



Mon vi kan reparere dig? Spor og forbindelser i Den Kongelige Kobberstiksamling

Pernille Zidore Nygaard

Ph.d.-stipendiat, Institutt for kunst. og medievitenskap, NTNU

Pernille Zidore Nygaard er cand.mag. (master) i kunsthistorie og kønsstudier (Københavns Universitet, 2018). Hun skrev masteropgave om moderskab i samtidskunsten og arbejder specielt med feministisk kunsthistorie. Hun har gennem flere år arbejdet i Den Kongelige Kobberstiksamling på Statens Museum for Kunst i København er p.t. en del af det norske forskningsprojekt *The Feminist Legacy in Art Museums* med ph.d.-projektet: »The Potential of ‘Something Else’: In the Archives of Norway’s National Museum«

pernille.z.nygaard@ntnu.no

Sammendrag

Hvad ligger bag det lave antal værker af kvindelige kunstnere i en national kunstsamling? Med inspiration fra teori, der på forskellig vis takler ufuldendte arkiver samt empiri fra et studiejob i Den Kongelige Kobberstiksamling, viser artiklen mønstre bag indsamlingen af kvindelige kunstnere på Statens Museum for Kunst i København og foreslår forbindelser i det fragmenterede materiale, der kan tjene som mulige reparative læsninger.

Nøkkelord

Samlingsforvaltning, kobberstiksamling, feministisk kunsthistorie, kønn, arkiv

Abstract

What lies behind the low number of women artists in a national art collection? Inspired by theory that deals with incoherent or deficient archives, and with empirical insights from a student job in The Royal Collection of Graphic Art in Copenhagen, the article shows patterns behind the collecting of women artists and suggests connections in their fragmented presences that might serve as potentially reparative readings.

Keywords

collections management, Graphic art collection, feminist art history, gender, archive

Når kun ca. 1 pct. af værkerne i en offentlig kunstsamling er lavet af kvinder, er der ikke tale om et repræsentativt historisk billede af kvinders kunstneriske produktion.¹ Det giver dårligt nok mening at tale om, at samlingen er hullet, at indkøbe retrospektivt eller at forsøge at nærme sig kønsparitet. Så hvad stiller man op? Hvilke læsninger er mulige ud fra det givne, og hvilke forbindelser findes i fragmenterne? Denne artikel viser, hvad der voksede frem, da jeg bevægede mig dybere ned bag det lille tal i Den Kongelige Kobberstiksamling på Statens Museum for Kunst i København. Empirien stammer fra en studieansættelse og praktik i Kobberstiksamlingen, hvor jeg i 2016 optalte kvindenavne og senere registrerede værkerne af kvindelige kunstnere.² Arbejdet gav mig et nært kendskab til materialet samt et positioneret blik, der hverken er et altseende eller overordnet billede, men et situeret eksempel med udvalgte nedslag fra et årelangt arbejde.

Med udgangspunkt i de erfaringer, jeg har gjort mig under arbejdet med Kobberstiksamlingen og med inspiration fra teori, der på forskellig vis takler ufuldendte eller fraværende arkiver, vil jeg sætte empirien i spil som »reparative« læsninger i en kanonisk samling. De nye læsninger kan potentielt reparere den nationale og offentlige kunstsamling, der er opbygget, ordnet og forvaltet efter ekskluderende og kønnede logikker.³ I et større perspektiv kan det bidrage til at give os nye måder at anskue historiske samlinger på og forhåbentlig generere videre læsninger.

I tråd med Gayatri Chakravorty Spivaks argument om »strategisk essentialisme« bruger jeg betegnelsen »kvindelige kunstnere«. Spivak argumenterer for, at det i visse sammenhænge kan være nødvendigt med en sådan midlertidig generalisering for at placere en politisk pointe.⁴ Jeg gør det her for at synliggøre mønstre i måden, hvorpå kvinder som samlet kategori er blevet indlemmet i Kobberstiksamlingen trods deres åbenlyse indbyrdes forskelligheder. Men også for at reaktivere dét kunsthistoriske faktum, at feminine tematikker og kulturelle praksisser (hvis afsendere ikke kun har biologiske kvindekroppe- eller navne) i lighed med minoriteters kunst har været placeret i marginen af den nationale kunstsamling og kulturarv.⁵ Grundet formatets og det empiriske materiales begrænsninger er fokus her på binære køn.

