

Kirsten Kjær

– skæv på alle fronter

AF ULLA ANGKJÆR JØRGENSEN

Maleren Kirsten Kjær inkluderes kun i begrænset omfang i den danske kunsthistorie. Skyldes dette, at Kirsten Kjær er skæv på alle fronter – og hvad vil det sige? Med brug af queer-teorierne åbnes billederne påny og det (køns)transgressive indkredses.

Denne artikel er i udgangspunktet et *paper*, skrevet til et seminar om køn og kanon, som en lille gruppe arrangerede ved Aarhus Universitet i efteråret 2004. Hensigten var at begynde en diskussion om forholdet mellem køn og kanon med udgangspunkt i bla. kasus Kirsten Kjær. Kirsten Kjær er en maler, mange har hørt om og mange besøger hendes (private) museum i Hanherred, der ligger godt for en udflugt fra sommerhusområderne i Nordjylland. Kirsten Kjær er imidlertid ikke et navn, man støder på som en aktiv del af den danske kunsthistorie. Hun er nævnt i få biografiske værker som *Fogtdals kunstsleksikon*, *Dansk Kunst – biografier* af Hans Edvard Nørregaard-Nielsen og *Weilbachs Kunstnerleksikon*, men det kan næppe tages som udtryk for institutionel inklusion. Der er skrevet et par monografier om hende, men de er just biografier; de behandler ikke billedindhold og -form i en kunsthistorisk, kunstteoretisk eller anden teoretisk betydning.¹ Det eneste arbejde der indtil dato

har taget Kirsten Kjær alvorlig som billedproducent, er en upubliceret magisterkonferensopgave fra litteraturhistorie på Aarhus Universitet, som jeg vender tilbage til (Juul/Westergaard 2003).

Feministisk kunsthistorie har som sit kerneundersøgelsesområde det triangulære forhold mellem kanon, repræsentationen af kvinder i kunsten og repræsentationen af kvindelige kunstnere i kunsthistorien. Det er en meget kompleks problemstilling, som i samme bevægelse reflekterer: 1) kønnenes socio-kulturelt specifikke historiske udfoldelsesmulighed på tidspunktet for kasus, 2) kunstens diskurs på tidspunktet for kasus og 3) forskerens eget forskningshistoriske ståsted.²

Siden kunsthistoriens første feministiske artikel "Why Have There Been No Great Women Artists?" skrevet af Linda Nochlin i 1970³ har feministiske kunsthistorikere haft opmærksomheden rettet mod det forhold, at modernitetens kunstnerrolle baserer sig på en romantisk forestilling om kunstnergeniet, og at den især i modernismen cementeres som maskulin. Griselda Pollock udfolder dette argument i artiklen "Painting, Feminism, History", hvor hun definerer kunstnerkroppen som et symbolsk maskulint sted (Pollock 1992). Det traditionelle forhold mellem den mandlige maler og kvindelige model i kunsthistoriens aktstudier har produceret en bestemt heteronormativ maskulin kunstnerrolle, som repeteres i modernismen på en sådan måde, at kunstnerens atelier pr. definition fremstår som maskulint; fx er Hans Namuths fotoserie fra 1950 af Jackson Pollock i aktion i sit atelier et *locus classicus* i konstruktionen af dette forhold. Problemet i forhold til kvindelige kunstnere er for så vidt såre enkelt: hvis kunstneren pr. definition er en mand, hvad er det da kvindelige kunstnere laver? Pointen er, at vi ikke har noget vokabular for, hvad kvindelige kunstnerne gør. Hvordan kan vi sprogliggøre kvindelige kunstneres formforskelle uden at reducere dem til *selve kønsforskellen* og derved bekræfte den sej-

live, kulturelt konstruerede forestilling om, at kvinder er determinerede af kroppens biologiske liv på en måde som mænd ikke er?

