




LUNDS
UNIVERSITET

Genopdagelsen af kvindelige kunstnere

Om kunstmuseers produktion og reproduktion
af kønnede betydningsmuligheder på tværs af tid.

Af Astrid Brincker Olson

Avdelingen för ABM
Institutionen för kulturvetenskaper 
Lunds Universitet ABMM74, 30 hp.
Masterkurs, examensarbete, vt 2022
Handledare: Björn Magnusson Staaf

Title

Rediscovering female artists: On the production and reproduction of gendered meaning potentials across time in art museums.

Abstract

This study investigates how art museums of Copenhagen currently are rediscovering the “forgotten” female artists associated with the Danish modernism. Through discourses in exhibition labels, the methods for curating rediscovering narratives are examined. Specifically, it studies the textual subject positioning of artists in relation to their gender, to the art they create and to the social, historical, and cultural context they are surrounded by. A comparative analysis of three exhibitions shows that the relationship between artists and their gender, their art and their context can be constructed very differently. What is positioned as core themes in one artist narrative is left as an implied truth in another, leaving it clear that the museal creations of artist narratives are highly subjective and interpretive.

Interpreting the theory of Relational Gender by the Norwegian psychologist Hanne Haavind from a museological perspective, gender is discussed to occur in museum spaces as a relation between people across time. The study discusses the subject positions as a spectrum of gendered meaning potentials for the term “female artist”, that not only shapes our understanding of gender in the past, but also in our present and future. This spectrum of gendered meaning potentials is discussed as problematic, since parts of the examined narratives are placed in either gendered, historical or social vacuums, that reproduce the artists as partly alienated historical subjects, creating a risk of another oblivion in the future. However, the study also celebrates the constructive gendered meaning potentials of the spectrum, that counteracts historical oblivion by examining the female gender as a positive influence on artistic creation. The study leaves us with the argumentation that museums should start taking more control over the inevitable historical oblivion and recognize subject positioning as a tool for preserving including and diverse gendered meaning potentials for the future.

Keywords

Rediscovering history, female artists, relational gender, museum gender, subject positioning, polytemporality, meaning potential

Indholdsfortegnelse

/INDLEDNING OG BAGGRUND/	1
/PROBLEMFORMULERING OG SYFTE/	3
/TEORETISK BAGGRUND/	4
NY MUSEOLOGISK FORSKNING	4
<i>Museumsforskning om køn</i>	5
FEMINISTISK OG KUNSTHISTORISK FORSKNING OM KVINDelige KUNSTNERE	5
<i>Kunsthistorisk forskning om "genopdagelsen" af kvindelige kunstnere</i>	6
/EMPIRI, METODE OG TEORI/	7
PRÆSENTATION AF EMPIRI OG AFGRÆNSNINGER	7
PRÆSENTATION AF METODE	10
DEDUKTIV METODE MED HYPOTESE	10
<i>Diskursanalyse</i>	11
<i>Komparativ analyse: juxtapositioneret sammenligning</i>	12
<i>Ethiske overvejelser</i>	13
PRÆSENTATION AF TEORI	14
<i>Ny museologisk teori: Historiskrivning og museers subjektivitet</i>	14
<i>Genusteori: Hanne Haavind og Det relationelle køn</i>	15
<i>Poststrukturalisme, diskursteori og subjektpositioner</i>	16
<i>Teoriernes samklang</i>	17
/ANALYSE/	17
ANNE MARIE CARL-NIELSEN PÅ GLYPTOTEKET	18
<i>Struktur, udvalg og form</i>	19
<i>Personlige egenskaber og handlinger</i>	20
<i>AMCN som kønnet subjekt</i>	23
<i>Relationer til personer af andet køn</i>	24
<i>AMCN som historisk subjekt</i>	25
<i>Resultat</i>	25

ELSE ALFELT PÅ ARKEN-----	26
<i>Struktur, udvalg og form</i> -----	27
<i>Personlige egenskaber og handlinger</i> -----	29
<i>Alfelt som kønnet subjekt</i> -----	33
<i>Alfelt som historisk subjekt</i> -----	34
<i>Relationer til personer af andet køn</i> -----	34
<i>Resultat</i> -----	36
BERTHA WEGMANN PÅ DEN HIRSCHSPRUNGSKE SAMLING -----	37
<i>Struktur, udvalg og form</i> -----	37
<i>Personlige egenskaber og handlinger</i> -----	39
<i>Bertha Wegmann som kønnet subjekt</i> -----	42
<i>Relationer til andre personer af andre køn</i> -----	45
<i>Bertha Wegmann som historisk subjekt</i> -----	46
<i>Resultat</i> -----	47
KOMPARATIV ANALYSE AF Udstillingerne -----	48
SAMMENFATNING -----	50
/DISKUSSION/-----	51
KØN OPSTÅR I RELATION TIL FORTIDEN -----	52
MUSEET ISCENESÆTTER DET HISTORISKE MENNESKE-----	53
OG FACILITERER MØDET MED FORTIDEN -----	53
FOKUSUDSTILLINGERNES SPEKTRUM AF KØNNED E BETYDNINGSMULIGHEDER -----	54
<i>Balancen mellem det negative og det positive</i> -----	54
<i>Det kønsmæssige neutrum</i> -----	55
<i>Alt-eller-intet</i> -----	56
<i>Det historiske og kønnede vakuum</i> -----	56
<i>Subjekter for genopdagelse</i> -----	57
CIRKULÆR HISTORIESKRIVNING OG BEHOVET FOR ENDNU EN GENOPDAGELSE-----	60
/RESULTAT/-----	61
/LITTERATURLISTE/-----	65

/Indledning og baggrund/

Når jeg har set mig omkring de seneste år, har jeg fået øje på et hav af udstillinger om historiske kvindelige kunstnere på kunstmuseer. Først og fremmest solo-udstillinger om kvindelige kunstnere som Statens Museum for Kunst i København der i år 2020 udstillede kunstneren Anna Ancher og Moderna Museet i Malmö udstillede kunstneren Hilma av Klint i 2020 – 2021. Derudover har man også de seneste år kunne opleve gruppeudstillinger med kvindelige kunstnere som *Fantastiske kvinder* på Louisiana i 2020 og *Modern Women* på Kunstforeningen Gl. Strand i Indre København 2020 – 2021. Og sidst men ikke mindst har det også vrimlet med tematiske udstillinger, som sætter fokus på særligt kvindelige emner såsom *Mor!* på Louisiana i Humlebæk i 2021, en udstilling om det tidsløse begreb om moderskab, og *Kvinder i Opbrud* på Arken i Ishøj i 2022, en udstilling om det feminine udtryk i kunsten de seneste 150 år.

Alle disse udstillinger vidner om en museologisk tendens i udvikling. Kunstmuseer sætter de kvindelige kunstnere frem i lyset og forsøger at undersøge deres mange facetter, anerkende deres plads i kunsthistorien og ikke mindst deres manglende repræsentation på kunstmuseer i dag (Pohl, 2021, s. 7-9). Denne tendens gør mig som kvinde, kunsthistoriker og museolog meget glad og det er med største iver og nysgerrighed, at jeg de seneste år har besøgt samtlige af ovenstående udstillinger. Men efter mange af udstillingsbesøgene har min iver forvandlet sig til frustration, da det viser sig, at det ikke er første gang vi har ”genopdaget” kunstens glemte kvinder og vi lige nu er i gang med at gentage denne tendens.

I slutningen af 1800-tallet og starten af 1900-tallet kæmpede kvinder sig ret til at arbejde, tage uddannelse og deltage i det demokratiske samfund gennem stemmeret. Som den danske kurator og kunsthistoriker Emilie Boe Bierlich beskriver, kæmpede mange kvindelige kunstnere sig ligeledes vej ind på kunstscenen og fik succes både nationalt og internationalt. Her er der tale om kunstnere som for eksempel Emilie Mundt, Johanne Krebs, Olga Wagner, Edith Willumsen, Marie Luplau og Anthonore Christensen. Mange af disse kunstnere vandt medaljer, modtog offentlige bestillinger og stor beundring fra samfundet omkring dem (Boe Bierlich, 2019, s. 9).

I starten af 1900-tallet hvor kampen for kvinders rettigheder blomstrede op, producerede de tyske kunstnere Ilse Conrat (1880 – 1942) og Olga Brand-Krieghammer (1867 – 1930) en stor retrospektiv udstilling af værker fra kvindelige

kunstnere fra renæssancen og til deres egen samtid i 1910 med titlen ”Die Kunst der Frau”.¹ Forud for denne udstilling gik et enormt forskningsarbejde for at indsamle dokumentation og materiale omkring de mange glemte kvindelige kunstnere i kunsthistorien. Dette blev den første ”genopdagelsesudstilling” kendt i bredere forskningskredse.

Men udstillingen gik mere eller mindre i glemmebogen indtil i 1970’erne, hvor den amerikanske kunsthistoriker Linda Nochlin sammen med den britisk / amerikanske kunsthistoriker Anne Sutherland Harris genopsatte samme udstilling med brug af det forskningsmateriale Conrat og Brand-Krieghammer havde efterladt. Det var dog ikke meget af det efterladte materiale Nochlin og Harris kunne finde fra denne tid, da meget ikke var blevet arkiveret. De måtte derfor gentage det store forskningsarbejde, inden de endelig kunne åbne udstillingen ”Women Artists 1550 - 1950” på Los Angeles County Museum of Art (Boe Bierlich, 2019, s. 17-18).

Men på trods af museers og kunstneres forsøg på at iscenesætte et gennembrud for kvindelige kunstnere dengang, er det i dag alligevel kun et uhyre småt antal af kunsthistorikere, forskere og kunstinteresserede som kender til mange kvindelige kunstnere. I mange tilfælde er de i almenhed blevet glemt igen (Pohl, 2021, s. 7). Med andre ord har der siden 1900-tallets begyndelse skiftevis været skabt og lappet huller i erindringen om mange af de kvindelige kunstnere. Kampen for kvindelige kunstneres plads i kunstens kanon er blevet en cirkulær fortælling, som vi i vores generation er i gang med at skrive, som var det på ny.

Her bliver jeg nysgerrig. Jeg undrer mig over historiens gentagelse og hvordan det kan være, at vi igen (og stadig) arbejder for kvindelige kunstneres gennembrud i vores fælles kulturelle minde. Hvad er det der gør, at kvindelige kunstnere bliver glemt og er der en risiko for, at de glemmes igen, så vores kommende generationer bliver nødt til, endnu en gang, at genopdage dem? Hvad kan vi gøre for at samtidens genopdagelse af de kvindelige kunstnere bliver den sidste i rækken? Netop dette problemfelt danner konteksten for dette museologiske speciale. Hvad dets konkrete problemformulering og formål er, vil jeg nu præsentere.

¹Udstillingen bar titlen ”Die Kunst der Frau. XXXVIII. Ausstellung der Vererinigung Bildender Künstler Österreichs Secession” og fandt sted i Wien i 1910

/Problemformulering og syfte/

Dette speciale handler om måden hvorpå kunstmuseer i skrivende stund (2022) udstiller kvindelige kunstnere som var aktive i første halvdel af 1900 -tallet. Med udgangspunkt i tre museers soloudstillinger om danske kvindelige kunstnere som var aktive i starten af 1900-tallet, undersøges det, hvordan fortællingerne om kunstnerne er konstruerede. Specialet stiller skarpt på hvilke subjektpositioner og diskurser museerne opstiller omkring kunstnerne hvad angår køn, kunst og kontekst og hvordan det former vores opfattelse af dem som kulturelle og kønnede minder. Med specialet problematiseres således måden hvorpå museer, gennem udstillingsmediet, kategoriserer historiske kvindelige kunstnere i dag og hvilke konsekvenser dette kan have for deres fremtidige plads i kunsthistorien. Endvidere diskuteres det, hvilken rolle museer har i vores forståelse af relationen mellem køn, kunstner og kunsthistorie.

Med dette speciale vil jeg med andre ord række ud over den påpegelse at kvindelige kunstnere er underrepræsenterede i museumsbranchen. I stedet vil jeg stikke dybere i denne tendens med diskussionen om, *hvordan* museers bud på at løse problemet er konstruerede. Mere praktisk set, undersøger dette speciale, hvordan museer konstruerer subjektpositioner (et diskursteoretisk begreb der uddybes i teoriafsnittet) omkring kunstnerne, i det syfte, at kunne diskutere disse buds evne til at bryde den maskulint favoriserende kunsthistoriske kanon vores historie i mange år har været dikteret af (Nochlin, 1971, s. 2).

Syftet med denne undersøgelse er således at skabe synlighed omkring museers mange forskellige og subjektive fremstillinger af kvindelige kunstnere, med det formål at diskutere konsekvenserne af disse udtryk, som et fælles kulturelt og historisk minde, der potentielt kan forme kønsidentiteter i dag. Således ønsker jeg med dette speciale at pege på sammenhængen mellem museers skabelse af subjektdiskurser og historieskrivning. Undersøgelsen centrerer jeg i følgende problemformulering:

På hvilken måde subjektpositionerer kunstmuseer danske kvindelige kunstnere aktive i starten af 1900-tallet i dag og hvordan kan det have konsekvenser for kunstnernes plads i historien i fremtiden?

Studiet har jeg afgrænset til empirisk at omhandle udstillinger om kvindelige ciskønnede kunstnere². På trods af denne afgrænsning ser jeg dog stadig specialet relevant i museumsfaglige diskussioner om køn i bredere og mindre binært perspektiv, da min generelle hensigt med specialet er at diskutere museers måder at producere og reproducere kønsidentitet generelt og hvilken rolle dette har for kunstneres plads i kunsthistorien, uanset køn.

Problemformuleringens syfte og relevans vil jeg nu uddybe gennem en præsentation af det knudepunkt af forskningsområder, som specialet placerer sig midt i. I det kommende afsnit præsenteres to forskningsområder som specialet hovedsageligt berører, de centrale spørgsmål forskningen centrerer omkring og hvordan dette studie kommer til at forholde sig og bidrage til dem.

/Teoretisk baggrund/

Ny museologisk forskning

Dette speciale tager afsæt i den nye (eller moderne) museologiske forskning. Museologien er et af de nyere forskningsområder og er i konstant udvikling. Udviklingen har været ganske cyklisk siden 1800-tallet, hvor forskningstraditionen er blevet kaldt ”ny museologi” af tre forskellige omgange. Forskningen har bevæget sig fra at studere den konkrete museale praksis i indsamling, bevaring og fremvisning af særligt materiale, til studiet af museet som fænomen og ideologi, til 1970’ernes gennembrud med studiet af museet som social institution til 1990’ernes kritik af museers samfundsrolle og granskning af udstillingen som medium og historie-producent (Smeds, 2009, s. 70 – 77).

Et begreb som er meget omdiskuteret i den nye museologiske forskning, såvel som andre historierelaterede felter er *kanon*. Den danske kunsthistoriker Merete Sanderhoff mener, at kanon bør anses som et i konstruktivistisk koncept magtspil om positionering i samfundets fælles minde. Kanon er, ifølge Sanderhoff, en et ideologisk spejlbillede af dem som etablerer: som paradigmer strukturerede af tenderende syn på historien og samtiden og hvad der skal blåstemmes for fremtiden (Sanderhoff, 2006, s. 75 – 78).

² Med begrebet ”ciskønnet” forstår jeg personer hvis kønsidentitet er i overensstemmelse med det køn de blev tildelt ved fødslen.

Museumsforskning om køn

Indenfor den seneste bølge af ny museologi findes der også forskning centreret om køn på museer. Forskning om kunstmuseers kønnede strukturer er en voksende tradition. Den eksisterende forskning byder blandt andet på kvantitative perspektiver så som statistikken for repræsentationen af kvindelige kunstnere, besøgende og ansatte, ofte med kritiske blikke på underrepræsentationen af kvinder og mangel på diversitet generelt. Dette blev blandt andet italesat af Organisationen Danske Museer i deres statistiske undersøgelse af repræsentationen af kvindelige kunstnere i museers udstillinger og indkøb (ODM, 2019). Der findes også kvalitativ forskning om hvordan køn bliver konstrueret og udstillet hos museer, hvortil de norske professorer i kulturstudier Britta Brenna og Anne Marit Hauan er særligt benævnelsesværdige med deres antologi *Kjønn på museum* fra 2018. Brenna og Hauan samler i antologien artikler, som giver forskellige bud på paradokser i museumsbranchen i forhold til køn. Blandt andet diskuteres ”kønsliggørelsen” af populærkulturelle begreber og fænomener, begrebet kønsblindhed (at ignorere køn fuldstændig) samt køn fra et udviklingshistorisk perspektiv (Brenna & Hauan, 2018).

Dette speciale tilslutter sig den seneste tredje bølge af ny museologisk forskning med sit kritiske fokus på museet som institution for identitetsdannelse og indflydelse på den historiske kanon. Samtidigt peger specialet i retningen af de nyeste tendenser indenfor museologisk forskning med sit kønsteoretiske perspektiv og fokus på retfærdig repræsentation af mennesker og særlige indflydelse på identitetsdannelsespraksisser. Specialet kommer til at foreslå udstillingstekster som en afgørende aktør i museers identitetsdannelsespraksisser. Udstillingstekster ses i dette speciale som både et sprogligt og kuratorisk medium for identitetsdannelse. Hvordan de forstås og anvendes som empiri præsenteres i afsnit 4. under præsentationen af empiri. Med specialet bidrager jeg derudover også til den kvalitative forskning i relationen mellem museer og kønsidentitet, med et nyt og særligt fokus på ”genopdagelsesudstillinger” og hvordan det historiske kvindekøn fortolkes i udstillinger i dag.

Feministisk og kunsthistorisk forskning om kvindelige kunstnere

Med dette studie placerer jeg mig også indenfor det feministiske og genus-kunsthistoriske forskningsområde. Siden 70’erne har forskere her stillet sig kritiske overfor kunsthistorisk skrivning og kanon, som akademiske arenaer, der favoriserede

det maskuline og mandlige for fremtidens forståelse af historien. Her begyndte ”genopdagelsen” af den kvindelige kunstner og dekonstruktionen af de moderne ideologier der havde normaliseret fraværet af kvindelige kunstnere i kunsthistorien hidtil (Boe Bierlich, 2019, s. 14).

Why have there been no great women artists? spørger den amerikanske kunsthistoriker Linda Nochlin i et essay i 1971 (Nochlin, 1971, s. 2). Med dette essay er Nochlin i 70’erne med til at sætte gang i en stor feminisk bevægelse i kunsthistorien, som et opgør med den mandsdominerede samtid så vel som fortid. Nochlin pionerer især med sin italesættelse af, hvordan et ”kunstnerisk geni” er en kulturel konstruktion fremfor noget der er medfødt hos kunstneren, den mandlige kunstner som oftest, vel at mærke (Nochlin, 1971, s. 8). Den sydafrikanske kunsthistoriker Griselda Pollock udvider diskussionen ved at påpege hvordan uretfærdigheden kan placeres i vores sprogbrug: hvordan man oftest med ordet ”kunstner” mener en mand, medmindre ordet ”kvindelig” går forud for det (Chadwick, 2006). Og som den amerikanske kunsthistoriker Whitney Chadwick pointerer, er den kvindelige kunstner en kategori som har været formet af dominerende maskuline paradigmer. En kategori som kontinuerligt har været ustabil gennem historien og frem til nu, fordi kvindelige kunstnere kontinuerligt har udfordret og genforhandlet vores forståelse af dem gennem nye kunstarter og formsprog (Chadwick, 2006).

I linje med denne kunsthistoriske forskning vil dette studie ligeledes stille sig kritisk overfor den kunsthistoriske kanon og institutionalisering gennem sprogbuget. Den vil med dette kunsthistoriske og konstruktivistiske forskningsspor i ryggen, undersøge museernes brug af kategorien ”kvindelig kunstner”. Jeg vil stille skarpt på måden hvorpå kunstnerens køn sprogligt og kuratorisk er konstruerede og nærværende i udstillingerne. Med dette som afsæt vil jeg undersøge hvordan disse historiske kønskonstruktioner sætter spor i nutiden og potentielt for fremtiden.