Kanonkritik og reparation

Blandt andre kunsthistorikeren Griselda Pollock har vist, hvordan kunsthistorien og dens kanon er ordnet efter en slags ødipal tronfølgeideologi, hvor særligt hvide, vesteuropæiske og maskuline livsvilkår, interessefelter og succeskriterier er blevet forvekslet med koncepter som neutralitet og objektivitet, der i sig selv er ustabile og temporalt foranderlige.⁶ De nationale kunstmuseer har i udpræget grad orienteret sig efter denne kanon, og efter fem årtiers feministisk og postkolonial kritik fremstår samlingerne i mange henseender mangelfulde.

Trods kritikken udgør kanon i dag stadig en fælles kulturel hukommelse og referenceramme, der aktivt cirkuleres, hvor de samme kunstnere og kunstværker påskønnes, genlæses, iscenesættes og kommenteres på ny.⁷ I marginen findes et væld af værker, som sjældent ser dagens lys eller sættes i nye sammenhænge. Feministiske kunsthistorikere har længe diskuteret, hvorvidt det er tilstrækkeligt blot at udgrave glemte kvindelige kunstnere og forsøge at fylde hullerne i kunsthistorien ud.⁸ Selvom det kan være en del af løsningen for de nationale og kulturarvsbevarende kunstmuseer at indkøbe retrospektivt, hvor det er muligt, er der samtidig behov for en genlæsning af det sparsomme materiale, der findes, og at anskue det ikke som undtagelser, men som vidnesbyrd og spor efter kunstnere og praksisser, der bryder og forskyder den hegemoniske kunsthistorie.⁹

I læsningen af et fragmenteret materiale kan det være brugbart med en genealogisk tilgang, som den foreslås af kunsthistorikeren Maria Tamboukou efter inspiration fra Michel Foucault. Gennem genealogien undersøger hun, hvordan diskurser, (kunst)historier og kunstnerskaber forbinder sig og skaber både modsætningsforhold og sammenhængskraft.¹⁰ På lignende vis fremhæver jeg tilstedeværelsen af de fragmenterede kvindelige kunsthistorier i Kobberstiksamlingen for at pege på, at både fortiden og fremtiden er multifacetteret og uden en sand kerne eller ét sammenhængende lineært narrativ: »[...] genealogy involves searching meticulously in the most unpromising places reading and rereading dusty documents, paying attention to unimportant details, trying to discern unheard voices«. ¹¹ Denne feministiske genealogi indebærer desuden en interesse for »[...] singularities and differences that can nevertheless *be imagined as related and as making connections*« [min kursivering].¹²

En aktivering af forestillingsevnen er gennemgående for queerteoretiske, feministiske og dekoloniale tænkere, der arbejder med genealogien som afsæt for ideen om at reparere eller gentænke historien ved at udfolde brudstykker der, hvor den officielle historieskrivning har svigtet. Eve Kosofsky Sedgwick beskriver den »reparative« læser som en, der opererer lokalt, samler fragmenter med håbefuldhed og forestiller sig, at fortid og således også fremtid kunne tage sig anderledes ud.¹³ Lignende egenskaber beskrives af Griselda Pollock med termen »feminist desire«, som hun bruger til at opsøge kvinders kunsthistorier, der kan bidrage med andre fortællinger om os mennesker.¹⁴ Også Elisabeth Freeman foreslår en reparativ kritik af historien, der forbinder kroppe på tværs af tid gennem (queer) begær og lighedspunkter, frem for gennem tab, eksklusion og negativ affekt.¹⁵

På den måde bliver arbejdet med arkivet især at genkende en slags parallelle eksistenser. Ved at fremhæve disse ikkelineære forbindelser i marginen og synliggøre tegn, der kontinuerligt yder modstand mod historiens udelukkelsesmekanismer, kan der ifølge Ariella Aïsha Azoulay opstå håb om en anden fremtid.¹⁶ I nærværende kontekst anskuer jeg de reparative læsninger som en måde at fremhæve forbindelser mellem kvinders fragmenterede kunsthistorier i Kobberstiksamlingen på. Det reparative skal ikke ses som et forsøg på at puste liv i noget for længst uddødt, men snarere som en måde hvorpå man kan forhandle historien på ny ved at genbesøge og anerkende begivenheder, der har fundet sted i marginen af samlingen.

