

# Elisabeth Jerichau-Baumann

## Sapfisk orientalisme

Hvad var Elisabeth Jerichau-Baumanns motivation for at male erotisk ladede portrætter af kvinder? Denne artikel præsenterer en queerteoretisk læsning af Jerichau-Baumanns orientalistiske portrætter af kvinder, med særligt fokus på en af hendes mest kendte modeller, den egyptisk-osmanniske prinsesse Zainab Nazlı Hanım (1853-1913).

### Resumé

---

Inden for forskningen i orientalistisk kunst er begrebet *homoerotic encoding* næsten udelukkende blevet undersøgt med udgangspunkt i mandlige kunstnere og *the male gaze*. Selvom forskere har diskuteret kvindelige orientalistiske malere som polsk-danske Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881) ud fra en feministisk synsvinkel, har den stort set undgået queerteoretiske læsninger af hendes værk. Denne artikel undersøger Jerichau-Baumanns erotisk prægede orientalistiske portrætter af kvinder, med særligt fokus på en af hendes mest kendte modeller, den egyptisk-osmanniske prinsesse Zainab Nazlı Hanım (1853-1913). Ud fra en undersøgelse af *the queer feminine gaze* i Jerichau-Baumanns malerier, fotografier, personlige breve og skriftlige beretninger argumenterer artiklen for muligheden af en større grad af samarbejde og ligestilling i forholdet mellem vestlig kunstner og ikke-vestlig model.



Fig.1. Elisabeth Jerichau-Baumann, *Prinsesse Nazili Hanum*, 1875. Olie på lærred, 132 x 158 cm. Privateje. Foto: Sotheby's, Paris. Public domain.

*[Hun] var halvt skjult af de blaa, med kostbar Guipure garnerede Omhæng paa den dejligt udskaarne Ibentræsseng, der stod paa en Estrade; hun er mig uforglemmelig. I disse sine forglemmigej-farvede, duftende Omgivelser, paa den bløde Pude, laa Nazili; hendes duftende Haar omgav Ansigtet som en Glorie [...]*<sup>1</sup>

Den sanselige beskrivelse ovenfor stammer fra den polsk-danske kunstmaler Elisabeth Jerichau-Baumanns (1819-1881) *Brogede Rejsebilleder* (1881), som er beretninger fra hendes rejser i Middelhavsområdet mellem 1869 og 1875. I citatet her refererer hun til et formativt møde i Konstantinopel i 1869, hvor hun mødte en af sine vigtigste modeller, den egyptisk-osmanniske prinsesse Zainab Nazlı Hanım (1853-1913).<sup>2</sup> Jerichau-Baumann var en anerkendt kunstner blandt Europas kongelige og i den danske overklasse, og det var gennem sit sociale netværk, hun fik adgang til Zainab Nazlı Hanıms familie, hvor hun som kvinde havde mulighed for at komme ind i de ellers lukkede haremmer. Jerichau-Baumann rejste rundt i Tyrkiet, Grækenland og Egypten, hvor hun malede portrætter af personer fra alle sociale lag i en række "orientalistiske" malerier. Begreberne "orientalistisk" og "orientalisme" bruges her som reference til en kunstgenre, der var populær i 1800-tallet, og som udsprang af den vestlige forestilling om "Orienten" – et forældet udtryk, som dengang blev brugt om det, der i dag udgøres af Tyrkiet, Grækenland, den arabiske

halvø og Nordafrika. Formålet med at anvende denne terminologi i artiklen er at indkredse og kritisere den orientalistiske genre.<sup>3</sup> Særligt Elisabeth Jerichau-Baumanns erotisk prægede afbildninger af kvinder kalder på nærmere undersøgelse, idet de vender op og ned på de konventionelle forventninger til køn, motiv og seksualitet i orientalistisk kunst.

Jerichau-Baumanns beskrivelse af Nazlı, der sidder model for kunstneren, synes at referere direkte til motivet i maleriet *Prinsesse Nazili Hanım* (1875) [fig.1], hvor man ser Nazlı Hanım ligge tilbage på ryggen som en odalisk i et harem. Kunstnerens beskrivelse stemmer overens med adskillige elementer i maleriet, bl.a. det blå forhæng, forglemmigejerne og kvindens hoved, der hviler på en pude med håret som en krans rundt om. De seksuelle undertoner i Jerichau-Baumanns beskrivelse af Nazlı Hanım som "uforglemmelig", da hun lå "paa den bløde Pude", videreføres i maleriet på en måde, der gør det svært alene at opfatte Jerichau-Baumanns ord som en svulstig beskrivelse helt blottet for erotisk spænding.<sup>4</sup> Det, at Jerichau-Baumann har ladet en sort kvinde indgå i billedet – i teksten kaldet Lalla – understreger blot det erotiske i motivet, idet det skaber en kompleks trekantseffekt mellem kunstneren og modellerne. Kunstnerens idealiserende fremstilling af Nazlı Hanım som en engel med en glorie af hår omkring sig står i kontrast til fremstillingen af Lalla, der beskrives noget mindre flatterende som en vagthund.<sup>5</sup> Denne racialiserede modsætning mellem godt og ondt sammenfatter orientalismens fremherskende dualitetspar: begær og afsky, tilknytning og afvisning og den erotiske spænding mellem underkastelse og intimitet.<sup>6</sup>

Elisabeth Jerichau-Baumann skrev og udgav sine selv-mytologiserende rejsebeskrivelser mere end ti år senere og refererer meget passende selv til dem som "brogede" erindringer. Bogen er skrevet i en stil, der var typisk for datidens vestlige rejselitteratur, dvs. snarere med et underholdende end et oplysende perspektiv for øje.<sup>7</sup> Men selvom Jerichau-Baumanns fremstillinger – hhv. på skrift og i maleri – af modellen Nazlı kan virke halv-apokryffe og hyperbolske, så udspringer fantasibillederne af et virkeligt forhold mellem Jerichau-Baumann og Nazlı Hanım, som blev befæstet over en årrække via personlige breve, og som rækker ud over orientalismens sensationsjageri. Modsat Jean-Auguste-Dominique Ingres' *La Grande Odalisque* (1814) og dennes uvirkelige kropslige proportioner, så malede Jerichau-Baumann en kvinde fra den virkelige verden, baseret på et virkeligt møde mellem dem.<sup>8</sup> Hvad var Jerichau-Baumanns motivation for at male dette portræt af Nazlı Hanım og andre erotiske portrætter af kvinder? Var det udelukkende malerier, der skulle tilfredsstille mændenes orientalistiske fantasier? Eller kræver Jerichau-Baumanns identitet som kvinde, at hendes værker fortolkes anderledes? Og i hvilken udstrækning var Nazlı Hanım vidende om sin deltagelse i kunstnerens eksotiserende vision?

Trods Jerichau-Baumanns gentagne udforskning af den hyperseksualiserede kvinde som motiv har de fleste kunsthistorikere været forbeholdne over for at undersøge de mulige queer-associationer i Baumanns værker. I midten af 00'erne undersøgte kunsthistorikerne Mary Roberts og Julia Kuehn hver især Jerichau-Baumanns liv og arbejde ud fra en feministisk synsvinkel, hvilket har været medvirkende til at rette fokus på hendes kunstneriske bidrag. Men det var først i 2016, at kunsthistorikeren Reina Lewis introducerede begrebet *the queer female gaze* i forhold til Jerichau-Baumann, nemlig i artiklen "Sapphism and the Seraglio: Reflections on the Queer Female Gaze and Orientalism". Lewis konstaterede her, at der var tale om et emne, der manglede at blive behandlet i litteraturen, og hun opfordrede til, at det blev studeret nærmere.<sup>9</sup> Sidenhen har kunstmuseet AROS i 2021 præsenteret en stor Jerichau-Baumann-udstilling. I det tilhørende udstillingskatalog undersøger Sine Krogh og Anna Rebecca Kledal Jerichau-Baumanns sammensatte nationalidentitet og hendes rolle som kvindelig kunstner, men de diskuterer ikke hendes queerness.<sup>10</sup> Ud over artiklen i udstillingskataloget har Kledal også udgivet bogen *Kunstmaleren og prinsessen. Elisabeth Jerichau Baumanns møde med prinsesse Nazili* (2021), som skildrer de stærke socio-politiske understrømme i mødet mellem Jerichau-Baumann og Nazlı Hanım.<sup>11</sup>

Mary Roberts har sat Jerichau-Baumanns sensuelle fremstilling af sine kvindelige motiver i relation til "the citational nature of orientalism" og kunstnerens "financial motivations", idet hun mener, at Jerichau-Baumann kopierede sine mandlige kolleger af markedshensyn. Roberts hævder desuden, at portrætterne af Nazlı Hanım blev udstillet i Europa uden modellens samtykke, og mener altså, at

forholdet mellem kunstner og model fortrinsvis byggede på antipati og udnyttelse.<sup>12</sup> Elisabeth Jerichau-Baumann tilpassede ganske rigtigt ofte sine værker i forhold til markedet og forfulgte sandsynligvis de orientalistiske tematikker ud fra et ønske om at kunne sælge sine værker, men det er ikke desto mindre usandsynligt, at hendes interesse for genren udelukkende kan tilskrives markedet. En sådan fortælling afskriver helt modellens og kunstnerens kreative og seksuelle agens.