Kunsthistorisk forskning om ”genopdagelsen” af kvindelige kunstnere

Forskningen har siden 70’erne har været godt i gang med at skabe synlighed omkring den kunsthistoriske kanons favorisering af det maskuline og der er blevet sat fornyet fokus på kunsthistoriens kvinder. Dog er selve tendensen ved det, det vil sige hvordan modernismens ”glemte” kvindelige kunstnere sættes tilbage på verdenskortet, endnu ganske lidt udforsket. Dette er især tilfældet med udgangspunkt i danske kunstnere og museer. Den allerede nævnte danske kunsthistoriker

og kurator Emilie Boe Bierlich har med sin afhandling *Excentriske slægtskaber* fra 2019 taget et pionærende spadestik indenfor det felt som dette speciale placerer sig i. Med en kunsthistorisk, genusteoretisk og migrationspolitisk vinkel serverer hun i sin afhandling dybdegående og nuancerede læsninger af fire forskellige modernistiske kunstneres arbejde (Boe Bierlich, s. 12).

Det var med store nysgerige øjne at jeg læste Boe Bierlich's afhandling. Hun sætter her pionerende ord på det hul i forskningen, et hul jeg selv har undret mig over eksisterer de seneste år. Hendes spadestik vil jeg med dette studie grave videre i, men denne gang fra et museologisk perspektiv. Mens Boe Bierlich går ganske *værknært* til værks og undersøger genopdagelsen af kunstnerne ud fra læsninger af de værker de har produceret, går jeg til emnet fra en mere *udstillingsnær* vinkel i stedet. Dette studies hovedperson er *udstillingsteksten* som medium med museet og kuratorerne som afsendere og fokus indstilles på hvordan der konstrueres diskurser om kunstnerens køn, kunst og kontekst. Jeg behandler udstillingen som den primære kilde, fremfor kunstværkerne. Med andre ord er det ikke den moderne kvindelige kunstner fra starten af 1900-tallet jeg vil undersøge. Men det er derimod den museale "genopdagelse" af hende og hvordan hun konstrueres gennem udstillingsmediet, som er i centrum for denne undersøgelse. Og dette perspektiv på emnet er nyt.

Med dette studie placerer jeg mig med andre ord midt i knudepunktet mellem den nye museologi om køn og den feministiske kunsthistoriske forskning. Med dette er køns- og genusforskningen et slags paraplybegreb som de to forskningsområder især har til fælles. Nu vil jeg præsentere dette speciales DNA: dens empiri, dens metodegrundlag samt hvilke teorier og begreber som anvendes i opgavens forløb.

/Empiri, metode og teori/

Præsentation af empiri og afgrænsninger

Den udvalgte empiri for undersøgelsen er tre kunstudstillinger i Københavnsområdet aktuelle i foråret 2022:

- *Anne Marie Carl Nielsen* på Glyptoteket i København V
- *Bertha Wegmann. At male på mange sprog* på Den Hirschprungeske Samling i København K
- *Else Alfelt* på Arken i Ishøj

Hvert museum, udstilling og kunstner vil kort blive præsenteret som det første i hver del af analysen. Fælles for udstillingerne er, at de findes på statsanerkendte kunstmuseer³ i Københavnsområdet, at de omhandler kunst produceret af danske kvindelige kunstnere, der alle var aktive kunstnere 1900-tallets første halvdel. Udstillingens kunstnere har derudover det til fælles at være blevet kategoriseret i flere kontekster som del af den generation af kvindelige kunstnere, som mere eller mindre er blevet ”glemte” og placeret i skyggen af mandlige kunstneres arbejde i kunsthistorien (Pohl, 2021, s. 6, Jexen, 2021, s. 85 & Boe Bierlich, 2019, s. 9). Således kan de tre udstillinger forstås som ”genopdagelsesudstillinger”, det vil sige udstillinger, som sætter kunstnere frem i lyset, kunstnere som tidligere ikke har fået meget opmærksomhed, trods deres store succes og anerkendelse i deres samtid (Pohl, 2021, s. 6).

Udstillingerne adskiller sig også meget fra hinanden. Det gør de særligt i måden fortællingerne om kunstnerne er opbyggede i de respektive udstillinger. Særligt er det kontrasterne i fokus kunstnerens køn, kunst og kontekst (både samtid og historisk) i de forskellige fortællinger, som udstillingerne er udvalgt for. Udstillingerne er udvalgt på baggrund af at skulle indgå i en komparativ analyse, hvor kontrasterne og lighederne mellem dem skal åbne op for en diskussion af disse positioneringer som kønnede *betydningsmuligheder* (et begreb jeg introducerer i opgavens diskussionsafsnit) i nutiden og for fremtiden. Nærmere uddybelse af dette følger i specialets metodedel straks.

Man kunne også have inddraget udstillinger om internationale kvindelige kunstnere samt nutidende kvindelige kunstnere. Men jeg har valgt at fokusere på kunstnere, som deler samme kontekst, i det syfte at ligestille dem i den komparative analyse. Med kunstnerens fælles kontekst som udgangspunkt, kan kontraster og ligheder udpeges på en mere troværdig og bæredygtig måde, efter min mening.

Nærmere afgrænset vil materialet for undersøgelsen være udstillingstekster og analysen dermed som udgangspunkt være tekstbaseret. Det har jeg valgt som fokusmateriale for specialet, da de er et af de bærende medier i en udstilling. De skaber sammenhæng mellem de udstillede genstande for besøgeren og serverer en mulighed for fordybelse i den kontekst, som de udstillede genstande repræsenterer.

³ Museer som er anerkendt af staten for at varetage et særligt ansvarsområde indenfor kunst-, kultur eller naturhistorie. Museerne modtager driftligt tilskud og underligger sig hermed museumsloven som bl.a. forpligter museerne at indsamle, bevare og forske indenfor den anerkendte samlingsretning (Kulturministeriet, 2020).

Som den amerikanske udstillings-evaluerings-konsulent Beverly Serrell påpeger, er udstillingstekster netop det medie, som nuancerer udstillings-oplevelsen. Udstillingstekster fortolker og formidler sammenhængen mellem de udstillede genstande. Serrell italesætter også hvordan udstillingstekster endda kan være det medie der aktiverer publikums fulde sanseapparat. For tekster kan få os til at føle, høre, lugte, og selv endda se, hvad vi faktisk kigger på (Serrell, 1996, s. vii).

I Serrells forklaring af udstillingstekster som medium, er magt et centralt tema. At udstillingstekster ikke blot er et medium som fortæller udstillingens historie for de besøgende, men også er ansvarlig for den sansemæssige fordybelse i udstillingens kontekst. De østrigske kunsthistorikere Luise Reitstätter, Karolin Galter og Flora Bakondi udvider forskningsfeltet om udstillingstekster som magtfuldt medium, i en nylig undersøgelse. Her undersøgte museumsbesøgendes opførsel og bevægelse i permanente samling ved Austrian Gallery Belvedere, ved brug af Mobile Eye Tracking (MET), observationer og spørgeskemaer. Med denne meget grundige blanding af metoder, der både inddrager de museumsbesøgendes egen holdning, såvel som deres faktiske øjenbevægelser, konstaterede kunsthistorikerne, at tredjedele af de museumsbesøgere læser og bruger udstillingsteksterne (Reitstätter, Galter & Bakondi, 2022, s. 20). Reitstätter, Galter og Bakondi kalder dette for *top-down-visitors*, det vil sige besøgende, som baserer deres forståelse og oplevelse af det udstillede, på hvad udstillingsteksterne fortæller (Reitstätter, Galter & Bakondi, 2022, s. 20).

Disse pointer understreger behovet for forskning omkring udstillingstekster og at det bør ses som et magtfuldt medium i museets påvirkning på kanon og historieskrivning generelt. Denne bevægelse tilslutter jeg mig derfor med dette speciale. Dog udvider jeg min tilgang til udstillingstekster som materiale, ved også at undersøge hvordan teksterne fysisk er iscenesat i udstillingsrummene, samt hvordan udstillingernes eventuelle temaer / kapitler er strukturerede. Med andre ord ser jeg udstillingstekster fra et bredt perspektiv, tæt knyttet til kurateringen som praksis og ikke som tekst isoleret fra en rumslig fremstilling.

Med denne præsentation af specialets empiri, vil jeg nu forklare hvilke metoder jeg har brugt til at undersøge materialet. Først præsenterer jeg min overordnede epistemologiske placering, hvorefter denne uddybes og konkretiseres af specialets to metoder: diskursanalyse og komparativ analyse.

Præsentation af metode

Deduktiv metode med hypotese

Den overordnede epistemologiske tilgang til materialet vil være deduktiv, hvor jeg ud fra en forud-antaget hypotese vil undersøge empiriens potentiale for understøttelse og forklaring af denne (Alvesson & Sjöldberg, 2000, s. 32-35).

Den hypotese jeg med dette speciale tager udgangspunkt i er, at der i disse dage er en stor forskel på hvordan de kvindelige kunstnere fremstilles ift. til køn, kontekst og historie på kunstmuseer. Min hypotese går med andre ord ud på, at der findes et bredt spektrum af subjektpositioner til fortællingen om den kvindelige kunstner fra starten af 1900-tallet. Og at dette vidner om en tendens i stor udvikling. Hypotesen består også i, at dette spektrum rummer potentiale for spændende diskussion af subjektpositionernes styrker og svagheder i forhold til vores fælles forståelse af kønsidentitet generelt både nu og i fremtiden. Denne diskussion forestiller jeg mig kan give et værdifuldt overblik over sammenhænge i museumsscenens arbejde for at bryde den mandsdominerede kanon. Endvidere forestiller jeg mig den også vil kunne præsentere et forslag til, hvad vi kan gøre bedre for en mere socialt inkluderende historieskrivning i fremtiden. Med denne hypotese henviser jeg også tilbage til specialets syfte og vil pege på, at hvis historien ikke skal gentages og kvinderne endnu engang skrives ud af kunsthistorien igen, må vi kigge meget nøje på, *hvordan* vi skriver historien.

Men hvem er jeg til at opstille netop denne hypotese? Forud for skrivningen af dette speciale går der for mig en lang uddannelse indenfor både kunsthistorie og museologi. Jeg har, med andre ord, gennem mange år studeret kunstscenens tendenser og gransket historieskrivningens bevægelser. Jeg har altid fundet det bemærkelsesværdigt hvordan historiens kvindelige aktører ofte er blevet præsenteret separat og som fremmedgjorte eksotiske sensationer på forskellige måder. Som jeg nævnte i indledningen, er dette et blik jeg har taget med mig på museum de seneste år. I tidens genopdagelsesudstillinger har jeg fornemmet en institutionel uenighed i metoderne for genopdagelse og en generel manglende bevidsthed om genopdagelsesdiskursernes påvirkning på historieskrivningen blandt museerne. Således er det i lyset af af min kunsthistoriske og museologiske baggrund samt min subjektive iagttagelse af museumsscenen, at jeg stiller denne hypotese.

Selvom specialets tilgang i bred forstand er deduktiv, vil undersøgelsen dog også bære præg af induktive elementer (Alvesson & Sjöldberg, 2000, s. 32-35). Udfaldet for den komparative analyse af de tre fokusudstillinger og hvordan det kan forme diskussionen har været uvist fra projektets start. Så det er med stor åbenhed for ukendte empiriske sammenhænge, at jeg er tilgået materialet. Med dette vil jeg således kalde undersøgelsen for *semideduktiv*, idet den kombinerer de to stile.

Diskursanalyse

Først og fremmest anvender jeg som sagt diskursanalyse som værktøj til at forstå hvordan historien om kunstnere er konstrueret i de forskellige udstillinger. Diskurs er et bredt begreb som dækker over mange ting. Begrebet diskurs hjælper os til at beskrive, hvordan vi, med sprogets hjælp, inddeler og tolker verden omkring os. Diskurs kan forstås som udgangspunktet for tolkningen af verden, det filter tolkningen foretages igennem, måden hvorpå vi foretager tolkningen eller de briller vi ser og tolker verden igennem. Og analysen af diskurs handler ofte om, at identificere hvilke tolkninger af verden der er på spil, ofte i syfte af kritisk at granske hvilke konsekvenser denne tolkning kan have for mennesker. På mange måder bygger det på en konstruktivistisk tankegang: at måden vi taler om ting på, det vil sige sprogligt konstruerer verden omkring os, påvirker vores forestillinger om den. Begrebet diskurs bygger med andre ord på ideen om, at forståelsen af verden ligger i brugen af sproget. Men som de svenske videnskabsteoretikere Göran Ahrne og Peter Svensson påpeger, er forholdet mellem verden og sproget vekselvirkende: Verden påvirker også, til dels, hvordan vi bruger sproget. (Ahrne & Svensson, 2011, s. 150 – 151).

Indenfor diskursanalysens disciplin anvender dette speciale hovedsageligt et særligt område som fokuserer på diskurs i form af *subjektpositioneringer*. Denne teori vil straks blive udfoldet i det kommende afsnit om specialets teoretiske ramme. Med subjektpositionering som det hovedsagelige udgangspunkt, vil specialet anledningsvis også anvende andre diskursmetoder, for at understøtte subjektpositioneringens argumenter, herunder grammatik og ordvalg samt narrativanalyse som diskursmetoder (Ahrne & Svensson, 2011, s. 141). Under arbejdet med analysen indså jeg, at en enkelt metode var for ensidig og at argumenterne kunne nuanceres og styrkes med brug af andre sideløbende. Derfor har jeg valgt at kombinere flere metoder, hvor jeg fandt det relevant.

Diskursanalysen som metode indebærer vise etiske dilemmaer, som er vigtige at tage stilling til. Metoden har et stærkt konstruktivistisk udgangspunkt, hvilket vil sige, at undersøgelsens resultater kan variere meget, alt efter hvem der forsker. Diskursanalyse handler om tolkning og der findes mange forskellige tolkningsmuligheder. Og med dette findes der risici for overfortolkning eller fejltolkning. Derudover handler diskursanalyse også om at se overordnede sammenhænge imellem tekster og deres ophav og at kontekstualisere teksten som tendens i den tid det er produceret i og i forhold hvem som har produceret den. Og her findes der en fare for at foretage en uretfærdig generalisering af sammenhænge mellem tekster, mennesker og samfund, som er vigtig at forholde sig til som forsker (Ahrne & Svensson, 2011, s. 26 – 32).

For disse dilemmaer tager jeg følgende forbehold i specialet: Først vil jeg henvise til min netop nævnte baggrund for at stille opstille dette studie, som jeg har skrevet i ønsket om at være gennemsigtig med min positionering, noget jeg anser af yderste vigtighed for et troværdigt studie. Yderligere vil jeg undervejs i analysen løbende gøre opmærksom på, at det er *mig* som tolker, ved brug af sætninger som ”dette tolker jeg som...” eller ”dette virker, på mig, som...”.

Derudover vil jeg, med risikoen for fejlslagt generalisering, nu fastslå, at følgende undersøgelse er foretaget med udgangspunkt i tre kunststillinger i Københavnsområdet i foråret 2022. Dette giver anledning til at tolke generelle tendenser i den geografiske placering i den tidsperiode. Men det ville kræve en mere omfattende undersøgelse med langt flere fokusstillinger at kunne generalisere på baggrund af hele Danmark, verden eller tidsperioden.

Når dette så er sagt, vil jeg yderligere påpege at de museer, hvis udstillinger er i fokus for dette speciale, er store og indflydelsesrige samfundsinstitutioner i København. De er magtfulde stemmer indenfor kunstrådet. Derfor vil jeg mene, at netop deres stemmer er vigtige at undersøge fra en konstruktiv og kritisk diskursvinkel, for derigennem at udfordre denne magt-position og integritet i formidlingen af vores fælles historie.

Komparativ analyse: juxtapositioneret sammenligning

Diskursanalysen anvendes for at undersøge udstillingerne hver for sig, hvorefter de sammenlignes med brug af den komparative analysemetode. Her åbnes fokusstillingerne op i relation til hinanden og udstillingerne undersøges hver især

fra et bredere perspektiv, som et valg der er blevet truffet ud fra et stort spektrum af mange muligheder. Som metode handler den komparative analyse om at undersøge sammenhænge mellem to separate enheder, fysisk eller metafysisk. Det er et særligt værktøj til både at se kontinuitet, men også diversitet mellem enheder og fremfor alt give unikke forslag til hvorfor en individuel enhed, i lyset af en anden enhed er konstrueret som den er (Felski & Friedman 2013, s. 1-3).

I meget forskning, særligt forskning der beskæftiger sig med historie, har den komparative analyse som metode været stærkt omdiskuteret, da der findes mange etiske dilemmaer knyttet til sammenligningens disciplin. Denne form for analyse er yderst subjektiv og handler om at skabe relationer mellem to dele. Relationer, der ikke nødvendigvis fandtes tidligere. I opstillingen af en sammenligning mellem to enheder, tages enhederne hver især ud af deres oprindelige kontekst og indgår i en ny kontekst, opstillet for forskningens skyld. Og dette kan give anledning til mistolkning, misforståelse og produktion af misinformation (Felski & Friedman, 2013, s. 5).

Med disse risici stærkt nærværende i bevidstheden tilslutter jeg mig dog med dette speciale den andel af historieforskning der taler *for* den komparative analyse. For som den amerikanske feministiske engelskprofessor Susan Stanford Friedman påpeger, kan der også være konsekvenser ved at undlade at sammenligne. Friedman betoner, at man kan blive blind for vigtige aspekter af fænomeners karakter, ved at se dem udenfor sammenhænge til andre fænomener. Samtidig påpeger hun også at fænomener er relaterede på ufatteligt mange forskellige planer, så at anse noget som 100% isoleret i sin betydning og fri af relationer til andre elementer, er en utopi.

I dette speciale anvender jeg Friedmans forslag på en risiko-bevidst komparativ metode kaldet *den juxtapositionerende metode for sammenligning*. Dette er en komparativ analysemetode, der sidestiller materiale med hensigten at undersøge deres ligheder og forskelle. Samtidig indkorporerer metoden en nærværende respekt for grænserne imellem materialet og en forståelse af, at ikke alle dele går at sammenligne og overføre fra et eksempel til et andet. (Felski & Friedman, 2013, s. 5).

Etiske overvejelser

Jeg har allerede løbende nævnt hvilke etiske forbehold jeg som forsker tager med i min brug af de enkelte metoder ovenfor. Dog vil jeg som afrunding på dette afsnit præsentere endnu en etisk og metodisk pointe for specialet, som er, at samtlige af

specialets fokusmuseer har givet samtykke til at indgå i specialet med udstillingsteksterne, velvidende dets tema og at det ville blive publiceret under universitets ramme. Yderligere har museerne også givet samtykke til, at studiet ikke positionerer dem anonymt. Jeg har valgt ikke at fremstille fokusmuseerne som anonyme, da alle udstillingerne har været offentligt tilgængelige. Det de udstillingstekster som studiet her er baseret på, alle har kunnet tilgå offentligt og dermed har jeg ikke set det som nødvendigt, at beskytte museernes identitet, da de i forvejen er objekt for offentlig kritik.

Med disse metodiske værktøjer introducerede, vil jeg nu forklare hvilken teoretisk ramme undersøgelsen omgives af og bruges til at diskutere materialet i lyset af.

Præsentation af teori

Ny museologisk teori: Historiskrivning og museers subjektivitet

Dette speciale bygger, som allerede behandlet, på den nye museologiske forskning, som i høj grad centrerer omkring spørgsmål vedrørende skabelsen af identitet og repræsentationen af mennesker. Senere i specialets diskussion, vil jeg gøre brug af en tråd af specifikke museologiske teorier, som i kombination med teorien om Det relationelt køn (Haavind, 1993) og Polytemporaitet (Browne, 2021) som straks udfoldes, vil bruges til at sætte specialets materiale i nyt lys.

Den britiske sociolog Tony Bennett beskriver hvordan museer kan identificeres som en *offentlig historisk sfære*, det vil sige en institution, som producerer og cirkulerer betydninger omkring fortiden i offentligheden. Han påpeger også, hvordan museet bør tages til eftertragtning for dens rolle at strukturere en fælles bevidsthed både offentligt og institutionelt. (Bennett, 1995, s. 132). Sammen med mange andre forskere indenfor den nye museologiske forskningstradition, skaber Bennett her synlighed omkring museers subjektivitet og hvordan de gennem deres organisering af viden ”konstruerer” mennesket i relation til både subjekt og objekt (Bennett, 2013, s. 7). Bennett diskuterer i høj grad denne subjektivitet hos museer, og hvilken effekt forskellige måder at repræsentere fortiden kan have for nutiden. Han stiller spørgsmål ved museers historiske legitimitet og inviterer os med i refleksionen over hvordan museers materiale er organiseret som del af et narrativ der former historien i relation til samtiden. Med Bennets blik, giver det i højere grad giver mening at studere hvad museer med deres udstillinger siger om os i dag, fremfor at studere hvad udstillingerne siger om fortiden.

