

EBBA CARSTENSEN

Af Sofie Olesdatter Dennig Bastiansen

Ebba Nina Beck Carstensen (1885-1967)



Ebba Carstensen i sit atelier. Fotografiet blev bragt i Decembrisernes udstillingskatalog 1955.

I et fotografi fra 1955 er billedkunstneren Ebba Carstensen (1885-1967) portrætteret i sit atelier. Hun står midt imellem sine lærreder, der er vendt med bagsiden udad. Kun ét er placeret med billedsiden mod kameraet og os: et malet selvportræt monumentalt i størrelsen.¹

I selvportrættet har EC skildret sig selv stående i malerkittel, med en cigaret i munden og et billedrum bygget op af samme rygvendte billedrammer som i fotografiet. Omgivet af det kvadratiske udgangspunkt for hendes virke med maleriet – det opspændte lærred – har hun sit blik rettet direkte mod sin betragter i begge portrætter. Her er tale om *kunstneren* Ebba Carstensen i et visuelt selvbevidst “dobbeltportræt”.

Fotografiets iscenesættelse af *kunstner* og *værk* er et portræt af en kunstner med sin malermetier. Men det er også en iscenesættelse, hvor de mange billedrammer i både fotografiet og maleriet fremhæver *fladens* og *kvadratets* rumlige egenskaber. Rammernes form skaber linjer, lag og dybde; det bygger billedets rum op samtidig med, at der leges med grænsen for det afgrænsede billedrum. De mange udspændte lærreder danner med andre ord et nærmest uendeligt rum af felter i en gensidig forstærkning mellem rammene i det fotograferede portræt og i det malede selvportræt. Det er ikke kun EC, der portrætteres: selve den *kvadratiske form* og *rummet* gøres også til en væsentlig del af motivet i kraft af gentagelsen af de faktiske og de malede billedrammer.

I denne artikel beskrives ECs virke som kunstner. Den handler om den måde EC arbejdede som kunstner, om hendes tilgang til maleri og broderi, samt hendes organisatoriske og fagpolitiske engagement i det kunstmiljø, hun som kunstner tog del i. I artiklen udfoldes hidtil oversete aspekter ved ECs virke: nemlig de senere figur- og interiørbilleder, samt hendes arbejde med tekstil. Artiklen falder i to dele: en analyse af hjemmet og atelieret som ramme for ECs kunstneriske virke og en undersøgelse af samtidens reception af hendes arbejde og af hende som kunstner.²

HJEMMET OG ATELIERET SOM RAMME FOR ET KUNSTNERISK VIRKE

De rygvendte lærreder, som de ses i “dobbeltportrættet”, er et tilbagevendende element i ECs værker. På samme måde som skoven, køer på marker, fugle, æg, rugbrød og Venusbuster er det. Ligesom tilknytningen til Horneby med sommerhus fra 1932 var et udgangspunkt for mange af de natur- og landskabsbilleder, som udgør en omfattende del af ECs oeuvre, danner atelieret og hjemmet også en markant ramme for en række af de interiør- og figurbilleder, som EC malede gennem tiden. EC havde sit eget loftsatelier i en kvistlejlighed på Trondhjems Plads nr. 3 i København. Her boede hun hele sit voksne liv, bl.a. sammen med sin mor og datteren Astrid, som hun fik i 1912, mens hun gik på Akademiet.

Atelieret med de skrå vægge og vinduer med loftslys danner linjeføring og perspektiv i værker som *Gyngehesten*, 1931³ og i interiørs med opstillinger, som i [Atelievindue, 1953](#)⁴ og *Opstilling med Venusbuste*, 1938⁵, hvor stolerygge og potteplanter danner et fortættet rum om lyset fra skråvinduerne. Derudover udgør ét bestemt rum, antageligt i kvistlejligheden i København, rammen for en række figur- og interiørbilleder: Spisebordet ved vinduet med brændeovnen til venstre side.

Det varierer, hvor meget af rummet EC har taget med i kompositionen. Men bordet, spisebordsstolene og de stablede lærreder er genkendelige elementer i en række værker fra omkr. 1942 – 1962.⁶ Som i [Interiør, 1952](#) (tilhører Brandts Museum for Kunst og Visuel Kultur), hvor en kvindefigur iklædt jakke og hat sidder med underarmen hvilende på bordet og læser. Den ene stol for bordenden er drejet skråt ud og bagved står en række rygvendte lærreder op ad bagvæggen. I et andet *Interiør*⁷ fra samme år og med samme motiv er beskæringen af rummet blot rykket en anelse til venstre, hvorved brændeovnen bliver synlig. Udsnittet går igen med variationer, hvoraf flere er gengivet i [Decembristernes katalog \(1942-43, 1943-44, 1949 og 1961\)](#), både med en enkel, men også med flere personer om bordet som i [Ved Kaffen](#) (Decembristerne 1955), *Kortspillerne* (Decembristerne 1960) og [Besøg](#) (Decembristerne 1962).