Jerichau-Baumanns malerier fortjener at blive behandlet påny med udgangspunkt i en queer og postkolonial teoretisk ramme med henblik på at udfordre den eksisterende antagelse om, at Jerichau-Baumanns seksualiserede portrætter primært var økonomisk motiverede efterligninger af samtidens mandlige kunstners arbejder, samt at Nazlı Hanım skulle have været uvidende om, at værkerne fandtes, eller ikke ville have syntes om dem. Tegnene på et *queer female gaze* i Jerichau-Baumanns malerier, rejsebeskrivelser og breve peger på en anden dimension af orientalismen, nemlig en dimension, hvor et mere ligeværdigt og kollaborativt – eller i hvert fald mere komplekst – forhold mellem den vestlige kunstner og den ikke-vestlige model er muligt. Begrebet *the male gaze* blev første gang brugt i 1975 af Laura Mulvey til at beskrive, hvordan man i film ser verden fra den heteroseksuelle mands synsvinkel, og hvordan kvinden reduceres til et seksuelt objekt og tildeles roller, hvor hun udelukkende har til formål at opfylde mændenes narrativer og begær; i modsætning hertil kaster *the queer female gaze* et erotisk blik på verden, samtidig med at modellens agens understreges.<sup>13</sup>

Formålet her er ikke på anakronistisk vis at bevise, at Jerichau-Baumann eller hendes modeller skulle have identificeret sig som lesbiske eller homoseksuelle; ikke alene ville en sådan påstand være umulig at efterprøve, men den kompliceres også af datidens manglende sociale accept af homoseksualitet og mangel på et sprog til at udtrykke begær til en person af samme køn. Derudover hænger queerness sammen med seksuel orientering, uden at afhænge heraf, og begrebet favner en bred vifte af identifikationer og praksisser, der eksisterer uden for heteronormativitetens rammer, der baserer sig på en række binære kønsroller. Judith Butlers teori om kønsperformance kan bruges til bedre at forstå denne skelnen. Butler definerer køn som noget konstrueret, som en indlært adfærd dikteret af samfundet, som den enkelte performer. Jerichau-Baumanns queerness har i den forstand ikke noget med seksualitet at gøre, men er funderet i en afvigelse fra den fastlagte kønsmæssige drejebog.<sup>14</sup> De potentielle queer-associationer i værkerne får dog ikke orientalismens problematiske natur til at forsvinde. Med dette in mente forsøger denne artikel at skabe en bredere forståelse af Jerichau-Baumann, der undersøger hendes brug af *the queer female gaze* og kobler hendes arbejde til en større queer-historie, der er viklet ind i arven efter orientalismen.<sup>15</sup>

## Havfruerødder

Elisabeth Jerichau-Baumann blev uddannet fra kunstakademiet i Düsseldorf (ca. 1840-1845) hvor hun indhøstede velment, men også nedsættende ros fra sin kunstnerkollega Peter von Cornelius, der omtalte hende med ordene "I hele Düsseldorfskolen er der kun et mandfolk, og det er Elisabeth Baumann".<sup>16</sup> Hun var særligt dygtig til bestilte portrætarbejder og, med større eller mindre succes, en form for patriotisk romantik. På grund af Jerichau-Baumann status som immigrant med en uddannelse fra Tyskland var der delte meninger om hendes arbejde. Hendes stil og motiver blev i Danmark opfattet som udpræget tyske og blev ikke taget godt imod de første år efter den første slesvigske krig 1848-1850, som havde skabt en antipati for Tyskland hos danskerne.<sup>17</sup>



Fig. 2. Elisabeth Jerichau-Baumann, *En såret dansk kriger*, 1865. Olie på lærred, 107 x 142,50 cm. Statens Museum for Kunst, København. Foto: Public domain.

Nogle af Jerichau-Baumanns værker appellerede dog til det danske publikum, bl.a. hendes personificering af Danmark, *Moder Danmark* fra 1851, der blev et berømt nationalsymbol, samt *En såret dansk kriger*, (1865) [fig.2], der blev erhvervet af Statens Museum for Kunst året efter dets tilblivelse. Disse idealiserede, fortællende tableauer blev næsten uden undtagelse udført i akademisk stil med præcise, naturalistiske detaljer.

Andre gange, når motivet måske var mere vovet og var af større personlig interesse, var kunstnerens penselstrøg løsere og mere energiske. Et eksempel på dette stilskeft er Jerichau-Baumanns havfruemalerier. Allerede i 1860'erne begyndte hun på en serie barbrystede havfruer: mytologiske skabninger, der symboliserer det dragende begær og kvindeforførelsens farlige kræfter. Under et ophold i Rom malede hun *Havfrue* (ca. 1860-1861) [fig.3], som hun fik indrammet i en forgyldt muslingeskalsramme, i forbindelse med at billedet skulle udstilles på Salon de Paris 1861.<sup>18</sup> Havfruemalerierne er en forløber for kunstnerens senere interesse i den tillokkende charme hos de ligeledes mytologiserede (og efter sigende mindre civiliserede) seksuelt frigjorte kvinder fra de mystiske, utilgængelige haremmer.



Fig. 3. Elisabeth Jerichau-Baumann, *Havfrue*, ca. 1860-1861. Olie på lærred, 114,3 x 149,86 cm. Privateje. Foto: Public domain.

Havfruetemaet var populært i Danmark på grund af H.C. Andersens eventyr *Den lille havfrue* (1837). H.C. Andersen var en nær ven af Jerichau-Baumann og skrev senere hendes biografi. Malerens havfruer synes at være en fortolkning af Andersens eventyr, og i sin dagbog betegnede han en af udgaverne som "ganske mesterlig" da han første gang så maleriet.<sup>19</sup> Måske værdsatte Andersen Jerichau-Baumanns skildring af havfruen, fordi hun i så høj grad lykkedes med at gengive de orientalistiske elementer i *Den lille havfrue*. I eventyret beskriver H.C. Andersen havslottet på en måde, der leder tanker hen på Østens arkitektur. Derudover kan dovenskaben hos indbyggerne i fantasibyen ses som en afspejling af Vestens fordomme om de østerlandske befolkningers tilbagelænedede livsstil. Havverdenen bliver en metafor for de uoverstigelige forskelle mellem Østen og Vesten, hvor Østen opfattes som tillokkende, men også fundamentalt anderledes og farlig. Hos Jerichau-Baumann manifesterer denne forestilling sig i havfruernes positurer: De ligger henslængt som haremskvinder med en fortryllende himmel i baggrunden. Samme konventionelle opfattelse går igen i Jerichau-Baumanns senere portrætter af østerlandske kvinder.

Et andet interessant fortolkningslag er de queer undertoner i H.C. Andersens *Den lille havfrue*. Andersen forblev ugift og nærede tilsyneladende ugengældte følelser for vennen Edvard Collin (1808-1886).<sup>20</sup> Andersens eventyr er derfor blevet fortolket som en skjult selvbiografisk beskrivelse af hans egen dødsdømte kærlighed til Collin, der, ligesom Ariels prins, var skæbnebestemt til at blive gift med en prinsesse, hvilket betød, at Andersen (og hans tavse hovedperson) måtte lide i stilhed. Både de breve, hvori H.C. Andersen erklærer sin kærlighed til Collin, og det faktum, at eventyret blev udgivet få år efter Collins bryllup, er med til at gøre en sådan analyse troværdig.<sup>21</sup> I og med at Jerichau-Baumann var ven med eventyrforfatteren, har hun måske været mere opmærksom på Andersens queer kodning af *Den lille havfrue* og har kunnet genfortolke denne intention rent visuelt i sit eget værk ved at anlægge et *queer female gaze*, når hun rejste uden for Europas grænser.

## Lalla og prinsesse Nazlı Hanım

I 1869-1870 og igen i 1874-1875 rejste Jerichau-Baumann – ledsaget af en af sine sønner – til

Tyrkiet, Grækenland og Egypten for at finde inspiration til orientalistiske motiver til sine værker. Efter det første møde med Nazlı Hanım skrev Jerichau-Baumann til sin mand: "I går forelskede jeg mig i en smuk tyrkisk prinsesse", og kaldte hende "mine orientalske Drømmeriers Stjerne".<sup>22</sup> Disse oplevelser dannede baggrund for Jerichau-Baumanns forskønnede rejsebeskrivelser og orientalistiske malerier, der vidner såvel skriftligt som visuelt om en selvstændig erotisk følsomhed hos kunstneren for sin model. Nazlı Hanım blev også øjeblikkeligt optaget af Jerichau-Baumann og gengældte hendes hengivenhed i breve allerede fra det år, da de mødtes, i 1869. I november det år skrev Nazlı Hanım: "As I know your time is very precious since you must have so much to see and do in Constantinople, and that tomorrow you have some time...I write to say I should be most happy to see you and give you the note of introduction I promised to my cousins in Egypt." Nazlı Hanım hjalp altså med glæde Jerichau-Baumann med at komme i kontakt med hendes familie i Egypten, som var Jerichau-Baumanns næste rejsemål. Desuden tilbyder Nazlı Hanım at mødes en anden dag, "if you prefer a visit all to yourself".<sup>23</sup> Senere skrev hun til Jerichau-Baumann om det forestående bryllup med Halil Şerif Pasha (også kendt under navnet Khalil Bey; 1831-1879): "You speak of my marriage, I feel the warmth of all you say...but as yet only the preliminary arrangements are made, and we do not know when it will take place. You understand enough of the etiquette of Turkish life to know that I have never even seen the prince... if I do go to Egypt as his wife the first thing I shall think of is to invite you, my dearest friend and your daughter to come and stay with me."<sup>24</sup> De to kvinder etablerede tydeligvis stærke bånd allerede fra starten, et bånd, der var stærkt nok til, at Nazlı Hanım holdt fast i det, selvom hun snart skulle giftes.

Der kom mindst tre oliemalerier af Nazlı Hanım ud af Baumanns første besøg i Konstantinopel i 1869-1870. Det ene portræt blev givet til prinsesse Alexandra af Wales (senere dronning af Storbritannien, 1844-1925), hvis introduktionsbrev gjorde modelseancen mulig; det andet forblev hos Nazlı Hanım, og det tredje beholdt Jerichau-Baumann selv.<sup>25</sup> Det er uvist, hvorvidt det maleri, Jerichau-Baumann beholdt, og som hun beskrev som "i ægte Haremsdragt"<sup>26</sup>, er det maleri, der nu kaldes *Prinsesse Nazili Hanım*, muligvis dateret 1875 efter at være blevet omarbejdet efter kunstnerens andet besøg i Egypten.<sup>27</sup> Det er i hvert fald sandsynligt, at der også fandt modelseancer sted under dette besøg, i og med at Nazlı Hanım i et brev skriver, at hun "shall be happy to give you sittings on the days you name."<sup>28</sup> Uanset hvad udstillede Jerichau-Baumann det portræt, hun selv beholdt, på New Bond Street Gallery i London i 1871, med titlen *The Favourite of the harem*. I en omtale af udstillingen beskrives maleriet som "a veritable study from Oriental life" og "the size of life". Dette kunne tyde på, at de tematisk omfattende og rent fysisk store (over 1,5 m i bredden) *Prinsesse Nazili Hanım* og *The Favourite of the Harem* muligvis er ét og samme maleri.<sup>29</sup>



Fig.1. Elisabeth Jerichau-Baumann, *Prinsesse Nazili Hanum*, 1875. Olie på lærred, 132 x 158 cm. Privateje. Foto: Sotheby's, Paris. Public domain.



