

Kvindekunst og bondemalere

Om kønsdiskursen i Bondemalerstriden og Agnes Slott-Møllers modstand

I foråret og sommeren 1907 var der en debat i Politiken, der omhandlede en række danske kunstnere og magtfordelingen på de danske kunstinstitutioner – debatten er senere kendt som Bondemalerstriden. Artiklen undersøger betydningen af køn i Bondemalerstriden og analyserer billedkunstneren Agnes Slott-Møllers formsprog som en dekonstruktion af de kønnede kvalitetsparametre, kunstkritikere opstillede i debatten.

Resumé

Artiklen undersøger betydningen af køn i Bondemalerstriden, og jeg argumenterer for, at kunstnerne Agnes Slott-Møllers, Bertha Dorphs, Harald Slott-Møllers og Gudmund Hentzes kunst blev diskvalificeret på baggrund af kønnede kvalitetsparametre. Jeg anvender herefter Bondemalerstriden som en linse til at undersøge Agnes Slott-Møllers værker og ser dem som 'mikrofortællinger', der illustrerer, hvordan Agnes Slott-Møller som kvinde skabte sit eget handlerum og opfandt et originalt, eklektisk formsprog, hvor en 'kvindelig' æstetik spillede en central rolle i udfoldelsen af motiverne fra middelalderen. Hermed dekonstruerede hun det kønnede hierarki af formsprog, som kunstkritikere opstillede i Bondemalerstriden.

Artikel

Over tre måneder i foråret og sommeren 1907 kunne Politikens læsere følge med i en kompliceret debat, der omhandlede en række danske kunstnere – en debat, der i kunsthistorisk litteratur har fået navnet Bondemalerstriden. Debatten var på sit højeste fra april og frem til juli måned i 1907 og vævede sig ind i igangværende debatter om, hvilken kunst institutioner som Charlottenborg, Den Frie Udstilling og Statens Museum for Kunst skulle vise og erhverve. Men i sommeren 1907 var der jævnligt artikler i Politiken og nogle dage op til flere, ligesom der var indlæg i kulturtidsskriftet *Tilskueren*, der kan kobles til Bondemalerstriden.¹

I kunsthistorisk litteratur er debatten ofte blevet brugt til at illustrere to væsentlige strømninger på den danske kunsts scene omkring år 1900: På den ene side dem, der dyrkede og understøttede den naturalistiske malestil, og på den anden side de symbolistiske kunstnere.² Debatten er blevet brugt til at forklare, hvorfor særligt Harald Slott-Møller og Agnes Slott-Møller efterfølgende fik en marginaliseret position i dansk kunsthistorie. Med afsæt i en feministisk analyse af diskursen i artikler skrevet af Ernst Goldschmidt (1879-1959), Karl Madsen (1858-1938) og Agnes Slott-Møller (1862-1937) undersøger jeg betydningen af køn i striden og diskuterer den gængse reception af Bondemalerstriden.

Ved at lægge fokus på betydningen af køn sigter jeg mod at synliggøre ophøjelsen af det maskuline i Bondemalerstriden og argumenterer for, at debatten og den senere reception indgår i en institutionel og diskursiv undergravning af kvindelige kunstnere. Hermed ønsker jeg at dekonstruere den etablerede fortælling om, at debatten var saglig og kunstteoretisk og sætter spørgsmålstejn ved nogle af de parametre, der er blevet brugt til at forklare kunsthistoriens udvikling. Artiklen lægger dermed også op til en kritisk refleksion over, hvordan man anvender og reproducerer etablerede fortællinger i kunsthistorien.

Kønnet diskvalificering

Bondemalerstriden foregik i en periode, hvor der i Danmark skete et alvorligt skred i synet på de kvindelige kunstnere. Kunsthistorikeren Lennart Gottlieb har peget på, at Den Frie Udstillings medlemsskare udviklede sig op gennem 1890'erne fra at inkludere en betydelig andel kvindelige kunstnere til systematisk at udelukke dem omkring århundredeskiftet. I kunstnerfællesskabet Ung dansk Kunst (1910-1912) og Grønningen, der udsprang fra Den Frie i 1915, var ingen kvindelige kunstnere repræsenteret: "man regnede simpelthen ikke med kvinderne eller foragtede dem ligefrem som kunstnere."³ I ph.d.-afhandlingen *Excentriske Slægtskaber* undersøger kunsthistoriker Emilie Boe Bierlich de dynamikker, der var skyld i udskrivningen af de kvindelige kunstnere i dansk kunsthistorie, og nærværende artikel lægger sig i forlængelse af dette arbejde. Boe Bierlich undersøger i afhandlingen, hvordan kvindelige kunstnere, der var populære i deres samtid, ikke blev repræsenteret på institutionerne og blev udelukket fra den kunsthistoriske behandling af perioden op gennem det 20. århundrede, fordi de var kvinder. Hun argumenterer desuden for, at kunstdebatten i Danmark omkring år 1900 var defineret af en kønspolarisering. I denne artikel argumenterer jeg for, at Bondemalerstriden er et eksempel på denne kønspolarisering, men hvor Boe Bierlich fokuserer på betydningen af at være født kvinde, argumenterer jeg for, at også mandlige kunstneres værker kunne blive diskvalificeret, fordi kritikere så deres kunst som udtryk for en 'Kvindekunst'. Jeg sigter hermed også mod at nuancere forståelsen af, hvilken type kunst, der er blevet udeladt fra kunsthistorien, og på at artikulere nogle af de kønnede udeladelsesparametre, som også mænd har været ramt af.

I debatten optræder to forskellige forståelser af køn, som kan forbindes med en skelnen mellem et biologisk og socialt køn. Debatten indledes med et forsvar for kvindelige kunstnere, hvor kunstnerne grupperes på baggrund af deres biologiske køn, mens kritikere forbinder forståelsen af "Kvindekunst" og en "mandig"/ "mandhaftig" kunst med begge køn. I denne forståelse er der tale om en forståelse af et socialt køn, som henviser til, at kunsten repræsenterer noget kvindeligt eller

mandigt. I en afdækning af de kønshierarkier, der bliver opbygget i Bondemalerstriden, er det nyttigt at skelne mellem et biologisk og et socialt køn, fordi det afdækker, hvordan flere af skribenterne synes at tænke køn.

I bogen *Gender Trouble* præsenterer filosof og queerteoretiker Judith Butlers deres⁴ forståelse af det feministiske projekt. Her gør de op med en skelnen mellem det biologiske og sociale køn, som er blevet anvendt i feministiske teorier til at påpege undertrykkelsen af kvinder, fordi det prædestinerer deres identitet.⁵ I stedet dekonstruerer Butler betydningen af køn og decentrerer den privilegerede plads, det maskuline har i betydningsdannelse. Det gør de ved at blotlægge den magtudøvelse, som ses i diskurser og institutioners praksisser.⁶ Samtidig peger de på, at der er et handlerum i det kønnede produktionsapparat. Gennem gentagelsen af de kønnede koder, kan der ske en forandring af identitet.⁷

Butlers feministiske queertænkning er artiklens teoretiske afsæt, idet jeg ønsker at blotlægge de patriarkalske diskurser, der har været med til at bestemme, hvem der har haft succes, og hvem der blevet positioneret som outsider. I analysen af Agnes Slott-Møllers værker undersøger jeg, hvordan værkerne skaber betydning og forrykker de kønnede repræsentationshierarkier.⁸ Jeg mener hermed, at Agnes Slott-Møller ikke accepterede kønnede forståelser af kunstneriske formsprog.

