

Liv, værk og hjem-sted: Et queer portræt af Kristian Zahrtmann

Efter år 1900 skaber maleren Kristian Zahrtmann (1843-1917) en queer persona, der ikke kan adskilles fra oplevelsen af hans værker. Han indbygger referencer på kryds og tværs til sig selv, til sine drømme og til det hjem, der i tidens forståelse af privatsfæren nødvendigvis må forstås som et selvportræt.

Resumé

Den danske kunstner Kristian Zahrtmann (1843-1917) malede billeder, der i dag virker åbenlyst queer. Artiklen finder spor af en samtidig reception, der, uden at sige det direkte, anerkender karakteren af hans projekt. Igennem de sene malerier, der også inddrager hjemmet, arbejder kunstneren bevidst med at sammensmelte sin person, sit værk og sin bolig. Projektet vises som et forsøg på at skabe et eget sted og mulighedsrum for at leve et queer liv under store udfordringer. Artiklen er samtidig rammesætning for en gruppe nye internationale forskningsartikler, der undersøger Zahrtmann i lyset af queer-teori.

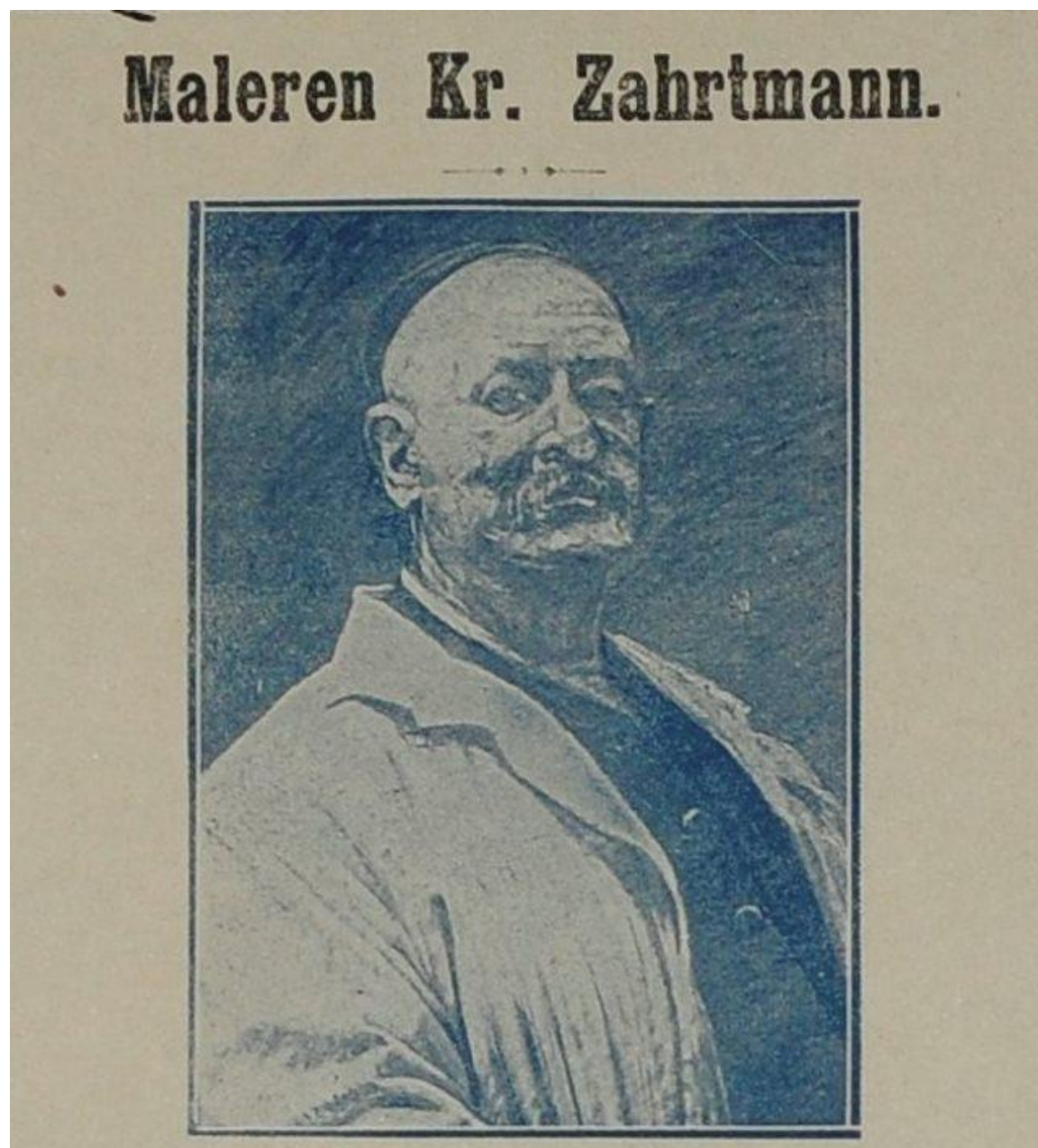


Fig. 1. Anonym: "Maleren Kr. Zahrtmann", fødselsdagsportræt i avisen *København*, 31. marts 1913, side 3. Foto: © Det Kongelige Bibliotek.

Det følgende starter med udgangspunkt i et enkelt, kronologisk nedslag i den danske kunstner Kristian Zahrtmanns liv - hans 70-årsdag - som derefter bliver afsæt for en diskussion af Danmarks måske mest queer kunstner fra fortiden. Målet er billedligt at kravle op på bjerget af skriverier, meninger og fortolkninger om Kristian Zahrtmann for at afgrænse et lokalt udsigtspunkt - et nyt "perspektiv" på et af de væsentligste og desværre stadig oversete projekter i dansk kunsthistorie. Dette er således en forskningsartikel, der trækker på foreliggende og allerede kendt materiale¹ - men i nye fortolkningsrammer - tillige med nye kilder. Artiklen fungerer også som baggrund til en udstilling på tre danske museer i 2019-2020 og i denne sammenhæng som første artikel blandt en hel samling af artikler, der alle fortolker Kristian Zahrtmann inden for aspekter af queer og queer-teori. Centralt for artiklen er en forståelse af, at Zahrtmann bevidst folder liv og kunst ind over hinanden i sin søgen efter at skabe sit eget *sted* - et "hjem-sted" - både som et konkret *rum* og som

en generel *mulighed* for selvudfoldelse. Men lad os ikke opholde os med metode som det første - turen starter nemlig med en fødselsdag, der knap finder sted, og nogle afledte spørgsmål om sted og tilstedeværelse.

KRISTIAN ZAHRTMANN

70 AAR



Langt borte fra Danmark i den lille italienske Bjærgby Civita d'Antino, som han elsker højest af alle Byer i Verden, passerer Kristian Zahrtmann i Dag den Livets Milepæl, som kaldes Støvets Aar. Foraaret har allerede kaldet ham bort fra den Hyldest, som den danske Kunsterverden ellers sikkert vilde have beredt ham paa hans 70 Aars Fødselsdag. Der er imidlertid næppe Tvivl om, at ogsaa Civita d'Antino vil fejre sin Æresborger med Festligheder, hvis man da har faaet noget at vide om den store Mæstros Højtidsdag.

Det er noget fattigt for os herhjemme at skulle fejre Zahrtmann uden hans Nærværelse. Han er en af den danske Kunsterverdens populæreste og ogsaa originaleste Skikkelser, en Mand, hvem den danske Kunst har at takke for saa meget godt, skønt ogsaa for mange af sine yngre Dyrkeres Unoder. Zahrtmann har ført Kolorismen ind i den danske Kunst.

Som Kroyer bragte Forryngelse til os gennem sin friske Naturalisme, bragte Zahrtmann Fornyelse gennem sit farvefulde Sind. Hans Overgangsbilleder fra Firserne havde stor

Betydning for de unge danske Kunstnere og navnlig for hans egne Elever.

Hvem skulde have troet, at denne mærkelige paradoksale Natur var en saa udmærket og begejstret Lærer, som han var. Øjeblikkets mest fremragende danske Kunstnere har været under Zahrtmanns Paavirkning. Selv om de senere er gaaet i forskellige Retninger, har de dog gjort deres første Skridt paa Kunstens Bane under hans faderlige Omsorg. Hans Lærer-virksomhed har altid været Dressur i Frihed. Hans egen ejendommelige Natur bevirkede, at han saa med stort Frisind paa alle de Rørelser, der bevægede de unge. Varsomt søgte han at udvikle hver enkelt Elevs Ejendommelighed, styrkede deres Mod i Tvivlens Timer, holdt dem oppe, naar de begyndte at miste Troen paa sig selv. Han var derfor højt elsket, som ingen anden Kunstnerlærer har været det her i Danmark.

Som Kunstner var Zahrtmann til at begynde med ikke saa populær, som han er nu. Hans Arbejder var forkætrede indtil Begyndelsen af Halvfemserne, da man omsider fik styrket det

gamle akademiske Dynasti. Saa kom der en Række Aar, hvor Zahrtmanns Billeder var Pot og Pande i dansk Kunst, og i disse Aar fremstod den Række af Værker, som vi alle elsker og beundrer. I de sidste Aar er den Zahrtmannske Kunst, som naturligt er, gaaet noget tilbage. Kunstnerens paradoksale Farvesyn er ikke blevet blidere med Aarene. De farverige Fanfarer, paa hans Lærredes skurrer nu ofte i de musikalske Ører, han selv har været den første Mand til at uddanne. Dertil er intet at sige, saadan er Verdens Gang, og den gamle Mester har jo gjort et Livsarbejde, der sikrer ham en Førsteplads paa den danske Kunsts Parnas.

Civita d'Antinos Posthus vil i Dag faa nok at gøre med at bringe den gamle Mæstro den mægtige Post, der indløber til ham fra fjævn og nær. Vi følger vor Lykønskning til disse mange og ønsker den gamle Kunstner endnu mange solrige Dage under den azurblaa Himmel, som har givet ham de vigtigste Impulser i hans Kunst.

F. M.



Fig. 2. F.M.: "Kristian Zahrtmann 70 Aar", fødselsdagsportræt i avisen *Riget*, 31.

Den forsvundne fødselar

"Kr. Zahrtmanns 70 Aars Fødselsdag er fejret i Dag - i Festartikler, Digte, Breve og Telegrammer. Men Dagen er fejret uden Fødselsdagsbarn. Hvor er Zahrtmann henne?" skriver "Niels Griffel" i Ekstra Bladet den 31. marts 1913. Han er hurtig til at citere det svar, husholdersken giver, da journalisten står i døren med sin efterlysning: "Hr. Zahrtmann er i dag *ingen steder*."

Men Zahrtmann er i den grad *til stede* i aviser og blade. Allerede dagene forinden er portrætter og artikler om den populære kunstner begyndt at komme, og de tegner et billede af kunstneren, der, med enkelte udfordringer, skal vise sig at holde de næste 100 år [fig.1-2]. I 1913 fremhæves Kristian Zahrtmann som underviser på Kunsternes Studieskoler 1885-1908, hvor hans afdeling var kendt som Zahrtmanns skole,² og om hans afgørende præg på flere generationer af svenske og især norske og danske kunstnere gennem hans 24 år som underviser i opposition til det meget traditionsbårne Kunstakademi. Blandt de mange elever er de såkaldte Fynboere, Johannes Larsen, Fritz Syberg, Peter Hansen, og - dog endnu ubemærkede af kritikken i 1913 - de fremtidige modernister som blandt andre Edward Weie og Harald Giersing. Omkring fødselsdagen i 1913 skriver aviser og blade også om Zahrtmanns afgørende støtte til etableringen af Den frie Udstilling i 1891, det første permanente udstillingsselskab i opposition til Kunstakademiet, som vi fra en nutidig synsvinkel også kan se som det institutionelle grundlag, der skulle til, før en række nye kunstretninger og -ismer kunne gøre sig gældende i Danmark. Artikler og omtale gør en del ud af at fortælle, hvor vellidt Zahrtmann er som person, men også at hans kunst først blev rigtig anerkendt i løbet af 1890'erne, selvom han har været aktiv på blandt andet de årlige forårsudstillinger på Charlottenborg siden 1869.

Aviser og blade skriver fyldigt om de årlige rejser med forskellige venner og elever til Italien og den lille italienske by Civita d'Antino i Abruzzerne øst for Rom og om de varme forbindelser til byens indbyggere. Zahrtmanns "italienske" billeder med dagligliv, sol og latter bliver fremhævet, og mesteren selv kommer i tale med en erindringskitse om "En dag i Civita d'Antino" i Illustreret Tidende.³



Fig. 3. Kristian Zahrtmann: *Leonora Christina i fængslet*, 1871. Olie på lærred, 86,5 x 78,5 cm. Statens Museum for Kunst, inv. nr. KMS4313. Foto: Public Domain, www.smk.dk



Fig. 4. Kristian Zahrtmann: *Leonora Christina i Maribo Kloster*, 1914. Olie på lærred, 72 x 63 cm. Fuglsang Kunstmuseum, inv. nr. 2018/1. Foto: © Ole Akhøj.

Endelig fylder Zahrtmanns forhold til Leonora Christina (1621-1698) [fig.3-4]. Den danske kongedatter, der endte som mangeårig fange på Københavns Slot, opnåede ny popularitet gennem Zahrtmanns mange malerier, der fortolker hendes liv og tid; en fascination der i øvrigt fortsætter gennem det 20. århundrede og ind til nu, hvor Zahrtmanns billeder stadig former manges forståelse af Leonora Christina.⁴ Sammenkædningen mellem Zahrtmann og den kongelige fange er i 1913 grundfæstet, men trækker tråde tilbage til nogle af de første, større skriftlige behandlinger af Zahrtmann,⁵ og bliver eksempelvis gentaget og genbekræftet i forbindelse med Zahrtmanns 60-år i 1903 og retrospektive udstilling i 1907.⁶ I alle versionerne af "Zahrtmann og Leonora" bliver hans

første læsning af kongedatterens *Jammers Minde* i 1869 udlagt som det store spring i hans kunst,⁷ og de første malerier af Leonora Christina i fængsel som et afgørende brud. Redaktøren af *Illustreret Tidende*, Helmer Lind, er typisk i sin vurdering: "Straks ved deres fremkomst virkede de som noget fremmedartet, næsten et Oprør," og Lind fremhæver at de er uden traditionel, borgerlig skønhedssans eller sentimentalitet. Det er derimod nye billeder, der dyrker en anden form for standhaftig karakter. Og resultatet er en ny slags kunst: "Det er ikke alene denne ene historiske Skikkelse, vi nu ser for os paa en anden Maade end før, Eleonora Christina, saaledes som Zahrtmann har genskabt hende, har i det Hele lært os at læse Historien med andre Øjne end før, i større Format, rigere og dristigere."⁸

Zahrtmann er fødselshjælper for unge malere og nye kunstinstitutioner samt den, der giver nyt liv til historiemaleriet ved at psykologisere det - der er bred enighed om hovedtrækkene i, hvordan Zahrtmann skal fortælles, og hvilken plads, han har. "Han lader os se, - som de geniale Historieskrivere kan det - i et Blik se mere, end hvad man kan læse sig til i mange besværlige Timer."⁹ Fejringen af Zahrtmanns fødselsdag bliver på denne måde også et punkt i tiden, der samler fortællingerne om den ældre kunstner og samtidig cementerer hans position i dansk kulturliv. Det er i overordnede træk et billede, der har holdt sig til i dag. Og alligevel er der blandt fødselsdagens rituelle ros også iblandet en hel del usikkerhed over det kunstneriske projekt. Ord som "sær",¹⁰ "ejendommelig"¹¹ og "mærkelig"¹² anvendes - ikke for første gang - om kunstner og kunst i flæng. Flere udtrykker tvivl om kvaliteten af hans senere produktion, og motiverne bliver bedømt som groteske, og kunstneren - der umuligt kan mene dette alvorligt? - anskues ofte som humorist eller satiriker. Begrebet "paradoks" står helt centralt, når aviserne skal beskrive Kristian Zahrtmanns kunst.

