

”Barbermaleren” John Christensen, en kultskikkelse i mellemkrigstidens kunstliv

”Barbermaleren” John Christensen gik fra feteret medlem af dansk kunstliv til marginaliseret skikkelse i kunsthistorien. Her kastes nyt lys over John C. og hans placering i sin tids kunst.

Af Hanne Abildgaard / Udgivet oktober 2015

RESUMÉ

Artiklen analyserer den proces, der i løbet af få år gjorde barberen John Christensen til et feteret medlem af mellemkrigstidens danske kunstliv, og de forhold, der medvirkede til hans kunsthistoriske marginalisering efter 1950. Via afdækningen af en institutionelt understøttet ”primitivisme” og af en stadig mere udbredt bevidsthed om arbejderbefolkningen og –bevægelsen som betydningsfulde faktorer på kunstens felt, foreslås det, med udgangspunkt i John C. og en række kunstnere omkring ham, at tegne et mere pluralistisk helhedsbillede af tidens kunst end det, der består af de to uforenelige blokke avantgarde og tradition.

ARTIKEL

I 2011 købte Statens Museum for Kunst Artister i manègen fra 1932, museets fjerde maleri af kunstneren John Christensen. Det første, *Snekastere* fra 1933, blev modtaget som gave i 1940, mens de to øvrige, *Dame med hat. Kunstnerens hustru*, *Dagny Marie Christensen* fra 1935 og Selvportræt fra 1936 er købt i 1980’erne. Museets samling rummer endvidere 39 arbejder på papir, de første købt i 1932, de sidste i 2002. Alle værkerne opholder sig stort set permanent på magasin lige som de godt og vel 150 andre værker af kunstneren, som findes spredt rundt på landets museer.¹

Skønt museernes værker altså er gemt godt af vejen, er navnet John Christensen ikke ukendt af offentligheden. Især hvis man tilføjer ”Barbermaleren”, vækker det genklang hos mange mennesker. Kunstneren har gennem tiden været emne for talrige journalistiske artikler, gerne med hovedvægten på det farverige miljø omkring hans barbersalon på Kapelvej på Nørrebro, hvor han fandt mange af sine motiver, og i 1987 blev der sågar lavet et teaterstykke om ham.² Men i kunsthistorieskrivningen har han fodnotestatus,³ i oversigtsværkerne om 1930’erne, der almindeligvis bygges op som en fortælling om de nærmest uforenelige blokke avantgarde

(eller modernisme) og tradition, svæver han rundt uden kontekst, evt. som en fodnote til Corner-traditionen, i forlængelse af hjemstavnsmaleriet.⁴

Formålet med nærværende artikel er at analysere, hvordan barberen John Christensen (herefter John C.) blev en del af sin samtids kunstliv, dvs. forfølge den proces, der i løbet af få år bragte barberen frem til en position som en kunstner med nærmest kultagtig status, hyldet af kritikere i alle lejre, ved sin død i 1940 sammenlignet med kunsthistoriens store enere som van Gogh, Chagall og ”tolderen” Rousseau.

Over 70 år er gået, siden John C. døde. Stort set alle øjenvidner og kolleger er borte,⁵ og ud over en enkelt udklipsmappe er der ikke noget arkiv efter ham eller i det hele taget noget nævneværdigt førstehåndsmateriale ud over værkerne.⁶ Det er altså nødvendigt at tage udgangspunkt i materiale fra personer omkring John C., der kan belyse salg og alliancer, samt i trykt materiale, der belyser udstillingsaktivitet og reception, hvis den nævnte proces skal analyseres. Især vil det her blive belyst, hvem der købte af og på anden vis støttede kunstneren, hvordan og med hvilke bevæggrunde formidlingen af ham foregik, og hvilken agenda de forskellige aktører havde.⁷ Målet er at få åbnet for en kontekst, som vil gøre det muligt at perspektivere kunstner og værk på mere meningsfulde måder end den, der antydes ovenfor. [fig.1]

Men allerførst enkelte facts om hovedpersonen: John C. blev født i 1896 og voksede op i en skrædderfamilie i St. Kongensgade-kvarteret i København som ældste søn i en søskendeflok, der efterhånden nåede op på 12. Han gik i Sølvgades Skole og blev efter at have afsluttet sin soldatertid uddannet som frisør i Haslev. Det lå således ikke lige for, at han skulle blive en velkendt skikkelse i mellemkrigstidens danske kunstliv.

I 1920 fik han barberforretning i Roskilde, og i 1921 giftede han sig med Dagny, som var ekspeditrice i den butik, hvor han købte tobak. Det nygifte par vendte i 1922 tilbage til København, og her drev John C. frem til 1937 barberforretning i kælderens Kapelvej 7A på Nørrebro.⁸ Familien boede i en toværelses lejlighed i samme ejendom indtil 1935, da John C. fik Villiam H. Michaelsens legat og brugte pengene til at flytte til en kvistlejlighed Fyensgade 4, ligeledes på Nørrebro og ligeledes med udsigt til Assistens Kirkegård. I 1937 købte han, efter at have modtaget Oluf Hartmanns legat,⁹ en lille sommerbolig i landsbyen Vridsløsemagle ved Taastrup og afhændede barberforretningen for at blive kunstner på fuld tid. Den 2. januar 1940 døde han af kræft efter et relativt kort sygdomsforløb.¹⁰

Kunstkritikeren Poul Uttenreitter, der skrev om John C. i serien *Vor Tids Kunst* og havde kendt ham personligt, tidsfæster hans start som kunstner til omkring 1923. Det underbygges af, at det ældste, daterede billede, der p.t. kendes, er en lille portrættegning i farvekridt af datteren Mussi fra 1924. Fra det følgende år findes både tegnede og malede opstillinger. Fra 1928 bliver det straks lettere at følge værket, da John C. fra det tidspunkt var en flittig udstiller, både på Kunstnernes Efterårsudstilling (KE), hos kunsthandlere og på sammenslutningen Koloristerne, som han var med til at stifte i 1932 og formand for fra 1935 til sin død.¹¹ I forhold til sin korte løbebane efterlod John C. sig en omfattende produktion, hvoraf hovedparten befinder sig spredt i privateje, men til alt held for nærværende artikel for en dels vedkommende stadig hos efterkommerne af de samlere, der oprindeligt købte dem. [fig.2]

Entréen i kunstlivet

Hvordan det gik til, at John C. besluttede sig for at prøve at få udstillet sine billeder, lader sig ikke afdække præcist. Han kan være blevet opmuntret af kunstnere, som kom i hans barbersalon. I hvert fald kendte han



Fig. 1. John Christensen: *Artister i manègen*.
1932. Olie på pap. 63,5 x 57,9 cm.
Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMS8630.
Foto: SMK Foto.



Fig. 2. John Christensen: *Morgensol i november. Allé på Assistens Kirkegård*.
1936. Olie på lærred. 65 x 56 cm.
Randers Kunstmuseum, inv.nr. 0512.
Fotograf: Niels Erik Høybye.

tidligt Søren Hjorth Nielsen, som portrætterede ham i 1928, og som var blandt deltagerne i de gilder, der jævnligt blev holdt i barberhjemmet.¹² John C. fremhævede selv Jens Søndergaard som et forbillede. Deres venskab kan have gået langt tilbage, således boede Søndergaard en periode i 1920'erne på Nørrebro.¹³

John C.'s udstillingsdebut på KE i 1928, bl.a. med et selvportræt og to begravelsesmotiver, vakte ikke ligefrem opmærksomhed. Men da han i de følgende år havde en række separatudstillinger, begyndte pressen så småt at indfinde sig, selvom udstillingerne foregik på særdeles ydmyge steder. Eftersom John C.'s "opstigning" foregik i en periode, da debatter om social kunst, arbejderkunst og demokratisering akkompagnerede meget af det, der foregik i kulturlivet, kunne man forestille sig, at det primært var arbejderbevægelsen og de venstreradikale miljøer, der løftede barberen og den autodidakte kunstner fra arbejderkvarteret frem, men en nærlæsning af samtidens modtagelse viser et langt mere sammensat billede.

B.T. var blandt de første til at henlede offentlighedens opmærksomhed på kunstneren. Da han i marts 1929 udstillede i den næsten nye Tjørnelunds Kunsthandel i en kælder i Gothersgade,¹⁴ blev det bemærket af forfatteren Anna Linck. Den lille udstilling bestod af malerier, tegninger og akvareller med bl.a. gade-, begravelses- og cirkusmotiver, og Anna Linck fremhævede, at John C. var en kunstner med sit eget farvesyn trods reminiscenser mange steder fra.¹⁵ En af B.T.'s faste anmeldere, maleren O.V. Borch, var på pletten, da John C. året efter udstillede i Kinagaarden på Vesterbro. Borch var ikke imponeret af John C.'s rent tekniske formåen og anbefalede ham at dygtiggøre sig ved at studere så forskellige kunstnere som Breughel og Chagall. Når han alligevel endte med en positiv vurdering, skyldes det tre kvaliteter: kunstnerens humor, hans naturbegavelse og hans evne til at give en helt ny motivverden kunstnerisk form. Opsummerende hed det: "I nogle Billeder

fra Kapelvej med Assistenskirkegaard i Baggrunden og den langsommelige Linie 8 Sporvogn som Billedets Pointe har han formaaet at udløse noget af den specifikke jordslaaede Stemning, der ruger over dette mærkelige Kvarter.”¹⁶ Nøgleord er her ”jordslaaede” og ”mærkelige”. Det fremgår af mange senere omtaler, at Kapelvejskvarteret var en verden, som ikke mange af tidens meningsdannere følte sig hjemme i. [fig.3]

Det første salg

Spørgsmålet om, hvem der var de første til at købe af John C., er næppe muligt at besvare eksakt. At der helt fra hans første separatudstilling optrådte navne på private ejere til visse billeder, er ikke nødvendigvis ensbetydende med salg. If. eget udsagn var gravøren Max Müller den første, der købte af John C., ud over en kunsthändler, som vi må formode var Henning Larsen.¹⁷ Muligvis må han dog – foruden kunsthändlereren – dele æren med cykelbuddet Robert Jacobsen. Det nævnte cykelbud er identisk med den senere billedhugger, men at det skulle gå den vej med ”Store Robert”, anede formentlig hverken han eller John C. ved indgangen til 1930’erne, da de lærte hinanden at kende. Der var endnu nogle år til han skulle begynde at eksperimentere med skulpturer af træ og skrot hjemme i sine forældrenes kælder og næsten ti år til hans udstillingsdebut.¹⁸ Ved Johns C.s død ejede Robert Jacobsen mindst seks værker af ham, et tidligt oliebillede og fem akvareller, men betydeligt flere havde været igennem hans hænder. Robert Jacobsen har senere fortalt, hvordan han i starten af 1930’erne samlede en del billeder af Søren Hjorth Nielsen, Victor Brockdorff og John C. i sine forældres hjem – med henblik på salg i den marskandiserbutik, han drev sammen med sin mor – uden at det dog gav det ønskede økonomiske resultat.²⁰

Robert Jacobsen kom som ganske ung bydreng tilfældigt til Henning Larsens Kunsthandel, der lå i et par små lokaler i Vognmagergade, og han blev fascineret af den brogede flok, der samledes der for at spille kort og diskuterede kunst. Det drejede sig bl.a. om Søren Hjorth Nielsen, Karl Bovin, Kaj Ejstrup, Eugène de Sala, Helmuth Thomsen og Max Müller. Robert Jacobsen blev ven med den jævnaldrende Max Müller, og da John C. havde en udstilling i kunsthåndelen i 1931, hjalp han med at skrive katalogfortegnelsen på maskine. Det han især mindedes, var dog den utraditionelle ophængning, som dækkede hele lokalet på både væg og loft. Prisen på en god tegning af John C. huskede han som et par kroner eller en pakke smørrebrød.²¹

Robert Jacobsens erindringer blev fortalt til journalisten Ernst Mentze i 1961, mange år efter begivenhederne, men de støttes af andre kilder, og der er ingen tvivl om, at de tidligere købere fik deres John C.-værker til en særdeles lav pris. I et interview, som samleren Vagn Nielsen foretog med Henning Larsen i 1949, hed det om udstillingen i sommeren 1931:

”HL oplyste i øvrigt at paa denne udstilling der havde været i et lokale mindre end nogen af de nuværende i kompagnistræde, havde der været saa mange tegninger at han og John havde hængt dem op i loftet. Saa havde man anbragt en stor lænestol til at sidde i naar billederne skulle beses. HL havde overtaget 200 tegninger efter denne udstilling og for at hjælpe John havde han foræret mange af dem til særlige mennesker og resten havde han solgt til 5 – 10 kr.”²²

Max Müller har selv oplyst, at han gav 10 kr. for maleriet *Tilskuere* fra 1931 og 15 kr. for *Artistlogen*, hvilket skal have været i den øverste ende af prisskalaen,²³ mens Henning Larsens priser generelt var endnu lavere: ”Henning Larsen købte 200 billeder af John C for nogle gamle møbler, tegningerne solgte han for 50 øre stk. Han tog billederne ud af rammerne for at de skulde være lettere at sælge. Robert Jacobsen har købt til den pris.”²⁴ Max Müller var altså blandt de første, der købte af John C., foruden kunsthandleren selv, og alt tyder på, at han var den første til at etablere en egentlig samling af John C., der efterhånden kom op over 40 værker, som han hængte op fra gulv til loft i sit værelse hos forældrene.²⁵

Barberen, der maler

I forbindelse med de tidlige udstillinger nævnes det ingen steder, at kunstneren var barber, eller at kunstnervirksomheden havde en barbersalon som udgangspunkt. Det var altså ikke det, der fremkaldte interessen eller dannede basis for forståelsen fra anmelderside. Det ændrede sig definitivt i løbet af 1932.