En perfid debat

Kunsthistorikerne Bodil Busk Laursen og Susanne Thestrup Andersen er de to forfattere, der for alvor indskriver Bondemalerstriden i dansk kunsthistorie med kataloget til udstillingen *Kunsten og naturen* fra 1986. Kunsthistorikerne bruger debatten som en indgang til at se på "glemte strømninger i århundredskiftets kunstliv", motiveret af "en fornyet interesse for billedets idé, form og stil",⁹ og i udstillingen kunne man se nogle af de værker, der blev nævnt i debattens artikler. Det er i høj grad deres reception af Bondemalerstriden, der har formet nyere kunsthistories syn på den.¹⁰ Busk Laursen og Thestrup Andersen beskriver i kataloget fra 1986 debatten som en kunstfaglig strid: "Bondemalerstriden er i sin kerne et opgør mellem to forskellige kunstretninger: naturalismen og symbolismen".¹¹ De konkluderer videre, at "Oppositionen med dens litterært inspirerede, akademiske maleri blev taberen" med henvisning til kunstnerne Agnes Slott-Møller, Harald Slott-Møller og Gudmund Hentze.¹² Resonansen af Busk Laursen og Thestrup Andersens læsning af debatten ses i kataloget til udstillingen *Agnes Slott-Møller - Helte og heltinder* fra 2018, hvor kunsthistoriker Iben Overgaard skriver: "Diskussionen var en markering af grundlæggende forskelle mellem to fremherskende kunstretninger; symbolismen mod naturalismen, idealitet mod realitet, ånd mod natur."¹³ Og ligesom Busk Laursen og Thestrup Andersen konkluderer Overgaard, at "Agnes og Harald Slott-Møllers ideale ambition for deres kunst landede på et sidespor."¹⁴ Kunsthistoriker Bente Scavenius anskuer også debatten som kunstteoretisk og genfortæller det som en strid mellem "træskokunst sat over for den forfinede og dekorative kunst, som Gudmund Hentze sammen med Slott-Møllerne repræsenterede." Litteraturhistorikeren Henrik Wivel, der er forfatter til femte bind i oversigtsværket *Ny dansk kunsthistorie*, peger på, at debatten indledningsvist var kønspolitisk, men at den foregik på mange niveauer, også de laveste, hvor "kunstnerne med udsøgt perfiditet svinede hinanden til".¹⁵ Wivel konkluderer: "i sin principielle kerne, havde debatten med genre og stil at gøre".¹⁶ I kataloget til udstillingen *Mellem kunst og idealer* fra 1988, der viste værker af Agnes og Harald Slott-Møller, og som også blev arrangeret af Bodil Busk Laursen, tillægger hun ydermere udstødelsen af de to kunstnere en politisk karakter og konkluderer: "Fra da af regnedes både Agnes og Harald Slott-Møller som hørende til den yderste højrefløj".¹⁷ Nærlæser man Bondemalerstridens artikler, er det dog vanskeligt at syntetisere skribenternes holdninger til to klare kunstteoretiske eller -politiske positioner, som de nævnte kunsthistorikere har gjort. Skribenternes dagsordener var prægede af personlig smag og egne holdninger, magtdynamikker, misogyni og deres desperate forsøg på at forsvare sig mod andre skribenters angreb i forudgående artikler. Det er derfor svært at tegne et klart billede af, hvad de to poler i Bondemalerstriden egentlig bestod af. Det skyldes ikke kun, at det er over 100 år siden, at debatten fandt sted. Hans Jægers (1854-1910) artikel "Malerkrigen et resumé" vidner om, at der også i samtiden herskede en vis forvirring over, hvad stridens kerne var.¹⁸ Den norske forfatter skrev således:

Ligesaa umuligt som det var for selv den mest opmærksomme og interesserede Læser igennem disse Artikler at komme til Klarhed over, hvad Striden egentlig gjaldt, lige saa umuligt viste det sig ogsaa for de stridende Parter gensidig at gøre hverandre begribeligt, hvad hver især egentlig mente.¹⁹

Frem for at fremstille to poler i Bondemalerstriden, der repræsenterer to kunstteoretiske retninger i debatten, kan det være mere frugtbart at se debatten som bestående af mange forskellige temaer. Her udgør diskussionen om forskellige kunstretninger et spor i debatten, og forestillingen om, at køn var forbundet med kvalitet, et andet. En tredje indgang kunne være at undersøge betydningen af 'stil', som var et tilbagevendende emne i flere af artiklerne.²⁰ Det vil sige, at Bondemalerstriden rummer flere narrativer, der kan udfoldes, alt efter hvordan kilderne udvælges og afgrænses.

Deltagerne i Bondemalerstriden

For at kunne forstå nuancerne i debatten er det vigtigt at danne sig et overblik over, hvem der var aktive i den. De udvalgte artikler i publikationen *Naturen og kunsten* havde forfatterne fundet i mappen "Peter Hansen" i Hjalmar Bruhns udklipssamling på Det Kongelige Bibliotek. Afsættet for publikationen var dermed et kildemateriale, der er blevet udvalgt som relevant for kunstneren Peter Hansen (1868-1928), som også var aktiv i debatten. Forfatterne skriver: "I udstillingens katalog får stridens parter selv ordet. De vigtigste indlæg er trykt i deres fulde ordlyd".²¹ I dag er Politikens arkiv digitaliseret og tilgængeligt på avisens hjemmeside, og søger man for eksempel på "Slott-Møller" er det muligt at finde flere indlæg end dem, der er medtaget i kataloget. Jeg fokuserer i det følgende på de artikler, der har særlig relevans for Agnes Slott-Møller, og som berører betydningen af køn.

Gudmund Hentze (1875-1948) startede Bondemalerstriden med kronikken "Dansk Foraar", der blev bragt i Politiken d. 14.4.1907. Her kritiserede han konfrontatorisk "den sammenbrændte klump af Bondemalere", som han mente havde for meget magt. Han henviste hermed til den fynske skoles malere Fritz Syberg (1862-1939), Peter Hansen og Johannes Larsen (1867-1961).²² Anledningen til Hentzes kronik var, at Charlottenborgudstillingens censurkomité havde afvist Gerda Wegeners (1886-1940) *Portræt af Ellen von Kohl*, 1906.²³ I sit forsvar for Wegener og det afviste værk nævnte han også tre andre kunstnere, som han mente var oversete på den danske kunstscene: Agnes Slott-Møller, Bertha Dorph (1875-1960) og Juliette Willumsen (1863-1949). Hentze tegnede i artiklen et billede af en indspist kunstscene, hvor ét bestemt kunstsyn dikterede, hvad der skulle udstilles på Charlottenborg og Den Frie Udstilling, og hvor der ikke var plads til det, han med reference til Wegeners portræt kaldte "et Foraarstegn i dansk Kunst". På Gudmund Hentzes side meldte Agnes Slott-Møller og senere hendes ægtefælle, billedkunstneren Harald Slott-Møller (1864-1937), sig på banen.

De fynske malere deltog kun i debatten med et kort indlæg af Peter Hansen, men både Ernst Goldschmidt og Karl Madsen forsvarede dem. Karl Madsen, der oprindeligt var billedkunstner, blev medlem af gallerikommissionen på Statens Museum for Kunst i 1899, museumsinspektør på samme museum i 1900 og direktør i 1911.²⁴ Madsen engagerede sig i debatten efter, at Hentze i artiklen "Natur og Kunst", der også blev bragt i Politiken, havde kritiseret indkøbspolitikken på Statens Museum for Kunst.²⁵ Herefter blev Madsen en af de mest aktive skribenter i debatten.²⁶ Ernst Goldschmidt var kunstner og udgav i 1910-11 bladet *Det ny Kunstblad*. Han var også skribent på Politiken og i perioder fast anmelder på avisen.²⁷

Et kønnet hierarki

Gudmund Hentze nævner ikke eksplicit køn som grunden til, at de kvindelige kunstnere blev overset på årets udstillinger, men ser man på, hvordan kvindelige kunstnere blev omtalt i tiden og specifikt i Bondemalerstriden, fremstår det næsten som en selvfølge, at deres køn stod i vejen for

anerkendelsen af deres arbejde. I Ernst Goldschmidts artikel "Charlottenborg-Udstillingen IV" spiller køn en væsentlig rolle, og han indleder med at udlægge, hvad striden handler om:

Den Strid, som nu fra enkelt Hold søges Pustet op, er ikke en Strid mellem Linje og Kolorit eller mellem Skønhedssøgen og Naturdyrkelse - de lader sig nemlig ikke adskille - men en Strid mellem Ægthed og Affektation. Og den, der ikke er Partigænger i kunstpolitiske Formaals Tjeneste, vil let kunne se, at Fru Slott-Møllers iaar udstillede "Unge danske Adelsfolk" bliver tørt, klangløst og tvungent ved Siden af Joakim Skovgaards beslægtede Motiver, og at [Harald] Slott-Møllers Portrætter bliver til et tomt og udvendigt Formspil, naar de sidestilles med Ejnar Niensens dybe, dejlige Monumentalitet. Skovgaard og Nielsen er Linjekunstnere trods nogen, det drejer sig altsaa her ikke om en Strid mellem forskellige kunstneriske Principer, men om en Kvalitetsbestemmelse.²⁸