Dette konstruktivistiske syn på museer som institutioner for videns- og historieproduktion tilhører det informationsvidenskabelige område af den nye museologi, som gransker museer som infrastrukturer af information (Bowker & Star, 2000). Og dette udgør i høj grad specialets DNA. Teorien om museet som en infrastruktur af information, der produceres omkring fortiden gennem indsamling, organisering og fremvisning af historisk materiale, er noget jeg i høj grad vil vende tilbage til, særligt i specialets diskussion. I kombination med Tony Bennetts teori om museer som offentlige historiske sfærer, vil jeg anvende teorien om *Det relationelle køn*, for at konkretisere hvordan produktionen af viden om samfundet kan finde sted i museumsrummet. Den præsenteres her:

Genusteori: Hanne Haavind og Det relationelle køn

Den nye museologis kritiske granskning af museet som historisk sfære, udvikler jeg i dette speciales kontekst med brug af et begreb fra psykologiens og genusforskningens område, nemlig teorien om *Det relationelle køn*. Med denne teori om hvordan køn opstår i relationen mellem mennesker, vil jeg uddybe hvordan museer iscenesætter kunsthistoriens glemte kvinder.

Den norske psykolog Hanne Haavind er en af de førende kønsforskere i Norge, som bidrager til teorien om *Det relationelle køn*, det vil sige en forståelse af køn som noget der opstår mellem mennesker, modsat noget som befinder sig udelukkende i individet. Køn er, ifølge Haavind, noget som skabes i mødet med andre mennesker, noget som vi skaber for hinanden og med hinanden. I denne forstand er køn og identitet således ikke et statisk fænomen, men derimod noget foranderligt alt efter hvem som mødes og i hvilken kontekst og omgivelse de mødes (Haavind, 1993, s. 44). Denne psykologiske og mellemmenneskelige forståelse af begrebet køn, er noget jeg med dette speciale vil gøre brug af. Dog videreudvikler jeg teorien i lyset af museologien gennem at placere elementet *tid* i ligningen. Med andre ord undersøger jeg i dette speciale altså køn, som noget der opstår mellem mennesker på tværs af tider. Som en interrelation mellem mennesker på tværs af tider, noget som museumsrummets kontekst har en særlig evne til at facilitere.

I denne definition placerer jeg en forståelse af museet som "arena" for møder mellem mennesker og ikke mindst kontekster. Dette er et syn som den franske sociolog Michel Foucault er med til at udbrede i sin beskrivelse af museet som et *Heterotopia*: et sted, hvor tid, sted og objekt helt unikt er repræsenteret simultant, i

et fysisk afgrænset rum (Bennett, 2013, s. 1). På denne måde bygger dette speciale på argumentet om, at museer er medspillere i produktionen af kønsidentitet, da det faciliterer unikke relationer mellem mennesker og tider, hvorigennem køn og identitet opstår. Denne museologiske iscenesættelse af Haavinds teori udfolder jeg senere i diskussionen.

Poststrukturalisme, diskursteori og subjektpositioner

Endeligt, vil dette speciale, som allerede nævnt, beskæftige sig med diskursanalyse som metode. Bag denne metode ligger en bred teoretisk ramme, som dette speciales undersøgelse baserer sig på og ikke mindst anvender i diskussionsdelen. Det område af diskursteoriernes landskab som jeg anvender i dette speciale, omhandler *subjektpositionering*. Med dette begreb forstås måden hvorpå mennesker tilskrives en bestemt rolle som subjekt for sine egenskaber og sine handlinger i en tekstuel kontekst. Det kan bruges som et værktøj til at dissekere en social og diskursiv omstændighed (Ahrne & Svensson, 2011, s. 159).

Denne teorirække stammer fra en poststrukturalistisk baggrund, som undersøger subjektivitet og identitetsdannelse gennem sproget. Det var især den franske filosof Michel Foucault, som stod i spidsen for den poststrukturalistiske tilgang til subjektivitetsbegrebet i 80'erne med sin undersøgelse af, hvordan magtprocesser skaber identitet. Poststrukturalismen undersøger og dekonstruerer virkeligheden med sproget som materiale og stiller skarpt på, hvilke diskurser, tegn og symboler som vores forståelse af verden påvirkes af (Alvesson & Sköldberg, 2018, s. 164).

Poststrukturalismen forstår med andre ord subjektiviteten som noget der opstår i måden vi taler om os selv, eller som måden vi italesættes af andre på. Subjekter er således ustabile og kan forstås som processer fremfor faste strukturer, som løbende defineret af hvem som taler og i hvilken omstændighed der tales. En subjektposition er derfor som udgangspunkt dynamisk og foranderlig, men kan også tage form som en kategori i gentagelsen og reproduktionen af den, enten fra den samme stemme eller fra andre.

I dette speciale anvendes teorien som supplement til de to tidligere nævnte, for sit særlige fokus på sproget. Dette poststrukturalistiske element giver anledning til at studere institutionernes relationelle identitetsdannelsesprocesser på et detaljeret sprogligt niveau, som de andre to teorier ikke gør.

Teorien anvendes som en måde at dybdegøre og nuancere undersøgelsen på, med fokus på sproget som kommunikativt udgangspunkt i relationen mellem mennesker og tider. Ud fra denne teori om subjektpositionering har jeg udviklet en række spørgsmål som udgør rammen for diskursanalysen. De præsenteres ved analysens start.

Teoriernes samklang

Sammenfatningsvis består den teoretiske ramme for specialet af tre niveauer af kritisk granskning museet som platform for historieskrivning og identitetsproduktion: Først og fremmest sættes den museums- og informationsteoretiske kontekst for undersøgelsen an ved Tony Bennetts teori om museet som offentlig historisk sfære, hvor vidensproduktion og -cirkulation om fortiden finder sted. Hanne Haavinds teori om det relationelle køn og modellen for den relationelle identitetsdannelse konkretiserer dernæst hvordan identitet opstår som relationer mellem mennesker på tværs tider indenfor museets rammer. Og med poststrukturalismen og teorien om subjektpositioner i sproget udføres den museale og relationelle undersøgelse af vidensproduktion på et sprogligt og grammatisk niveau. Og netop denne kombination af teori, som fokuserer på konstruktionen og reproduktionen af betydning og virkelighed i tre niveauer, som giver det bedste udgangspunkt for diskussionen af kvindelige kunstneres plads i kunsthistorien.

For at opsummere vil jeg i lyset af disse tre teorier undersøge hvordan museer som samfundsinstitutioner, gennem sproglige subjektpositioner af kvindelige kunstnere, er platform for produktion og reproduktion af identiteter i relationer mellem mennesker på tværs af tider.

/Analyse/

I dette afsnit uddybes den analyse som udgør grunden for specialets diskussion og som er baggrunden for det netop fremviste resultat. Analysen består af tre dele, hvor hver fokusudstilling analyseres for sig. Undervejs sammenlignes udstillingerne overfladisk. Analysen afsluttes med en mere dybdegående komparativ analyse af udstillingerne hvor deres forskelle og ligheder bruges som afsæt for diskussionen som efterfølger.

Diskursanalysen er afgrænset til en række af spørgsmål som præsenteres nedenfor. Centralt for udvalget af spørgsmål er tre niveauer af subjektpositionering: først og fremmest hvordan kunstnerne fremstilles i forhold til sig selv og deres køn, dernæst hvordan kunstnerne er fremstillet i forhold til andre personer omkring dem og deres samtid og sidst hvordan de er fremstillet i forhold til kunsthistorien. Disse tre subjektivitetsniveauer vurderer jeg som de mest relevante i forhold til specialets senere diskussion om, hvorvidt det går at adskille køn, kunstner og historie og hvad dette kan have for konsekvenser for kunstneres fremtidige plads i kunsthistorien.

- Hvordan er udstillingens tekstmateriale struktureret (både indhold og fysisk)?
- Hvordan opbygges fortællingen om kunstneren og hvad er repræsenteret? (og hvad er eventuelt ikke repræsenteret?)
- På hvilken måde beskrives kunstneren? Hvilke egenskaber tilskrives hun og hvilke handlinger udfører hun?
- Hvordan fremstilles kunstneren som et kønnet subjekt i udstillingsteksterne?
- Hvordan fremstilles kunstnerens relationer andre personer i udstillingsteksterne?
- Hvordan fremstilles kunstneren som et historisk subjekt i udstillingsteksterne?
- Hvad bygger fortællingen på af underforståede sandheder?

Med disse spørgsmål som udgangspunkt dykker jeg nu ned i udstillingens tre fokusudstillinger.

Anne Marie Carl-Nielsen på Glyptoteket

Glyptoteket er et privat / selvejende museum drevet af tilskud fra Ny Carlsberg-fondet. Derudover er det også et stats-ankendt museum og modtager derfor også statsstøtte og er underlagt museumsloven. Museet er placeret midt i et af Københavns mest travle og centrale områder tæt på Hovedbanegården og er derfor i høj grad indbydende for turister så vel som lokale besøgende. Glyptotekets samling huser primært kunstværker og arkæologiske fund fra det antikke Ægypten, Grækenland og Italien samt den etruskiske kultur og den dansk og franske kunst fra det 19. århundrede.



Glyptoteket udefra, mit eget foto

I perioden fra den 7. oktober 2021 til den 27. februar 2022 var museet aktuelt med solosærudstillingen om den danske billedhugger Anne Marie Carl-Nielsen (1863 – 1945) (i specialet her forkortes hun som AMCN). Hun er særligt kendt for sine dyreskulpturer, rytterstatuer og forskellige offentlige monumenter i Danmark. Udstillingen er den største soloudstilling med kunstneren siden 1946 og er skabt af kurator Emilie Boe Bierlich og scenograf Christian Friedländer (Glyptoteket, 2022).

Struktur, udvalg og form

Udstillingen og dens tekstmateriale er opdelt i elleve sektioner. Den indledes med en introduktionstekst, som introducerer AMCN som kunstner og hvorfor hun er af yderste relevans i dag. Dernæst følger ti temaer af forskellig karakter. Blandt disse ti temaer opererer udstillingen med tre forskellige typer af temaer: temaer som fokuserer på hovedværker og temaer som zoomer ud og taler om kulturhistorie, kunsthistorie og kontekst. Derudover findes der også en enkelt tidslinje, som beskriver kunstnerens liv i nedslag. Sektionernes forløb er dynamisk, hvor de forskellige tematyper blandes, hvor man som besøger og læser veksler mellem et værkperspektiv og et kultur- og historieperspektiv. Temaernes opbygning er derudover struktureret efter en kronologi, hvor det første fremkommende hovedværktema sætter fokus på et af de første hovedværker som kunstneren producerede og udstillingen afsluttes med et tema som viser et af de sidst producerede hovedværker.

Introduktionsteksten og temateksterne er det eneste tekstmateriale som findes i udstillingen. Der er ingen beretelsestekster eller længere værktekster. Det eneste andet tekstmateriale som findes, er skilte med den blotte værkdata så som titel, materiale og tilblivelsesår. Derfor står temateksterne meget frem i udstillingen som en stærk formidlende enhed og rød tråd. I mine øjne dominerer udstillingsteksterne oplevelsen af udstillingen, i sin fysiske udformning og placering i udstillingsrummet. Dette sættes i scene allerede ved introduktionsteksten, som er placeret udenfor udstillingen til venstre for dens indgangsparti. Introduktionsteksten læses altså inden



Udstillingens indgangsparti, mit eget udstillingsfoto

første møde med udstillingsrummet og de fleste af værkerne. Mit indtryk af udstillingsrummet er altså allerede blevet farvet af introduktions-teksten. Som man dernæst træder ind i udstillingsrummet, mødes de besøgende af kunstnerens monument af Dronning Dagmar, som er vendt frontalt mod indgangen placeret ved bagvæggen.

Men netop til højre for indgangen tager endnu en udstillingstekst alligevel min opmærksomhed først: nemlig en tidslinje over kunstnerens liv og største bedrifter. Så det er først med ganske meget biografisk og kulturhistorisk baggrund at jeg møder kunstnerens første værk. Om man i resten af udstillingen vælger at følge samme model med tekstlæsning først og værkoplevelse dernæst, er op til besøgeren selv. Men en norm for rækkefølge sættes i hvert fald an i starten af udstillingen.



Tidslinje ved indgangen, mit eget udstillingsfoto

Efter første gennemlæsning af teksterne var det tydeligt, at udstillingen hovedsageligt har et kulturhistorisk fokus. Kulturhistorie dominerer alle tematyperne, selv dem som fokuserer på hovedværkerne. Hovedværktemaerne har ganske få værkbeskrivelser, men derimod er det skabelsen af dem og omstændigheden der omgav dem, som er i fokus. Mange kulturhistoriske emner går igen på tværs af teksterne.

Det at være kvinde og især kvindelig kunstner i starten af 1900-tallet som beskrives og det fremhæves hvilke konkrete bedrifter AMCN gjorde, så som at vinde konkurrencer, vinde medaljer og få store bestillinger. Hendes familie behandles også kort, ofte fokuserende på hendes mand Carl Nielsen.

Personlige egenskaber og handlinger

Den storslåede, succesfulde og arbejdsomme kunstner

Udstillingsteksterne lægger i høj grad vægt på AMCN som en storslået og banebrydende kunstner, der har opnået mange imponerende succeser i sin levetid. Dette indtryk efterlades man som læser med allerede ved det indledende afsnit af introduktionsteksten:

Billedhuggeren AMCN udførte sin samtids største offentlige bestilling, havde imponerende international succes, fik både fribolig og formue for sit talent og fortjener pladsen som en af Danmarks vigtigste kunstnere. Hun blev den første kvinde i verden til at udføre to af billedhuggerfagets mest prestigefyldte og omkostningsrige bestillingsopgaver [...]

Introduktionstekst

I dette indledende afsnit af introduktionsteksten sættes tonen an for en fortælling om et brag af en kunstner. I kunstnerfortællingen lægges der vægt på de bedrifter hun har begået: Hun fik store bestillinger, international anerkendelse og tjente mange penge for sin kunst. Den indledende sætning er lang og lister bedrifterne op en efter en. Som man træder indenfor i udstillingen mødes man, som det første, af en tidslinje, som udgør belæg for denne påstand om hendes store succes. Her kan man gå på opdagelse i kunstnerens liv, som i denne tidslinje mest af alt er repræsenteret gennem hendes bedrifter: udstillinger hun medvirker i, bestillingsopgaver hun udfører og betydningsfulde netværk hun inviteres med i. Det succesfulde ved bedrifterne artikuleres også direkte i et tilfælde ved tidslinjen hvor det beskrives at hun i 1904 ”*Færdiggør den prestigefyldte opgave at udføre tre bronzeporcellæner til Ribe Domkirke [...]*” (Tidslinje).

Det succesfulde i AMCN’s historie kommer desuden til syne helt ned til sprogets grammatiske niveau: En superlativ gradbøjning af hendes bedrifter og hendes person bruges hyppigt. Vender vi blikket tilbage mod førnævnte nedslag i første paragraf af introduktionsteksten, nævnes de banebrydende aspekter af hendes arbejde fremhæves som ”størst”, ”vigtigst”, ”først” og ”mest prestigefyldt”. Dette er en tendens som fortsætter gennem hele udstillingens tekstmateriale.

Med andre ord fremhæves AMCN som lidt af en sensation gennem på mange sproglige planer: både ved fremhævelse af de mange eksempler på anerkendelse hun har fået i sin samtid, men også videre ned i udstillingsteksternes grammatiske fremstilling af det.

Den stærke og stædige kunstner

I udstillingsteksterne skal man lede en smule for at finde ud af, hvem AMCN var som person, hinsides sine store bedrifter. De få gange det er tilfældet, er den ”sensationaliserende” tendens igen tydelig og de adjektiver som udstillingen tilskriver hende, bygger hende op, som et stærkt individ.

For eksempel formuleres det at hun ”*med en usædvanlig styrke og muldgroet stædighed demonstrerede en produktivitet og et talent af internationalt format*” (introduktionstekst).

Valget af ”styrke” og ”stædig” som to af de få direkte adjektiver der beskriver AMCN som person, virker ikke helt tilfældigt. Styrke og stædighed som adjektiver går godt i hånd med de mange store bedrifter som teksten lægger fokus på. Adjektiverne fungerer som et slags belæg, et støttende argument for den store succes og anerkendelse hun modtog. At AMCN var en kunstner som arbejdede hårdt og derfor fortjener sin succes. Der findes kun et enkelt sted, hvor teksterne henviser til et mere komplekst følelsesliv hos kunstneren, hvor det formuleres, at hun ”*livet igennem forsøgte at løse den vanskelige bevægelse at balancere kunst og kærlighed*” (introduktionstekst).

Her refereres der til kunstnerens ægteskab med den berømte danske komponist Carl Nielsen. Med få ord får man som læser antydning af fortællingen om et kompliceret kærlighedsliv mellem to kunstnere, der ikke nødvendigvis har været nem hele vejen igennem. Men denne fortælling bliver ikke uddybet længere end dette i hele udstillingen. Således er det altså den stædige, stærke succesfulde kunstner, som dominerer fortællingen om AMCN i udstillingen.

Den feministiske kunstner

I udstillingsteksterne sidestilles AMCN's fortælling også med mange af sin samtids kampe for kvinders ret til en plads på kunstscenen, på lige fod med de mandlige kollegaer. Hvilke dele af kvindekampen som hun deltog i fremhæves tydeligt gennem udstillingsteksterne:

[...] Hun var medstifter af Den Frie Udstilling, Kvindelige Kunstneres Samfund og Den med akademiets forbundne Kunstscole for Kvinder, som alle var institutioner der stillede kvinderne mere jævnbyrdigt med deres mandlige kollegaer i tiden.

Introduktionstekst

Fremhævelsen af netop disse mange bedrifter i udstillingens introduktionstekst, iscenesætter det feministiske karaktertræk som vigtigt hos AMCN. Hendes arbejdsomme politiske engagement i kampen for kvinders rettigheder har båret frugt gennem de mange institutioner som er blevet resultatet af hendes arbejde.

AMCN som kønnet subjekt

AMCN's selvbevidsthed om sit køn, afspejles også i måden hvorpå hun iscenesættes som kønnet subjekt i udstillingen. Køn er nemlig på mange måder nærværende i udstillingsteksterne. Det bliver ofte tydeligt artikulert, at hun er en kvinde og kønnet væves ofte sammen med hendes kunstneriske arbejde i udstillingsteksterne:

I 1907 vandt AMCN konkurrencen om et ryttermonument for Christian 9. [...] Hun blev dermed den første kvindelige billedhugger i verden til at udføre en rytterstatue

Tematekst til Rytterstatuen af Christian 9

Her relateres kønnet i forhold til forudsætningerne omkring det kunstneriske arbejde. Relationen mellem AMCN og hendes køn italesættes med andre ord mest i forhold til de strukturelle og samfundsmæssige forhold omkring kunstens produktion. Og mest af alt med fokus på den manglende ligestilling i kunstscenen og hvilke udfordringer kvinde kønnet har medført for en kunstnerkarriere. Denne tendens tydeliggøres allerede i introduktionsteksten hvor det beskrives, at AMCN *"Bemærkelsesværdigt og ukueligt insisterede på sin ret til at eksistere i et fysisk udmattende og mandsdomineret billedhuggerfag"* og endvidere påpeges det hvordan hun *"kom til at inspirere generationer af danske billedhuggere"* med sit arbejde (introduktionstekst).



