

# **KVINDER FREM!**

**Et møde mellem to  
generationers stemmer i kunsten**

En udstilling kurateret af  
Birgitte Ejdrup Kristensen og Ulla Angkjær Jørgensen



Tekster af Sanne Kofod Olsen, Birgitte Ejdrup Kristensen og Ulla Angkjær Jørgensen. Efterord af Birgitte Kirkhoff Eriksen.

De medvirkende kunstnere er Sine Bang Nielsen, Sarah Browne, Unni Gjertsen, Birgitte Ejdrup Kristensen, Claudia Reinhardt, Pia Rönicke, Bettina Camilla Vestergaard, Marie Højlund og Sandra Boss.

# HVORFOR DENNE UDSTILLING?

## — en samtale mellem kuratorerne

BIRGITTE EJDROP KRISTENSEN & ULLA ANGKJÆR JØRGENSEN

### HVORFOR DENNE UDSTILLING?

BEK: Vi har lavet udstillingen KVINDER FREM! fordi vi har opdaget en række interessante værker, som alle deler den præmis, at en yngre kvindelig kunstner har skabt et værk med udgangspunkt i en kvindelig forgænger. Det er interessant at undersøge, hvorfor disse værker er blevet skabt. Hvad er bevæggrundene? Er det de samme for alle kunstnere? Og hvad bidrager disse værker med? Rummer de ny viden? Beriger de kunsthistorien eller opererer de på andre præmisser? Udstillingen giver mulighed for at diskutere de enkelte værker i en ny kontekst og på den måde få et større udbytte af dem, men også give værkerne den synlighed, de fortjener. Det fokus, en udstilling skaber, bidrager til at give værkerne vægt, og på den måde bliver denne udstilling et forsøg på at bidrage til kunsthistorien med de udeladelser, som værkerne påpeger, nemlig kvinderne.

UAJ: Ja, og når du svarer med alle de spørgsmål, er det jo, fordi vi gerne vil vise, at kunstværket også er en undersøgelsesproces. Kunstværker og udstillinger kan i dag også være en form for forskning; en æstetisk fremdragelse af viden, hvor kunstneren som her iscenesætter en sanselig oplevelse, eller bringer det sociale ind i kunsten, og på den måde inddrager beskueren i sit studium.

BEK: Det er rigtigt, mit svar er spørgende og værkerne på udstillingen er spørgende. De henvender sig til deres objekt, den afdøde kvindelige forgænger, og spørger hende: »Hvordan var det at være dig? Hvorfor agerede du, som du gjorde? Hvad var dine tanker, idealer, motiver? Hvad var du oppe imod i tiden, og hvordan tacklede du disse udfordringer?« Det var sådanne spørgsmål, jeg selv stillede til Anna Klindt Sørensen, og som jeg føler, jeg lærte meget af at arbejde ud fra. Arbejdet med Anna Klindts 9 Haver gav mig mulighed for at få et indblik i et andet menneskes liv, såvel privat som karrieremæssigt, og tillige hendes eftermæle, det vil sige samtidens håndtering eller manglende håndtering af kunstnerens værk. Jeg lærte blandt andet, hvor vigtigt det er at være bevidst om de strukturelle forhindringer, der også findes for kvindelige kunstnere i dag, og hvor vigtig det er ikke blot at producere kunst, men også tage hånd om værkernes efterliv og såvel som sit eget kunstnerimage.

UAJ: Det er sjovt, at du nævner image, og den opmærksomhed, man som kunstner bør vie den del af virksomheden, der omhandler ens egen person. Jeg har netop afsluttet to artikler om den danske surrealist Rita Kernn-Larsen og i den forbindelse stødte jeg på en udtalelse, hun kom med i et sent interview, da hun som gammel dame oplevede et kort comeback på den hjemlige kunstscene. Det var i 1990'erne. Hun sagde, at hun aldrig havde interesseret sig for publicity. Hun havde med andre ord ikke gjort nok ud af at fremme sin egen person som ophav til de værker, som hun heller ikke passede på at hjælpe til et ordentligt efterliv.

Når man sammenholder dette vidnesbyrd med den meget selvbevidste (mandlige) surrealisme, som hun var en del af i 1930'ernes internationale kunstliv, forstår man lidt mere af årsagen til hendes »forsvinding« fra kunsthistorien. Dette giver igen næring til spekulationer over de mekanismer, der styrer vores historieskrivning. Den bygger jo på dokumentation og denne skal være produceret i samtiden og gerne præsenteres på den rigtige måde. Surrealisterne var

selv meget aktive producenter af dokumentation. De arrangerede udstillinger, samlede på hinandens værker, skrev om hinandens arbejder, fotodokumenterede møderne, fotograferede hinanden, etc. Der var mange kvinder i surrealismen og de blev hilst velkomne af deres mandlige kolleger, men det var mændene, der styrede diskursen. I megen af denne dokumentation spiller kvinderne biroller og støtteroller for de mandlige hovedaktører. Al denne dokumentation og mandlige selviscenesættelse – som udgør en betragtelig mængde arkivstof – er i eftertiden kommet til at danne udgangspunkt for biografier og kunsthistoriske analyser, som ophober mere arkivstof på basis af det allerede eksisterende. Det er i sig selv en slags naturlov; for at skrive historie må man have et arkiv. Det arkiv kan man selvfølgelig læse på nye måder, men ikke engang dekonstruktionen, som leder efter det usagte, kan klare sig uden teksten. Den leder jo mellem linjerne.

Ved at trække Kernn-Larsen frem som eksempel ønsker jeg selvfølgelig ikke at sige, at det er den enkelte kunstners egen skyld, at hun ikke er blevet husket efter fortjeneste. Det, jeg mener, er, at alle – mænd og kvinder – performer ifølge usynlige kulturelle mønstre, og kunstmiljøet er ikke hævet over dette spil, hverken det udøvende eller det akademiske, tværtimod. Vi er alle aktører på scenen, hvor spillet om kulturens værdier finder sted efter underforståede og indforståede regler. For en kunstner handler det om at blive set af de rigtige, af dem med kulturel kapital til at udødeliggøre én.

### **VÆRKERNES HENVENDELSE?**

UAJ: Jeg anser det som din og dine kollegers metode til at aktivere en forgænger til at »svare« på spørgsmål i en nutidig kontekst. Man kan kalde metoden et virtuelt historisk eksperiment. Den går ud på at reflektere over historisk performativitet, eller hvordan kunstværker bliver tillagt eller ikke tillagt historisk betydning under indflydelse af omstændighederne uden for værket. I dine værker med Anna Klindt

Sørensen trak du eksempelvis alt det ind, som ikke sædvanligvis hører med til den konventionelle forståelse af kunstværket og gjorde alt dette til en del af værket. Du spurgte til hendes egen og andres (inklusive din egen) behandling af hendes kunstnerskab og den betydning alt dette udenom har for opfattelsen af værkerne. Det er noget lignende, vi ønsker at udfolde med den aktuelle udstilling. Vi svarer ikke på alle spørgsmålene, men det er også nok så vigtigt at stille dem.

BEK: Vi har i vores snakke tidligere været inde på, hvad denne henvendelse, som værkerne rummer, gør i forhold til beskueren. Når den yngre kunstner stiller et spørgsmål til sin forgænger, som for eksempel Sarah Browne gør i hendes brev til Eileen Gray, bliver beskueren så at sige trukket ind i dialogen og dermed ind i værkets maskinrum. Man oplever som beskuer at blive inddraget, at spørgsmålet også bliver stillet til én selv, og at man uvilkårligt selv begynder at søge efter de svar, som aldrig kommer, fordi Eileen jo er død. Spørgsmålene står på den måde åbne og bliver samtidig med henvendelsen til forgænger, en henvendelse til beskueren. Man kan sige at værker altid per definition henvender sig, fordi de er karakteriseret ved at være intentionelle, at der er én (kunstneren) som vil dig (beskueren) noget. Men her sker det på en mere direkte måde via et konkret spørgsmål, som også åbner sig mod dig, eller via en iscenesættelse, der inddrager din krop.

Det, der er interessant at se nærmere på i forhold til udstillingens værker, er de specifikke måder denne henvendelse sker på, da disse henvendelsesformer, og det de afføder, er en essentiel del af flere af værkerne. Kunstnerne eksperimenterer med forskellige måder at spørge på: Hvad sker der, hvis jeg spørger Eileen Gray om hendes følelser i forhold til, at hendes stol netop er solgt på auktion til et millionbeløb? Fokus rettes mod Eileen Gray som mennesket bag den succesfulde designer. Og hvorfor er det interessant? Hvorfor interesserer vi os for mennesket bag og ikke blot for værkerne? Det gør vi heller ikke, men vi interesserer os for de usynlige mekanismer, som først

nu fremkalder denne modtagelse af hendes arbejde. Vi interesserer os for Eileen Gray som konkret eksempel. Hvad har, ud over hendes værker, bragt hende til den status hun har i dag – og hvorfor ikke dengang?

