

Den brede vitalisme

– køns- og kropsdyrkelse i den vitalistiske kunst i Danmark i begyndelsen af det 20. århundrede eksemplificeret ved fire værker

Af Sarah Huss Jønsson

Vitalismen er en europæisk strømning, der udviklede sig fra ca. 1890-1945, og som var rettet mod dyrkelsen af naturens stærke kræfter og det sunde menneskes krops- og sanselighed. Betegnelsen »strømning« indikerer den brede dyrkelse af vitalismen, som sprogforskeren Sven Halse har delt op i en naturfilosofisk, kunstnerisk og pragmatisk vitalisme.¹ Den naturfilosofiske vitalisme udsprang af en filosofisk retning inden for biologien, der anså den levende natur for at besidde en særlig livskraft – »en immanent livskraft« – forklaret ud fra livet selv og ikke ud fra positivistiske videnskabelige forklaringer. Endvidere ydede den tyske filosof Friedrich Nietzsche (1844-1900) med sin hyldelse til det frie og viljestærke menneske formentlig en vigtig indflydelse på de nordeuropæiske vitalistiske kunstnere. Vitalismen i kunsten kom ofte til udtryk i skildringen af de iboende kræfter i naturen og det vitale og stærke menneskes udadvendte aktivitet. Denne skildring fandt en del inspiration i den pragmatiske vitalisme, som sås i tidens forskellige helsebevægelser og foreninger, hvori gymnastik, friluftsliv og den moderne sport indgik. I vitalismens orientering mod livets positive og jordnære sider medvirkede idrætten og kunsten altså, som historikeren Niels Kayser Nielsen pointerer, til »at præsentere de nye muligheder

for kropslig dannelse og frigørelse« samt »demonstrere en ny viden om kroppen og sanserne«.²

Vitalismen manifesterede sig i en periode, hvor det moderne samfund gennemgik væsentlige strukturelle og værdimæssige forandringer. Der skete en generel materialisering og teknologisering af samfundet, der ikke mindst mærkedes ved urbaniseringen og udviklingen af den moderne storby, men også i dyrkelsen af individet, der var påvirket af bl.a. videnskabsmanden Charles Darwins teorier om den biologiske arvs betydning for den menneskelige eksistens.³ Der blev stillet spørgsmålstegn ved kristendommens åndelige forestillingsverden, og som erstatning blev kroppen nu »den ny tids katedral«, som kunsthistorikeren Christian Gether fremhæver.⁴ Vitalisterne fandt dermed meningen med livet i nuet og via den udadvendte kropslige nydelse og dyrkelse af naturen. En natur, der i samtidens øjne var uspoleret og sund, modsat den trange og forurenede moderne storby. Efterhånden forsvandt vitalismen ud af den kulturelle bevidsthed, hvilket kan forklares ud fra en reaktion mod den nazistiske ideologi, der jo videreførte og radikaliserede den intense krops- og instinktdyrkelse.

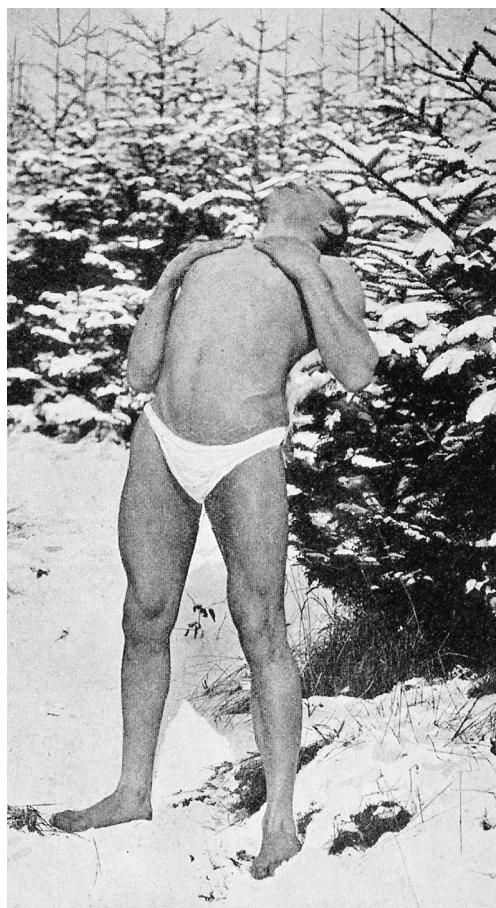
En række danske og internationale kunstmuseer og forskere har imidlertid vist en

stigende interesse for vitalismen inden for det seneste årti.⁵ En del forskere har sat fokus på tilstedeværelsen af en udpræget vitalistisk mandighedsdyrkelse, der syntes at finde sted i kunsten i begyndelsen af det 20. århundrede. Denne dyrkelse i kunsten var noget nyt, idet kvinden var det foretrukne motiv i sidste halvdel af det 19. århundrede.

Historikeren Hans Bonde er blandt de forskere, der har gjort opmærksom på denne mandighedsdyrkelse.⁶ Bonde argumenterer for en særlig virilistisk dyrkelse i den vitalistiske kunst, der kan sammenlignes med den, der ses inden for idrætten.⁷ Litteraturen Lise Præstgaard Andersen mener imidlertid, at også kvinden blev dyrket som motiv i den vitalistiske kunst, men at fremstillingen af kvinden er præget af de ældre traditionelle kønsroller og af den moderne natur- og lægevidenskab, der anså den biologiske arv for at være afgørende for kønnet, dets handlinger og skæbne. Dette bevirker, at kønnet overvejende defineres og skildres ud fra en biologisk funderet dikotomi: manden som det handlende væsen og kvinden som et følelsesvæsen, der er knyttet til naturen.⁸