I Goldschmidts optik stod striden mellem to kunstnergrupper, hvor den ene repræsenterede "ægthed" og den anden "affektation".²⁹ I en ordbog fra 1919 kan man læse, at affektation er forbundet med en "unaturalighed i væsen" og "Tilsætning af selvbedrag".³⁰ De samme egenskaber forbandt Goldschmidt med det, han kaldte "Kvindekunst". Denne betegnelse brugte han i en beskrivelse af værket *Hos den unge Barselskvinde*, 1907, af Bertha Dorph, som altså var en af de fire kvindelige kunstnere, Hentze forsvarede:

Der er noget af flyvende Sommers lette Spind over Fru Dorphs Billede, noget leende og muntert festligt, noget øjeblikkeligt indtagende, smilende over hendes Figurer. De er sig vel bevidst, at de er smukke, men det er jo netop saa kvindeligt at ville behage, at ville tage sig godt ud, gerne at ville vise en liden Skønhedsplet i et smilende Ansigt, blot den klæder, selv om den ikke er ens egen. Og Fru Dorphs store Billede er utvivlsomt det mest typiske stykke Kvindekunst, som er malt i Danmark.³¹

I citatet etablerer Goldschmidt en forbindelse mellem det pyntede (skønhedspletten), det kvindelige og det uoriginale (skønhedsplettenes falskhed) og konkluderer, at denne type kunst, som han også kaldte halvfemsernes stilsøgen, havde tabt. I artiklen opstiller han en tydelig distinktion mellem en god original kunst og en kunstig og uoriginal kunst og konkluderer til sidst, at vinderen er ny-naturalismen:

De Aander, der har staaet Vagt om dansk Kunst, har villet, at det ikke blev Halvfemsernes Stilsøgen, der blev bestemmende for dens Fremtid. Side om Side med den voksede op en Ny-Naturalisme tungere og bredere end Firsernes [1880'erne], og samtidig en ung Kunst, der gennem stærke og selvstændige Personligheder forenede en dyb Stræben efter Enkelthed med Sansen for Kolorit og malerisk Dyrkning.³²

Ernst Goldschmidt arbejdede med forskellige dikotomier mellem det ægte og det uægte, det unge og det gamle og det gode og det dårlige. Over for den ægte kunst findes en uægte og tom kunst, der ikke kan bestemme sig for et udtryk, og som han forbinder med en kvindekunst. Han opstiller altså en 'rigtig' kunst og definerer kvindekunsten som 'anden'.³³

Ernst Goldschmidt kom til at spille en rolle inden for udviklingen af den danske moderne kunst.

Goldschmidt, der både var kunstner og anmelder, foretrak kunstnere, der kunne "se og sanse selv, og optager i deres kunst de koloristiske Hjælpemidler, som den nye Tid har bragt dem", som han skriver i en senere artikel.³⁴ Goldschmidt brugte betegnelsen "ung Kunst" og "moderne Kunst" til at beskrive ny-naturalismen, som for ham udgjorde tidens nye levedygtige kunst. Goldschmidt havde forskellige platforme, hvorfra han spredte sit kunst- og kvindesyn. Han var redaktør på *Det ny Kunstblad*, som kunsthistoriker Villads Villadsen i sin bog om Statens Museum for Kunst beskriver som "den unge generations talerør".³⁵ Som medlem af Ung dansk Kunst fra 1910-12 udstillede han sammen med blandt andre Harald Giersing (1881-1927) og Sigurd Swane (1879-1973) i 1910, og han indgik i den gruppe af kunstnere, der stiftede Grønningen i 1915, som blev et væsentligt fællesskab for udviklingen af dansk modernisme. Reglerne for, hvem der kunne udstille i disse sammenslutninger, reflekterede det kunstsyn, Goldschmidt præsenterede i Bondemalerstriden. Det var eksempelvis kun mænd, der kunne blive medlemmer af sammenslutningen Ung Dansk Kunst på Den Frie,³⁶ og i kunstnersammenslutningen Grønningen udelod man som tidligere nævnt de kvindelige kunstnere.³⁷ Kvinderne var dermed nægtet adgang til flere af de fællesskaber, der kom til at spille en central rolle i udviklingen af dansk modernisme.

Interessant nok anvendte Goldschmidt ikke kun de karakteristika, som han knyttede til kvindekunst, til at kritisere Bertha Dorphs værk, men også Harald Slott-Møllers portrætter, som han så som "tomt Formspil". Han forbandt også Gudmund Hentzes fremstillinger af folkevisen om Germand Gladensvend³⁸ med den kvindelige kunst, ved at bruge folkevisen som et billede på 1890'ernes stilsøgen, hvor han knyttede en forbindelse mellem folkevisens fortælling om Germand Gladensvend, der *låner* moderens fjerham, og den affekterede kunst.³⁹

Gennem disse knudrede, indirekte sammenlægninger og associationer, formidlede Goldschmidt, at det ikke kun var kvinderne i Bertha Dorphs værk, der smykkede sig med lånte fjer, men også mandlige kunstnere som Gudmund Hentze og Harald Slott-Møller. Dermed tillagde Goldschmidt disse to mandlige kunstners kunst "kvindelige" egenskaber, hvilket i hans optik diskvalificerede dem.



Fig. 1. *Dronning Margrethe og den jyske adel*, 1889-1890. Olie på lærred. 204 x 275 cm. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot. Foto: Kit Weiss

Den fantasiløse kvindekunst

Goldschmidt har ikke fyldt meget i kunsthistoriens behandling af perioden. Lennart Gottlieb beskriver ham som en dårlig kunstner, men det er måske heller ikke som kunstner, Goldschmidt har haft betydning for kunsthistorien, men nærmere som magtskikkelse inden for kunstkritik og inden for kunstlivet. Han blev blandt andet støttet af Fritz Syberg, der roste ham for en af de kronikker, som indgik i Bondemalerstriden. Syberg skrev i et udateret brev: "Dernæst vilde jeg meget gerne sig Dem tak for Deres smukke Kronik, der har glædet mig af Grunde, som jeg bedre kan tale end skrive om."⁴⁰ Goldschmidt var også senere populær, og da Statens Museum for Kunst skulle have ny direktør i 1930, valgte foreningen "Malende Kunstneres samfund" Ernst Goldschmidt som deres kandidat til stillingen.⁴¹

I forståelsen af Bondemalerstriden er Goldschmidts bidrag interessant, fordi det ekspliciterer en kønsdiskriminerende tone i kunstdebatten, og han er fortæller for den moderne kunst, som kom til at fylde i kunsthistoriens behandling af første halvdel af 1900-tallet.

Harald Slott-Møller betegner i en artikel Ernst Goldschmidt som Karl Madsens "Medkombattant",⁴² og der er også en parallelitet mellem Goldschmidts og Madsens kunstsyn. Ligesom Goldschmidt skrev Madsen, at debatten handler om det ægte over for det uægte: "Kampen for at ingen ægte Værdier, hvori de end består, underkendes og ringeagtes til Fordel for falske værdier, selvom disse vil dække sig med underskønne Navne".⁴³ Karl Madsen mente også, at debatten i bund og grund handlede om kvalitet eller det, han kaldte "god stil" og "dårlig stil". De kunstnere, Madsen fremhævede i artiklen som dygtige, var alle mænd, mens han konsekvent kritiserede de kvindelige kunstnere: Madsen skrev, at luften, der udgik fra Elizabeth Jerichau Baumann, var tynd, og ifølge Madsen var det et overraskende og glædeligt fremskridt, at Bertha Dorph havde opgivet sine bestræbelser for det, han beskriver som at "vinde Stil":

Fru Bertha Dorph har offentligt erklæret, at hun efter Tilskyndelse fra sin Mand i sit iaar udstillede Billede har søgt at vende dem [bestræbelserne for at vinde stil] Ryggen. Er det ikke klart, at hun derved har gjort et stort og glædeligt Fremskridt, som hendes store Energi og Dygtighed utvivlsomt vil tillade hende at fortsætte".⁴⁴