Første skridt blev taget af *Social-Demokratens* anmelder Preben Wilmann i forbindelse med en separatudstilling i Kinagaarden i foråret 1932. Wilmann fik et interview i stand med kunstneren og forfulgte her to sideløbende spor. Det første kredsede om kunstneren, der arbejder i og samtidig skildrer arbejderkvarteret. En del af interviewet beskriver arbejderkvarterets mangfoldighed af mennesker og begivenheder, men det handler også om kunstnerens forhold til arbejderne som publikum, nemlig at John C. sætter dem højere end det mere velbeslåede kunstpublikum. [fig.4] Det andet spor i Wilmanns interview handler om de kunstneriske idéers opståen i barbersalonen og den nære omverden, nærmere bestemt at der mellem kunderne er tid til at kigge ud af vinduet og tegne de motiver, der nærmest strømmer forbi. Samtidig fremstilles barbersalonen som mødested for kunstnerne, når John C. siger: ”Jeg har dejlige Kammerater blandt Malerne; de kommer paa min Barberstue, og saa snakker vi Kunst, saa det ryger om ørerne.”



Fig. 3. John Christensen: Folkeliv på Kapelvej. 1932. Blyant, pen, pensel, tusch, vandfarve på papir. 257 x 341 mm. Den kgl. Kobberstiksamling, SMK, inv.nr. KKS1965-86. Foto: SMK Foto.



Fig. 4. John Christensen: Selvportræt med palet. 1931. Pen, tusch på papir. 283 x 146 mm. Arbejdermuseet, København, inv.nr. 1245x8. Foto: Thomas Meldgaard.

En væsentlig årsag til, at Wilmann havde sat interviewet i scene, var at John C.'s kunst havde sin basis i byen og var et eksempel på "en levende realistisk Bykunst af i Dag".²⁶ Preben Wilmann var oprindelig maler, elev af William Scharff, siden af Pedro Araújo i Paris, men fra 1920 havde han også tilknytning til *Social-Demokraten* som journalist, en virksomhed der efterhånden overskyggede arbejdet med maleriet. I 1930'erne stod han som en markant kunstkribent med en marxistisk profil, hvis kritik ofte udgjorde indlæg i den diskussion om "arbejderkunst", der prægede brede dele af den politiske venstrefløj i mellemkrigstiden, hvor mange forestillede sig, at kunsten skulle påtage sig en væsentlig rolle i omskabelsen af samfundet ved at være politisk.²⁷ Lidt inde i 1930'erne kom denne opfattelse af arbejderkunst imidlertid under pres i Socialdemokratiet, bl.a. udtrykt af Julius Bomholt i bogen *Arbejderkultur*, 1932, som i stedet for en kritisk og kæmpende arbejderkunst efterlyste en positiv kunst til det fremgangsrigte proletariat, svarende til bevægelsens stadig større styrke og magt i samfundet.

Lignende tanker optog Preben Wilmann, som i 1930'erne opererede ud fra en dobbelt dagsorden: Dels at "opdatere" arbejderbevægelsen til en bedre forståelse af samtidskunsten, dels at medvirke til kunstens fornyelse på baggrund af inspiration fra arbejderne verden. Denne dagsorden mærkes i hans reception af John C.²⁸

Foruden de to nævnte hovedtemaer i Wilmanns interview er det værd at pege på hans introduktion af en fortælling, der blev vigtig for forståelsen af John C. Det drejer sig om fortællingen om kirkegårdens betydning som eksistentielt perspektiv for værket, anskueliggjort gennem historien om chokket ved en dejlig sommertid at stikke hovedet ned i en åben grav. Wilmanns personkarakteristik kom til at danne basis for meget store dele af den senere reception, og han lagde også grunden til en række anekdoter, som ikke blev ringere med tiden, men tværtimod forbedret og udbygget med farverige variationer.²⁹

Hvor sæben skummer for kunstens skyld

Interviewet foregik på *Social-Demokratens* redaktion, hvor Wilmann havde sat kunstneren stævne.³⁰ Men da sammenslutningen Koloristerne i slutningen af 1932 afholdt sin første udstilling i København, udbyggedes barbermalerskikkelsen i populær form af B.T.s garvede journalist Chr. Houmark, der benyttede anledningen til et interview med den friske titel "Hvor Sæben skummer for Kunstens Skyld". Nu var interviewet sat i scene i barbersalonen Kapelvej 7A, der herefter blev en næsten uafrystelig del af konteksten omkring John C.'s værk. Hos Houmark blev salonen præsenteret med vægt på de jævne men spændende, folkelige kvaliteter, der i interviewet males op ved hjælp af den "Taar Øl", som interviewer og kunstner får sig ind imellem en kommen og gåen af kunder på vej til begravelse eller på vej over til "Fede-Carl", restauratøren på en nærliggende café, for at drukne deres sorger. Houmark formidler indtrykket af et leben, der tvinger John C. til at sætte en seddel på døren og trække sig ud bagved for at få fred til interviewet, og vi præsenteres for baglokalet, det lille rum ud mod gården, hvor værkerne opbevares. [fig.5]

Interviewet blev ledsaget af et fotografi af kunstneren i aktion som frisør. John C. brugte fotografiet som udgangspunkt for en tegning, som siden ofte blev gengivet i artikler, på katalogforsider, ja sågar benyttet som plakat, og som uden tvivl har været med til at understrege selve salonen og klipningen som kontekst for værket. Houmark leverede også supplerende stof til Wilmanns anekdote om John C.'s interesse for døden, der fik endnu en dimension, nemlig sorgen over en lillebrors død. Barberens "småborgerlige" familieliv, der havde været tangeret af Wilmann, blev uddybet med understregning af Johns C.s stærke beundring og omsorg for hustruen,

der repræsenterer ”Livets egentlige Tone af Kærlighed.” Endelig fremhævede Houmark det autodidakte, og værdsættelsen heraf blev lagt i munden på kunstneren selv:

”[...] ’Det, jeg er glædest for, det er, at jeg aldrig har lært at male, Akademiet ødelægger de Unge, det er min Mening om Sagen, selvfølgelig skal vi have Teknik, men vi skal først frem for alt være os selv personligt [...] næh, jeg er først og i alt Natur, uden Hensyn til Moderne [...]”³¹

De væsentlige træk af den mere populære reception var hermed lagt fast. De lokale typers kommen og gåen samt klipningen som inspirerende ramme for kunstnerens kreativitet blev med tiden yderligere understreget, og i mange varianter beskrives det uformelle samvær i salonen, hvor man er dus og på fornavn, og hvor man respekterer det umiddelbare, men ikke det akademiske. [fig.6]

Visse aspekter blev periodisk opprioriteret, i anden halvdel af 1930erne således den småborgerlige livsstil, når der er tale om privatmennesket: John C. passer sin forretning, går i blankpudsede støvler hver dag, spiser oksesteg om søndagen, svæver ikke frit i luften, som mange kunstnere. Det er en identitet, der måske tjener til at adskille ham fra kvarterets arbejdere, men som nok så meget adskiller ham fra den formidling som bohème, der blev andre af tidens unge kunstnere til del, heriblandt Hans Scherfig, Hjorth Nielsen og Aage Gitz-Johansen.

Samtidig med, at John C. privat blev karakteriseret som anti-bohème, blev hele hans kvarter imidlertid efterhånden tillagt noget bohème-agtigt. Nørrebro blev til Københavns Paris, en pointe, der både blev fremhævet af journalisterne og af John C. selv, således i 1935 i et interview med Dr. Rank fra Ekstrabladet, der berettede om situationen ”Ude paa Kapelvej”, hvor han mødtes med kunstneren i en tidlig morgentime. John C. priste sig lykkelig over sit arbejde som barber, hvor han mødte så mange mennesker: ”[...] Jeg elsker Mennesker, alle Mennesker, men specielt Nørrebroerne – hvor er der mange herlige Typer iblandt dem! *Nørrebro er Københavns Paris, vil De tro det? Jeg flytter aldrig herfra.*”³²

I 1936 var det *Berlingske Aftenavis*, der var på visit hos ”Koloristen John Christensen, Nørrebros parisiske Fortolker” og oplevede eventyret opstå: ”I den lille Kælderstue, bag Vinduets gule Gardin, hænger Malerier mellem Spejlene, og ved siden af Sæbekoppen ligger Paletten og blinker med Farver. Mærkelige Malerier: Udtryksfulde, groteske; Granit og Rendesten løftet op i Tusind og én Nats Plan.”³³ For det kulturelle establishment var John C.’s kvarter øjensynlig et fremmed land, både skræmmende og fascinerende, evt. målet for en ”ekspedition”. Som beskrevet af forfatteren Jacob Paludan kan man på en fodtur på Nørrebro:

”forvilde sig i Distrikter, som ligner hvad andre store Byer fremviser som Boliger for dem, der er vant til Betalingsstandsninger som daglig Begivenhed. Saadanne Steder er der altfor mange Marskandisere med alt for meget pænt brugt Tøj hængt uden paa Huset. Her handles haardt; bag saadanne Mure er der pruttet om den Fattiges Dyne. Men her bor ogsaa Antikvitethandlere med blaa Platter – Julen 1907 – Violiner og Themaskiner i Vinduet [...]”³⁴

Også John C.’s senere biograf Poul Uttenreitter skal have været på gyngende grund i Nørrebros arbejdgader, men blev introduceret til ”de indfødtes” livsformer af John C., som måtte vise ham, at fantastiske marskandiserforretninger og typer som den gamle dame, der går på gaden med et fuglebur i hånden på en af hans akvareller, rent faktisk fandtes i det virkelige liv.³⁵



Fig. 5. Starten på Chr. Houmarks interview i B.T. 9. december 1932.

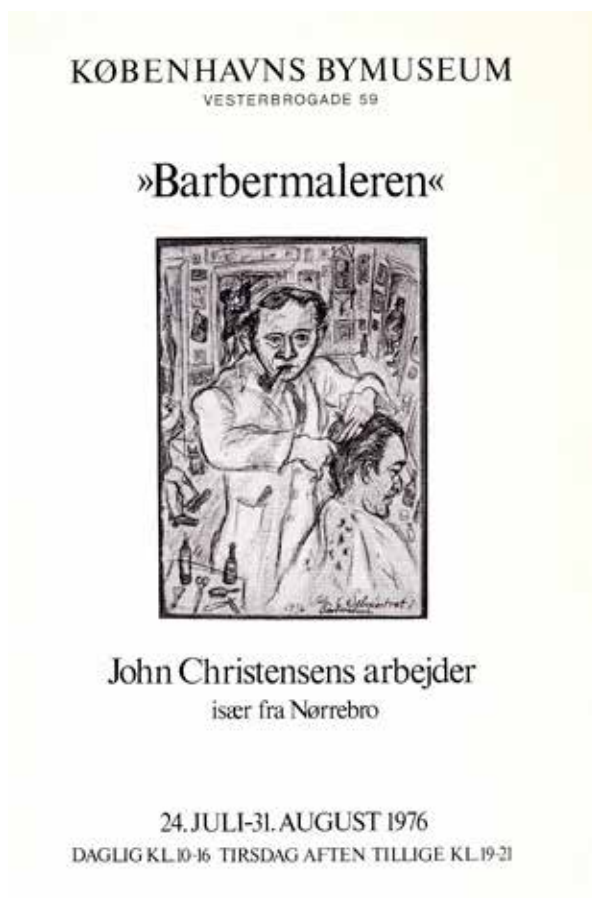


Fig. 6. Kataloget til udstillingen på Københavns Bymuseum, 1976, med John Christensens tegning *Selvportræt i barberstuen* fra 1936 på forsiden. Tegningen er i privateje. Photo: SMK Foto.

Institutionernes omfavnelser

Allerede fra 1932 oplevede John C. institutionel anerkendelse. Statens Museum for Kunsts første køb fandt sted på Koloristernes udstilling det år og bestod af fire værker til Kobberstiksamlingen: To portrætskitser af Dagny i dristige vinkler og beskæringer og to tegninger med Kapelvejs-motiver, stemningsbilledet *Træer ved kirkegårdsmuren ved Kapelvej (tåget vejr)* og *Et ligtog passerer forbi mit vindue* fra 1931.³⁶ Det sidste er kendetegnet af den fortællelyst og underfundige humor, som er karakteristisk for store dele af John C.'s værk, og af den løbende og i tykkelse meget vekslende streg, der kendetegner mange af hans bedste tegninger, samt det lidt skæve perspektiv. Endelig møder vi nogle af de personer fra folkelivet, som blev tilbagevendende: Deltagerne i ligtoget og den piberygende mand f.eks. Gadebilledet er tegnet som set gennem vinduet fra lejligheden, delvis gennem gardinet og guldfiskekummen, og John C.'s pibe, der nærmest blev en slags signatur, er placeret markant i vindueskarmen i forgrunden. [fig.7]

At man på Statens Museum for Kunst tidligt havde øje for John C., fremgår også af tildelingen af Villiam H. Michaelsens Legat. Det var museets direktør, Leo Swane, der varetog uddelingen, og da legatet i 1935 gik til John C., Vilhelm Lundstrøm og Kay Christensen, og da tegnerorganisationerne fandt det problematisk, at et decideret tegnerlegat blev tildelt tre kunstnere, der alle havde maleriet som deres primære virkefelt, blev Swane presset til at begrunde valget offentligt. Om John C. forklarede han:

”Den tredje Kunstner, John Christensen, som er kendt som Maler-Barberen, fordi han væsentligst maa ernære sig som Barber, har jeg fulgt igennem flere Aar, hvor han har udstillet sine talentfulde Tegninger paa Kunstnernes Efteraarsudstilling i ”Den Frie”. Ogsaa paa Bog-Udstillingen i Kunstindustrimuseet lagde jeg med Interesse Mærke til John Christensens Wessel-Illustrationer, som jeg fandt var de allerbedste.”³⁷

På Koloristerne blev der samme år købt tre værker yderligere til Kobberstiksamlingen, to ret traditionelle barneportrætter og akvarellen *Stille morgen ved muren*.³⁸ Den sidste var omtalt i Leo Swanes anmeldelse i *Berlingske Tidende*, hvor det hed:

”De, der følger de Unges Udstillinger, har nok for længst set, at John Christensen har usædvanlige Evner, en mærkelig frisk Iagttagelse, en Umiddelbarhed, der Gang på Gang fører ham lige ind i Motivets Kerne, og en Humor, der udvinder dets barokke Side. Eksempel: Det lille Billede af Snearbejderne. Men han er også en følsom Maler, Akvareller som de, der hedder ”Regn” eller ”Stille Morgen ved Muren”, har med deres små Motiver en rig malerisk Virkning.”³⁹



Fig. 7. John Christensen: *Et ligtog passerer forbi mit vindue*. 1931. Pen, tusch på papir. 216 x 204 mm. Den kgl. Kobberstiksamling, SMK,, inv.nr. KKS12511. Foto: SMK Foto.