Fig.4. Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Olie på lærred, 130,5 x 191 cm. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.

Jerichau-Baumanns maleri *Prinsesse Nazlı Hanım* forestiller en liggende Nazlı Hanım iklædt brusende, mønstrede stoffer. Selvom det ikke er et nøgenstudie, anes prinsessens krop tydeligt gennem det tætsiddende stof. Den anden kvinde i maleriet (som menes at være Lalla) tjener samme funktion som i mandlige orientalistiske kunstneres (f.eks. Jean-Léon Gérôme (1824-1905) og Édouard Debat-Ponsan (1847-1913)) haremsbilleder af bade- eller massagescener: en sort kvinde med mørk hud, der agerer kontrast til hendes elfenbenshvide herskerinde. Som Linda Nochlin forklarer i *The Imaginary Orient*, er der ofte en antydning af lesbisk relation mellem den passive herskerinde og den aktive tjenerinde, der i orientalistisk kunst typisk afbildes i race- og klasse-mæssige forskelligheder.<sup>30</sup> Ikke kun de orientalistiske badescener, men også Manets *Olympia* (1863) – som fik sin berømmelse på Salon de Paris 1865 – anvender denne trope [fig.4].<sup>31</sup> Det er muligt, at Jerichau-Baumann har set, eller i hvert fald hørt om, Manets værk, før hun færdiggjorde sit eget portræt, og at det har inspireret hende til at male Lalla med en buket blomster i hånden, ligesom Manets sorte kvinde i *Olympia*. Jerichau-Baumann gør dog maleriets erotiske spænding endnu større ved ikke alene at lade Lalla række Nazlı Hanım buketten med forglemmigej, men også lade hende bade Nazlıs krop i bladene fra den, som hun drysser ud over den længselsfulde prinsesse.

Nazlı Hanım ligger afslappet hen, tilsyneladende uden skam, og hendes intense, udadrettede blik antyder tilstedeværelsen af en anden beskuer end Lalla, nemlig maleriets beskuer. Også på anden vis indikeres tilstedeværelsen af en beskuer lige uden for maleriets ramme. Ikke alene mødes beskueren af Nazlı Hanım's sensuelle blik, også den lille abe kigger varsomt ud på den indtrængende, meget lig katten i Manets *Olympia*. Begge dyr kan i øvrigt opfattes som seksuelle symboler.<sup>32</sup> På den fine guldbakke foran Nazlı Hanım står to kopper, hvilket tyder på, at hun er i færd med at nyde drikken i selskab med en anden. På kanten af bakken ligger en tændt cigaret, som man kan regne ud, at modellen lige må have lagt fra sig, idet en diskret røgsky rejser sig fra hendes forføreriske smilende læber. Sådanne detaljer har kunstnere traditionelt anvendt til at antyde tilstedeværelsen af et mandligt blik. Her undergraves det traditionelt maskuline greb dog og omdirigeres af den kraftige røde signatur lige under Nazlı Hanım's fødder: "Elisabeth Jerichau

*Baumann Stambul 1875.*” Kunstnerens signatur anvendes her som en umiskendelig markør af et kvindeligt blik, der forhindrer ethvert foregivende af et subjektgørende mandligt blik. Interessant nok ser det ud til, at Baumanns signatur på et tidspunkt er blevet udvisket og siden påført igen af hende selv, lige under den oprindelige signatur.<sup>33</sup> Det er svært at gisne om, hvorfor denne rettelse er lavet, men det kunne underbygge formodningen om, at Jerichau-Baumann begyndte på og signerede maleriet, mens hun var i Konstantinopel i 1869-1870 (på det tidspunkt kaldet Stambul), og at hun derefter lavede nogle justeringer, efter at hun havde mødt Nazlı Hanım igen under sit andet besøg, hvorefter hun signerede det opdaterede maleri i 1875. Uanset hvad er der ingen tvivl om, at det har været Jerichau-Baumanns intention at lade sit navn fremgå af maleriet.

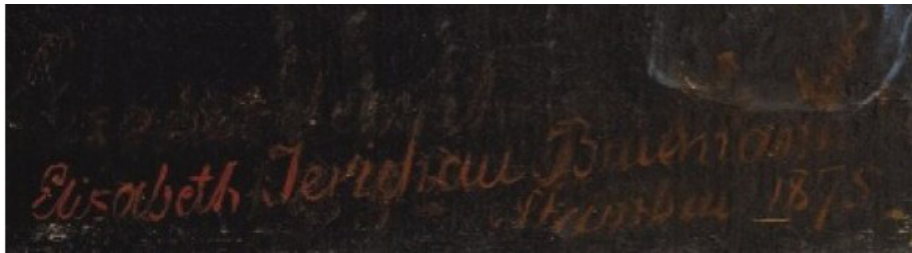


Fig.5. Detalje fra Elisabeth Jerichau-Baumann, *Prinsesse Nazili Hanum*, 1875. Olie på lærred, 132 x 158 cm. Privateje. Foto: Sotheby's, Paris. Foto: Public domain.

Trods Jerichau-Baumanns orientalistiske maleriers umiskendeligt erotiske natur har man i forskningen været hurtig til at kategorisere værkerne som imitationer af hendes mandlige kollegers arbejder. Denne tendens til at underkende kvindelige kunstners seksuelle agens er i modstrid med den tilsyneladende lethed, hvormed forskerstanden associerer noget homoerotisk til de mandlige kunstnere. Joseph Boone laver for eksempel i sin bog *The Homoerotics of Orientalism* (2015) en række homoerotiske tolkninger af den orientalistiske kunst, men kun mændenes homoerotiske praksisser er repræsenteret.<sup>34</sup> Efter min mening synes udviskningen af den kvindelige seksuelle agens at stamme fra en socialt konstrueret tilbøjelighed til som udgangspunkt at opfatte kvinder som heteroseksuelle.

Jerichau-Baumanns værker er tydeligt påvirket af de hyper-seksualiserede orientalistiske troper, man fandt hos kunstnere som Delacroix, Ingres og Gérôme, og hun gentager unægtelig motiver som den liggende haremskvinde, der bekræfter stereotype vestlige haremsfantasier; ikke desto mindre bliver dynamikken mere indviklet, når det traditionelle, erotiserende mandlige blik erstattes med et ligeledes erotiserende kvindeligt blik næret af oplevelsen fra et reelt møde. Orientalismen forærede Jerichau-Baumann nogle etnografiske konventioner, som gjorde det muligt for hende at navigere i det ellers moralsk forkastelige felt, som de homoerotiske portrætter ligger i. Hendes seksualiserede malerier af kvinder kan på én og samme gang forstås som et ønske om at indfri det vestlige publikums forventninger og som en dokumentation af en anden kultur, hun var en af de få, der havde adgang til.



Fig.6. P. Sebah: *Prinsesse Nazli Hanum, carte de visite* (u.d.), privateje, Danmark. Gengivet i *Orientalism, Eroticism and Modern Visuality in Global Cultures*, red. af Joan DelPlato og Julie F. Codell (New York: Routledge, 2016), 149.

### Nazlı Hanıms kulturelle hybriditet

I forhold til samtidens mandlige malere såsom Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) og Alexandre Cabanel (1823-1889) har Elisabeth Jerichau-Baumanns 'harems'-malerier den fordel, at hendes malerier i kraft af den direkte adgang til det kvindedominerede rum og kontakten med bestemte modeller rummer en iboende autenticitet. Et harem kan bredt defineres som kvindernes og børnenes private gemakker, og det har altså ikke noget at gøre med Vestens opfattelse af en

hemmelig verden præget af udskejelser og seksuelle afvigelser. Mens den mandsdominerede orientalisme som regel fremstillede disse rum, som var de et vakuum helt uden vestlig indflydelse, så afskriver Jerichau-Baumanns observationer ikke en tværkulturel udveksling. Tværtimod skriver hun ofte med beklagelse om Vestens indflydelse på den østerlandske kultur. Samtidig var hun dog klar over, at det netop var denne kulturelle hybriditet, der i første omgang gav hende adgang til denne anden kultur.<sup>35</sup>

Jerichau-Baumanns køn gav hende mulighed – men dog ingen garantier – for at få adgang til harems sfæren. I forhold til Nazlı Hanım blev restriktionerne tilføjet et ekstra lag, fordi der var tale om et kejserligt harem, og Jerichau-Baumann skulle derfor først have tilladelse fra prinsessens mor. På den tid var det ualmindeligt i Tyrkiet at skildre samfundslivet, i modsætning til i Europa. Det stred nemlig imod den osmanniske tradition med stærkt stiliserede miniaturemalerier, der modsatte sig direkte efterligning. Kun nogle helt særlige omstændigheder gjorde det muligt for Jerichau-Baumann at få adgang til haremmet og til at male Nazlı Hanım i vestlig realistisk portrætstil.

Nazlı Hanım's familie kom fra et socialt lag i Det Osmanniske Rige, der var mere tilbøjeligt til at modtage Jerichau-Baumann, idet de i forvejen var omgivet af vestlig kultur. Prinsessens far havde studeret i Frankrig og var en stærk fortaler for Vestens konstitutionelle styreform og politiske reformer.<sup>36</sup> Nazlı Hanım blev undervist af en engelsk lærerinde og talte flydende fransk, engelsk, osmannisk og arabisk. Nazlı Hanım var desuden ofte ude at rejse, og hun giftede sig med den berømte kunstsamler og osmanniske ambassadør i Frankrig, Khalil Bey, som introducerede hende for aktuelle strømninger inden for vestlig kunst. Nazlı Hanım's familiemæssige baggrund og multikulturelle uddannelse skabte et miljø, der gjorde både hende og hendes familie mere villige til at skubbe til de osmanniske sociale normer.

Forskere som Roberts og Kuehn har hævdet, at Nazlı Hanım ikke vidste, at Jerichau-Baumann castede hende til rollen som erotisk forførerinde. Eftersom der ikke findes nogen dokumentation for, at Nazlı Hanım nogensinde selv så de sensuelle portrætter, har antagelsen været, at Baumann bevidst gemte sine værker for Nazlı Hanım, og at Hanım ville have følt sig forrådt eller have skammet sig, hvis hun havde vidst, at værkerne blev udstillet.<sup>37</sup> Ikke desto mindre kan Nazlı Hanım's egne tanker om denne form for ekshibitionisme godt have været mere komplekse.