Hermed forstås, at hun ikke var lykkedes med at få sine billeder til at være defineret af "stil", og at det var en kvalitet, at hun opgav denne tilgang til kunsten. Det var fælles for flere af Madsens omtaler af de kvindelige kunstnere, at han indledningsvist roste dem i en nedladende tone og efterfølgende satte sig til doms over deres værker. Dette kommer også til udtryk i Madsens omtale af Agnes Slott-Møller. Han skriver, at kunstnerens emnevalg nok var fint, men udførelsen dårlig, og at hun af det "store Publikum anses for fremragende".⁴⁵ I en senere kronik gav han sin holdning klart til kende, da han rettet mod Agnes Slott-Møller skrev: "Alt for mange sløser med smaa Opgaver. Det er en bedrøveligt ringe Opgave at kolorere Dukker i Ridderkostymer."⁴⁶ Madsen nævnte ikke kunstnernes køn i Bondemalerstriden, men hans omtale af de kvindelige kunstnere var kritisk. På dette tidspunkt var han museumsinspektør på Statens Museum for Kunst og medlem af gallerikommisionen, der besluttede, hvilke værker museet skulle erhverve. I sin tidligere rolle som kritiker brugte han i flere tilfælde kønnede kvalitetsparametre. I en anmeldelse af åbningsudstillingen på Den Frie Udstilling i 1891 roste han Agnes Slott-Møllers værk *Dronning Margrete, Erik af Pommern og den jyske Adel*, 1889 [Fig. 1]. Han rundede omtalen af at skrive: "Mindst af alt røber dette Billede, at det stammede fra en Kvindes Haand og Aand".⁴⁷ Karl Madsen kunne således godt være positiv over for værker lavet af kvindelige kunstnere – som i denne omtale af Agnes Slott-Møllers værk – men i sin vurdering af kunstnerne, arbejdede han ligesom Ernst Goldschmidt med kønnede forståelser af, hvad der var godt og dårligt. Udgangspunktet for vurderingen var, at den kvindelige kunst var fantasiløs og som udgangspunkt mindre interessant end den mandlige.⁴⁸ Et lignende eksempel ser man i hans anmeldelse af Susette Holtens værker fra 1888, hvor han brugte ordene "mandhaftig Dristighed" til at beskrive det gode værk og "Damearbejdets Særpræg" som kontrast hertil:

Vidste man ikke Besked, vilde man sikkert aldrig gætte, at 'Trolden, der suger Søen ud' og 'Dragen, der vogter Indgangen til Bjerget', var Arbejder af en Dame, Frk. S.C. Skovgaard. De er prægede af en ret mandhaftig Dristighed, de er grumme langt fra det milde og nette, der anses for Damearbejdets Særpræg; den Fantasi af hvilken, de er udsprungne, synes ikke at søge mod 'det skønne'.⁴⁹

Det var ikke kun de mandlige kritikere, der reproducerede disse stereotype forståelser af kunst lavet af kvinder – kønspolariseringen og forståelsen af kunsten som et mandligt rum var så inkorporeret i samfundsdebatten, at kvindelige kritikere også gentog de kønnede stereotyper til mændenes fordel i medierne.⁵⁰

Peter Hansen, som også bidrog med et kort indlæg i Bondemalerstriden, nævnte ikke noget om køn i sit indlæg, men var aktiv i udelukkelsen af kvindelige kunstnere fra kunsthistorien, da han som kunstneren bag maleriet *Faaborg Museums indvielse* malet i 1910-12 sørgede for, at Alhed Larsen, Christine Swane og hans søster Anna Syberg ikke kom til at indgå i det store gruppeportræt af fynbomalerne.⁵¹ I forbindelse med udstillingen *Peter Hansen. Jeg maler det, jeg ser* i 2022 på Ordrupgaard opstod der en debat om Peter Hansens kvindesyn, hvor museets direktør, Anne Birgitte Fonsmark, i et debatindlæg skrev: "i datiden var Hansens syn [på kvindelige kollegaer] ikke 'aparte'. Det var tværtimod normen, hvilket historisk interesserede vil vide".⁵² Indlæggen fra Karl Madsen og Ernst Goldschmidt underbygger Fonsmarks pointe, mens Gudmund Hentzes indlæg illustrerer, at der også var mandlige kunstnere, der tog kvindernes sag op i medierne. Det vil sige, at

det ikke var alle mandlige kunstnere, der diskvalificerede de kvindelige kunstnere, og mænd havde også mulighed for at modsige denne "norm".

Udfordringen af patriarkalske strukturer

På trods af lighederne mellem Madsens og Goldschmidts vurderinger og argumenter for den gode og den dårlige kunst adskiller deres forståelser af, hvad den rigtige kunst var, sig lidt fra hinanden. Madsen var fortaler for naturalismen og var en ledende skikkelse for både kunstnere og publikum, men i 1907 var han ikke rettet mod nye strømninger. Den norske kunsthistoriker Jens This skriver, at Madsen gik "træt i døgnkritikken overfor vekslende moderne strømninger", og han vendte sig mod den ældre kunst.⁵³ Her stod Goldschmidt anderledes som en yngre kunstkritiker og som forkæmper for de forskellige sammenslutninger, der udsprang af Den Frie Udstilling. Han protesterede senere over, at Statens Museum for Kunst mest købte værker af døde og ældre kunstnere.⁵⁴ Fælles for de to kunstkritikere var dog et kunstsyn, der var forankret i den franske naturalistiske malerkunst.

Goldschmidt og Madsens forståelse af kunst lavet af kvindelige kunstnere udgør en parallel til den nedvurdering, som den feministiske kunsthistoriker Marsha Meskimmon beskriver i sin behandling af Weimarrepublikkens syn på kvindelige kunstnere i perioden 1918-1933.⁵⁵ Inden for en tysk kontekst undersøger hun, hvordan forståelsen af det moderne blev brugt til at ekskludere kunstnere på samme vis, som Goldschmidts forståelse af 'det unge' også blev brugt til at udelukke kvinderne.

Meskimmon udfordrer den kunsthistorie, der er blevet accepteret som den rigtige, og reformulerer i bogen *We Weren't Modern Enough* konteksterne omkring specifikke værker af kvindelige kunstnere. Frem for at fokusere på kvindernes begrænsninger, undersøger hun de kvindelige kunstneres handlerum, "hvordan" værkerne betyder noget, og hvordan kvindelige kunstnere brugte forskellige kvindelige typologier som en samling af idéer, de kunne anvende i forskellige kontekster og hermed modarbejde den centrale position, det maskuline subjekt havde.⁵⁶

Far from demonstrating a single, unified aesthetic in relation to 'woman', women artists were able to appropriate, manipulate and challenge monolithic stereotypes of woman as other, definable only in relation to a masculine subject, and in doing so, they questioned the centrality of the masculine subject and the canonical constructions of art and history premised upon the marginalization of woman/women.⁵⁷

Meskimmon anvender begrebet 'mikrofortællinger' med henblik på at tillade marginale subjekter handlerum. Ved at fremhæve udvalgte eksempler ønsker hun at udfordre den kanoniserede forståelse af kunsthistorien:

Choosing to focus upon a limited number of works and privileging the textual sources written by, and/or directed toward, women produce a forceful archaeology of an alternative viewpoint meant to shift our perception of the landscape of Weimar culture"⁵⁸

Med afsæt i Meskimmons fokus på kvindelige kunstneres handlerum frem for undertrykkende strukturer, undersøger jeg i det følgende, hvordan Agnes Slott-Møller ydede en modstand mod de mandlige kritikeres forestillinger om, hvad det kvindelige var.

Først undersøger jeg Agnes Slott-Møllers indlæg i Bondemalerstriden, dernæst et eksempel på de fællesskaber, hun indgik i, og til sidst, hvordan hun visuelt approprierede og manipulerede formsprog, der blev forbundet med det kvindelige.