Ekstra Bladets journalist gik helt konkret forgæves, da han skulle finde kunstneren. Men dét på en gang at finde Zahrtmann - og dermed finde en fortælling om hans meritter og resultater - og så alligevel ikke finde ham - eller finde noget paradoksalt - er faktisk symptomatisk for samtidens opfattelse af Zahrtmann. Det er min påstand, og en central pointe for denne artikels undersøgelser, at Zahrtmann selv var bevidst om, hvor svært det kunne være for ham at finde *et sted* - og at spille en rolle - der både var hans egen og samtidig acceptabel for omgivelserne. I de sidste to årtier af hans liv ser anstrengelserne ud til at lykkes, men ikke uden fortsatte udfordringer.

En kunstners karakter

Hvor kan man finde Zahrtmann i marts 1913? Mange gætter på Civita d'Antino, men faktisk opholder kunstneren sig incognito i Lucca, tilfreds med ikke at blive opsøgt, og måske utilpas ved tanken om at skulle leve op til sin offentlige persona under fødselsdagsfejringens meget ståhej. Uanset hans tilstedeværelse: fejringen af 70-års fødselsdagen forstærker en bestemt fortælling om Zahrtmann og er dermed også et væsentligt punkt i hans karriere, der på forbilledlig vis fremviser det vidt forgrenede netværk, kunstneren har.

Vender vi os mod Zahrtmanns mere generelle status omkring 1. verdenskrig er netværket af allierede dog ikke i stand til at dæmme op for al modstand. I anmeldelsernes mere kontante verden er Zahrtmann ofte målskive. En typisk kritik fra 1914, året efter 70-årsdagen, skriver nedsættende om en "kakofoni" i hans billeders farver og om "[...] forbløffende Modsætninger inden for den samme Malers produktion [...]".¹³ Året efter igen, 1915, indleder den indflydelsesrige kunsthistoriker Wilhelm Wanscher en avispolemik ved direkte at skrive, at "[Zahrtmann] forsynder sig mod den gode Smag" og følgelig bør nedlægge sin gerning; en kritik, der handler om kunstnerisk stil, men nok især om valget af passende - eller upassende - motiver: Zahrtmann rådes direkte til ikke "[...] at male disse statuariske mandlige Modelfigurer mellem Viftepalmes mod en glødende Solnedgang."¹⁴ Set sammen med førstnævnte anmeldelse, der kritiserer Zahrtmanns fremstilling af "Sokrates som en gammel lysten Tosse og Alkibiades som den allerækleste og vulgæreste moderne brydertype,"¹⁵ træder ubehaget ved kunstneres valg af arketypisk homoerotiske motiver mere tydeligt frem. Mere om det senere.

Men for det meste foregår diskussionen af Zahrtmann og hans kunst forsigtigt, og kritikken indirekte. Valget af motiver er ofte til debat, og det samme er brugen af farvekontraster. Den indflydelsesrige kunsthistoriker og museumsdirektør Emil Hannover benytter 70-årsdagen til at karakterisere den bedste brug af farven i Zahrtmanns billeder som, "at en let Misklang er iblandet deres Harmonier", og andre anvender det mere positive "Symfoni" for at forklare en farvebrug, der kontrasterer kølige mod varme farver.¹⁶ De stærke og intense farver, der ikke følger den fremherskende naturalistiske tradition, er hele vejen et kendetegn for Zahrtmanns kunst, og kritikken griber ofte til musiske metaforer i beskrivelsen af de markante farveeffekter.

Overalt, i det, der skrives om Zahrtmann i fødselsdagshyldesterne, anmeldelser og kritik både før og efter, er spørgsmål om personlighed og karakter i centrum. Kritikere og kommentatorer sammenblander "Zahrtmann som person" med "Zahrtmanns værk" og en stillingtagen til det ene bliver en stillingtagen til det andet. "Karakter" optræder gentagne gange som begreb i den dobbelte betydning af personlighed *i billederne* og stærkt positiv og unik personlighed *hos kunstneren*; det ene øjeblik er det Zahrtmann selv, der beskrives som "mandig", det næste er det billedernes Leonora Christina, der har "Ro og Kraft, Værdighed og Adel".¹⁷ Kunsthistorikeren Erik Mortensen kommenterede i 1990, hvordan kunstkritikken omkring 1900 blev ved med at slå på "personlighedens afgørende betydning", også selvom den samme kritik ofte havde problemer med de virkelig egensidige personligheder som Hammershøi, Willumsen - og Zahrtmann.¹⁸

I spørgsmålet om karakter er det omkring 1900 snarere kritikeren, det handler om - altså om på hvilken måde anmelderen ser sig selv spejlet i kunsten. Man lader som om, det er kunstneren og hans kunst, der bedømmes, men faktisk holdes kunst og kunstner op mod anmelderens egen karakter - altså i betydningen af, om de lever op til anmelderen.¹⁹ Og i tilfældet Zahrtmanns fødselsdag fører det til en lang række bedømmelser, der meget direkte lægger anmelderens personlige værdier ned over stoffet uden yderligere argument, og derfor ofte synes ude af trit med den kunst, det hele handler om, og uden særligt blik for den mand, der hyldes: ergo kan både Zahrtmann og hans kunst være hård som granit for den ene anmelder eller følsom og indlevende for den anden. "Men, hvem kender Zahrtmann! Enhver Betegnelse af ham er ufyldstgørende, fordi den modsatte Betegnelse er lige saa rigtig",²⁰ skriver Ernst Goldschmidt i en fødselsdagshilsen, der synes at kommentere de mange blikke på Zahrtmann og deres problem med at fastholde manden og kunsten i en konsistent bedømmelse.

De oplevede "paradokser" ved Zahrtmanns værk siger noget væsentligt om tidens traditionelle forventninger om konsistens og enslighed i en kunstnerisk produktion: Værk og kunstnerisk persona skal kunne begribes ud fra *beskuerens* personlige moral og værdier, snarere end ved at leve sig ind i værkernes verden eller se dem som kommentarer til en samtidig kultur. Mit argument - set fra et meget anderledes udsigtspunkt i det 21. århundrede - er, at Zahrtmanns værk forsøger at tilføje sidehistorier og hentydninger til alternative måder at udleve seksualitet og køn; altså at skabe et ikke tidligere eksisterende rum hvor andre fortællinger kan udspilles. Disse sidefortællinger kunne i samtidens kritik, der jo snævert dyrkede sit udgangspunkt i beskuer-anmelderens verden, opleves som svære at få hold på og som underlige, fordi refleksion både startede og sluttede med rene "mavefornemmelser". Konsekvensen blev, at meget er blevet forbigået i uengageret tavshed, hvorimod Zahrtmanns hentydninger og sekundærtfortællinger virker væsentligt mere tilgængelige i dag. Dét med receptionen af Zahrtmanns subversive fortællinger vender jeg tilbage til om lidt, men her er det på sin plads med en refleksion over Kristian Zahrtmanns sene og meget queer værk som udsigelse.



Fig. 5. Zahrtmann malede to versioner af Prometheus. Den første fra 1904 måler 102 x 160 cm og blev solgt på Sotheby's i New York, 16. februar 1995, lot 81A. Dette er den anden og mindre version fra 1906. Kristian Zahrtmann: *Prometheus*, 1906. Olie på lærred, 44 x 66 cm. Privateje, Sebastian Swane. Foto: © Lauritz.com.

Queer Zahrtmann

I jubilæumsåret 1913 har Zahrtmann allerede malet og udstillet en række værker, hvor antydninger og hentydninger er mere direkte homoerotiske. Ophængningen af *Prometheus* [fig.5] på Den frie udstilling i 1904 kan betragtes som et intenderet vendepunkt - et signalkifte til de udvalgte - der på offentlig grund udstikker en ny, mere åbenlyst queer retning i Zahrtmanns kunst. Værket selv er bevidst bygget over et velkendt, mytologisk motiv, der beredvilligt kan indsættes i forskellige situationer; den overstrømmende modtagelse af kunstneren Carl Blochs version så eksempelvis i 1865 den lænkede Prometheus som en allegori over Danmarks tab af Slesvig og Holsten.²¹ Zahrtmanns udgave af motivet søger som næsten alle hans queer værker derfor også en form for beskyttelse under traditionens skjold - dets *aegis*²² - for at kunne udføre en bevidst bearbejdning og opdatering af traditionen, en slags skævvridning eller *queering* af noget allerede foreliggende: *Hér er min version*. Modsat Blochs meget velkendte maleri er der ikke længere en dramatisk og forløsende handling. I stedet mobiliserer *Prometheus* århundreders fremstillinger af passivt henslængte, sensuelle kvindekroppe, der under mytologisk påskud indbyder til nydelsesfuld beskuelse;²³ Prometheus er i Zahrtmanns hænder nu en erotisk historie. Når kunstnerens karakter samtidig er så central for tidens kunstvurdering, træder Zahrtmann selv frem som den ramme, gennem hvilket *Prometheus* fra 1904 også kan forstås: Den anviste beskuerposition bliver homoerotisk, fordi den implicit er en anden mands synsvinkel, og fordi handling og mytologi falder i baggrunden. Den lidelse, som udspringer fra den enorme ørn, de overtydeligt malede lænker og den hårde klippe øger blot billedets pirrende effekt og den "farlige" antydning af sadomasochistisk dominans.

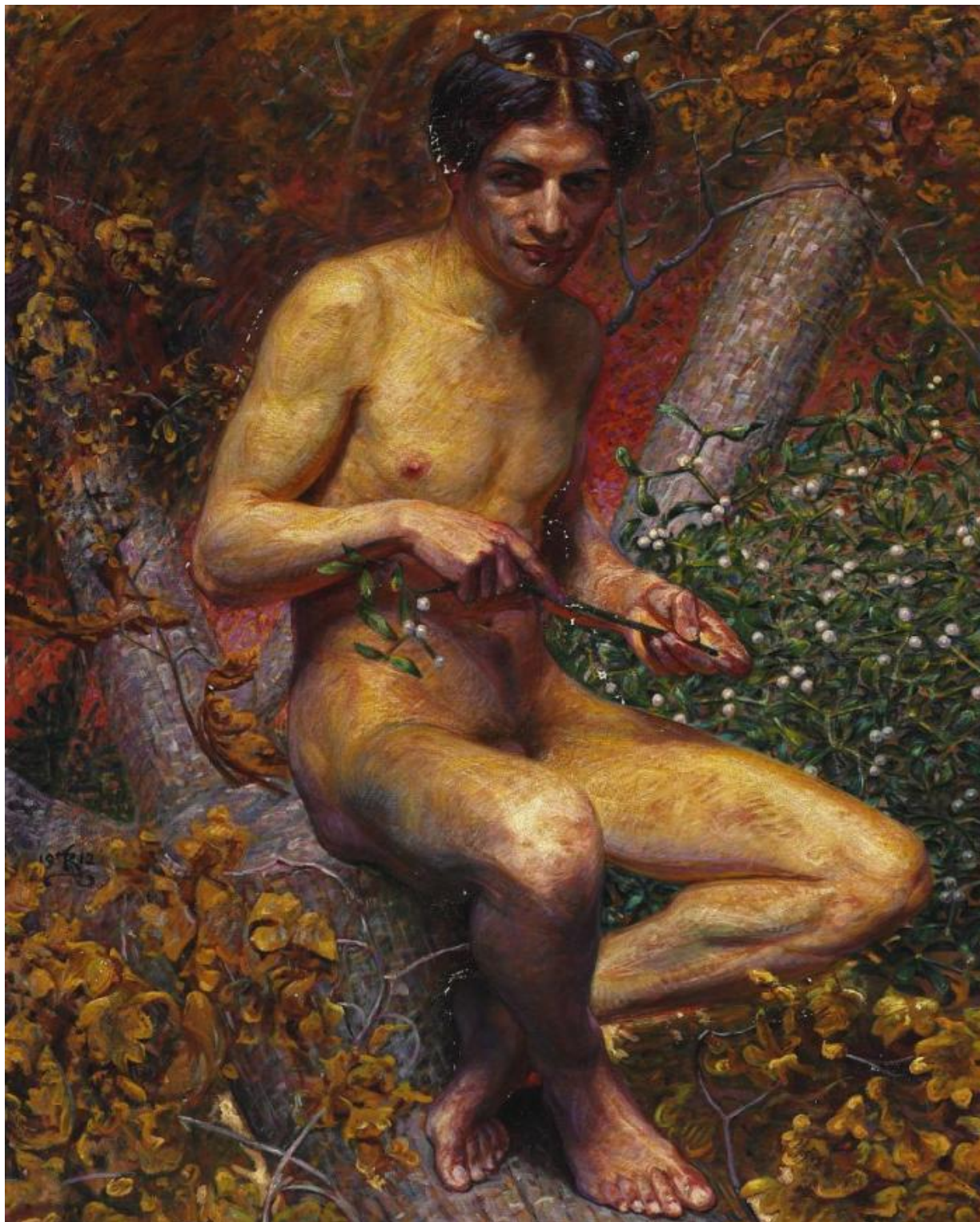


Fig. 6. Kristian Zahrtmann: *Loke*, 1912. Olie på lærred, 101 x 81 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Det er vigtigt at anerkende udstillingshistorie som en del af Zahrtmanns kunstværkers effekt. Prometheus ser ud til at blive udstillet på et velvalgt tidspunkt - Zahrtmann er stærkt anerkendt, økonomisk sikker og indlejret i mange netværk²⁴ - og værket rager op på Den frie Udstilling i foråret 1904 blandt en række af kunstnerens mindre betydelige italienske motiver.²⁵ Kunstneren skyder altså sin betragtelige anseelse ind i promoveringen af et maleri, der *kunne* være kontroversielt, også fordi det rokker ved oplevelsen af resten af hans kunst: Kendskabet til *Prometheus* eller de senere erotiske værker såsom *Loke* fra 1912 [fig.6] og *Adam i Paradis* fra 1914 [fig.7], har den effekt, at

hele Zahrtmanns forudgående produktion kan ses som latent *noget andet og anderledes* end det synes på overfladen – som *queer*.

I denne sammenhæng forstår jeg queer som mere end et andet ord for "homoseksualitet" og homoseksuelt begær. Queer er også en aktiv handling, et aktivt verbum – at *gøre* queer. Det er et "[...] verbum [der] beskriver en proces, en bevægelse mellem beskuer, tekst og verden, som omskriver (queerer) hver og en af dem og deres indbyrdes relationer".²⁶ Queerteori er i dag en paraply-betegnelse for mange forskellige perspektiver, der ikke alle er forenelige. Det er svært at øve nogen af disse retfærdighed via simpel opsummering, hvilket dog ikke fritager fra at redegøre for, hvorfra man taler: Jeg argumenterer altså – min begrænsede og lokale viden til trods – på en og samme tid for to forskellige queer-teoretiske vinkler på Zahrtmanns kunst: En række værker viser homoseksuelle motiver og temaer – dette er queer som kategori og identitet. En større mængde værker er samtidigt involveret i at undergrave normer, forvirre os og tilbyde alternative læsninger, der ofte men ikke altid, handler om køn, identitet og begær – dette er queer som proces og handling. Som det vil ses længere fremme, arbejder Zahrtmann med at skabe sig et sted, i sit liv og sin kunst, som både kan *rumme* queer identitet, og som *er* queer i sin ubestemmelige latens.