Disse overvejelser er en udgangspræmis for nærværende artikel. Jeg præsenterer en hypotese om, at Kirsten Kjær er skæv på alle fronter, fordi hun: 1) er en kvindelig kunstner, 2) er uinteresseret i samtidens kunstneriske diskurser og 3) formulerer sig enten uklart om kønnenes status eller direkte karikerende om den gældende kønskontrakt, i.e. sammenfaldet af biologisk krop og kulturelt konstrueret kønsrolle. Selvom det måske ikke fremgår krystallklart af nedenstående fremstilling, er jeg af den overbevisning, at disse tre er intimt forbundne. Det er den seneste udvikling inden for køns-teorierne, som sammenfattet går under betegnelsen *queer*-teorierne, der gør det muligt at forstå Kirsten Kjærs billeder på en ny måde.

Artiklen er mit første forsøg på at opstille en hypotese om Kirsten Kjærs billeder, at sprogliggøre dem, jvf. Griselda Pollock. Derfor er oplægget skitserende nærmere end konkluderende; og derfor er den diskuterende form valgt frem for en cementerende. Artiklen svarer ikke på, om Kirsten Kjær skal ind i den kunsthistoriske kanon; den åbner for en diskussion af kanon i et kønsteoretisk perspektiv, som der til dato ikke har været den store forskningsmæssige interesse for i dansk kunsthistorie. De som måtte være interesserede i flere biografiske oplysninger, end dem jeg præsenterer, henviser jeg til de nævnte værker.

KIRSTEN KJÆR BLIVER MALER

Om Kirsten Kjær (1893-1985) skriver Weilbachs Kunstnerleksikon, at hun begyndte at male som 32-årig, og at hun aldrig tog nogen form for kunstnerisk uddannelse. Hun lærte sig derfor aldrig den akademiske disciplin at tegne og male efter nøgenmodel. Hun lærte sig heller ikke at konstruere et rum på en to-dimensional flade, det være sig illusionistisk eller abstrakt. De to 'mang-

ler' fremgår også tydeligt af hendes malerier, der er flade i udtrykket og hvis eneste rumlighed består i forskellen mellem en skabelonagtig forgrundsfigur sat op imod en enkel, flad baggrund. Hun har ikke studeret kroppens anatomi, dens skelet, muskulatur og fedtfordelinger og kan derfor ikke modellere en krop op indefra. Hun arbejder imidlertid koloristisk med opbygningen af figuren, og for mig at se er der noget El-Greco-møder-Emil-Nolde over hendes stil. Den manierede figurskildring, som er karakteristisk for Kirsten Kjærs personskildringer, og den flammede baggrund, som også kan være en himmelsk baggrund, peger i retning af El Greco og den ekspressive farvebrug peger i retning af Emil Nolde.

Men faktisk var den anatomiske figurskildring heller ikke væsentlig for ekspressionismen, der som manieristen El Greco skildrer kroppen som en hud, hvor under man højst fornemmer et skelet, fordi skildringen skal være åndelig. Den skal ikke være voluminøs og kødelig. Kirsten Kjær gransker heller ikke personernes fysiognomi som en portrætmaler har for vane. Går man tæt på og sammenligner ansigtstrækkene i hendes billeder forekommer de usædvanligt anonyme, men alligevel formår hun at lave genkendelige skildringer, hvor farven bruges til at fremstille stemninger og følelser. Det kan derfor heller ikke overraske, at Kirsten Kjær selv nævner Edvard Munch og J. F. Wilsumsen som de malere, der har gjort stærkest indtryk på hende.⁴

Kirsten Kjær er aldrig blevet taget alvorligt af kunstinstitutionen, selvom hun i 1930'erne og 1940'erne deltog i mange udstillinger både i København og i provinsen og også fik positiv omtale. Hendes popularitet fremgår også af det faktum, at ret mange indflydelsesrige personer gerne ville sidde model for hende, og at hun i det hele taget var efterspurgt som portrætmaler. For eksempel har hun malet politikerne Thorvald Stauning og Bodil Koch, og fra kunstmiljøet har professor og direktør for Göteborg Kunstmuseum Axel L. Romdahl og

kunstsamleren Elna Fønnesbech-Sandberg siddet model. Desuden var hun omgivet af en fanskare, som i 1943 stod for oprettelsen af fonden Kirsten Kjærs Venner.