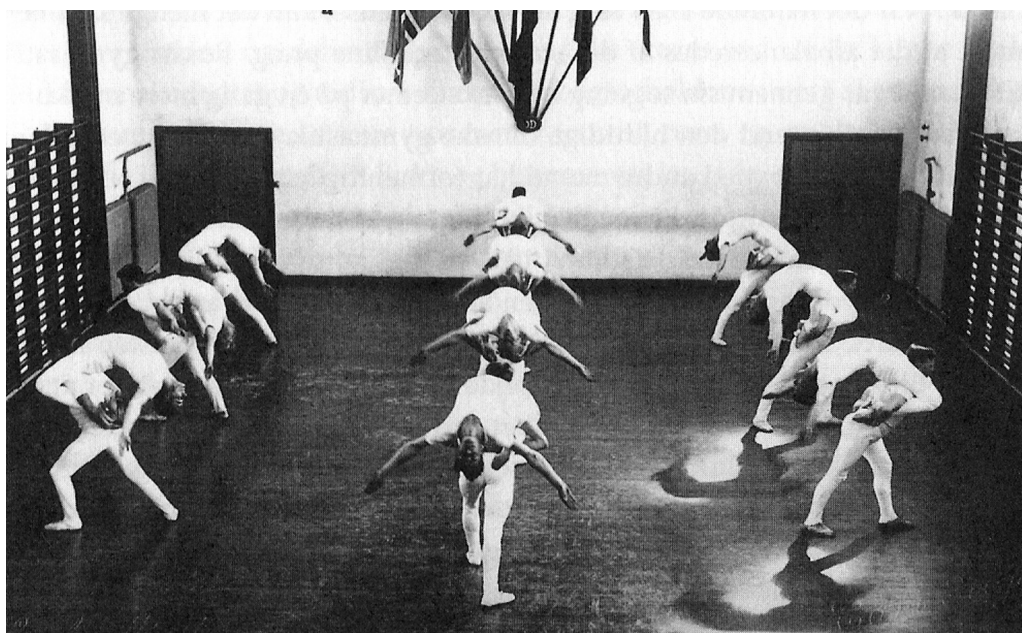
Det er artiklens formål at undersøge, om den vitalistiske kunst er domineret af en mandighedsdyrkelse, som tidligere forskning har hævdet, eller om det forholder sig mere nuanceret. I undersøgelsen vil påstanden om kønnets dikotomiske skildring blive inddraget og uddybet. Endvidere undersøges det, om forholdet mellem kunstnerens liv og deres værk har haft betydning for den vitalistiske interesse. Dette sker med inddragelse af de enkelte kunstneres livshistorie, og ud fra den grundlæggende opfattelse, at kunstnerne og deres værker var produkter af tidens øvrige sundheds- og kropsdyrkelse.

Følgende værker skal underkastes en



I.P. Müller viser froteringsøvelser ved brug af hænderne – startende fra brystet, dernæst maven, lænd osv. nedefter – samtidig med en bøjning bagover og forover af overkroppen, der skulle fungere som en henholdsvis udspiling og indtrækning af maven. Desuden fulgte en nøje beskrivelse af indåndingsmetoden. Temperaturen var minus 5 grader og viser hvorledes Müller forestillede sig integreringen af naturen i en hærdelse og renselse af kroppen.

analyse: J.F. Willumsens (1863-1958) *En bjergbestigerske* (1904) og Oluf Hartmanns (1879-1910) *Jakobs kamp med englen* (1908) inden for billedkunsten samt Kai Nielsens (1882-1924) *Vandmoderen* (1919-1920) og



Niels Bukhs primitive gymnastik. »Dobbeltarbejdet« mellem de mandlige gymnaster viste en høj grad af maskulin styrke og kraft men også en feminin elegance og smidighed, der selv over et halvt århundrede efter kan beundres. Bemærk også gymnasternes symmetriske bevægelse og brug af hele rummet i udførelsen.

Rudolph Tegner (1873-1950) *Mod lyset* (1909) inden for skulpturkunsten.⁹ Begrundelsen for valget af netop disse kunstnere er, at de i forskningslitteraturen anerkendes som vitalistisk inspirerede og anses som centrale for den vitalistiske kunst i denne periode. Hvad valget af de enkelte værker angår, så repræsenterer de en central tendens i kunstnerens skildring af kønnet i deres vitalistiske kunst og i deres samlede oeuvre.

Mandigheds- og kropspyldkelse i idrætten

Hans Bonde har som nævnt peget på, at idrætten var præget af en særlig mandighedsdyrkelse. Det effektivitets- og resultat-

orienterede teknologisamfund havde ifølge Hans Bonde en afsmitning på mande- og kropskulturen. Dette ses i dyrkelsen af den hurtige, stærke og dynamiske moderne sportsmand inden for de rekordorienterede og kraftbetonede sportsgrene, der spredte sig fra England til Danmark og fik deres gennembrud i løbet af 1880'erne. Sportens interesse for mandighedsdyrkelsen blev yderligere fastslået med franskmændens Pierre de Coubertins genoptagelse af de moderne Olympiske Lege i 1896.¹⁰

Vitalitetsdyrkelsen af manden ses også i gymnastikken repræsenteret ved de fremtrædende gymnastikpædagoger I.P. Müller (1866-1938) og Niels Bukh (1880-1950) og deres verdenskendte, men også meget forskellige gymnastiksystemer »Mit system« (1904) og »Primitiv gymnastik« (1922).¹¹

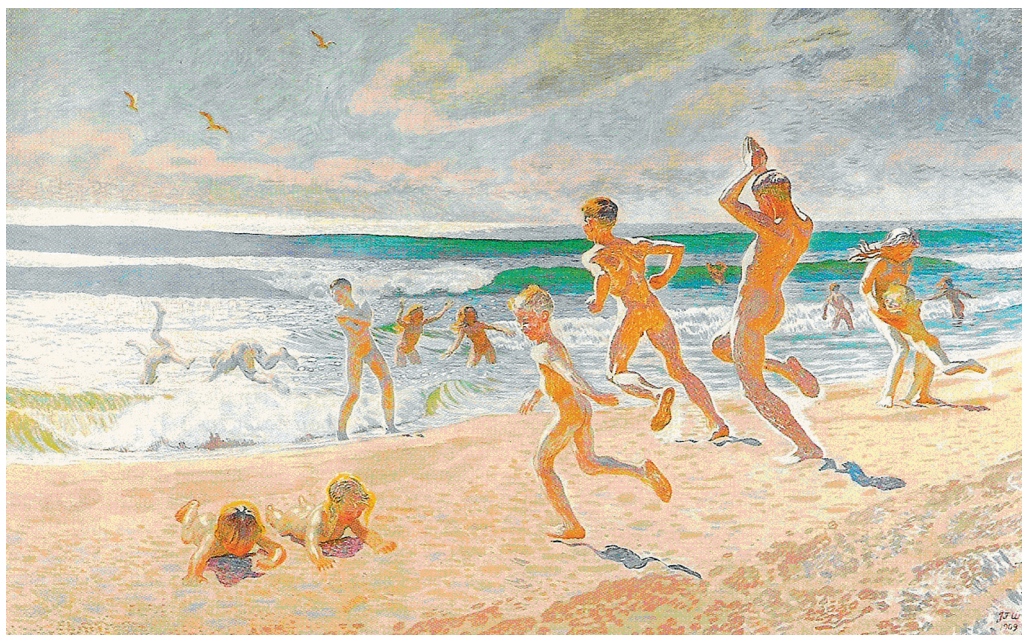


J.F. Willumsen. En bjergbestigerske, 1904 (1912). Olie på lærred, 206 x 169 cm. G.A. Hagemanns Kollegium, København.