På John C.'s separatudstilling i Arnbaks Kunsthandel i november 1935 var repræsentanter for Statens Museum for Kunst igen på pletten og købte en tegning og tre akvareller, bl.a. den store akvarel *Symaskinepige*, 1934 og *Begravelse om vinteren* fra 1928,⁴⁰ et billede, der skønt tidligt, rummer mange af de senere tilbagevendende motivindslag: Manden med en skovl, præsten ved den åbne grav, begravelsesgæsterne, kranse og fane. På udstillingen hos kunsthandler Mulle Nording i Nyhavn købte museet i 1937 en portrættegning af kunstnerens datter Lillian,⁴¹ og i John C.'s sidste leveår blev der også købt ind direkte hos kunstneren, bl.a. endnu et Nørrebro-motiv, *Linie 16 (sporvognen) kører om hjørnet*, 1936 [fig.8] og to portrætter, et af *Geografen, Professor Gudmund Hatt* og et af *Maleren Helmuth Thomsen*. Endelig erhvervede man hos John C. selv tre værker med motiver fra Vridsløsemagle: *Pinsemorgensol*, et lille naturalistisk billede med en vej, der snor sig ind i billedet og med de karakteristiske telefonmaster og -tråde i en bue, der giver yderligere dybde, samt *Guldregn i en have* og *Solparasol i haven*, farvetindrende idyller fra den lille have ved kunstnerens sommerbolig. [fig.9]

Indkøb af malerier til Statens Museum for Kunst blev det ikke til i John C.'s levetid. Til gengæld blev han i 1938 repræsenteret på Ystad Konstmuseum med *Skygger på muren. Nørrebro*, 1938, en gave fra Hofjægermester Hagemann på Bergsjøholm, og i 1939 på Randers Konstmuseum med *Selvportræt, lampelys*, 1938, en gave fra overretssagfører Poul Buhl. Endelig var han i 1939 blevet repræsenteret på Stiftsmuseet i Maribo med akvarellen *Oktoberaften, Nørrebro*, 1938 (i dag i Fuglsang Konstmuseum), erhvervet hos kunsthandler Arnbak.

Fig. 8. . John Christensen: *Linie 16 (sporvognen) kører om hjørnet*. 1936. Pen, sort blæk på papir. 169 x 207 mm. Den kgl. Kobberstiksamling, SMK, inv.nr. KKS13690. Foto: SMK Foto.



Fig. 9. John Christensen: *Solparasol i haven*. 1938. Blyant, pensel, vandfarve på papir. 147 x 240 mm. Den kgl. Kobberstiksamling, SMK, inv.nr. KKS14124. Foto: SMK Foto.

Parløb mellem Leo Swane og Erik Zahle

De nævnte erhvervelser til Statens Museum for Kunst foregik i Leo Swanes direktørtid. If. Villads Villadsen dominerede Swane reelt indkøbene, også i Kobberstiksamlingen, i hele sin direktørperiode.⁴³ Hvad angår erhvervelserne af John C., tyder alt dog på, at han har været enig med Erik Zahle, der en del af perioden var museumsinspektør i malerisamlingen, i årene 1933-35 leder af Kobberstiksamlingen.

Leo Swane skrev som allerede citeret flere gange anerkendende om kunstneren, således også, da han i 1937 tog ham med i sit afsnit ”De Unge” i oversigtsværket *Danmarks Malerkunst*. John C. fik her en relativt markant plads som ”afslutningsvignet”, indsat for at bogen ikke skulle ”ende blindt” - efter surrealisternes, som Leo Swane ikke kunne se noget kunstnerisk perspektiv i. Han valgte altså at slutte oversigtsværket med at kaste ”et Blik til en Mand, der paa Nørrebro, midt i København, har fundet Naturen, baade den uden om os og i Menneskene.”⁴⁴ Karakteristikken betonedes, at John C. ikke var præget af social tendens, men blot malede ”hele sit lille By-Millieu”, fordi det var smukt i hans øjne, og at han, skønt han intet havde lært, var i besiddelse af en barok og morsom iagttagelse og evnerne til at finde vej til de nødvendige forbilleder, heriblandt Harald Giersing og Henri Matisse. Understregningen af, at John C. ikke var social kunstner, var øjensynligvis vigtig for Leo Swane. Kunsten spændt for politikens vogn ønskede han ikke at fremme.

Det er uvist, om Leo Swane kendte John C. personligt. Det gjorde til gengæld Erik Zahle, i det mindste fra 1937, hvor hans besøg hos kunstneren i Vridsløsemagle er dokumenteret.⁴⁵ Også Erik Zahle omtalte flere gange John C. i anmeldelser, f.eks. i forbindelse med Koloristernes udstilling i 1936:

”Elskere af vor Tids franske Kunst har genfundet noget af Paris’ artistiske Charme i den friske Nørrebromalers Arbejde. John Christensen kan blive legende let og næsten alt for perfektibel i Malerier som Selvportrætet og i enkelte Tegninger. Men de fleste Pennerids og Blyantsstudier er gjort med en sært krøllet Streg, som ad Omveje finder frem gennem sejt Arbejde til det helt rigtige.”⁴⁶

En af Kobberstiksamlingens senere ledere Erik Fischer har skrevet om Erik Zahle, at han var ”ung med den første kulturelle demokratiseringsbevægelse”,⁴⁷ og dette bekræftes af det, Zahle skrev i 1930’erne, hvor han formidlede tegning og grafik til et bredt publikum gennem radioforedrag og arbejdede for at nedbryde barrieren mellem det ikke-specialiserede publikum og Kobberstiksamlingens studiesal, som han mente burde kunne tiltrække det samme brede publikum som folkebibliotekerne.⁴⁸ Men som for Leo Swane var det også for Zahle vigtigt at markere en afstand til tidens direkte politisk involverede kunst. I kataloget til udstillingen ”Moderne Bogillustration” i 1934, som Leo Swane hentydede til i ovennævnte citat om Wessel-illustrationerne, kommenterede Zahle i indledningsartiklen tidens optagethed af ”social kunst”:

”I vore Dage er den sociale Kunst stærkt paa Tale, skønt man ikke har Indtryk af, at den er særlig livskraftig; lad os se bort fra disse Utopier og fastslaa, at den Kunst, der sælges til en for de flest mulige overkommelig Pris – det er den sociale Kunst. I denne Forbindelse har den illustrerede Bog Krav paa en Plads i Forgrunden. Gennem Folkebibliotek og Boghandel spredes den Billedkunst ud i brede Kredse og løser en folkelig Opgave.”⁴⁹

Til forskel fra Wilmann hæftede Swane og Zahle sig ikke ved skildringen af byen eller arbejderkvarteret og dets indbyggere som det særlige ved John C. De kvaliteter, Erik Zahle fremhævede, var artistisk charme og John C.'s karakteristiske krøllede, indkredsede streg. Endvidere hans originalitet med hensyn til at skabe levende og poetiske værker på basis af en kunstnerisk hidtil uudnyttet og i sig selv ubetydelig motivverden. Efter John C.'s død karakteriserede Leo Swane ham som følger:

”John Christensen var som Kunstner helt en selvlært Mand og viste i sine Arbejder en virkelig Originalitet. Han fandt paa Nørrebros Gader og Assistens Kirkegaard et Stof fra Nutidens København, som ingen anden har kunnet udnytte saaledes som han. Hans Skildringer herfra var opfattet med sjælden Sans for Milieuet, og selv af et ubetydeligt Motiv kunde han skabe et levende og ofte ogsaa meget poetisk Arbejde. [...] Efterhaanden som man fulgte hans Udvikling, kunde der ikke være Tvivl om, at en Kunstner af virkelig Betydning her arbejdede sig frem ad sin egen Vej. Han vandt sig derfor et Navn baade indenfor Kunstnernes Kreds og videre ud mellem Kunstinteresserede.”⁵⁰

De rosende ord fremkom i en fondsansøgning, som Leo Swane formulerede på vegne af en kreds af kunstnere og andre venner, der prøvede at skaffe den depressionsramte Dagny støtte efter John C.'s død. Det foregik samtidig med Kunstforeningens mindeudstilling, som åbnede den 3. februar 1940, kun en måned efter kunstnerens død, og som Zahle lagde et meget stort og koncentreret arbejde i at arrangere. [fig.10]



Fig. 10. John Christensen: *Gadebillede Kapelvej*. 1938. Radering. 154 x 205 mm. Arbejdermuseet, København, inv.nr. 245x17.

Foto: Allan Schnipper. Den samme radering findes i Kobberstiksamlingen. Begge eksemplarer skal være trykt af Søren Hjorth Nielsen.

Den fortrolige ven

Under den tidspressede proces med mindeudstillingen fik Zahle hjælp af Poul Uttenreitter. I korrespondancen mellem de to optræder tilnavnet ”Barbermaleren” på intet tidspunkt. Kunstneren hedder John Christensen, hos Poul Uttenreitter simpelthen John.⁵¹ Dette understøtter de vidnesbyrd, der udpeger Uttenreitter som den blandt tidens kritikere, der stod John C. personligt nærmest, ja at han efterhånden blev en af hans nære venner. Erik Zahle har kaldt ham ”John Christensens fortrolige Ven”,⁵² Elna Fønnesbech-Sandberg har formuleret det sådan, at John C. ”fik en meget god og trofast Ven i Poul Uttenreitter, som han tilbad”,⁵³ og endelig skrev maleren Emilie Demant Hatt i forbindelse med John C.'s dødsleje til sin mand, at Dagny og John C. ”regner Uttenreiters og os for deres virkelige Venner.”⁵⁴

Poul Uttenreiters betydning som opinionsdanner i dansk kunstliv i mellemkrigstiden er næppe tilstrækkeligt anerkendt. Han havde kendt Leo Swane fra barnsben,⁵⁵ og de delte både en høj grad af indforståethed med den første Grønningen-generation og en forkærlighed for John C. Da denne i 1935 første gang skulle bruge et katalogforord, i forbindelse med en omfattende separatudstilling i Arnbaks Kunsthandel, var det Uttenreitter, der førte pennen. Han satte ikke fortællingen om kunstner og værk i scene på gulvniveau, i barbersalonen i traditionen fra Houmark, men indtog et helikopterperspektiv, da han skulle karakterisere kunstnerens verden. For Uttenreitter var John C. københavneren med ”et kraftigt understreget N”:

”Over for dem, der er Fjender af Hjemstavnsmaleri, lader det sig ikke skjule, at hans Verden er begrænset af en Cirkel, der berører Dronning Louises Bro og har sit Centrum et Sted ved Assistens Kirkegaard. Det er aldrig faldet ham ind at male udenfor denne Kreds. Hans Foraar former sig som et Foraar mellem Mure, hans Fyraftener paa Kvisten i Fyensgade er badet i Lyset fra den høje Himmel over en Skov af Skorstene, og Brostensferien om Sommeren er Kolonihavens Lilleverden ude i Cirkelns anden Udkant.”⁵⁶

Kommentaren om hjemstavnsmaleriet var polemisk rettet mod PH, der i kronikker fra 1932 og i *Hvad med kulturen* fra 1933 havde advaret mod de reaktionære sider ved dyrkelsen af hjemstavnen – uden dog at henregne John C. til den udkældte tendens.

Poul Uttenreitter kom med tiden til at eje mindst 15 værker af John C., bl.a. akvarellen *I haven* fra 1937, der er endt i Kobberstiksamlingen,⁵⁷ og efter kunstnerens død engagerede også han sig i Dagnys økonomisk vanskelige situation. Han arbejdede for, at Statens Museum for Kunst skulle købe et maleri af hende eller en privat ejer, men under alle omstændigheder således, at pengene kom Dagny til gode. Samleren Elna Fonnesbech-Sandberg skal have stillet sig meget velvillig over for det sidste,⁵⁸ men det lykkedes ikke at vinde Gallerikommissionen for sagen. I indkøbskomiteens protokol kan man under 10. februar 1940 læse, at man havde besøgt ”John Christensens Mindeudstilling i Kunstforeningen, hvor der ikke var Stemning for at foretage noget Køb mellem Malerierne. Swane meddelte, at Kobberstiksamlingen allerede ejede en længere Række Tegninger og Akvareller af Kunstneren, og man var enige i den Opfattelse, at han nok saaledes var bedst repræsenteret paa Museet.”⁵⁹

14 dage senere modtog museet et af malerierne fra mindeudstillingen, *Snekastere* fra 1933, som gave fra Elna Fonnesbech-Sandberg. Tilbuddet blev formidlet af Uttenreitter, og Leo Swane takkede ja til billedet som ”et af de faa, der paa rigtig Maade kunde repræsentere ham her.”⁶⁰ [fig.11]

Det Poul Uttenreitter lagde vægt på hos John C. adskilte sig delvis fra det, Swane og Zahle fremhævede. Uttenreitter betonedede det primitive, det følsomme, men også det drastiske og det humoristiske, en vurdering, han uddybede i sin lille bog om John C. i 1940.⁶¹ Her fremhævede han cirkus- og Nørrebro-billederne for deres helt originale opfattelse og betagelse af det fantastiske liv. Som Leo Swane påpegede også Poul Uttenreitter, at John C. ikke var ”social maler” i traditionel forstand. Men han understregede samtidig kunstnerens identifikation med det proletariske Nørrebro hvad angår mennesker, demonstrationer og de røde faner i gadebilledet. Uttenreitter værdsatte solidariteten med arbejderkvarteret, dets indbyggere, kultur og traditioner. Men lige som Zahle og Swane havde han også behov for at afsværge det sociale som bevidst intention, det gik ikke an i de tre venners verden – til forskel fra Wilmanns.