I 2016 talte jeg 540 kvindenavne i Kobberstiksamlingens kunstnerkartotek på i alt cirka 11.000 kartotekskort.¹⁷ Ved at indføre navnene i et Excel-ark med detaljer om fødsels-/dødsår, værktype og placering fik jeg en oversigt, der fungerede som en nøgle til samlingens kunst af kvinder. Med oversigten kunne jeg se på materialet samlet og sætte det i relation, ikke til det større kanoniske narrativ eller i kraft af et fælles køn, men som enkeltstående udtryk med forbindelser gennem dét, at de alle på forskellig vis har stået i periferien af den normative kunsthistorie. En nærmere undersøgelse af samlingens periferi kan give en bedre forståelse for nogle af de dynamikker, der historisk set har udgrænset de kvindelige kunstnere, både fra Kobberstiksamlingen specifikt og fra kunsthistorien generelt.

Kvindelige grafikere

Kobberstiksamlingen indeholder overordnet set kunst på papir og flest trykte værker. Kvinder har længe produceret grafik samt været aktive i de grafiske miljøer, og i mange samlinger er de bedre repræsenteret i grafik end i maleri og skulptur.¹⁸ Selvom grafiske værker af kvinder er kommet ind i de nationale samlinger allerede fra 1880'erne, blandt andet af årsager, jeg senere kommer ind på, er deres navne og værker stort set fraværende i litteraturen.¹⁹ Når der skrives om kobberstiksamlinger i skandinaviske lande, lægges hovedvægten på de mangeartede grafiske teknikker, samlingernes komplekse historik og værkernes tekniske aspekter – og de store mandlige mestre.

Den Kongelige Kobberstiksamling er opbygget og indsamlet efter en overordnet vestlig kanon og kunstforståelse, men har også sin egen logik ligesom andre samlinger af samme art. Samlingens historie kan spores tilbage til den private kongelige billedsamling og bibliotek, der antageligvis blev påbegyndt i 1500-tallet. Siden 1912 har man indkøbt kunst af levende kunstnere til samlingen, og i dag rummer den alt fra masseproducerede tryk til unikke raderinger, træsnit og kobberstik, tegninger, fotografier og collager dateret helt op til i dag. Dertil kommer store mængder arkivmateriale, skitsebøger, kunstnerbøger, stambøger og meget andet.

Kobberstiksamlingen har siden 1800-tallet været hierarkisk ordnet efter det, man kalder original grafik og reproduktionsgrafik inspireret af Johann Adam Bartsch (1757-1821), der kortlagde tidens overvældende mængde af primært kobberstik i sit enogtyvebindsværk *Le Peintre-graveur* (1803-21).²⁰ I originalgrafik, også kaldet kunstnergrafik, står kunstneren oftest selv bag hele processen, og der trykkes få, nogle gange nummererede, eksemplarer, hvorimod reproduktionsgrafikken udføres af gravører efter forlæg af et maleri eller et andet kendt tryk med henblik på en større produktion.²¹ Med denne opdeling var Bartsch med til at propagere ideen om den enestående skaber gennem ophøjelsen af det »originale«, i modsætning til kopieringskunsten, og således markerede hans indflydelse Kobberstiksamlingens overgang fra billedsamling til kunstsamling.

Blandt Kobberstiksamlingens ældre grafik dateret før 1900 fandt jeg en række eksempler på kvinder, der har været del af et grafisk værksted og har arbejdet med at reproducere andres værker. Ét eksempel er italienske Diana Mantuana (ca. 1547-1612), der på usædvanlig vis signerede sine stik med sit fornavn i versaler (ill. 1).²² Derved markerede hun tydeligt sit køn, som en signatur med kun efternavn eller initialer ville have udvisket. I dag som tidligere har kunstnerfamilier også omfattet kvinder, og derfor findes der adskillige eksempler på, at kvinders signaturer er blevet forvekslet med deres fædres, brødres eller ægtefællers.

Også hollandske Geertruydt Roghman (1625-før 1657) kom fra en kunstnerfamilie og lærte det grafiske håndværk af sin far på lige fod med sine yngre søskende. Hendes skildring af ryg- og sidevendte kvinder, der arbejder, er bemærkelsesværdige set på baggrund af kunsthistoriens gængse narrativ, dels fordi hun selv udførte forlæg og stik, dels på grund af motiverne (ill. 2). Selvom de ligner tidens traditionelle genrebilleder, som oftest er udført af



III.1. Diana Mantuana (efter Giulio Romano): *Latona føder Apollon og Diana på øen Delos*, efter 1575. Kobberstik, 280 x 402 mm. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, København. Foto: Jakob Skou-Hansen



III. 2. Geertruyt Roghman: *En kvinde, der gør rent*, ca. 1640-1647. Kobberstik, 220 x 175 mm. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, København. Foto: Jakob Skou-Hansen

mænd, er Rogmans kvinder hverken moraliserende repræsentanter for kvindens pligter og dyder eller seksualiserede køkkenpiger.²³ De er i stedet i aktivt arbejde uden synderlig interesse for betragteren og derfor eksempler på et alternativt narrativ.