Kirsten Kjær er ikke optaget af kunsten og dens formmæssige problemstillinger. Hun blæser på de akademiske dyder og de spørgsmål, der optager kunstcirklerne på hendes tid, det være sig avantgarden som modernismen. De kunstneriske spørgsmål interesserer hende ikke. Ved at male på trods af den akademiske tradition og ved at ignorere den kunstneriske diskurs i sin tid, har hun ekskluderet sig fra optagelse i kunsthistorien.

Det er selvsagt ikke uden problemer at tage fat på en undersøgelse af en kunstner som Kirsten Kjær, der ikke passer ind nogen steder. Man kan ikke benytte sig af de sædvanlige kvalitetskriterier, som er kendetegnende for det kunssystem, der er defineret af de institutionelle kunstneruddannelser og den akademiske kunsthistorie. Men hvad er det da for et 'andet sted', hendes billeder fylder ud, for det er iøjefaldende, at Kirsten Kjær har et projekt?

DET SKÆVE KØN

Man kan passende begynde med at spørge til, hvad Kirsten Kjær bruger det ekspressive rum til? Hun maler portrætter, som ikke er portrætter i traditionel forstand men psykiske tilstande, hvor der nok er taget udgangspunkt i en specifik person, men det personlige i traditionel portrætforstand synes som sagt ikke at være det væsentlige. Kirsten Kjær taler selv om 'det menneskelige', med hvilket hun sikkert mener at komme ind til det 'egentlig menneskelige'. Men som jeg ser det, er dette også en bestræbelse på at komme væk fra det sociale, uden om kønnet til noget som er uafhængigt af kulturen. Og selvom Kirsten Kjær med denne tilbagevendende udtalelse synes at give udtryk for et essentielt menneskesyn, så er det ikke det, hun maler. Med et lån fra Dag Heede vil jeg hævde, at det er 'det

umenneskelige' hun maler i flere af sine værker, eller det skæve, eller måske mere præcist det (køns)transgressive. I sin analyse af Karen Blixens forfatterskab betegner Heede forfatterskabet som "umenneskeligt", fordi det er "anti-humanistisk" eller "anti-antropologisk" (Heede 2001). Det er Blixens evne til at bryde med de magtfulde vestlige "fortællinger om Seksualiteten, Kønnen og Mennesket", der gør hendes forfatterskab umenneskeligt: "Subjektet fremstår i de blixenske tekster – ligesom seksualiteten, kønnen, kroppen og naturen – som et åbent spørgsmål, et problemfelt, et hul eller en mangel, der provokerer ved sin tomhed" (Heede 2001). Dette kan også siges at være tilfældet for Kirsten Kjærs personskildringer, der poserer som papfigurer på en bar baggrund.

Trine Juul og Peter Westergaard lægger i en upubliceret afhandling *Mellem mænd og kvinder* (Juul/Westergaard 2003) vægt på Kirsten Kjærs besættelse af kønnen. De definerer hendes portrætter som nogle, hvor personerne spiller roller og er bevidste om det:

Kirsten har i sine billeder villet tematisere selve poseringen, således at vi får øje på det 'rolleagtige', og det fremhæves yderligere ved de portrætterede personers erhverv eller kønslige selvopfattelse. Asta [Nielsen] er rollernes dronning og Clara [Gravenslund] er dragqueen. Det er kendetegnende for billederne, at de er malet uden for en reel situation, hvor der er få henvisninger til omgivelser i form af prosaiske detaljer. Der er ikke mange mimetiske rester ud over personen i sig selv, og hvis de er der alligevel, er de blot med til at forvirre vores forestilling om en sikker kønsrolle. I ovenstående portrætter fremstår kvinderne løsrevne og usikre i deres rolle, netop fordi de er uden en sikker situation, hvorfra de kan definere deres kønsrolle. De befinder sig i Kirsten Kjærs maleriske situation – uden for en genkendelig kontekst – hvor kønnen bliver usikkert og ustabil. Det betyder, at Kirsten Kjær gennem sine portrætter har frisat roller-

ne, og dermed også sin egen leg med disse i sin gengivelse af dem. I det rolle ses uden sammenhæng til en reel situation, fremstår de som konstruerede og uden essens. (Juul/Westergaard 2003)