Fig. 11. John Christensen: *Snekastere*. 1933.
Olie på lærred. 48 x 37 cm. Statens Museum for
Kunst, inv. nr. KMS4266. Foto: SMK Foto.

Det primitive og det demokratiske

I sin bog om Statens Museum for Kunsts historie har Villads Villadsen karakteriseret Leo Swanes indsats over for samtidskunsten som udelukkende dækkende en snæver kreds af jævnaldrende, nærmere bestemt kredsen omkring Giersing og Grønningen. Swanes indkøb af samtidskunst efter 1930 fremstilles nærmest som foretaget af pligt, uden engagement og med venstre hånd, når man ser ud over denne kreds. Bl.a. hedder det: ”Med sin notoriske uvilje mod al abstrakt kunst, blev der med forpligtelsen til fortsat at føje ny samtidskunst til samlingen i stedet erhvervet så meget mere af tidens allermindst interessante.”⁶²

Leo Swane har nedkaldt denne vurdering over sig gennem sin herostratisk berømte modstand mod Picasso, som selvsagt i eftertiden er kommet til at tage sig ud som et snæversyn på grænsen til det diskvalificerende. Især er Swanes position blevet uforståelig, efter at fortællingen om kunsten i 20. århundrede er blevet lig med fortællingen om modernismens perlerække af brud,⁶³ hvormed de tendenser og kunstnere i samtiden, Swane var engageret i, for en stor dels vedkommende er blevet dømt ude. De fremstår simpelthen som ikke interessante for kunsthistorien. Det er imidlertid ikke det samme som, at de ikke var genstand for Swanes engagement. F.eks. udviste han en vedholdende interesse for kunstnere med en djærv og ”primitiv” tilgang til tingene, som også omfattede den svenske maler og billedhugger Bror Hjorths kantede, farverige kunst med den tydelige forbindelse til folkekunstens motiver og udtryksmåder.⁶⁴ Det var en interesse, han delte med Erik Zahle, der kendte og værdsatte Bror Hjorth, det samme gjorde Poul Uttenreitter,⁶⁵ hvis forkærlighed for det primitive og oprindelige også kom til udtryk i forbindelse med den samiske forfatter og kunstner Johan Turi, hvis værker han i samarbejde med maleren Emilie Demant Hatt var med til at få frem på KE i 1928.⁶⁶

Ved siden af en udbredt værdsættelse af det oprindelige og primitive havde også tidens stærke fokus på social kunst og demokratisering betydning for receptionen af John C. Som tidligere nævnt forløb hans karriere, mens debatter om arbejderkunst og social kunst ledsagede mangt og meget i kulturlivet. Det er ikke i første række debatten om, hvordan den rette arbejderkunst burde være, der er relevant i sammenhæng med receptionen af John C. Den debat var domineret af skarpe fronter mellem grupper af socialdemokrater og kultur- og venstreradikale og kredsede om forbindelsen mellem æstetik og politik og i særlig grad om det mulige progressive potentiale i de æstetiske nyskabelser i sig selv. John C. var hverken deltager eller emne i den sammenhæng. I hans tilfælde var det snarere den meget brede og sammensatte optagethed af demokratisering på hele det kulturelle felt, der var væsentlig.

Spørgsmålet om udvidelsen af kunstens publikum til også at omfatte den store arbejderbefolkning var nærværende både blandt kunstnere og formidlere og dermed en meningsgivende kontekst omkring en kunstner som John C. Den opfattelse, at demokratisering af kulturlivet - i betydningen tilgængeliggørelse af kulturværdierne - skulle sikres ved en indsats både fra kunstnerside og fra institutionernes og bevægelsernes side, havde bred gennemslagskraft i 1930'erne. Arbejderbefolkningens og -bevægelsens entré på det kulturelle felt, både som meningsdannere og som potentielle kunst(for)brugere, var ledsaget af en række forskelligartede konkrete tiltag, der skulle befordre forbindelsen mellem den brede befolkning og "den gode kunst". Flere af de nye kunstnersammenslutninger, der så dagens lys i 1930'erne, arbejdede således bevidst med at ændre de signaler, de sendte på deres udstillinger. Både Corner og Koloristerne, som begge startede i 1932, og Kammeraterne, som udstillede første gang i 1935, tilbød værkerne på afbetaling og lagde vægt på, at også mennesker med beskedne indkomster nu kunne købe kunst. I forbindelse med Koloristerne, som John C. var medstifter af, hed det i Politiken:

"Til dem skal Publikum komme for at se paa Kunst – og for at købe Kunst, for smaa Penge endda, gør de udtrykkelig opmærksom paa. For det sociale i Kunsten bestaar i at faa den ud til det brede Lag, saadan ser de på det, ikke i Kunsten selv, som er hævet over sligt."⁶⁷

Når det for en del af kunstnerne såvel – lige som for den etablerede kunstinstitutioners repræsentanter - var magtpåliggende at afsvære en bestemt udlægning af social kunst og betone, at man med "social kunst" mente kunsten gjort tilgængelig for alle, og ikke en kunst, der virker politisk mobiliserende, skyldtes det først og fremmest en modvilje mod at blive spændt for en bestemt politisk vogn, som den mest kraftfuldt blev udtrykt af den venstreradikale Monde-gruppe. Når det gik på om John C. nævnes som et plus, at han ikke laver "social kunst", skal dette ikke udtrykke noget om fravær af et socialt engagement eller tilhørsforhold i hans kunst. De fleste opfattede formodentlig hans solidaritet med det kvarter, han levede i. At han modtages som social – men på den gode måde – demonstrerer snarere, at temaet stod så stærkt i samtiden, at rigtig meget blev anskuet i den kontekst, og at en kunstner af John C.'s karakter uvægerligt fremtrådte på den baggrund.

Samlerne

I en situation, hvor det at sælge god kunst til det brede publikum var et ofte udtrykt mål – også i Arbejdernes Kunstforenings introduktionspjece fra 1936, der stillede de potentielle medlemmer i udsigt, at de løbende ville modtage "Tilbud om god og lødige Kunst, til Pryd for Hjemmene og til Glæde for Øjet - og for en overkommelig Pris" - kan det være værd at se på, hvem der rent faktisk købte John C.'s kunst, da der for alvor kom gang i salget.

Skønt det spørgsmål ikke er let at svare på med så lidt materiale bevaret fra kunstneren selv,⁶⁸ kan man dog godt besvare spørgsmålet om, hvorvidt det lykkedes at få brudt dannelsesmonopolet, med et nej. Det gælder i hvert fald, hvis man ser på de købere, som betød noget økonomisk for John C.

I begyndelsen af 1930'erne var hans priser på et niveau, der gjorde indtjeningen ved kunsten betydningsløs i forhold til indtjeningen som frisør. Fra midten af 1930'erne var priserne i en anden størrelsesorden, dog stadig overkommelige for andre end velhavere. Det var da heller ikke dem med rigtig store midler, der var dominerende blandt aftagerne, men derimod det uddannede borgerskab og i et vist omfang kunstnerkolleger og kritikere.

I et interview i Ekstrabladet i 1935, fortalte John C., hvordan han i november 1934 havde solgt sit første billede, da en professor ved Universitetet kom ned i salonen, lagde 200 kr. og drog af med maleriet. John C. var nær ved at få et slagtilfælde over at sælge på helt regulær vis og så kontant.⁶⁹ Efter alt at dømme var der tale om kulturgeografen Gudmund Hatt, gift med maleren Emilie Demant Hatt, der således muligvis var den første, der købte direkte i salonen og til "normal" pris, hvilket for John C. i midten af 1930'erne var omkring 200 kr. for et oliemaleri i mellemstørrelsen. Ved kunstnerens død ejede ægteparret Hatt mindst 10 værker, heraf fem oliemalerier.⁷⁰ Hvilket billede, Hatt købte som det første, nævnes ikke, men det kan have været *Solskinspigen* fra 1934, som af O.V. Borch senere blev beskrevet som "... *Solskinspigen* paa Cycle i Chagalls Transparent, med *Livets groende Træ*".⁷¹ De ejede også et *Selvportræt*, ligeledes fra 1934, men det virker næsten for lille til prisen.⁷²

Det var hustruen Emilie Demant Hatt, der figurerede som ejer af de fleste af ægteparrets billeder. Hun var startet som naturalistisk maler, men udviklede i mellemkrigstiden en visionær ekspressionisme. I dag huskes hun især for sin indsats for udbredelsen af kendskabet til samernes levevis og litteratur, bl.a. i forbindelse med samarbejdet med Johan Turi, som hun opmuntrede til at skrive og hjalp til at få udgivet *Muitalus sámiiid birra*, 1910 (*En Bog om Lapperne Liv*). Hvordan kontakten mellem ægteparret Hatt og John C. kom i stand, vides ikke, men de fik efterhånden tæt venskabelig kontakt, og John C. både tegnede og malede adskillige portrætter af Gudmund, som øjensynlig ikke var bestillingsopgaver. Det største og mest underfundige, *Klog mand i forårshaven*, forblev således i kunstnerens eje (i dag i Københavns Museum). Kort før John C.'s død tilbød ægteparret at erhverve endnu et maleri til deres samling for at hjælpe den vanskeligt stillede familie.⁷³ Det drejer sig antagelig om *Artister i manègen* fra 1932.⁷⁴

Den der fik størst økonomisk betydning for John C. var utvivlsomt den senere storsamler af abstrakt kunst Elna Fønnesbech-Sandberg, hvis første samlerinteresse havde været orientalsk kunstindustri. Dansk modernisme med Olaf Rude, Edvard Weie, Harald Giersing og Jens Søndergaard i centrale roller var trådt i stedet, lidt efter lidt suppleret med kunstnere fra 1930'ernes nye sammenslutninger, ikke mindst Koloristerne, og her kom John C. til at indtage en særstilling. Af ham opbyggede Fønnesbech-Sandberg en både alsidig og dækkende samling på et godt stykke over 100 værker, som i dag er spredt for alle vinde, da hun blev nødt til at sælge den, da det gik ned ad bakke med hendes mands, Torben Fønnesbech-Sandbergs, tehandel under anden verdenskrig.⁷⁵

Elna Fønnesbech-Sandberg betalte normale priser for de fleste af sine billeder, dvs. fra 15 kr. for en lille tegning til 2-300 kroner for et maleri. Hun var ikke mere velbeslået, end at hun købte på afbetaling, typisk 50 kr. ca. hver 14. dag, så fra hende opnåede han efterhånden en relativt fast indtægt.⁷⁶ Præcis hvornår hun foretog sit første indkøb, står ikke helt klart, men det var sandsynligvis på en af Koloristernes udstillinger omkring midten af 1930'erne.⁷⁷ Der er mange tegn på, at hunkendte John C. personligt, hun besøgte ham både på Nørrebro og i Vridsløsemagle, lod sig portrættere af ham adskillige gange og viede ham et større afsnit i sine erindringer.⁷⁸

Efter John C.'s død var Elna Fønnesbech-Sandberg både en støtte for hans familie og med til at vedligeholde anerkendelsen af ham. Poul Uttenreitter mente at vide, at hun betalte for hans begravelse.⁷⁹ Sikkert er det, at det var hende, der i 1946 iværksatte indsamlingen til hans gravsten på Assistens Kirkegård, der blev afsløret den dag, kunstneren ville være fyldt 50 år. Den var udført af Henry Heerup, en anden kunstner, hun satte særlig højt.

At John C. indtog en særstilling i hendes samling, fremgår bl.a. af, at hun beholdt hovedparten af hans værker i 1940, da hun af økonomiske årsager var tvunget til at sælge ud og først afhændede dem i 1943. For Fønnesbech-Sandberg blev John C. forbindelsesleddet til de abstrakte, som hun senere begyndte at samle på. Måske var John C.'s kunst også med til at åbne hendes øjne for Henry Heerup, som var den eneste af de senere Cobra-folk, der indgik i hendes samling i 1930'erne. Mere sikkert er det, at det var pga. sin samling af John C., at hun første gang fik direkte kontakt med de abstrakte. Asger Jorn, hvis forbindelse med hende skulle blive særligt produktiv, besøgte første gang hendes hjem, da han skulle afhente to John C.-malerier, som skulle gengives i *Helhesten*.⁸⁰ De blev bragt i tidsskriftet med en tekst af Robert Dahlmann Olsen, som placerede John C. som "det led i dansk kunst, som før har manglet mellem yngre og ældre". Dahlmann Olsen foretrak de tidlige malerier. *En lille pige ser på stjernerne*, 1931 og *Høstaften*, 1933 var de udvalgte eksempler. Om de var valgt af Dahlmann Olsen eller Jorn vides ikke, men den betydning John C. fik tildelt i tidsskriftet, tog udgangspunkt i det spontane og symbolske i værket:

"Det er hans første symbolske billedverden, der fremstaar som et spontant malerisk gennembrud. Det er en indestængt, fantasi- og følelsesvirksomhed, som ikke lod sig binde af gængse æstetiske billedidealer, og som naturnødvendigt maatte sprænge den naturalistiske form og proportion, og hengive sig fuldstændigt i fantasien og mystikken. Derved faar hans symboler en magisk og malerisk styrke, som opstaar omkring vor kulturs primitive symbolik."⁸¹

Betoningen af det spontane, mystikken og det magiske var fuldkommen ny i receptionen af John C., men i god overensstemmelse med det spontant-abstrakte projekt, der kendetegnede en væsentlig del af gruppen omkring tidsskriftet. Man kan gætte på, at det også har været det skriblende i John C.'s streg og hele det præge af uforudsigelig kompositionel proces, der præger mange af hans tegninger, som har talt til kredsen. Ligeledes hans åbne og inkluderende forhold til forhåndenværende udtryksformer, det være sig i finkulturelle eller mere folkeligt forankrede billeder.