I.P. Müller var selv en talentfuld sportsudøver med interesse for den »dynamiske sportsmand«. Hans gymnastik fordrede derimod den afspændte mandekrop og rummede naturdyrkelse, hygiejne og meditative elementer, der ifølge I.P. Müller ville frembringe en sund og stærk generation. Bukh frygtede også degenerationen i befolkningen og udviklede en elitær gymnastik for landbefolkningens unge gårdmænd, hvor vitaliteten kom til udtryk i en dynamisk, kraftfuld og smidig gymnastikform og med en hel ny mandeæstetik, der udstillede de trænedede kroppe.¹² Spørgsmålet er som sagt, om ovennævnte mandighedsdyrkelse i lige så høj grad ses inden for kunsten?

J.F. Willumsen – kvinden og naturen

J.F. Willumsens oeuvre viser en optagethed af kvinden, bjergene og naturen gennem det meste af hans karriere. Under Willumsens første og mindre lidenskabelige ægteskab (1890-1902) med billedkunstneren Juliette Meyer, men også i hans senere værker, arbejdede han med et symbolistisk og sjæleligt formsprog i værker som *Frugtbarhed* (1891) og *Sorte bjerge med gletschere i uvejr* (1949). Den symbolistiske inspiration fik Willumsen bl.a. under sit andet ophold i Frankrig (1890-91), hvor han mødte adskillige franske repræsentanter for symbolismen – deriblandt Paul Gauguin (1848-1903). Efter år 1900 kom hans interesse for natu-



J.F. Willumsen *Badende børn på Skagens Strand*. »Generalprøve«, 1909 (1910). Olie på lærred, 265 x 425 cm. Deponeret af Skagens Museum.

ren og mennesket for alvor til udtryk i mere jordnære vitalistiske motiver, hvor menneskets berøring med naturens voldsomme kræfter blev skildret på godt og ondt. Willumsens skildring af naturens fatale indvirkning på mennesket ses i *Efter stormen* (1905) og *Naturskræk* (1916), hvor kvinderne flygter af skræk for naturens destruerende kræfter. Et andet vitalistisk værk *Badende børn på Skagens Strand* (1909) viser derimod menneskets henrykkelse og glæde over tilstedeværelsen i naturens elementer. Et af hovedværkerne, *En bjergbestigerske* (1904) sætter også fokus på den menneskelige eksistens og naturglæde, og repræsenterer ét af de første værker i Willumsens mere ekspressive vitalistiske malerkunst.¹³

Frem til begyndelsen af 1900-tallet var det almindeligt, at kvinder enten blev skildret i forhold til familien og hjemmet eller som »femme fatale« – den erotiske kvinde,

der i samtidens øjne søgte at distrahere manden i hans åndelige stræben. Denne skildring ses i mange af de symbolistiske værker i slutningen af 1800-tallet og kan måske forklares som en modreaktion på kvindens øgede indflydelse og rettigheder i det moderne samfund.¹⁴ Når J.F. Willumsen afbilder kvindeskønnen i *En bjergbestigerske*, er det imidlertid ikke ud fra kvindens sædvanlige præmisser, men ud fra hendes præmisser som et moderne individ (den emanciperede kvinde). Maleriet viser en friluftsklædt kvinde stående på en bjergskråning, med blikket rettet ud over det frodige og solrige bjerglandskab. Kvinden udviser en ro og balance ved sin hvilende position og koncentrerede blik, og dette skaber kontrast til de dramatiske og storslåede bjerge i baggrunden. Motivet til *En bjergbestigerske* er hentet sammen med *Badende Børn på Skagens Strand* under Willumsens

tur til Italien (Amalfi), som han foretog sammen med sin senere kone, billedhuggeren Edith Wessel. Under rejsen tog de på bjergvandring i Schweiz, hvor Edith stod model. Samværet med den moderne og selvstændige kvinde, Edith, vakte nyt liv i den allerede gifte Willumsen:

»Jeg var nedbrudt af disse Aars uharmooniske Samliv, da denne nye voldsomme og uimodståelige Kærlighed til en Kvinde arbejdede sig frem i mit Sind. Begreber som Ædelhed, Godhed og Skønhed fik Liv. Det var mere end Ord, og for første Gang i mit Liv var jeg virkelig lykkelig ... Min Kærlighed til hende var ophøjet.¹⁵

Disse næsten religiøst klingende kærlighedstilkendegivelser kan måske fornemmes i *En bjergbestigerske*? Ud over Willumsens skildring af den afbalancerede kvinde har han skildret naturen i klare, kraftige farver, hvis lysstyrke forstærkes af det kraftfulde sollys. De skarpe farver – i modsætning til de sort-hvide nuancer – havde sammen med sollyset en livsbekræftende virkning på Willumsen, hævdede han. Sammenholdt med hans kærlighed til Edith er det sandsynligt, at denne farvebrug i skildringen af naturen skulle forstærke og understrege hans forkærlighed for naturen og mennesket. Kvinden i billedet fremstår som en del af naturen ved sin fysiske tilstedeværelse i naturen. Hun udgør endvidere en trekantform, som var hun selv et bjerg mellem bjergene. Samtidig er hun også fjern fra naturen, hvilket ses ved hendes noget bevidste posering og nedtoning af den kropslige sansning. Selv om bjergbestigersken ikke udviser megen kropslig aktivitet i det gengivne øjeblik, så fornemmes den indirekte af beskueren ved bevidstheden om, at hun jo må have bevæget sig op ad bjerget for at

nå sit udsigtspunkt. I det senere værk, *Badende børn på Skagens Strand*, ses til sammenligning en hel anden kropslig bevægelsesglæde og naturdyrkelse, der kommer til udtryk gennem de livssprudlende børn og unge på stranden. Niels Kayser Nielsens peger på, at Willumsen i lige så høj grad arbejdede som en slags kunstnerisk »bevægelsesanalytiker« i sin afsøgning af kroppens mangfoldige former og bevægelser, som han var interesseret i selve det æstetiske i motivet.¹⁶ Denne observation kan meget vel være rigtig. Allerede fra 1893 anskaffede Willumsen sig et kamera på en rejse til Verdensudstillingen i Chicago, og fra 1900 begyndte han for alvor at samle og organisere eget og andres billedmateriale, der var opdelt i emner som mænd, kvinder, sport osv. Billedmaterialet anvendte han som redskab i sin afsøgning af den kropslige bevægelse bl.a. igennem hans mangeårige arbejde med *Badende Børn på Skagens Strand*.¹⁷

I *En Bjergbestigerske* er der ikke fokus på den vitale bevægelse. Willumsens tanke var snarere at skabe et »stort monumentalt Billede, der skulde vise Mennesket i den frie Natur mellem Bjergene«.¹⁸ Det monumentale kommer netop til udtryk i den position og de rammer, hun er skildret i. Hun kan betragtes som en moderne klædt kvinde, der »overskuer verden« og holder en vis ophøjet distance til naturen. Dermed skildres hun i højere grad som en kvinde, der er »i naturen« og ikke som en kvinde, der »udgår fra naturen«. Det vitalistiske i Willumsens *En bjergbestigerske* kommer således til udtryk i det bevidstgjorte menneskes harmoni med naturens kraft og rigdom.