### **OG TITLEN?**

BEK: Udstillingen er kommet til at hedde KVINDER FREM! med reference til Ursula Reuter Christiansens maleri med samme titel fra 1971 (tilhører Statens Museum for Kunst). Titlens dobbelte intention er dels at pege på aktiviteten at få kvinder frem i kunsten – generelt, og dels at fremhæve, at alle værker på udstillingen trækker én eller flere historiske figurer frem fra arkivet – konkret. Det er både en aktivistisk titel og en beskrivende titel.

# VÆRKERNE – EN KORT PRÆSENTATION

**BETTINA CAMILLA VESTERGAARD (1975-) (DK)**  
**/ ELSA GRESS (1919-1988) (DK)**

Værkgruppen *Andre Strejftog* (2015) tager sit oprindelige udgangspunkt i Vestergaards fund af et portræt af forfatter og debattør Elsa Gress, malet af hendes datter, i museet KUNSTENS samling. Gress var ukendt for Vestergaard, som besluttede at lave et projekt om hende. Denne beslutning mandede blandt andet ud i *Decenter II*, hvor Vestergaard i august 2010 inviterede en gruppe samtidskunstnere på kunstnerkoloni på Marienborg Gods på Møn, hvor *Decenter* eksisterede i 1970'erne. I løbet af en fire dage lang workshop tog gruppen af kunstnere Gress' ideer frem i lyset og diskuterede og fortolkede deres betydning anno 2010. Dokumentationen af *Decenter II* indgår på udstillingen i et nyt filmværk, som præsenteres i en samlet installation med Vestergaards personlige arkiv og Elsa Gress efterladte arkivalier.





**SARAH BROWNE (1981-) (IE)**  
**/ EILEEN GRAY (1878-1976) (IE):**

Værket *Carpet for the Irish Pavilion at the Venice Bienale* og *Letter to Eileen Gray* (2009) (samt relaterede værker) var en del af Irlands bidrag til Venedig Biennalen i 2010. Browne, som i sit arbejde identificerer økonomiske strukturer som metafor for sociale og politiske relationer, stødte i forbindelse med sin research på Donegal Carpets på designeren Eileen Gray og blev bjergetaget af hendes tæppers egenart og skønhed. Da hun blev vidne til, at en stol designet af Gray var blevet solgt for € 22 mio. på auktion, blev hun nysgerrig overfor sammenhængen mellem dette astronomiske beløb og Grays egne idealer for kunstens udbredelse og brug. Værket er en henvendelse til Eileen Gray på tværs af tid i form af en ny produktion af et tæppe, en film samt et brev fra Browne til Gray.



**UNNI GJERTSEN (1966-) (NO)**  
**/ MAI ZETTERLING (1925-1994) (SE)**

Værket *The Mai Zetterling Project* (2005) handler om den svenske filminstruktør Mai Zetterling, der i sine banebrydende film hudflettede det patriarkalske samfund med det resultat, at hun en årrække blev udelukket fra »det gode selskab« og ikke kunne opnå finansiering til at realisere sine film. Værket består af videoprojektioner med klip fra Zetterlings film *Flickorna* (*The Girls*)(1968) blandet med statements som, meget forskelligt fra arven produceret af hendes samtidige kritikere, postulerer hendes succes. Værket, som på udstillingen vises i en nedskaleret udgave med tre videoprojektioner, består oprindeligt af fem videoprojektioner og tolv tekster printet på papir.



**CLAUDIA REINHARDT (1964-) (DE)**  
**/ DIVERSE KVINDelige FORFATTERE M.V.**

På baggrund af sin egen research iscenesætter Reinhardt sig selv i fotografiske i tableauer *Killing Me Softly* (2004). De viser forskellige kendte kvindelige forfattere og videnskabskvinders selvmord. Serien består af ti fotografier i formatet 80 × 120 cm og inkluderer Sarah Kane, Unica Zürn, Clara Immerwahr, Sylvia Plath, Adelheid Duvanel, Ingeborg Bachmann, Anne Sexton, Diane Arbus, Pierre Molinier og Karin Boye. I billederne prøver Reinhardt at forestille sig deres sidste øjeblik og har fotograferet sig selv i rollerne som disse personligheder. Reinhardts subjektive sympati og interesse for deres værker og biografier har været bestemmende for udvælgelsen og genskabelsen af motiverne.



**PIA RÖNICKE (1974-) (DK)**  
**/ MARIANNE BRANDT (1893-1983) (DE)**

I værket *Notes on MB* (2014) er udgangspunktet Bauhaus-designeren Marianne Brandt. I en af tre film panorerer Rönicke dét rum, hvor Marianne Brandt boede under sin tid i Bauhaus 1927-1929. I rummet er fundet og bearbejdet materiale ophængt, som er efterladenskaber efter en designers praksis og levet liv. Filmen udspringer af en række af fotografier, som Marianne Brandt tog i studielejligheden, hvor hun reflekterer rummet igennem en spejlkugle, og kuglen optager både rummet og hende selv. Rönicke gentager den handling med sin krop og et cirkulært spejl i det samme rum og forsøger på den måde at træde ind i Brandts blik. Hvordan gør man det? Det er værkets spørgsmål på mange måder. Værket består af to film, tre skærme, en skulptur og et roterende spejl.



**SINE BANG NIELSEN (1980-) (DK)**  
**/ KARIN MICHÄLIS (1872-1950) (DK)**

Bang Nielsen har i en årrække fordybet sig i forfatteren Karin Michaëlis' liv og arbejdet med at udbrede kendskabet til hendes humanistiske idealer og forfatterskab. Hun har søgt at genskabe Michaëlis' sociale ånd skulpturelt i form af »en grøn ø« med et gæstelogi, som blandt andet rummede forskellige syltninger under henvisning til forfatterens humanitære private flygtningehjælp på Thurø i mellemkrigstiden. På udstillingen viser Bang Nielsen værket *Syltesørine* (2015) som består af: syltetøj, en portrætfilm om Karin Michaëlis' hjem på Thurø, en videodokumentation af teaterstykket *Moder Mod* skrevet i samarbejde med den tyske instruktør Max Martens om flygtningepolitik med udgangspunkt i Karin Michaëlis' og Bertolt Brechts relation. Desuden præsenterer hun sin bog *Den grønne ø, Karin Michaëlis' asyl om Michaëlis med portrætter af nogle af de mange skabende kunstnere, Michaëlis gav husly.*



**BIRGITTE EJDROP KRISTENSEN (1975-) (DK)**  
**/ ANNA KLINDT SØRENSEN (1899-1985) (DK)**

Ejdrup Kristensen gik i værket *Anna Klindts 9 Haver* (2009) i en modsætningsfuld dialog med den danske maler Anna Klindt Sørensen, hvor hun i en række installationer, iscenesatte sig selv som Anna Klindt Sørensen og derved præsenterede en subjektiv fremstilling af Klindt Sørensens liv og virke. På udstillingen arbejder Ejdrup Kristensen videre med Klindt Sørensens forliste planer om et museum for kvindelige kunstnere i værket *Mit museum* (2015), idet hun giver et bud på, hvordan et lignende initiativ til at synliggøre kvindelige kunstnere kunne se ud i dag. Værket er fortløbende og består i udarbejdelsen af wikipediaartikler om kvindelige kunstnere, som endnu ikke er repræsenteret med en artikel på wikipedia.



**MARIE HØJLUND (1979-) (DK) & SANDRA BOSS (1984-) (DK)**

Komponisterne Højlund og Boss har til KVINDER FREM! skabt et nyt performanceværk *Hendes liv blandede sig med mit* (2015). Der er tale om et ny-komponeret kakofonisk lydværk. Lydmaterialet er baseret på stemmeoptagelser lavet af og med udstillingens kunstnerne. Kompositionen udgør de klange, rytmer, pauser og stemninger, som opstår i stemmerne alt efter omgivelser og situationer. På tværs af tid og rum mødes kvinderne i lydværket, der danner et fragmenteret, inkonsistent og skrøbeligt kor af kvindestemmer.

