x 292 cm og *Frokosten i det grønne*, 200 x 262 cm [fig. 4]. Måske Lundstrøm i stedet inddrog den omvendte kikkert i sit arbejde med motivet og rumgengivelsen, som et middel til at opnå et naturstridigt rum? Eller simpelthen til at skabe den psykologiske distance til lærredet, som ironikeren har behov for i sit arbejde? Altså som et bevidst valg i forhold til at opnå et ønsket mål og ikke som en egentlig nødvendighed.

Inddragelsen af kikkerten i *Manden der ser alt* kan således tolkes som en reference til Lundstrøms optagethed af at pege på kunstens metoder og disses forlorenhed. Hvis vi vender tilbage til værkets motiv, er der også god grund til at studse over mandens brug af kikkerten, eftersom han står særdeles tæt på de to overdimensionerede kvinder og på ingen måde burde have brug for kikkerten for at studere dem nøjere.

I maleriet *De Fire. Hommages aux peintres artistes* fra 1920 præsenterer Lundstrøm sig selv sammen med sine tre kollegaer fra kunstnersammenslutningen De Fire, som han dannede sammen med Axel Salto, Svend Johansen og Karl Larsen i 1921 efter opløsningen af Klingen, hvor de ligeledes havde arbejdet tæt sammen.

I dette værk er han også, som den eneste af de fire, rygvendt, og denne tematisering af den modernistiske kunstner ved hjælp af den rygvendte figur understøtter tanken om, at *Manden der ser alt* kan læses som et programværk for den krøllede periode. Samtidig peger hans rygvendte og afvisende attitude på, at disse værker ikke skal læses som ekspressionistiske følelsesudladninger og sjælsudkrængninger. Lundstrøm tilbyder os ikke adgang til sig selv, men er udelukkende til stede som kunstnerfigur. Denne dobbelthed, at være i centrum og samtidig ikke ønske at være personlig, er interessant, fordi den er betegnende for hans kunstneriske projekt i den krøllede periode, der i høj grad handler om ham selv, men som et malerisk projekt og ikke som et biografisk. Som Kold siger om det tidligste af periodens selvportrætter, så værger han sig mod betragteren, som var denne pludselig trængt for nær.<sup>27</sup>

## Tidligere versioner

Som man kan se af den oprindelige version af værket [fig. 5] og af røntgenoptagelsen [fig. 6], har Lundstrøm



(Fig. 5) Vilhelm Lundstrøm:  
Oprindelig version af  
„Manden der ser alt“,  
nu overmalet, 1919  
Original version of  
„The Man who sees it All“,  
now painted over.  
Gengivet fra Preben Wilmann  
og Marianne Brøns, *Lundstrøm*,  
København 1977

ændret mandsfiguren fra at være i løb på vej væk fra de to badende og ud af billedet, ud imod betragterens rum. Det interne magtforhold er her fuldstændig omvendt i forhold til den endelige version. Her er det kvinderne, der har overtaget, alt i mens de med deres mørke blikke nidstirrer manden, som skræmt skynder sig væk. Værket er i denne version langt mere åbent i forhold til betragteren og vender ikke ryggen til, lukket om sig selv, som i den endelige version.

Et andet træk, der adskiller sig fra den endelige version, er, hvordan den bagerste badende kvinde er placeret som på kanten af et bassin. Det er næsten, som om hun sidder bag horisontlinjen eller bag scenen og kigger ind. I den endelige version er hun rykket lidt frem, og samtidig skaber hendes tilstedeværelse en bevægelse i vandet, der tydeligt placerer hende "i" vandet og ikke "bagved". Således har Lundstrøm modereret lidt på den signifikante oplevelse af værket som en scene.

På røntgenfotografiet fremgår det også, at Lundstrøm oprindelig havde inddraget en tredje kvinde i værkets venstre halvdel. Tilsyneladende har hun været placeret på bredden bag den løbende mand og med front mod de to badende damer. Det er dog ikke til at sige, om hun på noget tidspunkt har figureret i billedet sammen med de to badende, men hun er i hvert fald ikke-eksisterende i optagelsen af den oprindelige version. Ligesom Lundstrøms rumgengivelser i denne periode ikke følger hverken perspektivets eller naturens love, så er det heller ikke usædvanligt, at periodens værker rummer figurer i størrelsesforhold, der synes ulogiske og forvirrende (se eksempelvis litografi af fem figurer på en strand på side 70 i Wilmann og Brøns).<sup>28</sup> Det er ikke utænkeligt, at den lille dame på bredden kunne have forekommet i værket sammen med de to meget større damer. Dette ville blot have understreget værkets unatur.