Som Lise Præstgaard også tilkendegiver, afviger *En bjergbestigerske* fra tesen om den følelsesfulde »naturkvinde« kontra den rationelle og intellektuelle mand.¹⁹ Wil-

lumsens kærlighedsforhold til Edith Wessel var langt fra præget af et traditionelt køns-syn. Under rejsen til Amalfi nød de på lige fod badelivet sammen med de indfødte drenge på stranden, for som Willumsen fortæller: »Sommetider svømmede alle omkap. Vi blev efterhaanden ligeså brune som Drengene. Det var Sporting og Kamping førend dette var kommet paa Mode«. ²⁰ Edith ydede altså både et intellektuelt, menneskeligt og kropsligt modspil til Willumsen, hvilket sandsynligvis prægede hans fremstilling af kvinden i værket *En Bjergbestigerske*.

Willumsens livslange interesse for skildringen af det vitale menneske og for naturvidenskaben i det hele taget begyndte i en tidlig alder. Interessen for tegningen blev højnet af nederlag i de boglige fag i skolen. ²¹ Inspiration til Willumsens skildringer af mennesket i den storslåede natur kan være hentet flere steder. For det første ansporede den naturvidenskabelige interesse ham til at undersøge naturen praktisk gennem sine bjergvandring alene og med Edith, men også teoretisk gennem sin beskæftigelse med bl.a. den fremtrædende tyske zoolog Ernst Haeckel (1834-1919). Haeckel var overbevist om »den gennemstrømmende kraft i naturen, hvorfra alt liv og erkendelse udgår«. ²² For det andet kan han have ladet sig inspirere af andre danske og europæiske vitalister, hvis kunst Willumsen var bekendt med og som han anerkendte. Under sit ophold i Paris (1903-05) forsøgte han forgæves gennem en udstilling, »Salon des Étrangers«, at skabe bedre vilkår for den kunst, der sagde ham noget, bl.a. værker af en del nordeuropæiske vitalistiske kunstnere. ²³

Oluf Hartmann – den mandlige kraftudfoldelse

Oluf Hartmann skildrede foruden øde naturlandskaber hovedsageligt velkendte fortællinger i sine værker. De værker, der fylder mest i hans samlede oeuvre, er moderne fortolkninger af bibelske og mytologiske scener med fokus på en vital maskulin kropssdyrkelse som i *Kampen om Patrokles lig* (1907). Hartmann skildrede også stridende kvinder i sine motiver ofte i skikkelse af hekse, som i *To hekse, der slås* (1908). Hartmanns kvinder udtrykker dog langt fra den samme kraftfulde og intense kropssudfoldelse, som de kæmpende mænd udviser.

I modsætning til Willumsen er det i Oluf Hartmanns *Jakobs kamp med englen* (1908) det handlekraftige mandlige køn, der fokuseres på i en på én gang lidenskabelig og alvorsfuld dyst mellem to stærke mænd i skikkelse af to bibelske figurer. En mandighedsdyrkelse, der kan ses i sammenhæng med en »homoerotisk« dyrkelse. Ifølge historikeren Hans Bonde indeholder det homoerotiske ikke nødvendigvis en fysisk seksuel kontakt men snarere en psykisk attraktion og identifikation med et menneske af samme køn. ²⁴ I *Jakobs kamp med englen* er det de kraftfulde mandskroppe og spontane bevægelser, der er i fokus, og sammen med deres placering i et dunkelt udefinerbart rum understreges deres instinktive kampgejst. Her er det altså dyrkelsen af naturen/instinkt i mennesket, ja i manden, der kommer til udtryk.

Billedkunstneren Oluf Hartmann var ud af en borgerlig og musisk familie med stærke kunstneriske interesser. Han fandt relativt hurtigt sin egen interesse og evne inden for maleriet. Hartmann gik først seks år på Kunstakademiet, hvor han modtog den klassiske naturalistiske skoling, men i 1902



Oluf Hartmann. Jakobs kamp med englen, (1908). Olie på lærred, 113 x 93,5 cm. Statens Museum for Kunst.

kom han på Kunstnernes Studieskoler (oprettet 1882), der havde Kristian Zahrtmann (1843-1917) som ledende underviser fra 1885.²⁵ Zahrtmann prægede stort set en hel generation af århundredeskiftets danske kunstnere. Blandt disse var J. F. Willumsen og »Hellenerne«, der var en gruppe unge kunstmalere, som lod sig inspirere af de gamle grækeres forkærlighed for de nøgne atleters legemsdyrkelse. Denne inspiration sås også i genoptagelsen af de Olympiske Lege. Hellenerne forsøgte fra 1894-1903 på mere beskeden vis at forene kunstudøvelsen, krops- og friluftsdyrkelsen i natur-skønne omgivelser på Refsnæs.²⁶ Efter normen på dette tidspunkt tilbød Zahrtmann kun undervisning til mandlige elever med brug af mandlige modeller. Han var homo-

seksuel og dyrkede foruden sine mange historiske motiver også mandigheden i sine senere værker *En Sejrhætte* (1908) og *Adam i paradiset* (1914).

Oluf Hartmann var adskillige gange med Zahrtmann i Italien under sit uddannelsesforløb på Studieskolen. Zahrtmanns opfordring til eleverne om udvikling af egen kunstnerisk personlighed, gav Hartmann god mulighed for at udvikle sin kunst på egne præmisser. I værket *Jakobs kamp med englen* ses hans foretrukne skildring af den vitale maskuline kropsdyrkelse.

I fritiden nød Hartmann friluftslivet ved godset Fuglsang på Lolland-Falster²⁷, og selv om han ikke dyrkede den kropslige kamp i sit privatliv, kan der alligevel drages paralleller fra hans person til hans kunstne-

riske udtryk og praksis, for som det bliver sagt om ham af en malerkollega:

»Hans Atelier var lille, og et stort lærredstæppe var trukket for, så Lyset fra Ateliervinduet kun brugtes til at male ved; inde i Mørket stod så Modellen, svagt belyst fra et lille, højtbeliggende Vindue. Her gik han frem og tilbage kiggende på Modellen – og tilbage igen til Billedet. Inde fra mit lyse Atelier følte jeg det som et Dyrs Traven i sit Fangebur, ikke mindst når høje uarticulerede Brøl fulgte med Vandringen. Han kæmpede både åndeligt og legemligt.«²⁸

Skildringen af Hartmanns arbejdsform synes at stemme overens med det indtryk, man får ved at kigge på *Jakobs kamp med englen*. Der er en dystert stemning i værket: mørket er dominerende, og det, lyset koncentrerer om, er det, der for maleren synes at være det vigtige, nemlig den nøgne aktive, kraftfulde mandskrop – man kan næsten forestille sig mændenes brølende kraftanstrengelse. Det er dog ikke bare den fysiske, men også den følelsesladede kontakt mellem de kæmpende mænd, der portrætteres.