Jerichau-Baumann mødte Nazlı Hanım første gang i 1869 i hendes fars hus ude ved havet i Istanbul, hvor hun rådede over hele førstesalen, der er blevet beskrevet som et *haremlık*: kvindernes private afdeling i de osmanniske overklassehjem. Prinsessen tog dog imod både mandlige og kvindelige gæster.<sup>38</sup> Hendes private gemakker bestod bl.a. af en opholdsstue, et stort bibliotek og en koncertsal, indrettet og udsmykket i europæisk stil med bl.a. lysestager og et Erhard-klavert, som hun ofte brugte til at underholde særlige gæster. (Hun havde bl.a. haft besøg af Prinsesse Alexandra og den franske kejserinde Eugénie.) Det kejserlige harem bekræftede til dels Vestens forestillinger om det overdådige og luksuriøse harem, men brød også med dem. Prinsessens vestligt inspirerede soiréer repræsenterer et hybrid-harem, der omfavnede både østlige og vestlige samfund, og i særdeleshed portrætkunsten. Nazlı Hanım forærede Jerichau-Baumann et lille, signeret fotografi (*carte de visite*) af sig selv under et af Jerichau-Baumanns besøg, formentlig under det andet besøg i 1874-1875, hvis man skal dømme ud fra Nazlı Hanım's mere modne ansigt [fig.6].<sup>39</sup> Udvekslingen af portrætter understøtter teorien om, at Nazlı Hanım var åben over for, at man så billeder af hende i udlandet, og hvis Jerichau-Baumann modtog fotografiet under sit andet besøg, styrker det formodningen om, at *Prinsesse Nazlı Hanım* er det portræt, der blev udstillet i 1871 og siden modificeret og signeret påny i 1875, i forbindelse med Jerichau-Baumanns andet besøg hos prinsessen.

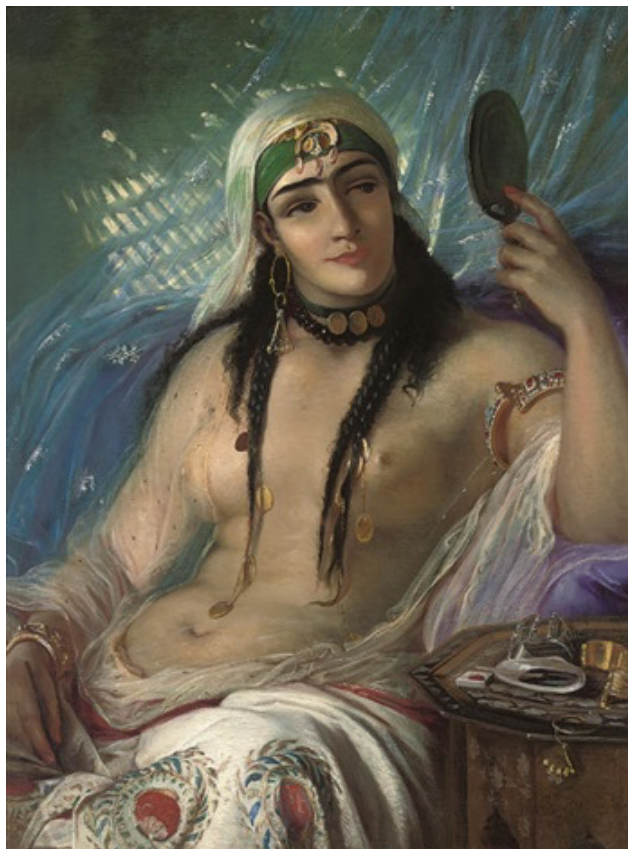


Fig.7. Elisabeth-Jerichau Baumann, *En Odaliske, som spejler sig*, 1869. Olie på lærred, 97,7 x 75 cm. Privateje. Foto: Christie's, London. Foto: Public domain.

## Cigaretter og kvindefrigørelse

I første halvdel af 1800-tallet var det usædvanligt, at kvinder røg cigaretter, især offentligt. En af Nazlı Hanım's gæster har beskrevet hendes salon som "covered with photographs of relations, friends, Sovereigns, and celebrities, of whom the Princess whilst smoking uninterruptedly cigarette after cigarette, spoke volubly, sometimes in English, sometimes in French."<sup>40</sup> Cigaretten i maleriet af Nazlı Hanım er derfor en lille, men vigtig detalje, der relaterer til den tværkulturelle udveksling. Der findes mange haremsbilleder, hvor kvinderne ses ryge, men som regel ryger de enten vandpibe eller langskaftet pibe. Jerichau-Baumann har malet Nazlı Hanım med en rullet cigaret, som var det, man typisk røg i Vesten på den tid. I 1800-tallets kunst og litteratur fungerer piber, cigarer og cigaretter ofte som symboler på mandens magt. Agtværdige kvinder blev sjældent afbildet rygende, og cigaretten blev brugt som en indikator på moralsk forfald hos f.eks. skuespillerinder, sexarbejdere og lesbiske.<sup>41</sup>

På et andet portræt af en ukendt siddende kvinde med titlen *En Odaliske, som spejler sig* (1869) [fig.7] er cigaretten igen diskret placeret i motivet. Jerzy Miskowiak har givet værket den udvidede titel "*An odalisque from the harem of Mustafa Fazil Pasha in Constantinople looks at herself in a mirror*", en reference til Nazlı Hanım's far.<sup>42</sup> Modellen bærer en kunstfærdig hovedbeklædning i guld og silke med guldmønter, der falder i kaskader ned gennem hendes hår. Hun sidder med et gennemsigtigt, guldbesat sjal om sig, der afslører hendes skuldre, bryster og mave, og som en anden renæssance-Venus holder hun et spejl op foran ansigtet.<sup>43</sup> En enkelt cigaret ligger i et muslingeskalsformet askebæger ved siden af en æske tændstikker på et lille ottekantet bord. Bordet går igen i *Prinsesse Nazil Hanum*, hvor også Nazlı Hanım's tændte cigaret ligger [fig.8]. Bordene har samme størrelse og har begge en ottekantet bordplade med et indlagt geometrisk mønster med sorte trekantet. De to modelleres hårbeklædning ligner hinanden, med en halvmåne i midten, de har begge langt sort hår, kraftige øjenbryn og det samme forførende smil i den ene mundvig. Det

guldarmbånd, som Nazlı Hanım har på i *Prinsesse Nazlı Hanım*, ligner de to armbånd i *Odalisque* (det ene har hun på, det andet ligger åbent på bordet), og det florlette blå forhæng med guldstjerner går også igen i begge malerier. De mange lighedspunkter mellem de to værker kunne være et tegn på, at Nazlı Hanım har siddet model - eller inspireret - til begge værker.



Fig.8. Til venstre, detalje fra Elisabeth Jerichau-Baumann: *En Odaliske, som spejler sig*, 1869. Til højre, detalje fra Elisabeth Jerichau-Baumann, *Prinsesse Nazlı Hanım*, 1875.

Det, at Jerichau-Baumann inddrager den ellers mandlige praksis med at ryge i sine malerier - en last, som modellerne uden at undskylde hengiver sig til (både i maleriet og i det virkelige liv) - kan have haft til formål at nedbryde de traditionelle kønsroller. *En Odaliske, som spejler sig* har et mere maskulint udtryk qua sine brede skuldre og brystparti, den let firkantede kæbelinje og håret, der er flettet på en måde, som begge køn gjorde det i Egypten. Jerichau-Baumanns androgyne afbildninger af de siddende modeller blev i et enkelt tilfælde bemærket af en europæisk kunstanmelder, som refererede til Jerichau-Baumanns malerier af østerlandske kvinder som "the masculine quality of Madame Jerichau's works."<sup>44</sup> I begyndelsen af 1900-tallet begyndte de amerikanske tobaksfirmaer at sælge tyrkisk tobak, ofte markedsført med billeder af østerlandske kvinder. Mærket "Fatima" havde f.eks. et billede af en tilsløret kvinde på pakken og teksten »Always satisfying«, hvilket åbenlyst var rettet mod de mandlige rygere og signalerede, at produktet var i stand til at tilfredsstille deres

behov, med en tydelig analogi mellem nydelsen ved rygning og nydelsen ved kvinder.<sup>45</sup> For Jerichau-Baumann signalerede cigaretten en indtrængen i mandens privilegerede sfære, hvor rygning hang sammen med et kendskab til det intellektuelle liv i rygeværelser og på caféer, hvor kvinderne ikke måtte komme. Man kan muligvis opfatte det som en forløber for førstebølgefeminismen i starten af 1900-tallet, hvor cigaretterne blev et symbol på kvindernes ligestilling med mænd. Baumanns brug af cigaretten synes også at indikere, at kvinder var lige så forfaldne til "maskulin nydelse" såsom trangen til nikotin og begær til andre kvinder.

## Kysk orientalisme og den kvindelige kunstner



Fig.9. Henriette Browne, *Une visite (intérieur de harem, Constantinople, 1860)*, 1860. Olie på lærred, 86 x 114 cm. Privateje. Foto: Public domain. Der fandtes også andre kvindelige orientalistiske kunstnere i 1800-tallet, men Jerichau-Baumanns brug af *the queer female gaze* gør værkerne unikke. Den franske maler Henriette Browne (1829-1901) udgør en interessant kontrast til Jerichau-Baumanns orientalisme. Browne var aktiv omkring ti år før Jerichau-Baumann, og også hun fik adgang til haremmerne pga. sit køn og sine sociale kontakter. Brownes maleri *Une visite (intérieur de harem, Constantinople, 1860)* [fig.9] blev udstillet på Salon de Paris 1861, hvor det blev mødt med anmelderros for sin præcise og afdæmpede gengivelse af et harem.<sup>46</sup> Browne malede billedet, samme år som hun var på en rejse til Konstantinopel, og det udgør en fuldkommen modsætning til Jerichau-Baumanns sensuelle haremsbilleder, idet hun har malet et afdæmpet billede af værdige, fuldt påklædte kvinder; en gruppe kvinder, som lige er ankommet for at hilse på haremets øverste kvinde, og som endnu bærer slør. Sceneriet er helt igennem kultiveret, uden antydninger af noget erotisk. Arkitekturen er sparsom, og lyset fra vinduerne til venstre i billedet falder ind på en tom væg, der fylder en fjerdedel af billedkompositionen. Hvor Jerichau-Baumanns penselstrøg er løse og farvevalget ekspressivt, er Brownes farvehåndtering stram, og de mange detaljer understreger billedets autentiske karakter.<sup>47</sup> Og mens Jerichau-Baumann har påført detaljer, der peger på en tilstedeværende beskuer – f.eks. de

to kopper i *Prinsesse Nazili Hanum*, der antyder, at nogen er der for at drikke sammen med hende – så har Browne anlagt et perspektiv, der helt fjerner beskueren fra billedet.