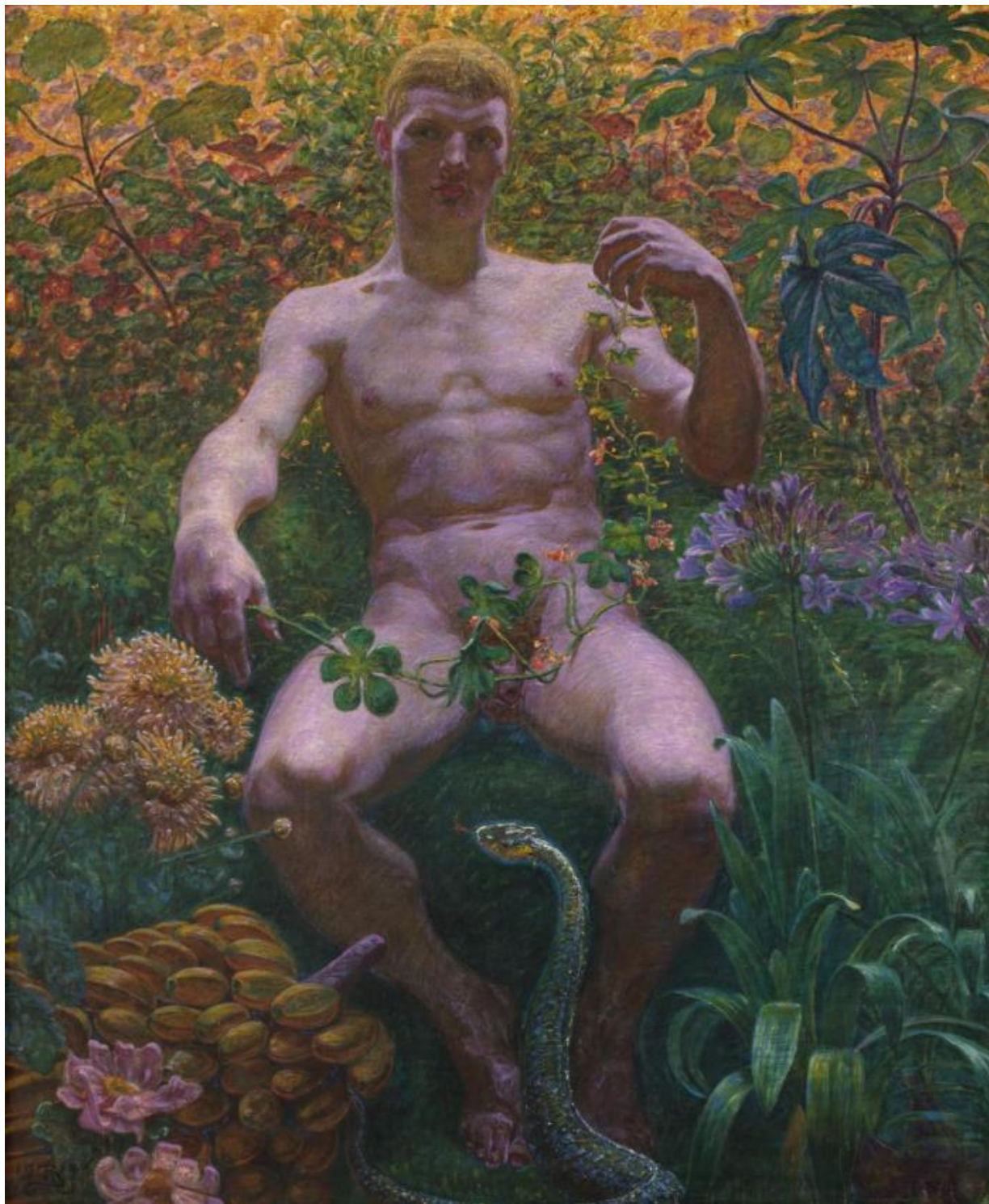


Fig. 7. Kristian Zahrtmann: *Adam i Paradis*, 1914. Olie på lærred, 82 x 69 cm. Privateje. Foto: © Ole Akhøj.

Frit at kunne gå på opdagelse i Zahrtmanns store produktion – biografen Danneskjold-Samsø oplister 1216 malerier og større tegninger – efter det anderledes, kønsligt udfordrende og queer, er delvist en moderne færdighed. Vi er i dag generelt (over)opdragede til at lede efter seksuelle betydninger i billeder og til at dekonstruere værker for at søge det paradiske og selvmodsigende.²⁷ På den baggrund virker samtidens tilbageholdende eller forbigåelse af for os tydelige temaer i Zahrtmanns kunst – både før og efter *Prometheus* – muligvis overraskende, men hvad der fremstår overtydeligt for os, kan i Zahrtmanns tid kun være noget der antydes som en mulig kode for dem, der med afsæt i egne erfaringer, kunne ”læse mellem linjerne”. Som eksempel virker Loke fra 1912 lige præcist overtydeligt erotisk og homoseksuel set fra nutiden:

Den sorthårede, olivenfarvede, veltrænede model kigger smilende til siden mens han holder suggestivt om sin giftige mistelten. Grenkløften, hvor han er klatret op, og det omgivende udsnit af naturen giver en intim hulestemning, og de tydeligt differentierede overflader - Zahrtmanns specialitet - aktiverer et berørende, sensuelt blik. På det ikonografiske niveau kræves kendskab til myten om Balders død fra Snorris Edda, hvor den "lyse" gud dør af det (penetrerende) pileskud på grund af den "mørke" guds rænker.²⁸ Billedet formeligt emmer af forførelse og farlig seksualitet. Og når først det ophænges på Den frie Udstilling i 1912 sammen med værker som *Sorg*, 1911 [fig.8], sker der en form for overførsel - Loke-billedet "smitter", bliver "epidemisk" eller "viralt".²⁹ Det, der er queer i rent kategorisk forstand - det bøsse Lokebillede - *gør* samtidig noget queer i form af sin handling, der udfordrer og omskriver forventninger. Man kan have en mistanke om, at den sammenkrøbne person i *Sorg* er for teatralsk og at scenen er for overtydelig og svagt parodisk, eller at *Sofus Schandorph og Victor Emanuel* (opholdssted ubekendt) ikke blot er et uskyldigt møde mellem to mænd, eller at en række værker betyder mere, end de lader vise på overfladen. *Loke* styrker eller igangsætter disse queer læsninger - fordi udstillingskontekst og værkers nærhed til hinanden altid er med til forme og skabe mening.³⁰ Sammen bliver værkerne *for meget*, de smitter Zahrtmanns selvportræt og de andre billeder på Den frie Udstilling i 1912, ja, de antyder sådan set, at man bør omkonfigurere forståelsen af *hele* Zahrtmanns værk; og måske ham selv, nu man er i gang.

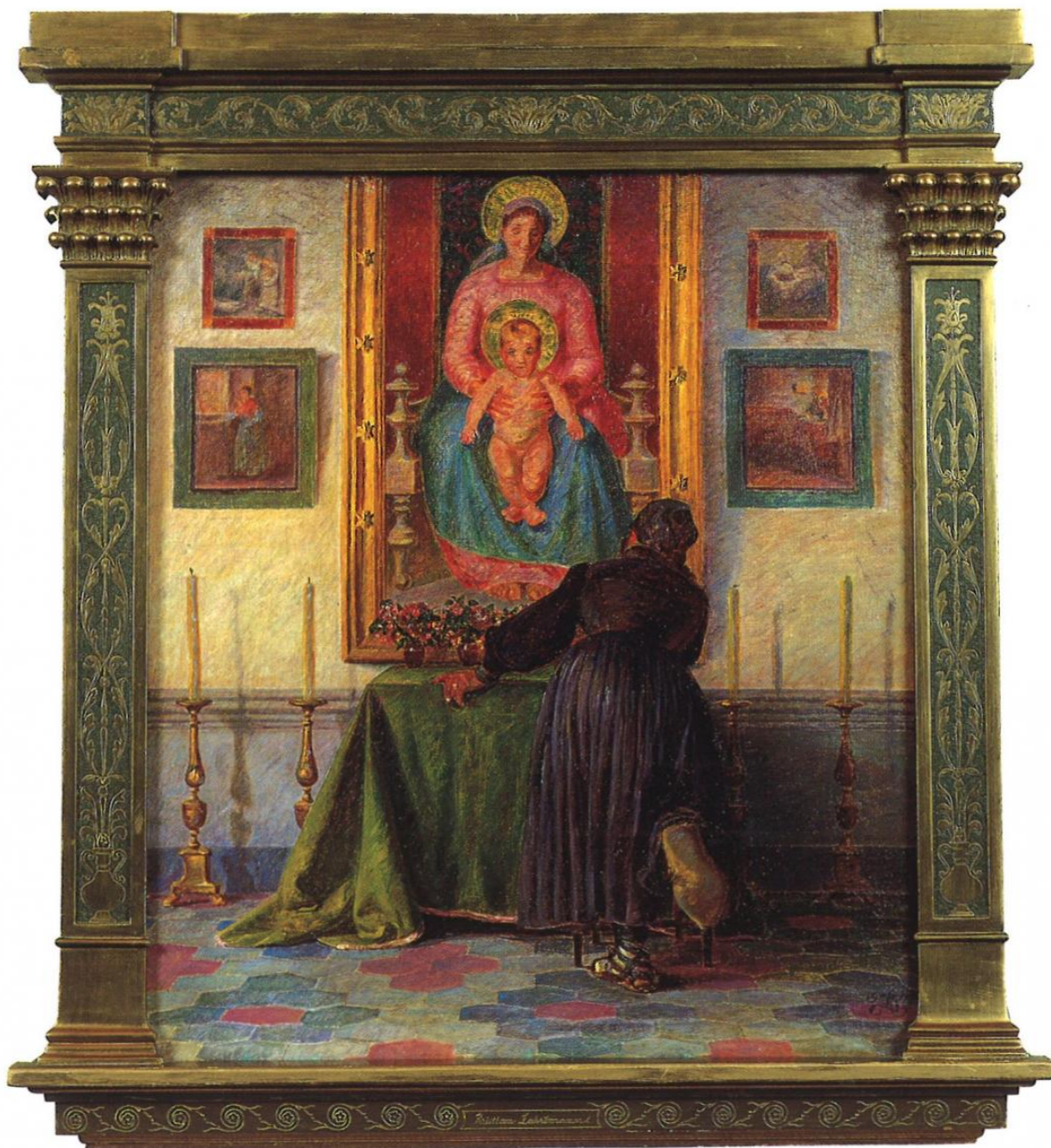


Fig. 8. Kristian Zahrtmann: *Sorg*, 1911. Olie på lærred, 58 x 52 cm. Privateje. Foto: Mette Thelle (red.): *Kristian Zahrtmann*, Storstrøms Kunstmuseum, Bornholms Kunstmuseum, Fyns Kunstmuseum og Bornholms Museumsforening 1999.

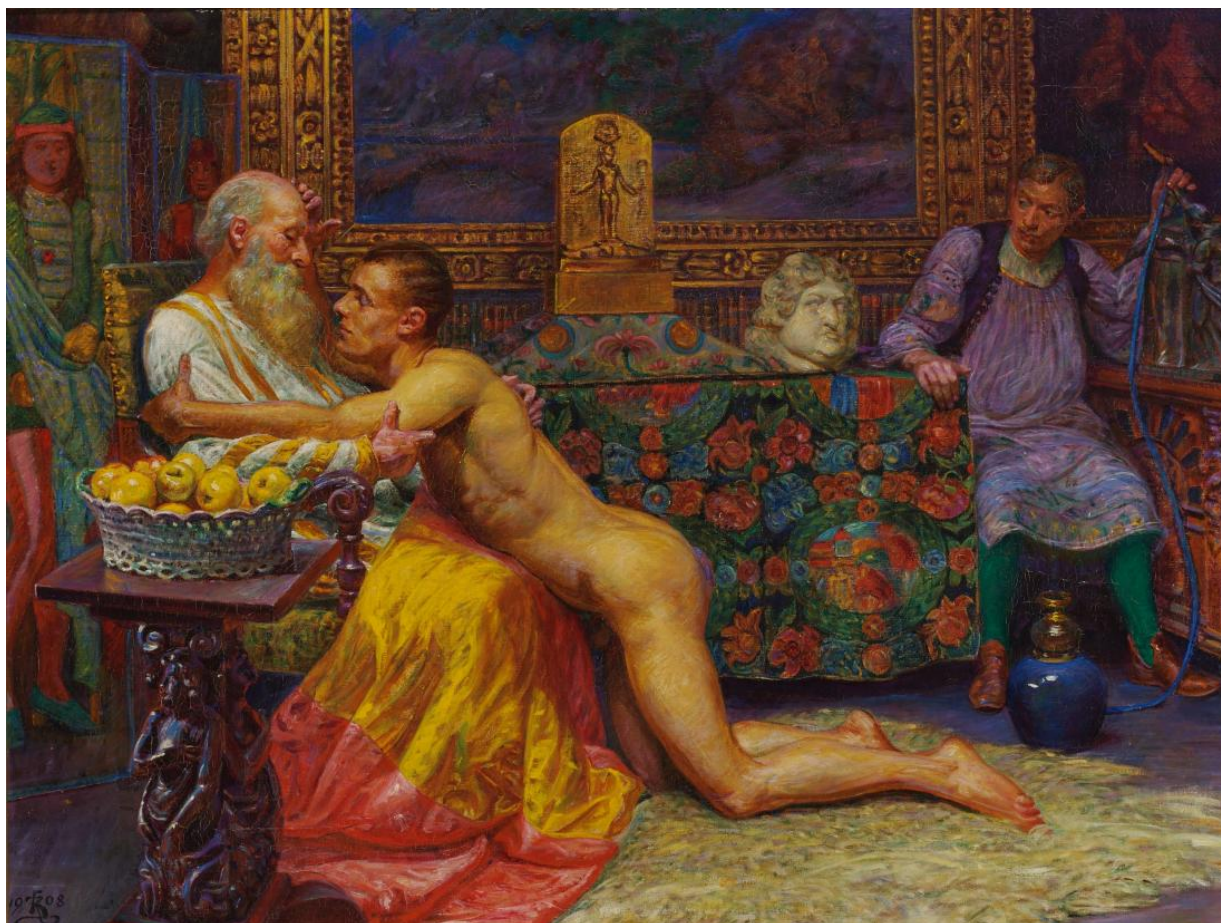


Fig. 13. Kristian Zahrtmann: *Den fortabte søn*, 1909. Olie på lærred, 63 x 84 cm. HHGSA Samlingen. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Samtidens reception af queer Zahrtmann

Hvordan samtidens forskellige publikummer faktisk har engageret sig i de queer aspekter ved Zahrtmanns malerier, sådan som de eksempelvis præsenteres på Den frie Udstilling i 1912, er naturligt nok svært at få hold på, men hans nyeste værker er rutinemæssigt kommet ud til et meget bredt publikum - gennem populære udstillinger og gennem illustrationer i datidens aviser.³¹ Empiriske beviser på historisk reception er typisk yderst medieret, her er det overvejende kritikere og anmeldere, der taler. Reception af det kontrære, blot antydende og delvist undergravende er i sagens natur uklart overleveret. Alligevel er der noget at hente ved en omhyggelig, fortolkende tilgang, hvor værker, og det der skrives om dem i samtiden, samlæses. Sådanne kritiske læsninger kan ikke blive en rekonstruktion af fortiden, men de kan "arkæologisk" blotlægge et mulighedsrum:³² Hvad *kunne* folk se, tænke og sige om Zahrtmanns værk, hvilke "koder" kunne de trække på?