Oluf Hartmanns *Jakobs kamp med englen* og lignende af hans værker kunne meget vel ses som eksempel på en homoerotisk dyrkelse inden for malerkunsten og dermed bekræfte Hans Bondes tese om en særlig mandighedsdyrkelse. Selv om den unge Hartmann, så vidt vi ved, ikke var homoseksuel, så kan hans stærke tilknytning til den ældre, homoseksuelle og mandighedsdyrkende Zahrtmann måske have haft indflydelse på hans interesse for skildringen af den mandlige følelsesladede kropskontakt.

Lise Præstgaard hævder, at skildringen af den biologiserede mand i den vitalistiske kunst også finder sted, men i langt mindre

udstrækning, end det ses for kvinden. For mig at se skildres mandigheden i Hartmanns vitalistiske værk ved en udpræget biologisering af manden. Nok er Hartmanns mænd handlende i deres kropsudfoldelse, men de kunne lige så vel opfattes som værende i kontakt med de »naturlige« aggreSSIONER/instinkter. Med udgangspunkt i Hartmanns udprægede dyrkelse af de mandlige naturinstinkter må Præstgaards tese således betragtes med et vist forbehold.

Kai Nielsen – livsglæde og frodighed

Mange af Kai Nielsens tidlige værker fra ca. 1901-1909 er inspireret af den realistiske stil med sociale temaer. Efterfølgende ses Kai Nielsens lange vitalistiske periode, hvor hans arbejder primært befolkes af nøgne sanselige kvinder, der ofte er omgivet af små buttede og livlige børn som i *Granitmoderen* (1917) og *To søstre* (1916). Kai Nielsen skildrer også mandigheden – dog i noget mindre udstrækning – i buster af boksere som *Dick Nelson* (1918-1922) og *Emil Andreasen* (1922).

Det vitalistiske, som det kommer til udtryk i Kai Nielsens skulptur *Vandmoderen* (1919-1920), tager – modsat Hartmanns *Jakobs kamp med englen* – afsæt i dyrkelsen af det kvindelige og i børnene. Værket er et af Kai Nielsens vitalistiske hovedværker, som viser kvindens sanselighed og livgivende kraft, der repræsenteres af det livsbekræftende afkom: børnene.

Efter en længere udlandsrejse i 1913 til henholdsvis Paris og Italien tilkendegiver Kai Nielsen, at han befinder sig bedst i Danmark. Kai Nielsen havde på dette tidspunkt mødt den norske maler Yanna Lange, med hvem han blev gift i 1915. Sammen fik de to



Kai Nielsen. Vandmoderen (1919-1920). Marmor, 167 x 160 cm. Ny Carlsberg Glyptotek.

børn, som optog ham meget. Hans værker var de følgende år domineret af frodige figurer af kvinden ofte omgivet af nysgerrige og myldrende børn.²⁹ Inspirationen til *Vandmoderen* fik han ved at betragte dyrene med deres unger i Zoologisk Have.³⁰ Billedet af en afslappet hunløve, der lader sine unger die og kravle omkring hende, manes frem, når man betragter *Vandmoderen*. Kai Nielsens skildring af det vitalistiske, den livgivende og frodige kvinde kommer meget godt til udtryk i hans kommentar to år efter udførelsen af figuren:

»Den er tænkt som et symbol paa Frugtbarheden, Kvinden om De vil. Efter min Mening er Kvinden det eneste og skønneste Udtryk, vi har for Frugtbarhed, og

netop gennem Børnene naturligvis, disse herlige Tingester, uden hvilket vort Liv intet som helst ville være.»³¹

Det var ikke kun dyrebørn, Kai Nielsen lod sig inspirere af, men også hans egne børn. Som datteren beskriver, tegnede han skitser af dem og udfordrede deres motoriske evner gennem akrobatiske øvelser i hjemmet.³² Det er nok ikke tilfældigt, at Kai Nielsen var så optaget af skildringen af børn. Betydningen af barnets vilkår og dannelse gennem leg var et led i tidens sundhedsdyrkelse, idet der opstod en bekymring for generationernes helbredstilstand. Et eksempel på dette ses i forfatterinden Ellen Keys (1849-1926) studier i det internationale berømte værk *Barnets Aarhundrede*

fra 1900.³³ Barnet blev symbolet på det nye århundredes fødsel og forhåbninger og et ideal, der repræsenterede indlevelsen og den intense naturoplevelse, der var en del af tidens sundhedsdyrkelse.

Kai Nielsens *Vandmoderen* kan til dels bekræfte Præstgaards tese, idet kunstneren opfattede kvindefiguren som et frugtbarhedssymbol i tæt kontakt med naturen. Altså kan kvinden meget vel siges at være skildret ud fra sin biologiske evne, her som den fødende, fertile kvinde i tæt kontakt med det livgivende vand. Mit forbehold mod Præstgaards tese går derimod på, at hun tolker denne type »naturkvinde« som værende blottet for den bevidsthed og handlekraft, som manden menes at repræsentere. Men var det ikke netop i kvindens livgivende kraft og afkom, at Kai Nielsen så noget helt særligt og eksistentielt uundværligt? *Vandmoderen* udviser måske en vis passivitet i sin halvt liggende stilling, men er ikke desto mindre, i kraft af sin kropsstørrelse og fertilitetsevne, udtryk for et beskyttende og skabende kvindekøn. Og til det er der vel i høj grad knyttet en »handlende« egenskab.

Kai Nielsen var meget optaget af kropsdyrkelsen i fritiden ikke mindst sin egen. Helt fra barndommen havde han dyrket idræt for at fremme sin fysik. Fra naturens hånd var han udstyret med en spinkel kropsbygning og rund ryg, men ved hjælp af legemsdyrkelsen fik han rettet væsentlig op på dette. Kun læggene forblev tynde, og at Kai Nielsen i denne sammenhæng begyndte at »gå med kunstige lægge«, siger lidt om hans kropsbevidsthed. Han var endvidere umættelig i sin udøvelse af diverse idrætsgrene. Hans fokus på eget kropsligt helbred og styrke blev sandsynligvis yderligere forstærket af, at han i en tidlig alder fik kroniske maveproblemer, der tvang ham til at indstille sin kunstpraksis i perioder. Når

han igen kom til kræfter, gik han endnu hårdere til værks, både med kunstarbejdet og den kropslige udfoldelse i fritiden.³⁴

Rudolph Tegner – mennesket og lyset

Rudolph Tegnernes tidlige værker er præget af et meget ekspressivt symbolistisk formsprog ofte med sjæletunge temaer som i *Jordbunden* (1897-98) og *Frigjort* (1900-01). Hans vitalistiske periode kan betragtes som relativt afgrænset og ses i værkerne fra 1909 til 1915, der viser en dyrkelse af livets mere jordnære og positive sider. Her arbejdede han bl.a. med *Livets Port* (1915) og med *Danserindebrønden* (1910-13). Sidstnævnte afbilder tre berømte balletdanserinders livfulde, lette dans på kanten af en antik brønd. Senere i karrieren arbejder Tegner overvejende med stiliserede arkaisk inspirerede skulpturer med et mytologisk indhold.