Gipsafstøbning af rytterstatuen, mit eget udstillingsfoto

Her går de tidligere nævnte personlige egenskaber *"stædighed"* og *"styrke"* implicit igen og kædes her sammen med kampen at få anerkendelse på kunstscenen som kvindelig kunstner. Generelt italesættes kunstnerens køn ofte direkte i forbindelse med kunstnerskabet og ligeledes også som nært sammenvævet med hendes storhed. En del af sensationen bag hendes kunstnerskab italesættes som, at hun er kvinde. Og endda en, som baner vej for fremtidens generationer af kvindelige kunstnere. Hvordan hun formår at opnå storhed på trods af sit køn går igen og italesættes endda også direkte i temaet *"Konkurrencer og monumenter"*:

Igennem hele sin karriere deltog AMCN i konkurrencer om at udføre monumenter og udsmykninger. Ofte anonymt, så kønnet ikke blev hendes kunstneriske stopklods

Tematekst til Konkurrencer og monumenter

I udstillingen er kategorien ”kvindelig kunstner” på den ene side associeret med svære udfordringer som skal overvindes, men på den anden side også noget som kan gøre en kunstnerisk succes endnu mere værd. Denne iscenesættelse har en antydning af det klassiske eventyrs-narrativ over sig, med den kvindelige kunstner som en heltinde, der må stå ansigt til ansigt overfor udfordringer og modstandere såsom mænd og mandsdominans, for at vinde samtidens og kunsthistoriens anerkendelse. Fokus for den kønnede subjektpositionering af AMCN er med andre ord udelukkende kulturhistorisk. Hvordan kønnet forudsætter værkernes formalistiske udformning, forbliver ubehandlet i udstillingen.

Relationer til personer af andet køn

Det er ganske få gange AMCN relateres til andre personer i udstillingen. Den største indflydelse er hendes ægtefælle Carl Nielsen, som første gang nævnes i introduktionsteksten og derefter få andre gange i udstillingens resterende temaer. Relationen til Carl Nielsen fremstilles, som AMCN’s egen karakter, med få detaljer. Mest af alt nævnes relationen neutralt og ingen af de to kunstnere krediteres for at være den andens muse eller store inspiration. På denne måde fremstår AMCN som en selvstændig kunstner. Ingen andre kunstnere krediteres som indflydelsesrige i hendes livsværk i udstillingen.

En bemærkelsesværdig afvigelse i denne tendens sker dog ved udstillingens afslutning, som omhandler de monumenter AMCN skabte ved sin mands død (tema: Carl Nielsen-monumenterne). Selvom tematekstens omdrejningspunkt er kunsten og hvordan AMCN valgte at tolke sin afdøde ægtefælle til kunstværkerne, er Carl Nielsens død alligevel den begivenhed, der får lov til at runde historien om AMCN af i udstillingen.



Gipsafstøbninger af Carl Nielsen, mit eget udstillingsfoto

På et rent symbolsk plan ringer det ligestillingsmæssig efterklang hos mig, at historien om en kvindelig kunstner afsluttes ved hendes mands død.

Særligt fordi AMCN levede i mange år efter Carl Nielsen død. Ifølge den tidslinje som udstillingen indledes med, er Carl Nielsen monumenterne ganske rigtigt blandt de sidste værker AMCN producerer. Men man kunne have valgt at lade hendes egen død og eftermæle repræsentere kunstnerens sidste tid i udstillingen. Dette kunne man for eksempel have opnået ved at fremhæve den mindeudstilling som produceredes for hende efter hendes død ved Den Frie Udstillingsbygning i 1946, som det fremgår af tidslinjen over hendes liv. Jeg finder det bemærkelsesværdigt at denne mindeudstilling, som netop manifesterer hende som et succesfuldt historisk individ for sin eftertid, ikke medtages i udstillingen. Det beviser, at modstanden for at indskrive AMCN i kunsthistorien har fundet sted, og måske fortsat findes længere fremme mod vores samtid nu.

AMCN som historisk subjekt

Angående kunsthistorien og kunstnerens relation hertil, fremstilles AMCN også ganske isoleret. Det er blot i et enkelt tilfælde i udstillingen, at AMCN relateres til en omkringliggende kunstnerisk tendens, nemlig vitalismen:

Vitalismen var et epokefænomen i første del af 1900-tallet, der knyttede livskraft og vitalitet til oldgamle kulturers overlegenhed, sundhed og styrke. AMCN og hendes mand, komponisten Carl Nielsen, tog del i tidens sundhedsdyrkelse

Tematekst til Havfruer og sportsfigurer

Her italesættes vitalismen (og kunsthistorien) bemærkelsesværdigt personneutralt. Og de strømninger AMCN her nævnes at følge, er ikke bundet op på nogen bestemt persons ophav. Hun fremstilles, med andre ord, som en kunstner der er selvstændig både hvad angår personlighedstræk, som allerede nævnt, men også i forhold til relationer til andre kunstnere og kunstneriske strømninger generelt.

Resultat

For at opsummere, fremstilles AMCN som et historisk subjekt af største sensationsværdi, der i høj grad fortjener en genindskrivning i kunsthistorien. Det som dominerer udstillingsteksterne, er de bedrifter hun har begået, centreret igennem den anerkendelse hun fik i sin samtid.

Dette sker i en oplistende argumentations-form, hvor hendes mange bedrifter udgør belæg for, at hun var en stor kunstner i sin samtid. Hvad der ikke er repræsenteret i udstillingsteksterne, er blandt andet hendes følelsesliv, hendes netværk af kollegaer og venner samt de mindre succesfulde eller svære dele af hendes liv.

Det er meget AMCN som succeshistorie der fremstilles og som udstillingsbesøger efterlades jeg med det rungende spørgsmål om, hvordan historien nogensinde kunne finde på at glemme en kunstner som hende. Faktisk virker det for mig som om, at udstillingsteksterne bliver brugt som medie til aktivt og insisterende at foretage denne genindskrivning direkte på stedet.

Endvidere efterlader udstillingen et spændende bud på, hvordan køn og kunstnerskab hænger sammen. I udstillingen præsenteres AMCN som en kunstner, hvor kønnet hovedsageligt italesættes som en stopklods, særligt relateret til kulturhistoriske aspekter, såsom hvordan samtidens samfundsmæssige uligheder har forhindret kunstnerens uddannelse og storhed. Kvindekønnet som samfundsmæssig hæmsko italesættes endvidere som en af de dominerende argumenter for kunstnerens flid og talent, at hun har kunne producere kunst ”på trods” af sit køn. Dette ser jeg som en interessant underforstået sandhed i udstillingen: at kvindekønnet er noget som skal trodses, for at kunne producere kunst og jeg ser frem til at vende tilbage til dette i specialets diskuterende del. Udover de kulturhistoriske aspekter, holdes køn og kunst adskilt. Reflektionen over hvordan kønnet har påvirket udformningen af AMCN’s kunst forbliver urepræsenteret i udstillingsteksterne.

Else Alfelt på Arken

Arken Museum for Moderne Kunst er et af Danmarks nyeste kunstmuseer og blev indviet i 1996. Som Glyptoteket, er Arken ligeledes et statsanerkendt museum og modtager driftstøtte og underlægger sig museumsloven. Museet er placeret i Ishøj, en forstad til København og museets besøgende er en blanding af lokale og tilrejsende. Samlingen består hovedsageligt af dansk og nordisk kunst, men også til dels international samtidskunst fra perioden efter 1990.



Arken set udefra, mit eget foto

I perioden 19. marts 2022 til 18. september 2022 er Arken aktuel med solo-særdstillingen om den danske kunstner Else Alfelt (1910 - 1974). Alfelt var hovedsagelig maler og mosaikkunstner og er særligt kendt for sine abstrakte former og farver der samles i billedrum der giver associationer til salige og spirituelle naturlandskaber. Udstillingen den første og største retrospektive udstilling om kunstneren de sidste 20 år og er skabt i nært samarbejde med Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum (Arken, 2022).

Struktur, udvalg og form

Udstillingen og dens tekstmateriale er simpelt struktureret i blot tre temaer. En kort introduktionstekst med tilhørende biografisk tidslinje indleder udstillingens forløb som derefter munder ud de tre hovedtemaer: *Bag barrikaderne*, *På rejse* og *Kosmisk spiralleg*, der kronologisk og fortolkende rammesætter hendes kunstnerskab. Alle værker har derudover en tilhørende værktekst med data om værket så som tilblivelsesår, materiale og ejerforhold. En håndfuld værker fra hvert tema har en længere værktekst som analyserer værket og visse steder flettes anekdoter om værkets tilblivelse ind. Teksttyperne adskiller sig fra hinanden med sine forskellige fokus. Temateksterne har hovedsageligt et kontekstmæssigt fokus ved at omhandle de kulturelle og biografiske omstændigheder for kunstens tilblivelse, mens værkteksterne knytter sig tæt op ad værkerne med mere formalistiske, analyserende og fortolkende beskrivelser heraf.

Da temateksterne er få og værkteksterne flest, er det meget selve kunsten som dominerer den samlede oplevelse af udstillingen, fremfor kulturhistorie, biografi og kontekst. At kontekst og biografi bør stå i baggrunden og værkerne i forgrunden er også et indtryk jeg får ved første møde med udstillingsrummet. Det første man som besøger mødes af, er udstillingens titel, kunstnerens navn, projiceret op på et blødt draperet lærred. Introduktionsteksten og tidslinjen findes på bagsiden af lærredet, et sted jeg selv først lagde mærke til, da jeg havde været igennem første tema.



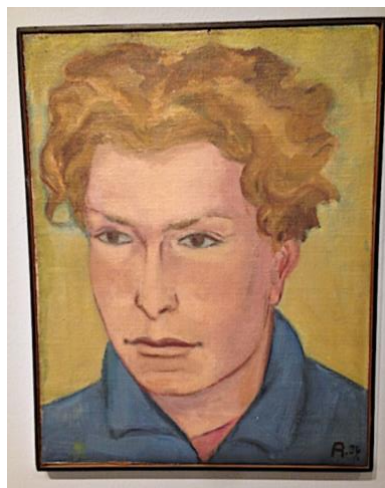
Udstillingens titel, mit eget udstillingsfoto

Alternativt kunne kuratorerne have valgt at placere introduktionsteksten på forsiden af lærredet, som det første de besøgende blev mødet af (ligesom på Glyptoteket hos AMCN), som derigennem ville have domineret blikket ind til resten af udstillingen. Men det er ikke tilfældet her. Et andet bemærkelsesværdigt aspekt ved teksternes form og struktur er et sprog som aktivt henvender sig til sin læser. Gennemgående for udstillingsteksterne er, at de italesætter de besøgende direkte og i visse tilfælde endda inddrager os som tolkende individer:

En ung mand med flammende hår ser ud mod dig – og forbi dig. Blikket er fokuseret og en let rødme har bredt sig omkring kinderne og øret. Er han oprørt?

Lang værktekst til Ungkommunisten, 1933-34

Dette er første lange værktekst jeg mødte i udstillingen. Her italesættes jeg direkte som 2. person ental med pronomenet ”dig” og stilles et spørgsmål, om jeg er enig i tolkningen af den portrætterede karakters humør, eller om der monstro er en anden læsning som skulle passe bedre. Med udgangspunkt i udstillingsteksterne skaber jeg min egen forståelse af motiverne, en stil som bliver slået an allerede i første værktekst. En stil, som fortsætter i resten af udstillingen. En stil, som med andre ord, nedlægger ideen om en endegyldig sandhed ved kunsten, og dermed



*”Ungkommunisten”, 1933-34,
mit eget udstillingsfoto*

også udstillingsteksternes dominerende autoritet. Som tidligere nævnte Beverly Serrell påpeger, er udstillingstekster et magtfuldt medium, som mange besøgende baserer sin forståelse af udstillingens indhold ud fra (Serrell, 1996, s. 28) Men i denne udstillingstekst nedbrydes museets autoritære stemme og iscenesættes i stedet som et forslag, mens de besøgende fremfor alt inviteres til at skabe betydning og sammenhæng på egen hånd. Denne måde hvorpå udstillingsteksterne iscenesættes som forslag fremfor sandheder gør, for mig, at de træder i baggrunden i forhold til kunstværkerne, der så står frem som det allervigtigste ved udstillingen. Fremfor historien og konteksten. Dermed endnu et eksempel på, hvordan udstillingen lægger sit primære fokus på kunstværkerne i sig selv.

Personlige egenskaber og handlinger

Kunstneren

En af de mest dominerende personlige egenskaber udstillingen tillægger Else Alfelt er, at hun frem for alt var kunstner. Dette italesættes allerede i udstillingens første tema med en tematekst, som direkte beskriver, hvordan hun identificerer sig fuldstændigt med sin kunst:

[...] Hun var ét med sin kunst, og med sin livsledsager Carl-Henning Pedersen førte hun et spartansk og ikke-materialistisk liv, hvor kunsten stod over alt andet [...]

Temateksten Bag barrikader.

At kunsten skal stå over alt andet lader til, at have været et mantra for kuratorerne i skabelsen af udstillingen. Udstillingsteksterne har en nemlig høj grad af værknærhed: de indeholder detaljerede beskrivelser, analyser og tolkninger af kunstværkerne. Selvom især temateksterne engang i mellem også refererer til kontekst, biografi samt kunst- og kulturhistorie, refererer de altid tilbage til værkerne, som resultatet af den kontekst de er blevet til under. Dette store fokus på kunsten efterlader mig som besøger med en meget fyldestgørende forståelse af hendes kunstneriske virke. Det beskrives tydeligt og indgående hvordan hun teknisk og kreativt gik til værks i sit kunstnerskab, hvilket efterlader et helhedsindtryk af Alfelt, som en yderst talentfuld kunstner. Og denne værknærhed fremlægger et detaljeret og nuanceret bevis for hvorfor.



Ekspllosioner af farver som violet, okkergul og turkis sprænger billedfladen. Eller former de et blokerende gitter? Maleriets urolige og vilde spidser bringer associationer til de barrikader, der prægede krigstidens København. Selv forklarede Alfelt, at hun malede et mønster på overfladen af mange af sine billeder, som havde at gøre med den indespærring hun oplevede under besættelsen.

Lang værktekst til Komposition, bjergtinder, 1943

*"Komposition, bjergtinder", 1943,
mit eget udstillingsfoto*

Her ses et eksempel på hvordan værk og kontekst væves tæt sammen. I stedet for at komme med lange anekdoter om Alfelts liv under krigen, lader kuratorerne det her være op til kunsten at fortælle historien, i et omfang som er relevant for det pågældende værk. Konteksten begrænses i denne fortælling med andre ord, til det der kan ses i værkerne.

Endvidere er rækkefølgen på værkbeskrivelse og kontekst bemærkelsesværdig i ovenstående eksempel: Teksten indledes med værknære åbne refleksioner over af farver og former, hvorefter teksten åbnes op mod krigen og værkets kontekst, for sidst at vende tilbage til værket igen og dets tenderende fokus på mønster og overflade. Dette er en rækkefølge som går igen i mange af de lange værktekster. Med dette inviteres vi til at opleve kunsten før konteksten og altid føre konteksten tilbage til kunsten igen – endnu en gang igennem et aktiverende sprogbrug, som ses i uddragets første to sætninger, en tvetydig tolkning formuleret som et spørgsmål til besøgeren.

Det poetiske og spirituelle naturmenneske

Udover at være inkarneret kunstner, er et af de karaktertræk ved Else Alfelt som dominerer fortællingen, at hun var et naturmenneske: et menneske med stor forkærlighed for naturen og som gennem sit liv har levet i meget nær kontakt med den. De fleste af hendes værker skaber associationer til landskaber, især bjergkæder. De rejser hun gjorde sig og udsigter i verden hun fandt inspiration i, fremhæves som et af udstillingens tre temaer.

[...] Alfelt elskede naturen og det simple liv og var optaget af måden forskellige folkekulturer havde indrettet sig på i landskaberne. Hendes værker rummer dog kun få spor af mennesker. I stedet knejser fjelde og regnbuebroer, og måner svæver frit omkring for at minde os om, at den natur vi ser, blot er overfladen på den klode, vi er fælles om [...]

Tematekst til På Rejse

Her italesættes naturen ikke bare som et af de dominerende motiver i Alfelts kunst, men også som et dominerende element i hendes forståelse af verden. For hende var naturen den fælles kernekraft, der binder os sammen som mennesker. Forståelsen af naturen som en kernekraft og livsfilosofi går også igen i værkteksterne som en foreslået læsning af hendes kunst. I værkteksten til *Den Sprængte Bro*, italesættes naturen, i værkets tilfælde et abstrakt landskab i overvældende farvesammen-sætninger, som en helende og forsonende styrke for mennesket efter krigen:

[...] Strøgene er frie. De flyder, sprøjter og skubber til hinanden i en strøm af alle regnbuens farver. Titlen kan ses som en henvisning til de mange broer i Sápmi, der blev sprængt af tyskerne under krigen. Men måske rummer maleriets farveoverflod også en vision om en helende natur”

Lang værktekst til Den sprængte bro, 1946

Naturen som dominerende verdenssyn og livsfilosofi spejles også her værktekstens sprogbrug. I teksten smeltes natur og kunsten sammen i et poetisk billedsprog. Dette kommer især til udtryk i uddragets første linje, hvor farverne i kunsten tilskrives egenskaber som naturen, som en bæk, hvis vand ligeledes flyder, sprøjter og skubber sine bølger i en strøm gennem skoven.



”Den sprængte bro”, 1946, mit eget udstillingsfoto

Alfelt selv, var også poet og i udstillingen kan der opleves tre digte, som hun selv havde forfattet til sine udstillinger. Valget om at give teksterne til denne udstilling et poetisk lag virker derfor ikke helt tilfældigt. I andre sammenhænge vil jeg mene, at poetiske værktekster ville være upassende, fordi der er en risiko for at de dominerer udstillingen med stærke stemninger og fortolkninger. Men i dette tilfælde vurderer jeg det passende og i tråd med Alfelts egen ånd, da publikum også får lov at opleve hendes egen poesi og dermed ved hvor inspirationen til værkteksternes poetiske anslag kommer fra.

Dyrkelsen af naturen som motiv og livsfilosofi grænser i udstillingen til det eksistentiale og endda også spirituelle. Som i uddraget fra værkteksten til *Den sprængte bro* ovenfor, sættes naturen i forhold til mennesket og hvordan naturen har evner til at hele menneskelige traumer. I udstillingen findes der også videre eksempler på, hvordan naturens kosmiske elementer såsom nattehimmelen, stjernerne og månen fremhæves:

[...] Et landskab udfolder sig under en lysende fuldmåne, der hænger tungt på en dybblå nattehimmel. Tomrum og ro spreder sig. Allerede som barn fascinerede himmelrummets ro og månens mystik Alfelt. Hun beskrev, hvordan hun kunne finde på, at stå op midt om natten for at lade sig bade i det hvide lys [...]

Lang værktekst til Fuldmånen, 1956

Her lægges der vægt på naturens kosmiske elementer og naturen og jorden ses i forhold til det hinsides, universet og det ukendte. I denne fremstilling ser jeg en tydelig struktur, som næsten kan karakteriseres som et verdensbillede: Det lille menneske, i den store natur, på den lille jord, i det uendeligt store univers.



"Fuldmånen", 1956, mit eget udstillingsfoto

Det spirituelle og kosmiske i Alfelts værker har endda fået et helt tema dedikeret til sig med titlen *Kosmisk Spiralleg*. Her oplever vi alle værker med de højeste og mest overvældende bjergmotiver, de mest lysende fuldmåner og største kosmiske spiraler udfolde sig side om side. Værkteksternes poetiske billedsprog understreger og tolker videre på det spirituelle og mystiske i Alfelts værker, noget som også kan ses i netop nævnte uddrag fra værkteksten til *Fuldmånen*. Her viderefølkes fuldmånens mystiske stemning med den sanseaktiverende og poetiske sætning "Tomrum og ro spreder sig". Og som kronen på udstillingens spirituelle fokus, har kuratorerne valgt at afspille blid mediationsmusik i udstillingsrummet hvor temaet befinder sig. Med dette ekstra auditive lag er det tydeligt for mig, hvordan vi som besøgende inviteres til, gennem kunsten, at indtage samme spirituelle og eksistentielle refleksion omkring menneskets placering i en sammenhæng der er langt større end os selv.

Ydmyg aktivist

Udstillingen indledes med temaet *Bag Barrikader*, hvor den krigstid og opbrudstid der omgav Alfelt som menneske og kunstner forklares:

Alfelt voksede op i en krisetid. Hun var barn under første verdenskrig og ung kunstner under besættelsen [...] Hun førte et spartansk og ikke-materialistisk liv, hvor kunsten stod over alt andet, og hvor idealet var at bekæmpe vanetænkningen og magtens hierarkier med kreativitet og ydmyghed.