Hvori består 'den reelle situation' eller kontekst, der gør rollerne synlige som 'konstruerede og uden essens'? Den reelle situation er kroppen – eller rettere sagt fraværet af kroppen. For Kirsten Kjær bruger det ekspressive rum til at skille den biologiske krop fra den konstruerede og konstruerende kønsrolle. Når det ikke er muligt at finde de sædvanlige visuelle markører for de kulturelt konstruerede kønsroller i hendes billeder, som er de sociale rum, der sædvanligvis bruges til at identitetsbestemme mennesker, betyder det, at hun fornægter konstruktionerne. På hendes tid betød køn en biologisk bestemt essens, som blev bekræftet i kulturelle iscenesættelser. Vilhelm Lundstrøms (1893-1950) maleri af en *Liggende model* fra 1927 er et klassisk eksempel på dette sammenfald af biologisk krop og konstrueret og konstruerende kønsrolle. Lundstrøms akt af en unavgiven kvinde-(krop) er billedet af en 'rigtig' kvinde iført det, man med den engelske kunsthistoriker Kenneth Clark in mente kunne kalde kvindens rolle af klædelig nøgenhed. Kvindekroppens 'naturlige' nøgenhed er identisk med en bestemt måde at repræsentere kvindens kulturelle rolle, det være sig som skønheden, begærsobjektet eller sammenfaldet af det to.

Jeg vil betegne den kønsambivalens, Kirsten Kjær maler i udvalgte værker, med et nyere udtryk fra queer-teoriene: *transgenderism* eller på dansk 'det kønsoverskridende'. Det kønsoverskridende betegner de tilfælde, hvor kønnen er usikkert for læseren; altså tilfælde af kønsambivalens, således som den fremstår for den anden. Kønsambivalensen spilles netop på baggrund af kulturelle normer for, hvad der anses for henholdsvis maskulint og feminint, og disse er historisk foranderlige. Det betyder derfor,

at også det kønsambivalente udtryk er historisk foranderligt.

Queer-teoriene problematiserer det sammenfald mellem biologisk krop og socialt køn, som er karakteristisk for den vestlige kultur. Judith Halberstam skriver i sin bog *Female Masculinity*, at problemet med maskuliniteten er, at den for det første knyttes til individer, som er biologiske mænd og for det andet, at den er heroisk. Hendes mål med bogen *Female Masculinity* er at beskrive en maskulinitet, der ikke lader sig "reducere til den mandlige krop og dens effekter" (Halberstam 1998, 1. Min oversættelse). Og det gør hun via historiske eksempler på biologiske kvinder, der har følt og ønsket og 'performat' en maskulin identitet.

KØNNET SOM MODERNITETSERFARING

I 1920ernes Paris og Berlin overskred mange mænd og kvinder de stabile kønsidentiteter, og man kan forstå 'den ny kvinde' som et historisk specifikt eksempel på kvindelig maskulinitet. Man kan i hvert fald karakterisere den ny kvindes attributter som automobiler, cigaretter og pagehår. Cigaretterne og pagehåret er eksempler på, at den moderne kvindeidentitet låner, hvad der i begyndelsen af det 20. århundrede var maskuline tegn, mens autobilen faktisk på dette tidspunkt endnu ikke kan siges at være blevet en maskulin attribut. Den ny kvinde og autobilen er nærmest søskende, født i det første årti af det 20. århundrede, og man må læse denne attribut som et udtryk for, at den ny kvinde vil forbindes med en ny dynamisk og teknologisk tid. At være moderne betyder at være i bevægelse. Derfor lader den moderne kvinde sig repræsentere med korthårsfrisur under flyverhjem (hun er føreren!) og i tæt kontakt med bilen.