Dyrkelsen af mandigheden kommer ikke entydigt til udtryk i Rudolph Tegnernes *Mod lyset* (1909) – som den gør i *Jakobs kamp med englen* – der er nærmere tale om en dyrkelse af mennesket generelt. I Tegnernes skulptur repræsenterer menneskegruppen henholdsvis manden, kvinderne og barnet og deres higen mod sollysets stråler. Dette værk fremstiller således en dyrkelse af *mennesket* modsat de andre kunstværker, der overvejende tager udgangspunkt i *enten* manden, kvinden eller barnet. Det vitalistiske i *Mod lyset* viser sig i et fint samspil mellem de muskuløse kroppe, deres bevægelige overkroppe og ansigternes ekspresive og næsten teatraliske udtryk, der understreger den sanselige legemsdyrkelse. Det robuste og patinerede bronzemateriale samt placeringen af menneskegruppen på en høj



Rudolph Tegner. Mod lyset, (1909). Bronze/granit, 850 x 800 x 700 cm.

Byrummet som det så ud da »Mod lyset« blev opstillet i 1910. Den store klippesten med menneskegruppen rager godt op i Amorparken, der på dette tidspunkt ikke er vokset til endnu.

klippesten, understreger dyrkelsen af den ydre natur: menneskets higen efter sollyset og dets livgivende kræfter.

Tegner beretter, hvorledes han gennemgik mange års eksistentielle kampe. Fra barnsben hadede han de boglige fag i skolen, mens det praktiske interesserede ham. Faderen, hvis accept Tegner søgte at vinde gennem store dele af sin barndom og ungdom, var stærkt imod hans optagelse på Kunstakademiet i 1890, men alligevel veg Tegner ikke fra sit ønske om at blive kunstner. Ønsket opstod, da han besøgte Athen og Akropolis som 15-årig kadet på korvetten »Dagmar«. I Tegers tidlige symbolistiske værker skildrede han flere gange de dystre sider af menneskets eksistens, herunder den erotiske kvindes hæmning af mandens

åndelige stræben, som det ses i *Jordbunden* og *Frigjort*. Tegners kvindeskildring i disse værker kan dels være afledt af den modstand, der generelt var mod kvindens øgede indflydelse i samfundet, dels være påvirket af en ulykkelig forelskelse, der tærede på ham.³⁵ Hans ekspressive formsprog ansås efter tidens normer for uskønt, og de meget kritiske danske anmeldelser af hans kunst fik ham ofte til at føle, at der foregik en hetz mod ham. Men Tegner var tilsyneladende heller ikke nem at indpasse hverken i det traditionelle eller frie kunstnermiljø. Tegner ytrede ubetinget sin egen mening, hvilket medførte, at han i 1904 blev sortlistet af akademiets professorer efter en ophedet diskussion, og at han i 1913 blev eksklude-

ret fra de Frie Kunstneres sammenslutning efter uoverensstemmelser.

På trods af Tegners svære perioder viser han med *Mod lyset* en anderledes side af sine kunstneriske arbejder, der peger i en mere livspositiv retning. Skulpturen er et monument over Niels Finsens opdagelse af lysets helbredende effekt. Skulpturen blev til efter en konkurrence, som blev udskrevet i 1904, og som Tegner altså vandt – i øvrigt efter megen diskussion i komitéudvalget.³⁶ Tegners idé til skulpturen var ifølge hans eget udsagn opstået førend konkurrenceudskrivelsen. Han beretter selv om, hvordan han fik ideen efter et halvt års sygeophold på et tuberkulosesanatorium i 1902-03 i Davos. Opholdet krævede, at patienterne lå en halv time i haven hver dag. Mens han lå ude i haven med lukkede øjne og blev gennemvarmet af solen, så han livagtigt hele figurgruppen *Mod lyset* tage form for sit indre blik, og som han sagde, så han »*Skikkelser gennemstrømmes af den samme Trang, som jeg selv er besat af: at løfte Sjæl og Krop mod Helbredelse og Lykke*« og at »*Solens Lys havde brændt og mærket mig ind til Hjerteroden*«. ³⁷ Foruden Tegners begejstring for sollyset var han lige som de fire andre kunstnere også et produkt af tidens øvrige sundheds- og kropsdyrkelse. Ligesom fætterten, Oluf Hartmann, tilbragte han en del somre ved Fuglsang og dyrkede også diverse friluftaktiviteter her.³⁸

Som det fremgår af ovenstående, er der ikke noget, der tyder på, at Tegner skildrer kønnet dikotomisk. Både manden og kvinden fremstilles kropsligt stærke og sanselige, absorberet i sollysets helende virkning, og Tegner selv omtaler skulpturen som »en gruppe mennesker«. I sine tidligere symbolistiske skulpturer, hvor Tegner skildrer »naturkvinden« som en trussel for den ån-

deligt stræbende mand, er der i *Mod lyset* sat fokus på mennesket som helhed og dets afhængighed af naturens elementer.

Tegners fokus på de positive sider af livet og mennesket i hans vitalistiske værker kan meget vel være præget af lykkelige hændelser i hans liv. Efter mange års eksistentielle tanker og en ulykkelig forelskelse, indgik han i 1911 i et ægteskab med Elna Jørgensen (1889-1976), som han udviklede et nært venskab med. Elna var ud af en velhavende familie og blev desuden en stor moralsk og økonomisk støtte for Tegner. Hun finansierede bl.a. oprettelsen af skulpturparken og det senere Tegners Museum i Nordsjælland.³⁹