Tematekst til Bag barrikader

At Alfelt var politisk engageret i sin samtid, er en pointe som fremhæves gentagende gange. For eksempel vises der midt i udstillingen en scenografi Alfelt skabte til et politisk "rødt teater", hvor den spanske borgerkrig i 1930'erne iscenesattes. Men, som det beskrives i ovenstående uddrag fra temateksten til *Bag barrikader*, var Alfelt en underspillet og ydmyg aktivist af slagsen. En aktivist, som ikke nødvendigvis havde behov for at iscenesætte sig som udad farende eller

højtråbende, men alligevel udførte aktivistiske handlinger og med sin kunst forsøgte at pege på livets større sammenhænge, fremfor den krig der befandt sig for øjnene af mennesket i tiden.

Jeg lægger mærke til titlen på temaet som, for mig, ganske poetisk beskriver, hvordan Alfelt ikke stod forrest i sin tids aktivistiske barrikader og var den der råbte højest. Derimod havde hun placeret sig solidt *bagved* den og bidrog på sin egen måde til barrikadens opretholdelse og langvarige styrke. Dette personlighedstræk hos Alfelt lader resten af udstillingen til at mime i måden de aktivistiske lag af hendes kunst og handlinger ikke forklares i dybden. Pointen sættes an i udstillingens første tema som et blik, de besøgende selv kan vælge at tage med sig i resten af udstillingen eller blot lade ligge.

Alfelt som kønnet subjekt

Udover de feminine pronomener ”hun” og ”hende” som Alfelt omtales ved, er der ikke spor af hende som kønnet subjekt i udstillingen overhovedet. Det faktum at Else Alfelt var kvinde og på hvilken måde det formede hendes liv og kunstnerskab er ikke inkluderet i udstillingens fortælling om hende. Heller ikke Alfelts mandlige kolleger er nævnt med køn. Udstillingen er fuldstændig rensset for ordene ”mandligt”, ”kvindeligt”, ”køn” og lignende. Kunstnere er kunstnere, helt enkelt. Og i stedet nævnes de ved personligt navn eller som intetkønnet gruppe:

Hun eksperimenterede også med den abstrakte ekspressionismes dynamik og var med, da de danske kunstnere med CoBra trådte ind på den internationale kunstscene.

Tematekst til Bag barrikader

Her italesættes den berømte kunstnergruppe CoBrA som samlet enhed, helt uden at nævne Alfelts mandlige kollegaer som for eksempel Asger Jorn eller Erik Ortvad; nogle af de store danske superstjerner fra gruppen, som jeg er vandt til at høre om, når CoBrA bliver nævnt. Men det er ikke tilfældet her. Alfelt iscenesættes som andet end kun et CoBrA-medlem og som andet end ”bare” en kvinde.

Inden jeg havde set udstillingen, havde jeg en forventning om, at fortællingen om hvad det ville sige at være et kvindeligt CoBrA-medlem blandt de mange mandlige kollegaer var noget af det jeg skulle opleve. Og jeg forestiller mig mange andre udstillingsbesøgende er kommet med samme tanke. Men det er ikke inkluderet og

Alfelt står i denne fortælling frem som individ fri af ikke alene CoBrA-perspektivet men også køns-perspektivet. Men modsat andre kulturhistoriske eller biografiske blikke i udstillingen, sættes køns-blikket ikke engang kort an, som et forslags-blik det er op til besøgeren selv at følge. Kønsperspektivet udelades fuldstændigt som en sandhed og en historie der ikke er relevant for Alfelts historie i denne udstillings tilfælde.

Alfelt som historisk subjekt

Som allerede berørt i denne analyse, iscenesættes Else Alfelt som en kunstner i relation til en samtid – vel at bemærke i det omfang det er relevant for hvad som kan ses i værkerne. I udstillingsteksterne nævnes både japansk kalligrafi (værktekst til *Japan*), græsk ravena-teknik (værktekst til *Mosaikkerne*) samt russisk moderne klassisk musik (værktekst til *Le Sacre du Printemps*) og samisk folkekultur (værktekst til *Den sprængte bro*) som inspirationskilder. Bemærkelsesværdigt er, at disse historiske samtidsbevægelser ikke knyttes til specifikke historiske personer i de fleste af tilfældene. Det er kun et fåtal af gangene at de kunsthistoriske bevægelser tilknyttes specifikke kunstnere i fortællingen. Med andre ord fremstilles Alfelt altså som et subjekt formet af en historie omkring sig, men uden at hendes inspiration krediteres til personspecifikke kilder. Der er dog to undtagelser, hvilket jeg nu vil behandle i afsnittet om kunstnerens relationer til andre personer.

Relationer til personer af andet køn

Først og fremmest nævnes Alfelts mand, Carl-Henning Pedersen et fåtal af steder i udstillingen. Men hvem han var og hvad han lavede uddybes kun aldeles lidt:

Modellen er den unge Carl-Henning Pedersen, som Alfelt mødte på Den Internationale Højskole i Helsingør i 1933, og som senere blev hendes mand. Højskolen blev stiftet i 1919 som et fredsinitiativ foranlediget af første verdenskrig og Alfelt var tiltrukket af den idealisme der prægede skolen. Hun var selv overbevist kommunist, ligesom den mand hun malede.

Lang værktekst til Ungkommunisten, 1933-34

Dette uddrag fra værkteksten til *Ungkommunisten*, 1933-34, et portræt af Carl-Henning Pedersen, er det eneste sted i udstillingen, Alfelts mand nævnes med mere end blot sit navn.

Men det er nøje udvalgte detaljer der uddybes om ham, som alle er relaterede til Alfelt: at han, som hende, var kommunist og at han, som hende, gik på Den Internationale Højskole. Værkttekstens fokus er stadig på Else Alfelt.

Dette bliver tydeligt, når vi kigger nærmere på værkttekstens sætningskonstruktion. Her er Alfelt et aktivt og handlende subjekt gennem mange dele af teksten: *"Alfelt mødte..."*, *"Hun var selv overbevist..."* og *"hun malede..."*. Men modsat Alfelt, bliver Carl-Henning Pedersen reduceret til et passivt subjekt, der blot er modtager af grammatiske handlinger eller egenskaber i stedet for selv at udføre dem, som det ses gentagende gange: *"Modellen er den unge Carl-Henning Pedersen..."* (her er objektet (modellen) det led som handler (er)) og *"Hun var selv overbevist kommunist, ligesom den mand hun malede"* (her er Alfelt (hun) det led som aktivt handler (var)). Sammenfatningsvis ser vi altså her en person af andet køn nævnt og inddraget, men hvor fokus stadig ligger solidt på Alfelt, selv helt ned på et grammatisk niveau.

Et andet eksempel på en personspecifik indflydelse end Alfelts mand, Carl-Henning Pedersen, nævnes den franske kunstner Claude Monet i værktteksten til *Serien af Katedralbilleder til Claude Monet*:

"Hun tilegnede sin serie af katedralbilleder til den franske kunstner Claude Monet [...] På samme måde som hos Monet, er Alfelts kunst båret af oplevelsen af naturen. Men ikke forstået som konkrete landskaber. I stedet er det som en skabende kraft der kan opleves i naturens og universets former – inklusiv den natur vi som mennesker er en del af og bærer i os"

*Værkttekst til
Serien af Katedralbilleder til Claude Monet, 1956*

Alfelts relation til Claude Monet tager i denne værkttekst form som en inspirationskilde. Som biografiens og kontekstens rolle i udstillingen, drages inspirationskilden her også i spil i nær kobling til kunstværket. Claude Monet nævnes, da Alfelt har dedikeret værkserien til ham og i værktteksten udfolder ham som inspirationskilde: både hvilke ligheder med hans kunst som findes i Alfelts værker, men også hvilke forskelle som findes og hvordan Alfelt gør udtrykket til sit eget.



*"Katedralbilleder til Claude Monet", 1956,
mit eget udstillingsfoto*

Resultat

Sammenfatningsvis domineres historien om Else Alfelt fremfor alt af hendes kunst. Hendes værkers visuelle indhold og udformning er historiens primære stemme, som kun inddrager de dele af hendes personlige historie, som er relevant for hvad der kan ses i værkerne. Denne udstilling producerer således et syn på kunstner og kunsthistorie hvis relevans er afgrænset af værkernes visuelle kvaliteter. Kunsten spiller hovedrollen i denne fortælling om kunstneren. Historie, samtid og andre personer nævnes kun i det omfang som er relevant for kunstens visuelle udtryk.

Indenfor dette dogme, er der dog stadig mange aspekter af samtidens kunstscene som Alfelt relateres til. Men de dele af kultur- og kunsthistorien som end dog inddrages, er smidigt blevet frakoblet fra andre personer, med to undtagelser der var højest nødvendige for værkernes visuelle udformning, enten i form af portrættet som motiv eller direkte nævnt som dedikation i titlen. At Alfelt er denne udstillings hovedperson, går altså igen i mange dele af udstillingen, selv helt ned på grammatisk plan, hvor hun er det primært handlende subjekt, som vist.

Særligt bemærkelsesværdigt er også fraværet af kunstnerens køn i udstillingen. Hendes køn og på hvilken måde det har formet hendes kunst og liv, behandles som en underforstået sandhed i fortællingen, som ikke udfoldes.

Når jeg kigger tilbage på temateksten til udstillingens første tema *Bag barrikader*, ser jeg en antydning til en baggrund for dette kuratoriske valg:

Kunsten stod over alt andet, og hvor idealet var at bekæmpe vanetænkningen og magtens hierarkier med kreativitet og ydmyghed.

Tematekst til Bag barrikader

At overartikulere kønsperspektivet ville ikke stemme overens med Else Alfelts tilgang til livets barrikader. Som temateksten her antyder, er det mere i Alfelts ånd at bekæmpe magtens hierarkier, så som en mandsdomineret kunsthistorie i denne udstillings tilfælde gennem at underspille kønnet, og i stedet lade kunsten i sig selv tale hendes sag og genindskrive hende i kunsthistorien.

Bertha Wegmann på Den Hirschsprungske Samling

Den Hirschsprungske Samling er et mindre museum placeret i det indre København i Østre Anlæg. Samlingen stiftedes af det danske kunstsamlerpar Heinrich og Pauline Hirschsprung og åbnedes som offentligt museum i 1911. I dag er det et statsanerkendt museum som drives af egen bestyrelse, men underlægges af den danske museumslov og modtager statslig økonomisk støtte. Samlingen huser dansk kunst fra det 19. og 20. århundrede, hovedsageligt billedkunst, men også en del møbler samt kunstnerbreve og genstande tidligere ejet af kunstnere (Den Hirschsprungske Samling, 2022). Mellem den 9. februar og 31. juli 2022 var samlingen aktuel med en solosærudstilling om den Schweiz-fødte danske kunstner Bertha Wegmann (1847 – 1926). Særligt kendes hun for sin store indsats i kampen for kvindelige kunstners rettigheder i samtiden og ikke mindst sine portrætter af stærke og selvstændige kvinder. Hun eksperimenterede genrer så som portrætter, landskabsbilleder, genrebilleder, opstillinger og interiører. Et bredtfaavnende og moderne kunstnerskab hvis vidde, udstillingen på Den Hirschsprungske Samling forsøger at iscenesætte (Den Hirschsprungske Samling, 2022).



*Den Hirschsprungske Samling udefra,
mit eget foto*

Struktur, udvalg og form

Den Hirschsprungske Samlings fortælling om Bertha Wegmann er kurateret i otte temaer, som leder de besøgende igennem en lang og grundig gennemgang af kunstnerens livsværk. Temaernes rækkefølge er ikke kronologisk, men derimod struktureret i emner, der anses centrale for hendes kunst og liv. De har hver et rum, der arkitektonisk er placeret efter hinanden, som perler på en snor, med en naturlig retning at bevæge sig igennem dem. Eksempler på disse emner er relationen til kunstneren Jeanna Bauck, Wegmanns tid på Damehotellet ved Gammel mønt nr. 1 og hendes landskabsmalerier. Tema-emnerne er ganske forskellige i sit blik på Bertha Wegmann og hun fremstilles både som kunstner og kulturhistorisk personlighed.

Gennemgående for udstillingen er, at der er rigtig meget tekstmateriale. Dette indtryk får jeg allerede i udstillingens første rum, hvor jeg præsenteres af de fem niveauer af udstillingstekster, som strukturerer fortællingen om kunstneren udstillingen igennem. Det første man som besøger mødes af, er en introduktionstekst som er ledsaget af en separat tidslinje, der beskriver kunstnerens personlige og professionelle liv i nedslag, samt endnu en separat netværkstavle, som beskriver hendes vigtigste personlige relationer. I samme rum præsenteres også udstillingens første tema med en tematekst og så findes der værktækster til udvalgte værker i rummet.



Introduktionstekst, tidslinje og netværkstavle, mit eget udstillingsfoto

Ligesom temaemnerne, varierer værktæksterne også fra at være kulturhistorisk, personligt og kunstnerisk og værknært fokuserede hele udstillingen igennem. Det er tydeligt hvordan Wegmann forsøges beskrevet som en alsidig og mindeværdig person, både hvad angår hendes kunst så vel som hendes kulturhistoriske bedrifter. Som man bevæger sig længere ind i udstillingen, ledsages værkerne af montrer med kulturhistorisk indhold som f.eks. gæstebøger, vifter og gamle fotografier. I disse montrer ses en sjette type udstillingstekst, en slags kulturhistorisk beretning, som kontekstualiserer de udstillede genstandes ophav.

Teksternes fysiske placeringer i udstillingen opstiller et tydeligt informations-hierarki. Introduktionsteksten, tidslinjerne, netværkstavlen og temateksterne er i de fleste tilfælde placerede som det første synlige element i udstillingsrummene og lader derfor til at være de vigtigste kilder af information i udstillingen. Placeringen gør dem svære at undgå og jeg læser selv hver og en af dem af denne grund.

Temateksterne er derimod placeret under kunstværkerne, som alle hænger i øjenhøjde med det gennemsnitlige menneske. Værktæksterne skal man således aktivt opsøge ved enten at bukke sig, eller som



Billedtekst under værket, mit eget udstillingsfoto

jeg gjorde, sætte sig på hug, for at læse dem. Denne placering tolker jeg som et element af valgfrihed: at værktøjerne skal være et tilbud man som besøger enten kan benytte sig af, eller være foruden, hvis man hellere foretrækker det. Udstillingstestkerne i deres fulde mængde er derfor, fra den fysiske kuraterings synspunkt, valgfrie at læse.

Personlige egenskaber og handlinger

Den alsidige kunstner

Udstillingen har tydeligt til formål at vise Bertha Wegmann frem som en dynamisk kunstner med mange talenter. Allerede ved udstillingens titel "*Bertha Wegmann. At male på mange sprog*" forstår jeg, at der må være en vis kunstnerisk alsidighed på spil i udstillingen. I formuleringen "*At male på mange sprog*" blandes semantikker, det vil sige sproglige konnotationsgrupper. Billedkunstens forskelligheder er jeg vandt til at tillægge den grupperede betegnelse stil, teknik eller udtryk; alle begreber som henviser til billedkunstens visuelle elementer. Men at sætte det i relation til fænomenet sprog, tillægges billedkunsten pludseligt et tekstligt, auditivt og internationalt betydningslag. I dette billedsprog er der både et element af *synæstesi*, det vil sige blandingen af to sansekonnotationer: noget der kan ses og høres, samt et element af *intermedialitet*, det vil sige blandingen af to medialiteter: ord og billede. Med andre ord lægger titlen altså op til at opleve udstillingen med sit sanseapparat helt åbent for et alsidigt kunstnerskab. I udstillingens introduktionstekst specificeres den forståelse af alsidighed som faktisk er på spil i udstillingen:

Bertha Wegmann kunne manle det hele: portrætter, landskaber, bybilleder, genrebilleder, opstillinger, blomster og interiører. Og hun kunne male på mange måder. I udstillingen vises hendes vidtfavnende kunstneriske produktion som blev til under det moderne gennembrud, hvor verden udvidede sig. [...]

Uddrag fra introduktionstekst

Den alsidighed som praktisk talt udstilles er dermed ikke på tværs af medier eller talte sprog. Bertha Wegmann var født i Schweiz og opvokset i Danmark. Derudover holdt hun af at rejse og fik meget inspiration fra bl.a. fransk og tysk kunstnertradition i sin samtid. Wegmanns kunstneriske alsidighed er i udstillingen koblet til de mange forskellige visuelle stilindtryk som hun tog til sig på sine rejser og hvordan hun gennem sit liv eksperimenterede med mange forskellige genrer. Dette har efterladt et bredt favnende spektrum af et livsværk, hvis alsidighed lader til at være udstillingens røde tråd (Introduktionstekst, 2022).

Mange af udstillingens temaer omhandler forskellige værktøjer, stile og genrer som Wegmann arbejdede med. Tilsammen skaber de et bredere billede af hendes livsværk, end hvad der er set før.

Landskaberne er imidlertid sjældent omtalt i den begrænsede litteratur der findes om kunstneren. Her er det åbenlyst portrætter og situationsbillederne, som har gjort størst indtryk. Selvom landskaberne udgjorde en stor del af hendes kunstneriske produktion [...], brugte samtiden anmeldere heller ikke ret meget tid på dem.

Uddrag fra Tema 4

I dette uddrag fra tema 4, som udstiller Wegmanns mange forskellige landskabsbilleder, italesættes omverdenens begrænsede syn på hendes kunst direkte. Både i sin egen samtid og i den litteratur som sidenhen er blevet produceret om hende, har dele af hendes livsværk ikke været anerkendte. Udover landskabsbillederne i tema 4, kan man i resten af udstillingen også få udvidet sin forståelse af Wegmanns arbejde med symbolistiske skovinteriører i tema 5, samt blomsteropstillinger i tema 2; begge værktøjer som Wegmann hidtil ikke har været særligt kendt for.

Den sociale kunstner

Bertha Wegmann fremstilles i udstillingen som en social person og hendes netværk af kollegaer, familiemedlemmer og vigtige bekendtskaber inddrages undervejs. I lyset af dette speciales to andre fokusudstillinger, der næsten ikke italesætter kunstnerens relationer til andre mennesker, er dette sociale personlighedstræk hos Bertha Wegmann på Den Hirschsprungeske Samling, et særligt spændende tillæg. Hvem Wegmanns omgangskreds bestod af, får vi som besøgende præsenteret som noget af det første information om kunstneren i udstillingen, med et netværksdiagram. At hun var en kunstner der interagerede med sin omverden, slås også fast i udstillingens introduktionstekst:

I netop denne periode følger vi en kunstner som bevægede sig dynamisk mellem lande og fællesskaber, og som modtog inspiration fra de steder hvor hun arbejdede og fra de mennesker hun mødte.

Uddrag fra introduktionstekst

Her italesættes Wegmann som en kunstner der er til i kraft af sin omgangskreds, noget som går igen mange gange i udstillingen. Undervejs fremhæves forskellige fællesskaber som centrale for Wegmanns liv og kunstnerskab. Blandt andre nævnes

Den Kvindelige Læseforening som hun deltog i (Tema 7), hendes nære venskab med hele familien Melchior, hvoraf familiens far Moritz Gerson Melchior var Wegmanns mæcen (montretekst: *Breve til Louise Melchior*) samt forskellige såkaldte ”kvindefællesskaber”, det vil sige grupper af nære kvindelige venner både i arbejdsregi og i venskabeligt regi (Tema 8).

Visse relationer fremhæves mere end andre. Særligt ofte og dybdegående fremhæves hendes relation til den svenske kunstner Jeanna Bauck, en relation som har fået et helt udstillingstema dedikeret til sig.

Udvekslingen med Bauch blev afgørende for Wegmanns udvikling som kunstner. Sammen eksperimenterede de med at iscenesætte hinanden som kunstnere i en tid, hvor kvinder stadig var nye aktører på kunstscenerne rundt omkring i Europa.

Uddrag fra tema 1

Bemærkelsesværdigt her er, at Bauch ikke blot fremstilles som en inspirationskilde Wegmann drager nytte af ensidigt. Relationen italesættes som gensidig fordelagtig, som et fællesskab hvorudfra kunsts eksperimenter kunne blomstre op og udvikle begge kunstnere. Her fremstilles omgangskreds og relationer altså som noget, der er tæt sammenvævet med kunstnerskabet i Wegmanns og denne udstillings tilfælde, noget som gør, at denne udstilling adskiller sig fra specialets to andre fokusudstillinger. Dette vender jeg stærkt tilbage til i den komparative analysedel og i diskussionen. I henhold til udstillingens tidligere nævnte informationshierarki, er det også bemærkelsesværdigt at Wegmann som social kunstner manifesteres i et tema, der er placeret som udstillingens første. Dette er altså en af de første karaktertræk udstillingen tilskriver kunstneren og dermed et blik som jeg tager med mig videre i resten af udstillingen.