Danske Johanna Fosie (1725-1764) kom ligeledes ud af en familie af grafikere, og ad denne vej blev hun kunstner i sin egen ret. I Kobberstiksamlingen fandt jeg en række af hendes kobberstik efter kopier og tegninger samt en smuk håndbundet bog med daterede studier af døde fugle, frugter, bær og blomster, der vidner om en aktiv og kontinuerlig kunstnerisk praksis (ill. 3).



III.3. Johanna Fosie: *Studie af to døde solsorte*, 1753. Gouache, 281 x 221 mm. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, København. Foto: Jakob Skou-Hansen

Alle tre kunstnere var kobberstikkere, oplært på familiens værksted, hvor de lærte håndværket ved at kopiere andres værker. Vi ved, de to sidstnævnte har brugt det som afsæt for en selvstændig kunstnerisk produktion i perioder, hvor sociokulturelle forhold har vanskeliggjort det. Ligheder som disse kan ses som forbindelser og spejlinger, der indkapsler den mellemliggende tid i en fold og placerer kunstnerne nærmere hinanden. Ved at forestille sig dette kollaps af en ellers stringent og kronologisk tidslinje kan samlingens dominerende logikker udfordres, og spor efter kunstnerskaber, der ellers synes frosset i tid og kontekst, kan sættes i bevægelse.

Passiv/aktiv

For at kontekstualisere mit arbejde med optælling, oversigt og kønnede problemstillinger i Kobberstiksamlingen talte jeg med Vibeke Vibolt Knudsen (1948-2019), som i 2016 var overinspektør, og som jeg i øvrigt var assistent for.²⁴ Hun mente ikke, der havde været en bevidsthed om kvindernes kunstneriske arbejde og kunsthistoriske position, før hun selv fik

ansvar for indkøb.²⁵ Man anså kvalitet som eneste parameter for indkøb til samlingen og så ingen umiddelbar sammenhæng med køn.²⁶ Vibolt Knudsen henviste dog til, at hun havde bemærket en mængde svensk og norsk grafik af kvinder i samlingen, som hun mente var erhvervet mellem 1940'erne og 1960'erne.

Disse værker registrerede jeg senere i 2019, hvor jeg fandt dem samlet og ordnet under betegnelsen »skandinavisk grafik«; de var af kunstnere som norske Else Hagen (1914–2010), Hedy Lotherington (1929–2021) og Anne Breivik (1932–2012) og svenske Birgitta Liljebladh (1924–2014), Siri Magnus-Lagerkranz (1875–1944) og Maja Fjæstad (1873–1961).²⁷ Det lignede pludselig en periode, der havde haft interesse for kvindelige grafikere, som jeg ikke havde fundet nogen andre steder i samlingen. Da jeg senere indførte værkerne i museets digitale database, viste det sig, at samtlige værker var noteret som køb, men var kommet til gennem abonnement hos henholdsvis Norsk Forening for Grafisk Kunst og Föreningen för Grafisk Konst i Sverige, der hver kostede museet et årligt beløb på omkring 100 danske kroner.

Det har været almindeligt, at kunstmuseer har haft abonnementer hos de grafiske foreninger, hvorfra man har modtaget årsudgivelser, typisk med to til fire blade i alt. Dansk samtidskunst kommer stadig til Kobberstiksamlingen gennem et abonnement hos Den Danske Radeerforening.²⁸ Implicit i betegnelsen passiv indsamling og kategorier som abonnement, donation, gave, arv eller dødsbo ligger, at kunstneren hverken har været direkte økonomisk støttet af museet eller en del af en aktiv og velovervejet samlingsopbygning. Det betyder dog ikke, at hvad som helst kan lande i samlingen. Nogle af kategorierne kræver, at en inspektør tager stilling til, om et eller flere tilbudte værker tages ind. Men fælles for passivt indsamlede værker er, at de ikke er del af et planlagt indkøb og den strategiske samlingsudvikling.