Selvom visse anmeldere ved Salon de Paris 1861 var skuffede over, at Brownes maleri ikke levede op til de gængse haremsfantasier, som sås hos de mandlige orientaler, så var modtagelsen overvejende positiv, og værket blev opfattet som værende passende for en kvindelig maler.<sup>48</sup> En kritiker skrev, at “Only women should go to Turkey—what can a man see in this jealous country?”<sup>49</sup> Browne skabte altså præcedens forud for Jerichau-Baumann om, at man ikke behøvede producere seksualiserede værker for at blive anerkendt som orientalist. Det tamme harem blev muligvis taget endnu bedre imod af det vestlige publikum, fordi det kom fra en kvindelig kunstner.

Brownes succes med den kyske orientalisme udfordrer antagelsen om, at Jerichau-Baumanns værker skulle være udformet, som de blev, for at indskrive sig i en mere salgbar, hedonistisk orientalisme. En kritiker skrev om hendes orientalistiske værker, at “Hendes Glæde ved at vække Opsigt førte hende med Aarene til en vildere Jagt efter Effekter...og gjorde hendes Pensel afskyelig brutal”, hvilket bekræfter, at hendes arbejde ikke var anerkendt af alle.<sup>50</sup> En anden tolkning kunne være, at Jerichau-Baumann var motiveret af en personlig interesse i at udforske afkroge af genrer, der gjorde det muligt for hende at male sensuelle billeder af kvinder, ligesom hendes nationalistiske og allegoriske værker var mere lukrative end de fortryllende havfrueportrætter, som hun alligevel valgte at fortsætte med at skabe.<sup>51</sup>



Fig.11. Elisabeth Jerichau-Baumann, *En ægyptisk Pottehandlerske fra Bulaah ved Nilen. Cairo, 1876*. Olie på lærred, 99 x 138,5 cm. Privateje. Foto: Public domain.



Fig.12. Elisabeth Jerichau-Baumann, *En ægyptisk pottesælgerske ved Gizeh*, 1876-1878. Olie på lærred, 92 x 114 cm. Statens Museum for Kunst, Danmark. Foto: Public domain.

## Vandbærere og krukkesælgere

Jerichau-Baumanns malerier af Nazlı Hanım var ikke det eneste tilfælde, hvor kunstneren eksperimenterede med en allerede eksisterende kunstgenre. Jerichau-Baumann malede også kvinder fra lavere sociale lag i Kairo, Bulak, Gizeh og Memphis, bl.a. en række billeder af kvinder, der enten er i gang med at sælge eller som bærer på vandkrukker. I sine rejsebeskrivelser skriver Jerichau-Baumann malende om sin fascination af disse kvinder:

*Hist og her en enkelt Kvinde, der lydløst, med Krukken paa Hovedet, bevægede sig gennem Sandtaagen henimod Nilens Bred! Her var det, at jeg modtog Indtrykket til min Vandbærerske ved Nilen. Den ene af Kvinderne lod et Øjeblik det sorte, klare Klædebon synke, fordi det var saa uhyre hedt; hun troede at være ubemærket, og hendes Legemes Skjønhedsfylde aabenbaredes for mig, endmere frembaaren ved det rige, nubiske, frynsede Bælte-Brudesmykke - det Eneste, som manden, naar han forskyder sin Hustru, er pligtig at give hende.<sup>52</sup>*



Fig.10. Elisabeth Jerichau-Baumann, *Vandbærersker*, 1875. Træsnit, fra *Brogede Rejsebilleder* (Kjøbenhavn: Thieles, 1881). Public domain. Uddraget er fra kapitlet "Ægypten 1870", og den kvinde, Jerichau-Baumann så livligt beskriver i teksten, er gengivet i bogen som xylografi efter et maleri, der siden er gået tabt [fig.10]. Reproduktionen er dateret til 1875, men maleriet blev formentlig færdiggjort tidligere og vist på Baumanns udstilling i London i 1871. Flere kritikere beskrev hendes malerier som "pronouncedly ethnographical", og nævner "one or two female studies of Fellaheen."<sup>53</sup> *Fellaheen* er flertalsformen af *fellah*, dvs. en mellemøstlig landbrugsarbejder. Jerichau-Baumanns brug af disse kulturspecifikke begreber var en anden måde at få værkerne til at fremstå endnu mere autentiske.<sup>54</sup> To andre malerier i samme genre bærer de næsten ens titler, *En ægyptisk Pottehandlerske fra Bulah ved Nilen. Cairo* (1876) og *En ægyptisk pottesælgerske ved Gizeh* (1876-78) [fig.11-12]. Begge malerier forestiller en sensuel kvinde, der sidder på jorden omgivet af store lerkrukker. Begge figurer læner sig med vægten på venstre arm og ser flirtende ud på beskueren, hvilket får malerierne til at ligne

Jerichau-Baumanns havfruebilleder i betydelig grad. Kunstneren har givet pottesælgerne samme positur og konfronterende blik og har blot udskiftet havet med et egyptisk landskab, tangen med guldornamenter og klipperne med lerkrukker.

Samme komposition kunne senere genfindes i en noget uventet kontekst. Der findes ingen dokumentation, der kan bekræfte, om Nazlı Hanım nogensinde så Jerichau-Baumanns haremsportræt af hende. Til gengæld findes et interessant fotografi, der peger på, at Nazlı Hanım kendte til Jerichau-Baumanns pottesælgersker. På et tidspunkt i 1880'erne fik Nazlı Hanım selv taget en række studiefotografier [fig.13]. På det første sidder Nazlı Hanım foran et bagtæppe med pyramider og palmer, som taget ud af en turist-souvenir. Hun er iklædt en kjole i vestlig stil og sidder ærbart med benene over kors. På det andet foto, med samme baggrund, har Nazlı Hanım skiftet tøj og er nu klædt i en traditionel osmannisk mandsdragt. Ved hendes fødder sidder en kvindelig ledsager klædt som *fellah* med bare fødder og hviler armen på en stor lerkrukke; ligesom Jerichau-Baumanns pottesælger ser hun direkte ud på beskueren.<sup>55</sup>



Fig.13. Ukendt fotograf, *Prinsesse Nazlı Hanım* (u.d.), fotografi. Sutherland archive, Staffordshire record office.

Fotografierne sidder i et fotoalbum, som har tilhørt den 3. hertug af Sutherland, og de er formentlig en gave fra Nazlı Hanım til hertugen fra hans besøg i Kairo i 1880. På samme side i albummet er der også et tredje fotografi, af en ung kvinde i profil. Under fotoet står der skrevet med grafit: "*Miss Laing / friend of the princess*", og fotoet er klistret ind i albummet på en måde, så Laing kigger direkte op på det første portræt af Nazlı Hanım [fig.14].<sup>56</sup> I min fortolkning kommer Laings beundrende blik og let adskilte læber til at ligne en sensuel tilbedelse rettet direkte mod Nazlı Hanım, hvis foto synes bevidst placeret for at antyde tilstedeværelsen af et *queer female gaze*.



Fig.14. Ukendt fotograf, *Prinsesse Nazlı Hanım* (u.d.), fotografi. Sutherland archive, Staffordshire record office.

Denne forbindelse bliver endnu stærkere, hvis man med et nutidigt begreb opfatter Nazlı Hanıms fremtræden som værende nonbinær. Det er desuden værd at bemærke, at fotografiet er taget, et år efter at Nazlı Hanıms mand døde. Nazlı Hanım beskrives i fotoalbummet som "widow of Halil Pasha Sheriff" (også kendt som Khalil Bey). Ifølge Nazlı Hanıms nære veninde Lady Layard, som mødte Nazlı Hanım en uge efter Beys død i 1879, virkede Nazlı Hanım "a good deal relieved" over at være sluppet for sin mand.<sup>57</sup> Konfigurationen af kvinder og den triangulære form, der tegnes af deres blikke, synes at genspejle denne følelse af lettelse og stolthed over at have fundet en måde at undslippe *the male gaze*.

En osmannisk kvinde, der *crossdresser* i 1800-tallets islamiske kultur, overtræder de moralske rammer på en måde, der ikke kan understreges nok, og der er slet ingen tvivl om, at der er tale om en queer udfordring af kønsrollerne. Kvinderne i Det Osmanniske Rige gik traditionelt tilsløret, men efterhånden som den vestlige mode slog rødder, blev også kyser almindelige. De veluddannede egyptiske mænd gik med *tarboosh*, som er et hovedklæde ligesom det, Nazlı Hanım har på, og den lange hvide kappe med sort kaftan var ligeledes kun for mænd. Nazlı Hanıms vestlige kjole er formentlig overordnet blevet accepteret, men at klæde sig i mandetøj har været langt mere ualmindeligt.<sup>58</sup> Det kunne tyde på, at Nazlı Hanım ikke har været modstander af Jerichau-Baumanns eksotiserende *queer female gaze*, men snarere har taget rollen på sig og måske endda fundet en vis styrke i den frivillige selv-andetgørelse (*self-othering*), som opstår af det queer brud med konventionerne. Ved at appropriere disse stereotyper kunne Nazlı Hanım tage del i et visuelt kodet

sprog, der vakte genklang hos en queer beskuer. Fotografiet stiller spørgsmålstegn ved den gældende antagelse om, at Nazlı Hanım blev portrætteret af Jerichau-Baumann i en seksualiseret udgave uden at ville det og uden at være klar over det. Det åbner potentielt også muligheden for en ny forståelse af et forhold mellem dem, der har været mere bygget på samarbejde.