En serie af yndlingsmotiver

Det var en del af ECs arbejdsproces at arbejde med de samme motiver sideløbende, eller som hun formulerede det i 1952: “Jeg holder meget af at have to Billeder af det samme – naar man kører træet i det ene, kan man ta’ fat paa det andet, gaa tilbage til det første igen og anvende de Erfaringer, man har høstet.”⁸ ECs arbejde med *gentagelsen*, af fx kunstnerhjemmet eller skoven som motiv, kan således ses som en måde at arbejde med et motiv på flere niveauer. Både ved helt konkret at udfolde det på mere end ét lærred med små variationer i kompositionen, men også ved at gøre billederne til en del af en gennemgående kunstnerisk proces: Når EC arbejdede med “yndlingsmotiver” både på samme tid, men også over en længere tidsperiode, bliver det kendetegnende for en signifikant tilgang til et motiv; det handler ikke om at fuldbringe det i ét enkelt udtryk – et hovedværk – men at arbejde med det igen og igen, serielt og i en undersøgelse af bestemte former gennem farver og komposition.⁹ De genkendelige genstande som brændeovnen og spisebordet kan her ses som elementer, der udfoldes og undersøges for deres formelle kvaliteter: den sorte brændeovn, hvor skorstenen skærer sig vertikalt gennem rummet og samtidig runder og forsvinder ind i væggen; bordet og de enkle spisebordstole hvis ryg danner kvadratiske felter, på samme måde som det rektangulære vindue med lysindfald. Samtidig er netop dette udsnit af kunstnerhjemmet et sted for forskellige situationer som besøg, kaffedrikkeri og kortspil, men bl.a. også *syning* og *læsning* som en del af hverdagslivet. Dette ses bl.a. i [Interiør med figur, 1945](#) (tilhører Randers Kunstmuseum), hvor en kvinde sidder i en af spisebordsstolene med armlæn og læser. Hun har drejet stolen hen mod den karakteristiske sorte brændeovn og bagved stolen anes billedrammer lænet op ad væggen. Historisk set har kvinders adgang til litteraturen været begrænset, censureret og tilpasset kulturelle konventioner for, hvad der var passende for kvinder at læse. I kunsten er den læsende kvinde et velkendt motiv gennem den vestlige kunsthistorie. Kvinderne er her ofte skildret med læsning som en afslappende fritidsaktivitet, fx siddende med en digtsamling i havens beskyttende idyl i modsætning til den mandlige læser, hvor bogen ofte repræsenterer hans profession og hans verdensudsyn.¹⁰ De kvindelige læsere i ECs billeder er optaget af bogen med en koncentreret opmærksomhed og alvor eller som i [Interiør, 1949](#) (udstillet Decembristerne), hvor det virker som om, at bogen åbner for oplæsning og samtale.¹¹ Her er scenen igen sat ved spisebordet. To kvinder sidder omkring det. Den ene ved bordets langside. Den anden er placeret for bordenden i den genkendelige spisebordsstol med armlæn og har hovedet og blikket løftet, afbrudt i sin læsning, som om hun lytter til en passage læst op fra den anden kvindes bog. I baggrunden ses tydeligt en stak billedrammer ved væggen og brændeovnens sorte skorsten følger billedets beskæring i venstre side. Rummet nærmest lukker sig om de læsende i sit nære udsnit af opstilling. I EC skildring kan blikket vendes mod de kvaliteter, der gør læsning til andet end blot en stillesiddende og passiv fritidsaktivitet.¹² Motiverne med læsende kvinder kan ses i lyset af et nyt kvindesyn, der vandt frem i 1900-tallet, hvor vilkårene og forudsætningerne for det at være kvinde og kunstner blev sat til debat.¹³ Det har uden tvivl haft en væsentlig betydning for ECs virke, at hun havde sit eget atelier og et selvstændigt økonomisk grundlag for tilværelsen. De læsende kvinder kan derfor også betragtes i den ramme for handling, kreativitet og virksomhed, som netop

kunstnerhjemmet repræsenterer. Tages de historiske vilkår for kvinders adgang til litteratur i betragtning, kan læsningen her ses som et billede på selvstændighed, på friheden og frigørelsen ved det rum for refleksion og videnstilegnelse, der muliggøres gennem sprog og tekst.