*”Malerinden Jeanna Bauck”, 1881,
Wegmanns portræt af hende,
mit eget udstillingsfoto*

Det sorte får i Danmarks kunstscene

Selvom Wegmann på mange måder rammesættes som midtpunkt i talrige fællesskaber og kunstnergrupper, er der i udstillingen samtidig også fokus på, hvordan hun står uden for det danske samfund. Hun fremstilles som en minoritet i lyset af sit køn, sin homoseksualitet, sin blandede nationale identitet og sin kunstneriske stil:

Wegmanns schweiziske afsæt og det faktum, at hun som kvinde måtte tage til udlandet for at få kvalificeret kunstnerisk uddannelse, harmonerede ikke med samtidens opfattelse af, at man skulle være danskfødt for at tilskrives værdi i den nationale kunsthistorie. At flere af hendes værker tilmed viste motiver fra en bjergrig natur, gjorde det ikke bedre.

Uddrag fra introduktionstekst

Dette er ligeledes en af de første informationer udstillingen rammesætter kunstneren ved, som del af introduktionsteksten og dermed noget jeg bærer med mig i oplevelsen af resten af udstillingen. Det er især hendes nationale identitet: at hun er født i Schweiz og uddannet i Tyskland, som fremstilles som en kunstnerisk hængselskø. For eksempel fremhæves det hvordan samtidens kunstanmeldere fastholdt hende i en negativt ladet tysk kategori, selvom hun tilsyneladende selv identificerede sig mere med den franske moderne stil:

Værktypen med et realistisk formsprog og udglattede penselstrøg samt mørktonede skygger er blevet set som karakteristisk for den tyske stil. Wegmann blev anbragt i denne kategori, længe efter hun havde ladet sig inspirere af den franske naturalisme. Uddannelsen i München var en medvirkende anledning til at hendes kunst ofte blev betragtet som tysk.

Uddrag fra værktekst til

”Ung pige der skutter sig i aftenkulden”, ikke dateret.

Tidligere i udstillingen informerer værkteksten til *Ung mor med barn i have*. *Version to* fra 1883 mig om, at den tyske kunstneriske stil ansås ”af lav kurs i den danske og franske offentlighed” i samtiden. I lyset af dette, bliver ovenstående rammesætning af Wegmanns stil som tysk, negativt ladet. Det fremhæves også hvordan hun gentagende gange signerede sine værker med en ”fordansket” version af sit efternavn: Wegman, som et forsøg på at fjerne fokus fra sit Schweiziske ophav og sin tyske skoling.

Rollen som minoritet grænser i mine øjne til rollen som offer, i ovenstående uddrag. Når hendes minoritetsidentitet italesættes, er det oftest med fokus på dets begrænsende konsekvenser i kunstverdenen og samfundet, fremfor dets muligheder og positive indflydelse på hendes livsværk. Alternativt kunne museet have formuleret en læsning af hendes minoritetsidentitet som en af grundene til, at hendes livsværk er blevet så alsidigt: at hun identificerede sig med flere forskellige nationale kulturer og rejste meget.

Bertha Wegmann som kønnet subjekt

Det er med stort kønnet fortegn, at Bertha Wegmann fremstilles i denne udstilling. Det faktum at hun er kvinde nævnes ofte, både kulturhistorisk med fokus på, hvordan hendes køn forudsatte hendes liv i sin samtid og også kunstnerisk med kønnede læsninger af hendes værker.

[Sophie] Alberti erhvervede en del værker af Wegmann. Et af dem var mælkebøttemotivet, som vises på væggen. Den genstridige og ofte uønskede ukrudtsplante, som vokser frem på trods, blev blandt andet et symbol på tidens kvindesag. Wegmanns mælkebøtter var populære blandt flere af de kvinder, der var knyttet til Kvindelig Læseforening.

*Uddrag fra værktekst til
"Portræt af Sophie Alberti, forkvinde for Kvindelig Læseforening", 1913*

I dette uddrag fra en værktekst ser vi eksempler på både en kønnet kulturhistorisk læsning så vel som en kønnet kunstnerisk læsning af værket. Uddraget fortæller hvordan Wegmann gennem sin kunst engagerede sig i tidens "kvindesag", det vil sige kampen for kvinders rettigheder både i kunsten og i resten af samfundet, med sin dyrkelse af mælkebøtten som kønnet motiv. I dette eksempel er køn, kunst og kontekst elementer som er stærkt sammenvævede. Denne måde hvorpå kunst, køn og kontekst går hånd i hånd, går igen i resten af udstillingen som en rød tråd. Alle elementer er ligestillede som vigtige forudsætninger for hinanden, som det ikke går at adskille. Med andre ord fremhæves Wegmann som tilhørende den kønnede kategori "kvindelig kunstner". En kategori som udstillingen udforsker fra forskellige vinkler i lyset af kunsten:

Med sit asymmetriske virvar af vilde blomster og græsser i forskellige blomstringsfaser, udgør Wegmanns markbuketter et alternativ til den tidlige 1800-tals blomstermalerier [...]. Den traditionelle kvindekategori, som blomstermaleriet udgør indenfor billedkunsten, synes her at fremstå i en ny personlig fortolkning.

*Uddrag fra værktekst til
"Buket med vilde blomster. Paris", 1886*



*"Buket med vilde blomster, Paris, 1886,
Mit eget udstillingsfoto"*

Her italesættes en "kvindekategori" direkte, det vil sige en særligt kønnet kategorisering af motiver som var typisk i samtiden. Kategoriseringen tages i denne værktekst direkte op og det udforskes, hvordan Wegmann forholder sig til den og i dette værks tilfælde udfordrer den med brug af moderne asymmetri i kompositionen.

Kvindekategorien fremstilles med andre ord ikke som noget statisk eller uforanderligt, men

derimod som en dynamisk kategori i udvikling, som Wegmann blandt andre er med til at udfordre.

Blomstermotivet som ”kvindelig” motivkategori opstod i tiden hvor kvindelige kunstnere endnu ikke havde adgang til kunstakademierne og til den højprofilerede og avancerede undervisning indenfor for eksempel modeltegning. Blomster var et lettilgængeligt motiv i naturen og i hjemmet, som således blev anset som mindre akademisk eller avanceret i kulturkredsene (Pohl, 2021, s. 15-16). Her tages blomstermotivet op som platform for modernistiske eksperimenter, og i lyset af Wegmanns værk tilskrives denne ellers ”nedsættende” kvindekategori en ny, dynamisk og integreret betydning for kunsthistorien.

I udstillingen findes der dog også eksempler på kønnede læsninger af kunstværkerne, som i mine øjne giver kvindekategorierne mindre integritet og placerer sig på grænsen til at være distancerende og objektiviserende overfor kvinder som motiv og kunstnergruppe:

Den seks år ældre Jeanna synes hævet over de øvrige, mens den 17 år yngre Toni læner sig tæt ind mod Wegmann. [...] Når man studerer dokumentation af tidens kvindefællesskaber, er det karakteristisk, at rollerne kunne bevæge sig mellem parrelation, veninderelation og mor-datterrelation. Wegmann indtager under alle omstændigheder en helt central rolle i midten.

Uddrag fra Tema 8

I dette uddrag fremkommer det mig åbenlyst, at de tre typer af relationer som nævnes, er de klassiske typer af relationer som generelt findes mellem mennesker, noget der ikke behøver at være særlige for kvindekønnet eller kunstnerfællesskaberne. Denne direkte udpensling af relationstyperne synes jeg skaber en distance til kvindelige kunstnere som var de en eksotisk og fremmet ”menneskeart”, separeret fra resten af kunstscenen. Og jeg forestiller mig ikke, at mandlige fællesskaber var blevet studeret på samme måde og med samme distancerede sprog.

For at opsummere iscenesættes Bertha Wegmann i den grad som kønnet subjekt i denne udstilling. Hvordan hendes køn formede hendes liv og kunst er et af de største emner udstillingen udforsker på tværs af sine temaer. En gæstebog fra Wegmanns hjem og tilhørende montret tekst i tema 3 beskriver, hvordan ”diskussioner om kvindens rolle og individualitet [var] aktuelle i Wegmanns netværk” (*Montret tekst til gæstebog, ved tema 3*). Dette tyder på, at Wegmann også i høj grad har set sig selv som kønnet subjekt. At kønnets muligheder og begrænsninger har fyldt meget i hendes liv. Dette er noget der kan forklare denne dybdegående kønnede

subjektpositionering af kunstneren i udstillingen, både socialt og kunstnerisk.

Relationer til andre personer af andre køn

Som allerede nævnt, er relationer et af udstillingens andre store emner, som går på tværs af udstillingstemaerne. Dog lægger jeg mærke til, at det hovedsageligt er de kvindelige bekendtskaber som udfoldes mest. Jeg forestiller mig først, at grunden kan være, at Wegmann ganske enkelt ikke havde ret mange mandlige relationer. Men som udstillingen skrider frem,



Portrætvæg i tema 6, mit eget udstillingsfoto

optræder mange spor af mandlige bekendtskaber, blandt andet i tema 6, hvor hele væggen er fyldt med portrætter af mænd. Men de mandlige bekendtskaber udfoldes ikke synderligt og udelades ellers ganske helt. I kontrast til de detaljerede uddybelser af Wegmanns kvindelige relationer i udstillingen, lader de mandlige relationer til at forstås som en underforstået sandhed i udstillingen; at de fandtes, men at de ikke får plads i denne fortælling om hende.

I udstillingen lægger jeg særligt mærke til et portræt af en herre, Morits Gerson Melchior, som værkteksten fortæller, var Wegmanns mæcen, det vil sige økonomiske støtte og blandt andet gennem at bestille talrige malerier hos hende og finansiere hendes kunstneruddannelse i München (Værktekst til ”Portræt af grosserer Moritz Gerson Melchior”, 1884).



*Portræt af Morits Gerson Melchior,
mit eget udstillingsfoto*

Mens Wegmanns kvindelige relationer uddybes meget i udstillingen, gøres der ikke noget ud af denne, i mine øjne, åbenlyse, særlige og økonomiske magtrelation til en mand. Hvad relationen til Hr. Melchior indebar og hvordan den influerede hendes kunst, forbliver usagt i udstillingen – et fravær af information, der for mig står i

rungende kontrast til resten af udstillingens ellers tydeligt uddybede relationer til kvinderne og generelle fokus på kunstnerens netværk i udstillingen.

Bertha Wegmann som historisk subjekt

Bertha Wegmann fremstilles også i høj grad som et historisk subjekt i udstillingen. Og som hos Arkens udstilling af Else Alfelt, er den historiske kontekst som inddrages oftest begrænset til hvad der er relevant for det visuelle udtryk i de udstillede værker. Det vil sige, hvis værkernes motiver direkte relaterer sig til et kulturhistorisk emne, inddrages det i udstillingens tekstmateriale, mens alt andet udelades.

Det er især fra kulturhistoriske vinkler, at Wegmann relateres til sin samtid i udstillingen. Nært beslægtet med tidligere afsnit om kønnet subjektpositionering, er kvindekampens kulturhistoriske omstændigheder noget som ofte fremhæves:

Den læsende kvinde blev et udbredt motiv under det moderne gennembrud i sidste del af 1800-tallet. Med sit fokus på den videnssøgende borgerkvinde fanger det stemningen i en periode, hvor kvinder i stigende grad ønskede at tage del i samfundet udenfor hjemmets vægge. Wegmann var tæt på motivet i de sidste 10 år af sit liv, hvor hun boede på Damehotellet, der lå i tilknytning til Kvindelig Læseforening i det indre København.

Uddrag fra Tema 7

Her beskrives det hvordan Wegmann befandt sig i et miljø, som fremmede kvinders deltagelse i samfundet, noget som hun tydeligvis fandt inspiration i og brugte som motiv ofte. I dette eksempel ser vi, hvordan kulturhistorie og køn er tæt sammenvævede med kunsten, som næsten uadskillelige dele. Ligeledes er kunsthistorien også en kontekst som Wegmanns værker relateres til i udstillingen. Værkerne sættes i henhold til tidens kunstneriske strømninger og de beskrives som unikke arbejder med inspiration fra mange dele af verden:

Japanismen og den franske kunst mødes således i Wegmanns opstilling med den blå vifte, der netop på den ene side er præget af en forenklet japanskinspireret malemåde, tillige det japanske viftmotiv, og på den anden side et skærpet fokus på farverne som i samtidens franske kunst.

*Uddrag fra montrettekst til
"Viften" i tema 3*

Med andre ord fremstilles Bertha Wegmann i den grad som en kunstner og person, der er et produkt af en historisk samtid. Der lægges i udstillingen stort fokus på den kontekst som omgav hende og hvordan dette ses i kunsten. Dette gælder både

national kulturhistorie, global kunsthistorie og socialt netværk, som tidligere nævnt i afsnittet om personlige egenskaber.

Resultat

Sammenfatningsvis domineres Den Hirschsprunges Samlings fortælling om Bertha Wegmann af hendes kontekst. De mennesker, den tid og den kunst som omgav kunstneren, er i høj grad det der former historien om hende. Vi får præsenteret en kunstner i stærk sammenhæng med det moderne gennembrud, en brydningstid i både kunsten og samfundet, hvor kvinder i fællesskab kæmper sig vej ud af hjemmet og ind i anerkendelse i samfundet og på kunstscenen.

Bertha Wegmann fremstilles i udstillingen som en kunstnerisk og socialmoderne pionær, hvor kvindekønnet er en af de største forudsætninger for dette. Historien om hende formes af, hvordan hun som kvinde brød samtidens normer ved at leve sammen med en anden kvinde, rejse meget og tjene penge som kunstner. Og yderligere hvordan hun brød normerne som kunstner gennem at udfordre kvindekategorier så som blomstermaleriet med modernistiske nytænkninger af komposition og farvesammensætninger, med inspiration fra blandt andet den franske kunstscene. Konteksten er med andre ord nært beslægtet med kønnet som element, og til sammen fremstilles de som de vigtigste forudsætninger for hendes kunst. Vi ser i udstillingen et eksempel på, hvordan kunstnerisk og kulturhistorisk køn kan hænge tæt sammen og en historie om en kvindelig kunstner, der virkelig går i dybden med hvad det har betydet for kunsten at være kvinde i netop denne tid i verdenshistorien. I dette ser jeg et forsøg på at udvide vores forståelse af kategorien ”kvindelig kunstner” og nuancere hvordan køn forudsætter kunst i en bestemt tid.

I den store vægt på kontekst, netværk og samfund, vil jeg dog vurdere, at personen Bertha Wegmann forsvinder i baggrunden. Hvordan Wegmann så sig selv og hvad der var vigtigt for hende personligt, er kun få gange repræsenteret i historien om hende. Det er klart omverdenens syn på hende, som historien domineres af.

At hendes egen stemme i udstillingen forsvinder til fordel for hendes kontekst, vil jeg mene delvist fraskriver hende den integritet, som resten af udstillingen forsøger at tilskrive hende, med sin moderne og nuancerede udlægning af hende som ”kvindelig kunstner”.

Komparativ analyse af udstillingerne

Med dette analytiske indblik i udstillingerne separat, opsamles analysen nu fra et komparativt synspunkt. Som sagt gøres her brug af den *juxtapositionerende metode* for sammenligning. Med denne metode sammenligner jeg udstillingerne med et særligt fokus på at se hver udstilling som et valg der er blevet foretaget ud af et spektrum af muligheder samt at respektere, at ikke alt kan sammenlignes.

Udstillingerne er meget forskellige. De repræsenterer hver især en unik fremstilling af, hvordan køn, kunst og kontekst er relaterede. I Glyptotekets positionering af AMCN står en tæt vævet relation mellem kunstneren og hendes køn i fortællingens forgrund. I denne relation er der særligt fokus på den kulturhistoriske kontekst og kønnets betydning for hendes kunstneriske muligheder, dog fremstillet uden inddragelse af andre personer (med kort undtagelse af Carl Nielsen) og uden inddragelse af kunsthistoriens strømninger (med kort undtagelse af vitalismen). I baggrunden af fortællingen findes værkernes formelle visuelle udformninger. Denne subjektpositionering vil jeg kalde for *individhistorisk*.

Arken tager en næsten modsat tilgang i deres fortælling om Else Alfelt. Her positioneres kunstens visuelle udformning i fortællingens forgrund, mens hun som kunstner med sin kontekst står bagved. Og bemærkelsesværdigt, er fortællingerne om kunstneren og konteksten begrænset til hvad der er relevant for kunstens visuelle udtryk. Modsat Glyptotekets fremstilling af AMCN, træder kulturhistorien i baggrunden for fortællingen og kønnet som tema udelades fuldstændig. Denne subjektpositionering vil jeg kalde for *kunstnerhistorisk*.

Hos Den Hirschsprungske Samling er det derimod konteksten som element, der står i forgrunden i fortællingen om Bertha Wegmann. Hun positioneres som en kunstner der er til i kraft af sit netværk og sin omverden i form af kunsthistoriske og socialpolitiske strømninger lokalt så vel som globalt. Køn og kunst er også elementer som får plads i fortællingen, men ofte forankret i netværk, historie eller samfundet omkring kunstneren.

Herved adskiller denne udstilling sig i høj grad fra de andre to, som næsten udelader kunstnerens sociale netværk fra fortællingerne om kunstnerne. Denne subjektpositionering vil jeg betegne som *socialhistorisk*.

Tilgangen til kunstnerens køn er især interessant, da det i de tre udstillingers tilfælde er dybt forskellige. Kvindekønnet fremstilles som et aspekt der er uadskilleligt fra historien om både Bertha Wegmann og AMCN. Begge udstillinger undersøger dybdegående, hvilke kulturhistoriske begrænsninger kønnet satte for kunstnerne og hvad det havde af konsekvenser for deres liv og kunstnerskab. Begge fortællinger bærer præg af en kønsmæssig offer- / heltetematik, hvor kunstnerne positioneres som personer der har succes ”på trods” af deres køn.

Dog adskiller Den Hirschsprunges Samling sig fra Glyptoteket gennem også at inkludere en mængde positive syn på kvindekønnets indflydelse på livet og kunstnerskabet. Dette for eksempel i form af de fællesskaber af kvinder som hun deltog i og drog stor inspiration fra i sin kunst, samt de ”kvindekategorier” hun anvendte som platform for moderne kunstneriske grænsbrydninger.

”Kvindekategorier” og andre kønnede normer indenfor kunstens udformning er noget som både Arken og Glyptoteket udelader fuldstændigt og dermed behandler som en underforstået sandhed i udstillingerne. I sammenligning står denne del af udstillingen om Bertha Wegmann frem som noget særligt. Og jeg lægger mærke til, hvordan fænomenet ”kvindekategori” behandles på i udstillingen: hverken som skældsord eller begrænsning, der sikkert kan være grunden til at de andre to udstillinger udelader det som emne, men som noget dynamisk og fremmede for kunstnerens modernitet. At kønnets positive indflydelser på kunstnerskaberne er fraværende i udstillingerne om AMCN og Else Alfelt, er noget jeg vil vende tilbage til i det følgende diskussionsafsnit.

Fraværet af det kønnede perspektiv i historien om Else Alfelt er rungende tydeligt i sammenligning med historien om Bertha Wegmann og AMCN. Dette finder jeg særligt interessant, da de tre kunstnere levede under mange af de samme forudsætninger: få og svære muligheder for at få kunstnerisk uddannelse som kvinde samt en kunstscene der generelt domineredes af mænd, hvor man som kvinde skilte sig meget ud (Pohl, 2021, s. 6).

Bemærkelsesværdigt i sammenligningen af udstillingerne er også kunstnerens forhold til personer i samtiden. Både AMCN og Else Alfelt positioneres, med undtagelse af deres ægtefæller og i Alfelts tilfælde Claude Monet, som isolerede kunstnere, hvis relationer til andre kunstnere og personspecifikke indflydelser ikke spiller en rolle for fortællingen. Kunsthistorien fremstilles også stramme forbehold

i fortællingerne: hos AMCN udelades kunsthistorien næsten fuldstændig som emne og hos Alfelt fremstilles den isoleret fra specifikke personer.