## 1800-talskunst og lesbisk ikonografi

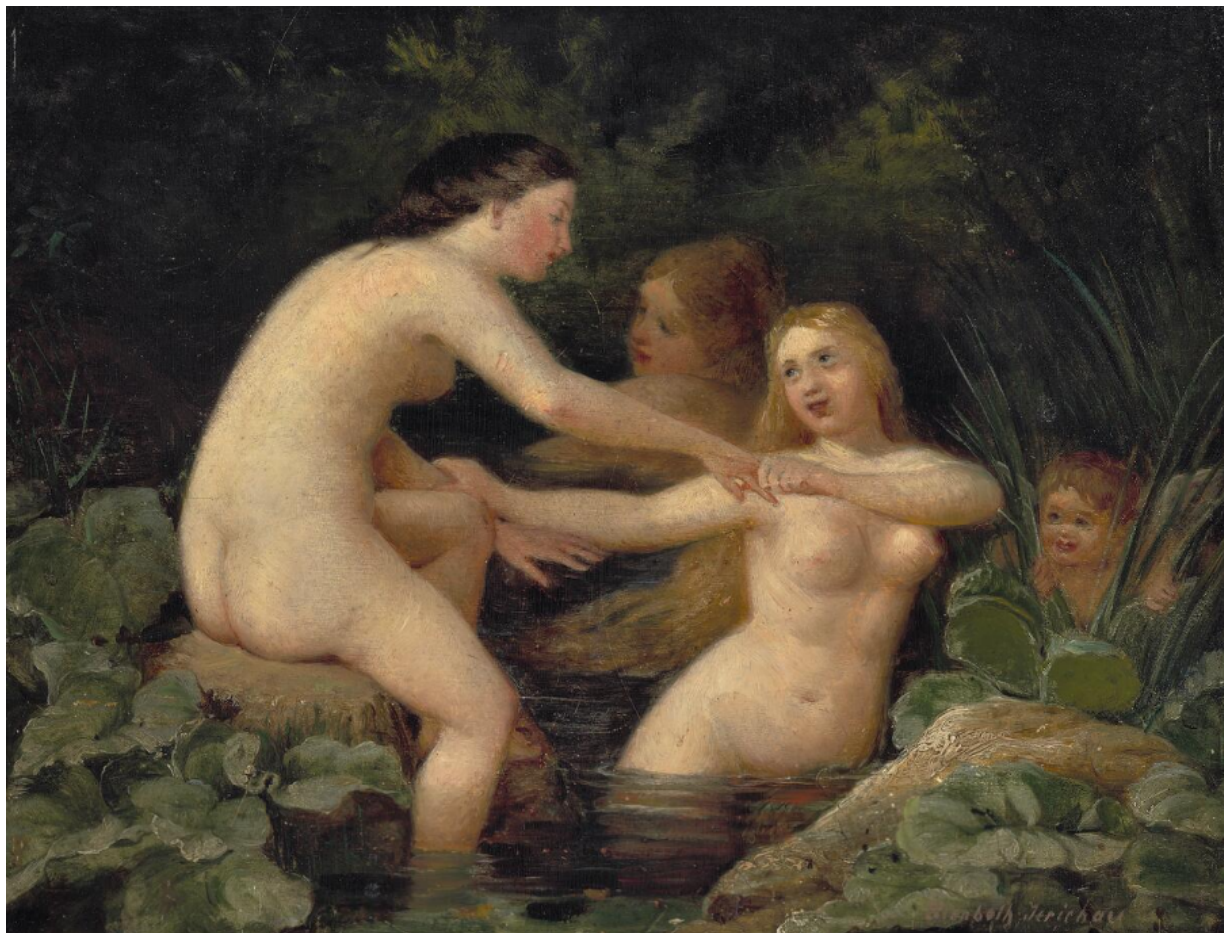


Fig. 15. Elisabeth Jerichau-Baumann: *Badende piger ved en skovsø*, u.d. Olie på træ, 20,5 x 26,5 cm. Privateje. Foto: Bruun Rasmussen, København. Public domain.

Det er nyttigt at kontekstualisere relationen mellem Jerichau-Baumann og modellerne i hendes orientalistiske portrætter i forhold til 1800-talskunstens lesbiske billedsprog. Både Nazlı Hanım og Jerichau-Baumann fulgte med i tendenserne inden for kunstens verden, besøgte Paris-salonerne og holdt sig gennem internationale aviser og magasiner kulturelt velinformede. Jerichau-Baumann skabte også andre værker end de orientalistiske, hvor der indgik lesbiske temaer, bl.a. *Badende piger ved en skovsø*<sup>59</sup> (u.d.) [fig.15]. Lesbiske motiver var ikke noget nyt i vestlig kunst, og motivet gik ofte igen i 1700-talsfortolkninger af myter såsom den om Diana og Kallisto. I disse mytiske malerier kunne kunstnerne bruge gudinder og nymfer til at lege med lesbiske referencer, samtidig med at de med den mytologiske historiefortælling holdt sig på sikker grund. I 1800-tallet blev motivet mere udbredt, og kunstnere som Toulouse-Lautrec, Manet og Courbet og forfattere som Maupassant, Zola og Flaubert begyndte at fjerne de tilslørende, mere allegoriske referencer.<sup>60</sup> Men selvom afbildninger af lesbisk kærlighed begyndte at se dagens lys i populærkulturen, så var hverken skaberne eller forbrugerne af denne kultur generelt ikke motiveret af et ønske om at belyse eller forstå queerness, men mere draget af dets pirrende kraft.



Fig.16. Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866. Olie på lærred, 46 × 55 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.

Selvom Nazlı Hanıms syv år lange ægteskab med Khalil Bey (fra 1872 frem til hans død i 1879) var stormfuldt, så var det takket være dette ægteskab, at Nazlı Hanım blev introduceret til mange vigtige kunstneriske og kulturelle strømninger.<sup>61</sup> Khalil Bey havde en betydelig samling af malerier med slet skjulte seksuelle, lesbiske undertoner, og både Gustave Courbets (1819-1877) *L'Origine du monde* (*Verdens oprindelse*) og *Le Sommeil* (*De sovende*) (1866) [fig. 16-17] blev lavet som bestillingsarbejder for ham.<sup>62</sup> *Verdens oprindelse* er en tydelig gengivelse af kvindens kønsdele. Modellen ligger med delvist nøgne bryster, og hendes hvide kjole er trukket op, så man kan se hendes mave, skamben og lår. Courbet har malet kvinden i næsten naturlig størrelse og fra et let hævet perspektiv, der gør, at man som beskuer kommer til at stå mellem benene på hende, hvilket kun understreger det erotiske i det naturalistiske billede. *De sovende* afspejler ligeledes Courbets realisme og forestiller to nøgne kvinder, der ligger tæt omslynget i en seng og sover; billedet udtrykker med stor klarhed seksuelt begær mellem to af samme køn; men forbliver dog rodfæstet i Courbets radikale realisme.

Ud over Courbets værker ejede Khalil Bey også Ingres' tondo *Le Bain turc* (*Det tyrkiske bad*) (1862), som forestiller en sværm af badende kvinder og er fuldt af lesbiske antydninger. Det er ikke til at vide, om Nazlı Hanım har set nogle af disse malerier, da de fleste af værkerne i Khalils samling blev solgt inden deres bryllup. Dog var *De sovende* involveret i en velkendt skandale, som Nazlı Hanım måske kan have hørt om, da Khalil Bey solgte maleriet i 1872, samme år som de blev gift. Det blev nemlig udstillet for offentligheden af en kunsthandler, hvilket resulterede i, at det blev indberettet til myndighederne.<sup>63</sup> Denne viden om, at lesbisk sex er en mulighed, selv hvis den er afbildet for at lefle for et heteroseksuelt mandligt blik, kan have gjort den unge Nazlı Hanım bevidst om, at begær mellem to kvinder er noget, der kan eksistere, både generelt og som emne i kunsten.



Fig.17. Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866. Olie på lærred, 158 x 224 cm. Petit Palais, Paris.

Ligeledes er det muligt, at Jerichau-Baumann har kendt til Khalil Beys erotiske kunstsamling, men hun har uanset hvad uden tvivl været bekendt med lesbisk kærlighed som kunstnerisk motiv og med ikonografien forbundet med kvinders seksualitet. For eksempel har visse symboler i Courbets *De sovende* sandsynligvis været nemme at aflæse for Jerichau-Baumann. Perlekæden, som er gået i stykker på grund lidenskaben mellem de to elskende, var en henvisning til en typisk eufemisme for klitoris i form af perlen.<sup>64</sup> Perlerne tiltrækker desuden beskuerens blik og leder opmærksomheden hen på det hvide lagen, som Courbets mørkhårede model har trukket til side, hvilket blotlægger de kødfulde, lyserøde farvetoner nedenunder, der ligner en vulva. Samme detaljer går igen i Jerichau-Baumanns store maleri af Nazlı Hanım, hvor prinsessen bærer en perlehalskæde, der falder sensuelt ned over hendes bryst, mens de kødfulde, lyserøde farvetoner går igen i Nazlı Hanıms satinbukser, hvis folder pirrende fremhæver partiet mellem hendes ben. Kunsthistoriker Reina Lewis har påpeget det potentielt erotiske anstrøg i et afsnit fra Jerichau-Baumanns rejsebeskrivelser fra 1881: "O Nazili, at maatte vansmægte iblandt Barbarer! Du svulmende Rosenknop, omgivet af Torne, Du, der lever et Drømmeliv om alt det Ubekjendte, om denne Verden, Du aner kun, Du ligner en ægte Perle, skjult mellem den glimrende Moderskals haarde, tæt lukkede Blade!"<sup>65</sup> Også her kan perlen fortolkes som klitoris, der er spærret inde i vulvaens "Moderskal". Når man tager udgangspunkt i teksten som en del af et bredere netværk af betydning, bliver referencerammen knyttet til et *queer female gaze* mere sandsynlig - også selvom man tager højde for 1800-tallets noget blomstrende sprog, som vi måske i dag vil opfatte som erotisk. Set fra den synsvinkel kan der godt have været homoerotiske eller romantiske følelser mellem Jerichau-Baumann og Nazlı Hanım.

Der eksisterede en kompleks dobbelt standard i den forstand, at billeder og beskrivelser af kvindelig homoseksualitet var mere accepteret end mandlig homoseksualitet. Selvom lesbisk kærlighed tit blev præsenteret som et symptom på sexarbejderens sociale og moralske forfald, så var kontrollen ikke lige så tung og voldelig, som når det gjaldt mandlig homoseksualitet.<sup>66</sup> Denne tradition for som samfund at være mere tolerant over for lesbisk kærlighed bundede i en fundamental misforståelse af den kvindelige seksualitet og en manglende validering af denne. Og det bundede i en misogyn uvidenhed, hvor man opfattede lesbiske seksuelle oplevelser som utilstrækkelige og frustrerende, og derfor ufarlige. Af den grund appellerede billeder af kvindelige elskende til den mandlige heteroseksuelle beskuer, der hermed kunne fantasere frit, uden at skulle forholde sig til andre

mænd i billedet.