Griffelgrå vinter og sommer på landet

Gennemgående for flere af interiør- og figurbillederne er de mange lærreder i stak lænet op af væggen. Lærrederne syner ikke af noget, som de står i baggrunden med ryggen vendt til eller som monotont bemalet eller non-figurative flader, men fremstår som en naturlig del af hjemmets interiør. Med lærrederne bliver *kunsten* nærværende i motivet – ikke som en fremvisning af specifikke billeder, ophængt og til skue, men som et *virke*. I et interview i 1942 svarede EC på spørgsmålet, om det at arbejde som kunstner:

Jeg har altid Arbejdet saa nær op om mig. Lærrederne staar dér. Der er altid noget at gøre ved dem, om ikke andet saa studere dem for at kunne gøre det bedre næste Gang. Lyset kan naturligvis være deprimerende, naar Atelierruderne i længere Tid er griffelgrå, dækkede af Sne og Frost. Men jeg maler i Regel alligevel, maler nature morte, og ofte, i mindre koldt Vejr, Model.¹⁴

Der er da også en vekselvirkning at spore i ECs arbejdsgang, der følger årstiderne. Vinteren i København i atelieret med stilleben og interiør- figurbilleder, mens forår, sommer og efterår folder sig ud i naturen med motiver fra skov, strand, mark, i hønsehuset og kostalden.

EC havde en omfattende produktion. At de mange lærreder i stakke også kan ses som et vilkår for det at leve som kunstner – at opbevare sine værker indtil de blev solgt – var også en realitet for EC. Det økonomiske aspekt ved kunstnerlivet var hun med til at sætte fokus på, bl.a. ved at tage del i stiftelsen af *Foreningen Kunst for Varer* i 1924, der fungerede som en kunstnerdrevet handelscentral, hvor kunstværker kunne byttes for brugsvarer, fødevarer eller tjenesteydelser. I perioder havde foreningen også et udstillingslokale til særudstillinger i tilknytning til kunsthandlen, hvor EC bl.a. også fungerede som censor.¹⁵

EC berørte også emnet i interviews, hvor hun ikke lagde skjul på, at arven fra forældrene betød, at huslejen var dækket, men at livet som kunstner ikke var et lukrativt foretagende. Hun påpegede også her, hvordan det som *kvindelig* kunstner var væsentligt sværere at leve af sin kunst: “Jeg faar 500 kr. for et Billede, som min mandlige Kollega faar 1000 kr. for. Hvorfor? Jo, fordi jeg er en Kvinde, og af en eller anden Grund har de, der køber Malerier mere Fidus til en Mand.”¹⁶



Pressebillede af EC foran *Kortspillerne*, 1960.

17. marts, Aktuelt, 1960

*Med kunstnerisk myndighed har Ebba Carstensen hævdet sin plads i vor kunst gennem mange aar. Den skarpt skaarne mindelse om kubismen, der udmærkede hendes ungdomsbilleder, er i de senere aar vendt tilbage i det firkantede i formen, som man ogsaa finder det i aar – lovlig paradoksalt i *Optog*, velbegrundet i de kantede omrids af stolerygge, bord og rammer i *Kortspillerne*, hvor hun udnytter figur-silhouetten i den varme brune farve, der mere og mere er blevet personlig for hende – paa samme maade i *September-billedet* med de kantede stakke og forgrundens profilfigurer, der rummer en varmt tonende harmoni af gyldne og bronze-brune toner. Et særligt indtagende omraade inden for hendes kunst er skovbillederne, som i aar spænder fra de helt naturalistiske foraaars- og efteraarsskove, lysere eller mørkere stemt, altid baaret og holdt sammen af stammernes massive søjler – til de dekorativt abstraherede med det grønne løv som fine, lyse buehvælv.*

Kai Flor. *Decembristerne holder humøret*. Aktuelt, 17. marts 1960.

AT VÆRE KUNSTNER

Det at være Kunstner er vist det bedste et Menneske kan være. Kun faa Ting kan sammenlignes med den Følelse, man har, naar man mærker, at man pludselig magter sine Midler og kan skabe, det man har paa Sinde, og det hænder dog engang imellem; saa oplever man noget, der bærer en over alle de strenge Arbejdsdage, som er Kunstnerens Hverdag.¹⁷

EC modtog den første undervisning i maleri af sin fætter billedkunstneren Sigurd Wandel (1875-1947) i Helsingør i 1902. Allerede året efter i 1903 rejste hun til udlandet og opholdt sig i Paris, hvor hun fik undervisning på A. W. Bouguereaus og Edouard Sains skole. Tilbage i Danmark modtog hun i en kort periode undervisning på Johan Rohdes malerskole og blev i 1909 optaget på Kunstakademiets Kunstsolen for Kvinder.