Alligevel kan passiv indsamling som for eksempel en større donation, dødsbo eller abonnementer have betydning for kønsfordelingen, som vi ser i dette tilfælde, hvor abonnementerne har bragt grafik udført af kvinder til samlingen. Museet har altså gennem den passive indsamling ikke haft til hensigt at sige noget aktivt om de kvindelige grafikere, men værkernes tilstedeværelse peger på, at kvinderne har været aktive medlemmer af de grafiske miljøer i deres samtid, samt at deres kunstnerkolleger i foreningernes bestyrelser var bevidste om deres eksistens og anerkendte deres arbejde ved at inkludere dem i årsudgivelserne. Og ser man nærmere på udgivelserne fra Den Danske Radeerforening i perioden 1853–1978 og videre frem via foreningens nuværende hjemmeside, har den helt frem til i dag haft betydning for repræsentationen af kvinder i Kobberstiksamlingen.²⁹

Louise Ravn-Hansen (1849–1909) var den første kvinde, der kom til Kobberstiksamlingen gennem museets abonnement hos Radeerforeningen, da to af hendes raderinger blev udgivet i 1881. Ravn-Hansen var uddannet på Vilhelm Kyhns (1819–1903) tegneskole for kvinder, hvor hun gik sammen med kunstnerparret Marie Luplau (1848–1925) og Emilie Mundt (1842–1922), der senere sammen startede en kunstscole for kvinder. Hun var velforbundet i dansk kunsthistorie og en produktiv grafiker med internationale kunstneriske samarbejder. Af en kvindelig kunstner i perioden at være er hun velrepræsenteret i Kobberstiksamlingen med over 100 raderinger og en række tegninger (ill. 4).

Hendes værker kom som nævnt i første omgang ind fra Radeerforeningen, men størstedelen af hendes værker i samlingen er arv fra hendes dødsbo fra året 1909,³⁰ hvor hun døde i en drukneulykke på vej til Tyskland. Det er altså dels Radeerforeningen, dels Ravn-Hansen selv, der har sikret hendes værker til Kobberstiksamlingen. Her er en kunstner, som aktivt indskrev sig selv i kunsthistorien og som øjensynlig var sig bevidst, at hun selv måtte skride til handling posthumt for at sikre sig repræsentation i Danmarks kulturarv.



III.4. Louise Ravn-Hansen: *Skovlandskab med fritstående træer*, 1884. Pen og sort blæk på papir, 172 x 112 mm. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, København. Foto: Jakob Skou-Hansen

Håbefulde forbindelser

Afslutningsvis vil jeg beskrive to værker, der vidner om en meget nær forbindelse og venskab mellem to kunstnere. Blandt samlingens danske tegninger fandt jeg det iøjnefaldende portræt af en ung kvinde, tegnet af Elise Konstantin-Hansen (1858–1946) (ill. 5). Værkets bagside er betegnet »Forestiller Olivia Holm«. Den dengang 30-årige Olivia Holm-Møller (1875–1970) er iscenesat af den ældre kollega og nære veninde og viser Holm-Møller med blussende kinder, klare blå øjne, iført et farvet sjal og med en broche midt på brystet. Hovedet er let sænket, men blikket er fokuseret mod betragteren, og det er nærmest, som om en let brise giver et dramatisk pust i hendes hår.

Konstantin-Hansen ser en indre ild hos Holm-Møller, som jeg synes skinner igennem i dette portræt.³¹ Værket er signeret »EKH« samt betegnet og dateret »London 27/4 1905«. Tilsvarende fandt jeg et løst tegnet blyantsportræt af en tænksom og måske sengeliggende



III. 5. Elise Konstantin-Hansen: *Portræt af Olivia Holm-Møller*, 1905. Blyant og vandfarve på papir, 367 x 253 mm. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, København. Foto: Jakob Skou-Hansen



III. 6. Olivia Holm-Møller: *Den tålmodige patient*, 1905. Blyant på papir, 131 x 184 mm. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, København. Foto: Jakob Skou-Hansen © Statens Museum for Kunst og kunstnerens arvinger

ældre kvinde med hænderne foldede foran sig, tegnet af Holm-Møller (ill. 6). Portrættet er betegnet »den taalmodige Patient« og dateret »London 22-5-05« og viser, at Holm-Møller kender den ældre venindes træk godt. Værkernes påskrifter fortæller os, at kunstnerne har befundet sig sammen i London i foråret 1905 og vidner således om en alliance mellem to generationer af kvinder og kunstnere midt i en modernistisk brydningstid.³²

Begge portrætter er givet til samlingen som gaver, men fra hver sin giver og med næsten fyre års mellemrum.³³ Det ene er givet i 1949 af Thora Constantin-Hansen (1867–1954), som sent i sit liv gav sin nyligt afdøde søsters tegning til samlingen, i forbindelse med at Kobberstiksamlingen købte en række af faderens, Constantin Hansens (1804–1880), tegninger og skitsebøger. Holm-Møllers portræt af Elise Konstantin-Hansen blev givet af Hother F. Garde (1910–1992) i 1981. Ifølge en tilknyttet korrespondance blev Holm-Møllers tegning doneret sammen med to andre arbejder samt en bananbladsstilk, som daværende overinspektør Erik Fischer (1920–2011) i sit svar til Garde bemærkede »ville volde visse opbevaringsmæssige vanskeligheder«.