Blandt de øvrige tidlige samlere finder man endnu et par kvinder, heriblandt Betty Crone, gift med direktør for forsikringsselskabet Danmark Frederik Lønborg Crone, der ved John C.'s død ejede mindst 16 værker.⁸² En Th. Crone, der også er noteret som ejer af et maleri på mindeudstillingen, er sandsynligvis den ældste søn Thomas. Betty Crone fortsatte med at udbygge sin samling frem til sin død i 1948, og Crone-familien, der er vidt forgrenet, er et eksempel blandt flere på en samlerfamilie, der har holdt fast i John C.-arven og endda er fortsat med at udvide den. Om Betty Crone købte i barbersalonen, vides ikke. Tre af værkerne er købt i Arnbaks Kunsthandel, mens andre blev erhvervet på Koloristerne og betalt i månedlige rater, i 1938-39 med nogenlunde faste afdrag, de fleste gange på 20 kr., mens Th. Crone betalte i rater ned til 5 kr. månedligt.⁸³

I grafikerens Povl Christensens forældres hjem på Kochsvej kom mange kunstnere, og der blev købt en del kunst. Det var ikke faderen, grosserer H.C. Christensen, men moderen Petrea, der interesserede sig for kunst,

og hun skal have købt direkte i barbersalonen.⁸⁴ Hendes samling af John C. er også i store træk bevaret i familien, men *Et tidligt selvportræt* fra 1936 er blevet foræret til Randers Kunstmuseum af Povl Christensen, der oplyste, at moderen havde ejet syv malerier og 15 grafiske værker af kunstneren. [fig.12]

Skønt en del af de tidlige samlere var kvinder, der købte for de penge de kunne få til overs i et husholdningsbudget, der var til den gode side uden at være direkte prangende, var mandlige samlere dog ikke fraværende. Blandt disse finder man lektor Jørgen Nørballe, der ejede mindst 39 billeder, heraf en del tidlige tegninger og akvareller, som er endt på Arbejdermuseet.⁸⁵ Han arbejdede på Nørre Gymnasium, der dengang lå i Gartnergade 15, og færdedes til daglig i kvarteret omkring Kapelvej. Sandsynligvis blev han klippet hos John C., i hvert fald blev han så gode venner med ham, at de udvekslede julekort og andre hilsner.⁸⁶

Også blandt mændene blev der betalt i rater, således havde sparekassefuldmægtig P.E. de Renouard en afbetalingsordning,⁸⁷ det samme havde den senere forlægger Jarl Borgen, som gjorde sine første køb direkte i barbersalonen og lærte John C. så godt at kende, at han blev inviteret på besøg både i hjemmet på Nørrebro og i Vridsløsemagle.⁸⁸

Blandt køberne i John C.'s levetid var endvidere en række kunsthistorikere og kritikere. Poul Uttenreitter er allerede nævnt. Han ejede mindst 15 værker, bl.a. *Regn og storm*, 1936, der i dag er på ARoS. Erik Zahle ejede mindst tre værker, hvoraf to var købt hos Arnbak, Jan Zibrandtsen et enkelt arbejde. Også en lang række kunstnere lå inde med John C.-billeder, nogle formentlig købt, andre gaver eller tillyttede værker. Blandt ejerne var billedhuggerne Gottfred Eickhoff, Eigil Knuth, Knud Nellemose, Hans Olsen og Adam Fischer, malerne William Scharff, Aage Gitz-Johansen, tegneren Børge Biilmann Petersen og en hel del flere. Endelig er det værd at bemærke, at den svenske maler og billedhugger Bror Hjorth, der selv arbejdede groft og "primitivt" med materialerne og øste af folkekunstens former og symbolik, købte to billeder hos Arnbak i 1938.⁸⁹ Om Bror Hjorth havde truffet John C. under sine ophold i København, vides ikke. Han kan også være blevet opmærksom på kunstneren både via Swane, Zahle og Uttenreitter, som han stod i jævnlig forbindelse med.



Fig. 12. John Christensen: *Selvportræt*. 1936.

Olie på lærred opklæbet på finer. 27 x 19,5 cm.

Randers Kunstmuseum, inv.nr. 0605.

Foto: Niels Erik Høybye.

En enkelt arbejder, mekaniker Holger Hansen, figurerer som ejer af et værk på de lister, Erik Zahle udarbejdede i forbindelse med mindeudstillingen. Zahle har noteret, at Wilmann måske kan nævne andre. Man må nok tage forbehold over for omfanget af Zahles og Uttenreitters bekendtskaber i arbejderkredse og dermed for deres mulighed for at have et dækkende billede af de evt. aftagere fra arbejderside. Bl.a. kan mange have købt direkte i salonen. Men man kan sandsynligvis gå ud fra, at de ville have kendt til egentlige samlere, hvis sådanne havde fandtes.

Dalende institutionel interesse

Årene efter John C.'s død var præget af en række mindeudstillinger, der bekræftede hans anerkendelse i brede kredse. Den første fandt som nævnt sted i Kunstforeningen kun en måned efter hans død, den næste i Fischer og Krarups Kunsthandel i september samme år, og i 1946 arrangerede Foreningen for ung dansk Kunst en udstilling i Tokanten i anledning af 50 året for hans fødsel. Den sidste blev en ren publikumsmagnet, set af 3000 mennesker den første uge og løbende suppleret med værker, der dukkede op fra private samlere.⁹⁰

Skønt kunstneren fortsat blev omtalt som John Christensen eller simpelthen John C., var barberen dog en meget nærværende del af identiteten. Kollegaen Folmer Bendtsen fandt det ligefrem vanskeligt at tænke på kunstneren uden at tilføje "Barberen" og endnu vanskeligere ikke at forbinde ham med Nørrebro – "hele det krøllede Nørrebro, der maa siges at være hans særlige Indsats i det sidste Tiaars danske Kunst."⁹¹ Atmosfæren i salonen blev løbende genopfrisket - og forbedret i en del tilfælde. Nørrebro – den tæt befolkede forstad, provinsbyen i storbyen og hele dens galleri af typer – indgik i karakteristikken af John C.'s kunstneriske særpræg, der blev set som en fordybelse i detaljen, der førte til den skinbarlige realisme og samtidig til poesi. Det autodidakte, det umiddelbare i forening med noget medfødt artistisk, det naive sammen med noget raffineret samler dernæst karakteristikkerne. Som noget nyt lægges der nu stor vægt på at skrive kunstneren ind i den store historie, at placere ham i den artistiske top, helst blandt de store franskmænd. Preben Wilmann mente at kunne slå fast, at der i John C. "dirrede en artistisk Nerve, hvis Tilstedeværelse er hyppigere i Frankrig end i Skandinavien";⁹² Kai Flor opsummerede, at han var "paa Højde med de store franske Tegnere";⁹³ Kaj Borchsenius kom til at tænke på "tolderen" Rousseau,⁹⁴ mens den senere professor i kunsthistorie Else Kai Sass benævnte ham "En dansk van Gogh".⁹⁵

Et andet karakteristisk træk er nu fremskrivningen af døden som nærværende realitet i hele John C.'s liv og værk. Efter hans tidlige død ses hans liv som levet i dødens skygge, bl.a. i den allerede nævnte artikel af Folmer Bendtsen og af Kai Flor, der skrev om hans "Livstrods" og mente, at "*Muren mellem Livet og Døden* har udløst det egentlige, det dybest personlige i hans Sind".⁹⁶

Efter den tætte række af mindeudstillinger gik det imidlertid ned ad bakke, ikke mindst med kunstinstitutionernes interesse, og John C. måtte endda en tid forlade oversigtsværkerne. I samme periode blev kunstneren imidlertid nyfortolket i arbejderkulturel sammenhæng, primært takket være ægteparret Alma og Vagn Nielsen, der fra 1940 og et par årtier frem, for en almindelig arbejderindkomst, opbyggede en omfattende kunstsamling fortrinsvis af John C., Hjalmar Kragh Pedersen og Henry Heerup. Deres samlervirksomhed var ledsaget af et stærkt engagement i at forbedre forholdet mellem arbejderne og samtidskunsten, en interesse, der for Vagns vedkommende særligt samlede sig om John C.⁹⁷

Vagn Nielsen blev grebet af kunsten, da han i 1939-40 deltog i en række museumsforedrag for arbejdsløse, og da han kom i arbejde igen, foretog han sine første kunstkøb.⁹⁸ Det skete på Fischer og Krarups

mindeudstilling i september 1940, hvor han erhvervede tuschtegningen Maleren og hans modeller fra 1930 og raderingen Assistenskirkegårdsindgangen fra 1938.⁹⁹ Med tiden kom hans John C.-samling op på 60 værker, heraf syv malerier, fortrinsvis i det lille format med det store Selvportræt med figur fra 1931 som en undtagelse. En del af værkerne blev købt hos kunstnerens enke, som han opnåede et tillidsforhold til.¹⁰⁰ [fig. 13]

Vagn Nielsen ville gerne have kendt John C. personligt og gjorde alt hvad han kunne for at afbøde savnet af dette. Han opsøgte kunsthåndlere, f.eks. Henning Larsen, han samlede fotos og tryksager til et voksende ”John C.-arkiv”, kontaktede Max Müller og Elna Fønnesbech-Sandberg for at få oplysninger om nogle af værkerne i hans egen samling, der tidligere havde tilhørt dem, og han har i det hele taget indlagt sig stor fortjeneste ved at indsamle oplysninger og dokumentation, der på væsentlige punkter supplerer den viden, det ellers ville have været muligt at opnå i dag.

Alma og Vagn Nielsen blev efterhånden kendt i offentligheden som ”samlere uden tegnebog”, og Vagn skrev gentagne gange om sin samlervirksomhed og agiterede for, at også andre arbejdere skulle prioritere at skaffe sig kunst til eget hjem. Billederne repræsenterede for ham et sidestykke til kolonihaven, med en menneskelig og poetisk dimension, således

”er det rart også at have en kolonihave indendørs, og det har jeg, den mest velsignede kolonihave, man kan tænke sig. Den er altid parat til at modtage mig med både nattergalesang, blokfløjter og messingsuppe. Billederne på mine vægge er min kolonihave. Billederne er vinduer ud i dejlige frodige haver og døre lige ind i andre menneskers hjerter. Sådan nogle vægge er det nok værd at have.”¹⁰¹

Vagn Nielsen betragtede kunstkenderes vurderinger af billedernes æstetiske og økonomiske værdi som værende uden interesse for ”hverdagsmennesker”. At det netop blev John C., Kragh Pedersen og Henry Heerup, ægteparrets samling koncentrerede sig om, skyldtes at: ”de har sat mennesket i midten. Ikke sådan at forstå at der altid er mennesker i deres billeder, men de maler mennesket og det der er mennesket nært.”¹⁰²

Vagn Niensens syn på relationen mellem kunst og arbejdere var beslægtet med de opfattelser, der i 1936 førte til oprettelsen af Arbejdernes Kunstforening, nemlig troen på, at det var en livsnødvendighed at tilkæmpe sig en andel af de værdier, der er at hente i den gode kunst, på samme måde som arbejderne havde tilkæmpet sig en stadig større andel af samfundets økonomiske værdier.¹⁰³ Skønt udviklingen i arbejderbevægelsens kulturpolitik bragte skuffelser, og skønt han vel ikke fik mange arbejdere til at samle kunst med samme entusiasme som han selv, opgav Vagn Nielsen aldrig sit eget kulturelle projekt. Han stillede beredvilligt værker og arkiv til rådighed for udstillinger, og via en testamentarisk bestemmelse sikrede han sig, at John C.-samlingen med tilhørende dokumentation samlet blev skænket til et museum efter begge ægtefællers død.¹⁰⁴ [fig. 14]

Tiden efter Vagn Niensens indsats, hvis tyngdepunkt lå i 1950’erne og 1960’erne, har ikke bragt væsentligt nyt. De få udstillinger af John C., der har været vist i nyere tid, har understreget den lokale kontekst omkring værket. Det gjaldt både ”Barbermaleren” John Christensens arbejder især fra Nørrebro”, der blev vist på Københavns Bymuseum i 1976 og ”Barbermaleren John Christensen” på Formidlingscenter Assistens i 2000.

Den sidste kom alene ved sin placering til at understrege den specifikke lokalitet, hvor billederne var blevet til. Dette blev forstærket gennem kataloget, der var domineret af et stemningsbillede fra 1930'ernes Nørrebro, der benyttede kunstner og værk som anledning til at skrive folkloristisk inspireret lokalhistorie.¹⁰⁵ Udstillingsmæssigt er John C. altså blevet henvist til kulturhistorien, hvilket ikke skal opfattes som en nedvurdering. Der blev gjort et meget stort arbejde med at opspore værker til en repræsentativ udstilling i 2000 fra arkitekt Henning Nicolaisen og Formidlingscenter Assistentens' side, men kunstinstitutionelt er det gået ned ad bakke.



Fig. 13. John Christensen: *Selvportræt med figur*. 1931. Olie på sække- lærred. 123 x 58 cm. Arbejdersmuseet, København, inv.nr. 1245x1.

Foto: Allan Schnipper. Det tidlige selvportræt var et af de værker, der gjorde allerstørst indtryk på Vagn Nielsen på udstillingerne efter John C.s død.

I 1947 lykkedes det ham at erhverve det hos Winkel og Magnussen, og han fik gennem samtaler med Max Müller rede på, at billedet havde været med på John C.s udstilling hos Henning Larsen i 1931, hvor det var blevet købt af luthsangeren Jens Friis Hansen, som passede kunsthandelen i det daglige.



Fig. 14. Fra stuen i Alma og Vagn Nielsen i lejlighed i Københavns Nordvestkvarter, 1948. Fotografi i Arbejdersmuseets arkiv. Fotograf ukendt.