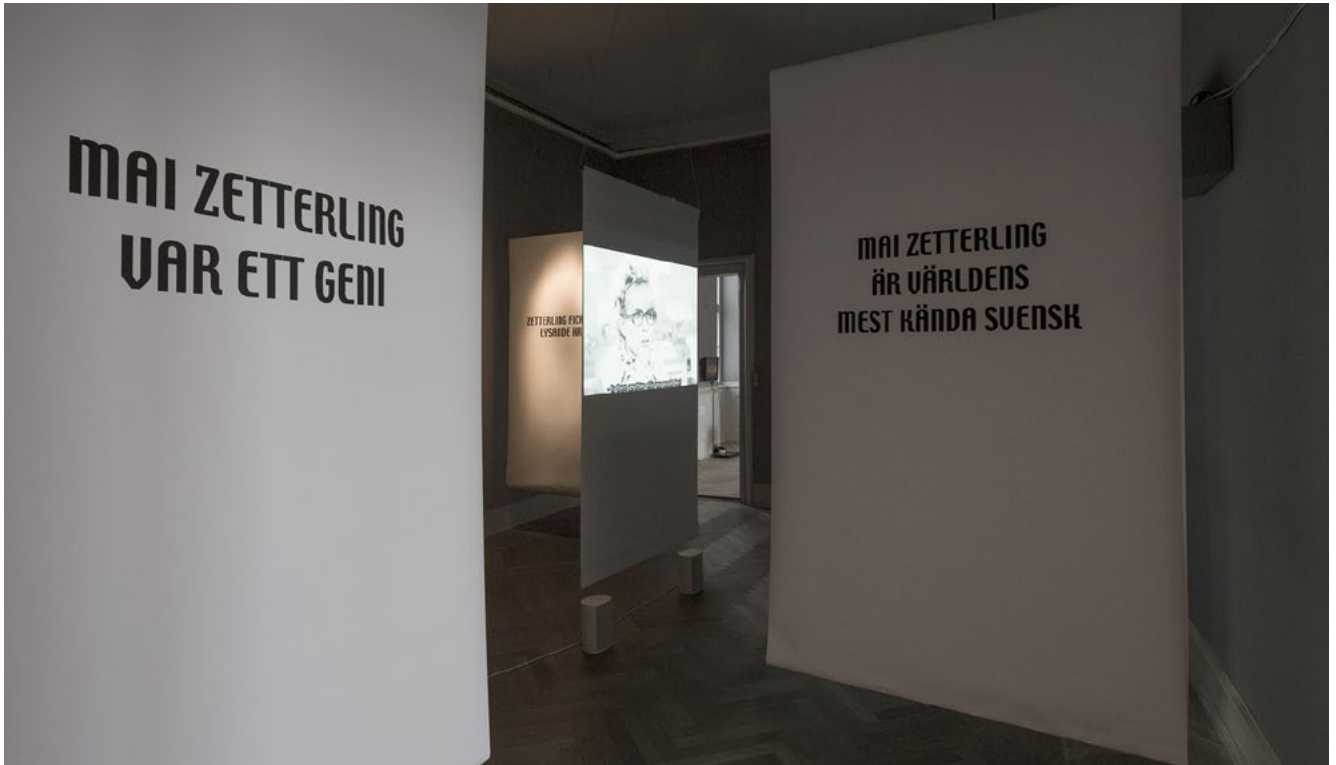


# HISTORISKE FORGLEMMELSER

ULLA ANGKJÆR JØRGENSEN & BIRGITTE EJDRUP KRISTENSEN

Vi har spurgt kunstnerne om de overvejelser, deres projekter har givet anledning til: hvorfor og hvordan de har valgt »deres« specifikke kunstnere, og hvad de har lært undervejs? Det, som går igen i flere af svarerne, er spørgsmål knyttet til historieskrivning, om man kan påvirke den og i givet fald hvordan, samt om det ansvar, der er forbundet med at skrive historie. Flere kommer også ind på de kompleksiteter, der opstår, når man beskæftiger sig med et historisk materiale, altså at der altid er tale om at træffe valg og at disse valg altid tages ud fra det, man her og nu finder relevant. Begreber som fakta og sandhed er vanskelige størrelser og kunstnerne nærmer sig dette på problematiserende måder. De identificerer disse historieskrivningens faldgruber og kredser om dem som sorte pletter, der venter på at blive belyst. Flere af værkerne peger på konkrete eksempler, på manglende eller tabt viden om begivenheder, som vedkommer den første generation af kvinder, der formelt fik adgang til uddannelse og ytringsfrihed i det offentlige rum. Som udstillingen og dens værker understreger, har disse kunstneres bidrag til (kunst) historien været overset af mange forskelligartede (men måske alligevel sammenhængende) årsager. De udfordrede magtens monopol, de passede ikke ind i de eksisterende kategorier, eller man var simpelthen ikke i stand til at få øje på dem inden for de rammer, hvormed man kategoriserede og forstod kunsten i samtiden.





### OM AT PÅVIRKE HISTORIEN

Unni Gjertsen fortæller om sit arbejde med værket *The Mai Zetterling Project* (2005):

Prosjektet startet som en reaksjon på den marginaliseringen jeg opplevde at Mai Zetterling har vært utsatt for i historieskrivningen. Jeg så en Zetterling-film på TV (*Elskande par*) som jeg oppfattet som både brilliant og mye mer radikal enn filmer fra samme tidsperiode (midten av 60-tallet) der regissører som Ingmar Bergman brukte de samme skuespillerne og tekniske team. Jeg oppfattet det som rystende at hun ikke var mer allment kjent og feiret

På baggrund af sin indignation på vegne af Zetterling lavede Gjertsen et projekt, som skulle ændre historien. Hun brugte målrettet de samme



greb, som konstant benyttes, når der skrives historie, idet hun udråbte Mai Zetterling til et geni. Gjertsen fremhævede Zetterlings gerninger og kaldte dem uovertrufne. Og hun mener, at det virkede efter hensigten. Selvom hun ikke kan garantere, at det alene var hendes udstilling på Konsthall C i Stockholm i 2005 og hendes påstand om at: »Mai Zetterling stipendiet är den svenska filmvärldene största utmärkelse«, der førte til oprettelsen af Mai Zetterling-stipendiet dengang i 2005, så mener hun dog, er det er lidt af et sammentræf, at stipendiet blev oprettet umiddelbart efter udstillingen. Således bruger Gjertsen sit eksempel til at fremhæve, at det nytter at skubbe til historien – at historien stadig er til forhandling.



### INDLEVELSE OG FIKTION

En anden strategi, som kan findes i udstillingens værker, er indlevelse. I Claudia Reinhardts fotoprojekt *Killing Me Softly* (2004) har hun iscenesat sig selv i ti kvindelige kunstners selvmordsscener. Det er en måde at arbejde sig ind på historiens blinde punkter. Reinhardt siger således:

I (...) fotografierne stræbte jeg efter at forestille mig deres sidste øjeblikke i denne verden, og jeg fotograferede mig selv i rollen som disse figurer. Mine egne, subjektive sympatier og interesse i de udvalgte kunstners arbejde og liv bestemte valget af de konkrete dødsscener, jeg rekonstruerede på denne måde. Det vigtigste var selve iscenesættelsen af disse fotos; de stræbte ikke efter en præcis og autentisk gengivelse af selve handlingen, men handlede snarere om en personlig dannelse af en legende; en legende, der bygger på skikkelser fra fortiden.



I fotografiene viser Reinhardt, hvordan hun forestiller sig de ukendte dødsscener. Der findes ikke noget arkivmateriale, der fortæller om kunstnerens sidste levende stunder eller deres tanker i det sidste øjeblik. Videre fortæller Reinhardt: »Jeg prøvede at få dem ind under huden, eller bedre, at trække deres hud ud over min egen krop.« Hendes udsagn er interessant, fordi det sætter en af udstillingens fælles tematikker på spidsen. Flere af kunstnerne forsøger at identificere sig med deres studieobjekt ved helt konkret fysisk at sætte sig i deres sted, følge deres spor, placere sig selv i situationer og på steder, hvor de har befundet sig. De gør det som en metode til at få øje på noget nyt, noget hidtil overset, som måske kan give os ny viden om den afdøde kunstner eller om de sammenhænge, hun har optrådt i.