Den tidligere version og røntgenoptagelsen viser os,

at Lundstrøm har overvejet forskellige opbygninger af motivet, før han kom frem til den endelige version af *Manden der ser alt*. Vi kan se, at han har modereret på oplevelsen af værket som et unaturligt scenerum, idet der er fjernet enkelte træk, der understregede denne effekt. Samtidig har han forstærket det anonyme udtryk ved at lade manden vende ryggen til betragteren og dermed i højere grad ladet scenen lukke sig om sig selv. Med den rygvendte kunstner/seer vælger han den fremstilling af kunstneren og af sin egen kunstnerrolle, der bliver bestemmende for den krøllede periode. Både i fysisk forstand, men også i sit psykologiske signalement, som den afvisende, den, der er i opposition.

### En afsluttende krølle

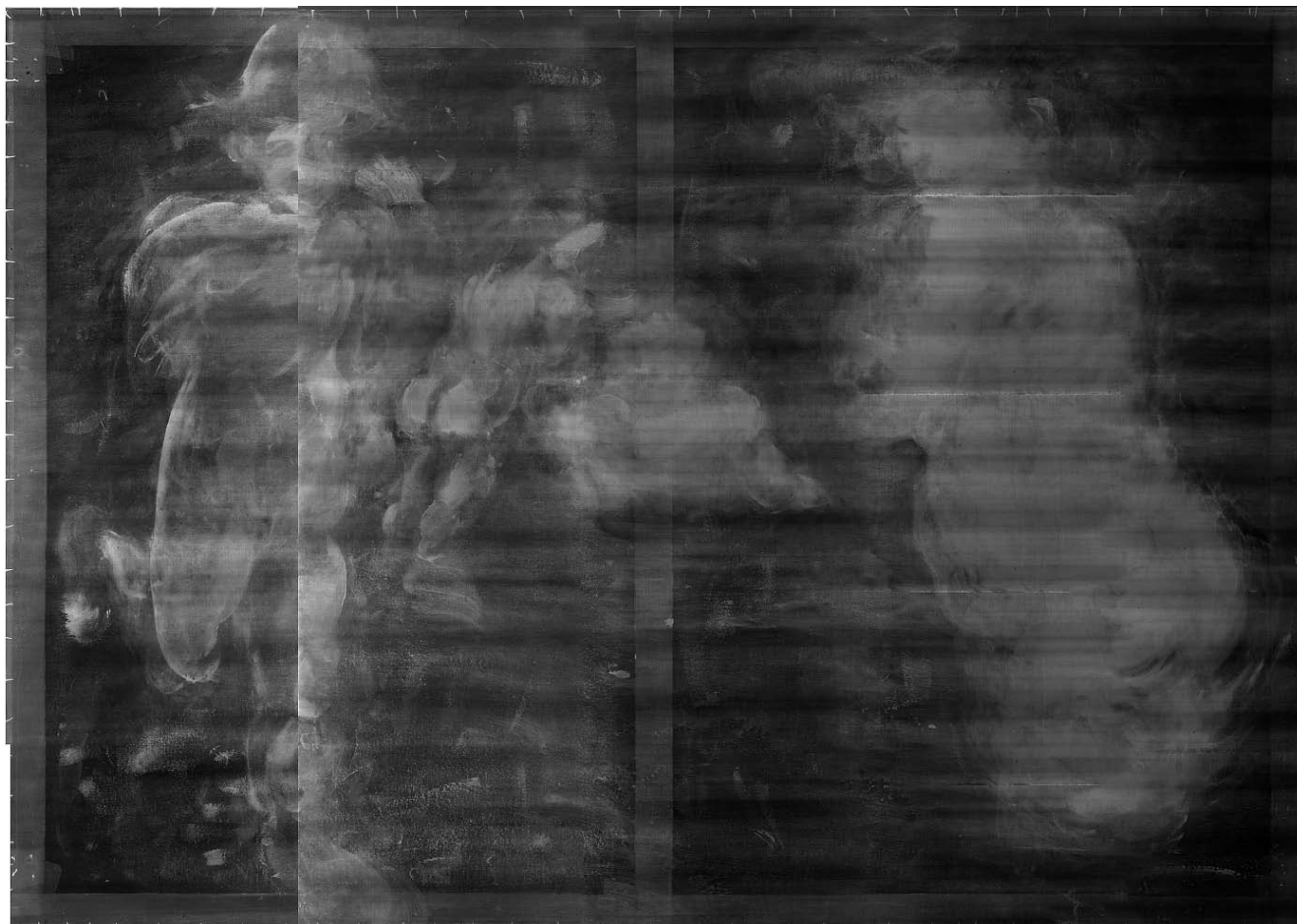
I Kobberstiksamlingen findes et i denne sammenhæng interessant ark med forskellige kompositionsudkast og figurstudier [fig. 7]. Tegningens forskellige studier forholder sig hovedsageligt til *Frokosten i det grønne*, men som Wilmann og Brøns anfører i deres katalog, indeholder