Her adskiller udstillingen om Bertha Wegmann sig markant ved at gøre sociale netværk til et af fortællingens bærende elementer. Det udforskes i høj grad hvordan kunstneren får indflydelse fra forskellige fællesskaber og relationer hun omgiver sig med, samtidig med at hun positioneres som et unikt individ i under en unik bladning af indflydelser. Dog er netværket begrænset til kvindelige bekendtskaber i fortællingen om Bertha Wegmann og de mandlige bekendtskaber udfoldes ikke synderligt, noget som udstillingen har til fælles med de andre to fokusudstillinger.

Det er tydeligt hvordan positioneringen af kunstnerne i relation til mandlige kunstnere og bekendtskaber kan være et spændingsfyldt område. I hvert fald er det noget, som alle tre museer smidigt undgår her. Jeg forestiller mig, at dette kan være af frygt for at samtidens mandlige kollegaer vil komme til at dominere historien som det er set før, og at udstillingerne her har til formål at fremme de kvindelige kunstnere i kunsthistorien. I mine øjne fremstår fraværet af mandlige relationer som et slags tabu, som jeg vil vende tilbage til i specialets diskussion.

Sammenfatning

Ovenstående komparative analyse har påvist et bredt spektrum af subjekt-positioneringer af kvindelige kunstnere aktive i starten af 1900-tallet. De tre fokusudstillinger har fremstillet kunstnerne med varierende fokus på køn, kunst og kontekst. Sammenligningen af dem har kastet lys på hvilke aspekter der er blevet tilvalgt og fravalgt i de respektive fortællinger om kunstnerne der alle var aktive i den samme periode, på den samme kunstscene, og i det samme land. Det var klart aspekterne køn og omgangskreds der udgjorde temaer, hvor fokusudstillingerne adskilte sig radikalt fra hinanden og hvor vi så eksempler på kunstnere der var positioneret helt isolerede fra en eller begge af disse aspekter. De respektive kuratoriske til- og fravalg vil jeg undersøge i den følgende diskussion.

Værd at tage i betragtning først er dog, at museerne tydeligvis fortæller historier om tre meget forskellige kunstnere. AMCN var en feministisk og yderst politisk engageret kunstner og dette afspejles udstillingens kulturhistoriske og feministiske perspektiv. Det samme var Bertha Wegmann, der ofte befandt sig i politiske kvindefællesskaber, der samledes med formålet at uddanne sig og udfordre kønnets

normer indenfor kunsten og litteraturen. Derimod var Else Alfelt i sammenligning en mere ydmyg form for aktivist der lod sin kunst tale for sig, og det samme gør udstillingens fortælling om hende. Altså har udstillingerne dette til fælles: at fortællingens stil og opstillede relation mellem kunst, køn og kontekst til dels kan afspejle kunstnerens personlighed.

Med dette argument mener jeg dog ikke at udstillingerne afspejler kunstnerens liv 1:1. Og det skal bestemt ikke afskrives, at fortællingerne er skabt på baggrund af subjektive og kuratoriske valg. For eksempel forestiller jeg mig, at kunstens visuelle udformning selvfølgelig har spillet en stor rolle i AMCN's liv, fordi hun var kunstner, men dette perspektiv er således ikke inddraget i fortællingen. Og på samme måde har det at være kvinde, sikkert spillet en rolle for Else Alfelt i hendes liv, men dette perspektiv er således heller ikke inddraget. I lyset af dette kan det siges, at kunstnerens personligheder fortolkes og forstærkes igennem de kuratoriske til- og fravalg som er foretaget i udstillingerne. Hvordan subjektpositionering på denne måde er en yderst subjektiv og tolkende handling fra museets side og hvad konsekvenserne for disse valg kan få for kunstnerens fremtidige plads i kunsthistorien, vil blive behandlet i diskussionen.

/Diskussion/

I dette diskussionsafsnit udforsker jeg de identificerede subjektpositioner som et udbud, et fællesskab, et spektrum af muligheder for betydninger af kategorien ”kvindelig kunstner”. De tre fokusudstillinger repræsenterer selvfølgelig blot en del af museumsscenes fulde spektrum af betydningsmuligheder for kategorien. Men jeg ser det alligevel meningsfuldt at undersøge hvilke betydningsmuligheder fokusudstillingerne kommunikerer tilsammen som repræsentanter for den større museumscene.

Afsnittet forløber således, at jeg først iscenesætter den køns- og museumsteoretiske ramme indenfor hvilken diskussionen kommer til at foregå. Med dette udgangspunkt vender derefter jeg tilbage til den komparative analyse og diskuterer spektret af de repræsenterede kønnede betydningsmuligheder. Særligt stiller jeg skarpt på, de betydningsoverlap og tomme huller fokusudstillingerne tilsammen repræsenterer for kategorien ”kvindelig kunstner”.

Køn opstår i relation til fortiden

Sammenligningen af de tre fokusudstillinger viser tydeligt, at der er uenighed i hvilken betydning kvindekønnet i starten af 1900-tallet havde af betydning for kunsten. I lyset af den britiske sociolog Tony Bennets teori om museer som platforme for repræsentation af mennesker, ser jeg disse tre fokusudstillinger som tre forskellige måder hvorpå museer iscenesætter mødet med historien. Og i lyset af den norske psykolog Hanne Haavinds teori om det relationelle køn, ser jeg dette som et møde der kan påvirke kønsbegreber for os i dag. For at forstå hvordan denne påvirkning kan finde sted, må vi dykke længere ned i begge teorier.

Kønsbetydninger kan eksistere som noget relationelt; som noget der opstår i samspillet mellem mennesker, mener Hanne Haavind. I dette lys gøres køn til et fænomen som er dynamisk og foranderligt fremfor statisk og endegyldigt. Haavind foreslår at flytte forståelsen af køn fra noget der sidder fast hos individet, til noget hvis betydning afgøres i den unikke *brug* af kønsforståelsen *mellem* os. Ifølge Haavind har køn mulighed for at betyde mange forskellige ting, alt efter hvem der mødes og hvornår. Haavind påpeger at vi alle bærer forskellige kønnede *betydningsmuligheder*⁴ i os, det vil sige kønsforståelser fra personlige minder, erfaringer og tidligere relationer som vi tager med os ind i mødet med en ny person. Hvad der skaber en unik kønsforståelse i en relation, er således mødet mellem hver vores personlige kønnede betydningsmuligheder. Køn kan, i lyset af dette, ses som noget som opstår i relationerne mellem os og reaktualiseres i vores fremtidige relationer som kønnede betydningsmuligheder vi oplever hos hinanden og giver videre mellem os (Haavind, 2000, s. 173).

Fra mit museologiske og institutionsorienterede ståsted vil jeg tillægge en dimension til Haavinds teori ved at inddrage begrebet *tid*. Jeg vil mene, at køn ikke blot kan opstå mellem mennesker i nuet, men også mellem mennesker på tværs af tider. Eller sagt med andre ord: at kønsbegreber kan opstå i dialogen med fortiden, i kommunikationen mellem mennesker på tværs af tider; noget som blandt andet museer muliggør gennem udstillingsmediet. Jeg peger her på, at mødet med kønnede betydningsmuligheder ikke er begrænset til mødet med fysiske mennesker i nuet, men ligeledes i mødet med fortidens mennesker, som de for eksempel repræsenteres på et museum.

⁴ Min egen oversættelse fra det norske ord ”meningsmulighet”. Jeg ser den danske version af ordet ”mening” som mere synonym med ”personlig holdning”, hvorimod ordet ”betydning” henviser mere konkret til en forståelse af et begreb.

Men hvordan kan mennesker mødes på tværs af tider? Som jeg ser det, så faciliterer museer et rum, hvor flere tider kan sameksistere. Dette bygger jeg på den amerikanske feministiske historieforsker Victoria Browne, som beskriver historieskrivningspraksisser som *polytemporære*. Ifølge Browne, indebærer historieskrivning en sammenbinding og repræsentation af forskellige tider simultant (Browne, 2014, s. 31). I lyset af dette kan museer, der gennem udstillingsproduktion skriver historie, ses som platforme for temporal sameksistens, hvorigennem udstillingsmediet muliggør mødet mellem flere tider samtidig. Således er museumsrummet et af de få steder, hvor det er muligt at møde mennesker på tværs af tider.

Hvem er det historiske menneske så? Og hvordan er det muligt at kommunikere med dem? Dette vil jeg nu udfolde ved hjælp af den britiske sociolog Tony Bennett og hans teori om museer som platforme for repræsentation af mennesket både som subjekt og objekt.

Museet iscenesætter det historiske menneske og faciliterer mødet med fortiden

I vores relation til historiske mennesker, spiller museet en afgørende rolle. Sådan formulerer den britiske sociolog Tony Bennett det. Bennett beskriver nemlig museumsrummet som en platform for repræsentationen af mennesker. Idet mennesket "musealiseres", det vil sige tages ud af sin oprindelige kontekst og sættes ind i rollen som repræsentant og agent i et historisk narrativ, opstår et spændingsfelt mellem menneskets subjektive og objektive egenskaber. I museumsrummet konstrueres mennesket både som et *objekt* der kan opleves og som et *subjekt* der tolker, besidder og oplever viden (Bennett, 2013, s. 7). Med denne teori inviterer Bennett os til at tage museerne til eftertragning som subjektive platforme for produktion og cirkulation af betydninger omkring mennesker og fortiden. Han kalder, med inspiration fra de britiske historikere Michael Bommers og Patrick Wright, museet for en *offentlig historisk sfære*, en institution som former vores fælles forståelse af kulturelle minder (Bennett, 1995, s. 131-132).

Bennetts teori om museet som en spændingsfyldt platform for repræsentation af det subjektive og objektive menneske, ser jeg også som yderst relevant for forståelsen af, hvordan kønsbegreber kan opstå i mødet med historiske mennesker. Mens mødet mellem mennesker i nuet sker organisk, hvor to subjektive aktører i samme kontekst

udveksler kønnede betydningsmuligheder, er mødet med et historisk menneske anderledes, da det faciliteres af museer og sker på museers præmisser. I produktionen af en udstilling objektiviserer museet det historiske menneske ved at positionere vedkommende i et udstillingsnarrativ. En del af subjektpositioneringen består også i at positionere og objektivisere kønnede betydningsmuligheder på vegne af den historiske person. Måden hvorpå museer subjektpositionerer kunstnere i forhold til deres køn ser jeg som afgørende for, hvordan vi møder fortiden og interagerer med de historiske kønnede betydningsmuligheder. Således kan museer forstås som offentlige historiske og kønnede sfærer, der ikke blot skriver historie, men også påvirker samtiden og hvordan vi forstår og reaktualiserer os selv og hinanden som (kønnede) subjekter i dag.

Med udgangspunkt i denne Haavind- og Bennettsinspirerede teori om kønsidentitet som en relation til fortiden faciliteret af museer, vil jeg nu vende tilbage til specialets fokusudstillinger og granske subjektpositioneringerne af kunstnerne, som et spektrum af kønnede betydningsmuligheder.

Fokusudstillingernes spektrum af kønnede betydningsmuligheder

Balancen mellem det negative og det positive

I lyset af de tre fokusudstillinger ser jeg først og fremmest kvindekønnet repræsenteret som en kulturhistorisk hæmsko og noget der skal overvindes; en overvindelse der kan føre til kunstnerisk succes. Denne subjektpositionering ser vi i højest grad hos AMCN på Glyptoteket hvor kunstneren indtager en narrativ helteposition med sit køn som den ultimative udfordring der overvindes og er nært beslægtet med kunstnerens succes, samt årsagen til hvorfor hun skal genopdages i dag.

Denne positionering af kunstneren overfor sit køn ser jeg fremstå som en negativ og ensidig betydningsmulighed i sammenligning med udstillingen om Bertha Wegmann. Udover at bearbejde de kulturhistoriske udfordringer som kvindekønnet indebar for kunstnerens liv, har Den Hirschsprungske Samling også inkluderet positive positioneringer af kunstneren i forhold til sit køn. Af positive vinkler er der først og fremmest tale om kvindekønnet som socialt fællesskab, inspirationskilde og støtte. Derudover fremhæves kvindekønnet også som modernistisk mulighed i forhold til kunstnerens værker. Kvindemotivet tages kort op som kønnet kategori og det påpeges hvordan kunstneren bruger den hidtil begrænsende betegnelse for motivgrupperne som en platform for modernistiske eksperimenter og som en

mulighed for at bryde med konventioner. Hos Wegmann ser jeg med andre ord en mere nuanceret palette af kønnede betydningsmuligheder, hvor de positive vinkler og muligheder som kvindeskønnet tilbyder ligestilles med de negative og udfordrende. Med denne sammenligning virker det i mine øjne problematisk blot at producere negativt vinklede kønnede betydningsmuligheder, som hos AMCN.

Det kønsmæssige neutrum

Endvidere er kvindeskønnet i hos Wegmann og AMCN repræsenteret som en altgennemsyrende betydningsmulighed, som noget vores forståelse af kunstneren og kunsten ikke kan være foruden. Her adskiller Arkens udstilling om Else Alfelt sig markant i måden hvorpå kvindeskønnet hverken positioneres som noget negativt eller positivt, men i stedet som en underforstået sandhed i forhold til kunstneren.

På den ene side kan dette kønsmæssige neutrum som Else Alfelt placeres i, ses som et forsøg på at lade kunsten være i centrum for fortællingen og dermed ligestille hende som kvindelig kunstner med mandlige kunstnere. At lade kønnets indflydelse på kunsten og kunstnerens liv være en underforstået sandhed, som behandles som en gennemsigtig omstændighed for fortællingen.

De amerikanske "new-media" forskere Jay David Bolter og Richard Grusin introducerer begrebet *direktmediering* som måde at gøre et medie adskilt fra dets indhold, hvilket jeg ser ganske relevant her. Et direktmedierende medium er således et medie der gør sin medie-karakter så gennemsigtig for beskueren som muligt, således at oplevelsen af indholdet så uforstyrret af mediet som muligt (Bolter & Grusin, 1999, s. 6). At positionere Else Alfelt adskilt fra sit køn kan således ses som et forsøg på at direktmediere os som beskuerer til kunstens indhold og positionere konteksten og kønnet som det forstyrrende medie. At kunsten på alle måder står i centrum for fortællingen, nærmest i en sådan grad at fortællingen om Alfelt som person forsvinder helt.

På den anden side kan det kønsmæssige neutrum også ses som en blind vinkel. Sådan ville de norske professorer i kulturstudier Britta Brenna og Anne Marit Hauan beskrive det, med begrebet *kønsblindhed*. I trafikken er en blind vinkel et felt i nærheden af bilen, bestemt af bilens konstruktion og design, som er usynligt for chaufføren. Og vågenhed overfor den blinde vinkel er essentiel for at køre på en sikker måde. Ideen har af mange været overført til historieforskningen, hvor Brenna og Hauan forankrer det specifikt i det kønsteoretiske. Ifølge Brenna og Hauan kan det kønsmæssige neutrum også være hæmmende for vores fulde forståelse af et

kulturelt fænomen såsom et kunstnerskab og essentiel for ”sikker” og retfærdig forskning i repræsentationen af mennesker (Brenna & Hauan, 2018, s. 213).

I forhold til udstillingen om Else Alfelt kan man for eksempel pege på, at det kønsmæssige neutrum gør os blinde for, hvordan hun arbejdede med motiver som ansås som særligt ”kvindagtige” som naturskildringer, men, som Bertha Wegmann, ligeledes brugte denne begrænsning en drivkraft for sine moderne nybrud i kunsten. Endvidere kan fraværet af kønsperspektivet også ses som værende en tabuisering af emnet i sammenligning med de andre to udstillinger; som om kønsperspektivet er for kompliceret og larmende et emne at inddrage, da det potentielt ville overdøve vores oplevelse af kunsten. Med andre ord gøres kultur, historie og køn i Arkens fortælling om Else Alfelt til en kontekst der kan adskilles fra vores forståelse af kunsten. Og som diametral modsætning placeres kunsten direkte i midten af dens kontekst i udstillingerne om AMCN og Bertha Wegmann.

Alt-eller-intet

Her vil jeg pege på, at fokusudstillingerne præsenterer en ”alt-eller-intet” tilgang til kvinde-kønnet som betydningsmulighed. Kvindekønnet positioneres enten over-relevant som hos AMCN og Wegmann eller helt irrelevant som hos Alfelt. Tilsammen producerer udstillingerne betydningsmuligheder hvor kvinde-kønnet er en yderst dominerende omstændighed for kunsten, der enten skal tilvælges helt eller fravælges helt. Fokusudstillingerne faciliterer et møde med det kvindelige køn som noget ekstremt og spændingsfyldt, hvis nærvær kun kan være altdominerende og ellers alternativt bør udelukkes helt.

Her savner jeg mellemliggende kønnede betydningsmuligheder med fokus på hvordan køn kan have en delvis betydning for kunsten, men hvor kunsten også opleves foruden det blik. At køn kan sameksistere med kunsten uden at det ene blik udelukker det andet. Dette kunne for eksempel tage form som et separat køns-tema i en udstilling, hvor det kønnede blik formidles som et ud af mange forskellige blikke på kunsten, der ellers sagtens kan stå for sig selv.

Det historiske og kønnede vakuum

Udover fravalget af kønsperspektivet i udstillingen om Else Alfelt, springer andre interessante fravalg også frem i sammenligningen af fokusudstillingerne. I udstillingerne om AMCN og Else Alfelt er emnet om kunstnerens sociale omgangskreds ikke blevet inkluderet; et fravær som bliver rungende i

sammenligningen med udstillingen om Bertha Wegmann, hvor socialt netværk er en af udstillingens røde tråde.

Disse fravalg kan ses som historiske tomrum eller vakuum, som Bennett ville kalde det. Et historisk vakuum er, ifølge Bennett, tomrum som opstår når hændelser, personer eller genstande fremstilles urelateret til konteksten omkring dem (Bennett, 1995, s. 34). Det er bemærkelsesværdigt at to ud af tre fokusudstillinger placerer kunstnerne i sociale vakuum, kun med få undtagelser så som kunstnerens ægtefæller. Dykker vi nærmere ned i de relationelle fravalg, viser det sig at samtlige af de tre fokusudstillinger undgår temaet om mandlige bekendtskaber, ligegyldigt om det er kunstnerisk, kollegialt, venskabeligt. Dette ser jeg som et stort kunst-historisk og kønnet vakuum kunstnerne placeres i.

I mine øjne er dette vakuum problematisk. Det efterlader os med en palet af kønnede betydningsmuligheder, der reproducerer kvindekønnet som noget anderledes og fremmed, som noget separat fra den mandlige kunsthistorie. Hos de tre fokusudstillinger savner jeg i den grad kønnede betydningsmuligheder der udforsker intersektionaliteterne i kunsthistorien og ser på hvordan kunsten overlapper og inspirerer på tværs af identitet, ophav og tid. Men i den fortsatte kønnede adskillelse af kunstnerskaberne, vedligeholdes uligheden og uretfærdigheden også i mine øjne.

Subjekter for genopdagelse

Endeligt vil jeg rette opmærksomheden mod måden hvorpå de tre kunstnere positioneres i forhold til deres manglende plads i kunsthistorien. Ifølge tidligere nævnte danske kunsthistoriker Emilie Boe Bierlich, er de tre fokuskunstnere en del af den generation af kvindelige kunstnere fra modernismens blomstringstid, som alle har været under den kunsthistoriske "radar" længe, selvom de var succesfulde i deres egen tid (Pohl, 2021, s. 6, Jexen, 2021, s. 85 & Boe Bierlich, 2019, s. 9). I det følgende undersøges det, hvordan kunstnerne positioneres som subjekter i forhold til kunsthistorien og dermed hvilke kønnede betydningsmuligheder som udspringer fra genopdagelsesretorikken:

De tre fokusudstillinger har det til fælles at de positionerer kunstnerne som yderst succesfulde i kraft af hårdt arbejde og kreativitet samt nyskabende og grænsesøgende kunstneriske stile, som bidrog til at drive kunsthistorien fremad. Dette ses tydeligt ved de personlige egenskaber og handlinger som kunstnerne tilskrives i udstillingerne: som den storslåede og bedriftsrige AMCN, Else Alfelt som

kunstneren fremfor alt andet og ikke mindst Bertha Wegmann, kunstneren der ”kunne male på mange sprog” (Den Hirschsprungeske Samling, udstillingstitel til Bertha Wegmann). Noget som alle fokusudstillingerne har til fælles, er at præsentere kunstnere, som i kraft af deres succes og hårdt arbejde, i den grad fortjener en opmærksomhed, de ellers ikke altid har fået.