Bananbladet findes i dag kun som henvisning, som et spor efter Holm-Møller, og sammen med Fischers kommentar fungerer det på sin vis også som et billede på kvindernes vanskeligheder ved at passe ind i narrativet. Det var Gardes håb, at museet ville »vende tilbage til Spørgsmålet om en udstilling«, som han mente, Holm-Møller havde til gode. Han skriver, at han selv havde drøftet med Holm-Møller, at »i hvert fald hendes tegninger vilde leve efter hende«, men som han til sidst bemærker: »dertil kræves jo, at publikum får lejlighed til at blive bekendt med et repræsentativt udvalg af hendes bedste ting«.³⁴

Gardes stilfærdige og uforløste protest over Holm-Møllers manglende eksponering har ligget stille i korrespondancearkivet i mange år. Når jeg læser Gardes ord, forsvinder årene, der er gået, og hans undren møder min egen. Han beskriver en vigtig pointe: Hvis noget skal gå over i historien, må det synliggøres, genfortælles og anerkendes som en begivenhed. Kun på den måde kan vi møde det, spejle os i det og forbinde os på tværs af tid.

Konkluderende bemærkninger

Det er et kunsthistorisk vilkår, at vi ofte kun har fragmenter af kvindelige kunstneres eksistens og arbejde at forholde os til. Materialet, jeg har præsenteret, fremhæver eksisterende, men ufortalte forbindelser og potentielle alliancer i skyggen af de store narrativer og kanoniserede mestre. Jeg ser de præsenterede læsninger af Den Kongelige Kobberstiksamling som en måde at reparere en national kunstsamling og fælles kulturarv, der ikke har interesseret sig for kvindelige producenter. Læsningerne kan bruges som kærkomne vidnesbyrd om kvinders historiske tilstedeværelse og kunstneriske arbejde i dansk og skandinavisk kunsthistorie, hvor der er mangel på et samlet kildemateriale.

Her er man først for nylig begyndt at forstå, at det ikke bare har været kvinders begrænsede muligheder, der har dæmmet op for dem i samlinger, oversigtsværker og udstillinger. Den kunsthistoriske ignorance over for kvindernes kulturelle produktion gør, at vi kan se de få kvindelige kunstnere, der er landet i de nationale kunstsamlinger, ikke bare som undtagelser, men som spor efter virksomme og vedholdende kunstneriske praksisser. De genealogiske og reparative læsninger kan således bruges til at stille samlingen, arkivet og historien i et nyt lys, og som en måde hvorpå man kan arbejde videre med mangelfulde nationale samlinger.

Tak til inspektør i Den Kongelige Kobberstiksamling Claes Kofoed Christensen, alle medarbejdere i Studiesalen mellem 2016 og 2021, inspektør Birgitte Anderberg samt til Statens Museum for Kunsts fotograf Jakob Skou-Hansen for støtte og assistance.