Modfortællinger

Agnes Slott-Møller anvendte forskellige talerør, hvori hun gav sine holdninger til kende. Hun udgav blandt andet to bøger: *Nationale Værdier*, 1917, og *Folkevisebilleder*, 1923, og hun skrev indlæg i Politiken blandt andet i forbindelse med Bondemalerstriden, hvor artiklen "Kunsten og Emnerne" indgik i debatten. Her fokuserede hun ikke på køn, men på, hvad kunstens indhold skulle være, og trak linjer tilbage til Michelangelos *Dommedag* fra 1536-41. For Agnes Slott-Møller handlede Bondemalerstriden om en modsætning mellem malere, der dyrkede små og store motiver:

Jeg ved ikke, hvorfor det anses for saa sundt specielt i et Folk som det danske altid at advare mod de store Motiver. Da Kunsten var bedst, beskæftigede den sig med de allerstørste Emner, skønt den slet ikke 'magtede' dem. Mangt et Arbejde i gammel Kunst rører os netop ved den Modsætning, det rummer, af det fulde Hjerte og den stammende Røst.⁵⁹

Hun skrev sig hermed op imod en dansk tradition, hvor man dyrkede de hverdagslige motiver. Motiver, som Peter Hansen, Johannes Larsen og Fritz Syberg, men også kunstnere som Vilhelm Hammershøi, skildrede i deres malerier. Hun forsvarede sin kunst over for Karl Madsens stempling af hende som en maler for det "store Publikum" og fremhævede, at hendes publikum inkluderede digtere, kunstnere, videnskabsmænd og kunstkritikere - med andre ord:

Mennesker, der sidder inde med Tidens højeste Dannelse, men desværre for mig ikke Folk, der har Raad til at købe Billeder og derved give mig det materielle Rygstød, som synes det være Himlens og Hr. Karl Madsens Mening, at jeg til Stadighed bør undvære.⁶⁰

Måske nævnte Agnes Slott-Møller ikke sin position som kvindelig kunstner, fordi hun i kraft af tidens kønnede hierarki hermed ville diskvalificere sig selv. I stedet beviste hun sin opbakning blandt den intellektuelle elite året efter, hvor 13 kulturpersonligheder henvendte sig til Gallerikommissionen på Statens Museum for Kunst med en opfordring til museet om at erhverve hendes værk *Elverhøj* fra 1906 - det værk, som censorkomiteen på Charlottenborg i 1907 havde afvist, og som var en del af grunden til, at Hentze skrev den indledende kronik "Dansk Foraar". Iblandt underskriverne var kritiker og litterat Georg Brandes (1842-1927), maleren P. S. Krøyer (1851-1909), som havde undervist Agnes Slott-Møller, forfatteren Valdemar Vedel (1865-1942), professor i dansk litteraturhistorie Vilhelm Andersen (1864-1953), filosofen Harald Høffding (1843-1931) og arkitekten Martin Nyrop (1849-1921). Brevet fra de dannede herrer blev trykt i Politiken, og debatten om Agnes Slott-Møllers kunst blussede op igen i 1908.⁶¹



Fig. 2. *Den døende Fæstemand*, 1906. Olie på lærred i forgyldt udskåret ramme. 81 x 133,5 cm. Ukendt ejer. Foto: Ole Misfeldt

Det dekorative maleri som handlerum

Agnes Slott-Møller ydede på forskellige måder modstand mod ekskluderingen af kvindelige kunstnere i samfundsdebatten. Hun kæmpede for at blive repræsenteret i museumssamlinger og fik støtte hertil blandt andre kvinder, der havde en stemme i tidens debatter om kvinders rettigheder.⁶² Hermed udfordrede hun de kønnede hierarkier, som indgik i kunstdebatten. Denne forhandling kan også læses ind i hendes værker, hvor man både ser et dekorativt og et naturalistisk formsprog.

Litteraturhistoriker Pil Dahlerup har beskrevet Agnes Slott-Møllers værker som en postmodernistisk stilblanding af naturalisme, historie, heroisme og national bevidsthed med tendens til "fædrelanderi og symbolik".⁶³ Naturalisme skal forstås i Georg Brandes' forstand, som en afstandtagen fra det overnaturlige og en nødvendighed i at "male Alting efter Naturen". Dahlerup skriver: "Lys, luft og friluftsmaleri er netop de ingredienser, som Agnes Slott-Møller malede sine herregårde og landskabsmalerier på" og konkluderer, at Agnes Slott-Møller var naturalist i sine gengivelser af bygninger og landskaber.⁶⁴ Set i lyset af Bondemalerstriden er det interessant, at Dahlerup anskuer Agnes Slott-Møller som naturalist, da det netop er naturalismen, som Agnes Slott-Møller bliver sat op imod i debatten - både i Goldschmidts og Madsens artikler.

Som Dahlerup skriver, er Slott-Møllers værker præget af en eklekticisme, men hun nævner ikke det dekoratives rolle i kunstnerens værker. Flere kvindelige kunstnere udfoldede sig inden for det dekorative felt, blandt andet fordi den kunstneriske uddannelse, som kvinderne kunne tage indtil 1888, primært fandtes på Tegne- og Kunstindustriskolen for Kvinder. En skole, der var rettet mod at uddanne kvinder til kunstindustrielle virksomheder. Kunsthistorikerne Griselda Pollock og Rozsika Parker beskriver i deres bog *Old Mistresses* (genudgivet i 2013), hvordan det dekorative i kunsthistorien er blevet forbundet med det kvindelige. I forordet fra 2013 skriver Pollock: "the decorative arts were seen as a whole as feminized in [...] negatively valued terms: using patterns, derivative, repetitive, above all unoriginal".⁶⁵ Af samme grund har det dekorative også indtaget en lavere status end maleri og skulptur, som blev anset for at tilhøre kunstens domæne, mens det

dekorative er blevet anskuet for at være pynt eller overskydende.⁶⁶ I sine værker arbejdede Slott-Møller dog med at forskyde denne forståelse af det dekoratives status.

Slott-Møller fokuserede overordnet på maleriet, men hun formgav ofte også sine billedrammer og lod dem indgå i værket. Det ser man for eksempel i værket *Den døende Fæstemand*, 1906 [Fig. 2], hvor fæstemanden Hr. Oluf ligger i en stor seng med et væld af puder med broderier og stoffer med forskellige mønstre. Rammens snirklede mønstre indgår i en visuel dialog med sengens ornamentik og trækker sengen ud i det rum, som beskueren oplever værket i. Olufs fæstemø er repræsenteret i en blå-grøn kjole ornamenteret med blade, og mellem dem står der et stort skrin med smykker. I den detaljerede skildring af stoffer med mønstre og senge med ornamenter dyrkede Agnes Slott-Møller det dekorative formsprog, der blev forbundet med det kvindelige. Men hun rykkede også ved det dekoratives status. Det gjorde hun dels ved at lade det dekorative indgå i maleriets repræsentationer, hvor hun gav det dekorative vægt. Dels ved at lade de dekorerede brugsgenstande føre værkets fortælling fremad og ikke blot være til pynt. I folkevisen om den døende fæstemand tager fæstemøen afsked med ham, og hun modtager et skrin med smykker fra ham. Det resulterer i, at moderen bliver vred, og smykkeskrinet har derfor en vigtig betydning i folkevisens og værkets fortælling. I værket er der altså en forbindelse mellem det dekorative og kunstens emne, og det dekorative er både til stede på et repræsentativt plan i maleriets indhold og på et helt konkret plan i rammen. Harald Slott-Møller og kunstneren JF. Willumsen arbejdede også aktivt med rammen som en del af værkernes udtryk i 1890'erne. Kunsthistoriker Jacob Thage fremhæver, at Harald Slott-Møllers rammer dog ikke på samme måde indgik aktivt i værkerne, men at de i højere grad var et harmoniserende element.⁶⁷ I Willumsens *Jotunheim*, 1892-93, supplerer rammen maleriets motiv indholdsmæssigt, og der ses her et slægtskab mellem Willumsen og Slott-Møllers inklusion og aktivering af det dekorative i deres malerier. Flere kunstnere var dermed interesseret i overlappet mellem kunsthåndværk og kunst i 1890'erne og overskred de kønnede hierarkier mellem den dekorative kunst, der blevet associeret med kvinderne, og maleriet, som var domineret af mænd. Agnes Slott-Møller er en af de kunstnere, der fastholdt det dekoratives relevans i sine værker frem til 1930'erne.



Fig. 3. *Hr. Oluf*, 1895. Olie på lærred. 61,5 x 82 cm. Privateje. Foto: Ole Akhøj

Agnes Slott-Møllers landskaber er ofte naturalistiske, og det ses blandt andet i værket *Hr. Oluf*, 1895 [Fig. 3], der skildrer folkevisen om Hr. Oluf, der venter på, at hans brud ankommer til gården. Hr. Oluf, der er dødsmerket efter elverdans, ser ud over et sommerlandskab. Øverst er der en frise udført i middelalderlig, dekorativ stil, hvor bladguld og blomster går igen, og i midten kommer en kvinde ridende i hvid kjole. En skitse i Den Kongelige Kobberstiksamling viser, at denne del af værket var et de første elementer, Slott-Møller indtænkte i billedet.⁶⁸ Det er her, man ser bruden komme ridende, og det er dermed denne dekorative frise, der forløser fortællingen.

