

Historiske barrierer og brecher

Af Anette Wolthers, juni 2020

Denne artikel er skrevet som en opsamlings- og oversigtsartikel til bogen: *Kvindelige kunstnere i Odsherred gennem 100 år*, udgivet i juni 2020 af Odsherreds Kunstmuseums og Malergårdens Venner & Museum Vestsjælland. Artiklen kom ikke med i bogen pga. pladsmangel og kan nu læses her. De kvindelige kunstnere, der er behandlet i bogen, er markeret med en * i teksten herunder.

Kvindelige kunstnere har gennem tiden stået over for mange barrierer, som de har skullet bruge kræfter på og mod til at forcere for at kunne udfolde sig. At have tid og rum til at skabe, at vise og sælge sin kunst og få anerkendelse er uomgængelige livsbetingelser for en kunstner. I kampen for at opnå disse ting er de kvindelige kunstnere gennem historien stødt imod en række særlige barrierer, som mandlige kunstnere ikke har været udsat for, selv om det er og har været brydsomt for mange kunstnere – kvinder såvel som mænd - at 'slå igennem'.

Selv om disse barrierer over for kvindelige kunstnere umiddelbart kan virke besynderlige og nogen gange endda latterlige, når vi ser på dem med nutidige øjne, så var de ikke bare udtryk for enkeltpersoners eller grupperes negative meninger om kvinders lyst og evne til skabe kunst. Der var en dyb skepsis og modstand indlejret i samfundsstrukturen, som gennem historiens forløb har ført til alvorlig diskrimination af kvinder i 1800-tallet og langt op gennem 1900-tallet, når de insisterede på at få adgang til undervisning, ret til at få legater, tid og plads til at leve et liv som kunstner i ægteskabet og være med i kammeratskabet i kunstnersammenslutningerne.

Kvindelige kunstnere har dog ikke bare accepteret, at deres muligheder i livet stoppede ved barriererne. Gennem individuel og kollektiv modstand, med list, strategier og gennem alliancer med hinanden og progressive kræfter har de været i stand til at slå større eller mindre brecher (revner) i selv de mest solide mure af kvindefjendsk modstand i kunsten gennem historien.

I det følgende vil jeg undersøge nogle af disse barrierer, som kvinderne har været oppe imod, samt hvilke brecher, de fik lavet i dem.

Barrierer

Museerne køber mindre ind af kunst fremstillet af kvinder

En barriere, der måske er blevet en smule mindre, men som endnu – trods gode hensigter fra mange sider - langt fra er forceret, er skævheden i museernes indkøb af kvindelige og mandlige kunstneres værker. En opgørelse over indkøb af kunst, som dækker perioden 2007-2017, viser, at Statens Museum for Kunst har indkøbt 286 værker af mænd (75 procent) og 97 værker af kvinder (25 procent). Denne skævhed gør det vanskeligt at få udstillet kvinders kunst og forske i den med en skæv fremstilling i kunsthistorien til følge. Problemet med begrænset eller helt manglende indkøb af kvinders kunst kan genfindes på landsplan og i et større tidsperspektiv. En rapport, der udkom i

2005ⁱ, 'Redegørelse for indkøbspolitikken 1983-2003 på syv danske museer', viste, at 80 procent af kunstmuseernes indkøb af levende kunstneres værker bestod af mandlige kunstneres værker; og når det drejede sig om indkøb af afdøde kunstneres værker, udgjorde de mandlige kunstneres 95 procent. I slutningen af 1990'erne købte museerne intet af kvindelige kunstnere – døde eller levende - viste en opgørelse fra Statens Museum for Kunstⁱⁱ. Dermed kan det være svært for kunstmuseerne at give et retvisende indtryk af de perioder i kunsthistorien, de skal dække, ligesom kunstværker lavet af kvinder kan være svære at opspore, fordi de er eller har været i privateje eller er gået tabt.

Et bemærkelsesværdigt og fælles initiativ fra 2015 (i anledning af 100-året for kvindelig valgret til folketinget) var: Kvindelige Kunstnere på de Jyske Kunstmuseer, KK15, hvis hjemmeside har et kort over jyske kunstmuseer, som man kan klikke ind på. Her viser hvert enkelt museum en statusstatistik fra 2015 over det pågældende museums værker, fordelt på kvinder og mændⁱⁱⁱ.

Tabel over 18 jyske kunstmuseers beholdning af værker af hhv. kvindelige og mandlige kunstnere, opgjort i 2015

Kunstmuseum	Repræsenterede kvindelige kunstnere i procent	Repræsenterede mandlige kunstnere i procent
Aros i Aarhus	08	92
Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Kunstmuseum i Herning	33	67
Esbjerg Kunstmuseum	07	93
Heart Herning Museum	07	93
Holstebro Kunstmuseum	26	74
Horsens Kunstmuseum	10	90
Kunsten i Aalborg	17	83
Kunstmuseet Brundlund Slot i Aabenraa	08	92
Kunstmuseet i Tønder	11	89
*Museum Jorn i Silkeborg	02	98
Museum Krydsfelt i Skive	37	63
Randers Kunstmuseum	06	94
Ribe Kunstmuseum	10	90
Skagens Museum	13	87
Skovgaard Museet i Viborg	05	95
Trapholt Kunstmuseum	13	87
Vejen Kunstmuseum	27	73
Vejle Kunstmuseum	11	89

(Kilde: www.kk15.dk) *) Museum Jorn er viet til hovedsageligt én mandlig kunstner. Kirsten Kjærs Museum i Frøstrup og Vendsyssel Kunstmuseum i Hjørring er også med, men har ikke indgivet statistiske oplysninger).

Projektet KK15 præsenterer ud over statistikken også en række kvindelige kunstnere, som de ejer værker af, på hver deres opslag på hjemmesiden.

Kvindelige kunstnere kan være glemt eller 'skrevet ud' af kunsthistorien

Mange kvindelige kunstnere er blevet glemt af kunsthistorien, er blevet skrevet ud af den eller kun omtalt med få linjer. Et kig i et klassisk kunsthistorisk værk som *Moderne dansk Maleri*^{iv} fra 1967 af Jan Zibrandtsen, der dækker kunstnere, der levede og arbejdede i perioden 1880-1960 – og dermed burde dække kvinder i de ældste af de generationer, der behandles i: *Kvindelige Kunstnere i Odsherred gennem 100 år* – kan give en fornemmelse af problemet. Af de 70 kunstnere, der

omtales i Zibrandtsens bog, er kun tre kvinder: Anna Ancher (1859-1935), Else Alfelt (1910-1974) og Olivia Holm Møller (1875-1970). Hvad med Ebba Carstensen, Anna Klindt Sørensen, Franciska Clausen eller Christine Swane? De var dog anerkendte moderne kunstnere i deres samtid. Det skal også nævnes, at Zibrandtsen i sit 23 sider lange kapitel om Odsherredsmalerne (ss 207-230) i *Moderne dansk maleri* ikke nævner, at der er kvindelige kunstnere blandt dem. Et andet eksempel er bogen: *Odsherredsmalerne en kunstnerkoloni - fra 2004*, hvor der bringes disse få linjer om de kvindelige kunstnere i kolonien: *Amy Bovin, "(...) der også var uddannet på Akademiet." og "(...) Rørup, der er blevet gift med *Ellen Krause i 1937(...)" (Valentiner 2004 s 15). I 2013 rettede værket: *Modernisme midt i naturen – Odsherredsmalerne* - op på denne skævhed ved at omtale de kvindelige odsherredskunstnere og vise eksempler på deres værker (Jørgensen o.a. 2013); og endelig er bogen med beskrivelse af 21 kvindelige kunstneres liv og værker og med tilknytning til Odsherred: *Kvindelige Kunstnere i Odsherred gennem 100 år* (Wolthers 2020) den seneste opretning på skævhederne i den del kunsthistorien.

Har kvindelige kunstnere været dårligere kunstnere end mandlige?

At blive en dygtig kunstner kræver ikke alene talent, men også vejledning og uddannelse. Kvinder har historisk været udelukket fra at få undervisning på de højeste niveauer i 'mændenes' statsfinansierede kunstuddannelser. Først efter lange kampe helt tilbage fra 1870'erne kunne kvinder i 1924 blive optaget på lige fod med mænd, og dermed få samme uddannelse^v som de studerende på Det Kongelige Danske Kunstakademi. Denne mangeårige udelukkelse afspejler den historiske situationen generelt inden for det statslige uddannelsessystem, som også først i begyndelsen af 1900-tallet åbnede dørene for piger og kvinder^{vi}. Men Kunstakademiet var ualmindelig længe om at åbne undervisningen for kvinder på almindelige vilkår. Den sene adgang for kvinder til Kunstakademiet kan have medvirket til, at kvinder ikke fik samme mulighed som mænd for at udvikle deres fulde talent. Når de ikke fik adgang til den største faglige ekspertise blandt lærere og professorer, når de ikke blev støttet og båret frem af kunsthistorikere og andre meningsdannere, og når museerne generelt ikke købte kunst skabt af kvinder, var det kun kvinder med ressourcer og formuer, der i 1800-tallet og ind i 1900-tallet for høj betaling kunne få adgang til andre former for undervisning (på private maleskoler og akademier i indland og udland). Nogle af disse kvinder blev virkelig fremragende kunstnere, men blev også opfattet som 'udenforstående', hvis ikke de kunne knyttes til en dansk bevægelse eller kunstnergruppe. Det gælder fx Bertha Wegmann (1846-1926) og Franciska Clausen (1899-1986).

Ægteskab eller fortabelse?

Det danske samfund, uddannelsessystem, arbejdsmarked, kulturliv mm. var kønsopdelt på alle ledder og kanter i 1800-tallet og langt op i 1900-tallet; i dag er der stadigvæk kønsopdeling i uddannelsessystemet og på arbejdsmarkedet, men den skyldes ikke tvangsudelukkelse, men er rester af historiske kultur-sædvaner. Historiens forskellige sæt af forventninger til mænd og til kvinder var også bestemt af, hvilken klasse eller hvilket samfundslag, man tilhørte. I de øverste sociale lag var det bestemt ikke en forventning, at en kvinde – ugift eller gift – skulle gøre karriere med den eksponering, der også dengang fulgte med et kunstnerliv. Gifte kvinder skulle både styre et hus med tjenestefolk og mestre kunststudfoldelse på et højt niveau – som amatør vel at mærke:

musik, sang, dans, håndarbejde/syning/broderi, tegning, pastel- eller akvarelmaling. For at få disse færdigheder skulle man undervises af kompetente lærere. Dernæst skulle man finde sig en mand, der havde brug for en hustru med disse færdigheder, og han skulle så forsørge hende hele livet - og efter sin død. Hvis manden gik fallit, og hustruen ikke havde egen formue eller kunne få hjælp fra sin familie, var hun dårligt stillet.

Kvinder fra de klasser, der bestod af selvstændige erhvervsdrivende og funktionærer, skulle også leve op til nogle forventninger, der indebar bestemte muligheder for forsørgelse. De kunne gifte sig, hvis de kunne finde en mand, der var i stand til at forsørge dem. Hvis det ikke lykkedes, måtte de på én eller anden måde skaffe midler til ægteskabet gennem eget arbejde eller virksomhed. Hvis de forblev ubemidlede og ugifte, betød det, at et familiemedlem måtte tage sig af dem, hvis ikke de kunne få et arbejde eller selv opdyrke en næringsvej. De kunne så bo hos en bror, søster eller svoger, som hushjælp eller skyggetante, der kunne gøre gavn på forskellig måde i familien. De kunne også oprette fælles husholdninger til gensidig gavn med deres kvindelige familiemedlemmer. *Elisabeth Neckelmann tog sig således af husholdningen (samtidig med, at hun havde egne middagspensionærer) for søsteren Marie Neckelmann, der var lærer. *Carla Colsmann Mohr og hendes søster Edith, der var translatrice, flyttede sammen, før og efter Carlas ægteskab. Christine Swanes søster, Marie Larsen, sørgede for husholdningen i deres fælles hjem efter Christines skilsmisse fra Sigurd Swane og efter at have ført hus for Johannes og Alhed Larsen. Disse eksempler er fra 1900-tallets første halvdel.

Kvinder fra lavindkomstfamilier har fra livets start måttet indstille sig på selv at skaffe sig til livets opretholdelse, hvad enten de forblev ugifte, blev skilt eller blev enker. Hvis de ville have en uddannelse, var det svært at klare sig økonomisk, da de selv eller deres familie oftest kun havde penge til dagen og vejen. Derfor arbejdede mange i denne gruppe tjenestefolk i by og på land op i en høj alder, fabriksarbejdere i den opvoksende industri eller leverede forskellige serviceydelser - så som syning, vask og rulning, madlavning på pensionater, restauranter, til fester – eller måtte prostituere sig enten på var hel- eller halv tid, hvis ikke pengene slog til, eller de var blevet afskediget fra deres 'herskab', når de blev gravide og fik børn.

De fleste kunstnere – herunder også de kvindelige – kom fra pionértiden i 1870'erne og frem i tiden fra familier med ressourcer i form af midler og bekendtskaber. Først med den store tilstrømning af studerende til videregående uddannelser efter Anden Verdenskrig kommer et bredere lag ind i kunsten og kunstuddannelserne.

Inden for disse rammer af forventninger til kvinders roller og de dermed forbundne forsørgelsesmuligheder var der meget dårligt plads til at udfolde sig som selvforsørgende kvindelig kunstner. At kvinden skulle giftes og få børn var en almindelig forventning. En holdning, der holdt sig længe op mod vore dage.

Tidligere i historien blev en sådan rolleforventning ofte understøttet og forstærket af forestillinger om kvinden som et væsen, der ikke havde godt af at blive uddannet (heller ikke som kunstner), og

hvis hun blev det, var det spildte kræfter. En meget grell illustration af dette kan man finde i et brev fra den svenske tegner og maler Carl Larsson (1853-1919) – det er ham, der har skildret det gode svenske liv med familien i kunstnerhjemmet Lilla Hyttån i Dalarna i sine akvareller. Han skriver^{vii} i 1889 til forfatteren Viktor Rydberg (1828-1895) om kvinderne på Fruntimmers Afdelingen på Konstakademien^{viii} i Stockholm, der var blevet oprettet i 1864:

”Kvinderne skal ud. Hurtigt. Er der kommet én eneste kunstner ud af alle disse svage kvinder, lige siden de har haft lige adgang sammen med de unge mænd til Akademiet? (...) For mig at se er der ikke en eneste, der dur. Tynde, stakkels udmarvede stakler bliver de og i tilgift grimme og bitre, og tuberkulose får de fleste. Undtagen dem, der bliver gift (og det er ikke mange), som er de lykkeligste. (...) Der skal mænd til, for kunsten skal være skabende, og den passive, modtagende kvinde begriber aldrig hvad stil er, når det gælder værket.” (Sidén ss 92-93).

Det er blevet fortalt om Carl Larsson, at han skammede sig over sin kones ubehjælpsomme tag på deres første barn, hvorfor han skældte hende ud – også i andres påhør. Dette gjorde hende bange og grådlabil, hvad der igen gav Larsson anledning til at harcelere. Hun slipper derfor alt, der har med kunst at gøre, og dygtiggør sig i at føde børn og skabe trivsel i hjemmet. Carl Larssons kone, Karin Larsson (f. Bergöö, 1859-1928) var blevet uddannet på Fruntimmers Afdelingen på Konstakademien perioden 1877-1882, og havde derefter suppleret dette med studieophold i den skandinaviske kunstnerkoloni i den franske by Grez-sur-Loing^{ix}, hvor hun mødte Carl Larsson. Da de blev gift i 1883, opgav hun som nævnt sin kunstnerkarriere og fødte otte børn. Hun gjorde altså ikke ydre malerkarriere som sin mand, men skabte et fantastisk kunstnerhjem med sine designs, snedkerarbejder, tekstiler og sin boligindretning, ja, beklædning til sig selv og børnene - et hjem som Carl Larsson igen og igen tegnede og malede i de akvareller, der gjorde ham berømt, og som han – og dermed familien - kunne tjene penge på, og som blev trendsættende som 'svensk stil'. Udover at sørge for familiens daglige reproduktion, bidrog Karin altså også til familiens forsørgelse, men hun blev ignoreret som kunstner i samtiden - det var jo ikke 'rigtig kunst' (men hemslöjd), hun skabte. Først langt senere i 1997 fik Karin Larsson en slags oprejsning gennem en udstilling på Victoria & Albert Museum i London, hvor hun blev hyldet for sine designs, sin kunnen og originalitet.

Vi vil ikke have kvinder med!

Når kvinder havde uddannet sig og skulle udstille og leve som kunstnere, så stødte de på den næste barriere, da de fleste kunstnersammenslutninger og kunstnergrupper, bestående af mænd, ikke ville have dem med, hvorfor kvinderne måtte lave deres egne grupper og organisationer. Det er et fænomen, vi ser fra slutningen af 1800-tallet og helt op til Anden Verdenskrig eller måske endnu længere. Mange kvindelige kunstnere var ellers flittige udstillere, når de kunne komme til det og var altid at finde i et stort antal på fx Kunstnernes Efterårsudstillinger, hvor enhver kunne sende sine værker ind og få dem censureret. Eksempler på Kunstnersammenslutninger med ingen eller kun et par kvinder som medlemmer ved opstarten var: Den Frie Udstilling fra 1891, Ung dansk Kunst fra 1909 med den første udstilling i 1910 (for at blive medlem her skulle man være mand og dansker), Grønningen fra 1915, Corner fra 1932. Sidstnævnte inviterede dog nu og da enkelte kvinder med som udstillere i 1930'erne. I dag er der mange kvindelige medlemmer i Corner.

Der var også enkeltudstillinger, hvor kvinderne blev censureret ud, fx udstillingen Moderne dansk Malerkunst på Charlottenborg i oktober 1925, som Sigurd Swane kuraterede, og hvor det endte med, at ikke én eneste kvindelig kunstner deltog, fordi kræfter bag Sigurd Swane omdefinerede formålet med og deltagerkaren i udstillingen, således at kun elever af Kristian Zahrtmann (1843-1917) kunne deltage. Zahrtmann var notorisk berømt/berygtet for ikke at ville undervise kvinder på sin maleskole 1885-1908, og dermed kunne kvinder ikke komme med på omtalte udstilling^x.

I 1926 siger maleren Ebba Carstensen om en anden kunstnersammenslutning, Den Frie, til Nationaltidende 9. oktober: *"Den frie Udstilling er efter min Mening Stedet, hvor jeg hører hjemme – der er alle mine gamle mandlige Kammerater efterhaanden endt – men jeg føler, at de ligesom har en Skræk for at faa Kvinder med i Spillet."*

I 1909 blev foreningen Malende Kunstneres Sammenslutning, MKS, stiftet. Selvom det stod i dens vedtægter, at det var en forening for både kvinder og mænd, så skulle man helt frem til 1935, før den første kvindelige kunstner blev optaget. Anna Ancher søgte at blive medlem, men blev afvist, hvorimod hendes mand Michael Ancher godt kunne optages som medlem^{xi}. MKS's modvilje mod at optage kvinder som medlemmer var den direkte anledning til, at Kvindelige Kunstneres Samfund, KKS, blev oprettet i 1916. De kvindelige kunstnere indså, at de måtte lave deres egen faglige interesseorganisation for at få repræsentativ indflydelse på udstillinger, være repræsenteret blandt udstillingernes censorer, og blive valgt til de organisationer, der var knyttet til Akademiets dominans i kunst og kultur: Kunstnersamfundet, medlemsskab af Akademiet, Akademirådet mm. Derudover sikring af offentlige legat-portioner til kvindelige kunstnere og muligheder for, at de kunne komme på studierejser på lige fod med de mandlige. KKS, som eksisterer endnu, har gennem sin historie, skridt for skridt, arbejdet på at opfylde disse formål. MKS eksisterer også endnu, men hedder BKF – Billedkunstnernes Forbund - efter fusioner med andre kunstnersammenslutninger og har nu mange kvindelige medlemmer.

Det er mænd, der skal repræsentere nationen

Det var ikke alene mænd, der var repræsenteret i institutioner, i sammenslutninger og på udstillinger; også når det gjaldt om at repræsentere nationen i udlandet, var det mænd, der blev udpeget. Således også med den danske repræsentation i forbindelse med verdensudstillingerne, der var blevet afholdt siden 1750'erne, men som efter 1851 blev vigtige omdrejningspunkter for udvikling i de lande, der var i fuld gang med at industrialisere og forny verden^{xii}. Her viste landene hinanden, hvad de formåede inden for kunst, kunsthåndværk og industri. I 1890'erne blev der kæmpet en kamp over præsentation af danske kvinders frembringelser – og hvordan de skulle vises eller ikke vises – til Chicagoudstillingen, der skulle finde sted i maj-oktober i 1893. Kampfællerne var dengang på den ene side en udstillingskomité på 12 af de ypperste danske mandlige nøglepersoner (med et udvalg af prominente danske mandlige kunstnere i ryggen) og på den anden side Dronning Louise, der havde givet tilsagn om at støtte den danske kvindeafdeling i Kvindernes Bygning på Verdensudstillingen. Det ville den danske 12-mandskomité ikke; de ville have én samlet kunstudstilling i tilknytning til den danske pavillon, men Dronning Louise vandt.

Resultatet blev, at der blev indforskrevet dansk kvindeskunst fra private samlere til den danske udstilling i Kvindernes Bygning på Chicagoudstillingen. Og i den danske afdeling måtte 12-mandskomiteen i al hast invitere tre kvindelige kunstnere til at sørge for, at der også var kvindelige kunstnere repræsenteret i den danske pavillon. Forløbet er veldokumenteret i den officielle rapport om udstillingen. Chicago-udstillingen blev i 1895 fulgt op af en kvindeudstilling på dansk grund: Kvindernes Udstilling i Fortid og Nutid i perioden 22. juli til 15. september 1895, der senere blev fulgt op af Kvindelige Kunstneres retrospektive Udstilling 1920.

Sig mig, hvem dine kunstnerkolleger er, og jeg skal sige dig, hvem du er...

Historien om såvel den nationale som den regionale kunst har i stort omfang kun omfattet mændenes historier og mændenes kunst, og når og hvis kvinderne nævnes, er de ofte blevet fremstillet som bipersoner, der ikke fortælles meget om. Hvis der ved anmeldelser eller omtale skal gives en nærmere beskrivelse af kvinderne, skal kvindernes relationer til mandlige kunstnere åbenbart først klarlægges. Man kan finde et eksempel på dette i en anmeldelse af Otto Gelsted fra 1949 af en *Ingrid Wichmann-udstilling:

"Hun maler oppe i Odsherred og er altså nabo til så talentfulde kolleger som Karl Bovin og Kaj Ejstrup".

Ligeledes kan man i en nekrolog over *Ellen Krause, skrevet af Corner-medlemmet Johannes Carstensen i 1990 i Corners katalog, læse:

"Ved Ellen Krauses død har Cornerudstillingen atter mistet en af sine markante kunstnere. Ellen Krause var gift med maleren Viggo Rørup, der var medlem af Corner fra udstillingens begyndelse og døde i 1970. Ellen Krause var uddannet på Kunstakademiet og var elev sammen med bl.a. Viggo Rørup, Karl Bovin, Erling Frederiksen og Ole Kielberg."

Markedet

Nogle gange har kunstanmeldere eller kunsthandlere mistet interessen for et kunstværk, når de har erfaret, at det var fremstillet af en kvinde. *Elisabeth Neckelmann fortæller således i et interview den 25. maj i 1943 i Brugsforenings-Bladet om en kunsthandlers møde med hendes stedfar, maleren Peter Hansen:

"Han kom op til Peter Hansen og vilde købe et Billede, men desuden forelskede han sig i et lille Studie af et par røgede Sild – Det vil jeg også ha' – sagde han. Så må jeg først spørge min Steddatter, svarede Peter Hansen, for det er hende, der har malet det. Øjeblikkeligt koblede Kunsthandleren fra, fordi kvindelige Malere aldrig opnår at blive et Salgsnavn."

Maleren og tekstilkunstneren Ebba Carstensen (1885-1967) fremstillede de økonomiske aspekter af at være kvindelig kunstner således i avisen Socialdemokraten 13. juni 1943:

"Jeg får 500 kr. for et Billede, som min mandlige Kollega får 1000 kr. for. Hvorfor? Jo, fordi jeg er en Kvinde, og af en eller anden Grund har de, der køber malerier, mere Fidus til en Mand."

I *Kvindelige kunstnere i Odsherred gennem 100 år* bliver det nævnt, at *Ingrid Wichmann udstillede sit maleri: Heste paa Marken - til 150 kr. på Kunstneres Efterårsudstilling i 1938, mens

Richard Mortensen satte prisen på sit værk: Maleri 1938 - til 1000 kr., en pris, der var den suverænt højeste for et maleri på udstillingen. Gæt hvem der blev verdensberømt?

Museumsdirektør på Thorvaldsens Museum Sigurd Schultz, gift med maler og grafiker *Asta Ring Schultz, skrev den 18. oktober 1953 et støttebrev til fordel for Anna Klindt Sørensen:

” (...) *Anna Klindt Sørensen (har) ondt ved at klare sig økonomisk, dels fordi kunstsamlere nu engang har en uforklarlig mistillid til kvindelige kunstneres værdi som pengeanbringelse...*”
(Brevet findes i hendes arkiv i Ry Lokalarkiv og citeres i Kunstlex, biografier, Sørensen, Anna Klindt).

Der er kunst - og så er der det, kvinder laver

I kunsthistorien har mange mandlige kunstnere og kunsthistorikere haft en tradition for at foretage et skarpt skel mellem kunsthåndværk og 'egentlig kunst'. Dette har i stort omfang bidraget til en vis devaluering af fremstillingsformer, som mange kvinder har anvendt: broderi, vævning, flettearbejder, porcelæns- og miniaturemaling, og inden på keramikområdet har man foretaget en skelnen mellem kunstkeramik og brugskeramik. At være porcelænsmaler på Den Kongelige Porcelænsfabrik – for slet ikke at tale om at lave dekorativ kunst i almindelighed - ansås heller ikke for at have samme status som at være 'rigtig' maler. Der blev skrevet følgende om et Ebba Carstensen-maleri i Nationaltidende 8. december 1927:

”*Hendes lille Landskab med det pudsige Hus og Billedet med de tre Kanariefugle i Bur virker mere som Udkast til Broderi end som egentlig Maleri.*”

Samlebetegnelsen 'kvindehåndværk' er blevet brugt som udtryk for et arbejde, som en rigtig 'maler' kunne kaste sig over, hvis det gik ned ad bakke. Således foreslog direktør for Kunstakademiet Nikolaj Abildgaard (1743-1809) den unge fremstormende C.W. Eckersberg^{xiii} i 1804 til at blive porcelænslænsmaler. Det var ikke venligt ment!

Der har dog været kompetente mandlige alliancepartnere og meningsdannere, som værdsatte og fremmede porcelænsmaling, kunstbroderi som hedebosyning og anden dekorationskunst, fx art nouveau- og jugendstil-arkitekten Anton Rosen (1859-1928), som var formand for Tegne- og Industriskolen for Kvinder fra 1913. Han var meget optaget af at inspirere de traditionelle 'kvindehåndværk' og kunsthåndværk med fornyende æstetiske tiltag i form af mange nye former for design.

Både mand og kone må bidrage til forsørgelsen

Det billede, der blev fremstillet af familien – og vel også kunstnerfamilien – i efterkrigstiden i 1940'erne og op igennem 1960'erne, fremstillede en arbejdsdeling mellem manden som forsørger og konen som hjemmegående husmor. Sådan var det forventede og ideologisk accepterede billede også blandt lønmodtagere. Men virkeligheden var en anden. Hustruerne bidrog til økonomien med deltidsarbejde, salg af egne produkter (æg, grøntsager, håndarbejder mm.). Men det var manden, der blev børstet af og sendt ud i offentligheden med forsørgerskiltet på. Først med indførelse af CPR-nummeret i 1968 og opvågning hos Danmarks Statistik i 1966, hvor man begyndte at registrere

kvinders arbejde i den grå sektor, blev det klart, hvor omfattende kvindeerhvervsarbejdet egentlig var. De gifte kvinder (ikke blot konerne til de ufaglærte mænd, men også faglærte og funktionærers koner) fik i større og større tal en fast tilknytning til det officielle arbejdsmarked – en udvikling, der også ønskedes fra politisk-økonomisk hold allerede i begyndelsen af 1950'erne, da man især ønskede sig gifte kvinder som en arbejdskraftsreserve, man forestillede sig kunne sendes hjem igen uden omkostninger, hvis der efter en højkonjunktur kom en periode med lavkonjunktur. Kvinders indtægter kunne øge familiens forbrug og købekraft og dermed den generelle økonomiske vækst i samfundet, fordi en gennemsnitlig lønmodtagerfamilies forbrug ikke mere kunne klares med én løn. 1960'erne blev således kaldt det årti, hvor 'kvinderne kom ud på arbejdsmarkedet' – selv om mange var der i forvejen.

Kunstnerægteskaberne

Maleren *Ellen Krause fortæller i et video-interview fra 1990^{xiv}, at det var svært for nogle af de kvindelige kunstnere i Odsherred-kolonien i 1930'erne at få tid til at male, da deres mænd ikke gav dem tid og plads til det. Her nævner hun specielt *Amy Bovin og *Helga Klitbæk Ejstrup. Man får indtrykket af, at hun ikke selv havde haft sådanne problemer med sin mand, Viggo Rørup, da de var i stand til at støtte hinanden ved at overtage husholdningspligterne, når partneren skulle male.

Et andet eksempel på hvordan et kunstnerægteskab kunne indrettes var Aase og Poul Gernes', som blev et offentligt emne i 2015 i forbindelse med udstilling af Aases værker i Møstings Hus på Frederiksberg og udgivelse af bogen: Aase Seidler Gernes. De var begge født i 1920'erne. Aase Seidler Gernes (1927-2018) var designer og stoftrykker. Poul Gernes (1925-1996) var maler og grafiker og lavede indre og ydre udsmykninger. Bedst kendt i dag er nok Paladsbiografien i København, som er udsmykket af ham og hans elever. Poul Gernes kendes også som organisatorisk innovator sammen med en række kunstnere og andre, der senere blev kendte kulturpersonligheder^{xv}, ved i perioden 1961-1969 at skabe Eks-skolen eller Den Eksperimenterende Kunstscole. Poul og Aases datter Ulrikka Seidler Gernes fortæller i forbindelse med udstilling af morens værker i 2015, at hendes far opfattede sig som kunstneren, mens hendes mor var den anonyme assistent og sekundant til ham, selv om mange af farens mønstre og farveskalaer i virkeligheden var udarbejdet af moren, og at det var hende alene, der holdt hjem og familie i gang:

"Hun lavede mad, vaskede tøj, gjorde rent, redte senge, strøg, støvsugede, trøstede og penslede jod på skrammede børneknæ og sørgede for at hjemmet fungerede og var i orden".

Aase havde opgivet sin egen kunstnerkarriere for at kunne hjælpe sin mand, og de var enige om, at det var ham som person, der skulle 'sælges' udadtil. Hun er aldrig selvstændigt blevet krediteret for sine designs og farvesammensætninger førend for få år siden. I dag vil vi vel spørge: hvorfor i alverden kunne de ikke fremstå som partnere? Hvorfor var det kun Poul, der skulle træde frem i offentligheden? Var Aase et 'offer', som feministisk kunsthistorie ville hævde, eller en 'heltinde', der loyalt levede op til Eksskolens program om at kunstnere skulle være anonyme og ikke fremhæve enkeltpersoner med personlig stil? I hvert fald står hendes anonyme indsats i skærende modsætning til mange af de deltagende mænd i kunstnerkollektivet, som trodsede

anonymitetsprogrammet og blev berømte og kendte kunstnere med navns nævnelse både i deres samtid og i eftertiden. Aase blev først hædret i 2015 for sin kunstneriske indsats – tre år før sin død.

Brecher – huller og revner

I det følgende skal der gives nogle eksempler på, hvordan der er blevet slået revner og huller i de barrierer, som var bygget op til gene for kvindelige kunstners liv og arbejde.

Kønsskifte – en mulighed for en tid?

Det var ikke blot i Danmark, at forholdene for kvindelige kunstnere var, som beskrevet i eksemplerne på barrierer. Det var stort set tilstanden i hele Europa. Men kvinder og deres hjælpere brugte mange forskellige midler for at nå deres mål, herunder adgang til god undervisning. I München kæmpede kvinderne således indædt for at få Königliche Akademie der Bildenden Künste åbnet for kvinder – endda med kønsskifte som taktik. Zofia Stryjeńska^{xvi} omgik forbuddet mod adgang for sit køn ved i 1911 at immatrikulere sig under sin brors navn. Hun mødte derefter op på Akademiet forklædt som mand, og det lykkedes hende at studere et helt år, før man opdagede, at hun havde det 'forkerte' køn. Inden Zofia anvendte sit trick, havde kvinderne i München allerede kæmpet i mange år, og det lykkedes dem at vinde nogle sejre. En af dem var et 'Damenakademie' i 1884, der fik offentligt tilskud fra 1894. Derefter kom Zofia på banen (vi ved dog ikke, hvor meget hendes personlige aktion rykkede opinionen!), og i 1919/1920 blev der fuld og lige adgang for begge køn til Königliche Akademie der Bildenden Künste.

Alternative kunstveje

Den historiske udelukkelse fra uddannelse og kunstnersammenslutninger fratog ikke kvinderne lysten til at blive kunstnere - de fandt andre veje. Allerede mens maleren C.W. Eckersberg (1783-1853) var professor ved Kunstakademiet fra 1818 og 30 år frem – samt direktør i perioden 1827-1829 (han havde afløst Abildgaard!) – fik udvalgte og talentfulde kvinder undervisning hos ham. Det foregik enten om aftenen eller på søndage, da han ikke kunne blande de kvindelige og mandlige elever. En af dem var Christine Løvmand (1803-1872)^{xvii}, der fik undervisning hos ham 1831-1834. En anden var maleren Lucie Marie Ingemann (f. Mandix 1782-1968) gift i 1822 med digter mm. B.S. Ingemann (1789-1962).

Fra midt i 1800-tallet opstod der mange private tegne- og maleskoler for kvinder - der var en interesse, og der var et marked. Dansk Kvindesamfund, som var grundlagt i 1871, oprettede i 1875 Tegneskolen for Kvinder. Tegneskolen blev fra 1876 videreført under dette navn indtil 1888. Her fik den navnet Tegne- og Kunstindustriskolen for Kvinder og blev anerkendt som en slags forskole til den nyanlagte Kunstskole for Kvinder, der var 'forbundet' med Det Kongelige Kunstakademi.

Når kvinderne ikke kunne blive optaget på de eksisterende kunstakademier i Danmark og i mange andre europæiske lande, så oprettede man nogle steder hybride Akademier i form af særlige kunstskoler for Kvinder i tilknytning til 'mændenes' akademier. Der fandtes sådanne kvindeakademier i fx Sverige (Fruntimers Afdelingen på Konstakademien) og mange i Tyskland

(München, Berlin, Stuttgart, Leipzig osv). Et særligt kvindeakademi blev således en model, der udviklede sig på tværs af landegrænserne gennem de kvindelige kunstneres netværk. Maleren Johanne Krebs (1848-1924), der fik etableret den danske Kunstsolen for Kvinder på Kunstakademiet, som eksisterede 1888-1924, var helt sikkert inspireret af hvad, der skete i München, hvor hun opholdt sig og fik undervisning i 1875-1877 samt af sine venner i den skandinaviske koloni i byen. Her blev hun en tæt veninde af Suzannah og Henrik Ibsen, der skrev skuespillet 'Et dukkehjem' i 1879.

Et ophold i Paris, München eller Dresden var altså en mulighed, som flere skandinaviske kvindelige kunstnere benyttede sig af. Her oplevede de en større imødekommethed, der medførte gode udstillingsmuligheder, ligesom de måske kunne indgå i et godt kammeratskab med mandlige og kvindelige kolleger i diverse kunstnergrupper. For flere skandinaviske kvinder, der havde været på sådanne udenlandsophold, var det tit en skuffelse at komme tilbage til de mere reaktionære miljøer i hjemlandene, der ikke var vant til selvstændige kvindelige kunstnere – eller kvindelige bohème-typer.

Med tiden blev den kvindelige kunstner også en 'frigørelsesfigur' i litteraturen og en generel inspiration til 'heltindeskikkelser'. Denne figur levede ikke ned til Carl Larssons beskrivelse af kvindelige kunstnere som tynde, magre, grimme, bitre og tuberkulose-ramte skabninger. I stedet for blev den kvindelige kunstnerfigur med sin faglighed et attråværdigt, fascinerende og spændende forbillede for andre kvindelige kunstnere; og frigjorte kvindelige kunstnere blev et interessant motiv for mandlige kunstnere, der malede dem, forelskede sig i dem og gerne ville gifte sig med dem (Se Christian Kroghs portræt af hustruen Oda i den røde bluse eller Michael Anchers maleri af sin gravide kone). Om ægteskaberne så blev lykkelige og kunne frisætte begge parter, kan vi kun få nærmere kendskab til ved at studere deres livshistorier, hvor der er eksempler på kærlighed, hensyntagen, opmuntring og lykke – og det modsatte. Flere kvinder valgte dog ikke at gifte sig, men indgik måske i fællesskaber eller partnerskaber med andre kvindelige kunstnere for at etablere tegne- og maleskoler sammen for kvindelige elever.

Støtte i familien

De familier, som de vordende kvindelige kunstnere voksede op i, støttede dem og vejledte dem på forskellig vis. Nogle gange bestod vejledningen i at få dem til at forlade de ideer, de selv havde fået; fx mente *Agnete Swanes far ikke, at det var en god idé, at hans datter blev arkitekt, for hvem ville købe et hus tegnet af en kvinde? Han elskede sin datter, hvad der vist ikke kan være tvivl om, men han havde stor forretnings erfaring og vidste ét og andet om, hvor svært det var for en kvinde at klare sig på et mandsdomineret marked. Så var malerinde måske alligevel et bedre alternativ dengang omkring 1910? (Arkitektuddannelsen på Kunstakademiet var lige blevet åbnet for kvinder i 1908 som en af de uddannelser, man ikke fandt det anstødeligt, at kvinder deltog i på dette tidspunkt – men det var måske for nymodens?)

Den generation, der var unge i 1880'erne, og udgør en del af forældregenerationen til de ældste kunstnere i *Kvindelige kunstnere i Odsherred gennem 100 år* (fx *Agnete Swanes far), måtte tage stilling til det moderne gennembrud, som var i fuld gang overalt i samfundet. Denne

forældregeneration måtte tage stilling til, om de ville placere sig i kvinde- og moderniseringskampen, der havde markeret sig på forskellig vis: Dansk Kvindesamfund blev grundlagt i 1871; Brandes' forelæsninger om hovedstrømninger i det 19. århundredes litteratur samme år fik betydning for flere generationer; der var mange kvindelige forfattere, der fra 1880'erne skrev kvinde-dannelsesromaner; Ibsens Dukkehjem udkom og havde premiere på Det Kongelige Teater i Danmark i 1879. (Der var dog ballade i mange lande, da stykket skulle opføres, fordi visse teatre ikke vil opføre stykket med den afslutning, at Nora forlader Helmer og hjemmet og forsynede stykket med 'alternative' slutninger – fx at Nora besvimer foran døren ud til verden). I familien voksede døtrene op og ville være moderne kvinder; de ville også være hele borgere i samtiden, selv om de først fik stemmeret til folketinget i 1915 takket være en stærk kvindebevægelse – hvilket liv skulle man som forælder råde dem til at forberede sig til?

Fædre til talentfulde døtre har også haft den slags dilemmaer i nyere tid i 1980'erne, når døtrene mente, at de ville være murere eller smede, da der kom en trend om, at kvinderne skulle interessere sig for at tage uddannelser inden for de mandlige håndværksfag. På den ene side var fædre stolte og kunne også sætte pris på de fagtekniske færdigheder, som deres døtre fik under uddannelsen. På den anden side kunne de være bekymrede over de fysiske og psykiske vanskeligheder, der kunne møde deres døtre. Der er også historier om kvindelige kunstnere, der tog deres uddannelser i 1950'erne, og hvis fædre kunne blive rasende, når døtrene valgte kunstnervejen, måske fordi de mente, at kunstnerlivet også indebar et frigjort bohème-liv, noget, som kunne udgrænse døtrene fra 'det pæne selskab'. *Birthe Bovin fortæller i sin erindringsartikel fra livet i Minefeltet i 1920'ernes og 1930'ernes København, at man som kvinde blev behandlet dårligt, hvis man gik alene på restaurant, selv om man syntes, at man var en frigjort kvinde og insisterede på det.

Nye tider – nye muligheder

Inden for de sidste 50 år har kvinders muligheder for at udvikle sig som kunstnere ændret sig betydeligt. En af ændringerne er, at der har været et ungdoms-, studenter- og kvindeoprør fra 1960'erne og 1970'erne. Dette skabte nye ytrings-, proces- og organisationsformer i kunstverdenen og var revolutionerende for opfattelse af kønnet. At der så stadigvæk er nogle af de historiske dårligdomme, der er flyttet med, er jo kedeligt, men det vil der jo nok også blive taget fat på. Vi ser på begge dele i nedenstående.

Kollektivitet i kunsten i 1960'erne og 1970'erne

Op igennem 1950'erne og 1960'erne udviklede der sig en ny interesse for kunst, og kunstdebatten gik i mange retninger. I midten af 1960'erne var der også grøde i kunstens mange udtryk, og den flyttede ofte ud på gaden. Kvindelige og mandlige kunstnere lavede happenings sammen også på tværs af kunstarterne. Kollektiviteten var i høj kurs, individualismen ikke. Det var god skik ikke at nævne navne og i stedet fremtræde som et kollektiv. Men alligevel blev nogle mænds navne kendte i offentligheden i den periode - ikke så mange kvinders. Der var også en heftig debat omkring loven af 1964 om Statens Kunstfond og dens støtte til disse nye kunstnere, der mest lavede 'klatmaleri' (dvs. abstrakt kunst – se opslaget i Wolthers KUNSTLEX om Kunstfonden).

Den første bølge af 1960'ernes avantgardekunst udstillede og 'afslørede' den snævertsynede mandlige småborger som tema og model. Ud af de kollektive kunstaktiviteter voksede også en feministisk bevægelse. Nu rettede de kvindelige avantgardekunstnere en kritik mod selve manden og udstilledes hans ufuldkommenheder ved at stille spørgsmålstegn ved om han var egnet til at herske her i verden – eller om han virkelig var guds gave til kvinderne? Denne kritik foregik mest gennem at fokusere og fremstille ens egen situation som kvinde. Man brugte samme metoder som den nye kvindebevægelse - rødstrømper og andre grupper - i dens aktioner. Kvindebevægelsen var på fremmarch og gjorde sig bevidst meget synlige fra 1970 og frem. Det gjaldt også talspersonrollen, som mændene indtil da havde domineret. Et lille personligt erindringsglimt fra Aarhus Seminarium i 1970 hvor en gruppe københavnske rødstrømper i et panel skulle fortælle om rødstrømpernes ideologi og aktioner til en stor kvindeforsamling. Her måtte en af paneldeltagerne ud og kaste op af nervøsitet, da det var en meget uvant rolle at skulle sidde i et panel, men kravlede op i panelet igen efter besøg på toilettet. De feministiske kollektive positioner i kunsten viste sig bl.a. på kunstudstillingerne Damebilleder i 1970 på Charlottenborg og Kvindeudstillingen i 1975^{xviii} (se kunstnersammenslutninger i Wolthers KUNSTLEX).

1980'erne – stadig kollektivitet

Med udviklingen af nye kvindepositioner inden for kunsten blev aktørerne efterhånden mere vidende om fortiden og kunne 'læse', hvad der var på færde i nutiden. Her blev den kollektive performancekunst igen taget op af kvindelige kunstnere, fx opdagede kunstnergruppen Guerilla Girls^{xix}, (syv kvindelige kunstnere) i 1985, at der var færre kunstværker af kvinder end af mænd på Museum of Modern Art, MoMA, hvorefter de lavede en aktion med slogannet: '*Do Women have to be naked to get into the Men's Museum*'. Denne aktion blev kendt over det meste af verdenen med gengivelser af deres slogan og billeder af kvinderne i gorilla-kostymer. Aktionen har sikkert ikke flyttet noget konkret her og nu i MoMA's praksis, men der blev skabt en bevidsthed om sagen. Ud over gorilla-kostymer, havde de antaget en række navne på afdøde store kunstnerinder: Frida Kahlo (1907-1954) Käthe Kollwitz (1867-1945) osv. og viste derved en ekstra symbolsk dimension i aktionen.

Ny teori om køn i 1990'erne - individualisering

Er kvindelige kunstnere i besiddelse af noget essentielt kvindeligt, der adskiller dem fra mandlige kunstnere? Kønnen er ikke baseret på biologiske forskelle, men er en konstruktion, begyndte kønsforskere at sige fra omkring 30 år siden. Derfor kan man ikke tale om 'kvindekunst' eller 'mandekunst'. En af disse forskere, Judith Butler^{xx} (f. 1956), der kom på banen med sin første bog '*Gender Trouble*' i 1990', mente, at vi hver især som individer er født ind i en social sammenhæng, som er organiseret på en bestemt måde og har bestemte måder 'at gøre køn på'. Inden bogen kom, havde man dog længe talt om 'sex' og 'gender' - på dansk: biologisk køn og socialt køn. Denne skelnen gør, at vi ikke automatisk kan tage udgangspunkt i et biologisk køn, men også må forstå de specifikke sociale omstændigheder og den specifikke kønskultur, hvad der har den konsekvens, at vi hver især må skabe os vores personlige identitet: hvad, hvordan og hvem vi vil være, og hvordan vi vil opfattes som personer gennem de valg og handlinger, vi foretager – herunder hvem vi

begærer, og hvem vi vil begæres af. Teorien var spændende og inspirerede mange til nye opdagelser om kønnet, men teorien gjorde det også vanskeligere at kæmpe, idet alliancer i fællesskaber med andre skabninger, der lignede en, og med hvem man kunne have fælles interesser – blev sværere at håndtere og ikke mindst finde svar på. Så Judith Butlers teori blev derfor også en kritik af den traditionelle feminismes tilgang til verden fx ved at antage, at kvinder som køn ville have fælles interesser.

De ældre kunstnere voksede op i samfund, hvor der ikke var frit valg på alle hylder, når man ville sammensætte sin identitet: Udgangspunktet var 'en pakke', hvorpå der enten stod 'til en kvinde' eller 'til en mand'. Hvis man var utilfreds med pakken eller noget i pakken, var det meget svært at bytte den ud med noget andet. Man skulle være stærk, udholdende og vide, hvad man ville have, når kunsten og livet skulle leves. Der er i dag for nutidens kunstnere – uanset hvordan man definerer eller ikke definerer sit køn – langt flere valgmuligheder. Britiske Facebook-brugere kan i dag fx vælge mellem 71 kønsmuligheder, når de skal identificere sig selv. LGBT-Danmark opererer med 30 køn^{xxi}. Skæbnen for et individ er ikke mere biologisk bestemt, men alligevel er biologien en faktor, hvis betydning, vi ikke er færdige med at diskutere.

Status på 2000-årene indtil nu

De fleste af de dagsordenspunkter, der blev udpeget til at være kamp- og 'forbedringspunkter' for kvindelige kunstneres vilkår gennem 1800- og 1900-tallet, kan nu få et flueben. Kvinder og mænd befolker kunstens verden og har både kappestrid og alliancer med hinanden. Alle uddannelser er principielt åbne for alle i dag, hvis talentet og studiepladserne er der. Det er i dag unormalt, at nogen udelukkes pga. deres køn, når der skal arrangeres udstillinger. Men der er stadigvæk nogle opgaver, der peges på fra mange sider: Museernes samlinger skal mere i kønsbalance, når det gælder køb af kunst. Hvordan det skal ske, det må man finde ud af – ellers kommer kunsthistorikerne til kort mht. deres opgaver også i mange år frem, når de ikke kan finde og henvise til kvindernes kunst, fordi den ikke er der eller stadigvæk udgør et mindretal af den indkøbte kunst. Og det ser ikke ud til at udligne sig, selv om der er kommet mange flere kvinder – både som udøvende og som professionelle aktører i kunstverdenen.

Skal vi købe kunst – også kunst af kvinder?

Når man vælger livet som kunstner, skal man jo vide, at de fleste mænd og kvinder i dette erhverv kommer til at ligge i lavtlønsgruppen; nogen kommer selvfølgelig også til at tjene mange penge, hvis de bliver berømte og er gode til at promovere og forvalte deres kunst, men det gælder jo de fleste fagområder, at der er en top og en bund i indtjeningen.

De kvindelige kunstneres indtægt ligner de generelle indtægtsforhold for kvinder på arbejdsmarkedet, idet der er et 'indtægtsgab' eller 'løngab' mellem mandlige og kvindelige kunstnere. BKF lavede i 2004 en indtægtsundersøgelse^{xxii}, der viste et 15 procents løngab mellem de to køn, hvilket svarer til generelle løngab på arbejdsmarkedet i Danmark.

Nogle mener måske, at markedsforholdene p.t. er OK, når det gælder kønsbalancerne mht. interesse og priser. Andre kan spørge, hvad vi skal bruge kunst- og kulturpolitikken til i den forbindelse. Skal alle initiativer foretages af kunstnerne selv eller kunne de godt bruge en hjælpende hånd, når dette punkt skal klares – fx kampagner med opfordring til at købe kunst?

Et nyt initiativ er kunstmessen Chart^{xxiii}, der afholdes i august 2020 med udelukkende kvindelige kunstnere, der udstiller på 28 museer og gallerier i de nordiske hovedstæder. Nana Hjortenberg er direktør for Chart, der bl.a. følger eksemplet op fra Rådet for Visuel Kunst i Københavns Kommune, hvor Michael Thouber er formand. Thouber, der også er direktør for Kunsthall Charlottenborg, foreslog i efteråret 2019, at der burde indføres kønskvoteringer ved indkøb af kunst til offentlige institutioner – og at det må stå sin prøve gennem praksis i de fremtidige indkøb, som Rådet for Visuel Kunst foretager i Københavns Kommunes regi.

KILDER OG LITTERATUR

Gernes, Ulrikke S. (2015): Aase Seidler Gernes, Alter Ego

Gottlieb, Lennart (2011): Modernisme og maleri. Modernismebegrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910—30, Aarhus Universitetsforlag

KK15 – værker af kvindelige kunstnere i de jyske kunstmuseers samlinger. www.kk15.dk

Sidén, Karen (2016): De ihåksomme og de bortglömda i Ljusets magi. Friluftsmåleri från sent 1800-tal af Karin Sídén & Anna Meister (red), Prins Eugens Waldemar Udde. 13. februar til 18. august 2016.

Sjørup, Karen og Kirkegaard Charlotte (2007): Kvinder i Kunst - En undersøgelse af danske kvindelige kunstneres levevilkår 2006-2007, udarbejdet for Kunstrådet:
<https://www.kunststyrelsen.dk/>

Valentiner, Gitte (2004) Odsherredsmalerne en kunstnerkoloni, Odsherreds Kunstmuseum

Zibrandtsen, Jan (1967): Moderne dansk Maleri, Gyldendal

NOTER

ⁱ De syv kunstmuseer, hvor indkøbspolitikken 1983-2003 blev undersøgt var: Louisiana, Statens Museum for Kunst, Nordjyllands Kunstmuseum (Kunsten), Esbjerg Kunstmuseum, Aarhus Kunstmuseum (Aros), Vestsjællands Kunstmuseum (Sorø Kunstmuseum) og Arken

ⁱⁱ Udtalelse fremsat af maleren Suste Bonnén i Politiken 1, oktober 2008

ⁱⁱⁱ KK15 – Værker af kvindelige kunstnere i de jyske kunstmuseers samlinger – et initiativ i anledningen af 100-året for opnåelse af kvindelig valgret. Museumsleder Teresa Nielsen, Vejle Kunstmuseum var tovholder på projektet, der fik støtte fra Ny Carlsbergfondet, så det kunne indsamle statistisk og andet materiale fra de medvirkende museer og lave en hjemmeside med de indhentede oplysninger: <http://www.kk15.dk>

^{iv} Moderne dansk Maleri af Jan Zibrandtsen (1967), Gyldendal

^v Kunstskolen for Kvinder på Kunstakademiet 1888-1924 havde ikke samme curriculum som Kunstakademiet. Fx var der ingen forberedelsesklasse på Kvindekunstskolen. Skolen havde heller ikke i de første mange år professorer tilknyttet, men undervisere med status af lærere – en maler og en billedhugger.

^{vi} Københavns Universitet åbnede for kvinder via: Anordning angaaende Kvinders Adgang til at erhverve akademisk Borgerret ved Københavns Universitet 25. Juni 1875. Loven om Almenskoler fra 1903 gav piger og unge kvinder adgang til statsunderstøttede grundskoler og gymnasieskoler

^{vii} Karen Sidén: De ihågkomne och de bortglömda ss 92-93 i Ljusets magi. Friluftsmåleri från sent 1800-tal af Karin Sidén & Anna Meister (red), Prins Eugens Waldemar Udde. 13. februar til 18. august 2016.

^{viii} Det svenske Kunstakademi, Kungliga Akademien för de fria konsterna, blev stiftet i 1768. Kvinder fik adgang til akademiet i 1864, men blev undervist for sig i Fruntimmers Afdelingen, der startede med 18 elever. Fruntimmers Afdelingen kunne der højst optages 30 elever om året under 30 år. Inden åbningen af skolen kunne kvinder dog få lov at studere ved Akademiet, men kun efter speciel tilladelse som 'extraelever'. Kvinder kunne også vælges til bestyrelsen af Akademiet. Fra 1925 blev der lige adgang for kvinder og mænd til akademiet. På Fruntimmers Afdelingen kunne der højst optages 30 elever om året under 30 år.

^{ix} Grez-sur-Loing er en kommune i nord-midt-Frankrig ved floden Loing, hvor der blev etableret en kunstnerkoloni i 1870'erne. I 1880'erne kom der mange engelsk og nordiske til området fx Marie og Søren Krøyer, August Strindberg og altså også Karin Bergöö og Carl Larsson.