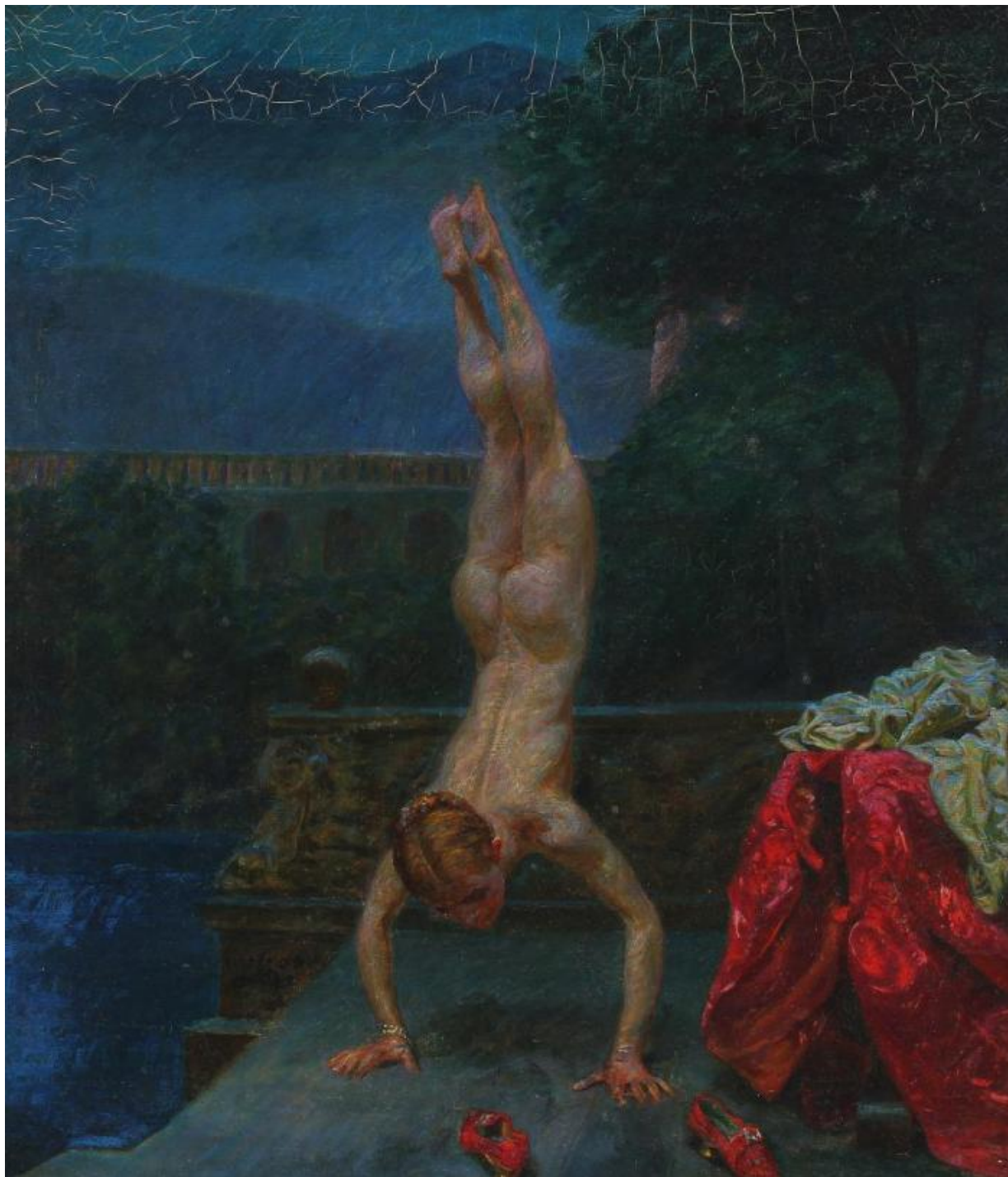


Fig. 9. Kristian Zahrtmann: *Susanne i badet*, 1907. Olie på lærred, 84 x 102 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

I det ovenstående har jeg argumenteret for, at samtidskritikken på Kristian Zahrtmanns tid oftest forstod kunstværker ud fra indlevelse i *karakter* – kunstnerens og/eller værkets – og at dette i praksis blev forskudt til kunstdomme baseret på, hvordan disse resonerede med *kritikerens* karakter og dennes egne erfaringer og værdier. Som model til efterlevelse kom kunstforståelse altså til at handle om kortfattede, hastige bedømmelser stærkt beroende på en beskueres selvbillede og allerede formede meninger. Kunstdomme afspejler altså beskuerens personlighed og erfaringsunivers – hvem han og hun er – hvilket lægger væsentlige bånd på, hvordan man udtaler sig. Det er vigtigt at bemærke den afgørende forskel til de historiserende, fortolkende og kontekstualiserende metoder, der i dag er toneangivende, og som udspringer af et grundlæggende anderledes syn på kunsten som et læringsrum.

Som illustration af spørgsmålet om, hvad folk kunne se og tillade sig at tale om, så var både kritikere og allierede som nævnt optagede af at påpege "det paradoksale" i Zahrtmanns kunst og person. Set fra nutiden *kan* dette tolkes som sensibilitet over for det processuelt "skæve", parodiske og queer, vi i dag finder så åbenlyst i mange af hans kunstværker. Men at bruge begreber som "paradoks" kan på den anden side også vise en uvilje mod at tale åbent om de forvirrende emner og eksplicit erotiske billeder, der kommer fra Zahrtmanns hånd fra omtrent *Prometheus* og frem; eller ligefrem en afstandtagen uden at nævne sagen selv. Eksplicit at anerkende det queer og homoerotiske i Zahrtmanns univers risikerer at falde tilbage på kritikeren selv - "it takes one to know one". En mindre gruppe kritikere tager således afstand fra Zahrtmanns kunst gennem kønnede og seksualiserede termer uden tydelig adressat, og det gælder eksempelvis også billedet af *Loke*: "Man maa nødvendigvis efterhaanden blive led ved disse veldrejede mandlige Modelstudier, der, iklædte prunkende Smykker, lapser sig med de fornemste mytologiske Navne."³³ Andre kritikere er antydende eller ironisk distancerende på en måde, hvor man som velinformeret nutidslæser kan stille spørgsmål til, *hvor meget og hvad de ser*:



Fig. 10. Kristian Zahrtmann: *Dronning Kristina i Palazzo Corsini*, 1908. Olie på lærred, 105 x 150 cm. Statens Museum for Kunst, inv. nr. KMS7961. Foto: Public Domain, www.smk.dk

*Zahrtmanns 'Loke' er en i teknisk Henseende overlegent modelleret og elegant malet Modelstudie af en nøgen Mand, smidig og diademsmykket, undersøgende Misteltenens Anvendelse som Pil, medens det kvindagtige Blik dvæler borte i Drømme, maaske udpønsende den videre Behandlingsmåde for Hensigten. Aastedet er et underligt, svampet, forgiftet Skovlandskab med en tilsvarende Belysning, og selv om man ikke fuldt ud tilfredsstilles af Opfattelsen af Lokeskikkelsen, rammer den dog langt fra helt ved Siden af, underfundig og aaleglat som han er.*³⁴

Når samtidens kritik altså sammenholdes med Zahrtmanns værker, er der masser af eksempler på, at værkerne allerede i samtiden opfattes som queer, og til dette er der altså tre mulige svar: (a) forbigåelse, (b) afstandtagen eller (c) legende at antyde værkernes queerness. Det sidste skete

overraskede ofte, som eksempelvis i omtalen af Zahrtmanns *Adam i Paradis* fra 1913-14. Under værkets mere sigende, alternative titel – *Adam keder sig i Paradisets Have* – skriver en kritiker i *Hovedstaden* og pointerer, at "læsningen" afhænger af beskuerens evne til afkodning:

Naar det alligevel vil vække kolossal Opsigt, skyldes det Motivets Art. Vor Stamfader er fremstillet som en fager, slank Yngling af en herlig Legemsbygning. Han er selvfølgelig – i Adamskostume, og omkring ham hvælver sig al Paradisets brogede Blomster og Løvpragt i straalende Zahrtmann'ske Farver. Men Adam ser melankolsk ud. Hvad længes han efter? Og hvor er Eva? Hvorfor keder han sig? Den spøgefulde gamle Mester giver intet svar. Gaadens Løsning tilkommer beskueren! De kan jo prøve at gætte.³⁵



Fig. 11. Kristian Zahrtmann: *Jættepigerne Fenja og Menja*, 1906. Olie på lærred, 141 x 107 cm. Privateje. Foto:

På Den frie Udstilling i foråret 1914 er *Adam* udstillet blandt et udvalg af omkring 50 værker fra hele Zahrtmanns karriere – igen kan det ovenud queer maleri ikke undgå at "smitte" alt omkring sig; et forarget læserbrev i *København* misforstår dog billedets adressat og beklager, hvordan " [...] unge *Piger* absolut ikke kan være bekendt [...] " at besøge udstillingen (min kursivering).³⁶ Andre kritikere skriver mere eller mindre indforstået op mod værkets queerness og skaber en reception, der ikke direkte kan afsløre, hvad kritikeren ved, og som *i sin egen paradoksalitet* selv bliver queer:

Men hans Ideer kan rigtignok ogsaa undertiden være præget af en vis ungdommelig Letsind. Som nu denne 'Adam'. Vi husker, at Slangen kom ind i hans Liv, før han havde lært 'at æde sit Brød i sit Ansigts Sved'. Men denne Atlet synes optrænet gennem Slid og Slæb. – se paa hans Benmuskulatur – hans Arbejdsnæver – hans Halsmuskler! Og vi lærte, at Slangen sad paa en Træstamme, og at Eva var nærværende, og vi gætter paa, at dette er et Fixerbillede og søger hende mellem de yppige Aralea, Kannæ, Crysantemum og Bananer. Maaske det forestiller et senere møde med Slangen – det kunde jo se ud til, at den og Adam diskuterede Syndefaldets og dets Følger. Hvis Slangen ikke er symbolsk – Eva!³⁷

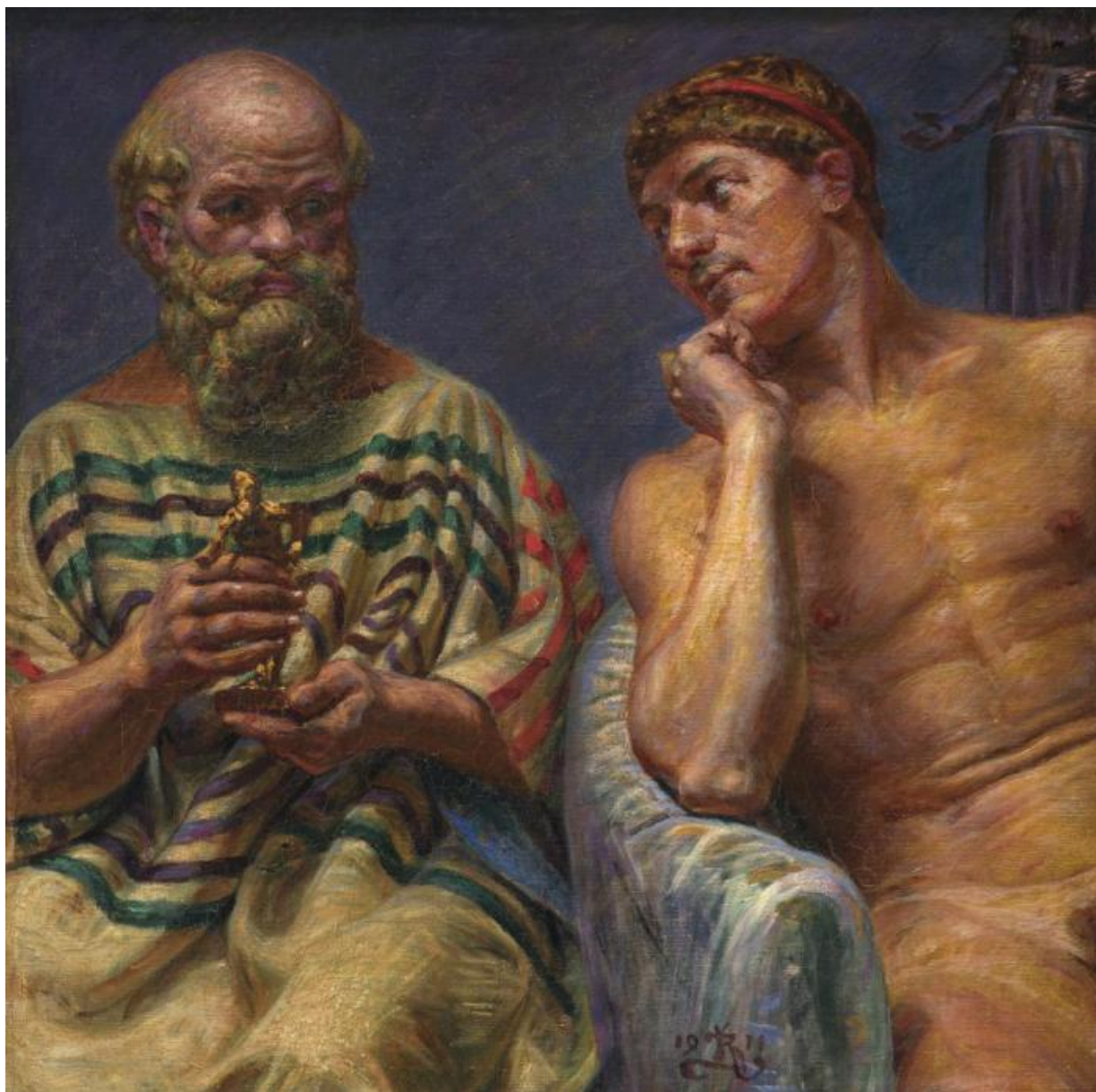


Fig. 12. Kristian Zahrtmann: *Sokrates og Alkibiades*, 1911. Olie på lærred, 36,8 x 37 cm. Statens Museum for Kunst, inv. nr. KMS8219. Foto: Public Domain, www.smk.dk

At se på Zahrtmanns malerier fra 1904 og efter er nemlig at se et andet sted åbne sig – en verden med smukke, veltrænede mænd, der stiller sig til skue: *Nero* (1903), *Prometheus* (1904), *Loke* (1912), *Adam i paradiset* (1914), *En Sejrherre* (1915). En verden hvor kønsroller udfordres: *Susanne i badet* (1906-07), *Dronning Kristina i Palazzo Corsini* (1908) [fig.9-10]. Og en verden hvor seksualiteten queeres: *Jættepigerne Fenja og Menja* (1906), *Sokrates og Alkibiades* (1907 og 1911), *Den fortabte søn* (1906-09), *Mælkeprøve* (1912-13) [fig.11-13].

Denne verden er et sted med rum til flere slags begær, den tilbyder sig selv som et farverigt alternativ til den grå og kedelige hverdag i den københavnske storby, og den sætter varme, intimitet og sensualitet i forgrunden. Men det er også en verden og et sted, hvor adgangen forudsætter en indforstået meddigten. Tidens snævre normer og tendens til at slå ned på minoriteter taget in mente, er det ikke overraskende, at en række af Zahrtmanns queer malerier nødvendigvis *må* males med parodi og paradoks helt ude på spidsen af penslen; og i de tilfælde, hvor tingene alligevel bliver for tydelige, eller for mærkelige, træder venner og allierede til og glatter over og insisterer på, at intet er ment for alvor, det er blot humor [fig.14-15]. At mene noget andet og tage dem for pålydende ville også falde tilbage på forsvarerne – og måske uheldigt udstille *deres* "karakter".