Tidligt og sent i sin karriere dyrkede Agnes Slott-Møller historiemaleriet, der i næsten et århundrede blev betragtet som den mest ophøjede disciplin på kunstakademiet, og det var derfor også en genre, som var blevet dyrket af tidens største mandlige kunstnere. Akademiets kunstnere skulle mestre historiemaleriet for at få guldmedaljen på akademiet og opnå de privilegier, der fulgte med. Ved udførelsen af det monumentale værk *Niels Ebbesen*, 1893-94, der skildrede en af middelalderens heltfigurer, indskrev Slott-Møller sig dermed i en stærk tradition, som kvindelige kunstnere havde været udelukket fra.⁶⁹ I en værkserie, der skildrede scener fra Valdemar Sejrs liv, 1930-34, vendte Agnes Slott-Møller tilbage til historiemaleriet og anvendte et udpræget dekorativt formsprog. I værkerne overtager rammens ornamentter og slyngede former nærmest motivet og gør ramme og lærred ligeværdige i et accelereret dekorativt udtryk. I *Kong Valdemars Bryllup med Dronning Dagmar*, 1932 [Fig. 4], har Slott-Møller ydermere inkluderet et naturalistisk landskab i decorationen af rammen.

I disse værker bruger Agnes Slott-Møller ornamentet og det dekorative på en ny måde, hvor hun aktivt anvender det til at udfolde de middelalderlige fortællinger, mens de naturalistiske landskaber fungerer som et bagtæppe. De dekorative elementer er dermed ikke passive eller noget, der behager en beskuer. Tværtimod, i flere tilfælde ligger årsagen til konflikten eller dramaet i værkernes

dekorative elementer. Ved på forskellig vis at fremhæve det dekorative i sine værker, løftede hun ornamentet ud af den passive status, som det var blevet tilskrevet i kunsthistorien, og Slott-Møller undergravede dermed en patriarkalsk forståelse af, hvad "Kvindekunst" var. Gennem appropriationen af et typisk kvindeligt udtryk skabte hun et originalt udfoldelsesrum, som hun vedholdende udforskede og udviklede gennem hele sin karriere. Hun brød dermed Ernst Goldschmidts repræsentationshierarki, hvor det pyntede og dekorative havde en status som passivt og var underordnet den selvstændige naturalisme.



Fig. 4. *Kong Valdemars Bryllup med Dronning Dagmar*, 1932. Olie på lærred. 312 x 244 cm. Ringsted Rådhus. Foto: Ole Akhøj

En gentænkning af Bondemalerstriden

Bondemalerstriden er blevet anvendt til at forklare, hvilke kunstnere der blev en del af den danske kunsthistorie, og hvilke der landede på et sidespor. Kunstnerne Agnes Slott-Møller, Harald Slott-Møller og Gudmund Hentze er blevet stemplet som taberne i debatten og er kommet til at

understøtte et narrativ om fynbomalerne Peter Hansen, Johannes Larsen og Fritz Sybergs sejr.⁷⁰ Men fynbomalerne sejrede altså på baggrund af en kønsforståelse, som vi i dag sætter spørgsmålstegn ved. Museerne har revideret deres indkøbspolitikker, og nu ønsker vi også at inkludere de kvindelige kunstnere i vores forståelse af perioden. Vi kan ikke udelukke kunstværker fra samlinger på baggrund af, at de er lavet af kvindelige kunstnere, eller at værkerne bliver anset for at være kvindekunst i en negativ forstand.⁷¹ Mens en mere ligeværdig repræsentation af biologisk køn i museernes samlinger er et vigtigt mål, kunne et andet være at genoverveje, hvilke kunstsyn vi har frasortet, og om en større åbenhed over for de kunstneriske formsprog og materialer, vi behandler i vores kunsthistoriske arbejde, kunne give et mere mangfoldigt blik på periodens kunst og inkludere mandlige kunstnere, som er blevet frasortet på grund af et kønnet kunstsyn.

Bevidstheden om de kønsbaserede diskvalificeringer af kunstnere kan anvendes til at genbesøge vores forståelse af periodens kunst og decentralisere den position, som naturalismen og modernismen har haft – to bevægelser, hvor der er flere eksempler på, at kunstnerfællesskaber har udelukket kvinderne. Frem for at se Bondemalerstriden som Agnes Slott-Møllers dødsstød i kunsthistorien, har jeg brugt den som en linse til at undersøge hendes eklektiske udtryk, hvor hun forhandler et dekorativt og et naturalistisk formsprog og nedbryder det hierarki af formsprog og udtryk, som Ernst Goldschmidt og Karl Madsen opstillede for en tidssvarende kunst. Hermed ser jeg hendes værker som mikrofortællinger, om hvordan kvindelige kunstnere skabte handlerum i en maskulint defineret kunstverden. Værdsættelsen af Agnes Slott-Møllers eklektiske formsprog kræver en mindre dogmatisk tilgang til periodens kunst og er forbundet med det postmoderne blik, som Pil Dahlerup også ser på Agnes Slott-Møllers praksis med. Slott-Møller skabte et originalt formsprog, der inkluderede dekorative strategier i både maleri og ramme og kommenterede på tidens æstetiske paradigmer. Hun udfordrede hermed den etablerede fortælling om, at der fandtes en kvindekunst med særlige karakteristika.

Hvis vi bliver ved med at gengive Bondemalerstriden som en saglig kunstteoretisk debat, legitimerer vi Goldschmidts og Madsens misogyne diskurs, hvor kvalitet blev forbundet med køn, og kvindekunst var synonym med det hule, tomme og uoriginale. Måske skal vi til at se andre steder hen, når vi skal kontekstualisere periodens kunst. I hvert fald så længe vi har med Agnes Slott-Møller, Harald Slott-Møller, Bertha Dorph og Gudmund Hentze at gøre, sådan at de kan blive placeret inden for mere frugtbare sammenhænge, hvor man kan forstå den betydning, de havde for dansk kunst- og kulturliv.

Artikler i Bondemalerstriden:

Gudmund Hentze: "Dansk Foraar", Politiken, 14.4.1907

Peter Hansen: "Foraar", Politiken, 21.4.1907

Gudmund Hentze: "Natur og Kunst", Politiken, 26.4.1907

Karl Madsen: "Kunst og Natur", Politiken, 3.5.1907

Gudmund Hentze: "Kunst og Kritik", Politiken, 4.5.1907

Ernst Goldschmidt: "Charlottenborg-Udstillingen IV", Politiken, 5.5.1907

Agnes Slott-Møller: "Kunsten og Emnerne", Politiken, 6.5.1907

Gudmund Hentze: "Stakkels Peter", Politiken, 7.5.1907

Harald Slott-Møller: "Karl Madsen", Politiken, 8.5.1907

Ernst Goldschmidt: "Harald Slott-Møller og den moderne Kunst", Politiken, 12.5.1907

Karl Madsen: "Kunst og Kritik", Politiken, 12.5.1907

Karl Madsen: "Kunsten og Emnerne", Politiken, 14.5.1907

Harald Slott-Møller: "Madsens Polemik", Politiken, 16.5.1907

Karl Madsen: "Bondefanger-Kritik", Politiken, 18.5.1907

Harald Slott-Møller: "Afslutning", Politiken, 19.5.1907

Karl Madsen: "Et farvel", Politiken, 22.5.1907

Gudmund Hentze: "Afslutning", Politiken, 24.5.1907

Ernst Goldschmidt: "Charlottenborg-Udstillingen (Sidste)", Politiken, 25.5.1907

Hans Jæger: "Malerkrigen. Et Resumé", Politiken, 12.6.1907

Gudmund Hentze: "Malerkrigen", Politiken, 1.7.1907

Hans Jæger: "Malerkrigen endnu en Gang", Politiken, 9.7.1907

Harald Slott-Møller: "Kunstabbetninger i Anledning af Udstillingerne 1907", *Tilskueren*, 1907