Foruden *Selvportræt med figur* ses bl.a. akvarellen *Helvede* fra 1930 og *Opstilling med urtepotter* fra 1926.

Kolonihavebilledet er derimod en reproduktion, det originale maleri fra 1935 kom aldrig i familien Niensens eje. Det blev solgt på auktionen over Elna Fonnesbech-Sandbergs samling i 1943 for 1275 kr., den højeste pris blandt de 193 værker.

Historiografisk kommentar

I 1930'erne optrådte John C. i oversigtslitteraturen som en kunstner, der pegede fremad. Leo Swanes opfattelse er tidligere nævnt, og også Niels Th. Mortensens *Dansk Billedkunst gennem en Menneskealder* fra 1939 inkluderede John C., der blev fremhævet for en fornyende og fantasifuld indsats som tegner. Mortensens overordnede opfattelse af perioden var, at ekspressionismen havde betydet en frigørelse for alle dogmer og indført total ytringsfrihed, så der var blevet plads til ”en Række begavede, uhæmmede, uhøjtidelige Malere, der tilsyneladende gik lige fra Barberstuen eller Katederet ind i Kunstens Allerhelligste.”¹⁰⁶ Mortensen havde blik for en ny kompleksitet og differentiering af det danske kunstliv i 1930'erne, og hans tilgang var præget af en pluralisme, som man stadig kan finde spor af i Jan Zibrandtsens oversigtsværk *Moderne dansk Maleri* fra 1948, der har form som en række biografier med ualmindeligt sparsomme samlende betragtninger. John C. omtales her i begejstrede vendinger som en af de meget få egentlige naivister i dansk kunst.¹⁰⁷

Men herefter måtte John C. for en længere periode forlade oversigtsværkerne. Som påvist af den svenske kunsthistoriker Hans Hayden satte modernismen som æstetisk og historiografisk paradigme sig for alvor igennem i løbet af det første tiår efter anden verdenskrig. Der var ganske vist allerede i 1930'erne sket en institutionalisering af visse avantgardebevægelser, som oftest omtalt som modernisme, men først i anden halvdel af 1900-tallet blev der sat udtrykkeligt lighedstegn mellem modernismen og moderne kunst, hvorved den evolutionistiske modernismefortælling med fokus på stilistisk innovation blev dominerende.¹⁰⁸ Fortællingen medvirkede til, at meget store dele af kunstfeltet blev marginaliseret som stort set uinteressant for kunsthistorien, og den har, også på den lange bane, været hård ved mellemkrigstidens kunst, der nok var blevet ret bredt indkøbt af kunstmuseerne, men endnu ikke for alvor havde været genstand for forskningsmæssig behandling.

Kunstneren og kunsthistorikeren Jens Jørgen Thorsens bog fra 1965 *Modernisme i dansk kunst, specielt efter 1940* var den første større, kunsthistoriske sammenfatning og opgradering af det modernistisk/avantgardistiske spor i dansk kunst fra start til samtid. Den fortalte om den danske modernismes udspring i Vilhelm Lundstrøms ”pakkassebilleder” fra 1917-19, om dens videreførelse af surrealisternes omkring *linien* og dens konsekvente udfoldelse hos de spontant-abstrakte omkring *Helhesten* og Cobra. Thorsen reproducerede og cementerede de avantgardistiske grupperes egen fortælling, idet *linien*-kredsen havde forklaret sin indsats som en videreførelse af Lundstrøms kubisme, tilføjet et nyt, sjæleligt indhold, og kunstnerne omkring *Helhesten* ligeledes havde peget tilbage på Lundstrøm som stamfaderen, nu blot med en udlægning af hans pakkassebilleder som dadaistiske og spontane.¹⁰⁹

I årtiers danske kunsthistorieskrivning blev liniens opdukken i 1934 med idéer hentet på Bauhaus og i den internationale surrealisme set som en indsats, der endelig tog tråden op fra Vilhelm Lundstrøms montager efter næsten 15 års ørkenvandring med ryggen til udviklingen i det store udland. Perioden mellem første verdenskrig og midten af 1930'erne blev set som en fase præget af en beskæmmende mangel på fornyelse, i særdeleshed et fravær af indsatser, der kunne følge op på alt det, der i de sidste krigsår havde fundet sted omkring tidsskriftet *Klingen*. Det var en opfattelse, der i 1970'erne fandt stærke udtryk bl.a. i Troels Andersens bidrag til *Hus – billede – dekoration, 20'erne i Danmark fra 1976*,¹¹⁰ der opfattede 1920'erne danske kunst som problematisk med den begrundelse, at det mislykkedes for kunstnerne at fastholde den internationale

orientering. Også i Knud Voss' bidrag til *Dansk kunsthistorie* (bd. 5, 1975) er den modernistiske udviklingsforestilling bærende, bl.a. betragtes *dadas* fravær i dansk kunst som et problem med potentielt langtrækkende konsekvenser, da det er en fase i den naturlige udvikling, dansk kunst har forsømt at gennemleve. Til forskel fra oversigtsværkerne fra århundredets første halvdel, der beskrev kunstlivet i mellemkrigstiden som heterogent og kendetegnet af en form for pluralistisk sameksistens mellem retninger, er "revolutionær ånd" i betydningen avantgardens antagonistiske indstilling nu det, der rangerer højest i hierarkiet, mens alle eksperimenter med at skabe udtryk for det moderne menneske i byen eller større nærhed mellem kunsten og det brede publikum, der fyldte meget i mellemkrigstidens unge kunst, har tabt status. I fortællingen om moderne kunst som drevet af en iboende udviklingslogik forekom mange i mellemkrigstiden anerkendte og meget synlige kunstnere simpelthen ikke længere relevante for kunsthistorien.

I 1990'erne fik John C. imidlertid en chance igen, nu som fodnote til en angiveligt i dansk mellemkrigskunst meget livskraftig traditionalistisk strømning. I *Ny dansk kunsthistorie* (bd. 7, 1995) blev der af Villads Villadsen og Henning Jørgensen etableret en ny fortælling, der falder i to adskilte dele, tradition og surrealisme. Der blev altså på sin vis gjort op med hierarkiet og den enstrengede udviklingsfortælling, men avantgarde og såkaldt traditionsbunden kunst i mellemkrigstiden blev ikke behandlet som dele af samme større historie.¹¹¹ John C. kan findes i afdelingen for "Tradition", hvor han er placeret i marginen, i kapitlet "Omkring Cornertraditionen" i forlængelse af Madsen Ohlsen – under temaet "Hjemstavn".¹¹² I Mikael Wivels *Dansk kunst i det 20. århundrede* fra 2008 fik John C. lidt mere plads. Wivel ønskede også at modgå den forrang, der længe var blevet modernismen til del, og søgte efter nye spor, der kunne opgradere traditionen, og her blev John C. placeret i den rummelige kategori "De utilpassede" sammen med en række andre kunstnere, der havde oplevet kunsthistorisk marginalisering.

Hverken kategoriseringen som traditionalist eller som utilpasset forekommer dog brugbar som udgangspunkt for en meningsfuld genindskrivning i kunsthistorien af John C., der ikke var spor utilpasset, men tværtimod velintegreret i sin egen tids kunstliv, hvor han tilmed forekom mange at repræsentere noget, tiden havde særligt brug for. Den placering gør det til gengæld muligt at benytte ham til at skrive værdier og bredere tendenser frem, der, skønt anerkendt i samtiden, senere er blevet usynliggjort af kunsthistorien. Hvis John C. skal hentes frem fra kunstmuseernes magasiner og give mening i udstillingsammenhæng, må både den evolutionistiske modernismefortælling og den polariserende fortælling om avantgarde versus tradition opgives til fordel for en fortælling om en kunstscene, der i 1930'erne blev stadig mere kompleks både med hensyn til gruppedannelser, formidlingskanaler, aftagergrupper og kulturelle dagsordner. Via en afdækning af centrale værdier i samtidens og den umiddelbare eftertids reception er der blevet peget på en kontekst om John C. i forbindelse med en slags institutionelt understøttet "primitivisme", der værdsatte det umiddelbare, det uhæmmede og naive, men som lå ganske langt fra den dyrkelse af de "primitive" og fremmede folkeslag, der dominerer hovedfortællingen om primitivismen i 1900-tallet. Videre at værdsættelsen af det primitive og autodidakte i forbindelse med John C. fik et ekstra lag i kraft af forestillingen om kunstneren, der producerede og distribuerede så at sige "midt blandt folket", hvorved han kom til at spille sammen med den kontekst, der udgøres af tidens optagethed af demokratisering på hele det kulturelle felt og bevidstheden om arbejderbevægelsen og –befolkningen som betydningsfulde nye faktorer på samme felt. [fig.15]



Fig. 15. John Christensen: *Lampelys*.

1939. Akvarel, blyant og oliekridd
på papir. 412 x 283 mm. Arbejder-
museet, København, inv.nr. 1245x7.

Foto: Allan Schnipper.

Reaktualiseringen af John C. kan selvsagt ikke foregå ved at reproducere samtidens reception. Men dens pluralistiske tilgang kan åbne for andre måder at skære det kunsthistoriske helhedsbillede på og inspirere til at tænke på tværs af opdelingen mellem tradition og avantgarde, og i forlængelse heraf forekommer det oplagt at benytte John C. som omdrejningspunkt for fremskrivning af en tendens, der er byorienteret, optaget af spørgsmål om folkelighed og kulturel demokratisering og med hensyn til udtryksform inkluderende og uhæmmet i forhold til konventioner og teorier. Det ligger lige for at relatere John C. til andre af de tidlige medlemmer af Koloristerne, især den i dag helt glemte Hjalmar Kragh-Pedersen, der i mellemkrigstiden nød bred anerkendelse for sine futuristisk-ekspressionistiske billeder af det moderne menneskeliv i industrialismens jerngreb. Men lige så oplagte er Søren Hjorth Nielsen fra Decembristerne, der også havde fokus på storbyen i mellemkrigstiden, særligt de slidte og godt brugte typer, man møder i arbejderkvartererne, og Jens Søndergaard fra Grønningen, hvis bybilleder både med hensyn til synsvinkel og figurtegning har store lighedspunkter med John C.'s værker.

Man kunne tilføje en ener som Storm P., hvis kunst favnede over både det barnlige, det morbide og det satiriske, og som også hældede til det grove og finurlige i sine virkemidler. Et oplagt fællesskab forekommer videre at kunne etableres med en kunstner som Henry Heerup, der som ung boede på Nørrebro ikke langt fra John C.'s barbersalon, og omkring hvem, der blev opbygget en lignende idé om det folkelige og umiddelbare. At Heerups værker fra mellemkrigstiden almindeligvis i dag formidles som en del af en helt anden historie, primært Cobra og forhistorien til Cobra, er en følge af modernismefortællingen med dens trang til at fordele kunstnerne efter tilhørsforhold til de internationalt gennemslagskraftige grupperinger. At Heerup bidrog til linien og senere til Cobra har bestemt hans kunsthistoriske placering, men da han i 1940 gæsteoptrådte hos Koloristerne, var den sag endnu ikke på plads, og han blev opfattet som indbudt for at afbøde det pludselige tab af John C.

I et mere pluralistisk billede af mellemkrigstidens danske kunstliv ville den skitserede gruppe ikke udgøre en fast enhed, men en tendens ved siden af mindst en 4-5 andre, hvoriblandt abstraktion og surrealisme, naturalistisk baseret og regionalt orienteret landskabsmaleri, en klassicistisk videreførelse af kubismen samt en nationalt sindet akademisme ville være andre i samtiden tydelige trends, alle med engagerede tilhængere.