Men moderniteten har det ikke lige let med maskuliniseringen af kvinden. I 1800-tallets metropoler kunne kvinder ikke færdes frit. Det hørte med til kønskontrak-

ten, at det offentlige rum ikke var for kvinder. Kvinder nød ikke subjektets frihed til at se, iflg. Griselda Pollock:

Women did not enjoy the freedom of incognito in the crowd. They were never positioned as the normal occupants of the public realm. They did not have the right to look, to stare, scrutinize or watch. As the Beaudelairean text [*Le peintre de la vie moderne*, 1863] goes on to show, women do not look. They are positioned as the *object* of the flâneur's gaze. (Pollock 1933, 71)

Dette kan opfattes som en kontrakt om, hvordan kønnene skal positionere sig i forhold til hinanden i det offentlige rum. Edgar Degas' (1834-1917) billede *Absintdrikeren* fra 1876 er udtryk for, hvor galt det kan gå, når en kvinde bevæger sig ud i det offentlige rum og får sig en drink. Hun vil på dette tidspunkt blive opfattet som en falden kvinde, en depraveret og forsuttet prostitueret. Billedet er på samme tid et forvarsel og udtryk for maskulin usikkerhed over for den nye og kommende rolle for kvinden. Nyere maskulinitetsforskning har fremført, at maskuliniteten kommer i krise i moderniteten. Der er mange forhold, der gør sig gældende, men bla. udfordres mandligheden af den nye kvindelighed. Der er lidt delte meninger om, hvornår krisen sætter ind, og hvordan dens udtryk skal læses,⁵ men hvorom alting er, kønnene er og bliver en modernitetserfaring, og kønnene spilles ud mod hinanden på forskellige måder.

I 1926 er det imidlertid blevet legitimt for en kvinde at nyde alkohol og cigaretter på barer, men Otto Dix' (1891-1969) portræt af journalisten Sylvia von Harden er ikke videre sympatisk. Hendes maskulinitet er fortegnet til noget dyrisk. Ansigtet er hesteagtigt, munden påtrængende men usensuel. Monoklen, der betegner hende som intellektuel, ser ud til at indramme et sæbeøj. Hænderne er alt for store og alt for synlige, nærmest som kløer. Hun er et reptil, et vekselvarmt dyr, men værst er strømpen,

*Kirsten Kjær: Uden titel (Terry Adler i blå rullekravesweater) (1940erne).
Tilhører Kirsten Kjærs Museum.*

som hænger i ål. Dix har faktisk til en vis grad lykkedes med at skildre køn og krop som adskilte. Hun er for så vidt ganske kropsløs, var det ikke for denne detalje, der på allermest uheldig måde peger på kønnet. Sylvia von Hardens største forbrydelse er nok, at hun er intellektuel. Det er, som ville Dix sige, at de to køn ikke kan forenes i den samme person, at det, der gemmer sig oppe under kjolen, og den konstruktion hun har taget uden på, ikke klæder hinanden og måske ligefrem er hinandens modsætning. Ifølge konventionerne mislykkes hun som seksuel og attraktiv kvinde. De-gas' og Dix' skildringer er eksempler på maskulinitetens identitetsproblem stillet overfor den moderne kvinde, for hvordan være mand i forhold til en maskuliniseret kvinde? Den nye gradbøjning af kønnet truer de gammelkendte identiteter.