Konklusion

Hans Bondes argument om en særlig virilistisk dyrkelse inden for kunsten må ud fra denne gennemgang betragtes som en sandhed med modifikationer. Bonde har utvivlsomt ret, når han har hævdet, at der kan ses en særlig krops- og mandighedsdyrkelse inden for den fremherskende moderne sport og gymnastik, ligesom der er eksempler på en vitalistisk mandighedsdyrkelse i Nord-europa i kunsten omkring år 1900. Kunstnergruppen »Hellenerne« er som nævnt et af de tidligste danske eksempler på en sådan dyrkelse. Oluf Hartmann repræsenterer ligeledes denne mandighedsdyrkelse. Hans akademiske kultur- og kunstprægede opvækst, påvirkning fra den mandighedsdyrkende lærer Kristian Zahrtmann samt hans egen krops- og fritidsdyrkelse kan givet vis have smittet af på unge Hartmann og hans beskæftigelse med det vitalistiske. *Jakobs kamp med englen* udtrykker en vitalistisk »homoerotisk« dyrkelse, hvor den mandlige muskelkraft og spontane bevægelse udmønter sig i en lidenskabelig og alvorlig krops-

lig dyst. Her ses den mandlige »naturdyrkelse« gennem de kæmpendes instinktdyrkelse. Men selv om denne mandighedsdyrkelse er til stede i kunsten, ses i høj grad også en dyrkelse af kvinden og barnet i den vitalistiske kunst. Kai Nielsen og J. F. Willumsen er eksempler på kunstnere, der i deres vitalistiske værker skildrer en udpræget dyrkelse af kvindens selvstændighed, frodighed og livgivende kraft samt barnets livsglæde. En inspiration, der i høj grad af-født af deres kærlighed til kvinden og barnet i privatlivet. I forhold til disse kærlighedsfølelser kommer repræsentationen af kvinde-kønnet dog forskelligt til udtryk i deres værker. I *Vandmoderen* skildres kvinden som det frodige midtpunkt, hvis kraft og styrke ligger i hendes livgivende evne og beskyttelse af børnene, og dermed kan hun ikke udelukkende betragtes som et køn uden »handlekraft«. Ydermere plages Kai Nielsen i en ung alder af tilbagevendende sygdom, hvilket tilsyneladende kun forstærkede hans fascination af vitalismen med kvinden og barnet som de livsbekræftende symboler. I *En Bjergbestigerske* er det ikke hendes biologiske køn, der er centralt. I stedet er det hendes åndelige styrke og selvstændighed, der er i fokus, hvilket stemmer overens med det på alle måder jævnbrydte forhold, som Willumsen havde til Edith Wessel. I deres fritid dyrkede Kai Nielsen og Willumsen dog kroppen og mandigheden. Så selv om mandighedsdyrkelsen altså var nedprioriteret i deres kunst, kom den til fuld udfoldelse i de to kunstneres fritid. Dyrkelsen af barndommen er også et fremtrædende træk i den vitalistiske kunst, som det bl.a. ses i Kai Niensens *Vandmoderen*, hvor et mylder af børn med bløde kroppe udviser sprudlende livsglæde og energi. Også Willumsen har fokus på børn og unges vitale bevægelser og naturdyrkelse i *Ba-*

dende Børn på Skagens Strand. Det er karakteristisk for dem begge, at børnene som motiv dels havde en æstetisk og indholdsmæssig betydning, men også i særlig grad gav dem en mulighed for at undersøge kroppens mange bevægelser og former i kunsten. Både Willumsens og Rudolph Tegnens interesse for det kunstneriske sås allerede i deres tidlige skoleår, og ligesom Willumsen og Kai Nielsen påbegyndte Tegner sine vitalistiske arbejder i en periode, hvor han oplevede en forelskelse, der lettede hans tungsind. Desuden påvirkede Tegnens næsten vækkelseslignende oplevelse af lysets helende kræfter også hans skildring af mennesket som helhed i værket *Mod lyset*.

Ud over privatlivets betydning for kunstnerens interesse og beskæftigelse med det vitalistiske i en længere eller kortere periode af deres karriere kan der ikke ses bort fra, at den generelle krops- og sundhedsdyrkelse i samfundet omkring år 1900 også ansporede dem i en krops- og naturdyrkende retning. Dette ses især i kunstnerens større eller mindre berøring med den moderne friluft- og sportsbølge.

De gennemgåede eksempler viser dermed, at der ikke er tale om en vitalistisk kunst, hvor dyrkelsen af det mandlige køn er absolut dominerende, eller hvor tidens biologiske opfattelse af kønnet nødvendigvis afstedkommer en vitalistisk dikotomisk skildring af kønnet i samme grad, som Lise Præstgaard påstår. Det er altså både børn og unge samt fuldvoksne kvinder og mænd i den fertile alder med handlekraft og styrke, der er centrale i den vitalistiske kunst. Hans Bondes og Lise Præstgaards teser om kønsdyrkelsen i den vitalistiske kunst er efter min mening stillet for skarpt op, og jeg vil således tale for en modificering af dem. Et bud på en definition kunne således lide: *Den vitalistiske kunst i Danmark i begyn-*

delsen af det 20. århundrede kan karakteriseres ved en dyrkelse af det kropsbevidste, natur- og instinktprægede menneske, fuld af livslyst. I denne dyrkelse er fokus rettet mod kvindelig skaberkraft og selvstændig-

hed, mandlig styrke og vilje samt ungdommens og barndommens sprudlende aktivitet og bevægelsesformer.