Noter

1. Debatten fortsatte også efter juli måned, blandt andet med en offentlig diskussion af, om Statens Museum for Kunst skulle erhverve et værk af Agnes Slott-Møller. Se Karl Madsen: "En adresse og dens skæbne", Politiken, 12.03.1908.
2. Christian Gether et al (red.): *Gerda Wegener*, Ishøj 2015, 14; Bodil Busk Laursen og Susanne Thestrup Andersen: *Naturen og Kunsten*, Faaborg 1986; Susanne Thestrup Truelsen et al. (red): *Kampen om Kunsten - Fynboerne*, Charlottenlund 2010; Iben Overgaard: "Liv og værk", i Erland Høyersten (red.): *Agnes Slott-Møller - Helte og heltinder*, Aarhus 2018
3. Lennart Gottlieb: *Modernisme og maleri - Modernismebegrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910-30*, Aarhus 2011, 82-83. Gottlieb mener dog ikke, at kvinderne mangler repræsentation i dag. Han skriver i bogen *Identitet - Om identitetsproblemer og det særligt privilegerede i tidens kunstkultur*: "Kvinder og kvindelige emner er blevet særligt privilegerede" og videre "Genindskrivningen af kvinder i en ny slags kunsthistorie, hvor tilgangen er kulturhistorisk eller foretages med respekt for forladte kunstneriske positioner, har lukket op for en ny form for jublende kunsthistorie, hvor der kæmpes for historisk retfærdighed hinsides den kunstneriske ansvarlighed, der tidligere blev opfattet som grundlaget for erhvervelser og udstillinger på kunstmuseer, og som var det, der adskilte dem fra kulturhistoriske museer." Lennart Gottlieb: *Identitet - Om identitetsproblemer og det særligt privilegerede i tidens kunstkultur*, Frederiksberg 2021, 26
4. Butler foretrækker de personlige pronomener de/deres.
5. Det er Butler, der formulerer en skelnen mellem "sex" (det biologiske køn) og "gender" (det sociale køn) i sin læsning af andre feministiske teoretikere.
6. Butlers feministiske projekt bygger på Foucaults magtkritik og hans forståelse af genealogi, som han præsenterer i *The History of Sexuality*: "genealogy investigates the political stakes in designating as an origin and cause those identity categories that are in fact the effects of institutions, practices, discourses with multiple and diffuse points of origin. The task of this inquiry is to center on - and decenter - such defining institutions: phallogocentrism and compulsory heterosexuality". Judith Butler: *Gender Trouble*, New York 1990 (2006), xxxi
7. Butler 1990 (2006), 198
8. Det er også relevant at lave en analyse af, hvordan kunsten lavet af de mandlige kunstnere forhandler de forskellige formsprog, men jeg fokuserer her på Agnes Slott-Møllers værker.
9. Busk Laursen og Thestrup Andersen 1986, 3
10. Det er også der, debatten bliver døbt "Bondemalerstriden". I Agnes og Harald Slott-Møllers efterladte papirer er lægget med debattens artikler påført overskriften "Polemik Foraaret 1907. Harald og jeg og G. Hentze mod Karl Madsen". KB, Harald og Agnes Slott-Møllers efterladte papirer, NK4839 kvart, æske 104
11. Busk Laursen og Thestrup Andersen 1986, 12
12. Dette baserer de på, at det ikke har været muligt at opspore en del af de relevante værker af kunstnerne, som de gerne ville have med på udstillingen. Busk Laursen og Thestrup Andersen 1986, 3

13. I kataloget til udstillingen *Gerda Wegener* på ARKEN sondrede Andrea Rygg Karberg mellem naturalisme og realisme på den ene side og symbolisme på den anden. Andrea Rygg Karberg: "Når en kvinde maler kvinder", i Christian Gether et al. (red.) 2015, 14
14. Overgaard 2018, 19
15. Henrik Wivel: "Symbolisme og impressionisme", i *Ny dansk Kunsthistorie bind 5*, København 1994, 151
16. Wivel 1994, 151
17. Bodil Busk Laursen: "Mellem kunst og idealer", i Bodil Busk Laursen og Aino Kann Rasmussen (red.): *Mellem kunst og idealer*, København 1988, 16
18. Fynbomaleren Johannes Larsen undrede sig over, at skribenterne overhovedet gad at deltage i debatten. Brev til Alhed Larsen d. 2.5.1907. Det Kongelige Bibliotek
19. Hans Jæger: "Malerkrigen. Et Resumé", Politiken, 12.6.1907
20. Forståelsen af "stil" fyldte en del i Bondemalerstriden, blandt andet i diskussionen af Harald Slott-Møllers værker og altså Bertha Dorphs. Dorph var i øvrigt tidligere elev af Harald Slott-Møller. Stilhistorikere som Julius Lange arbejdede med forbindelser mellem stil og repræsentationen af følelser. Vilhelm Wanscher, der var elev af Lange, beskæftigede sig ligeledes med stil. I Bondemalerstriden er det uklart, hvad der menes med stil, men begrebet er interessant i forhold til periodens kunst og kunsthåndværk og det dekoratives rolle i kunsten i perioden. Uklarheden omkring stilbegrebet kommer til udtryk i en artikel af Harald Slott-Møller: "Han [Karl Madsen] raaber 'Tåbeligheder' efter min definition af 'Stil er Kultur' uden selv at formaa at sætte noget andet i Stedet." Harald Slott-Møller, "Madsens Polemik", Politiken, 16.5.1907
21. Busk Laursen og Thestrup Andersen 1986, 3
22. Fritz Syberg og Johannes Larsen bliver ikke nævnt i debatten, men alle tre prægede Den Frie Udstilling fra 1890'erne og fik megen opmærksomhed i medierne. Bente Scavenius: *Den frie Udstilling i 100 år*, København 1991, 41-42. I en senere artikel af Ernst Goldschmidt til udstillingen "Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur" nævner han sammen med Syberg, Larsen og Hansen kunstneren Karl Schou, der ligesom de øvrige var elev af Kristian Zahrtmann. Ernst Goldschmidt "Moderne Dänische Malerei", i Fritz Schwartz: *Die Kunst für Alle*, München 1911, 414
23. Forud for Hentzes kronik havde Agnes Slott-Møller allerede protesteret mod bortcensoreringen af hendes værk *Elverhøj*, 1906, på Charlottenborgudstillingen: Agnes Slott-Møller: "Aabent Brev til Censurkomitéen paa Charlottenborg", Politiken, 30.4.1907. Det giver dog mening at se Hentzes kronik som starten på debatten, fordi han skriver i en konfrontatorisk tone. Busk Laursen og Thestrup Andersen, Iben Overgaard, Bente Scavenius og Henrik Wivel nævner alle denne kronik som debattens start.
24. Villads Villadsen: *Statens Museum for Kunst - 1827-1952*, København 1998, 142 og 151
25. Gudmund Hentze: "Natur og Kunst", Politiken, 26.4.1907. Hentze kritiserede indkøbspolitikken på Statens Kunstsamling og efterspurgte værker af en række kunstnere - ikke kun af kvindelige kunstnere, men også af Joakim Skovgaard (1856-1933), Ejnar Nielsen (1872-1956) og N.V. Dorph (1862-1931) m. fl.
26. Hentze 26.4.1907; Karl Madsen: "Kunst og Natur", Politiken, 3.5.1907

27. Goldschmidt blev i 1907 kritiseret for både at udstille på Den Frie og anmelde udstillingen i Politiken, men det forhindrede ham ikke i at indtage samme dobbeltrolle i forbindelse med etableringen af Grønningen i 1915. Scavenius 1991, 113
28. Ernst Goldschmidt: "Charlottenborg-Udstillingen", Politiken, 5.5.1907
29. Gudmund Hentze og Karl Madsen var enige om, at kunstnerne Joakim Skovgaard og Ejnar Nielsen var dygtige kunstnere. Hentze 26.4.1907; Madsen 3.5.1907
30. Affektation i *Ordbog over det danske sprog, grundlagt af Verner Dahlerup* fra 1919.
31. Goldschmidt 5.5.1907
32. Goldschmidt 5.5.1907
33. Jeg bruger her Butlers læsning af Luce Irigarays forståelse af den 'anden', hvor subjektet og den 'anden' indgår i en phallogocentrisk betydningsøkonomi, der opnår sit mål gennem en total udelukkelse af det feminine. Butler 1990 (2006), 13. Butler er dog varsom med at udpege en totaliserende maskulin betydningsøkonomi, fordi feminismen i så fald mimer undertrykkerens strategi i stedet for at tilbyde et alternativ, Butler 1990 (2006), 18. Goldschmidts brug af betegnelsen "kvindekunst", reflekterer et kunstsyn, der vægter det maskuline over det kvindelige, men det skal ikke bruges til at illustrere alle mandlige kritikeres blik på periodens kunst. Hele udgangspunktet for Bondemalerstriden var, at en mand (Gudmund Hentze) forsvarede kvindelige kunstnere, og det er et godt eksempel på, at det ikke var alle mænd, der anvendte disse kriterier for vurderingen af god kunst.
34. Ernst Goldschmidt: "Harald Slott-Møller og den moderne Kunst", Politiken, 12.5.1907
35. Villadsen 1998, 161
36. Det Kongelige Bibliotek, Ernst Goldschmidts efterladte papirer, 620, IV, 17
37. Gottlieb 2011, 82
38. Hentze udstillede *Visen om Germand Gladensvend i 7 smaa Billeder, 1902-1907*, på Den Frie Udstilling i 1907. *Fortegnelse over Kunstværker paa Den Frie Udstilling 1907*, København, 1907
39. Goldschmidt skriver om "Ny-Naturalisme": "En Kunst, der vel vidste, at selv om Germand Gladensvend laaner sin Moderns Ham til sin farefulde Rejse, saa er det dog ikke nok til at bære ham frelst over Vandene." Goldschmidt 05.05.1907
40. Brev fra Fritz Syberg til Ernst Goldschmidt, udateret. Kerteminde Egns- og Byhistoriske arkiv. Tilgængeligt på <http://fynboerne.ktdk.dk/d/2Y7f?q=syberg%20goldschmidt>. Sidst tilgået 7.6.2023.
41. "Kunstnerne indstiller Goldschmidt", i *Dagens Nyheder*, 29.10.1930
42. Slott Møller, Harald: "Karl Madsen", Politiken, 8.5.1907. Ernst Goldschmidt føler sig ramt af denne tiltale og reagerer på Slott-Møllers artikel. Goldschmidt, Ernst: "Harald Slott-Møller og den moderne Kunst", Politiken, 12.5.1907
43. Madsen 03.05.1907
44. Madsen 14.05.1907
45. Madsen 03.05.1907