Kunstnerne spejler sig – eller identificerer sig – med deres studieobjekter. Reinhardt på en meget inderlig og indlevende måde, Pia Röncke på en



mere distanceret og analytisk måde, når hun taler om »at holde grænserne flydende mellem det biograferede subjekt og fortælleren«. Reinhardt fortæller, at det der startede hendes projekt var, da hun hørte om den britiske skuespilforfatter Sarah Kanes (1971-1999) selvmord: »Hendes død kom som et chok for mig. Jeg havde først lige stiftet bekendtskab med hendes forfatterskab et par måneder forinden, og jeg var dybt påvirket og berørt af hendes værker. Jeg kunne ikke slå hendes død ud af hovedet. Det gik op for mig, at mange andre kvindelige kunstnere som har været vigtige for mig, mit arbejde og mit liv, også havde begået selvmord. Det måtte jeg have bearbejdet, og derfor begyndte jeg mit arbejde på serien.« Når Reinhardt iscenesætter sig selv i disse fiktive scener, sætter hun på den ene side sig selv i kvindernes sted samtidigt som hun søger at synliggøre de forskellige mulige scenarier og historier for os andre.



### HISTORIENS BLINDE PUNKTER

I sine værker har Rönicke været optaget af Marianne Brandts blik. Hun tager udgangspunkt i en række fotografier Brandt tog i sit leve-arbejdsrum på Bauhaus Dessau i 1928. Her fotograferede Brandt rummet og sig selv i en spejlkugle. Rönicke har gransket Brandts notater, skitser og fotografier i forskellige arkiver i et forsøg på at nærme sig forskellige omstændigheder omkring både Brandts arbejde og hendes tanker. Brandt dokumenterede og noterede sin egen tilstedeværelse i dette arbejdsrum, hvilket Rönicke tager udgangspunkt i ved at forsøge at placere sig i den blinde plet:

Jeg har tænkt meget over det Christa Wolf kalder DEN BLINDE PLET.  
Og hvad det vil sige at tale ud fra det blinde punkt (altså ikke hen



imod det). Det har været forsøget at træde ind i M.B.s blik (det blinde punkt), og at pege kameraet mod rummet, i 360 grader, i en nærlæsning. Jeg må insistere på at M.B.s blik er ukendt for os. Vi ved ikke, hvad det vil sige at se gennem dette blik (også i historisk forstand). Jeg forsøger at materialisere nogle af de koordinater M.B.s arbejde og tænkning sætter op, for så at træde ind i det rum på ny og arbejde og tænke med det der ikke tidligere var tilgængeligt

Notes on M.B. handler om krise, depression og forsvinding, om ikke længere at kunne stå tydeligt frem, både på grund af ydre omstændigheder og som et tvingende valg. Det handler om at bevæge sig mod det usynlige og at betragte herfra, det blinde punkt. Rönicke reflekterer det historiske rum gennem Brandts blik og skrift. Brandts personlige krise er også sammenfaldende med depressionen i slutningen af 1920'erne, nazister-



nes overtagelse i 1930'erne og Anden Verdenskrig som kulminationen på det hele – og bagefter tiden i DDR.

Brandt skabte en lang række af de vigtige metalgenstande (lamper, te- og kaffekander) på Bauhaus i perioden 1924-1929, men hun fik ikke copyright til nogen af sine design. Hun modtog heller ikke senere kommission for reproduktion af objekterne.

### **KATEGORIER OG EKSKLUSION**

Unni Gjertsen har ligeledes været på jagt i arkiver efter viden om Mai Zetterling og her fandt hun frem til det lidt overraskende, at de radikale venstreorienterede kræfter, der overtog filmetablissementet i Sverige i 1960'erne, dikterede en bestemt form for radikal æstetik, hvor Zetterling





ikke passede ind. Zetterling fik megen kritik for filmen *Flickorna* (1968) i Sverige og der skulle gå 18 år inden hun igen opnåede støtte til at producere spillefilm i Sverige. Det er overraskende for et nutidigt blik, at Zetterlings film ikke passede ind, fordi *Flickorna* faktisk er meget radikal i sit filmsprog, som er modernistisk, præget af frit flow, brud, hverdagsscener og seksualitet, samt i sit indhold, der løbende gennem hele filmen tematiserer og diskuterer kønsroller. Men denne kombination af radikalitet i filmsprog på den ene side og politisk feministisk budskab på den anden var åbenbart ikke uforeneligt med synspunkterne hos dem, som prægede filmdebatten på dette tidspunkt i Sverige.

En anden af udstillingens afdøde kunstnere, hvis virksomhed falder ved siden af de gældende litteraturhistoriske og kunsthistoriske fortællinger, er Elsa Gress. Det fandt Bettina Camilla Vestergaard ud af, da



hun ved et tilfælde stødte på et portræt af Gress i museet KUNSTENS samling, som vakte hendes nysgerrighed. Som Vestergaard siger, figurerer Gress i litteraturhistorien, men de kreative aktiviteter på hendes Decenter på Marienborg på Møn i 1970'erne er aldrig blevet skrevet ind i kunsthistorien: »Der findes ikke mange spor i hverken landskabet eller arkiver fra Marienborgs kunstneriske blomstringstid. Det kan undre én, eftersom at stedet og dets beboere på mange måder gjorde en forskel for datidens samfundsnormer og derfor udgør en original fortælling i vores samfunds kollektive hukommelse.« Decenter var et mødested for kunstnere og intellektuelle, hvor forskellige happenings, performances og kreative aktiviteter fandt sted. Selv siger Vestergaard om sit arbejde med Gress, at hendes intention er at genindskrive Gress i vores fælles historie, men på forfatterens egne præmisser. Vestergaards tilgang er sub-



jektiv, intuitiv og non-lineær i overensstemmelse med Gress' egen modvillighed mod at kategorisere sine tanker og handlinger. Og Vestergaard konkluderer:

Måske var denne modvillighed årsag til, at hun ikke har fået tildelt en større plads i historien – fordi hun var svær at placere i én bestemt kategori. Når jeg i min research har læst andres karakteristik af hende, får jeg at vide, at hun var en kvinde med et overlegent intellekt, et bizart udseende og en manglende vilje til at leve som gennemsnittet – og at hun både er blevet kaldt heksen, amazonen, rappenskralden og Danmarks eneste vrede unge mand.

Vestergaards fokuser i stedet på rejsen og mødet med det fremmede, som ifølge hende rummer en poesi og kærlighed til livet, der griber fat i noget





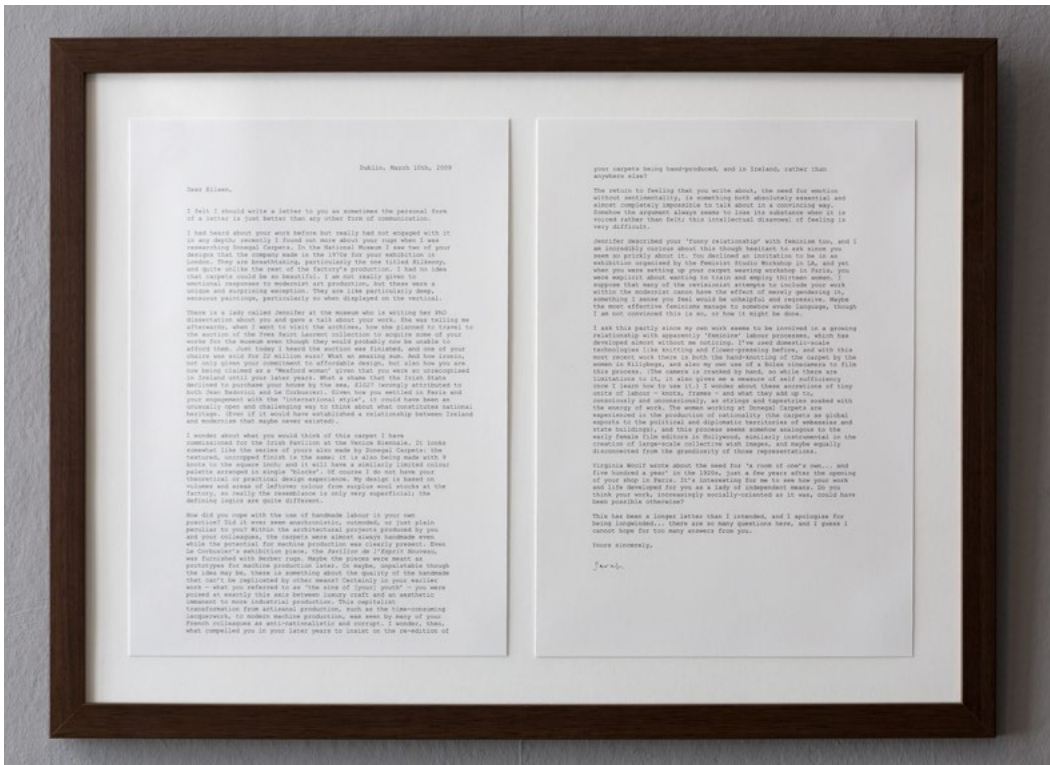
mere eksistentielt i Gress' værk. På den måde lægger hun et andet fokus på Gress end det, man kender bedst.