## Teatralisk sapphisk orientalisme

Det seksualiserende *female gaze* hos Jerichau-Baumann og Nazlı Hanıms nonbinære parodiering af orientalistiske troper indbyder til en problematisering af samfundets trang til automatisk at opfatte kvinder som heteroseksuelle. Den *queer coding*, som er på spil i 1800-tallets orientalisme, genfindes i det 20. århundrede, hvor adgangen til et sprog til at identificere sig som queer blev lettere. Den sappfiske orientalismes utilslørede karakter blev almindeligt udbredt i teaterforestillinger i særligt Frankrig og Storbritannien (de største eksportører af orientalsk kultur). Litteraturkritikeren Emily Apter har i essayet "Acting Out Sapphic Orientalism" (1994) udforsket Vestens vendte tilbage til de orientalistiske stereotyper. Her beskriver hun, hvordan saloner og scener blev queeraktivistiske steder.<sup>67</sup>



Fig.18. Ukendt fotograf, Sidonie-Gabrielle Colette og Missy de Morny i en opsætning af *Rêve d'Égypte* ('Drømmen om Egypten'), 1907. Moulin Rouge. Foto: Public domain.

Maud Allan var for eksempel en kendt queer-danser; i 1906 optrådte hun som Salomé i *Vision of Salomé* (inspireret af Oscar Wildes teaterstykke), der turnerede i Wien, London og New York. Ida Rubenstein, en anden berømt åbent queer kvinde, spillede Cleopatra i Ballets Russes' teateropsætning i Paris i 1909.<sup>68</sup> Den franske forfatter og skuespiller Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) og hendes gender-nonconforming partner Missy (Mathilde de Morny, 1863-1944) optrådte sammen i stykket *Rêve d'Égypte* [fig.18]. Missy spillede her en ægyptolog, som opdager en mumie, der viser sig at være Colette, i det øjeblik Missy vikler hende ud og kysser hende midt på teaterscenen. Forestillingens orientalistiske ramme og de medfølgende lesbiske undertoner var ikke til at tage fejl af, og flere blandt publikum gav sig til at råbe "Ned med lebbterne!"<sup>69</sup> De orientalistiske troper, som de queer kvinder tog til sig, siger også noget om den race- og klassemæssige position, der gjorde Jerichau-Baumanns arbejde muligt. Trods den hårde kritik var både Ida Rubenstein, Maud Allan, Colette og Missy hvide kvinder, der kom fra velstillede sociale lag, hvilket betød, at de havde lettere adgang til rum, hvor de åbent kunne udlevere deres seksualitet.

Ligeledes gav Nazlı Hanıms position hende et beskyttet rum, hvor hun kunne performe sin egen grænseoverskridende forhandling mellem et idealiseret Vesten og en erotisk østerlandsk Anden, og hvor hun frit kunne anvende de stereotyper, der var ved at udvikle sig til *queer coding*-metoder, hvor sappisk kærlighed kunne anvendes og blive anerkendt. Jerichau-Baumanns haremsportræt tillod både kunstner og model at anlægge et *queer female gaze* inden for de eksisterende stereotypers snævre rammer, hvilket muliggjorde et vist skred mellem sappisk orientalistisk performance og udlevelse. Jerichau-Baumanns overdrevne fremstillinger af seksualitet i både maleri og på skrift, der kan forekomme "for meget" og kitschet, er en forløber for nutidens queerkulturs ligeledes teatraliske karakter.

Næsten ti år efter deres første møde skrev Nazlı Hanım til Jerichau-Baumann og gjorde en smule grin med det Jerichau-Baumanns naive vestlige feminisme. "Your idea that the constitution must give (at once) our women freedom much amused me; for this cannot be for long years yet to come and though there are many who think it utterly impossible, I am not one of them." Nazlı Hanım udtrykker en manglende på tro på den lynhurtige revolution, Jerichau-Baumann gik ind for, men understreger dog, at hun tror på, at kvinder vil blive frigjorte i fremtiden.<sup>70</sup> I dette spænd mellem ængstelse og ambitioner opstod der bemærkelsesværdigt opfindsomme forgreninger mellem kvinder, der navigerede imellem de sociale begrænsninger, som var gældende på den tid og det sted, de levede. Såvel lighederne som forskellene mellem disse erfaringer kaster lys over de mere personlige aspekter af deres liv, der indtil for nylig har været indhyllet i flertydighed.

## Noter

---

1. Elisabeth Jerichau-Baumann, *Brogede Rejsebilleder* (Kjøbenhavn: Thieles, 1881), 26.
2. Elisabeth Baumann blev født i Tyskland af tysk-polske forældre, blev også uddannet i Tyskland og flyttede i 1848 til Danmark sammen med sin danske mand Jens Adolf Jerichau. Forskeren Peter Larsen Nørgaard har kaldt Jerichau-Baumann samt kunstnere som Niels Simonsen og Martinus Rørbye "the most significant Danish contribution to 19th-century European Orientalism", citeret af Jerzy Miskowiak i *Elisabeth Jerichau-Baumann* (Przemysłowa, Polen: Bosz, 2020), 142.; Nazlı Hanım er traditionelt blevet omtalt i forskningen som Nazlı. Her anvendes hendes fulde navn for at fastholde den historiske kontinuitet og samtidig opretholde et ensartet niveau af respekt, i og med at alle øvrige personer omtales med efternavn i teksten. Samme stilmæssige valg blev truffet af Reina Lewis i "Sapphism and the Seraglio: Reflections on the Queer Female Gaze and Orientalism," i *Orientalism, Eroticism and Modern Visuality in Global Cultures*, red. Joan DelPlato og Julie F. Codell (New York: Routledge, 2016), 163-180.
3. Se desuden Edward Said, *Orientalism* (Pantheon Book: New York, 1978).
4. Jerichau-Baumann, 1881, 26.
5. Kunstnerens racistiske kommentar lyder således: "men ved Døren vaagede en sort Slavinde, Lalla, vaagede som en Hund, paapasselig og tro.;" Jerichau-Baumann, 1881, 26.
6. Læs mere om de sorte modeller i 1800- og 1900-tallets kunst i Denise Murrell, *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today* (New Haven: Yale University Press, 2018).
7. Angående unøjagtighederne i Jerichau-Baumanns skriftlige beskrivelser, se Julia Kuehn, 'Egypt 1870', *Victorian Literature and Culture* 38, nr. 1 (2010).
8. Det er relevant her at nævne, at Ingres' berømte *La Grande Odalisque* (1814) faktisk var et bestillingsarbejde for en kvinde, nemlig Caroline Murat, Napoleons søster og dronning af Napoli. Se Carol Ockman, "A Woman's Pleasure: The Grande Odalisque," in *Ingres's Eroticized Bodies: Retracing the Serpentine Line*, (New Haven og London: Yale University Press, 1995), 33-65.
9. Reina Lewis, 2016, 163-180.
10. Anne Mette Thomsen og Jakob Vengberg Sevel (red.), *Elisabeth Jerichau-Baumann Mellem verdener / Between Worlds* (Aarhus, Danmark: ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2021).
11. Kledal argumenterer effektivt for begge kvinders bidrag til ligestilling og socialreformer, men hun behandler ikke den queerness, der er indlejret i deres politiske aktivisme. Anna Rebecca Kledal, *Kunstmaleren og prinsessen. Elisabeth Jerichau Baumanns møde med prinsesse Nazili* (Aarhus Universitetsforlag, 2021).
12. Mary Roberts, "Harem Portraiture", i *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature* (Durham, NC: Duke University Press, 2007), 80.
13. Laura Mulvey, 1975. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' *Screen* 16, nr. 3, (1974), 6-18.
14. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990)
15. Redaktionen af denne artikel (inkl. fagfællebedømmelse) blev afsluttet i maj 2022.

16. Peter von Cornelius citeret af Hans Christian Andersen, "Jens Adolf Jerichau og Elisabeth Jerichau, født Baumann", *Folkekalender for Danmark*, 3. Aargang (1854), 83.
17. Det danske monarki, der omfattede de tyske hertugdømmer Slesvig, Holstein og Lauenburg, forsøgte at indlemme Slesvig i en samlet dansk nationalstat og at skabe et skel mellem Danmark og resten af de tyske hertugdømmer længere mod syd. En særlig tak til Sine Krogh fra Aarhus Universitet for at gøre mig opmærksom på dette og bidrage med viden til adskillige områder af denne artikel. Se Sine Krogh, "The Phenomenal Elisabeth Jerichau-Baumann", in *Elisabeth Jerichau-Baumann Mellem verdener / Between Worlds* (Aarhus, Danmark: ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2021), 38-47.
18. Visse kilder daterer dette maleri til 1847 (Miskowiak, 2020, 94), ikke desto mindre bemærkede Sine Krogh i en samtale med denne artikels forfatter i 2021, at ca. 1860-1861 er mere præcist.
19. Hans Christian Andersen, *Dagbøger 1825-1875* (København: Gads forlag, 1971), 08.03.1862, Bind V, s. 154
20. Vedr. H.C. Andersens eventyr som udtryk for hans homoseksualitet, se Graham Robb, *Strangers: Homosexual Love in the 19th Century* (London: Picador, 2003).
21. I 24.09.1833 skrev Andersen til Collin, at det var hans egen "Blødhed, min halve Kvindelighed", der fik ham til at klynge sig til Collin. 1835 skrev han "vort Venskab, det er, som »Mysterierne«, det tør ikke ret analyseres" og endvidere "Jeg længes efter Dem; ja i dette Øieblik længes jeg efter Dem, som var De en deilig Calabreserinde". Begge breve tilgængelige i SDU - H.C. Andersen-centrets brevbaser: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/> [tilgået 15.03.2023]
22. Jerichau-Baumann, *Brogede Rejsebilleder*, 22.
23. Udgivet brev, Zainab Nazlı Hanım til Elisabeth Jerichau-Baumann, 22. november 1869, Frederiksborgmuseernes arkiver, Frederiksberg, Danmark.
24. Udgivet brev, Zainab Nazlı Hanım til Elisabeth Jerichau-Baumann, udateret, Frederiksborgmuseernes arkiver, Frederiksberg, Danmark.
25. Roberts, 2007, 83.
26. Jerichau-Baumann, 1881, 24.
27. Miskowiak tilskriver maleriet (fig.1) titlen *Favoritten i haremnet. Stambul* og hævder, at det var samme værk, som Jerichau-Baumann begyndte på i 1869 og udstillede i 1871 i London; Jerzy Miskowiak, *Elisabeth Jerichau-Baumann. Nationalromantikens enfant terrible - en værkoversigt* (København:Frydenlund, 2018), 176.
28. Udgivet brev, Zainab Nazlı Hanım til Elisabeth Jerichau-Baumann, udateret, Frederiksborgmuseernes arkiver, Frederiksberg, Danmark. Nazlı Hanım nævner sit lille barn, hvilket betyder, at brevet kan dateres til ca. 1875-1876
29. Jerichau-Baumann udstillede indtil flere malerier på denne udstilling, bl.a. værker om nordisk mytologi, portrætter af italienske kvinder, Dronningen af Grækenland, portrætter af børn og andre malerier af østerlandske kvinder; *Art Journal*, vol. 33 1871, 165.
30. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America* 71, no. 5 (maj 1983), 126.
31. Victorine Meurent, som stod model til *Olympia*, menes at have været lesbisk. Hun blev aldrig gift

og boede sammen med sin kvindelige partner hele livet. Se Eunice Lipton, *Alias Olympia: A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire* (New York: Scribner, 1992).