Noter

- 1 Kobberstiksamlingen indeholder ca. 240.000 kunstværker, heraf er ca. 2.000 lavet af kvinder.
- 2 Traditionelt har man ikke registreret kunstnerens køn. Registreringsarbejdet blev udført af undertegnede samt Laura Gerdes-Miranda og Thea Møller-Jensen og færdiggjort af sidstnævnte i februar af 2022.
- 3 Jeg forholder mig til indsamlingen, som den er foregået indtil 2018. Med »ekskluderende logikker« forsøger jeg at understrege det klassifikationssystem, som en national kunstsamling og dens arkiv også er: konstituerende for nationalstatens befolkning og kultur og med implicite forestillinger omkring både køn, race og klasse. Om arkivets regime og funktion se Ariella Aïsha Azoulay, »Archives: The Commons. Not the Past«, i *Potential History: Unlearning Imperialism* (London og New York: Verso Books, 2019), 171-178.
- 4 Gayatri Chakravorty Spivak, »Subaltern Studies. Deconstructing Historiography«, i *Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, red. Donna Landry og Gerald Maclean (New York & London: Routledge, 1996), 214.
- 5 Tal fra 2019 taler et tydeligt sprog, se den amerikanske undersøgelse af kvinders repræsentation på museer og kunstmarkedet i perioden 2008-2018 fra organisationen In Other Words, *Artnet News*, »Visualizing the Numbers: See Infographics Tracing the Representation of Women Artists in Museums and the Market«, publiceret 19. september 2019, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/visualizing-the-numbers-see-infographics-1654084>. Sidst besøgt 10. marts 2022. Den genstridige tendens bakkes op af et dansk forskningsprojekts undersøgelse af en række danske og nordiske kunstinstitutioners faste samlinger og deres indkøb i perioden 2010–2020. Se *Feminist Emergency: Women Artists in Denmark, 1960 -Present* (Pl. Kerry Greaves), »Data on the Representation of Women Artists in Danish and Nordic Art Institutions«, Institut for kunst og kultur, Københavns Universitet. Publiceret 8. april 2022, <https://artsandculturalstudies.ku.dk/research/feminist-emergency/data-on-the-representation-of-women-artists-in-danish-and-nordic-art-institutions/>. Sidst besøgt 11. april 2022.
- 6 Man regner feministisk kanonkritik til at starte med det famøse spørgsmål i Linda Nochlin, »Why Have There Been No Great Women Artists?«, i *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, red. Vivian Gornick og Barbara K. Moran (New York: Basic Books, 1971). Se også Rozsika Parker og Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981); Nanette Salomon, »The Art Historical Canon: Sins of Omission«, i *(En-)Gendering Knowledge. Feminists in Academe*, red. Joan E. Hartman og Ellen Messer-Davidow (Knoxville: The University of Tennessee Press, 1991), 222-236; Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and The Writing of Art's Histories* (Psychology Press, 1999), 15-18; Linda Nochlin, *Representing Women* (Thames and Hudson Nueva York, 1999).
- 7 Aleida Assmann, »Canon and Archive«, i *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, red. Astrid Erll og Ansgar Nünning (New York: Walter de Gruyter, 2008), 98-99.
- 8 For en tidlig diskussion af problemstillingen, se Parker og Pollock, *Old Mistresses*. For et af de seneste bidrag se Liliane Inés Cuesta Davignon, »Gender Perspective and Museums: Gender as a Tool in the Interpretation of Collections«, *Museum International* 72, nr. 1-2 (2020): 88.
- 9 Dette gør f.eks. Emilie Boe Bierlich, der genforhandler kvindelige kunstneres rolle i en vigtig periode af dansk kunsthistorie. Emilie Boe Bierlich, »Excentriske slægtskaber – En mobilitetsbevidst gentænkning af danske kvindelige kunstnere ca. 1880-1910« (ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, 2020).
- 10 Maria Tamboukou, »Introduction: Broken Narratives: Textual and Visual Interfaces«. I *In the Fold Between Power and Desire: Women Artists' Narratives*, (Cambridge Scholars Publishing, 2010), 7.
- 11 Maria Tamboukou, »Writing Feminist Genealogies«, *Journal of Gender Studies* 12, nr. 1 (2003): 4 <https://doi.org/10.1080/0958923032000067781>