Også Sine Bang Nielsen tager udgangspunkt i de af Karin Michaëlis' aktiviteter, der ikke omfattes af litteraturhistorien, men som ikke desto mindre var en helt naturlig forlængelse af hendes litterære arbejde som humanist, hvor hun i 1930- og 1940'erne tilbød politiske flygtninge husly i sit hjem på Thurø. Bang Nielsen fremhæver, at der var overraskelser for hende på vejen i hendes studier af Michaëlis: »Det overraskede mig at hendes huslige sider, hendes syltetøj og overordentlig huslige humanisme, ofte bliver nedvurderet i litterære sammenhænge. Det overraskede mig, at billedet af hende som moderlig kvinde kan latterliggøre hendes arbejde som humanist og forfatter.« I Michaëlis' tilfælde er det eksplicit, at når hun træder i karakter som kvinde og moder, ekskluderes hun som forfatter af det gode selskab.



### REPÆSENTATION OG USYNLIGHED

Da Sarah Browne blev inviteret til at repræsentere Irland på Venedig Biennalen i 2009, fik det hende til at reflektere over, hvad det egentlig vil sige at repræsentere en nation: hvad og hvem bliver repræsenteret og hvori består det nationale? Hun valgte at arbejde med tæppefabrikken Donegal Carpets i Killybegs på nordvestkysten af Irland, som i mange år var kendt for at fremstille traditionsrige håndknyttede tæpper til officielle bygninger såsom irske ambassader og udenlandske diplomatiske residenser som Buckingham Palace og Det hvide Hus. Fra 1896 helt frem til 2003 foregik al produktion i Killybegs, hvorefter den håndknyttede produktion blev flyttet til Asien, mens den industrielle produktion af specialfremstillede tæpper fortsatte i Killybegs. Det var denne tradition for håndarbejdet i nationens tjeneste, Browne ønskede at undersøge



med sit værk til biennalen. Gennem sin forskning fandt hun ud af, at irske designer og arkitekt Eileen Gray havde fået fremstillet tæpper på denne fabrik, hvilket fik afgørende betydning for projektets videre udformning. Browne siger om projektet:

Hensigten med dette værk var at påpege sammenhænge mellem en række kvinder, der alle, hver på sin måde, er blevet pålagt eller har beskæftiget sig med spørgsmålet om at repræsentere deres nation, men som samtidig har været udgrænsede eller usynlige i forhold til denne repræsentation. De kvinder, som arbejdede på fabrikken i Killybegs, fik aldrig nogen sinde chancen for at se resultatet af deres arbejde i dets endelige placering. Blandt disse kvinder tæller jeg både mig selv som ung kunstner, der har fået til opgave at »repræsentere« mit land, tæppeknytterne Alana Keaney og Helena Campbell samt



designeren Eileen Gray, (...) som først rigtig vandt anerkendelse for sit arbejde i sine sene år.

Browne hyrede to tidligere ansatte væversker til at knytte et tæppe, der minder om Grays design: »Selvom tæppet kan minde om visse modernistiske designs, eller måske ligne en direkte reference til Gray, så blev dets design og farver rent faktisk dikteret af en beslutning om udelukkende at arbejde med de uldrester, der stadig stod tilbage på fabrikken,« fortæller hun. Browne sætter fokus på forholdet mellem økonomi, som her er den usynlige men konkrete kvindelige arbejdskraft, alle hænderne og alle timerne der ligger bag, og repræsentation, de synlige, symbolske værker, som bliver spredt ude i verden og kommer til at repræsentere nationen Irland. Hvem og hvad, der repræsenteres i dette navnløse håndarbejde, et lands arbejdskraft og ressourcer, bliver centrale spørgsmål i værket.

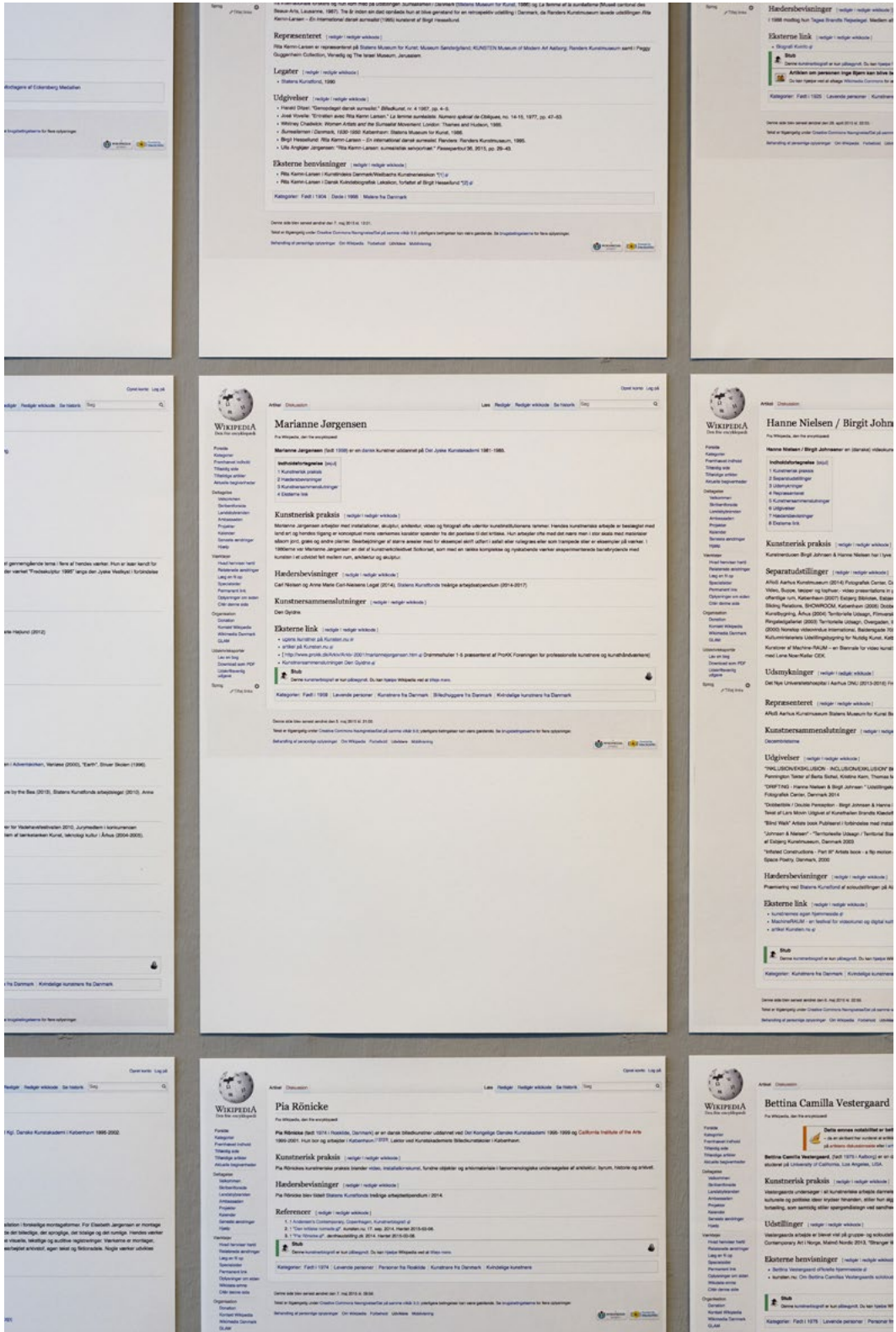


Som Rönickes værk ikke handler om Marianne Brandt som person, handler værkgruppen *Carpet for the Irish Pavilion at the Venice Biennale* (2009), *One Hour's Knotting in One Hour's Drawing (16 knots per square inch)* (2009), *One Hour's Knotting in One Hour's Drawing (9 knots per square inch)* (2009) og *Letter to Eileen Gray* (2009) heller ikke om Eileen Gray som person eller den modernistiske arv efter hende, men hun fungerer i værket som en prisme til at få øje på, forstå og forske i spørgsmål angående historiens usynliggørelsesmekanismer.