1. Kun et museumsværk af John C. var udstillet under udarbejdelse af artiklen, Fyns Kunstmuseums erhvervelse fra 2010 *Still life (Æbler på fad)*, der både ud fra opstillingsmotivet og dets tilhørsforhold til Max Müllers samling må formodes at være et tidligt arbejde.
2. Lean Nielsen og Henning Mortensens ”Rabarberblues” opført af teatergruppen Natholdet på Københavneren i 1987; eksempler på journalistiske behandlinger af miljøet omkring salonen: Anne-Mette Gregersen: ”Barber-maleren”, *Det fri Aktuelt* 22.7.1987; Lars Ole Knippel: ”Barbermaleren på Kapelvej”, *Jyllands-Posten* 21.7.2012.
3. Han indgår ganske vist som stamfader til naivismen i Danmark i den særlige litteratur, der skriver om naivismen som historien om de ”naive drømmebilleder på et liv, vi alle ønsker at leve”, jf. Lindboe, Ole (2003): *Smukt som uskyld – danske naivister*, s. 7, en tolkning, der ikke yder værket retfærdighed; se også Schade, Virtus (1957): ”Naivisme. Retning og kunstnere”, i: *Kunst* 8, 4. årg., s. 203ff.
4. Jørgensen, Henning og Villads Villadsen (1995): *Tradition og surrealisme (Ny dansk kunsthistorie bd. 7)*, s. 87.
5. Et interview 6. sept. 2011 med den forhenværende forlægger Jarl Borgen, der som ganske ung opsøgte kunstneren i barbersalonen og købte flere værker af ham, er den eneste øjenvidneskildring fra salonen, det er lykkedes at fremskaffe under nærværende projekt; i et interview 27. feb. 2015 med Mulle Nash Jørgensen er der hentet oplysninger om en af John C.’s separatudstillinger, som fandt sted i den interviewedes kunsthandel, Nordings Kunsthandel, i Nyhavn i 1937. Begge takkes varmt for deres interesse for projektet.
6. Udklipsmappen er dukket op hos et oldebarn til John C. og velvilligt stillet til rådighed; både familien og kunsthandler Finn Korzen takkes for stor hjælpsomhed, sidstnævnte også ved at stille sin viden om privatejede billeder til rådighed.
7. Når det er muligt at efterspore de tidlige købere, skyldes det først og fremmest materiale i Erik Zahles papirer, Det Kgl. Bibliotek (KB), Tilg. 527, i form af lister udarbejdet i forbindelse med tilrettelæggelse af mindeudstillingen i Kunstforeningen i 1940, suppleret med Kunstforeningens håndskrevne fortegnelse samt materialet i Vagn Niensens dokumentationsarkiv i Arbejdermuseet (ABM), samlet af Vagn Nielsen i 1940’erne.
8. If. Vagn Niensens notat fra samtale med Dagny C. 27.10.1949, ABM, havde Johns far hjulpet dem i gang med barberforretningen i Roskilde, som de solgte billigt for at vende tilbage til København, som de begge længtes efter.
9. Legatet tildeltes af en bestyrelse bestående af Søren Hjorth Nielsen, Povl Schrøder og Preben Wilmann.
10. John C. har kun efterladt sig få skriftlige spor, f.eks. udkast til brev om salget af barbersalonen 10.5.1937 i udklipsmappe i familiens eje; de biografiske data bygger foruden leksika og folketællinger først og fremmest på Uttenreitter, Poul (1940): *John Christensen* (Vor Tids Kunst nr. 31), Nicolaisen, Henning (2000): *Barbermaleren John Christensen*, Formidlingscentret Assistens samt interviews i dagspressen.
11. Aage Gitz-Johansen var formand for Koloristerne i starten og blev præsenteret som sådan i kataloget. John C.’s formandskab fremgår ikke formelt i katalogerne, men han benævnes og behandles som sådan i pressen fra 1935, bl.a. i Silvestre: ”Vi er helst fri for Genier”, *Ekstrabladet* 5.4.1935 og Sven: ”Tolv yngre og en ældre”, *Aftenbladet* 3.5.1935.
12. Forbindelsen med Søren Hjorth Nielsen er dokumenteret i en række invitationer til drikkegilder i Hjorth Niensens udklipsmapper, Museum Jorn og i kraft af Hjorth Niensens *Portræt af maleren John Christensen* fra 1928, kat. nr. 18 på Kunstforeningens udstilling med Hjorth Nielsen 1942.
13. Beundringen for Jens Søndergaard blev bl.a. udtrykt i det spørgeskema, John C. udfyldte til Weibachs Kunstnerleksikon i foråret 1930; Preben Wilmann kaldte i øvrigt John C. ”Byens Jens Søndergaard” i pr.: ”Koloristerne”, *Social-Demokraten* 16.12.1932.
14. Tjørnelunds Kunsthandel lå i kælderen, Gothersgade 103 og nævnes som nyhed i Borchsenius, Kai: ”Efteraarets Separatudstillinger”, *Samleren* dec. 1928; kunsthandelen omtales nogle gange som ”Ung Kunst”; John C.’s udstilling fandt sted 5.-20. marts 1929.
15. A.L.: John Christensen i ”Ung Kunst”, B.T. 12.3.1929.
16. Borch, O.V.: Ung Maler, B.T. 30.5.1930. Udstillingsstedet, der lå Vesterbrogade 70, benævnes andre steder ”Johansen og Jæger”.
17. V.N.s notater fra Müllers besøg 14.8.1949, ABM.
18. Robert Jacobsens barndomshjem, fra 1932 beliggende på Maribovej, var præget af moderens samlermani og altid åbent for Roberts kammerater. På et tidspunkt kom værker af bl.a. Søren Hjorth Nielsen og John C.

- op på væggene, siden også Asger Jorn og Henry Heerup, jf. Mentze, Ernst (1961): Robert Jacobsen. *En dansk kunstner i fremmed milieu*, s. 51-52.
19. If. lister i Erik Zahles papirer.
 20. Mentze (1961), s. 72ff; en udateret annonce fundet i Hjørth Nielsens udklipsmappe i Museum Jorn bekræfter virksomheden.
 21. Mentze (1961), s. 62, 69-70.
 22. Vagn Nielsens notat fra samtale med Henning Larsen 20.10.1949, ABM; Henning Larsens Kunsthandel omtales som ny i Samleren aug. 1931, John C.'s udstilling 6.6.-1.7.1931 må således have været blandt de første; anmeldt i B.T. 24.6.1931; håndtegnet katalogforside i ABM.
 23. Vagn Nielsens notat efter samtale med Max Müller 14.8.1949, ABM.
 24. Vagn Nielsens notat "Max Müller. Ord om John C." 13.9.1948, ABM.
 25. Samlingen er først og fremmest dokumenteret via fotos fra hjemmet, hvor der ses omkring 40 værker, men der kan have været flere. Fotos er bevaret både i Vagn Nielsens dokumentations-samling, ABM, og hos Max Müllers efterkommere, der takkes for stor imødekommethed. 13 værker blev sat til salg på Kunsthallens auktioner 17.-18.1.1945; oplysningen om de lave priser findes også i Fonnesbech-Sandberg, Elna (1945): *Dem jeg mødte*, s. 44, som nævner, at John C. intet solgte og lod billeder blive hos Larsen, som så solgte dem til helt latterlige priser; hos hende kædes det sammen med en vis bitterhed mod kunsthandleren.
 26. pr.: Den malende Barber paa Kapelvej, *Social-Demokraten* 15.4.1932; Wilmann tidsfæstede altid siden sit første personlige møde og sit første interview med John C. til 1931, således bl.a. i sin introduktion i kataloget *John Christensen. Mindeudstilling i Anledning af 50 Aaret for Kunstnerens Fødsel*, 25.4.-12.5.1946 (også trykt i *Social-Demokraten* 29.4.1946), men det holder næppe, da de udtalelser, han refererer heri, alle findes i 1932-interviewet.
 27. Den venstreradikale Monde-gruppe leverede bl.a. en række debatindlæg og udgav i 1930 den tyske dramatiker Friedrich Wolfs bog *Kunst er kamp*, hvis tanker fik indflydelse langt ind i Socialdemokratiets rækker, men som fremkaldte protester fra kulturradikale, bl.a. Poul Henningsen.
 28. Wilmann, Preben (1934): *Dansk Kunst* blev præsenteret som liggende i forlængelse af Julius Bomholts to bøger *Dansk Digtning* fra 1930 og *Arbejderkultur* fra 1932, dvs. den udgjorde et forsøg på en sammenhængende marxistisk kulturbetragtning, nu blot på billedkunstens felt; kunsten betragtedes ikke først og fremmest som propagandamiddel i tilknytning til bevægelsens politiske kamp, men som dannelsesmiddel; Wilmann ville både formidle kunst til arbejderne og anspore dem til, som aktive kunstforbrugere, at påvirke kunstens aktuelle hovedtendens; se også Wilmann, Preben: "Kammeraterne", *Social-Demokraten* 7.11.1935.
 29. I nogle tilfælde forbedrede Wilmann selv sine historier, f.eks. historien om den åbne grav, hvor versionen fra 1932 gentages med mange supplerende farverige detaljer i 1946, angiveligt stadig byggende på erindringer om interviewet fra 1932, se Wilmann (1946).
 30. Wilmann (1946), fortæller, at John C. i dagens anledning havde taget sit pæne tøj på og medbragt sin kone Dagny.
 31. Houmark, Christian: "Hvor Sæben skummer for Kunstens Skyld", B.T. 9.12.1932.
 32. Dr. Rank: Hos Barberen, som maler, Ekstrabladet 9.1.1935.
 33. nls.: "Barberen, der fører Penslen lige saa mesterligt som Kniven", *Berlingske Aften* 11.4.1936.
 34. Jacob Paludans tekst "Langs søerne" fra 1934 (her citeret efter *Jacob Paludan. Et udvalg ved Hakon Stangerup*, 1951, s. 111f), er fremdraget af Uttenreitter (1940), hvor et andet udsnit citeres s. 3-4.; Jacob Paludan ejede John C.-maleriet *En lille grav i sneen* fra 1936.
 35. Vagn Nielsens notat fra samtale med Dagny C. 4.11.1949, ABM.
 36. Tegningen burde egentlig if. påskriften have heddet *Vindueskarmen*.
 37. -s.: "Stort Tegnerlegat til tre Kunstnere", *Politiken* 9.1.1935; utilfredsheden fra tegnerne organisationer over, at deres medlemmer ikke havde forsteret til dette legat kommenteres bl.a. i: von Hörensagen: "Tegnervrede", *Social-Demokraten* 11.1.1935; Hansen, Anton (på vegne af Grafisk Kunstnersamfund) og Carl Jensen (på vegne af Danske Bladtegnere): "Tegner-Protest mod Legat-Uddeling", *Social-Demokraten* 12.1.1935; tp.: "Tegner-Protesten", *Social-Demokraten* 13.1.1935; at protesten ikke gjaldt John C.'s kvalitet som tegner, kom frem i tegneforbundets blad *Tegneren* 3. årg. nr. 3 (juni 1935), hvor signaturen L-n. havde skrevet artiklen "John Christensens Tegninger", der sluttede med ordene: "Han fortjente Legatet"; den nævnte bogudstilling var udstillingen "Moderne Bogillustration" i Kunstindustrimuseet i 1934, forud for hvilken var gået en konkurrence om illustrering af J.H. Wessels digte, som Mogens Lorentzen vandt, samt en opfordring til en

- række yngre kunstnere om at illustrere en passage i Tom Kristensens roman *En anden*; John C. deltog i begge dele, men desværre erhvervede KKS ikke en af Wessel-illustrationerne; illustrationer til Tom Kristensen er gengivet i kataloget til udstillingen.
38. Købet omtalt i notitser i *Social-Demokraten* 5.5.1935 og i *Politiken* 12.5.1935.
 39. Swane, Leo: "Koloristerne", *Berlingske Tidende* 13.5.1935; maleriet af snearbejderne er antagelig det, der senere blev købt af G.A. Hagemann, afbildet i Uttenreitter (1940), s. 38, og ikke det maleri med meget lignende motiv, *Snekastere*, som SMK i 1940 modtog som gave fra Elna Fønnesbech-Sandberg.
 40. At det værk, der blev købt af KKS er identisk med kat. nr. 83 på Arnbaks John C.-udstilling med titlen *Sneen falder* bekræftes af John C.'s egenhændige notat i hans eksemplar af kataloget, som er bevaret i Vagn Niensens dokumentationssamling, ABM.
 41. Fotografi og notits om udstillingen i *Ekstrabladet* 20.10.1937.
 42. Billedet blev straks ved Hagemanns erhvervelse i pressen nævnt som tiltænkt Ystad Konstmuseum: "Hofjægermester *Hagemann*, Bergsjøholm, besøgte i Gaar *John Christensens* Udstilling hos Arnbak paa Amagertorv og købte to Oliebilleder, hvoraf han agter at skænke et til Ystad Museum", *Berlingske Tidende* 12.10.1938 (usign. notits); *Skygger på muren. Nørrebro* indgik samme år i den samlede donation af dansk kunst, som Hagemann skænkede museet.
 43. Villadsen, Villads (1998): *Statens Museum for Kunst 1827-1952*, s. 287.
 44. Zahle, Erik red. (1937): *Danmarks Malerkunst*, s. 312.
 45. Kataloget til udstillingen "Barbermaleren John Christensen", Assistens 2000, s. 8 viser et fotografi af Erik Zahle og John C. sammen i Vridsløsemagle sommeren 1937; Erik Zahles papirer rummer tre andre fotos af John C. i Vridsløsemagle; Fønnesbech-Sandberg (1945), s. 44, fortæller, at Erik Zahle kom til Vridsløsemagle og købte et billede, og at John C. var meget stolt af dette.
 46. Zahle, Erik: "Koloristerne", *Ekstrabladet* 13.5.1936.
 47. Fischer, Erik: "Erik Zahle 1898-1969", i: *Kunstmuseets Årsskrift 1966-70*, 1970 (genoptrykt i: *Billedtekster*, 1988).
 48. Radioforedrag om de grafiske teknikker optrykt som "Sort paa hvidt som Kunst", i: *Tegneren*, juni 1934, s. 2-6; Sthyr, Jørgen og Erik Zahle: *Den kongelige Kobberstiksamling. Grafik og Tegninger*, 1939.
 49. Zahle, Erik: "Læse og se", i: *Moderne Bogillustration*, 1934; udstillingen var forberedt af Forening for Kunsthaandværk og Forening for Boghaandværk på initiativ fra arkitekten Viggo Sten Møller og maleren Egon Mathiesen, senere stødte tegneren Ebbe Sadolin og Erik Zahle til.
 50. Ansøgningen til Bestyrelsen for Holger Petersens Fond findes bl.a. i Poul Uttenreiters papirer, supplement, KB, Tilg. 634. I. 2 med følgebrev af 8.2.1940; gennemslagskopi dateret 14.2.1940, vedlagt en anbefalelsesskrivelse af Johannes C. Bjerg, Adam Fischer, Gudmund Hatt, Gerhard Henning, William Scharff, Olaf Rude og Poul Uttenreitter; Erik Zahles papirer.
 51. Brev fra Poul Uttenreitter til Erik Zahle 27.1.1940, Erik Zahles papirer.
 52. Brev (gennemslagskopi) fra Erik Zahle til Ny Carlsbergfondets direktion 2.2.1940, Erik Zahles papirer.
 53. Fønnesbech-Sandberg (1945), s. 43.
 54. Emilie Demant Hatt til Gudmund Hatt 4.11.1939, Aage Gudmund Hatt og hustru Emilie Laurentze Demant Hatts papirer, Rigsarkivet.
 55. To breve fra Sigurd Swane til Poul Uttenreitter 26.2.1942 og 15.12.1946, Poul Uttenreiters papirer, KB, NKS 4722, opsummerer både Sigurd og Leo Swanes bekendtskab med Uttenreitter og deres adresser i barndom og ungdom, hvor de boede tæt på hinanden på Frederiksberg.
 56. Uttenreitter, Poul: "John Christensen", i: *John Christensen Udstilling*, Arnbaks Kunsthandel 14.-27.11.1935.
 57. Det var også Uttenreitter, der valgte de tre tegninger til J.W. Larsens samling, if. brev fra Poul Uttenreitter til Erik Zahle 23.1.1940, Erik Zahles papirer.
 58. Brev fra Poul Uttenreitter til Erik Zahle 27.1.1940, Erik Zahles papirer.
 59. Indkøbskomiteens protokol 1919-42, SMK; deltagere i mødet var Andreas Møller, Jais Nielsen, Utzon-Frank og Leo Swane.
 60. Brev (gennemslagskopi) fra Leo Swane til Fru Fønnesbech-Sandberg 24.2.1940, SMK brevarkiv; også to ud af museets tre andre senere erhvervelser af malerier var med på mindeudstillingen: *Selvportræt*, 1936, der ligeledes havde været i Fønnesbech-Sandbergs eje, og *Artister i manegen*, der på mindeudstillingen tilhørte Dagny, men samme år blev erhvervet af Gudmund Hatt.
 61. Uttenreitter, Poul (1940), s. 18.