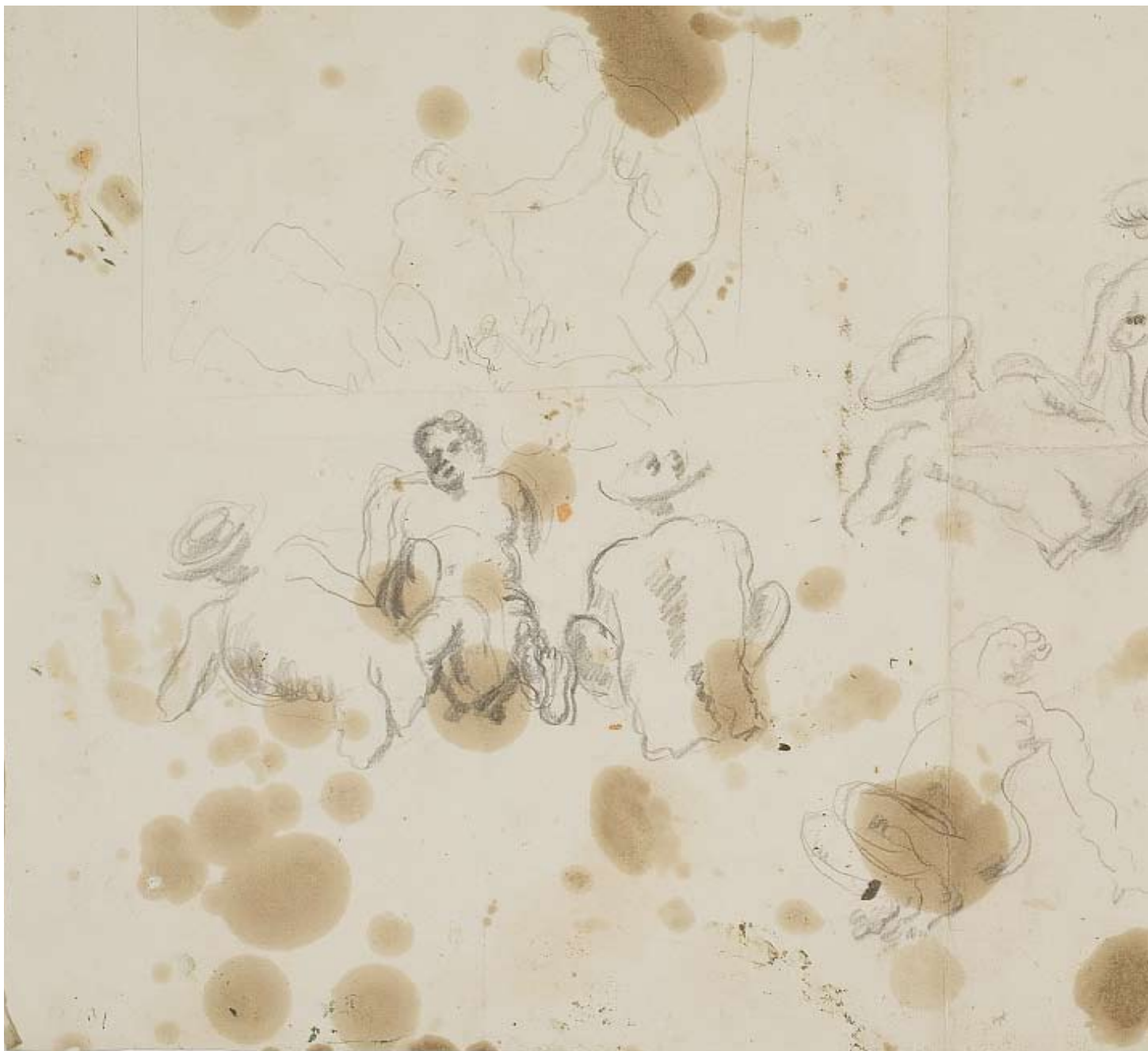
tegningen også udkast til *Manden der ser alt*.