Det danske kunstmiljø var omkring 1910-1930 udpræget mandsdomineret.¹⁸ Kunstnergrupper, -sammenslutninger og -foreninger var stort set forbeholdt mænd. Det var denne manglende anerkendelse af –

og til tider direkte hånlige foragt for – kvinder som udøvende kunstnere, der var realiteten for de mange kvinder, der uddannede sig og arbejdede for at forfølge en professionel karriere. Med sine erfaringer med at arbejde som kunstner i begyndelse af 1900-tallet, tog EC del i stiftelsen af kunstnerforeningen *Kvindelige Kunstneres Samfund* i 1916. Det allerførste initiativ til foreningen blev taget af seks kunstnere, der foruden EC, som gruppens yngste, talte Olga Jensen (1877-1949), Agnes Lunn (1850-1941), Marie Henriques (1866-1944), Helvig Kinch (1872-1956), Marie Sandholt (1872-1942).¹⁹ Formålet med foreningen var at varetage de kvindelige kunstneres interesser og deres muligheder for at deltage i officielle kunst- og kulturpolitiske sammenhænge, bl.a. ved valgene til de indflydelsesrige censurkomiteer og råd som fx Akadimirådet.

EC blev valgt ind i den første bestyrelse i Kvindelige Kunstneres Samfund ved den stiftende generalforsamling 7. februar 1916 og sad frem til og med 1918. Selvom hun ikke siden tog del i bestyrelsesarbejdet i foreningen, deltog hun i andre aspekter af foreningens aktiviteter, bl.a. som censor ved udstillinger i 1926 i Kunstindustrimuseet (Design Museum Danmark) og i Kunstforeningen (Gl. Strand) i 1930, men også i det fagpolitiske arbejde. I 1925 blev hun fx stillet op som kandidat på foreningens kandidatliste til Akadimirådsvalget. Det lykkedes dog først for hende at blive medlem af Akadimirådet i 1944, hvor hun trådte ind i rådet som suppleant for Vilhelm Lundstrøm (1893-1950).

Det er et væsentligt aspekt ved EC, at hun var aktiv i foreningsarbejde og det organisatoriske omkring det at arbejde og leve som kunstner. Hun var en af drivkræfterne i stiftelsen af flere foreninger; foruden Kvindelige Kunstneres Samfund og Foreningen Kunst for Varer, var hun også med til at stifte *Foreningen af Charlottenborgs Malere* i 1931, der bl.a. blev dannet som en modvægt til Grønningen og Den Frie, og hvor EC også her markerede sig som medlem af den første bestyrelse.²⁰ Derudover var hun også i en periode fra 1944 bestyrelsesmedlem i *Kunstnernes Statsunderstøttede Croquisskole* (stiftet 1918).²¹

Foruden bestyrelsesarbejdet blev EC valgt gentagne gange som censor i udstillingsammenhænge: bl.a. til KE (Kunstnernes Efterårsudstilling) og i bedømmelsesudvalget for *Selskabet for Håndarbejdets Fremme*. I 1932 blev EC optaget i kunstnersammenslutningen *Decembristerne* som den første kvinde, men forud for dette, havde hun allerede i 1926 givet udtryk for sin holdning til udstillingslivet:

Og vil de samtidig – indskyder Ebba Carstensen - skrive i deres Blad, at vi kvindelige Kunstnere egentlig behandles lidt forkert – f. Eks. er Efteraarsudstillingen jo ikke egentlig den rigtige Tumbleplads for en som mig [...] Den frie Udstilling er efter min Mening Stedet, hvor jeg hører hjemme – der er alle mine gamle, mandlige Kammerater efterhaanden endt – men jeg føler, at de ligesom har en Skræk for at faa Kvinder med i Spillet.²²

At ECs mor efterfølgende i samme artikel citeres for at forsøge at lægge en dæmper på sin datters udtalelser på tryk, betoner for så vidt kun udtalelsens skarpe kritik.²³ Selvom EC her slog ud efter et mandsdomineret

kunstmiljø, var det snarere i det organisatoriske arbejde end i samfundsdebatten, at hun var med til ændre på tingenes tilstand. Både i og med hun tog del i stiftelsen af Kvindelige Kunstneres Samfund, men også ved at hun engagerede sig i de andre foreninger og sammenslutninger og som medlem af Akademirådet.