Den historiske glemsel og den mandsdominerede kunsthistoriske kanon italesættes af to ud af de tre fokusudstillinger: Bertha Wegmann kaldes for ”en af dansk kunsts bedst bevarede hemmeligheder” (Den Hirschsprungeske Samling, 2022, introduktionstekst til Bertha Wegmann) og AMCN iscenesættes som en kunstner som ”insisterede på sin ret til at eksistere i et fysisk udmattende mandsdomineret billedhuggerfag [...] og kom til at inspirere generationer af danske billedkunstnere” (Glyptoteket, 2022, introduktionstekst til AMCN). To af de tre fokusudstillinger identificeres således åbent som genopdagelsesudstillinger, mens den tredje udstilling om Else Alfelt lader det faktum være en underforstået sandhed.

Udstillingen om AMCN kombinerer den kunstneriske succes med egenskaber som styrke og stædighed samt at rangeres som ”bedste” ”størst” og ”vigtigst”. Denne superlative gradbøjning af hendes kunstnerskab i forhold til resten af kunsthistorien placerer hende som en *alfahun*. Som påpeget af Brenna og Hauan er alfa- rollen vi oprindeligt kender fra naturen, en betegnelse der bruges til at beskrive en lederrolle, ofte med reference til et hierarki eller en magtstruktur i flokke af individer. Oftest anvendes det kønnede begreb *alfahan*, da den dominerende alfarolle ofte ses som hankøn i dyreriget så vel som i menneskeriget, påpeger Brenna og Hauan (Brenna & Hauan, 2018, s. 190-191).

Jeg ser udstillingen om AMCN som en reaktion på det eksisterende kunsthistoriske magthierarki. Med den alfaidentitet hun i udstillingen positioneres med, skrives hun ind i toppen af kunsthistoriens hierarki og beviser at alfaidentiteten ikke behøver at være en hankønnet størrelse. Men giver det mening at bekæmpe alfa med alfa, undrer jeg mig over. For med denne tilgang reproduceres den kunsthistoriske struktur som oprindeligt faciliterede glemslen af disse kunstnere vel? Som jeg ser det, vil et magthierarki altid eksistere som resultat af en alfarolle, ligeegyldigt hvem som bærer den. At være alfa indebærer at være forrest og overlegen i forhold til andre. Alfarollen forudsætter således eksistensen af ikke-alfaer, roller som er underlegne alfaen og lavere stillede i det hierarki alfaen placeres i toppen af. Så ved at indskrive AMCN som kunstnerisk alfa, reproduceres magthierarkiet og glemslen af andre ikke-alfa kunstnere fortsættes.

Den amerikanske kunsthistoriker Whitney Chadwick diskuterede faktisk denne problematik allerede tilbage i 70'erne. Hun pegede på kunsthistoriens mange erindringstab og tomme huller, særligt hvad angik de kvindelige kunstnere. Her pegede hun på, løsningen ikke blot ligger i at udpege flere kvinder og udfylde hullerne umiddelbart. Derudover pointerede hun at vi også må udfordre de paradigmer og tankemodeller som er centrale for hele den kunsthistoriske tradition og drivkraften som fører den fremad (Chadwick, 2006). I lyset af Nochlins pointer her, vil jeg mene at alfahunnen som kønnet betydnings-mulighed virker paradoksal. I sit forsøg på at gøre plads til retfærdig repræsentation i kunsthistorien, spiller den med på og reproducerer det strukturelle magthierarki som har formet den mandsdominerede kunsthistorie som den ser ud i dag, hvilket potentielt kunne føre til flere kønnede glemsler i fremtiden.

De andre to fokusudstillinger ser jeg i højere grad som forsøg på at adressere kunsthistoriens hierarkiske strukturer med sine metoder for genopdagelse. Udstillingen om Bertha Wegmann ser jeg som et forsøg på at indskrive kunstneren i kunsthistorien gennem den relationelle metode. Udstillingen positionerer som sagt kunstneren som en social karakter, en karakter som er til i kraft af sit netværk. Dette reflekterer et næsten "Haavindsk" syn på identitet: at kunstneren eksisterer i kraft af mødet med konteksten omkring sig.

Den kvindelige kunstner som socialt og inspirationsdrevet væsen ser jeg som en betydningsmulighed der forsøger at bryde med den kunsthistoriske struktur der længe har favoriseret det mandlige. I stedet for at spille med på den homogene og misogyniske struktur, udforsker den slægtskaberne udenfor kunstscenens umiddelbare centrum. Jeg ser det som et forsøg på at ophæve betydningen af den kvindelige kunstner som afvigende eller anormal, ved i stedet at udvide blikket på hvad systemet er i sig selv og udforske hvad der ligger udenfor kunstscenens centralakse og hvilke slægtskaber af kunstnerskaber som findes der. Dog vil jeg i denne sammenhæng gentage min pointe om, at manglen på forskning om slægtskabet til de mandlige kunstnere kan være problematisk, da den reproducerer fremmedgørelsen af kønnene fra hinanden.

Og til sidst står udstillingen om Alfelt, hvis fravær af eksplicit kønnede betydningsmuligheder kan ses som en genopdagelsesstrategi i sig selv. Den sydafrikanske kunsthistoriker Griselda Pollock påpeger hvordan vi ofte med ordet "kunstner" mener en mand, med mindre at betegnelsen "kvindelig" går forud for det

(fremhævet i Chadwick, 2006). I lyset af dette ser jeg udstillingen om Else Alfelt som et forsøg på at bryde med den fejlagtige antagelse, at kunstnere som regel er mænd. Med positioneringen af Else Alfelt som kønsneutral kunstner, ophæves kategorien ”kvindelig kunstner” og tilbage står blot kategorien ”kunstner” hvor alle køn er ligestillede og kunstnere er kunstnere. Tilbage står køn og biografi som sekundære og næsten gennemsigtige omstændigheder for kunsten.

Med andre ord ser jeg genopdagelsesomstændigheden som en vigtig indflydelse på hvilke kønnede betydningsmuligheder som repræsenteres i udstillingerne. Således vil jeg pege på, at metoden vi bruger til at ”genopdage” kunsthistoriens glemte kvinder er med til at forme vores kønsforståelse i dag og i fremtiden.

Cirkulær historieskrivning og behovet for endnu en genopdagelse

I lyset af teorien om, at kønsbegreber opstår i relationen mellem mennesker på tværs af tider, ser jeg det spektrum af kønnede betydningsmuligheder som fokusmuseerne tilbyder, som mangelfuldt. De kønnede betydningsmuligheder udstillingerne producerer repræsenterer kvindekønnet som en hovedsagelig udfordring og en negativ omstændighed for kunsten, placeret i et historisk og kønnet vakuum. Det som i mine øjne mangler i repræsentationen, er flere betydningsmuligheder som fejrer de positive kunstneriske muligheder ved kvindekønnet og ikke mindst betydningsmuligheder som udforsker relationerne til omverdenen, særligt personer af andre køn. Dette ser jeg som problematisk.

Det er problematisk, da den repræsenterede historie på museer, ikke blot er fortid. Den bliver også en del af vores nutid og fremtid. I produktionen af en udstilling fortolkes fortiden nemlig i nutiden og efterlader betydningsmuligheder som kan påvirke fremtiden. Museers arbejde med historieskrivning kan med andre ord forstås som en polytemporær og cirkulær udveksling af betydningsmuligheder, hvori identitetsforståelser produceres og reproduceres på tværs af tider.

I vores relation til mangelfuldt subjektpositionerede mennesker fra fortiden, kan mangelfulde kønsbegreber i nutidens relationer opstå. I mine øjne har det en stor betydning hvilket syn på køn udstillingerne repræsenterer igennem deres subjektpositionering af fortidens mennesker og ikke mindst hvilke metoder for historisk genopdagelse som anvendes. Disse metoder og subjektpositioneringer agerer nemlig som kønnede betydningsmuligheder for os, der kan cirkuleres videre

igennem os i dag. Og således er der mulighed for at historien gentager sig i fremtiden og et behov for at genopdage de samme kunstnere opstår igen.

Her vil jeg mene, at alle museer har et ansvar for at producere brede og mangfoldige spektre af kønnede meningsmuligheder og anerkende subjektpositionering som en indflydelse på kønsbegreber i nutiden. Et ansvar, som det blot delvist tyder på at fokusmuseerne tager. Museer bør tages til eftertragtning som platforme for repræsentation af mennesker, ikke blot i fortiden, men også i nutiden og fremtiden. Identitet og køn må ses som en polytemporal størrelse som skal konserveres for fremtiden. I mine øjne bør vi arbejde aktivt med vores glemsel, tage kontrol over den og have øje for hvad vi reproducerer og konserverer for fremtiden. Vi må tænke i banerne af at konservere retfærdig social repræsentation og tage ansvar for det fulde spektrum af kønnede betydningsmuligheder som vi producerer, fordi det former vores fremtid.

/Resultat/

Dagens museer gør et stort stykke arbejde for at hive glemte stjerner frem i lyset og råde bod på en kunsthistorie som i mange år har favoriseret det mandlige og maskuline. Et enkelt blik kastet over den Københavnske museumsscene i foråret 2022 har vist et hav af udstillinger der sætter kunsthistoriens glemte kvindelige kunstnere på programmet. Dette speciale har inviteret os til at række ud over påpegelsen at kvindelige kunstnere er underrepræsenterede i museumsbranchen, og i stedet undersøge hvordan museers bud på at løse problemet er konstruerede. Det peger på hvordan kønsforståelser kan opstå i vores dialog med fortiden på museum, i det museumsrummet er en polytemporær offentligt historisk sfære, der reproducerer og cirkulerer kønnede betydningsmuligheder om fortidens mennesker i nutiden og for fremtiden. Specialet foreslår, at problemet kan ligge i museers ”genopdagende” subjektpositionering af kunstnerne, former et spektrum af negativt, mangelfuldt og problematisk repræsenterede kvindelige kunstnere. Men der er håb. Med dette speciale har jeg undersøgt måderne hvorpå tre kunstmuseer i København har udstillet historiske kvindelige kunstnere i 2022. Kunstnere, som alle var aktive og succesfulde i starten af 1900-tallet, en brydningstid i både samfund og kunstscene, hvor kvindelige kunstnere kæmpede sig ret til plads på kunstscenen.

Siden gennembruddet dengang, er mange af disse kunstnere dog alligevel havnet i baggrunden af vores kulturelle minde, eller sågar blevet skrevet helt ud af

kunsthistorien. Den historiske glemsel er en skæbne alle tre kunstnere i fokusudstillingerne har til fælles og de er i dag havnet som objekter for ”genopdagelse”.

Specialet her har undersøgt hvordan kunstnerne sættes frem i lyset i dag efter alle disse år og hvordan vi i dag konstruerer vores fortællinger om dem. Med udstillingstekster som både tekstlig og fysisk kuratorisk medium som empiri, har specialet undersøgt hvordan de historiske kunstnere er blevet positionerede som subjekter i udstillingsnarrativerne, specifikt i forhold til tre elementer: deres kønsidentitet, den kunst de producerede og den kontekst der omgav dem.

En komparativ analyse af subjektpositioneringer i de tre fokusudstillinger har vist, at kategorien ”kvindelig kunstner” i dag behandles på vidt forskellig vis af museerne, og at sammenhængen mellem køn, kunst og kontekst er fortolket meget forskelligt i de tre kunstnerfortællinger. Specialet har identificeret tre typer af positioneringer i forhold til sit fokus: Den kønnede individhistoriske subjektpositionering af Anne Marie Carl-Nielsen på Glyptoteket, den kunstnerhistoriske subjektpositionering af Else Alfelt på Arken og den socialhistoriske subjektpositionering af Bertha Wegmann på Den Hirschsprungske Samling. Sammenligningen af subjektpositioneringerne har belyst interessante kontraster i kuratoriske til- og fravalg i kunstnerfortællingerne.

Særligt har specialet udpeget forskelle i behandlingen af køn som tema i fokusudstillingerne. Mens både AMCN og Wegmann positioneredes som yderst kønnede subjekter, blev kønnet behandlet som en underforstået sandhed i historien om Alfelt. Ud af de to udstillinger som havde køn som et eksplicit fokus, var det blot fortællingen om Bertha Wegmann som inkluderede positive vinkler på kønnets indflydelse på kunsten, hvor kvindekønnet ellers fremstilledes som en kulturhistorisk hæmsko og negativ indflydelse på kunsten.

Derudover var der stor forskel i måden hvorpå kunsten spillede en rolle for fortællingerne. Mens i fortællingerne om AMCN og Wegmann domineredes af kulturhistoriske beretninger om kunstnerne, var det modsat i fortællingen om Alfelt, hvor værkbeskrivelser stod i fokus for fortællingen og hvad der blev inddraget af kulturhistorie og biografi blev afgrænset til hvad der direkte kunne ses i værkerne. Derudover var der også stor forskel i kontekstens og sociale netværks betydninger i kunstnerfortællingerne. Her var fortællingen om Wegmann den eneste blandt

udstillingerne, som havde fokus på sociale netværk, mens de andre to udelod det helt. Dog havde alle tre udstillinger det til fælles, at mandlige relationer var udeladt, med få undtagelser så som ægtefæller.

Specialet har kastet museologisk lys over den norske psykolog Hanne Haavinds teori om Det relationelle køn. I stedet for blot at forstå køn som en relation mellem mennesker her og nu, foreslår jeg med specialet, at køn også kan opstå i relationen til mennesker på tværs af tider, noget som museumsrummet unikt faciliterer som en polytemporær og offentlig historisk sfære (Bennett, 2013, s. 7, Browne, 2014, s. 31 & Haavind, 2000, s. 173). Ud fra denne museologiske kønsteoretiske ramme har specialet anskuet fokus-udstillingerne som et spektrum af betydningsmuligheder for kategorien ”kvindelig kunstner”. Et spektrum, som ikke blot bidrager til at forme vores forståelse af køn og identitet i fortiden, men også i nutiden og i fremtiden, gennem de kønnede betydningsmuligheder som produceres og reproduceres i museumsrummet som polytemporær offentlig historisk sfære.

Specialet har peget på, at dette spektrum af kønnede betydningsmuligheder for kategorien ”kvindelig kunstner” som fokusudstillingerne tilsammen repræsenterer, er problematisk mangelfuldt. Specialet har belyst hvordan de kønnede betydningsmuligheder formes af genopdagelseskonteksten og diskuteret dem som kompensationer for en tidligere historisk glemsel. Specialet har især diskuteret manglen på repræsentation af kønnets positive indflydelser på kunsten som problematisk, samt de kønsmæssige, sociale og historiske vakuum som de respektive kunstnere placeres i på forskellig vis, som særligt problematisk. Med disse mangler og problematikker har specialet peget på, at der reproduceres fremmedgjorte og distancerende betydningsmuligheder for kategorien ”kvindelig kunstner”. Og at der i dette spektrum findes en risiko for, at endnu en glemsel af kunstnerne kan ske i fremtiden.

Samtidig har specialet fremhævet eksempler på konstruktive og positive betydningsmuligheder som modvirker glemslen og i stedet ser kvindekønnet som en kunstnerisk mulighed fremfor en begrænsning. Så med andre ord har specialet også foreslået et håb for kunstnerne i fremtiden, hvis museerne i højere grad anerkender subjektpositioneringers betydning til fulde.

Sammenfatningsvis er specialet et opråb til museerne om en mere ansvarsbevidst produktion af genopdagelsesudstillinger i fremtiden. Der er behov for udstillinger, som anerkender museumsrummet som aktør i cirkulationen og reproduktionen af kønsidentitet og ikke mindst som en betydningsfuld aktør i glemslen af vigtige kunstnere. Specialet understreger vigtigheden i at museerne tager så meget kontrol over den historiske glemsel som muligt og anerkender subjektpositionering som et værktøj til at konservere inkluderende og diverse kønsidentiteter for fremtiden.

Astrid Brincker Olson, 2022

/Litteraturliste/

Ahrne, G. & Svensson, P. (2011): *Handbok i kvalitativa metoder*, Malmö: Liber AB

Alvesson, M. & Sköldberg, K. (2000): *Reflexive Methodology: New Vistas for Qualitative Research*, London: Sage Publications

Arken (2022): *Else Alfelt*, [online]: <https://www.arken.dk/udstilling/else-alfelt/> [tilgået 16/04/2022]

Bennett, T. (1995): *The Birth of the Museum: History, Theory and Politics*, London: Routledge

Boe Bierlich, E. (2019): *Excentriske Slægtskaber: En mobilitetsbevidst gentænkning af danske kvindelige kunstnere ca. 1880 – 1910*, København: Institutionen for kunst- og kulturvidenskab, Københavns Universitet

Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999): *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press

Bowker, G. C. & Star, S. L. (2000): *Classification and Its Consequences*, 2. udgave, Cambridge: MIT Press

Brenna, B. & Hauan, M. A. (2018): *Kjønn på museum*, Trondheim: Museumsforlaget

Browne, V. (2014): *Feminism, Time and Nonlinear History*, New York: Palgrave Macmillan

Chadwick, W. (2006): Women, Art and Society, i *Oxford Art Online*, [online]: <https://www-oxfordartonline-com.ludwig.lub.lu.se/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa-9781884446054-e-7002022159#oa-9781884446054-e-7002022159>, [tilgået 23/08/2022]

Den Hirschsprungske Samling (2022): *Bertha Wegmann: At male på mange sprog*, [online]: <https://www.hirschsprung.dk/udstillinger/udstilling-bertha-wegmann>, [tilgået 22/08/2022]

Den Hirschsprungske Samling (2022): *Om Museet*, [online]: <https://www.hirschsprung.dk/om-museet>, [tilgået 22/8/2022]

Felski, R. & Friedman, S. S. (2013): *Comparison: Theories, Approaches, Uses*, Baltimore: The John Hopkins University Press

Glyptoteket, *Anne Marie Carl-Nielsen*, [online]: <https://glyptoteket.dk/udstilling/amcn/>, [tilgået 16/4/2022]

Haavind, H. (red.) (2000): *Kön och tolkning, metodiska möjligheter i kvalitativ forskning*, Trondheim: Natur och kultur i samarbete med Gyldendal Akademisk

Jexen, G. (2021): *Kvinde kend din historie*, København: Gyldendal

Kulturministeriet (2022): *Statsanerkendte museer*, [online]: <https://slks.dk/omraader/kulturinstitutioner/museer/fakta-om-museerne/statsanerkendte-museer>, [tilgået 16/04/2022]

Kunstforeningen Gammel Strand (2020): *Modern Women, Helene Schjerfbeck, Elsa Sesemann, Sigrid Shaman & Ellen Thesleff*, [online]: <https://glstrand.dk/exhibitions/modernwomen/>, [tilgået 12/4/2022]

Nochlin, L. (1971): *Why Are There No Great Women Artists?* i Gornick, V. & Moran, B. (red), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York: Basic Books

ODM: Organisationen Danske Museer (2019): *Fakta repræsentation af kvindelige kunstnere i museers udstillinger og indkøb*, [online]: <https://www.dkmuseer.dk/nyheder/fakta-repraesentation-af-kvindelige-kunstnere-i-museers-udstillinger-og-indkoeb/>, [tilgået 22/8/2022]

Pohl, E. (2021): *Gennembrud: Kvinder I dansk kunst fra 1600-tallet til i dag*, København: Strandberg Publishing

Reitstätter, L., Galter, K. & Bakondi, F. (2022): *Looking to Read: How Visitors Use Exhibit Labels in the Art Museum*, Visitor Studies, [online]:

<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10645578.2021.2018251> [tilgået 16/4/2022]

Sanderhoff, M. (2006): Dette er ikke kanon: Om kanonisering og dens effekt på samtidskunsten. i *Nordisk Museologi*, [online], Vol.1,

<https://journals.uio.no/museolog/article/view/3552/3025>, [tilgået 23/08/2022]

Smeds, K. (2007): Vad är museologi? i *RIG – Kulturhistorisk tidsskrift*, vol. 90, nr.2. Lund: Föreningen för svensk kulturhistoria