DET HANDLER OM ROLLER

Dette er den umiddelbare forhistorie til Kirsten Kjærs maleriske tid. Men det, som Dix ikke kan forliges med, ser Kirsten Kjær som et frugtbart rum. Hun tager det flydende ved den moderne identitet til sig. I den moderne kvinde mødes det feminine og det maskuline. De to billeder, Kirsten Kjær har malet af vennen Terry Adler, svæver på en meget direkte og komposit måde mellem feminin og maskulin identitet.⁶ Terry Adler synes at være sat sammen af lige dele feminine og maskuline træk. Som Juul og Westergaard gør opmærksom på, er nærportrættet af Terry Adler delt mellem en mandlig højre og en kvindelig venstre side. Dækker man for den venstre side giver billedet indtryk af at være af en mand med let grove ansigtstræk, som er blødt op i billedets højre side og derved giver et feminint præg. Der er ikke andre

*Kirsten Kjær: Uden titel (Terry Adler siddende ved siden af plante) (1940erne).
Tilhører Kirsten Kjærs Museum.*

træk til at kønsbestemme Terry Adler, eftersom hun blot er iført en neutral blå rullekravesweater. Syntesen af en maskulin og feminin side giver indtryk af kønsambivalens i perceptionen af billedet. Det gælder også for helfigursportrættet af Terry Adler, hvor den feminine kjole og det maskuline, grove ansigt udgør de syntetiske modsætninger, der tilsammen giver indtryk af et dobbelt køn eller kønsambivalens. Det er den samme måde Kirsten Kjær maler kønsambivalens frem hos transvestitten Clara Gravenslund, der har fået sin store firskårne krop pyntet med perlekæde, broche og et mildt 'kvindeligt' ansigtsudtryk.

Det har andre implikationer for manden

at 'performe' en mandlig femininitet end det har for en kvinde at 'performe' en kvindelig maskulinitet. Hvor maskuliniseringen af kvinden indebærer et tab af krop og dermed køn, som det fremgår af Otto Dix' fremstilling af Sylvia von Harden, indebærer feminiseringen af manden et tab af position, som er forbundet med latterliggørelse. Ernst Ludwig Kirchners (1880-1939) billede *Gaden* fra 1913 kan tjene som et eksempel på, hvordan maskuliniteten udviskes, når det feminine smitter af. Ved hjælp af visuelle lighedsrelationer mellem personerne bliver mændene i billedets højre side nærmest opslugt af kvindeskikkelsen i billedets front. Værst er det gået for

ham, der går tæt omslynget med kvinden. Han er den mest androgyne og medierer træk fra begge sider. Kvindens fjerpynt har sat sig på ham i form af en fjeragtig revers. Degas', Dix' og Kirchners billeder tyder på forskellig vis på, at maskuliniteten er trængt af den nye femininitet.

Anderledes forholder det sig med Kirsten Kjærs billede af Peter Malberg. Trods det dekadente look, der forlener ham med dandyen, modernitetens første mandlige femininitet, og trods det at han tydeligvis er sminket og meget kulørt fremstillet, hvilket forlener ham med en dragqueen, har han ikke mistet herredømmet. Blikket, cigareten og poseringen signalerer, at han har styr på situationen. Billedet er ikke udtryk for tab af agens, tværtimod. I Kirsten Kjærs univers er det ikke forbundet med tab af noget at glide mellem kønnene. Malberg er malet i rollen som Balder Svanemose fra teaterstykket *Peter den Store* (Fuglsang, 137), og det er karakteristisk, at der i Kirsten Kjærs portrætter ikke skelnes mellem rolle og 'virkelig' person. Rollen *er* personen. I tilfældet Peter Malberg er rollen som Balder Svanemose "hans livs succes" (Fuglsang, 137). Kirsten Kjær maler roller, og portrætterne af skuespillere i deres roller tjener blot som understregning af dette forhold. Den samme emanciperede fornemmelse hviler over skildringen af Clara Gravenslund, hvor den sammensatte personlighed er skildret med en direkte og nøgtern accept.