Noter

- 1 Halse S. (2004), s. 1.
- 2 Kayser Nielsen N. (2000), s. 105-106.
- 3 Charles Darwins beskrivelse af arternes oprindelse udkom på dansk i 1872. Hans teorier blev uden videre anvendt til at beskrive den menneskelige karakter og dets vilkår under benævnelsen »socialdarwinisterne«. Hans Bonde (1991), s. 24-25.
- 4 Gether C. (2000) s. 16.
- 5 Den brede interesse viser sig dels ved en udgave af tidsskriftet Kritik 171 fra 2004, der anskuer de vitalistiske strømninger inden for forskellige forskningsområder, dels i særudstillingen: »Livskraft – vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930« på Munch Museet i Oslo i februar, 2006, med udgivelsen af et tilhørende katalog med artikler inden for den vitalistiske kunst. Derudover offentliggøres der i år 2008 et forskningsprojekt om vitalismen foranlediget af Fyns Kunstmuseum/Odense Bys Museer og Storstrøms Kunstmuseum, der vil forsøge at skabe en mere tværfaglig og kulturhistorisk sammenhæng.
- 6 Også kunsthistorikerne Lill-Ann Körber og Patrik Steorn sætter fokus på mandighedsdyrkelsen i deres forskning.
- 7 Bonde H. (2005) s. 1-6.
- 8 Præstgaard A. L. (2004) s. 8-19.
- 9 Artiklen bygger på mit speciale *Vitalistiske strømninger i Danmark i 1890 – 1920'erne – en undersøgelse af sammenhængen mellem kunsten og det idrætslige* (2006). Af hensyn til artiklens mindre omfang er det derfor kun et udvalg af speciallets værkmateriale, der indgår i artiklens undersøgelse.
- 10 Bonde H. (1991) s. 16, 22, 131-157.
- 11 I.P. Müller og Niels Bukh skabte også en separat gymnastik for kvinder – og for Müllers vedkommende også for småbørn. Gymnastikformen var dog langt mindre hård i det der ifølge begge gymnastikpædagoger måtte tages hensyn til de biologiske forskelle mellem kønnene.
- 12 Hans Bonde beskriver både I. P. Müllers og Niels Bukhs gymnastiksystemer i hhv. artiklen *En sundsjæl i et sundt legeme* og i hans disputats *Niels Bukh – En politisk-ideologisk biografi*.
- 13 Haagen Pictet L. (2000) s. 203.
- 14 Sørensen G. (1981) s. 29.
- 15 Willumsen J.F. (1953) s. 124.
- 16 Kayser Nielsen N. (2000) s. 98-99.
- 17 Buurgård L. (1999) s. 41, 133. & Krogh L. (1995) s. 118.
- 18 Willumsen J.F. (1953) s.147.
- 19 Præstgaard A. L. (2004) s. 14.
- 20 Citat af Willumsen, af Marianne Wirenfelt Asmussen. (1990) s. 14.
- 21 Willumsen J.F. (1953). s. 3, 11.
- 22 hvilket han skrev om i sit hovedværk »Die Welträtsel« (Verdens gåder) fra 1899. Haagen Pictet L. (2000) s. 202, 207.
- 23 Af disse kunstnere ses Rudolph Tegner og Svend Hammershøi, Anders Zorn, Edvard Munch, Albert Edelfelt, Akseli Gallen-Kallela og Ferdinand Hodler. Det generelle vitalistiske udtryk som præger disse kunstnere er: den nøgne (ofte aktive) mand eller kvinde i tæt kontakt med naturen. Willumsens *En bjergbestigerske* skildrer ligeledes kvinden – eller mennesket – i samspil med naturen, men afviger fra de andre vitalistiske værker på dette tidspunkt, idet bevægelsen og nøgenheden er udeladt. Haagen Pictet L. (2000) s. 202, 207.
- 24 Bonde H. (København, 2001) s. 407.
- 25 Skolen havde Den Frie Udstilling (fra 1891) som udstillingsvindue, et miljø der opstod i opposition til Kunstakademiets monopol med udstillingen på Charlottenborg. Hartmann S. (1994-2000) s. 195 & Nørregård-Nielsen H.E. (2004). s. 393.
- 26 Wivel H. (1995) s. 14, 187.
- 27 Valentiner G. (1990) s. 13-14, 18, 28.

- 28 Bramsen H. (1964) s. 6.
 29 Gether C. (1986) s. 11-13.
 30 Gether C. (1986) s. 171. *Vandmoderen* er en gen-tagelse af en bronzeudgave som Kai Nielsen ud-førte til opstilling i den norske skibsreders A. F. Klaveness's villahave. Fonsmark A.B. (1982) s. 7.
 31 Gether C. (1986) s.173.
 32 Nielsen K. N. (1985)
 33 Key E. (1902) s. 4.

- 34 Gether C. (1986) s. 15-16 & Nielsen K. (1949) s. 16.
 35 Tegner R. (1991) s. 85, 88.
 36 Hald A. (1998) s. 23.
 37 Tegner R. (1991) s. 106.
 38 Tegner R. (1991) s. 19, 42, 74-76, 80, 85, 88, 105.
 39 Hald A. (1998) s. 26, 29, 36.

Litteratur

- Bonde H. *Mandighed og sport* (Odense 1991).
 Bonde H. *En sund sjæl i et sundt legeme. I: Sundhed mellem biologi og kultur* (København, 1999).
 Bonde H., *Niels Bukh – En politisk-ideologisk bio-graf*. (København, 2001).
 Bonde H., *Olympiske dimensioner – Vitalisme og vi-rilisme i dansk kunst og idræt 1900-1945 I: Kritik* nr. 173 (København, 2005).
 Bramsen H. *Oluf Hartmann* (København 1964).
 Buurgård L. *J. F. Willumsen – Bjerget, kvinden og selvet* (Odense, 1999).
 Fonsmark A.B. *Skulpturerne i Klaveness-parken* (København, 1982).
 Gether C. *Billedhuggeren Kai Nielsen 1882-1924* (København, 1986).
 Gether C. *Edvard Munchs vitalisme. I Edvard Munch. Det nære liv – malerier fra Ekely 1916-1944.* (Kø-benhavn 2000).
 Haagen Pictet L. *Europæeren J. F. Willumsen – kunst-syn og selyforståelse ved indgangen af det 20. århundrede. I: Nørgaard P. L. (red.). Sjælebilleder – Symbolismen i dansk og europæisk kunstmaleri 1870-1910* (København, 2000).
 Hald A. *Rudolf Tegnens udvikling som billedhugger* (Nordsjælland, 1998).
 Halse S. *Vitalisme – fænomen og begreb. I: Kritik* nr. 171 (København 2004).
 Hartmann S. *Kristian Zahrtmann. I Weiss P. & Hen-ning Aarsø C. & Holstein P. (red.) Weilbach Dansk kunstnerleksikon* (København, 1994-2000).
 Kayser Nielsen, N. *Maleriet og den ny krop – fire nordiske kunstnere 1900-1914. I: Idrætshistorisk årbog* (Odense, 1999).
 Key E. *Barnets århundrede – studier* (København, 1902).
 Körber L-A. *Sunnhet versus homoerotikk?Badende Menn, nakenhet og den mannlige akt rundt 1905. I: I: Livskraft – vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930* (Oslo, 2006).
 Nielsen K. N., *Billedbogen om Kai Nielsen.* (Frede-rikshavn, 1985).
 Nielsen K. *Lidt om skulptur* (København, 1949).
 Nørgaard P. L. (red.). *Sjælebilleder – Symbolismen i dansk og europæisk kunstmaleri 1870-1910* (Kø-benhavn, 2000).
 Nørregård-Nielsen H.E. *Dansk kunst – Tusind års kunsthistorie* (København, 2004).
 Præstgaard A. L., *Biologiseringen af kvinden – brik-ker til en mosaik om vitalismen i dansk litteratur og malerkunst. I: Kritik* nr. 171 (København 2004).
 Sneider A. L. *The methodologies of art* (Cambridge, 1996).
 Steom P. *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900-1915. I: Livskraft – vitalis-men som kunstnerisk impuls 1900-1930* (Oslo, 2006).
 Sørensen G. *Vitalismen år?Skandinavisk maleri efter århundredeskiftet.* Cras nr. 26 (Silkeborg, 1981).
 Tegner R. *Mod lyset* (København, 1991).
 Valentiner G., *Oluf Hartmann 1879-191.* (Storstrøms-og Vejle amt, 1990).
 Willumsen J. F., *Mine erindringer fortalt til Ernst Mentze* (København, 1953).
 Wirenfelt Asmussen M. *Willumsens Badende børn – fra skitse til færdigt billede.* (Frederikssund, 1990).
 Wivel H. *Den Store Stil – Dansk Symbolisme og im-pressionisme omkring år 1900* (København, 1995).