Tydeligst er det lille studie af en badende kvinde på arkets øverste højre halvdel et studie til (eller af) den forreste badende kvinde i *Manden der ser alt*. En detalje i nederste højre halvdel er dog også værd at bemærke. Her sidder en rygvendt mand og betragter dels en kvinde, der ser ud til at være på vej op af vandet (måske den midterste figur fra *Manden der ser alt*, her i oprejst figur), dels en anden kvinde, som vi genkender fra *Frokosten i det grønne*, liggende på maven med hovedet hvilende på sin højre hånd. Tegningen indeholder derudover også et studie af en løbende kvinde, der synes konceptuelt forbundet med den løbende mand i den oprindelige version af *Manden der ser alt*.

Tegningen er ikke dateret, og det er ikke muligt at sige, om den er udarbejdet i forbindelse med *Manden der ser alt* eller et års tid senere i forbindelse med *Frokosten i det grønne*. To ting er dog sikre, og det er, at skitsen forbinder de to værker, og at deres konceptuelle og motivmæssige relation til hinanden bekræftes af skitsens tydelige

(Fig. 6) Røntgenfoto af „manden der ser alt“, X-ray of „The Man Who Sees It All“ Statens Museum for Kunst





(Fig. 7) Vilhelm Lundstrøm:  
Ark med forskellige kompositioner  
og figurstudier, udsnit  
ca. 1920-23  
Sheet with different compositions  
and figure studies  
blyant, 33,8 x 49,9 cm  
Statens Museum for Kunst

sprog. Den nære forbindelse mellem de to malerier kan yderligere bekræfte tesen om, at *Manden der ser alt* kan ses som den krøllede periodes programværk; det synes således at være en slags forløber for *Frokosten i det grønne*, der betragtes som periodens hovedværk og højdepunkt i kraft af dets radikale udlægning af den krøllede periode. Her ser vi alle periodens formmæssige, motiviske og konceptuelle intentioner udfoldet i fuldt vigør, med stor slagkraft og i et enormt format. I *Frokosten i det*

*grønne* er den nøgne kvinde blevet endnu mere absurd i sin svulmende kødelighed, scenens farve- og lyssætning bærer i endnu højere grad præg af kunstighed, og den distancerede iscenesættelse fyldt med kunsthistoriske referencer er her ført helt til døds.

Dette ændrer dog ikke på, at *Manden der ser alt* stadig må siges at være det værk, hvori Lundstrøm tager stilling til sit kunstneriske projekt for perioden. En periode, hvor Lundstrøm gør sig vægtige overvejelser om maleriets



ståsted, og som må tilskrives substans og betydning. Perioden ligger desuden i tråd med den grundlæggende tanke og målsætning i livsværket, som han i 1939 formulerer i forbindelse med sine pakkassebilleder, men som egentlig kan siges at betegne en grundlæggende tanke i hele Lundstrøms værk fra kubisme til den sene purisme: Nemlig at han søger at undgå uvedkommende ting, at gøre billederne helt anonyme og upersonlige og at frigøre dem fra det fortællende.<sup>29</sup>

Tak til mag.art. Hanne Abildgaard for gennemlæsning og saglig respons, og til min mand mag.art. og ph.d. David Burmeister Kaaring for kontinuerlig sparring samt ikke mindst til mine gode kollegaer, cand.phil. Annette Rosenvold Hvidt og mag.art. Merete Sanderhoff, for opmærksom og vidende respons på artiklen i proces.