Det er kendetegnende, at disse personer er skildret uden de gængse kulturelt konstruerede koder for maskulinitet og femininitet og alligevel handler det om roller. Det handler om de roller, man kan påtage sig, for Kirsten Kjærs eget begreb om det menneskelige kan læses som et forsøg på at frisætte kønnet, at tale uden om kønnet. Kirsten Kjær har dog ikke forstået kønnet, som vi gør i dag. Der eksisterede på hendes tid ikke noget teoretisk begrebsapparat at tænke køn igennem, således som vi kender det i dag. Der eksisterede en opfattelse af sammenfald mellem det, vi i dag kalder det bio-

logiske køn og den kulturelle rolle, men man opfattede det ikke som et sammenfald, man opfattede det som en essentiel enhed. Der var ganske enkelt mænd og kvinder. Men Kirsten Kjær dissekerer denne enhed ved at fokusere på roller som en papirtynd overflade, der ikke er 'naturligt' forbundet med noget baggrundsrum. Hendes forestilling om det menneskelige er et forsøg på at rense identiteten fra det sociale rum, at se det 'rene' menneskelige, men i stedet viser hun os identiteten som en sart overflade eller som det umenneskelige hulrum.

Dagens queer-teorier forstår identitet som en performativ situation eller som tegn, der produceres i en handling af et subjekt i udveksling med sine omgivelser. I Kirsten Kjærs portrætter udgøres denne situation af forholdet mellem hende som maler og senere beskueren, der betragter billedet. Kirsten Kjærs egen intense investering i den person, hun portrætter, og forholdet mellem de to, kan siges at udgøre den performative situation. Denne situation multipliceres ved efterkommende beskueres mellemkomst. Det grundlæggende performative element i situationen mellem billede og beskuer bliver helt tydeligt med Kirsten Kjærs portrætter af personer, der spiller roller, som er afhængige af at blive set eller læst af en anden.

MALENDE DAMER

Ny dansk Kunsthistorie om den tidlige danske modernisme er fortællingen om en tid og et miljø, som var fjendtligt indstillet over for kvindelige kunstnere. Tidens toneangivende kunstnere talte nedsættende om "malende Damer", og deres holdning gav sig konkret udslag i, at kvinder blev forment adgang til kunstnersammenslutningerne og dermed til at udstille, der hvor tidens væsentligste diskussioner fandt sted (Abildgaard 1994, 166 ff.). På Kunsthøjskolen for Kvinder i København kunne kvinder imidlertid godt modtage undervisning, men de kunne ikke selv vælge lærer, således

*Kirsten Kjær: Axel L. Romdahl (1937).
Tilhører Kirsten Kjærs Museum.*

som mændene havde mulighed for. På trods af de hårde odds er det muligt i museer, arkiver, magasiner, avisartikler etc. at spore kvindelige billedkunstnere, som virkede i tiden, men de optræder som meget perifere bipersoner i en stor fortælling om mandlige hovedpersoner. Dette fører tilbage til Griselda Pollock og Judith Halberstams andet problem med maskuliniteten, at den er heroisk. For kunsthistorien er netop fortællingen om heroiske mandlige kunstnere, og mellemkrigsårene i Danmark synes at have forstærket denne position. Forholder det sig mon sådan, at de kvindelige kunstnere, der langsomt melder sig på banen, er kunsthistoriens svar på den ny kvinde, og at denne moderne kvinde er

uforenelig med en stadig virksom romantisk forestilling om kunstneren som et maskulint skabergeni og derfor ikke får plads? Hvis det forholder sig sådan, er Kirsten Kjær dobbelt skæv. Ikke nok med at hun er kvinde, hendes maniering af kønnet skaber tilstrækkelig kønsforvirring til at demontere en af institutionens grundpiller.