### VÆRKERNES HENVENDELSE

Alle udstillingens værker benytter sig i en eller anden grad af en dialogbaseret metode, som går ud på, at den yngre kunstner henvender sig til den afdøde kunstner. Når man som beskuer står konfronteret med værkerne, kommer spørgsmålene til at fungere som interaktioner mellem én og værket. Værket får status af et ›semisubjekt‹, der aktivt søger at inddrage beskueren i sit historiske og demokratiske projekt: Hvem og hvad er repræsenteret i historien, og hvem og hvad er ikke? Og hvilken rolle spiller det for vores opfattelse af os selv og vores samtid? Udstillingen iscenesætter og undersøger denne metode i en samtidskunstnerisk kontekst og kaster samtidigt lys over kvindernes liv og karrierer ved at udforske og analysere sammenhænge mellem kunstnerisk succes samt historiske og geografiske kontekster.





# DEKONSTRUKTIONENS DØTRE

ULLA ANGKJÆR JØRGENSEN

*Le philosophe est un père et pas une mère.*

Jacques Derrida.

Filosoffen er en faderfigur og ikke en mor, siger den franske filosof Jacques Derrida. Han siger det i et interview med filminstruktørerne Kirby Dick og Amy Ziering Kofman i dokumentarfilmen *Derrida* (2002). I filmen spørger de ham direkte, hvilken kvindelig filosof han vil anføre som sin filosofiske mor. Og Derrida, som ellers er veltalende, må have en mindre tænkepause. Først svarer han på engelsk, men må slå over i sit franske modersmål: »Min mor kunne ikke være filosof«, siger han, »for mig vil den filosofiske figur altid være maskulin. Det er derfor, jeg har dekonstrueret filosofien. (...) Der er noget forkert ved en tænkende mor. Det er det, jeg elsker, og hele tiden prøver at skabe.« Derrida forklarer videre, at hans kvindelige filosof-mor i givet fald kun kan blive hans sønndatter, som kommer efter ham og derfor bliver datter af dekonstruktionen. Der har selvfølgelig været filosoffer, der var kvinder. Vi kender for eksempel Simone de Beauvoir og Hannah Arendt, men selve filosofien som struktur er tænkt fra en mandlig position. Derrida taler om systemet, når han taler om, hvordan filosofien er kønnet. Den vestlige filosofis logik udgrænser den kvindelige tænker. Filosofiens tradition er slet og ret mandlig, det kan vi ikke lave om på, men vi kan ændre filo-

sofien for fremtiden. Derrida er interesseret i fremtiden, i det potentielle fremtiden er svanger med. Dekonstruktionen går ikke ud på at rive alt det forgangne ned, men på at identificere systemets svage punkter, dér hvor dets logik bryder sammen, og dér hvor noget er udeladt for at noget andet kan blive fremhævet.

Det samme gælder kunsthistorien. At den som tradition er mandlig og det kan vi ikke ændre. Og at kunstneren per tradition er en mand. Det har mange feminister naturligt nok spekuleret over og i 1970'erne mobiliserede de det store tværfaglige Her-Story projekt, som blandt mange aktiviteter også resulterede i udstillingen *Women Artist 1550-1950*, som de amerikanske kunsthistorikere Ann Sutherland Harris og Linda Nochlin kuraterede i 1976. (Harris & Nochlin 1981) De genopdagede mange glemte kvindelige kunstnere, som de gav oprejsning, og siden er der blevet skrevet meget om historiens glemte, kvindelige kunstnere, og der er mere arbejde at gøre. Alligevel vil det aldrig være historisk muligt at opnå ligestilling, fordi det på grund af sociale og økonomiske årsager ikke var muligt for kvinder at udfolde deres kunstneriske talent i den udtrækning, det var muligt for mænd i Europa frem til det 20. århundrede. Det vil altså aldrig blive muligt at grave lige så mange kvindelige kunstnere frem af arkiverne og give kvindekvættet retrospektiv ligestilling af den simple årsag, at hvad end der har været af kunstnerisk potentiale blandt historiens kvinder, er det ikke blevet realiseret fuldt ud. Vi vil altså aldrig kunne opnå den samme grad af repræsentation af kvinder som af mænd i museernes kunsthistoriske samlinger.

Selvom mange kvindelige kunstnere er blevet tilføjet undervejs, ændrer det ikke ved kunsthistoriens konstruktion, at der er noget irreversibelt ved historien, således som den allerede er blevet fortalt og har sat sig i kulturens selvforståelse og selvbevidsthed. På trods af at Mary Cassatt (1844-1926) og Berthe Morisot (1841-95) efterhånden er blevet fast bestanddel i fortællingen om impressionismen i Frankrig, ændrer det ikke ved, at impressionismens projekt blev defineret af mænd, og at den for-

ståelse vi har af impressionismen i dag, er defineret af et mandligt blik på verden. Men vi kan som den britiske kunsthistoriker Griselda Pollock vælge at ›differentiere kanon.‹ (Pollock 1999) Vi kan vælge at løse kanon op og beslutte, at i vores genlæsninger af historien skal Cassatt og Morisot spille en rolle. Vi kan beslutte, at vi ønsker at forstå, hvordan deres syn på verden filtreret gennem impressionismen viser sig anderledes end deres mandlige kollegers. Vi kan stå ved, at køn betyder forskel, men at forskellen varierer alt efter hvilke tidsperioder, sociale klasser og etniske grupper, vi snakker om.

Det er kunsthistoriens patriarkalske struktur, udstillingens kunstnere går i forhandling med, når de finder frem til for dem ukendte formødre. Deres motivationer er forskellige, men de insisterer alle på det paradoksale projekt, at den kunsthistoriske faderfigur skal prøves som en kvinde. Deres udgangspunkt er; der var en kvinde i historien i mit sted. På en måde reflekterer det indrømmelsen af deres egen forskel i dag. Det er en forskel, som kan tælles i tørre tal i dag, men må forstås historisk. Inden for de sidste ti år har vi i Danmark oplevet et fornyet fokus på den skæve kønsfordeling i de danske museer. Det har vækket underen, at kvindelige kunstneres værker ikke i tilstrækkelig grad er repræsenteret på museerne efter 100 år med ligestillingsdebat og uddannelse af kvindelige kunstnere på lige fod med mænd. Spørgsmålet er netop taget under fornyet behandling af kunsthistoriker Hans Dam Christensen, som kommer frem til, at problemet er strukturelt og at museerne tilslører deres indkøbspolitik bag et uspecifikt kvalitetsbegreb. De henviser altid til, at de kun køber ind efter kvalitet, men som Dam Christensen lakonisk bemærker, må det følgelig betyde, at kvindelige samtidskunstnere ikke producerer kunstnerisk kvalitet, eftersom de producerer omkring den samme mængde værker, som deres mandlige kolleger, men alligevel ikke bliver købt ind. (Christensen 2014)

Denne udstillings kunstnere angriber problemet dekonstruktivistisk, fordi de afslører, hvad kunsthistorien har udeladt. Unni Gjertsen siger, at hun fremhæver filminstruktør Mai Zetterling som et hvilket som helst

mandligt geni. Hun handler af trods og mener, at strategien virker. Når hun bruger denne strategi, peger hun på et af systemets iboende problemer, som er, at kunstnergeniet historisk er maskulint. Derrida ville sige, at det er umuligt at forestille sig geniet som en kvinde. Det var også det, den amerikanske forfatter Gertrude Stein (1874-1946) havde indset, da hun iscenesatte sig selv som mandligt kunstnergeni i sine lørdagssaloner i Paris før første verdenskrig. For at opnå status som geni måtte hun fremstille en queerperformance; hun måtte indtræde i en maskulin rolle. Hun klædte sig mandigt og agerede i sin sociale adfærd maskulint gennem en frembrusende fremtoning og styring af samtalerne i sin lørdagsmatineer. (Elliot and Wallace 1994)

Den kendsgerning, at kunstneren per tradition er en mand, har konsekvenser for identifikationen af kunstnerrollen, og hvad der defineres som legitime tematikker for kunstnerisk behandling. Nogle finder det problematisk at tolke kunst i et kønsperspektiv, men faktum er, at kvindelige kunstnere altid er blevet underkastet dette blik. Deres køn er altid blevet brugt mod og for dem som en betydningsbærende faktor i anmeldelser og omtaler. Også når de ikke selv har ment, at der var noget kønsspecifikt ved deres kunst. Det kan man ikke bare vælge at se bort fra; receptionen er blevet en uundgåelig del af værkernes og kunstnernes historie. Som Simone de Beauvoir sagde, trækker kulturen altid kvindens køn frem i fokus; hendes krop er altid i forgrunden. Den danske forfatter Elsa Gress (1919-88) fik dette at føle på en kras måde, som Bettina Camilla Vestergaard opdagede, da hun dykkede ned i hendes forfatterskab. Gress' køn ramte hende som en boomerang. Der blev sagt om hende, at godt nok havde hun et overlegent intellekt, men hun var udstyret med et bizart udseende, en manglende evne til at leve som gennemsnittet, og hun er både blevet kaldt heksen, amazonen, rappenskralden og Danmarks eneste vrede unge mand. Der var tydeligvis problemer med at acceptere den tænkende kvinde så sent som i Gress' levetid.