32. Julia Kuehn, "Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination", *Frontiers: A Journal of Women Studies* 32, nr. 2 (2011), 52

33. Lot report fra Sotheby's citerer, at det blev "Signed, dated and located lower right *Elisabeth Jerichau Baumann Stambul 1875*, on an old signature and a date [partially erased date not visible to the author in high-resolution image] 1875 partially erased," fra Lot 79, *Regards Sur L'Orient-Orientalist Paintings and Sculptures and Islamic Art*, 23. oktober 2014, Paris.

34. Joseph Boone, *The Homoerotics of Orientalism* (New York: Columbia University Press, 2015).

35. Teorien om kulturel hybriditet blev introduceret af Homi Bhabha i teksten *The Location of Culture* (New York: Routledge 1994).

36. Roberts, 2007, 82

37. Roberts beskriver haremsmaleriet *Prinsesse Nazil Hanum* som "diametrically opposed to Jerichau-Baumann's earlier honorific portraits produced in collaboration with Nazli herself,"; Roberts, "Nazli's photographic games: Said and art history in a contrapuntal mode", *Pride of Prejudice* 48, nr. 5 (2014), 471. Roberts hævder desuden, at Jerichau-Baumann udstillede portrætter af Nazli Hanım uden hendes tilladelse og kalder de sene malerier af Nazli Hanım for "unauthorized erotic fantasies". Roberts, *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature* (Durham: Duke University Press, 2007), 172. Kuehn har ligeledes anført, at Jerichau-Baumanns malerier af Nazli var "unsanctioned" og blev udstillet "most certainly without Nazili's knowledge"; Kuehn, 2011, 51.

38. Amédée Baillot de Guerville, *New Egypt*, rev. udg. (London: William Heinemann 1906), 137

39. Læs mere om Nazli Hanım's brug af fotografi i Roberts, "Nazli's photographic games", 460-478

40. Guerville, 1906, 137

41. Dolores Mitchell, "The "New Woman" as Prometheus: Women Artists Depict Women Smoking", *Woman's Art Journal* 12, nr. 1 (1991), 3.

42. Miskowiak daterer maleriet til 1869 og anvender den udvidede værktitel i Miskowiak, 2020, 142.

43. For eksempel: Titian (1488/1490-1576), *Venus with a Mirror*, ca. 1555; Diego Velazquez (1599-1660), *Rokeby Venus*, ca. 1647-1651; Peter Paul Rubens (1577-1640), *Venus at the Mirror*, ca. 1614-1615.

44. *Art Journal*, vol. 33 1871, 165.

45. John Egolf McDonough, *The Advertising Age: Encyclopedia of Advertising* (Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2002), 943.

46. Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861* (Paris: Libraire de la société de gens de lettres, 1861), 34.

47. Linda Nochlin har analyseret, hvordan Gérôme anvendte ægthedsskabende detaljer i sine opdagede scenerier fra Orienten med det formål at sløre tilstedeværelsen af en kunstner og skabe et dokumenterende, distanceret blik på en observerbar virkelighed. Se Nochlin, 1983.

48. Gautier, 1861
49. Reina Lewis, "Only Women Should Go to Turkey: Henriette Browne and Women's Orientalism", *Third Text* 7, no. 22 (1993), 58.
50. Karl Madsen, *Kunstens historie i Danmark* (København: Alfred Jacobsen, 1901-1907), 313
51. Et af Jerichau-Baumanns havfruemalerier blev hængt op på væggen ganske langt over øjenhøjde, da det blev udstillet på Verdensudstillingen, The International Exhibition, der åbnede 1. maj 1862: "Jeg [Jerichau-Baumanns malerier]... hænger alt for høj[t] saa man hverken kan nyde Havfruen [...]"; Elisabeth Jerichau-Baumann til Jens Adolf Jerichau, London, 20. juni 1862, Det Kongelige Bibliotek.
52. Jerichau-Baumann, 1881, 47.
53. *Art Journal*, vol. 33 1871, 165.
54. Kamil A. Mahdi, *Yemen Into the Twenty-First Century: Continuity and Change* (Ithaca: Garnet & Ithaca Press, 2007), 209.
55. Roberts har draget samme parallel mellem Jerichau-Baumanns malerier af pottesælgersker og fotografiet af Nazlı Hanım og hendes ven, mens Roberts mener, at den erotisk ladede stemning skal opfattes som genbrug af orientalistiske stereotyper, og hun nævner ingen queer associationer; Roberts, "Harem Portraiture", 92.
56. Alexandra Dika Seggerman, *Modernism on the Nile: Art in Egypt between the Islamic and the Contemporary* (Chapel Hill: UNC Press, 2019), 36.
57. Lady Layard, "17 January 1879—Constantinople", in *Journals of Mary Enid Evelyn Layard*.
58. Dika Seggerman, 2019, 34
59. Maleriet var på auktion hos Bruun Rasmuseen 29.02.2000 under titlen *Tre badende piger i et vandløb i skoven. En lille dreng ligger på lur i sivene*. Se <https://bruun-rasmussen.dk/m/lots/B0ACAADD1AD0> [Tilgået 23.03.2023]
60. I myten tager Jupiter form som Diana for at forføre nymfen Kallisto; Dorothy M. Kosinski, "Gustave Courbet's "The Sleepers," The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature", *Artibus Et Historiae* 9, nr. 18 (1988), 189-91.
61. Kun to år efter brylluppet skrev The New York Times, at parret var ved at gå fra hinanden; Ukendt, *New York Times*, "Turkish Matrimonial Troubles," (1874), 3.; Nazlı Hanım fortalte desuden sin veninde Lady Layard i 1877, at hun havde fået et barn, der døde ni måneder gammel. Lady Layard skriver, at "she seemed sad & depressed". Lady Layard, "7 May 1877—Constantinople," in *Journals of Mary Enid Evelyn Layard*.
62. Seggerman, 2019, 38
63. Dette maleri menes også at være årsagen til, at Whistlers forhold til elskerinden Jo Heffernan, som var en af modellerne, endte. Sarah Faunce og Linda Nochlin, *Courbet Reconsidered* (Brooklyn Museum: 1988), 176.
64. Shellei Addison og Kristen Joyce, *Pearls: Ornament and Obsession* (New York: Simon & Schuster, 1993), 36. Perlekæden findes også som motiv i Théodore Gautiers roman *Mademoiselle de Maupin*; Théodore Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966), 372.

65. Jerichau-Baumann, 1881, 24. Lewis peger på det muligt erotiske i denne passage i "Sapphism and the Seraglio", 2016, 173
66. John Atkins, *Sex in Literature* (London: Calder and Boyars, 1973), 221
67. Emily Apter, "Acting Out Orientalism: Sapphic Theatricality in Turn-of-the-Century Paris", *L'Esprit Créateur* 34, nr. 2 (1994), 102-116.
68. Maud Allen (1873-1956, Canada) blev i 1918 beskyldt for at være lesbisk i en artikel med overskriften 'Cult of the Clitoris', der advarede om, at hendes stykke ville medføre "unnatural practices among women."; Alison Orman og Annmaire Turnbull, *The Lesbian History Sourcebook: Love and Sex Between Women in Britain from 1780-1970* (London: Routledge, 2001), 162; Ida Rubenstein (1883-1960, Rusland) var i et forhold med Romaine Brooks (1874-1970, USA) i 1911-1914, og efter rollen i *Cleopatra* spillede hun en manderolle i Gabriele D'Annunzios stykke *The Martyrdom of Saint Sebastian* i Paris - et stykke, der var så fuld af queer undertoner, at Paris' ærkebiskop forbød katolikker at gå ind og se det, ellers risikerede de at blive ekskommunikeret; Chadwick, Whitney og Joe Lucchesi, *Amazons in the Drawing Room: The Art of Romaine Brooks* (Berkeley: University of California Press 2000), 73-74.
69. Patricia A. Tilburg, *Colette's Republic: Work, Gender, and Popular Culture in France, 1870 - 1914* (New York: Berghahn Books, 2009), 106.
70. Udgivet brev, Zainab Nazlı Hanım til Elisabeth Jerichau-Baumann, 28. januar 1878, Frederiksbergmuseernes arkiver, Frederiksberg, Danmark

## Om forfatteren

---



### Mary Creed

Mary Creed er registreringsmedarbejder i Department of Prints and Multiples hos Christie's. Hun har førhen arbejdet som Departmental Assistant på The Morgan Library & Museum Zukerman, Department of Drawings & Prints i New York City. Hun har en kandidatgrad i kunsthistorie og museologi fra City College i New York. Creed beskæftiger sig særligt med kvindelige og LGBTQIA+ kunstnere, som historisk er blevet under- eller fejlrepræsenteret, bl.a. Marie Laurencin, Elisabeth Jerichau-Baumann og Romaine Brooks.

[creed.marym@gmail.com](mailto:creed.marym@gmail.com)