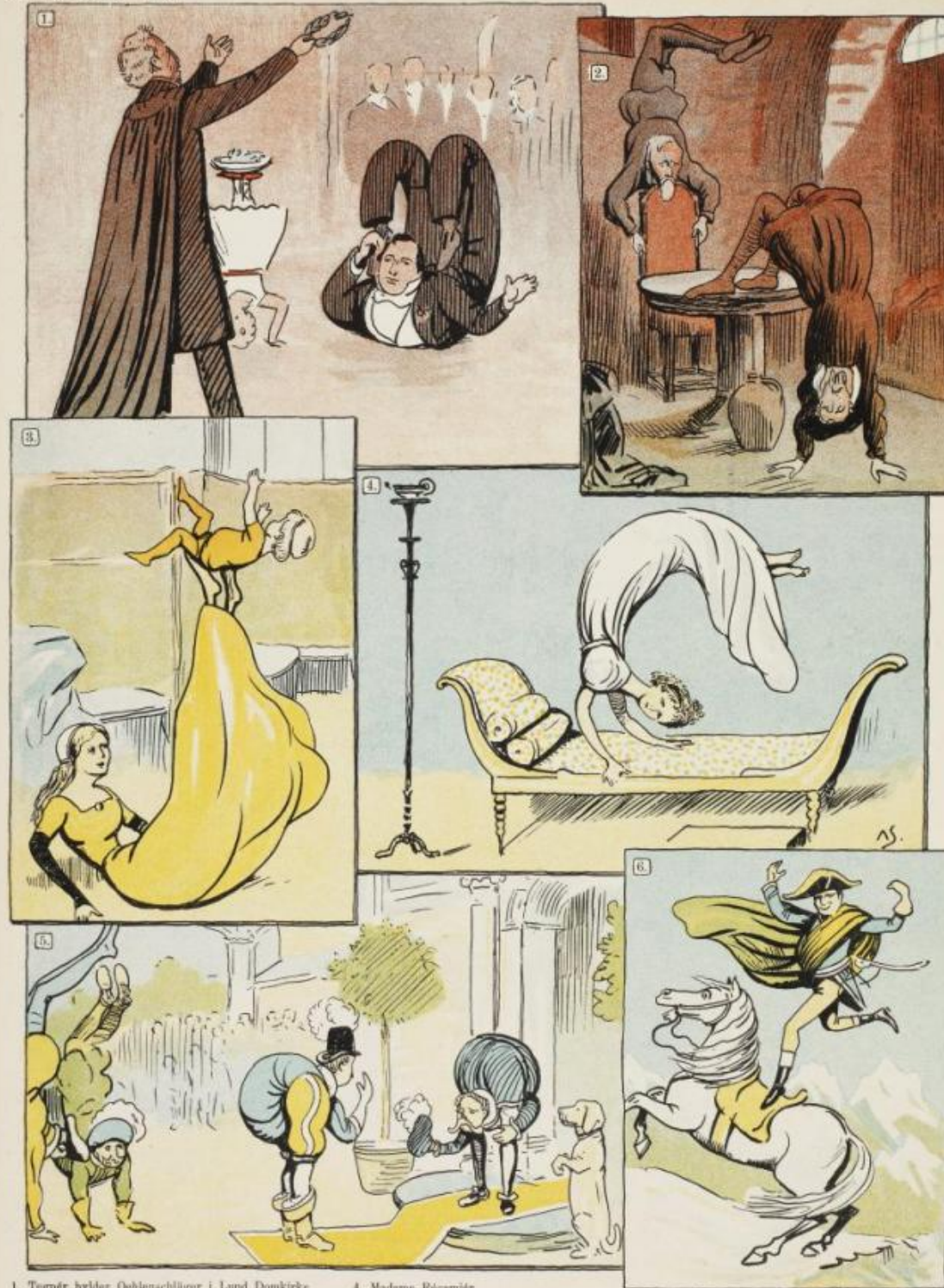
Jeg benytter altid kun mandlig
Model, selv til Kvindefigurer.
Kr. Zahrtmann



Realismen i Kunsten

— I Morgen maa De lade Dem bar-
bere, Jensen, for saa skal De staa Model
til Venus.

Fig. 14. Alfred Schmidt, *Realismen i Kunsten*, fra *Klods-Hans*, 1907, s. 488. Foto: © Det Kongelige Bibliotek.



1. Tegvær hylder Oehlenschläger i Lund Domkirke
2. Christian den anden i Fængsel
3. Dronning Blanca og Prins Haakon
4. Madame Récamier
5. Kong Jacob besøger Tycho Brahe
6. Napoleon rider over Alperne

BLADETS KONTOR CITYGADE 22. TEL. 294
TRYKT I VILH. BØRGESEN EFTF. S. ETABL.

Fig. 15. Alfred Schmidt, *Rekonstruktion af historiske Malerier, frit efter Zahrtmanns Susanna i Badet*, fra Klods-Hans, 1907, s. 466. Foto: © Det Kongelige Bibliotek.

Queering forstået som en handling er et centralt element i Kristian Zahrtmanns kunst efter *Prometheus*; i hvert fald set fra nutidens privilegerede udsigtspunkt. Intet i Zahrtmanns omfattende

produktion giver sig ud for at være andet end konstruktion, og han skaber selv i forlængelse af en selektiv, kunstnerisk tradition – han er ingen naturalist. Hans kunst har allerede fra 1860'erne været en elaboreret drøm om at kunne træde ind i andre verdener, om så stederne lå i fortiden, i fantasien eller blot skjult bag forhæng og lukkede døre. Det er drømmen om dette mere rummelige sted, dets antydede mulighed, der særligt kendetegner Zahrtmanns queer kunst; som sådan er det en genkommende trope i århundreders queer kunst.³⁸ Og dermed kan det siges, at der er en queer *processualitet* i hans produktion, så vidt den tillader og muliggør drømmen om en anden verden, der søger at sprænge eller omgå det vedtagne snævre rammer. Mere om dette senere.

Billedet af Zahrtmann i kunsthistorie og eftertid

Eftertidens forståelse for Kristian Zahrtmann som menneske og kunstner har ikke haft meget positivt at sige om hans queer projekt – enten er det forbigået og fortiet, eller også er de queer malerier afskrevet som dårlig kunst i sammenligning med hans "sunde" hovedværker.³⁹ Den pluralitet i receptionen, som følger af løbende udstillinger, dagspresse og kunstkritik, forsvinder typisk, når den posthume fortælling om en kunstner skal skrives. Med Zahrtmann, som så mange andre, bliver denne fortælling gjort "kunsthistorisk" med de tilhørende stilfigurer og vægtning af noget stof til fordel for andet, og den skrives af folk, der er så sympatisk indstillede over for kunstneren – hvorfor ellers påbegynde projektet? – at de underspiller alt det udfordrende.⁴⁰ Fagdisciplinen kunsthistorie har en trang til ensretning og stringens i sammenhængen mellem liv og værk,⁴¹ der tydeligt ses i tilfældet Kristian Zahrtmann, men som ikke gavner forståelsen af hans sammensatte, pluralistiske produktion.

Allerede tidligt lægges grunden til den Zahrtmann-forståelse, jeg har nævnt i anledning af 70-året. Kunsthistoriker og senere direktør for Statens Museum for Kunst, Karl Madsen, skriver i 1885 en længere artikel om Zahrtmann som maler af det "alment menneskelige, sjælelige indhold" og som "psykologisk Historiemaler", centreret omkring fremstillingerne af Leonora Christina. Artiklen cementerer et bestemt syn på Zahrtmanns kunst, der kommer til at dominere i både snævre faglige og bredere kredse – som sandhedssøgende og ikke-idealiserende og begrundet i kunstnerens totale identifikation med motivet og det resulterende psykologiske rum, han formår at fremmane.⁴² Kunstsamleren H. Chr. Christensen, der udgav oevrefortegnelser over en række centrale, danske kunstnere, samarbejdede også med Zahrtmann om at kortlægge hans værk mens han stadig levede.⁴³ To år efter Zahrtmanns død udgav trykker og forlægger F. Hendriksen en stor *Mindebog* med et udvalg af Zahrtmanns breve, nøje redigeret af hans familie, samt hans erindringsstykker, som de var udkommet gennem årene.⁴⁴ Endelig udgav Sophus Danneskjold-Samsøe en stor monografi og værkfortegnelse i 1942, der vægter formelle kunstneriske forhold som farve og udtryk, komposition og indlevelse i motiverne og samtidig privilegerer Zahrtmanns indsats at som historiemalerier og skildrer af Italien.⁴⁵ Stadig på dette tidspunkt er Zahrtmann (og hans mor!) så tilpas folkekær, at han er emne for et søndagstillæg til Berlingske Tidende.⁴⁶

I 1979 genoptages interessen for Zahrtmann som underviser med Hanne Honnens de Lichtenbergs *Zahrtmanns skole*, der trækker på hans breve og elevernes erindringer. Med den historiske distance ses Zahrtmanns indsats nu som underviser og dermed som "en væsentlig forudsætning for det moderne maleris gennembrud herhjemme."⁴⁷ Den fastlagte tilgang til Zahrtmanns produktion, som altså allerede kunne findes i aviserne i 1913 og som har tråde tilbage til Madsens artikel fra 1885, føres med forskellige betoningers videre i udstillinger og tilhørende udgivelser om billederne af Leonora Christina og de italienske motiver,⁴⁸ samt i en stor monografisk udstilling i 1999.⁴⁹ Den traditionelle Zahrtmann-reception, der ikke indtænker hans queer projekt, ses så sent som i 2006 i udstillingskataloget *Ære være Leonora*.⁵⁰ Zahrtmann er endnu primært historiemaler med speciale i Leonora Christinas livshistorie og italiensk folkeliv – eller han er underviser, der forløser de efterfølgende generationer i dansk kunst.

Samtidig – og uden for museumsinstitutionen – anvises i første halvdel af 1990'erne faktisk en anden vej i Morten Steen Hansens nytænkende, men upublicerede konferensspeciale fra 1993, *Kristian Zahrtmann. En homoseksuel kunstneridentitet i Danmark omkring århundredeskiftet og den*

*kunstneriske fremstilling af homoseksualiteten i Nordeuropa.*⁵¹ Hansens korte afhandling forbinder dele af Zahrtmanns værk med homoseksuel kultur og billedtradition i Danmark og Europa og fremlægger en række meget overbevisende billedanalyser. Hansen kritiserer en freudiansk tilgang til Zahrtmann og har i stedet fokus på kunstnerens *praksisser*, der kan tolkes ind i en homoseksuel identitet i samklang med hans tid – eksempelvis glæden for eksklusive mandefællesskaber, udklædning og hjemmets indretning – og for hvordan han opleves i medier og offentlighed, hvor afbildninger og omtaler beskriver ham gennem feminint kodede tegn. Hansens afhandling fortolker aspekter af Zahrtmanns liv og værk i en produktiv dialog med seksualitet, køn og historie uden at reducere eller essentialisere nogen af delene.

De nyskabende perspektiver introduceret af Morten Steen Hansen resumeres og udvikles efterfølgende i en artikel og senere en ganske lille temaophængning uden katalog: "Fokus på Zahrtmann. Kroppen og historien" på Statens Museum for Kunst i 2002,⁵² og året forinden har museet erhvervet *Sokrates og Alkibiades* fra 1911, som et af de første eksplicit queer værker af kunstneren i offentligt eje. Herefter må vi vente til 2011, hvor Louise Wolthers, med afsæt fra samme museum og en omophænging af samlingen, som den første foretager en behandling af Zahrtmann, som eksplicit definerer sig selv queerteoretisk.⁵³

Steen Hansens gentænkning af Zahrtmann finder sted på et tidspunkt, hvor queer- og performativitetsteori endnu er i sin vorden – Judith Butler's skelsættende *Gender Trouble* udkom første gang i 1990 – og den kunsthistoriske disciplin i Danmark har endnu knapt indledt sit engagement med poststrukturalismen. Måske ligger indsatsen *for tidligt* til rigtig at slå igennem? Manglen på en produktiv gentænkning af Kristian Zahrtmanns liv og værk i majoriteten af museernes udstillinger og dertil hørende forskning afslører i hvert fald en tankevækkende inert i dansk kunsthistorie. Man kan tentativt anskue det sådan, at museums kunsthistorikere i nyere tid "arver" angsten for at anerkende det queer projekt fra den ældre reception af Zahrtmann, og at en for længst overstået *social* berøringsangst stadig lever videre i en *institutionel* mangel på evne og lyst til at engagere sig i projektet.

I takt med at 1990'ernes "nye museologi" har vundet indpas i bredere kredse er hård magtkritik blevet suppleret med museernes og institutionernes egen blødere diskussion af, hvilket ansvar de har for at udvikle tolerance, medborgerskab, viden og nye indsigter hos os alle.⁵⁴ Uanset hvilke konkrete værdier, man på et givent tidspunkt prioriterer, er der sket et gradvist skift fra autoritativ envejskommunikation til en mere konstruktivistisk forståelse af, at indsigt skabes i mødet mellem publikum, kunst og institution. Dette betyder også, at museumsinstitutionen skal tale *med* sine modtagere ud fra deres forudsætninger, interesser og livserfaringer.⁵⁵ Af samme simple årsag giver det i dag ikke mening at fortie en væsentlig del af Kristian Zahrtmanns projekt; derimod giver det al mulig mening at fremhæve en tidlig queer kunstners værk til gavn for et sammensat publikum. Og nu, hvor vi vender tilbage til selve projektet, er det Zahrtmanns fremmaninger af en anden verden og hans søgen efter et *sted* for endnu uudtalte muligheder, der virker allermest aktuelt.



Fig. 16. Kristian Zahrtmann i sin atelier-dagligstue i villaen Casa d'Antino omgivet af kunstværker, stoffer, møbler og planter omkring 1912-17. Bornholms Museum. Foto: © Ukendt kunstner/VISDA.

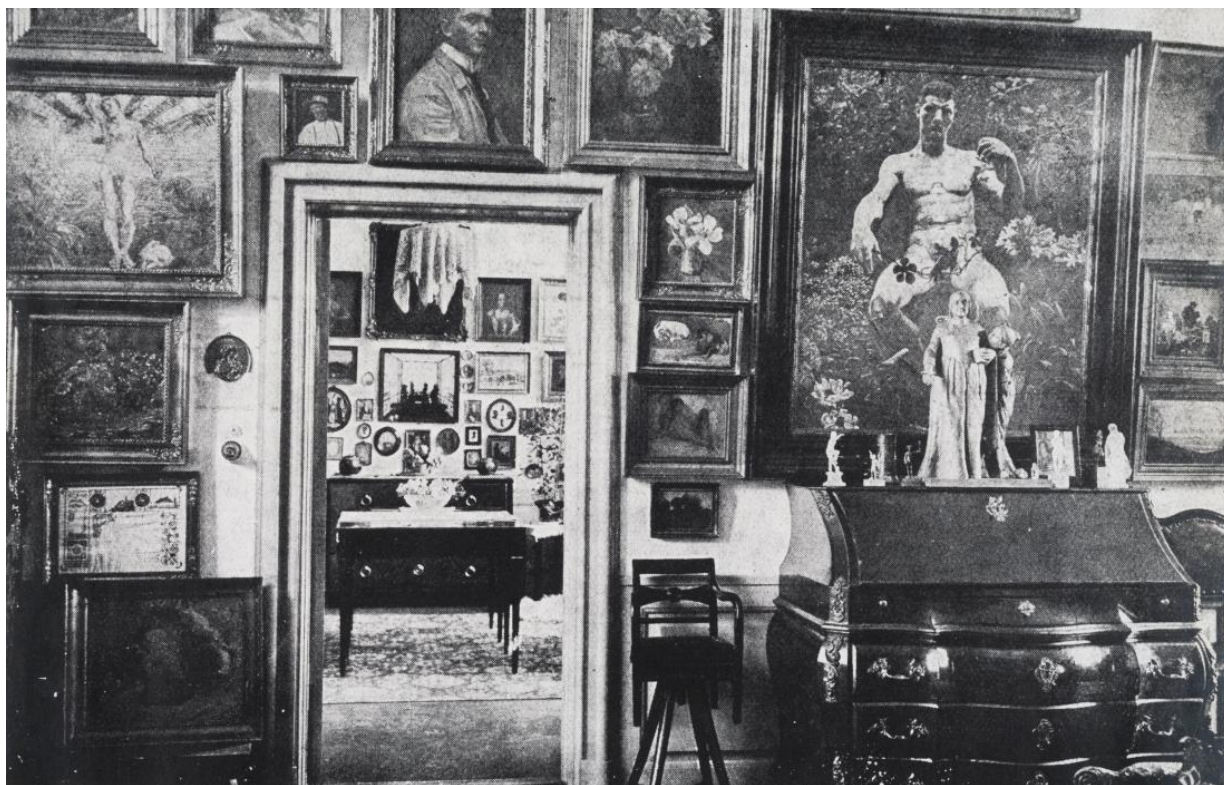


Fig. 17. Vue fra Zahrtmanns atelier-dagligstue mod spisestuen i Casa d'Antino omkring 1915-17. Den Hirschsprungske Samling. Foto: © Ukendt kunstner/VISDA.