Jeg vil slutte med et billede, Kirsten Kjær malede af professor i kunsthistorie og direktør ved Göteborgs Kunstmuseum, Axel L. Romdahl. Dette er ikke et eksempel på Kirsten Kjærs kønsoverskridende fremstillinger men på, at hun karikerer kønskontrakten. Juul og Westergaard karakteriserer da også dette portræt i genren af falliske mænd i Kirsten Kjærs oeuvre. Det er ken-

detegnet ved at være et (næsten) helfigur-sportræt og ved at vise et fremskudt underliv. Med begrebslige lån fra en af datidens kendte psykologer Wilhelm Reich karakteriserer Juul og Westergaard dette portræt – sammen med et andet af Aage Strunk – som udtryk for Reichs begreb om en ‘sund genitalitet’:

Med det fremskudte underliv, hjælpen lige ved hånden og de selvtilfredse miner, ligner de to mænd, [nogle] der ikke er ramt af den emotionelle pest [et andet af Reichs begreber: Man skal bare udleve sin sunde, naturlige og essentielle seksualitet og glemme alt om følelser, så bliver man et sundt menneske]. Den maskuline identitet synes ikke at være problemfyldt, men derimod en kilde til selvglæde. (Juul og Westergaard 2003, 49)

Med Judith Halberstam kan vi konstatere, at der i denne maskulinitet netop er sammenfald mellem biologisk krop og social rolle. Og vi kan konstatere, at trods det faktum at Kirsten Kjer portrætterede en af kunstinstitutionens matadorer – og han faktisk satte pris på hendes portrætter; hun har malet adskillige af ham – var det ikke nok til at sikre hendes malerier en plads i kunsthistorien.

NOTER

1. Johan Møller Nielsen: *Kirsten Kjer*, Carit Andersens Forlag, 1973 og Harald Fuglsang: *Kirsten Kjer*, Forlaget Citrontræshaven, 2004.
2. For en interessant og nuanceret diskussion af dette se fx Rogoff 1992.
3. Skrevet under indflydelse af kvindebevægelsens anden bølge i 1970 og første gang udgivet i 1971. Artiklen er bogstaveligt talt feministisk kunsthistories første formulering. Se Nochlins egne bemærkninger om artiklens historik i Nochlin 1989.
4. Interview i *Tidens Kvinder*, 29.12.1942.
5. Se fx Jørgen Lorentzen *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. Spartacus, 2004.
6. Terry Adler var fotograf, og hun og Kirsten Kjer lærte hinanden at kende gennem tidsskriftet *Tidens Stemme*, hvor de begge var engagerede i 1940erne. Juul og Westergaard, op. cit., p. 36.

LITTERATUR

- Hanne Abildgaard: *Tidlig modernisme. Ny dansk Kunsthistorie, bind 6*. Forlaget Palle Fogtdal, 1994
- Harald Fuglsang: *Kirsten Kjer*, Forlaget Citrontræshaven, 2004
- Judith Halberstam: *Female Masculinity*. Duke University Press, 1998
- Dag Heede: *Det Umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense Universitetsforlag, 2001
- Trine Juul og Peter Westergaard: *Mellem mænd og kvinder – en studie i Kirsten Kjers portrætter*. Upubliceret magisterkonferensopgave, Afd. for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet, 2003
- Jørgen Lorentzen *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. Spartacus, 2004
- Linda Nochlin: *Women, Art, and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, 1989
- Griselda Pollock: “Painting, Feminism, History”. In (eds.) M. Barrett og A. Philips: *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*. Polity Press, 1992
- Griselda Pollock: “Modernity and the spaces of femininity”. In G. Pollock: *Vision & Difference*, Routledge, 1988
- Irit Rogoff: “Tiny Anguishes: Reflections on Nagging, Scholastic Embarrassment, and Feminist Art History”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 4, nr. 3, Indiana University Press, 1992

SUMMARY

The article discusses the construction of the art canon from gender studies perspective. The point of departure is taken from the marginalised perspective of the Danish artist Kirsten Kjer. The author does not answer the question of whether or not Kirsten Kjer should be included in the canon, but examines the mechanisms of exclusion that has contributed to marginalisation of her work within the established canon. The paper's hypothesis is that Kjer is queer in different respects: she is a female artist, she does not care about the art discourses of her time, and she presents an alternative image of the gender contract of her time.

Ulla Angkjær Jørgensen, ph.d., førsteamanuensis ved Institut for Kunst- og Medievitenskap Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim