

HENRIK WIVEL

KVINDERNES MODERNE GENNEMBRUD 1880-1910

Da den internationalt orienterede danske litterat Georg Brandes i slutningen af 1800-tallet intonerede Det moderne gennembrud lød det, at samtidens problemer skulle sættes under debat i litteraturen og kunsten, herunder ikke mindst de kønspolitiske. Det skabte et kunstnerisk og organisatorisk frirum, som de kvindelige kunstnere de følgende årtier definerede som deres.

Kvinderne i Norden skabte kreative fællesskaber, udstillede, skrev og markerede sig i bredt i offentligheden og opnåede betydelig succes. En række antologier, udstillinger og bøger fokuserer på emnet og spørger direkte og indirekte, hvorfor de markante kvindelige kunstnere mistede momentum i kunstens historie i store dele af 1900-tallet, hvor de savnede bred repræsentation.

Henrik Wivel er *Nordisk Tidskrifts* redaktør i Danmark.

I Norden har de seneste par årtier budt på en række udstillinger og publikationer, som har det tilfælles, at de tematiserer de kvindelige kunstneres markante gennembrud omkring år 1900; hvorfor det ikke varede ved og hvorfor nogle af de kvindelige kunstnere i den eksisterende kunsthistorie tilsyneladende aldrig blev skrevet ind eller fik fokus, men blev afskrevet på få linjer.

Bare inden for det seneste årti er der udgivet publikationer og har været udstillinger i Skandinavien med en række kvindelige kunstnere. Disse har i realiteten aldrig været skrevet helt ud, men svinget ind og ud med kunstens konjunkturer og i perioder befundet sig under radaren, eksempelvis: norske Harriet Backer og Kitty Kielland, svenske Hanna Hirsch-Pauli og Julia Beck, finske Helene Westermarck og Ellen Thesleff, danskerne Bertha Wegmann, Anna Syberg og Anne Marie Carl Nielsen. To kunstnere, der, lige siden deres debut omkring år 1900, har været estimerede og bredt anerkendte er danske Anna Ancher og finske Helene Schjerfbeck. Sidstnævnte er i dag internationalt berømt og i 2026 udstillet på Metropolitan i New York, førstnævnte er på vej til at blive det efter en applauderet soloudstilling i London i 2025.

Men symptomatisk for den gradvise udvikling af ny opfattelse af de kvindelige kunstnere er svenske Hilma av Klint, som blev genopdaget i 1980'erne og i dag regnes for en af de centrale skikkelser i udviklingen af den internationale

modernisme og abstraktion. Det har taget henved 40 år at få placeret Hilma av Klint, hvor hun hører hjemme. Noget tilsvarende kan siges om forskningen, publiceringen og udstillingerne af de øvrige kvindelige kunstnere. Den helt afgørende pionerudstilling var *De drogo till Paris*, der viste ikke mindre end 250 værker af kvindelige svenske, danske, norske og finske kunstnere fra gennembrudsårene i 1880'erne i Liljevalchs Konsthall i Stockholm. Det var virkelig et øjenåbnende kunsthistorisk nybrud og et vidnesbyrd, som dokumenterede urimeligheden af, at flere af disse kunstnere savnede ordentlig repræsentation i museernes ophængninger og i billedkunstens oversigtsværker. Udstillingen fandt sted i 1988. Først i dag, små 40 år senere, er der virkelig ved at ske noget, som på sigt kan etablere et mere ligeligt fokus på mandlige og kvindelige kunstnere i museer og publikationer, og forhåbentlig betyde en gradvis udsoning af den trættende frontkrig mellem feministiske kunsthistorikere og en traditionelt mandsdomineret historietænkning, der længe har savnet gyldighed og reelt ikke længere har et fundament at stå på. Præmissen for den kunsthistoriske fortælling er ændret og kønnene som historisk fastlåste antagonismer udlevet.

Denne glædelige udvikling, hvor de flere hundreder kvindelige kunstnere fra deres vitterlige gennembrud omkring år 1900 igen er kommet i fokus i kunsthistorien igennem en række udstillinger og publikationer op igennem 00'erne og 2010'erne, er de sidste år markeret ved langt fyldigere repræsentationer på



Harriet Backer: Portræt af Kitty Kielland. Paris 1883. Olie på lærred. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.

de nationale hovedmuseer, ikke mindst dem, som er renoveret eller nybygget det seneste årti som Nasjonalmuseum for kunst, arkitektur og design i Oslo og Nationalmuseum i Stockholm. Ud over aktuelle forskningsbaserede kataloger til de retrospektive udstillinger med ovennævnte kunstnere som Wegmann, Ancher, Syberg, Pauli, Backer, Schjerfbeck og Klint er der kommet en buket af bøger, som drager andre i for mange år usete kunstnere frem og forsøger at etablere et empirisk og forskningsmæssigt solidt grundlag for en ny fortælling om de kvindelige kunstnere omkring år 1900, deres kreative og personlige frigørelse, og tillige forsøger at gøre op med den konfrontatoriske og binære kønstænkning til fordel for et mere nuanceret syn på epokens mandlige og kvindelige kunstnere og deres indbyrdes relationer. Her er det aktuelt værd at pege på forsknings- og udstillingsprojekterne *Kvindernes moderne gennembrud 1880-1910* (2024), faciliteret af Den Hirschsprungske Samling i København, *Against all Odds. Historiske kvinder og nye algoritmer* (2024), faciliteret af SMK, Statens museum for kunst i København, *Kvinnliga Pionjärer-Visionära landskap* (2023) fra Prins Eugens Waldemarsudde i Stockholm, og endelig Sara Alforts *Da træerne voksede ind i himlen* (2025), der beskriver de skandinaviske kvinders kunstneriske frirum i München, Paris, Stockholm og København.

Nuanceret præsentation

Essentiel er *Kvindernes moderne gennembrud 1880-1910*, hvor initiativtagerne til både forskningsprojektet og udstillingen, Lene Bøgh Rønberg og Inge Lise Mogensen Bech, igennem konkrete efterlysninger af værker hos private ejere har fået kendskab til 275 værker fra danske kunstnere i epoken. 23 af kvinderne, som også biograferes i kataloget, fik udstillet en vifte af værker hver, så de kunne fremstå med karakter. Initiativet er et grundlæggende stykke arbejde, som tydeligvis er inspireret af litteraten Pil Dahlerups pionerværk og disputats fra 1983 *Det moderne gennembruds kvinder I-II* og antologien *Gennembrudsnoveller af danske kvindelige forfattere 1870-1900* fra 1984. Her kortlagdes en litterær kvindelig offentlighed i Danmark, som i årtier havde været ude af fokus litteraturhistorisk. Ud over Bertha Wegmann, som længe har været en satsningsfigur på Den Hirschsprungske Samling, fremdrog *Kvindernes moderne gennembrud* interessante navne som Sofie Holten, Augusta Dohlmann, Emilie Mundt, Marie Luplau, Ludovica Thornam og Anna Petersen, hvis værk *En aften hos veninden. Ved lampelys*, 1891, er essentiel i den selvbevidste eksponering af det kvindelige kunstneriske fællesskab og den solidaritet, som de fremkaldte i deres eget rum. Det empiriske grundlag for udstilling og antologi er en ambition om at skabe en ny nuanceret samlingsrepræsentation for det moderne gennembruds kunstnere. Mændene er jo i forvejen rigeligt repræsenteret i Den Hirschsprungske Samling.

Perspektivet blev udvidet til Skandinavien i *Against all Odds. Historiske kvinder og nye algoritmer* på SMK, kurateret og baseret på Emilie Boe Bierlich

forskning og internationale, primært amerikanske kontaktnet. Udstilling og antologi udfolder historierne om 24 nordiske kvindelige kunstnere omkring forrige århundredeskifte, der, som det hedder i forordet ”på den ene side oplevede deres køn som en barriere og på den anden side opnåede succes trods alle odds”. Den åbenbart salgbare offervinkel i forordet er imidlertid ikke ganske repræsentativ for selve udstillingen og dens ambitiøse forsøg på at genforhandle den traditionelle kunsthistorie fra 1900-tallet. Kvalitativt var udstillingen og er antologien på et højt niveau med værker af bl.a. Anna Ancher, Bertha Wegmann, Eva Bonnier, Anne Marie Carl Nielsen, Mina Carlson-Bredberg, Fanny Churberg, Marie Henriques, Suzette Holten, f. Skovgaard, Hanna Hirsch-Pauli, Elisabeth Jerichau Baumann, Kitty Kielland, Oda Krogh, Emilie Mundt, Asta Nørregaard, Helene Schjerfbeck, Ellen Thesleff og Anna Petersen. Udstillingens og antologiens nordiske udsyn skabte en kvalitativ niveauforskel og vidner om de udvalgte kunstneres internationale orientering og ikke mindst deres talent, som er fuldkommen uafviseligt. Hovedparten af kunstnerne har heller aldrig været mere ude af fokus end adskillige af deres mandlige kolleger. Emilie Boe Bierlich opfatter da også epokens kvindelige kunstnere som ”excentriske”, helt konkret forstået som nogle, der har deres akse uden for centrum, men som ikke desto mindre har en akse og et omdrejningspunkt i kunsten, som de er fælles om. Det ”excentriske” er ifølge Bierlich de kvindelige kunstneres potentiale. Som Bierlich pointerer, stod kvindebevægelserne i Norden omkring år 1900 som en intellektuel og politisk fortrop ved den historiske front, som gjorde det tydeligt, hvorfor kønnet var et vigtigt aspekt af kunstverdenen. Det bidrog omkring år 1900 til de kvindelige kunstneres fulde og lige adgang til kunstakademierne og uddannelsesmulighederne.

Udstillingen og antologien *Against all Odds. Historiske kvinder og algoritmer* er i sit sigte et forsøg på at se utopien i de kvindeliges kunstneres ”excentriske” position og æstetiske udtryk og dermed reformulere kunstens historie. Kvinderne kan ikke sættes ind i de kunsthistoriske fortællinger, der hidtil har været struktureret af netop deres periodevis fravær, men kræver en fortælling på ændrede præmisser og en revideret genreforståelse. Alene af den grund er antologiens angliciserede titel kikset. ”Imod alle odds” fastholder offervinklen på de kvindelige kunstnere. Og det kan aldrig være en kvalitet i sig selv. Tager man tillige projektets utopiske fortsættelse med om de historiske kvinder i samspil med nutidens digitale algoritmer, nærmer det sig det uforståelige. Skal den fremtidige kunsthistorie og den fremtidige beskrivelse af de mange kvindelige kunstnere, som brød igennem omkring 1900 løses af det allestedsnærværende AI (kunstig intelligens, red.)? Udstillingens og antologiens egen grafisk flimrende og irrende udtryk med digitaliserede visualiseringer dementerer i hvert fald dette. Det er kunstigt, men ikke synderligt intelligent.

Titlen ”Against all Odds” vidner om en tendens på flere ikke mindst danske museer til i de senere år at sælge udstillinger med historiske, ofte

velkendte kvindelige kunstnere som "ofre" eller "oversete". Det gælder ikke mindst SMK, som ved museets store retrospektive Anna Ancher-udstilling i 2020 også forsøgte at markedsføre denne højt estimerede superstjerne på den danske sekelskiftehimmel som en overset kvindelig kunstner. Men det gælder også andre udstillinger, senest "Against all Odds". Flere førende kvindelige kunstkritikere som Lilian Munk Rösing, Anne Sophia Hermansen og Maria Kjær Thomsen ved henholdsvis dagbladet *Politiken*, *Weekendavisen* og *Information* har i forskellig form påpeget at kvinderne ubetinget skal ind i kunstens historie, hvor de hører hjemme, men det kan kun ske ved at dokumentere deres eget værd i egen ret og eksponere deres kunst på dens egne præmisser. Da kunsten blev til og i efterlivet. Jeg tillader mig at tilslutte mig disse refleksioner, selv om nogle vil sikkert vil mene, at jeg er diskvalificeret som mand. Jeg har da også fremført kritik vedrørende SMKs offer-markedsføring af Anna Ancher-udstillingen i 2020 i *Kristeligt Dagblad*.

I den sammenhæng er det værd at fremhæve udstillingen og antologien *Kvinnliga pionjärer-Visionära landskap*, kurateret af Karin Sidén på Waldersudde, som, med en form for suveræn selvfølgelighed, præsenterer fire svenske kvindelige kunstnere fra perioden og fremhæver deres visionære landskabsopfattelse mellem symbolistisk stemningsmaleri og dramatisk ekspressiv naturpoesi: Ester Almqvist, Anna Boberg, Ellen Trotzig, Charlotte Wahlström og med perspektiv til Hilma av Klint og den teosofiske filosofi.



Anna Petersen: *En aften hos veninden. Ved lampelys. 1891. Olie på lærred. Den Hirschsprungske Samling, København.*



Charlotte Wahlström: Morgen. Arild. 1896. Olie på lærred. Privateje.



Anna Boberg: Nordlys. Studie fra Nordlandet. Udateret. Olie på lærred. Nationalmuseum, Stockholm.

Flere af kunstnerne blev inspireret af teosofien, der vel at mærke *ikke* - som et fordomsfuldt blik kunne tilskrive - stod i modsætning til deres kunstneriske talent og de visionære maleriske kræfter. Anna Boberg fremhæves eksempelvis for sine dramatiske maleriske skildringer fra Lofoten i Nordnorge med høje fjelde, snemasser, nordlys og vitalistisk solkraft, der ikke giver Edvard Munch meget efter. Højinteressante er også Charlotte Wahlströms gløden- de og brændende ekspressive landskaber fra Stockholm og Arild i Skåne. Malerierne er stedt på et intrikat sted mellem symbolismens suggestive stemningskunst og en uafviselig modernistisk farvestyrke, som går længere end Prins Eugen. Anna Boberg opnåede en betydelig succes i Paris og var et navn langt op i 1900-tallet. Wahlström udstillede i sin samtid sideløbende med sine mandlige kolleger på gruppeudstillinger, men var også drivende kraft i den feministiske modoffentlighed i de kvindelige kunstnersammenslutninger i Sverige: Sällskapet Nya Idun, De Tio og senere Svenska konstnärinnor.

Ændret holdning og ny forståelse

I de henved 40 år der er gået siden udstillingen *De drogo till Paris* sendte de kvindelige sekelskiftekunstnere tilbage i kunsthistoriens kanon, er der sket et gradvist holdningsskifte. Dengang hæftede man sig som en efterklang af den radikale 1970er-feminisme ved den dominante patriarkalske mentalitet, som angiveligt hindrede kvindelige kunstnere i at realisere deres kunstneriske talent og i flere tilfælde tvang dem til et valg mellem ægteskab, mand og børn eller en ensom tilværelse som "ugift" kvinde, udsat for en arrogant maskulin nedvurdering. De senere års forskning har rykket markant ved billedet af en misogyn kunstverden dengang omkring år 1900 som stillede de kvindelige kunstnere alle mulige hindringer i vejen og forskertse et egentlig gennembrud. Sara Alforts grundforskning og øvrige forfatterskab er et vigtigt nybrud i den henseende. Hun har bidraget til begge de nævnte udstillingsprojekter *Kvindernes moderne gennembrud* og *Against all Odds* og syntetiseret sine iagttagelser i bogen *Da træerne voksede ind i himlen* i 2025. Ved netop ikke at stirre sig blind på de kvindelige kunstneres begrænsninger, men i stedet efterforske deres muligheder, har hun nedbrudt den negative mytologi om de kvindelige kunstnere som ofre og dermed bidraget til en ændring af den samlede fortælling. Ved at følge de kvindelige kunstneres spor i Stockholm, København, München og Paris og bogstaveligt at søge ind dér, hvor kunsten *finder sted*, har Alfort fremskrevet en anden historie, nemlig at de ikke var fastlåst af deres begrænsninger og ikke manglede succes i deres samtid. Bogen handler om kvindernes frigørende selvstændighed i helt egen ret: privat, kunstnerisk og organisatorisk. I 1895 fandt den største skandinaviske feministiske kulturelle manifestation sted i København med *Kvindernes Udstilling* med dramatik, litteratur og billedkunst som bærende. Det var et resultat af det organisatoriske arbejde kvinderne indbyrdes med etablering af



kunstnersammenslutninger, læseforeninger og en række sociale tiltag, som befordrede livsrum og egne rum. Kvindernes evne til at realisere deres talent og få anerkendelse, sælge værker og blive prist både i Skandinavien og i Europa, handler om at kvinderne overskred grænser, ikke blot i Norden, men i Europa – også for deres helt egen gøre og laden. Det havde det simpelthen sjovt med deres målrettede ambitioner.

Dermed har Sara Alfort skabt mulighed for en genforhandling af historien, som ikke udelukkende handler om patriarkalsk dominans og misogyni, men også om frisind, radikal selvrealisation, solidaritet og nogle ekstremt vigtige ændrede kønsroller og samlivsformer; ikke i dag, men dengang mellem 1880-1910. Alfort er ikke ene om det. Flere af de nævnte forskerne pointerer, at (kunstner-) ægteskaber langt fra altid betød, at kvinden måtte resignere og opgive sin karriere, tværtimod var der kunstnerægtespar, som hjalp og støttede hinanden. Eksemplerne er legio: danske Anna og Michael Ancher, Agnes og Harald Slott-Møller, svenske Anna og Ferdinand Boberg, Hildegard og



Elin Danielson-Gambogi: Selvportræt. 1900. Olie på lærred. Atheneum, Helsingfors.

Bertha Wegmann: Ung pige i skoven. Toni Möller. 1892. Olie på lærred. Den Hirschsprungske Samling, København.

Reinhold Thorell. Andre levede et frisindet liv med skiftende partnere som Julia Beck, som med tiden mere blev en del af fransk kunst end svensk. Alternativt levede en række kvindelige kunstnere åbent sammen med andre kvinder, nogle af dem i en familiestruktur, hvor de adopterede et barn, som Emilie Mundt og Marie Luplau, Bertha Wegmann og Toni Möller, Sofie Holten og Erika Rosenørn-Leth. I den mere anekdotiske afdeling blev Sofie Holten og hendes daværende veninde Marie Davids forhold under et ophold i kunstnerkolonien Grez-sur-Loing syd for Paris i 1885 en spektakulær litterær affære i August Strindbergs misogynne travesti og hyperbel *En dåres forsvarstal* (1893). Strindberg og hans hustru Siri von Essen var i Grez i de samme måneder, hvor han fantaserede skandaløst og letsindigt i romanen om triangelen Siri von Essen, Marie David og Sofie Holten. Ikke desto mindre skabte Sofie Holten det smukke og ømme portræt af Strindberg under opholdet i Grez, som tilhører Nationalmuseum i Stockholm. Strindberg er aldrig skildret sandere og mere autentisk.

De kvindelige kunstners portrætkunst i perioden er efterhånden velkendt. De skabte i en hengivende solidariske bevægelse portrætter af hinanden, dedikeret deres metier som kunstnere, og de skabte selvportrætter som med styrke, ærlighed og ømhed formede et kvindeligt selv billede til tiden. Genren har sine mestre som Helene Schjerfbeck og Bertha Wegmann, men der er mange flere frapperende portrætter af Asta Nørregaard, Anna Ancher, Johannes Krebs, Hanna Hirsch-Pauli, Ludovica Thornam, Elin Danielson-Gambogi, Julia Beck, Eva Bonnier, og Ellen Thesleff. Portrætgenren hævder sig i dette momentum selvbevidst og sandt og er et studie værd i sig selv. En levendegørelse af en tid omkring år 1900, hvor kvinderne med Sara Alforts udtryk "sprængte glasloftet" og manifesterede sig suverænt med et potentiale og en frigørelsesstrategi, som viste sig at være en succes på en række vigtige kunstneriske og emancipatoriske parametre.

Udskrivning og genindskrivning

I årene frem mod Første Verdenskrig sker der et holdningsskifte inden for kunstverdenen. Kvindebevægelsernes nødvendige mobilisering og det feministiske frirum af professionelle kunstnere formelig eksploderede i de sidste to årtier i 1800-tallet, hvorefter en mærkelig tavshed indfandt sig efter 1910 på kunstfronten. Den kvindelige kunstneriske repræsentation blev igen mangelfuld i medierne, på museerne, i kunsthistoriske oversigtsværker og i forskningen. Det skete paradoksalt samtidig med at Nordens kvinder samfundsmæssigt høstede de største demokratiske sejre ved at få stemmeret og valgret. Finland var forud, ikke alene på den kunstneriske front ved allerede fra grundlæggelsen af de første finske kunsthøjskoler i midten af 1800-tallet at sikre kvinder lige adgang, men også ved sikre kvinder stemmeret i 1906. Det skete som led i den gradvise selvstændige nationsopbygning og den absolut nødvendige løsrivelse fra Rusland. Her var der ikke råd til at udelukke halvdelen af befolkningen og

dermed en fuldkommen indlysende og uundværlig ressource. Noget tilsvarende gjorde sig gældende i Norge op til og efter unionsopløsningen med Sverige. Den patriarkalske inertie var mere udpræget i Sverige og Danmark. Hvor kunstakademierne var længere om at lukke kvinder ind på lige fod og sammen med mænd, og hvor stemmeretten først blev sikret i henholdsvis 1919 og 1915.

I de nævnte udgivelser peges der på flere årsager. Den mest radikale forklaring kommer Emilie Boe Bierlich med i *Against all Odds*: "Samtidens implicitte opfattelse af manden som udgangspunktet og kvinden som det andet, eller *backlash* 'et om man vil, omkring århundredskiftet, koblet med nationalisme, antisemitisme og hvad der senere kan beskrives som en form for antifeministisk fascisme, førte altså endegyldigt til enden på modernitetens ligestillingeksperimenter også i Norden". Man kunne måske også sige mere enkelt, at kunstlivets maskuline aktører – kunstnere, kritikere, kunsthistorikere og museumsansatte – blev bange for at miste terræn og domæne og igen forsøgte at sætte sig på fortolkningen og marginalisere, hvis ikke demonisere, det andet køn.

Karin Sidén fremhæver i *Kvinnliga pionjärer*, at modernismen forstået som genre i 1910'erne og 1920'erne var mindre inkluderende end de tidligere kunstneriske genrer i 1880'erne og 1890'erne, som kvinderne havde skabt deres værker i forlængelse af. De er som om modernismen, kubismen og abstraktionen udgrænser et flertal af de kvindelige kunstnere i 1900-tallet. Det er derfor nødvendigt, som flere af forskerne påpeger, at genforhandle den kunsthistoriske fortælling. Som Lise Bøgh Rønberg og Inge Lise Mogensen Bech konstaterer i *Det moderne gennembruds kvinder*, så kan "deres værkers modernitet ikke fremlæses alene gennem kunsthistoriens isme-betegnelser". Der er således behov for en "intervention i kunsthistorien", hvor man som i de ovennævnte udstillinger og publikationer griber ind, så blikket skifter og kvinderne vurderes på deres egne præmisser. I sidste ende som kunstnere, der ikke skal leve op til andre kriterier end de rent kunstneriske.

Allerede i 1893 skrev maleren Marie Luplau i en anmeldelse: "Kunst er kunst, og det er ligegyldigt, om et billede er signeret med en mands eller en kvindes navn". Det er den indsigt nutidens kunsthistorie skal frem til; det afgørende punkt, hvor det ikke er kønnet, men kvaliteten og originaliteten, der er kriteriet. Lad Luplaus ønske træde i stedet for en lamentering over et for længst passeret århundredes skævvridninger af kønsbalancen.

Omtalt litteratur

Louise Robbert. *De drogo till Paris. Nordiska konstnärinnor på 1800-talet*. Liljevalchs Konsthall, Stockholm 1988.

Inge Lise Mogensen Bech og Lene Bøgh Rønberg. *Kvindernes moderne gennembrud 1880-1910*. Den Hirschsprungske Samling og Randers Kunstmuseum. 2024.

Emilie Boe Bierlich. *Against all Odds. Historiske kvinder og algoritmer*. SMK, København 2024.

Karin Sidén. *Kvinnliga pionjärer. Visionära landskap*. Prins Eugens Waldermarsudde, Stockholm 2023.

Sara Alfort. *Da træerne voksede ind i himlen*. Gads forlag, København 2025.