-
62. Villadsen (1998), s. 272.
63. Jf. Hayden, Hans: *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradig*, Sth. 2006.
64. Bror Hjorth udtrykte sin taknemmelighed herover i brev til Leo Swane 30.11.1959, Leo Swanes papirer, KB, Tilg. 475, hvor det hedder, at Swanes indkøb til SMK nærmest bestød, ”att jag slog igenom i Stockholm. Så öppnade Du också till sist ved stor generositet Ditt museum för en retrospektiv utställning av mig. Du har varit den goda ängeln.”; i forbindelse med udstillingen på SMK 1948 blev der bragt en radiosamtale mellem Leo Swane, Preben Wilmann og Adam Fischer, hvori Swanes begejstring for Hjorth tydeligt udtrykkes, udskrift både i Leo Swanes papirer og i Bror Hjorth-stiftelsens arkiv, Uppsala stadsarkiv.
65. Uttenreitter, Poul: ”Bror Hjorth”, i: *Tilskueren* 1936, s. 145-153 (febr.); Erik Zahles værdsættelse fremgår bl.a. af Zahle, Erik: ”Bror Hjorth”, Ekstrabladet 15.1.1936, som kommenteres i brev fra Bror Hjorth til Erik Zahle 4.2.1936, Erik Zahles papirer.
66. Breve fra Emilie Demant Hatt til Poul Uttenreitter 5.10.1928, 25.10.1928 og 30.10.1928, Poul Uttenreiters papirer.
67. -n.: ”Koloristerne’ aabnede i Gaar”, Politiken 4.12.1932.
68. Kendskabet til salg og samlere bygger, foruden på ejerangivelser i kataloger, på lister og notater i forbindelse med mindeudstillingen i Kunstforeningen i 1940 i Erik Zahles papirer, på udskrifter af samtaler med samlere fra anden halvdel af 1940erne og enkelte lister fra John C.’s egen hånd over afdrag på afbetalingsordninger, som Vagn Nielsen erhvervede fra Dagny Christensen, nu i ABM.
69. Dr. Rank: ”Hos Barberen, som maler”, Ekstrabladet 9.1.1935.
70. If. lister i Erik Zahles papirer; Nicolaisen, Henning (2000) identificerer også den omtalte professor som Gudmund Hatt.
71. O.V. Borch: ”Kapelvej-Kvarterets Maler. John Christensens Mindeudstilling”, B.T. 10.2.1940; det var et relativt stort billede på 52 x 39 cm med en forsikringssum på 500 kr. på Mindeudstillingen, hvor det figurerede som tilhørende Emilie Demant Hatt.
72. Selvportrættet er på kun 23 x 17 cm og på Mindeudstillingen forsikret for 200 kr.; det ses på 1950-fotoet fra Emilie og Gudmund Hatts hjem i Ernst Mankers: *På tredje botten*, Sth. 1967, s. 67; Ernst Manker, mangeårig leder af Nordiska Museet i Stockholms samiske afdeling, har i sin bog givet en karakteristik af begge ægtefæller. Babara Sjøholm takkes for henvisningen til Mankers bog. Maleriet er i privateje.
73. Emilie Demant Hatt til Gudmund Hatt 4.11.1939, Aage Gudmund Hatt og hustru Emilie Laurentze Demant Hatts papirer, Rigsarkivet.
74. Maleriet tilhørte Fru Dagny Christensen if. kataloget til Mindeudstillingen i Kunstforeningen i februar 1940, men professor Dr. Phil. Gudmund Hatt if. Poul Uttenreiters bog om kunstneren, der udkom senere i 1940; efter Hatts død blev det solgt i Kunsthallen 14.-15.3.1961 sammen med en række andre af familiens værker af John C. og er først erhvervet af SMK i 2011 efter at have tilhørt flere private ejere.
75. Det er næppe muligt at rekonstruere Fønnesbech-Sandbergs samling af John C. ned til mindste detalje, men man kan komme langt ved at sammenholde katalogerne fra salget af samlingen med udstillingskataloger af John C. og museernes inventariseringsoplysninger, idet en række værker fra Elna Fønnesbech-Sandbergs samling med tiden, via andre samlere, har fundet vej til museerne; jf. *Elna Fønnesbech-Sandberg’s Malerisamling*, Winkel & Magnussen 6.3.1940 og *Fru Elna Fønnesbech-Sandberg’s samling af Maleren John Christensen’s Arbejder*, sst. 22.-28.6.1943; syv, måske otte værker på 1940-auktionen var ikke identiske med dem på 1943-auktionen; dette kan enten betyde, at de blev solgt, eller at hun valgte at beholde dem; Vagn Nielsens katalog med notater og korrespondance mellem Elna Fønnesbech-Sandberg og Vagn Nielsen, ABM viser, at hun fortsat ejede værker af John C. efter 1943; kunsthändler Henning Larsen gav i en samtale med Vagn Nielsen udtryk for bitterhed mod Fønnesbech-Sandberg, som havde overtalt ham til at sælge værker kort tid før, hun satte sin samling til salg på auktion, jf. Vagn Nielsens notat fra samtale med Henning Larsen 20.10.1949, ABM.
76. To lister, heraf en på Koloristernes papir, over hendes køb og afbetalinger i 1938-39 i ABM viser priser svingende fra 15 kr. til 175kr., heriblandt *Sort træ hvid sne* til 100 kr. og *Alt af nåde* til 75 kr., begge nu i ABM.
77. Fem af Koloristernes medlemmer fra 1930erne var repræsenteret i hendes første samling if. Fønnesbech-Sandberg (1945), s. 52; i Koloristernes katalog 1937 anføres hun som ejer af Helmuth Thomsen: *Portræt af en fransk maler*, og auktionskataloget 1940 viser flere malerier af samme samt at hun også havde værker af Kragh Pedersen og Peder Larsen.
-

-
78. Hun lod sig også portrættere af en række andre kunstnere, heriblandt Søren Hjorth Nielsen, Jens Søndergaard, Olaf Rude, Kirsten Kjær, Ingeborg Højrup, Bent von Muellen, Anette Houth, Kai Nielsen og Holger J. Jensen.
79. Brev fra Poul Uttenreitter til Erik Zahle 27.1.1940, Erik Zahles papirer.
80. Jf. Andersen, Troels (1994): *Asger Jorn. En biografi. Årene 1914-53*, s. 72 med gengivelse af Max Müllers fotografi af Asger Jorn på besøg hos Elna Fønnesbech-Sandberg omkring 1940.
81. Dahlmann Olsen, R.: ”John C.”, *Helhesten* 1.årg. hft. 2, s. 62-63.
82. Lister i Erik Zahles papirer; if. familiens oplysninger var det Betty Crone, der var den aktive i forbindelse med kunstkøbene; for oplysninger om familien Crone takkes Johan Casper Crone.
83. Liste over salg hos Kunsthandler Arnbak, Erik Zahles papirer; Arnbaks kunsthandel afholdt separatudstillinger med John C. i 1935 og 1938, men hans værker indgik også i diverse blandede udstillinger i kunsthandelen; John C.’s lister, på Koloristernes papir, over afbetalinger i 1938-39 i ABM.
84. Oplysning fra Christiane Pedersen, Petrea Christensens barnebarn nov. 2012.
85. Fire akvareller i ABM, alle oprindelig tilhørende Jørgen Nørballe, hvoraf en er dateret 1927, udgør tydeligvis en serie med samme farver, tegnestil og papir, skønt ikke helt identiske i formatet.
86. Oplysninger fra svigerdatteren Esther Nørballe 24.11.1999, ABM.
87. John C.’s lister, på Koloristernes papir, over salg 1938-40 i ABM, viser priser mellem 30 og 200 kr. og afdrag i vekslende størrelser fra 10 til 100 kr., hvoraf nogle fortsætter langt ind i 1940.
88. Jarl Borgens første erhvervelse var *Uden titel (Danse macabre)*, 1933, i dag i Museum Jorn; Jarl Borgen traf hos John C. bl.a. Søren Hjorth Nielsen, Vilhelm Freddie, Elna Fønnesbech-Sandberg og Poul Uttenreitter if. samtale med Jarl Borgen 6.9.2011.
89. Berlingske Tidende 12.10.1938 (usign. notits).
90. Usign. notitser i Berlingske Tidende 28.4. og 5.5.1946.
91. Bendtsen, Folmer: ”John C.”, *Social-Demokraten (Hjemmets Søndag)* 28.1.1940.
92. Pr. W.: ”En mærkelig Kunstnerskæbne er afsluttet”, *Social-Demokraten* 3.1.1940.
93. K.F.: ”Maleren John Christensen er død”, Berlingske Tidende 3.1.1940.
94. Kaj B.: ”Maler-Barbereren døde i Gaar”, *Politiken* 3.1.1940.
95. E.K.S.: ”En dansk van Gogh. John Christensens Mindeudstilling”, *Nationaltidende* 16.2.1940.
96. K-r.: ”John Christensens Mindeudstilling”, *Berlingske Tidende* 4.2.1940.
97. Vagn Nielsen (1917-1986) var elektriker, hans kone Alma Nielsen (1918-2001) oprindeligt fabriksarbejder, senere faglærer på aftenskolen; for Almas vedkommende startede kunstinteressen allerede, da hun omkring 15-års alderen fik kontakt med Hjalmar Kragh Pedersen, som udførte dekorative malerier hos hendes forældre. Fra 1943 til 1949 boede ægteparret i en toværelers lejlighed i Københavns Nordvestkvarter, siden i en moderne toethalvt værelers lejlighed i Brønshøj, som efterhånden blev fyldt med kunst fra gulv til loft; mere om samlerfamilien i: Abildgaard, Hanne: ”Kolonihaven på væggen – Alma og Vagn Niensens kunstsamling”, i: *Arbejderhistorie* nr. 4, 2002, s. 95-105.
98. Nielsen, Vagn: ”Mit første billede - og de sidste”, i: *Social-Demokraten* 10.6.1950.
99. If. Vagn Niensens liste over samlingen, ABM.
100. Fremgår f.eks. af Vagn Niensens optegnelser efter et besøg hos Dagny Christensen 4.11.1949.
101. Nielsen, Vagn: ”Mit første billede - og de sidste”, i: *Social-Demokraten* 10.6.1950.
102. Vagn Niensens notater i forbindelse med fjernsynsudsendelsen ”Samlere uden Tegnebog” 5.9.1953, ABM.
103. Han var aktiv i Arbejdernes Kunstforening fra 1946, da foreningen genopstod efter krigen.
104. Det var Alma og Vagn Niensens efterkommere, der i 2001 traf bestemmelse om gavens overdragelse til Arbejdermuseet.
105. Katalogets hovedartikel var antropolog Marianne Devantiers ”Nørrebro i 30’erne. Et stemningsbillede”, mens det kunsthistoriske repræsenteredes af et genoptryk af Hans Edvard Nørregård-Niensens anmeldelse af Københavns Bymuseums udstilling i 1976; udstillingens arrangør, arkitekt Henning Nicolaisen og Formidlingscenter Assistens skal have tak for at have stillet både udstillingsdokumenter og viden til rådighed for nærværende artikel.
106. Mortensen, Niels Th.: *Dansk Billedkunst gennem en Menneskealder*, 1939, s. 332.
107. Zibrandtsen, Jan, 1948, s. 223-24.
108. Hayden, Hans: *Modernismen som institution. Om etableringen av ett etsetiskt och historiografiskt paradigm*, Symposium, Sth. 2006, s. 46, 60-65, 133-134.
-

109. linien (Vilhelm Bjerke Petersen): "Til surrealismen", i:
linien jan. 1934, 1. årg. nr. 1; Egill Jacobsen: "Saglighed og mystik", i: *Helhesten* 1941, 1. årg. nr. 1.
110. Andersen, Troels: "Odds – and ends", i: Andersen, Troels, Per Kirkeby og Allan de Waal: *Hus – billede – dekoration, 20'erne i Danmark*, Arkitektens Forlag 1976, s. 49-76.
111. Tilmed udgør Henning Jørgensens halvdel af bd. 7 en slags opsamlingsheat for "traditionalistiske" fænomener også fra langt senere perioder, hvis avantgardistiske bevægelser behandles i andre af oversigtsværkets bind.
112. Jørgensen, Henning og Villads Villadsen (1995), s. 87.

BIOGRAFI

Hanne Abildgaard, mag.art. er ekstern lektor og forskningsrådsstipendiat, Københavns Universitet 1986-1990, redatør på Weilbachs Kunstnerleksikon 1990-1995, lektor ved Danmarks Biblioteksskole 1995-1998, museumsinspektør på Arbejdermuseet 1998-2002, forsknings- og formidlingschef sst. 2008-2013. Fra 2013 seniorforsker på Det Kongelige Bibliotek. Primære forskningsfelter: Tidlig modernisme i Danmark og kunst relateret til arbejderbevægelsen. Igangværende: En monografi om John Christensen og et projekt om kvindelige modernisters strategier og muligheder i Danmark 1910-1940.

KONTAKT

haab@kb.dk

PERSPECTIVE.SMK.DK

Artiklen er publiceret i Perspective, et digitalt forskningstidsskrift der drives af Statens Museum for Kunst med støtte fra Kulturstyrelsen.