^x Lennart Gottlieb (Gottlieb 2011), s 86 beskriver episoden, hvor Swane i 1925 havde opstillet en liste af kvindelige kunstnere, omfattende: Astrid Holm, Besse Giersing, Yrsa Hansen, Olivia Holm Møller, Ville Jais Nielsen, Kamma Salto og Christine Swane.

^{xi} Miriam Katz, BKF's historie. (www.bkf.dk)

Spørgsmål og et muligt svar: Hvorfor kunne mændene ikke bare optage kvindelige kunstnere i deres sammenslutninger, opfatte og behandle kvinderne som kolleger? Det er der måske mange svar på. Et svar kunne være, at det at hæve kvinder op til at blive faglige kolleger, kunne ryste samfundssynet og mændenes syn på kvinder i sidste instans. Hvorfor? Fordi et sådant 'kollegaskab' kunne gøre op med den 'køns-orden', der var i samfundet og i mændenes fælles kontrakt om, at kvinder ikke var lige og ligeværdige med dem (man kan jo nævne, at kvinder først blev borgere med indførelse af stemmeretten til folketinget i 1915) – og ellers var der en tid lang i historien, hvor der var en række kønsbestemmelser i lovgivningen, der skulle sikre uens behandling af de to køn. Vil du virkelig være kollega med en kvinde? Det var helt OK, at kvinder kunne have roller i samfundet; men de skulle ikke være de samme som mænds. I kraft af 'biologien' var de voksne kvinder bestemt til at blive hustruer og mødre – og også gerne 'malerkoner', som hjalp deres mænd (fx Alhed Larsen lavede og trykte sin mands grafik, når han var ude i mark og sø) – eller føre regnskab og hjælpe med salg: Peter Hansen kone Elisa Nikoline Hansen og *Agnete Swane.

^{xii} De vigtige verdensudstillinger i 1800-tallet: London 1851, Paris 1855, London 1862, Paris 1867, Wien 1873, Philadelphia 1876, Paris 1878, Paris 1889, Chicago 1893 og Paris år 1900. Op til hver udstilling har de danske nøglepersoner haft overvejelser både fra officielt hold og fra industriforeninger, om Danmark skulle deltage eller ej, hvordan landet skulle præsenteres og af hvem inden for industri, håndværk, landbrug og kunst. Der var til Chicagoudstillingen udvalgt en dansk udstillingskomité, der bestod af 12 mænd fra industrien og statsadministrationen. Desuden havde Kunstforeningen af 18. November fået til opgave at vælge et kunstudvalg til at udvælge og vise dansk kunst på udstillingen. De valgte: formanden for udvalget professor Lorentz Frölich og fire medlemmer: Kristian Zahrtmann, Carl Locher, Hans Nic Hansen og R. Bissen. Med Dronning Louises aftale med forkvinden Bertha M. Palmer og 'The Board of Lady Managers' sikres danske kvindelige kunstnere en plads i den særlige Kvindebygning på Chicagoudstillingen. Men det danske kunstudvalg, bestående af ovennævnte mandlige kunstnere, havde åbenbart ikke forinden sørget for at få indsamlet eksempler på dansk kvindekunst i tilstrækkeligt stort omfang til dette arrangement, så der blev mobiliseret en 'låneudstilling' ved kammerherreinde Sophie Oxholm, der fik private ejere af dansk kvindekunst til at udlåne deres værker til udstillingen. Det danske mandlige kunstudvalg – måtte – under presset om kvinderepræsentation på udstillingen - lave en lille afdeling med dansk kvindekunst i den danske udstillingsbygning. Til dette formål blev indkaldt (i sidste øjeblik?) tre kunstnerinder til at ordne dette: Kirstine Frederiksen, K. Konstantin Hansen, Suzette C. Skovgaard.

(Kilde: Full text of "The World's Columbian Exposition, 1893, Danmark : [officiel beretning]"
https://archive.org/stream/worldscolumbiane00worl_0/worldscolumbiane00worl_0_djvu.txt

^{xiii} Se Grænseforeningens portræt af Eckersberg, C.W., - en sønderjysk maler www.graenseforeningen.dk - og kunstnerbiografier i Kunstlex. Glyptoteket fik i 2018 en donation fra Ny Carlsbergfondet af Eckersbergs elevs mandlige elevs nøgenmodelstudier fra 1833.

^{xiv} Video fra 1990 med Julius Wederkinch, der interviewer *Ellen Krause

^{xv} Deltagere i Eksskolen var bl.a.: Maler og kunsthistoriker Jens Jørgen Thorsen (1932-2000), maler Poul Gernes (1925-1996), kunsthistoriker og senere museumsinspektør Troels Andersen (f. 1940), maler Per Kirkeby (1938-2018), forfatter Hans-Jørgen Nielsen (1941-1991), forfatter Erik Thygesen (1941-1999), forfatter Jørgen Leth (f. 1937), arkitekt og skribent Allan de Waal (1938-2012) og maler Lene Adler Petersen (f. 1944)

^{xvi} Zofia Stryjeńska (1891-1976) – maler, grafiker, scenograf mm. – se kunstnerbiografier i Kunstlex.

^{xvii} Christine Løvmand (1803-1872) fik offentlig anerkendelse i 1827, da Den Kongelige Malerisamling (Statens Museum for Kunst) købte nogle af hendes værker – kunstnerbiografier i Kunstlex.

^{xviii} Damebilleder 1970 og Kvindeudstillingen på Charlottenborg 8.-21. december 1975 (Se: Birgit Pontoppidan: Det sket på Kvindeudstillingen Charlottenborg 1975, 2017) og Kunstnersammenslutninger i Kunstlex.

^{xix} Guerilla Girls. I 2003 blev gruppen splittet op pga. uenighed og med sagsanlæg, en splittelse, som gruppemedlemmerne senere kaldte 'Banana Split'. Det førte til, at nogle gruppemedlemmer indregistrerede varemærket, Guerilla Girls for at være sikre på, at navnet ikke kunne misbruges. Navnet 'guerilla' blev i startprocessen fejlstavet som 'gorilla'. Da det blev rettet, blev gruppen enige om, at gorilla-figuren godt kunne anvendes som symbol.

^{xx} Judith Butler (f. 1956) er ansat på University of California, Berkeley. Hun er filosof og arbejder med kønsteori, hvor hun siden 1990'erne med bogen 'Gender Trouble' (dansk 'Kønsballade') har bidraget med nyt syn på menneskets væren og gøren i verden. Hun kritiserer den klassiske feminisme, der har kvinden som omdrejningspunkt, da kvinden som begreb er en upræcis størrelse, da de væsener, man har valgt at kalde kvinder, er en meget heterogen gruppe med forskellige (køns)roller og seksualiteter – lige som begrebet manden er upræcis af samme grund. Hun mener, at alle 'gør køn' ved at efterligne – performe – handlinger, vi opfatter som eftertragtellesværdige. Vi konstruerer således vores væren og selv i et kompliceret samspil og dialoger med vore omgivelser. Vi kan rette vores begær mod personer, vi gerne vil begæres af – stedet for traditionelle 'pakkeløsninger'. Som konsekvens af sine teorier gør hun op med de 'hetero-normative' teorier om køn, som fx var Freuds udgangspunkt.

^{xxi} Kvindemuseet har også begivet sig ud i at opregne de mange køn og er nået frem til tallet 27, som de har defineret i folderen: Kan du din køns-ABC?

^{xxii} Billedkunstnernes Forbund, BKF's Indtægtsundersøgelse 2004, baseret på 135 kvinder og 135 mænd, viste, at mænd samlet en nettoindkomst på 168.455 kr. og kvinder på 143.224 kr. Forbundet har lavet endnu i 2018, men resultaterne af denne er endnu ikke tilgængelige – august 2019. (Se også: Kvinder i Kunst – en undersøgelse af danske kvindelige kunstneres levevilkår 2006-2007 af Karen Sjørup og Charlotte Kirkegård, Kunstrådet marts 2007).

^{xxiii} Se Politiken 28. maj 2020