Hjemme hos Zahrtmann

Omkring fejringen af Zahrtmanns fødselsdag kom et bestemt sted særligt i fokus i pressen – hjemmet i villaen Casa d'Antino [fig.16-17]. Artikler og billedreportager fortalte om besøg hos kunstneren og lod huset, dets indretning, atelier-stuen, haven og personen Kristian Zahrtmann smelte sammen i et totalportræt,⁵⁶ mens flere af hans elevs "hjemlige" portrætter af ham også blev gengivet.⁵⁷ Zahrtmann selv havde allerede anslået hjem og atelier som et emne i sin egen kunst [fig.18-20], men også i billeder som bibelfortællingen om *Den fortabte søn*, 1906-09, der er iscenesat i hans daværende hjem i Amaliegade 14, og som blev vist på Den frie Udstilling i 1909.⁵⁸



Fig. 18. Kristian Zahrtmann: *Interiør med gipsbuste af kejserinde Friederich*, 1909. Olie på lærred, 58 x 70 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Som villig vært og interviewperson er Zahrtmann medforfatter til den persona, som pressens portrætter af hjem og kunstner i samklang med hans egne malerier er med til at skabe. Zahrtmann *performes* og medieres gennem presse og maleriudstillinger – han medvirker til produktionen af brevkort og fotografier af ham selv i hjemmet, og han er en tilpas stor *celebrity* til, at han i 1913 "stedefæstes" ved at blive filmet i Casa d'Antino af Politiken.⁵⁹ Igennem sin karriere, og i årene efter 1900 i tiltagende grad, placerede Zahrtmann egne møbler, dragter, stoffer og kunstgenstande i sine historiemalerier. For de indviede fungerer disse genstande måske som en slags kreativ forstyrrelse, der peger på billedet som produceret i nutiden – og allerede kunsthistorikeren Karl Madsen bemærkede bevidst anakronistiske træk i Zahrtmanns kunst⁶⁰ – men de bliver også tegn på personen Zahrtmann gennem henvisning til hans ejerskab.



Fig. 19. Kristian Zahrtmann: *Malerens atelier i Amaliegade, København*, 1909. Olie på lærred, 72 x 90,5 cm. Bornholms Kunstmuseum, inv. nr. 375×18. Foto: © Simon Lautrop.

I billederne er kunstneren altså dobbelt til stede gennem både de tydelige signaturers indeks og de afbillede genstande, der metonymisk refererer til ham. Med billeder som *Den fortabte søn* og genrefantasi *I sakristiet*, 1913, [fig.21] sker en yderligere udvikling, sådan at motiverne udfoldes i noget, der ligner Zahrtmanns kombinerede hjem og atelier. Som Rikke Zinck Jensen bemærker om Zahrtmanns historiemalerier, så har de en tendens til at udspille sig i lukkede rum - som på en teaterscene - og hun sætter dette i forbindelse med Zahrtmanns queering af kønslige konventioner, hvor de "naturlige" forventninger om mandighed og kvindelighed udfordres og vises som konstruerede.⁶¹

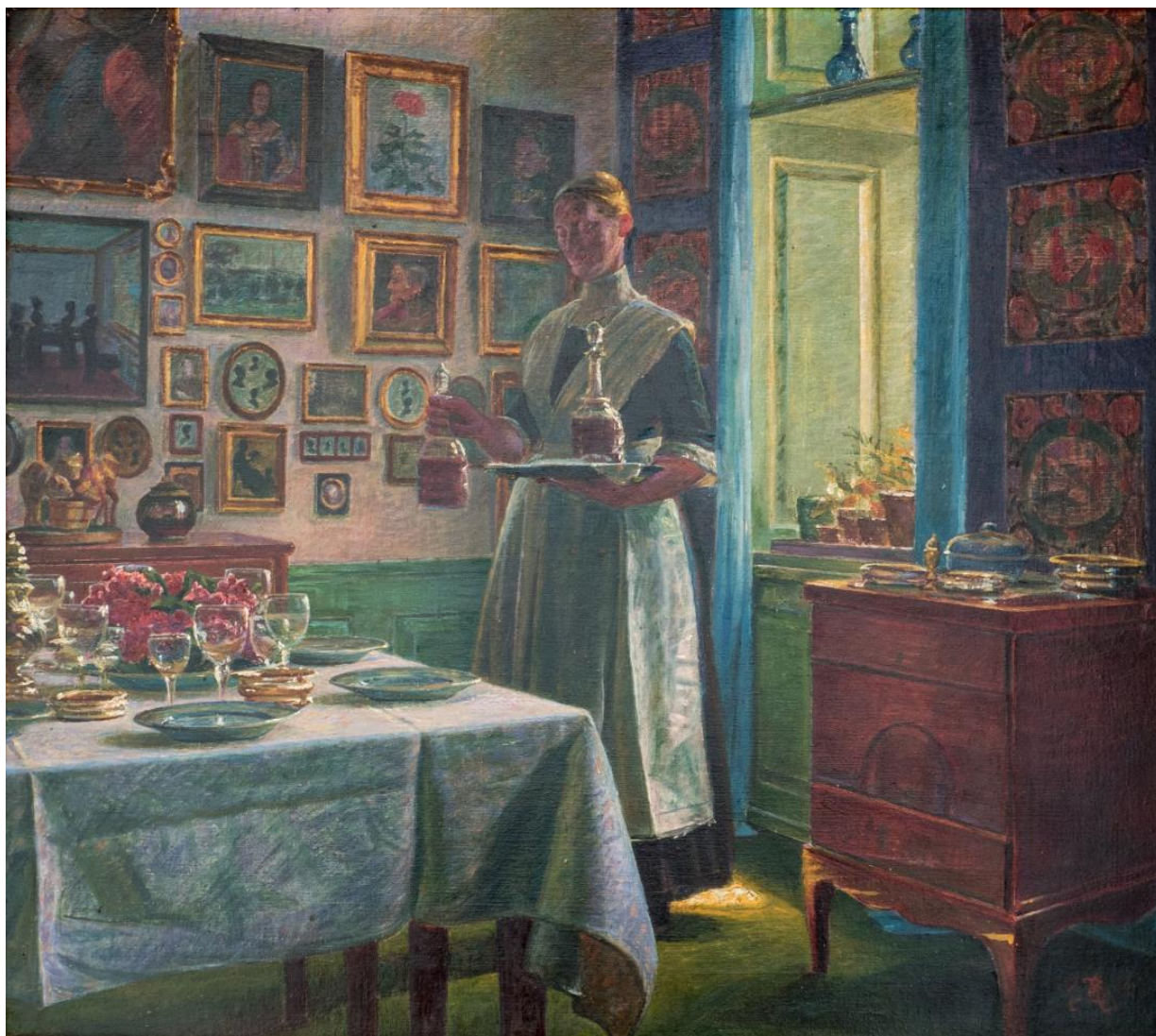


Fig. 20. Kristian Zahrtmann: *Mit middagsbord*, 1914. Olie på lærred, 82 x 88,5 cm. Bornholms Kunstmuseum, inv. nr. 375×59. Foto: © Bornholms Museum.



Fig. 21. Kristian Zahrtmann: *I sakristiet*, 1913. Olie på lærred, 66 x 82 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Går man videre med analysen, så henlægges udfordringen af konventionerne altså i stigende grad til *hjemmet* - og altså til noget der ligner Zahrtmanns hjem - der dermed bliver en af de væsentligste referencer for en i tiltagende grad queer kunstnerisk praksis. Og ideen om hjemmet, som jeg skal argumentere om et øjeblik, er omkring år 1900 både ideologisk og kunstnerisk gennemsyret med betydning.

Zahrtmann flytter til sin selvbyggede villa Casa d'Antino i november 1912.⁶² Reportagerne beretter om dette som en slags forløsning, og hvor godt rammerne om hans nye liv afspejler ham selv som person. Den i medierne altid latente forveksling mellem Zahrtmann og den historiske Leonora Christina sættes så at sige på spidsen af kunstneren selv, der i 1914 maler hende i Casa d'Antino, som var det Maribo Kloster, boligen efter befrielsen fra fængselskabet [fig.4]. Leonoras livsforløb i Zahrtmanns hænder præsenterer en slags hagiografi, en helgenbiografi, der ender med en form for transcendens i selve løsladelsen fra fængsel; og nærliggende er det at se ham selv male sig selv (per stedfortræder) i sit nye hjem læsende i det hellige skrift - en metafor på at være fri, befriet og nu opløftet til en ny og åndelig eksistens. Uanset vinkel er det svært ikke at se noget ret betydningsfuldt i Zahrtmanns brug af hjemmet og sine ejendele som referent.

I sin artikel om Zahrtmann, Platons *Symposion* og Zahrtmanns to malerier af Sokrates og Alkibiades, analyserer Michael Hatt, hvordan kunstneren i sin kunst arbejder for at udvikle en homoseksuel identitet som en tredje vej mellem vitalisme og dekadence. Mulige homoseksuelle og queer identiteter er på dette tidspunkt udspændt mellem medicinske definitioner og strafferetlig

forfølgelse, mediernes og massemedernes forargelseskultur og de få, mere eller mindre offentlige queer-personer, såsom forfatteren Herman Bang eller digteren Walt Whitman, der præsenterer noget positivt, skabende og selv-definerende.⁶³ Med reference til Jensens og Hatts artikler om Zahrtmann, kan man argumentere, at Zahrtmanns malerier af stærke og tragiske kvindeskikkelser,⁶⁴ hans billeder af præster i bøn, hans nøgne mænd fra litteraturen og fantasiens verden – alle disse motiver deltager i et identitetsskabende projekt: Kvindeskildringerne iscenesætter historiske og fiktive personer som normbrydere, man kan vælge at spejle sig i som man vil, men som også udfordrer og undergraver troen på naturgivne kønsroller og standarder for at være mand og kvinde. Andre værker såsom *Sokrates og Alkibiades*, *En Sejrherrer* eller billederne af læsende og kontemplerende mænd [fig.22] tilbyder forskellige indgange til at danne sig en ny, selvskabt identitet, der kan rumme ånd, krop og (primært homoseksuelt) begær på nye måder. Hatts og Jensens artikler går i detaljen for at vise Zahrtmann som ikke blot en maler af queer motiver, men som i færd med at skabe queer og homoseksuel identitet ved at udfordre, udvikle og opbygge.



Fig. 22. Kristian Zahrtmann: *Interiør med læsende ung mand*, 1912. Olie på lærred, 70 x 63 cm., Bornholms Kunstmuseum, inv. nr. 375×58. Foto: Bornholms Museum.

I et indflydelsesrigt essay fra 1996, "Imminent Domain: Queer Space and the Built Environment", argumenterer kunsthistorikeren Christopher Reed for rummets afgørende betydning for queer identitet.⁶⁵ Reed konstaterer, at der historisk har været kamp for at skabe konkrete steder, hvor queer-personer har kunnet udfolde sig og mødes – eksempelvis barer, klubber, foreninger og cruising-miljøer – men at arbejdet med at fremme queer spatialitet også skal forstås som arbejdet

med at åbne for muligheder. Queer er noget, der *kan* finde sted et sted, noget som er mere eller mindre "immanent" og ikke nødvendigvis altid manifest i et givent rum. Reed taler primært ud fra en amerikansk kontekst omkring 1980'ernes aktivisme og forsøg på at erobre plads i byrummet, og vender man blikket mod en københavnsk virkelighed omkring år 1900 er *mulige* queer rum endnu mere flygtige og usynlige: i offentligheden begrænset til nogle områder i indre by, hvor man kan opsøge sex, eller en række homosociale fællesskaber i form af klubber, foreninger og (vitalistisk) sportsudøvelse. Kristian Zahrtmanns stigende brug af referencer til hjemmet peger på dét andet sted, hvor queer identitet kan formes og finde sin udfoldelse. Men på dette tidspunkt er han ikke alene om at bruge hjemmet som afsæt for et avanceret, kunstnerisk projekt.

Zahrtmann, Hammershøi og hjemmet

"Vilh. Hammershøjs og Kr. Zahrtmanns Billeder have faaet den mærkelige Skæbne at komme til at hænge lige overfor hinanden,"⁶⁶ skriver Dagens Nyheder i 1891 om den første udgave af Den frie Udstilling, og Zahrtmann og Hammershøi kom i udstillingssammenhæng til at følge hinanden resten livet - ofte sammenlignet og ofte kontrasteret: "[...] dansk Malerkunsts største Modsætninger, Hammershøj, Farvens Fornægter, og Zahrtmann, der synger dens Pris i de højeste Toner."⁶⁷ Men andre anmeldere peger også på et slægtskab, der angår de samme kompositoriske evner,⁶⁸ og at begge er "Nuanceringens Mester".⁶⁹ Og sammenligninger bringer mere end overfladiske indsigter med sig: Det er bemærkelsesværdigt, at to så vidt forskellige kunstnerne begge griber til flader af maling med stor stoflighed for at skabe atmosfærefyldte interiører, og at begge arbejder koncentreret med rum, rumlighed og udtalte spændinger mellem barrierer og åbninger [fig.23]. Zahrtmanns interiørmaleri tager for det meste et ikonografisk afsæt - de benytter en eksisterende fortælling - som billedets stemningsmættede interiør så omformer og gør til kunstnerens egen, hvorimod Hammershøi på modernistisk vis opgiver historiemaleriet og lader interiøret selv træde frem som fortælling. Helt afgørende fælles for begge kunstnere, der både var venner og samarbejdspartnere omkring Den frie Udstilling,⁷⁰ er den markante brug af eget hjem, ikke som afsæt for hverdagsrealisme eller anekdotiske familieskildringer, men som rammen om nyskabende kunstneriske projekter.



Fig. 23. Vilhelm Hammershøi: *Interiør med ung læsende mand*, 1898. Olie på lærred, 64,4 x 51,8 cm. Den Hirschsprungske Samling, inv. nr. 147. Foto: Public Domain, Den Hirschsprungske Samling.