46. Madsen 14.05.1907

47. Karl Madsen: "Den Fri Udstilling 1891", *Tilskueren*, april-maj 1891, 334-336

48. I omtalen er Karl Madsen mere venligt stemt overfor Agnes Slott-Møllers og Harald Slott-Møllers værker, end han er 16 år senere i Bondemalerstriden, men han er forsat forbeholden over for Agnes Slott-Møllers værk, *Dronning Dagmar*, 1890, som han mener har noget "har noget udpræget kvindeligt i Følelsen og Smagen." Ifølge Madsen er værket "nydeligt, fra dets lyse Farver straalere en Stemning af indtagende Ungdom, Jomfruelighed og Uskyld." Han slutter af med at skrive, at det er "god Kunst, men ikke stor Kunst". En af de ting, der kompromitterer værket, er, at det ikke er fantasifuldt: "Fantasien beholder sin Ret til at søge et rankere og stoltere Billede af den ædle Dronning; de tre smaa Krokus synes for sart et Scepter til, at det magter at lette Aaget fra Bondens krumbøjede Nakke". I kontrast hertil har Harald Slott-Møllers portræt af *Frk. Marie Brodersen* "en mandig Nerve", og han kårer værket til et af udstillingens mest fremragende værker. Madsen 1891, 334-337

49. Karl Madsen: "Dekorationsforeningen", *Tidsskrift for Kunstindustri*, 1888 nr. 4, 145-154. Citeret fra <http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/susette/susette.htm>. Sidst tilgået d. 25.1.2023.

50. I en anmeldelse af Charlottenborgudstillingen fra 1909 skriver maleren Margrethe Svann Poulsen til magasinet *Kvinden og Samfundet*, at kvinderne på udstillingen "savner for meget den Dristighed i Motivvalg og Modet til at gaa frem ad nye Veje, som det er vanskeligt, tidt umuligt, for Kvinden at beslutte sig til, men som alene er det, der fører frem til fuld kunstnerisk Selvstændighed". Margrethe Svann Poulsen: *Kvinden og Samfundet*, nr. 8., 1909. Artiklen blev vist som en del af formidlingen på udstillingen *Anna Syberg - Øjeblikkets skønhed* på Faaborg Kunstmuseum i 2020.

51. Gertrud Hvidberg Hansen: "Ugens indspark: En kriger, en veninde, moder, kunstner, og vild kvinde", i *Ugeavisen Faaborg*, 04.12.2019

52. Anne Birgitte Fonsmark. "Ordrupgaard blev anklaget for at 'fortie' fortiden i aktuel særudstilling - nu svarer museumsdirektør igen", *Kulturmonitor*, 16.6.2022.

53. Jens Thiis: *Samlede Avhandlinger om nordisk Kunst*, Kristiania og København 1920, 164

54. Villadsen 1998, 162

55. Marsha Meskimmon: *We weren't modern enough*, New York 1999, 5

56. Meskimmon 1999, 233

57. Meskimmon 1999, 233

58. Meskimmon, 1999, 15

59. Agnes Slott-Møller: "Kunsten og Emnerne", *Politiken*, 6.5.1907

60. Agnes Slott-Møller 6.5.1907

61. For en opsummering af debatten, om hvorvidt Statens Museum for Kunst skulle erhverve et værk af Agnes Slott-Møller i 1908, se: Vilhelm Andersen: "Afslutning", *Politiken*, 13.12.1908. Forud for denne artikel havde der været en flere indlæg i *Politiken* skrevet af Karl Madsen og Vilhelm Andersen.

62. Efter Agnes Slott-Møller forgæves havde forsøgt at få værket *Niels Ebbesen*, 1893-94, indlemmet i en museumssamling, lykkedes det formanden for Kvindelig Læseforening, Sophie Alberti, og kvindeforkæmperen Clara Bergsøe gennem et finansielt bidrag at få Agnes Slott-Møllers værk ind i Randers Kunstmuseums samling. Se Claudine Stensgaard Nielsen: *Den fries kvindelige kunstnere*, Aarhus 1991.
63. Pil Dahlerup: "National bevidsthed og kunst, Georg Brandes og Agnes Slott-Møller", i Iben Overgaard (red.): *Agnes Slott-Møller - skønhed er til evig glæde*, Viborg 2008, 120
64. Dahlerup 2008, 120
65. Griselda Pollock: "A Lonely Preface", i *Old Mistresses: Women, Art, Ideology*, New York 2013, xix
66. Det dekoratives status som kunstens 'andet' bliver blandt andet udfoldet i antologien Bridget Elliot og Janice Helland (red.): *Women Artists and the Decorative Arts: 1885-1935*, London 2002; og i Wendy Steiner: *The Trouble with Beauty*, London 2001.
67. Jacob Thage: "Kunstnernes brug af rammer i 1800-tallet", i Henrik Bjerre: *Rammens kunst*, København 2008, 158
68. Agnes Slott-Møller, *Udkast til Hr. Oluf*, 1895, tegning, 257×207 mm, Den Kongelige Kobberstiksamling, SMK, inventarnummer KKSgb28456-verso
69. Frem til 1888 havde kvinder ikke havde adgang til akademiet og fra ca. 1860 gik man mere og mere væk fra konkurrencen, der var baseret på udførelsen af historiemalerier.
70. Ross, Trine: "Vi burde få hele historien om fynbomaleren", *Politiken*, 12.6.22
71. Forskningsprojekter som Emilie Boe Bierlichs ph.d.-afhandling *Excentriske Slægtskaber*, udstillingsprojekter om kvindelige kunstnere som udstillingerne *Bertha Wegmann* (2022), *Anne Marie Carl-Nielsen* (2021-22) og mit eget ph.d.-projekt, som jeg påbegyndte i 2022, sigter mod at gøre op med den systematiske udeladelse af kvindelige kunstnere fra kunsthistorien og forankre dem i en mere mangfoldig forståelse af perioden.

Om forfatteren



Katrine Bruun Jørgensen

Katrine Bruun Jørgensen (f. 1986) er ph.d.-studerende i kunsthistorie ved Aarhus Universitet og museumsinspektør ved Ribe Kunstmuseum siden 2021. Hun har tidligere forsket i repræsentationen af kvinder i symbolistisk kunst og arbejder på ph.d.-projektet *Skønhed og følelse - Middelalderisme i dansk kunst fra 1885-1937*, der sætter spørgsmålstegn ved de smagskriterier og værdidomme, som

det 20. århundredes kunsthistorie har opstillet for kunsten. Med projektet sigter hun mod at etablere en forståelsesramme for både kvindelige og mandlige kunstneres praksisser, som ikke har korresponderet med modernismens æstetiske idealer. Hun har tidligere arbejdet som museumsinspektør på SMK - Statens Museum for Kunst.