Så selvom mange kunstnere tidligere har frabedt sig og stadig i dag frabeder sig kønstegnet, så kan de ikke undsige sig det. Især modernis-

mens kvinder frabedte sig at blive kaldt ›kvindelig‹ kunstner, hvilket også er forståeligt, når man betænker modernismens etos om universalitet. Problemet er bare, at trods intentionen bag den modernistiske æstetik, har interessen for den kvindelige kunstner hele tiden drejet sig om, hvordan hun kunne bidrage med forskel. Mandlige kolleger og kommentatorer har interesseret sig for, hvordan kvinder kunne bidrage med noget nyt som følge af forskellen. Og kvinderne har kæmpet imod at blive determineret og generaliseret på grund af deres køn. Men de kulturelle rammer, vi forstår kunsten igennem, har altid forstået kvinders tilstedeværelse gennem et kønsfilter som forskel. Det er en kulturel konstruktion, som er under forhandling og muligvis forvandling, men stadig virksom.

Der eksisterer dette paradoks angående kunstens sfære, at den er fri og objektiv, men i praksis er den styret af konventioner, som er nedarvede og umærkeligt definerer, hvad kvalitet er. I sit arbejde med forfatteren Karin Michaëlis fandt Sine Bang Nielsen ud af, at Michaëlis' moderlige side, fx at hun syltede til sine flygtninge, blev brugt mod hende som en negativ modifikation i bedømmelsen af hendes forfatterskab. Hun blev gjort til en lidt latterlig personage. Dette peger på, at der var problemer med at blande den kvindelige sfære med kunstens sfære på dette historiske tidspunkt. Selvom vi vel mener, at dette har ændret sig, genfinder vi stadigvæk en vis berøringsangst for at blande den kvindelige sfære ind i kunsten og markere forskel. Det har den norske litteraturhistoriker Christine Hamm fundet ud af i sin forskning på norske kvindelige forfatterskaber, der behandler den enlige mor. Ifølge Hamms analyse undgår receptionen af romanerne helt dette tema, man forholder sig kun til spørgsmål om form. Og Hamm undrer sig, for hvad er der galt med at tale om moderskabet – og i dag alenemoren – i kunsten? Hvorfor skal det tabubelægges og usynliggøres i en snak om form? (Hamm 2013) Hvad er der galt med at tale om denne kvindelige forskel, dette kvindelige tema, behandlet af kvinder? Hvorfor er det ikke interessant? Hvis vi retter blikket mod billedkunsten, kan vi konstatere, at det er få samtids-



kunstnere, der har behandlet moderskabet, sammenliget med hvor meget dette tema fylder i kvinders liv. Undtagelser, der bekræfter reglen, er amerikanske Mary Kellys *Post-Partum Document* (1973-79) og herhjemme danske Kirsten Justesens værker fra 1970'erne, der behandlede moderskabet og husmoren.

For et par år siden var jeg på sommertur til et kunstmuseum i provinsen. Her overhørte jeg en kommentar fra to ældre damer. Jeg gik rundt i en udstilling, som jeg i dag ikke husker indholdet af, men det var et 1800-talstema. Den ene dame sagde til den anden: »Hvor er kvinderne?« Efter denne oplevelse har jeg ofte tænkt, at det må mange kvindelige publikummer spørge sig selv, når de går på kunstmuseum. De er født i det 20. århundrede, har alle nydt godt af stemmeretten og muligheden for at få en uddannelse. De fleste er kvindesagsbevidste og som målgruppe er kvinder over fyrre de flittigste museumsbrugere. Selvom der er gode kunsthistoriske grunde til ikke at kunne yde kvinderne 50% retfærdighed, så har der faktisk været kvindelige kunstnere i dansk kunsthistorie i størstedelen af den periode, kunstmuseerne mest beskæftiger sig med i Danmark, nemlig tiden efter 1800. Og kvinder har altid været repræsenteret som tema i kunsten. At forstå kunsthistorie i et kønsperspektiv handler ikke kun om at rehabilitere oversete kunstnere. Det handler i lige så høj grad om kritisk at tage stilling til de historier, vi fortæller. Hvordan undgår vi at reproducere forslidte historier om »kvindelige kunstnere«, når vi undersøger modernismen? Bør vi ikke samtidig problematisere den maskuline kunstnerrolle? Og måske ville det ligefrem vise sig frugtbart at koble spørgsmålet om kvinder og mænd i kunsten til et klasse-, nations- og produktionsperspektiv, som Sarah Browne foreslår med sit værk om irsk national repræsentation og fabrikken Donegal Carpets.

## Referencer

- Christensen, Hans Dam: »Med kønnet på museum. Skævhed i museernes indkøbspolitik.« i 100 års øjeblikke - Kvindelige Kunstneres Samfund (red. Charlotte Glahn & Nina Marie Poulsen). København: Kvindelige Kunstneres Samfund, 2014.
- Elliot, Bridget and Jo-Ann Wallace: *Women Artists and Writers. Modernist (im)positionings*. London and New York: Routledge, 1994.
- Hamm, Christine: »Hva er det med mor? Det ubehagelige moderskapet i norsk samtidslitteratur.« i *Kjønnsforhandlinger. Studier i kunst, film, litteratur* (red. Anne-Birgitte Rønning og Geir Uvsløkk). Oslo: Pax Forlag, 2013.
- Harris, Ann Sutherland & Linda Nochlin: *Women Artists 1550-1950*. New York: Los Angeles County Museum of Art / Alfred A. Knopf, 1981.
- Pollock, Griselda: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London and New York: Routledge, 1999.

## Film

- Derrida. Directed by Kirby Dick and Amy Ziering Kofman. Zeitgeist Video, 2002.

# KVINDER FREM!

SANNE KOFOD OLSEN

2015 er et fejningsår for ligestillingen i Danmark. Det er nemlig 100 år siden, at kvinderne fik valgret. Det skete ved en omfattende grundlovsændring i 1915, hvor ikke bare kvinder, men også mindrebemidlede borgere nu kunne bidrage til demokratiet gennem deres valgret. Det var også den officielle begyndelse til et perspektivrigt ligestillingsprojekt, som nu har været i 100 år.

Hvilken betydning har det så haft for billedkunsten? I den seneste tid (foråret 2015) har der været en fornyet debat om ligestilling i kunstens verden, hvor kvindelige kunstnere bl.a. har spurgt, hvorfor der på museer stadig bliver købt flere kunstværker af mandlige kunstnere end kvindelige kunstnere. Det er et godt spørgsmål, som problematiserer ligestillingsforholdene i kunstverdenen. På Museet for Samtidskunst kan man dog med en vis stolthed konstatere, at samlingen her, indsamlet gennem de sidste næsten 25 år, har en nogenlunde ligelig fordeling mellem mænd og kvinder.

Det var netop heller ikke for at problematisere de kønslige uligheder, at jeg i 2013 som direktør for Museet for Samtidskunst valgte at indgå i et samarbejde med kunstneren Birgitte Ejdrup Kristensen og kunsthistorikeren Ulla Angkjær Jørgensen om udstillingen KVINDER FREM! Udgangspunktet for udstillingen var en fejring af ligestillingsåret og et fokus på kvindelige kunstnere i fortid og nutid.

Fokuseringen på kvindelige kunstneres ligestilling med deres mandlige kolleger tog for alvor fat i 1970'erne, hvor feministiske kunstnere tog problemstillingen op. Retten til og muligheden for på én gang at være kunstner og kvinde var i fokus og dengang handlede det mere end nu om en generel kvindefrigørelse, der gik hånd i hånd med kvindernes adgang til arbejdsmarkedet. En del af de feministiske kunstneres arbejde handlede dog også om en genskrivning af kunsthistorien. I løbet af 1970'erne udkom adskillige bøger om kvindelige kunstnere fra renæssancen (1550) til i dag baseret på kunsthistorisk forskning. Her kunne man dokumentere, at der havde været flere hædrede kvindelige kunstnere selv i 1500-tallet, men at mange af disse kunstnere undervejs var blevet glemt i historieskrivningen.

Da jeg for nogle år siden skulle skrive en lille tekst om danske kvindelige modernister til et udstillingskatalog, lavede jeg et mindre researcharbejde, hvor jeg kunne konkludere det samme. De danske kvindelige kunstnere, der var aktive fra 1920'erne og frem til deres død, var på lignende vis blevet glemt eller delvist glemt i kunsthistorieskrivningen, selvom de i deres levetid var blevet hyldet med akademiets medaljer, retrospektive udstillinger, store avisinterviews, etc. Det var bl.a. Ebba Carstensen, Astrid Holm, Franciska Clausen og Anna Klindt Sørensen, hvis kunstnerskaber havde været markante og som alle var meget påvirkede af den internationale udvikling.

Anna Klindt Sørensen er et fælles udgangspunkt for denne udstilling, eftersom kunstner og kurator Birgitte Ejdrup Kristensen i mange år har arbejdet med Anna Klindt Sørensens liv og kunstnerskab i sine egne kunstværker. Et dialogprojekt, som således forener samtidskunsten med kunsthistorien og det dobbelte feministiske projekt: nemlig en form for ›empowerment‹ af nutidens kvindelige kunstnere på den ene side og på den anden side en undersøgelse af og fokus på fortidens kvindelige kunstnere. Dette er det metodiske udgangspunkt for udstillingen KVINDER FREM!, hvor kunstnerne er udvalgt baseret på deres kunstneriske arbejde med og interesse for én eller flere historiske kvindelige kunstnere. Således arbejder

Sine Bang Nielsen med digteren Karin Michaëlis (1872-1950), Sarah Browne med designeren og arkitekten Eileen Gray (1878-1976), Unni Gjertsen med den svenske skuespiller og filminstruktør Mai Zetterling (1925-1994), Claudia Reinhardt med en række historiske kvindelige kunstnere, der alle begik selvmord, Pia Rönicke med Marianne Brandt og Bettina Camilla Vestergaard med Elsa Gress (1919-1988). Birgitte Ejdrup Kristensen selv arbejder videre med Anna Klindt Sørensen (1899-1985).

Udstillingen bevæger sig også således fra samtidskunsten ud i et tværkunstnerisk felt, hvor det åndelige møde mellem kunstnere på tværs af generationer belyser det komplekse felt mellem synliggørelsen af historiens kvindelige kunstnere og nutidens kvindelige kunstneres positionering som ligestillede i kunstverdenen og i samfundet. Mødet sker i de billedlige, sproglige og performative værker, der er kernen i udstillingen.

Med udstillingen KVINDER FREM! fejres således ligestillingen i kunstens verden såvel som i samfundet.

## EFTERORD

På Museet for Samtidskunst er vi stolte af at kunne præsentere udstillingen KVINDER FREM! Et møde mellem to generationers stemmer i kunsten i anledningen af 100-året for kvindernes valgret.

På trods af, at der er gået hundrede år, siden de danske kvinder fik retten til at stemme, er det et emne, der er absolut relevant at beskæftige sig med til alle tider. Det drejer sig nemlig ikke kun om, at kvinderne i 1915 fik mulighed for at tage del i politiske beslutninger og derigennem give deres mening til kende, men også om, at kvinderne blev anerkendt som gyldige og ligeværdige medborgere i det danske samfund, og at deres stemmer og bidrag således blev anerkendt som betydningsfulde.

Her i år 2015 handler det ikke blot om at mindes og fejre den sejr, som kvinderne efter femogtyve års kamp opnåede i 1915, men også om vigtigheden af den fortsatte undersøgelse, diskussion og tematisering af kvindernes position og synlighed i samfundet inden for det politiske, såvel som det sociale og kulturelle.

Kunsten er et rum, hvor samfundsmæssige forhold, kulturelle fænomener og kønsproblematikker kan vendes og drejes på alle tænkelige og utænkelige måder, og hvor alle spørgsmål er velkomne. Museer er således ideelle steder for de fortsatte undersøgelser og diskussioner af kvinders plads i kulturen og samfundet.

Med udstillingen KVINDER FREM! er det kvinders position og synlighed i såvel kunst som samfund, der sættes under luppen og drøftes. Udstillingen er kurateret i et samarbejde mellem billedkunstner Birgitte

Ejdrup Kristensen og kunsthistoriker Ulla Angkjær Jørgensen. Idéen fik de, da de stødte på en tendens hos kvindelige samtidskunstnere til at beskæftige sig med tidligere generationer af kvindelige kunstnere i deres egne værker og kunstneriske praksisser. Udstillingens værker er skabt af syv kvindelige samtidskunstnere, som alle har været i kunstnerisk dialog med deres forgængeres liv, tanker og værker på forskellig vis. Et af de spørgsmål, de stiller er, om kvindelige kunstnere nu også er blevet set og hørt gennem de sidste 100 år?

Museet ønsker at takke kunstnerne Sine Bang Nielsen, Sarah Browne, Unni Gjertsen, Birgitte Kristensen, Claudia Reinhardt, Pia Rönicke og Bettina Camilla Vestergaard for deres engagement og deltagelse i udstillingen samt alle udlånere. Også en stor tak til de to kuratorer, og alle andre, der har medvirket til at realisere udstillingen. Blandt dem er museets tidligere direktør Sanne Kofod Olsen og museets medarbejdere Helen Nishijo Andersen, Enrico Passetti, Helene Christensen og Dea Thune Antonsen. En særlig tak rettes desuden til de fonde, der har støttet og dermed muliggjort udstillingen: Roskilde Kommunes Kulturpulje, Statens Kunstfond og Kulturstyrelsen, Kulturkontakt Nord, OCA: Office for Contemporary Art Norway, Knud Højgaards Fond, Jyllands Postens Fond samt Oda og Hans Svenningsens Fond.

Birgitte Kirkhoff Eriksen  
Direktør

Birgitte Ejdrup Kristensen og Ulla Angkjær Jørgensen  
KVINDER FREM! Et møde mellem to generationers stemmer i kunsten, 2015  
ISBN nr. 978-87-90690-38-0  
© Birgitte Ejdrup Kristensen og Ulla Angkjær Jørgensen

Publikationen udgives digitalt i pdf-format  
Publikationen er sat med skrifterne North og Rum Sans, tegnet af Trine Rask.  
Oversættelser: René Lauritsen  
Foto: Anders Sune Berg  
Layout: Åse Eg

Publikationen udgives i forbindelse med udstillingen KVINDER FREM! Et møde mellem to generationers stemmer i kunsten på Museet for Samtidskunst, Roskilde, 13. maj – 6. september 2015.

Særlig tak til Sanne Kofod Olsen, tidligere direktør for Museet for Samtidskunst, som så muligheder i udstillingen, har været en vigtig sparringspartner og fik ideen til titlen. Tak til Museet for Samtidskunst for at præsentere udstillingen og museets medarbejdere for at realisere den: Enrico Passetti, Dea Thune Antonsen, Helen Nishijo Andersen og Helene Johanne Christensen. Desuden tak til Roskilde Kommunes Kulturpulje, Statens Kunstfond og Kulturstyrelsen, Kulturkontakt Nord, OCA: Office for Contemporary Art Norway, Knud Højgaards Fond, Jyllands Postens Fond, samt Oda og Hans Svenningsens Fond for at yde økonomisk støtte til udstillingen. Desuden tak til Kildare County Council for udlån af værket *Carpet for the Irish Pavilion at the Venice Biennale, 2009* af kunstneren Sarah Browne.

#### FOTOKREDITERING, PORTRÆTTER

Nulevende kunstnere:

**Sarah Browne**, s. 9, fotograf Floortje Robertson  
**Unni Gjertsen**, s. 10, fotograf Ina Åsheim  
**Pia Rönicke**, s. 12, Det Kongelige Danske Kunstakademi  
<http://www.kunstakademiet.dk/skoler/grundudd/>  
**Sine Bang Nielsen**, s. 13, fotograf Tim K Jensen

Ældre generation kunstnere:

**Elsa Gress**, s. 8, arkivfoto ukendt fotograf  
**Eileen Gray**, s. 9, <http://www.irishtimes.com/life-and-style/people/eileen-gray-thoroughly-modern-maker-1.2015801>  
**Mai Zetterling**:, s. 10, <http://imgbuddy.com/mai-zetterling.asp>  
**Sarah Kane**, s. 11, <http://art-sheep.com/?p=10018>  
**Marianne Brandt**, s. 12, Bauhaus-Archiv Berlin  
<http://www.larcobaleno.com/design-guide/designers/marianne-brandt.html>  
**Karin Michaëlis**, s. 13, <http://arbejderen.dk/kultur/feminist-humanist-og-anti-fascist>  
**Anna Klindt Sørensen**, s. 14, arkivfoto ukendt fotograf