Op gennem 1800-tallet har hjemmet været genstand for stigende interesse, og ideen om hjemlighed har udviklet stærkt positive betydninger.⁷¹ Samtidig med borgerskabets fremvækst skete en gradvis skarpere opdeling i privat og offentlig, og hjemmet er i ideologisk forstand blevet adskilt fra "det derude" og er blevet stedet man søger ro, regeneration og intimitet for at være og blive "sig selv".⁷² Omkring 1900 sættes større fokus på det mentalt sundhedsfremmende i æstetik, indretning

og funktionalitet af forfattere som Ellen Key og Edith Wharton, der, ligesom den praktiske villas største fortæller Hermann Muthesius,⁷³ henter inspiration fra den engelske Arts and Crafts-bevægelse. "Interiør" og indretning bliver set som andet end tilfældige omgivelser, og i stedet som intimt reflekterende beboerens sind - ikke uden grund opstår den moderne psykologi og individforståelse i højborgerskabets stuer.⁷⁴

Når Zahrtmann og Hammershøi bruger deres hjem som genkendelige referencepunkter, sker det helt indlysende i forlængelse af tidens opfattelse af hjemmets store betydning for identitet og karakterdannelse. Fælles for tidens interiørmalere over en kam er en spænding mellem ideerne om offentlig og privat - hvis verden er en scene og hjemmet er "back-stage",⁷⁵ hvor efterlader det så kunstnerens teatralisering af eget hjem? I modsætning til skandinaviske kunstnere som Carl Larsson og Peter Hansen, der mobiliserer den særlige autenticitet i at gøre det private til noget offentligt, så er det akkurat ikke det normative familierum, som Hammershøi og Zahrtmann maler. Med henvisning til psykologen Sigmund Freuds berømte tekst betegner kunsthistoriker Felix Krämer en gruppe af modernistiske kunstneres interiørmalerier - herunder Hammershøis stille stuer - som "u-hyggelige" eller mere bogstaveligt oversat fra tysk som "u-hjemlige". I denne kunst udfordres tidens forestillinger om hjemmet som et roligt og uproblematisk sted, og i stedet introduceres seksuelle spændinger, usikkerhed og antydninger.



Fig. 24. Kristian Zahrtmann: *Ved bibelbordet*, 1912. Olie på lærred, 64 x 55 cm., HHGSA Samlingen. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Via referencerne til Hammershøi - som i dag er en kunstner med uendeligt mere prestige og opmærksomhed - bliver det tydeligt, at heller ikke Zahrtmanns projekt "bare" handler om det personlige afsæt. Zahrtmann berører uundgåeligt sin tids fortsatte diskussioner om borgerlig moral, seksualitet, parforhold, forpligtelser og selvrealisering, der alle tager deres afsæt i ideen om hjemmet og skellet mellem privat og offentlig. Hvad Zahrtmann gør anderledes er at udtrykke et kodet begær efter en ny identitet helt hinsides de heteroseksuelle normer: Michael Hatt analyserer *Ved bibelbordet* [fig.24] som et queer selvportræt,⁷⁶ og en håndfuld andre af Zahrtmanns sene malerier såsom den androgyne personifikation af *Freden* i atelieret (1914, Bornholms Kunstmuseum), er med til at queere hele hans hjem og hans persona til en grad, så de igen "smitter" *samtligt* af Zahrtmanns billeder fra hjemmet: Eksempelvis i to næsten identiske selvportrætter i

atelier-stuen fra 1916 (Bornholms Kunstmuseum) kan man ikke undgå at se som en indsættelse eller indskrivning af Zahrtmann i dette queer rum, som er blevet til i Zahrtmanns kunst, og som i baggrunden af selvportrætterne rummer flere af hans queer malerier. I forlængelse af det, som Reed skriver, så lykkes det Zahrtmann hinsides fantasien også at finde og skabe sit eget konkrete *sted* - hjemmet som et queer rum, hvor der er plads til nye, endnu uudtalte muligheder.

Disse endnu uudtalte muligheder, som arbejdet med Zahrtmanns hjem åbner for, kunne også involvere drømmen om et samliv. I portrættet af Kaj Dessau optræder Zahrtmanns markante og ofte gengivende påklædningsskærm broderet med "Sienesiske pager" som baggrund [fig.25], og i et portræt af kunsthandler Peter Magnussen fra 1906, er scenen tydeligt hensat til Zahrtmanns hjem. Men måske er det i *Interiør med læsende ung mand* fra 1912 [fig.22], at drømmen er mest tydelig. Den anonyme mand er tydeligvis "hjemme" i de omgivelser, der til forveksling ligner Zahrtmanns lejlighed i Amaliegade. Den prominent placerede buste af Sokrates, hvis bliklinje krydser maleriet og lander hos den unge læser, samt det centralt placerede maleri af Prometheus leder tankerne hen på et homoerotisk forhold, muligvis mellem en ældre, dominerende mand og yngre og passiv modtager. Ørnens overgreb mod den lænkede Prometheus antyder noget voldsomt og kødeligt, mens det oplyste isbjørneskind på gulvet aktiverer et sansende og berørende blik og angiver et noget blødere leje for eventuelle udfoldelser. Indeholdt i ét angiver det lille maleri altså drømmen om et hjem som rammen om et forhold, der kan rumme både sex og åndelige sysler, muligvis i form af en ældre kunstner, der tilbyder at "danne" og forme en yngre model. (Man kan spekulere over, om dette er den samme smukke, sorthårede model, Zahrtmann har brugt til *Loke* og *Loke viser alfaderen misteltenen?*).



Fig. 25. Kristian Zahrtmann: *Portræt af stud.art. Kaj Dessau*, 1916. Olie på lærred, 62 x 56 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Zahrtmanns hjem-sted

Zahrtmanns persona kan ikke separeres fra oplevelsen af hans værker; han indbygger referencer på kryds og tværs til sig selv, til sine drømme og til det hjem, der i tidens forståelse af privatsfæren nødvendigvis må opfattes som et billede på ham selv. I pressens reportager fremhæves Zahrtmann også som "samler", og hans hjem som et eventyrligt og magisk sted,⁷⁷ hvor guldrammer, kunstgenstande og ægte tæpper skaber en æstetik af fortættet sansning: "Thi dette Værelse er ikke gamle og kostbare Møbler (hvoraf der findes mange), ikke tykke Tæpper (som dækker den vældig Gulvflade), ikke den mest udsøgte Kunst paa Vægge og Hylder, men en Symfoni, der er bygget over alle Smagens og Hyggens og Bekvemmelighedens Temaer, det er et dejligt Hjem for en aandfuld Mand."⁷⁸



Fig. 26. Kristian Zahrtmann: *Selvportræt*, 1916. Olie på lærred, 15,5 x 13,3 cm. Sorø Kunstmuseum, inv. nr. VKS-00-0220. Foto: © Anders Sune Berg.

Hjemmet og boligindretning er i nyere tid et af de steder, der tilbyder en særlig mulighed for at arbejde relativt frit med queer identitet og samtidig signalere til og for "de indviede". Det velorkestrerede, møjsommeligt indrettede, homoseksuelle hjem indtager en plads som en hybrid mellem adfærd og sfærer, der traditionelt ses som enten tilhørende mænd eller kvinder.⁷⁹ Det queer hjem rækker direkte ind i hjertet af forestillinger om det, der er allermest personligt og privat. Ligeså med samleraktivitet, der typisk har været opdelt i en "feminin" og dermed kvindelig sfære af møbler, stoffer og mindre kunstgenstande - meget lig boligindretning - mens store malerier, våben og lignende er blevet set som mere "maskuline" og dermed mandlige. Zahrtmann "som samler",

hvor hjemmet til en vis grad er samlingen, signalerer samme hybriditet mellem maskuline og feminine interesser. Som med alle private samlinger koncentrerer betydning om samleren selv, for i sidste ende samler samlere *på sig selv*.⁸⁰ I de af hans malerier, der foregår i hjemmet og refererer til både egne og andres kunstværker – især *Prometheus* ses ofte som baggrundsbillede – er der ligeledes en fornemmelse af at Zahrtmann bevidst "kuraterer". Personen Zahrtmann, hans kunstproduktion, hans hjem og hans samling af genstande smelter sammen i en form for "hjemsted". I en tid hvor "karakter" er det afgørende parameter for bedømmelse af både kunst og kunstnere, udgør dette hybridiske *sted* et kraftfuldt udsagn. Men som med al samlervirksomhed, er dette også altid et hjem-sted i proces og under udvikling.

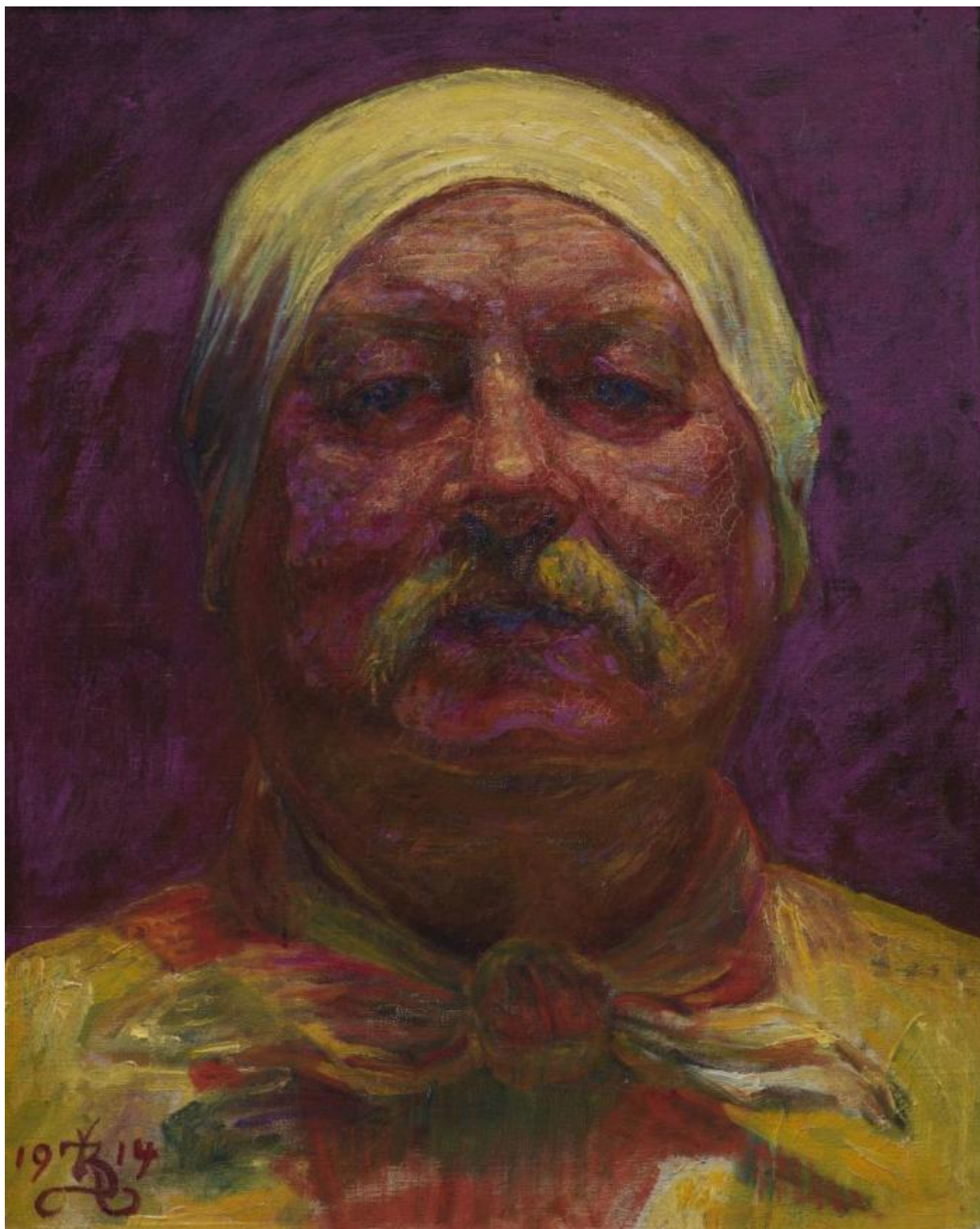


Fig. 27. Kristian Zahrtmann: *Selvportræt en face*. *Lampelys*, 1914. Olie på lærred, 39.5 x 32 cm. Statens Museum for Kunst, inv. nr. KMS7474. Foto: Public Domain, www.smk.dk

I de sidste år af sit liv skabte Zahrtmann i sin atelier-stue en række hastigt malede, nærmest serielle selvportrætter. Hovedbeklædninger og ansigtsbehåring kommer og går, belysning skifter, og håndteringen af farver og pensler er mere eller mindre løs [fig.26-28]. Sophus Danneskjold-Samsøe, Zahrtmanns biografist, er med sit formalistiske udgangspunkt begejstret for de på overfladen modernistiske malerier, der på en anden måde end resten af senværket kan opfattes som autonome, formelle øvelser uden dybe, biografiske hentydninger.⁸¹ Men nykritikken, som Danneskjold-Samsøe har affiniteter med, da han skriver i 1942, har aldrig rigtig fungeret i forhold til queer kunst, hvor forfatter og værk altid-allerede er blandet sammen.⁸²

Zahrtmanns værk er skabt i en tid, hvor afsender og værk blev set som en enhed, og hele Zahrtmanns queer projekt udnytter både praktisk og ideologisk denne sammenblanding. Hans afsluttende selvportrætter er ikke formalisme - de giver derimod mening som sidste trin i hans årtier lange proces med at skabe en persona; Zahrtmann bliver filmet, fotograferet, får sin stemme optaget, han er *gennemreporteret*, og så udstiller han sin kunst, der refererer til hjemmet og atelieret, igen og igen for offentligheden. Om noget, så er de sidste selvportrætter en overbygning til det foregående arbejde med at skabe sit hjem-sted, der på mange måder er faldet lykkeligt ud. Zahrtmann er nu kommet så langt i sit selvdefinerende, queer projekt, at han kan angribe spørgsmålet om egen identitet og tilhørsforhold på endnu en ny måde; men slippe det, kan han ikke.

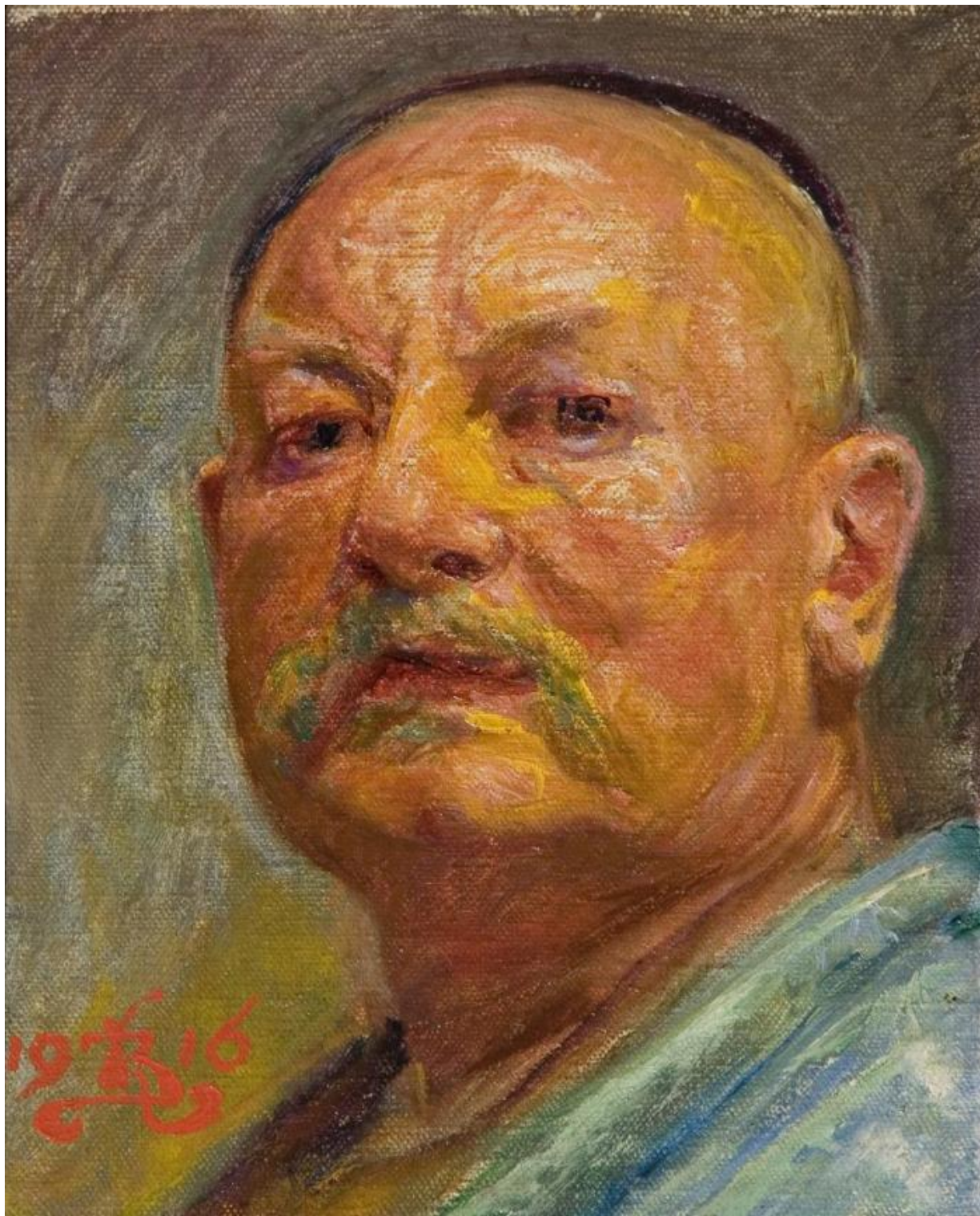


Fig. 28. Kristian Zahrtmann: *Selvportræt i lampelys*, 1916. Olie på lærred, 17,6 x 14,9 cm. Fuglsang Kunstmuseum, inv. nr. 347. Foto: © Ole Akhøj.