- 1 Først hos kunstnerens datter Dorte Thegler, og siden, i årene 2006-2008, hos anden privatsamler. I perioden 1966-1980 var værket deponeret på Nordjyllands Kunstmuseum (nu KUNSTEN Museum of Modern Art Aalborg), hvor det således var tilgængeligt for offentligheden.
- 2 De tre opstillinger har inventarnumrene: KMS4857, KMS6630 og KMS6883 (Wilmann og Brøns kat.nr. 63, kat.nr.91, kat.nr. 89). Selvportrættet har inventarnummer KMS4881 (Wilmann og Brøns, kat.nr. 73). Preben Wilmann og Marianne Brøns, *Lundstrøm*, København 1977.
- 3 Anders Kold, "Den maskerede Lundstrøm", i Mette Thelle (red.), *Vilhelm Lundstrøm 100 år. 1893-1993*, København 1993.
- 4 De krøllede værker, der deltog i Tremandsudstillingen var *Selvportrættet* (Halv figur, højre hånd løftet afværgende ud mod beskueren) og sandsynligvis *Manden på balkonen*. Preben Wilmann og Marianne Brøns, *Lundstrøm*, København 1977, kat. nr. 44 og 45.
- 5 Anders Kold, 1993, s. 150.
- 6 Poul Henningsen, "Om Kunst og skønhed", *Klingen nr. 8*, 1919.
- 7 Poul Henningsen, 1919.
- 8 Hvilket Charlotte Christensen peger på i sit lille katalog til udstillingen *Den krøllede Lundstrøm*, der blev afholdt på Kunstforeningen 1981.
- 9 Wilmann og Brøns, 1977, s. 77-78. Poul Uttenreiter skriver at: "Lundstrøms Cezanne-påvirkede periode omkring 1920 kendetegnes [...] ved en krøllet penselføring og ved udfoldelse af et overstadigt humør, mens han i alle sine senere arbejder udelukkende tager sigte på den absolutte harmoni mellem form og farve, ængstelig for – ved drastiske påfund – på noget punkt at afsvække interessen for selve det billedmæssige", Poul Uttenreiter, *Vilhelm Lundstrøm*, *Vor Tids Kunst* 13, København 1933, s. 12. Og Hanne Abildgaard taler i sin biografi i Weilbachs Kunstnerleksikon om, at Lundstrøm i perioden behandlede farvesubstansen med "lystfyldt brutalitet".
- 10 Wilmann og Brøns, 1977, s. 78.
- 11 Poul Henningsen, 1919.
- 12 Hanne Abildgaard, *Tidlig modernisme*, Ny Dansk Kunsthistorie bind 6, red. Peter Michael Hornung, København 1994, s. 181.
- 13 Lundstrøm om sine første kubistiske værker: "[...] men for Resten forsøgte vi ogsaa at gøre vore Billeder helt anonyme eller upersonlige, for vi mente, at det personlige, ligesom det fortællende, var noget der ikke kom Billedvirkningen ved, og som det altsaa gjaldt om at gøre sig fri af. Det var Simpelt og malerisk Orden, vi forsøgte at arbejde os henimod, og saa mente vi ogsaa, at vi ad den Vej kunde naa frem til en Slags endelig og fundent Skønhed. – Senere kom der saa en Tid, hvor jeg ligesom maatte have mere Plads, end den vore første Idealer levned. Jeg syntes ligefrem, at det var for lidt at tumle med, og derfor drog jeg andre sider af Maleriet ind i mit Arbejde". Aksel Rode, *Af en samtale med maleren Vilhelm Lundstrøm*, særtryk af Tilskueren fra 1939, s. 226.
- 14 Se eksempelvis Wilmann og Brøns, 1977, s. 33, 77, 136 og 147 og Kold, 1993, s. 149.
- 15 Kold, 1993, s. 156-157 og Wilmann og Brøns, 1997, s. 77.
- 16 Kold, s. 156-157.
- 17 De to værker er henholdsvis kat.nr. 49 og 50 i Wilmann og Brøns, 1977.
- 18 Kold, 1993, s. 156. De to omtalte værker er henholdsvis kat.nr. 44 og 45 hos Wilmann og Brøns, 1977.
- 19 Aksel Rode, 1939, s. 226.
- 20 Værket blev udstillet første gang på udstillingen *Nyare dansk konst*, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, nov.-dec. 1919. Se Wilmann og Brøns, 1977, kat.nr. 46. Hos Anders Kold anføres det, at værket blev udstillet første gang tidligere samme år, nemlig på Tremandsudstillingen i foråret 1919. Dette kan dog ikke bekræftes.
- 21 Wilmann og Brøns, 1977, s. 81.
- 22 Kold, 1993, s. 154.
- 23 Ifølge Lundstrøms nære kollega Axel Salto foretrak Lundstrøm store damer, og selv om de muligvis har fået en tand ekstra i *Manden der ser alt*, så virker de svungne damer på ingen måde afskrækkende på ham. Salto: "Groteske fruentimmer med kæmpemæssige struttende hårvalke, med svulmende maver og bittesmå ben, et mareridt for et kvindekært øje. Lundstrøm syntes de var dejlige", citeret fra Wilmann og Brøns, 1977, s. 82.
- 24 Wilmann og Brøns, 1977, s. 78-81.
- 25 Uttenreiter, 1933, s. 13-14.
- 26 Wilmann og Brøns, 1977, s. 81.
- 27 Kold, 1993, s. 152. Wilmann og Brøns, 1977, kat.nr. 44.
- 28 Litografiet findes også i Kobberstiksamlingen med placeringen 945,7. Litografiet blev oprindeligt gengivet i Klingens kunstnermappe nr. 2, 1920.
- 29 Aksel Rode, 1939, s. 226.