- 12 Tamboukou, »Introduction« 7.
- 13 Eve Kosofsky Sedgwick, »4. Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You«, i *Touching Feeling* (Duke University Press, 2003), 146-150.
- 14 Pollock, *Differencing the Canon*, 16-18 og 61.
- 15 Elizabeth Freeman, »Time Binds, or, Erotohistoriography«, *Social Text* 23, nr. 3-4 (2005): 58-61. <https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4> 84-85-57
- 16 Azoulay, »Archives: The Commons. Not the Past«, 199.
- 17 Kartotekskortene har i flere tilfælde fejl og mangler der går igen i oversigten.
- 18 En undersøgelse af kønsrepræsentation i fire svenske museumssamlinger finder, at kvinder er bedre repræsenteret i medier af »lære museal dignitet (grafik, teckningar, studier och mindre skulpturer eller oljemålningar)«. De er dog generelt dårligere repræsenterede i de prestigefyldte nationale samlinger, se *Representation och regionalitet: genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar*, red. Anna Tellgren og Jeff Werner (Stockholm: Statens kulturråd, 2011), 20, 34-36.
- 19 Se f.eks. Palle Birkelund, »J. Wasserschlebe og Det Kgl. Bibliotek. Den Kgl. Kobberstiksamlings tilblivelse«, *Fund og Forskning* 16 (1969); Chris Fischer et al., *Øjenlyst: 53 tegninger fra Den Kongelige Kobberstiksamling* (København: Statens Museum for Kunst, 1993); Chris Fischer og Jan Würtz Frandsen, red., *Øjenlyst 2.: 76 grafiske blade fra Den Kongelige Kobberstiksamling* (København: Statens Museum for Kunst, 1998); Jan af Burén, *Grafik: konst & kunskap på papper* (Nationalmuseum, 2009); Sidsel Helliesen, *Norsk grafikk: gjennom 100 år* (Oslo: Aschehoug, 2000).
- 20 Fischer og Würtz Frandsen, *Øjenlyst 2*, 20-28.
- 21 Termen *forlæg* betyder skitse eller forarbejde for stikket.
- 22 Registreret i databasen under efternavnet Scultori, som hun var kendt under i 1900-tallet. Også kendt som Diana Ghisi. Evelyn Lincoln, »Making a Good Impression: Diana Mantuana's Printmaking Career« *Renaissance Quarterly* 50, nr. 4 (1997): 1102-1103.
- 23 Martha Moffitt Peacock, »Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery«, *Woman's Art Journal* 14, 2 (1994): 4-7.
- 24 Privat lydoptagelse med Vibeke Vibolt Knudsen, 2016.
- 25 Vibeke Vibolt Knudsen indkøbte i 1980'erne værker af danske kunstnere, som var hendes jævnaldrende, såsom Lene Adler Petersen (f. 1944), Kirsten Justesen (f. 1943) og Ursula Reuter Christiansen (f. 1943). Senere i hendes tid som indkøbsansvarlig har det dog haltet med indkøb af kvinder.
- 26 Kvalitetsbegrebet har længe fået lov at være diffust og stå uanfægtet i museumsinstitutionerne, selvom dets indlejrede kønnede præferencer har givet synlig slagside i kulturarven. Se Hans Dam Christensen, »Køn og dømmekraft: Billedkunstens blinde punkt«, *Kvinder, Køn & Forskning*, nr. 1 (2006): 10-13 <https://doi.org/10.7146/kkf.v0i1.28093>; »Med kønnet på museum. Skævhed i museernes indkøbspolitik«, i *100 Års Øjeblikke–Kvindelige Kunstneres Samfund* (Højbjerg: Forlaget Saxo, 2014), 20-21.
- 27 Inv. nr.: Else Hagen KKS21696; Hedy Lotherington KKS1974-412; Anne Breivik KKS1974-247. Birgitta Liljebladh KKS18598; Siri Magnus-Lagerkranz KKS16789 og Maja Fjæstad KKS11252.
- 28 Værker af Sophia Kalkau (f. 1960), Jytte Rex (f. 1942), Ingela Skytte (f. 1955), Eva Öhrling (f. 1952), Elisabeth Toubro (f. 1956), Lise Harlev (f. 1973), Julie Nord (f. 1975), Amalie Smith (f. 1985) og Marie Kølback Iversen (1981) og mange flere er kommet til fra Den Danske Radeerforening siden 1971.
- 29 Den Danske Radeerforening, »Udgivelser for perioden 1971-2021«, <https://www.dendanskeradeerforening.dk/udgivelser.html>. Sidst besøgt 2. februar 2022. For en oversigt over perioden 1853-1978, se Bjarne Jørnæs og Marianne Rørup, *Den Danske Radeerforening. Grafik og bøger udsendt til medlemmerne 1853-1978* (København, 1978)
- 30 Iflg. erhvervsprotokol.
- 31 Konstantin-Hansen beskriver et glødende indre hos Holm-Møller senere, i en omtale af hendes arbejde. Elise Konstantin-Hansen, »Fra Kunststævnet. VI. Olivia Holm-Møller, »Niobe«, 1914«, *Højskolebladet*, 1930: 55-58.
- 32 Venskabet mellem Olivia Holm-Møller og Elise Konstantin-Hansen udfoldes i 2022-23 på en udstilling om Holm-Møller og hendes kreds på Holstebro Kunstmuseum, der inkluderer et bidrag af Ulla Angkjær Jørgensen og undertegnede om brevvekslinger og de to tegnede portrætter.
- 33 Erhvervsprotokol for inv. nr KKS18096 og KKS1981-167.
- 34 Journalnummer 81/262.