Zahrtmann maler portrætter hele livet, og som så mange kunstnere startede han med det forhåndenværende - familien og barndomshjemmet.⁸³ Han afslutter ligeledes sit kunstneriske projekt med det nære, men nu er det portrætbilleder af ham selv i hjemmet, malet i atelierstuen i henholdsvis dagslyset fra det store ateliervindue eller kunstig belysning fra loftslamperne, han har overhængt med rødt stof. Det stærkt ikonografiske er nu skåret bort - man kan ikke længere genkende Zahrtmanns hjem men må på forhånd vide, at det er der, han producerer sin kunst; og det gør publikum.

"Men, hvem kender Zahrtmann!", skrev Ernst Goldschmidt som fødselsdagshilsen,⁸⁴ og svaret må være, at vi kender de sider, han udvikler sammen med os, der ser ham. Billedet af Zahrtmann er også omskifteligt og legende, til tider intimt og inderligt, men altid fyldt med intertekstuelle referencer, som kalder på afkodning fra dem, der kender koderne. I dag er vi villige til at læse "mellem linjerne", og på baggrund af et århundredes udvikling har vi nemmere ved at identificere hans queer projekt på tværs af kunstværker og persona. Det skal ikke skygge for, hvilket ekstraordinært underholdende, modigt og til tider rørende projekt, det er, når et menneske lader kunst, liv og fremtræden smelte sammen for at skabe et ikke tidligere eksisterende sted og mulighedsrum for en queer personlighed.

Tak

Nærværende artikel er skrevet på baggrund af forskningsstøtte fra Kulturministeriets Forskningspulje, som også har muliggjort en række workshops. Tak til Michal Hatt (University of Warwick), Patrik Steorn (Thielska Galleriet) og Rikke Zinck Jensen for at bidrage til disse med gode diskussioner om, hvordan vi kan forstå Kristian Zahrtmanns kunst.

Noter

1. Herunder udklipssamlingen på Statens Museum for Kunst (”Zahrtmann”), Hjalmar Bruhns udklipssamling på Det kongelige Bibliotek og mediestream på Statsbiblioteket.
2. Hanne Honnens de Lichtenberg: *Zahrtmanns skole*, København 1979.
3. Kristian Zahrtmann: ”En Dag i Civita d’Antino”, *Illustreret Tidende*, 26, 1913, s. 311-312.
4. Zahrtmanns billeder af Leonora Christina reproduceres mange steder. Så sent som i 1985 og 2006 sætter særudstillinger fokus på forbindelsen, Hanne Honnens de Lichtenberg: *Zahrtmann og Leonora*, Randers Kunstmuseum, 1984; Marianne Saabye og Jan Gorm Madsen: *Ære være Leonora. Kristian Zahrtmann og Leonora Christina*, Den Hirschsprungske Samling, København 2006.
5. Karl Madsen: ”Kristian Zahrtmanns Leonora Christina-Billeder”, *Tilskueren*, 1885, s. 524-543.
6. Francis Beckett: ”Kristian Zahrtmann”, *Illustreret Tidende*, 26, 1903, s. 404-05; Helmer Lind: ”Christian Zahrtmann i Kunstforeningen”, *Illustreret Tidende*, 22, 1907, s. 289-292.
7. Manuskriptet blev i 1869 for første gang udgivet fuldstændigt på dansk. Leonora Christina: *Jammers-Minde*, Den gyldendalske Boghandel, København 1869. Tilgængelig online [Tilgået 21. december 2018:] http://www.kb.dk/e-mat/dod/130014824236_color.pdf.
8. Lind 1907, s. 291.
9. Johannes Kragh, ”Mænd og deres Gerning XXVIII: Kristian Zahrtmann (1843 – 31. Marts – 1913)”, *Ugens Tilskuer*, 28.3.1913, s. 205-206.
10. Emil Hannover, u.t., *Politiken*, 31.3.1913.
11. Fritz Magnussen: ”Kristian Zahrtmann 70 Aar”, *Riget*, 31.3.1913.
12. Magnussen 1913; Chr. A. Been: ”Maleren Kr. Zahrtmann 70 Aar”, *Berlingske Tidende*, 30.3.1913.
13. JEH: ”Den frie Udstilling: Kristian Zahrtmann”, *Berlingske Tidende*, 1.7.1914.
14. Vilhelm Wanscher: ”Udstillinger – Edv. Weie i Kunstforeningen – Den frie Udstilling”, *Hovedstaden*, 1.4.1915.
15. JEH 1914.
16. R+d: ”Den frie Udstilling”, *Dagens Nyheder*, 6.4.1891; Pincenez: ”Den fri Udstilling”, *Social-Demokraten*, 25.3.1900; Hannover 1913.
17. Kragh 1913.
18. Erik Mortensen: *Kunstkritikkens og kunstopfattelsens historie i Danmark, bd. 1. Nationen til gavn*, Rhodos, København 1990, s. 116.

19. Mortensen 1990, s. 116.
20. Ernst Goldschmidt, u.t., *Politiken*, 31.3.1913.
21. Peter Nørgaard Larsen: "A staged history of Denmark", *Statens Museum for Kunst Journal*, 1999, s. 42-69.
22. Norman Bryson: *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, s. 44-45.
23. Lynda Nead: *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London og New York 1992; se også Abigail Solomon-Godeau: *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Thames & Hudson, London 1999.
24. Uden i øvrigt at gøre meget ud af dette – artiklens fokus ligger et andet sted – bruger jeg begrebet "netværk" om Zahrtmanns mange forbindelser, venner og allierede snarere end eksempelvis "anerkendelse" eller med Pierre Bourdieus termer "kapital". I aktør-netværks-teori, som jeg er inspireret af, betyder mange netværksforbindelser, at man har større råderum og flere muligheder. For historikere, der analyserer et kunstnerliv post-factum, er netværksforbindelser demonstrativt konkrete (eksempelvis gennem brevvekslinger og medlemskab af foreninger) og beror på empiri, hvorimod ting som anerkendelse og kapital, der selvfølgelig har analytisk relevans i mange sammenhænge, dog er noget mere luftige abstraktioner. Pierre Bourdieu: "The Forms of Capital", i J.G. Richardson (red.): *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Greenwood Press, New York, s. 241-258; Bruno Latour: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford og New York 2005.
25. Den frie Udstilling, *Fortegnelse over Kunstværkerne på Den frie Udstilling 1904*, Den frie Udstilling, København 1904.
26. Nikki Sullivan: *A Critical Introduction to Queer Theory*, New York University Press, New York 2003, s. 192.
27. Laura Doan: *Public Indecency: Portrait of an X*, i Clare Barlow (red.): *Queer British Art*, Tate Publishing, London 2017, s. 49.
28. Snorri Sturluson: *Snorris Edda*, Gyldendal, København 2013.
29. Mieke Bal: *Travelling Concepts for the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo og New York 2002, s. 32-34.
30. Mieke Bal: "The Discourse of the Museum", i Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne (red.): *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London og New York 1996, s. 201-218.
31. Ved forårsudstillingerne på Charlottenborg og Den frie Udstilling bragte flere aviser efter 1900 et lille udvalg af aktuelt udstillede kunstværker på forsiden og inde i avisen. Zahrtmanns værker var næsten altid reproduceret.
32. Niels Åkerstrøm Andersen: "Michel Foucaults analysemetode", i *Diskursive analysestrategier: Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann*, Nyt fra Samfundsvidenskaberne, København 1999; Michel Foucault, *Vidensarkæologien*, Philosophia 2005 [1969].
33. Fritz Magnussen: "Den frie Udstilling: Et Førsteindtryk", *Riget*, 23.3.1912.

34. Marius Pedersen: "Den frie"; 1912, *Aarhus Stiftstidende*, 4.4.1912. Kritikeren "H"; supplerer om Loke: "Med et lurende Udtryk under Panden med det blaasorte Haar, der ligner en Kvindes, prøver han Kvistens Stivhed." H: "Den fri Udstilling";, *Sorø Amtstidende eller Slagelse Avis*, 23.3.1912.
35. Sfinx: "Zahrtmanns nye Billede. Adam keder sig i Paradisets Have";, *Hovedstaden*, 12.11.1913.
36. *København*, 14.4.1914.
37. Anonym: "Fra 'Den frie'";. *Hver 8. Dag*, 12.4.1914, s. 872.
38. Christopher Reed: *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Oxford University Press, Oxford 2011.
39. Morten Steen Hansen: *Kristian Zahrtmann. En homoseksuel kunstneridentitet i Danmark omkring århundredeskiftet og den kunstneriske fremstilling af homoseksualiteten i Nordeuropa*, speciale, Københavns Universitet, 1993, s. 13-27.
40. Hansen 1993, s. 13-27.
41. Mieke Bal og Norman Bryson: "Semiotics and Art History";, *The Art Bulletin*, nr. 2, 1991, afsnittet om "Senders";, s. 180-184; Catherine M. Souloff: *The Absolute Artist: Historiography of a Concept*, University of Minnesota Press, Minneapolis og London, 1997
42. Madsen 1885. Se også Karl Madsen: "Kristian Zahrtmann";, *Kunst*, IV, 1902.
43. H. Chr. Christensen: *Kristian Zahrtmann. 31 marts 1843 – 22 juni 1917. Fortegnelse over hans Malerier*. U.u. København 1917
44. F. Hendriksen (red.): *Kristian Zahrtmann: 1843 31. marts – 22. juni 1917: En Mindebog bygget over egne Optegnelser og Breve fra og til ham*, F. Hendriksen, København 1919.
45. Sophus Danneskjold-Samsøe: *Kristian Zahrtmann*. Rasmus Navers Forlag, København 1942.
46. Ernst Mentze: "En mor og hendes søn";, *Berlingske Illustreret Tidende*, nr. 47, 22.11.1942.
47. Honnens de Lichtenberg 1979.
48. Hanne Honnens de Lichtenberg: *Zahrtmann og Leonora*. Randers Kunstmuseum 1984; Annette Stabell: *Civita d'Antino: Zahrtmanns by i Italien*. Kunstforeningen, København 1989; Gianluca Chelucci, Chiara d'Afflito og Lars Kjærulf Møller: *Kristian Zahrtmann og Det mystiske Bryllup i Pistoja*, Maschietto editore, Firenze 2003.
49. Mette Thelle (red.): *Kristian Zahrtmann*, Storstrøms Kunstmuseum, Bornholms Kunstmuseum, Fyns Kunstmuseum og Bornholms Museumsforening 1999.
50. Marianne Saabye og Jan Gorm Madsen: *Ære være Leonora. Kristian Zahrtmann og Leonora Christina*, Den Hirschsprungske Samling, København 2006.
51. Hansen 1993. Et par år forinden har Erik Brodersen genfortolket Zahrtmann i lyset af tidens vitalisme, se Erik Brodersen: "Maleren mellem ideal og virkelighed: Omkring Kristian Zahrtmann og det maskuline";, *Varia*, I, 1991, pp. 22-33.

København, 14.4.1891.

69. O.: "Den "frie"; Udstilling: Dansk Malerkunst"; *Lolland-Falsters Stiftstidende*, 28.3.1901.

70. Se Kristian Zahrtmann: "Om Vilhelm Hammershøi"; *Berlingske Tidende*, 14.2.1916.

71. Perrot: *A history of private life, volume IV: From the fires of revolution to the Great War*, Belknap Press, Cambridge, MA 1990.

72. Jonas Frykman og Orvar Löfgren: *Den kultiverade människan*, Liber, Solna 1979.

73. Ellen Key, "Beauty in the home"; i Lucy Creagh, Helena Kåberg & Barbara Miller Lane (red.): *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, Museum of Modern Art, New York 2008 [1899], s. 32-57; Edith Wharton og Ogden Codman Jr.: *The Decoration of Houses*, B.J. Batsford, London 1898; Stanford Anderson: "Introduction: Style-Architecture and Building-Art: Realist Architecture as the Vehicle for a Renewal of Culture"; in Hermann Muthesius: *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*, The Getty, Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994 [1902] s. 1-43.

74. Charles Rice: *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge, London og New York 2007.

75. Med reference til Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Books, London 1990 [1959].

76. Hatt 2019.

77. Moltke 1913; Wamberg 1913.

78. Wamberg 1913, s. 4.

79. Joshua Adair: "One must be ruthless in the cause of beauty"; Beverly Nichols's and John Fowler's Queer Domesticity in Mid-Century England"; *Visual Culture and Gender*, vol 5, pp. 16-27; Michael Hatt: "Space, Surface. Self: Homosexuality and the Aesthetic Interior"; *Visual Culture in Britain*, nr. 1, 2007.

80. Jacques Baudrillard: "Collecting: A Marginal System"; i *The System of Objects*, London og New York: Verso, 1996, s. 91-114.

81. Hansen 1993, s. 14-15; Dannekjold-Samsøe 1942, s. 479ff.

82. Reina Lewis: "The Death of the Author and the Resurrection of the Dyke"; i Sally Munt (red.): *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings*, Columbia University Press, New York 1992; Richard Dyer: "Believing in Fairies: The Author and the Homosexual"; i Diana Fuss (red.): *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, New York og London 1991.

83. Se Anne Højer Petersen: "Møde mellem mennesker – om Zahrtmanns portrætter"; i Mette Thelle (red.): *Kristian Zahrtmann*, Storstrøms Kunstmuseum, Bornholms Kunstmuseum, Fyns Kunstmuseum og Bornholms Museumsforening 1999, s. 21-34.

84. Goldschmidt 1913.

Om forfatteren



Rasmus Kjærboe

Rasmus Kjærboe (f. 1979) er postdoc ved Aarhus Universitet og museumsinspektør på Ribe Kunstmuseum. Han har skrevet ph.d. om Ordrupgaard og samlingsmuseer (2016) og udgivet artikler om skulptur, dansk modernisme, monumenter og kunstteori. Han er næstformand i Dansk Kunsthistoriker Forening og har arrangeret en række internationale konferencer. Han er medredaktør på antologien *Terræn: Veje ind i samtidskunsten* (2019) og siden 2011 redaktør på *Kunsthistorisk Bogliste*. Han har senest kurateret den forskningsbaserede udstilling *Kristian Zahrtmann: Queer, kunst og lidenskab*.

- Rkj@arthistory.dk