En af Danmarks mest omstridte – forkætrede og beundrede – malerinder²⁴

EC var meget aktiv i udstillingslivet og udstillede ofte flere gange om året, fra mindre salgsudstillinger i forbindelse med auktioner til større anlagte gruppeudstillinger rundt om i landet og også i statsstøttede udstillinger i udlandet.²⁵ Derudover udstillede hun fra 1932 ved Decembristernes årlige udstilling og havde også separatudstillinger bl.a. i kunsthandlen Noa Noa i Knabrostræde nr. 14 i 1950'erne²⁶ og i Kunstforeningen (Gl. Strand) i 1933 og 1960.

EC udstillede første gang i 1908 på Forårsudstillingen på Charlottenborg. I foråret 1911 var hun med i en omtalt udstilling af "De Unge Kunstnere" og blev blandt 92 kunstnere med i alt 266 værker fremhævet i en avisomtale med sine malerier "[...] af Arbejdere i en Lergrav og af polske Roepiger i Marken (øjensynligt paavirket af van Gogh)".²⁷ Året efter, i 1912, var hun på kunstnergruppen "De Trettens" udstilling i Industriforeningen, hvor hun også solgte et af sine interiørbilleder.²⁸

I aviserne blev EC fremhævet som et ungt talent. I 1913 ved årets KE fik hun følgende ord, der her viser, hvordan EC allerede havde gjort sig bemærket:

Frk. Ebba Carstensen har, saa ung som hun er, allerede vakt Opsigt; denne Gang møder Frøkenen ikke med firkantede Æbler eller andre Besynderligheder, hun har malet nogle portrætter, bl.a. et af Frk. Tutein.²⁹

I 1916 fik ECs bidrag til årets Forårsudstilling på Charlottenborg en del omtale, bl.a. i Julie Hoffmeyers anmeldelse af de kvindelige kunstneres bidrag til udstillingen: "Den mest moderne af alle Charlottenborgs kvindelige Udstillere er Ebba Carstensen, som i sit Landskab, hvor Træerne er malede i grønne Firkanter, nærmer sig 'Kubismen' paa en Maade, der ikke er efterfølgelsesværdi."³⁰ Samme kritik af de kubistiske elementer findes i en anden anmeldelse, hvor landskabsbilledet beskrives som "[...] sammensat efter videnskabelige Formler" og dermed "[...] i Hvert Fald uden særlig Tilknytning til Kunsten."³¹ Et "utvivlsomt Talent" lød det til gengæld andetsteds.³²

En kubistisk "Splindt i Øjet"³³

EC blev i avisernes omtale i de tidlige år af hendes karriere grupperet blandt samtidens unge og modernistiske kunstnere, fortrinsvis med hendes mandlige kollegaer, som “banebrydende”, “rebel” , “ultramoderne”, “ubegribelig”, “outreret” og “Dansk Kunst enfant terrible.”³⁴ De mange forsøg på at skrive EC ind i forskellige kunstretninger, især og kvalitetsvurderinger, hvor de samme værker, der for den ene anmelder var et bevis på ECs talent, og for andre var uforståelige og forargende, var i tråd med tidens generelle måde at vurdere og kategorisere kunst. Anmelderens vurdering af de “firkantede Æbler” og besynderligheder i ECs værker rammer med andre ord ind i samtidens syn på kubisme og kritikernes diskussion af det modernistiske maleri.

I et interview i 1926 gav EC sit eget udsagn: “I alt ser jeg Kasser, enten det er mine berømmelige Kanariefugle eller det er Portrætter”³⁵ og igen i 1933: “For mig findes der en rigdom af planer og flader i naturen – jeg tror nok, jeg ser kubistisk på verden, men det er dig kun et Hjælpemiddel. Kubismen er kun en slags skelet i billedet.”³⁶ Gennem sit virke arbejdede EC med motivet, der ikke på noget tidspunkt blev opløst i ren abstraktion, men forblev forankret i det genkendelige og i naturen: “Naturligvis kaster man ikke det, man lærte af Kubismen over Bord, men selv om mange Mennesker endnu finder mine Malerier ret uforstaaelige, saa er det en Kendsgerning, at jeg er paa Vej tilbage til Naturalismen, og jeg er glad for, at det er saaledes” udtalte EC i 1946.³⁷ De både udskældte og roste kubistiske træk i ECs værker, var for EC således ikke et forsøg på at arbejde sig ind i en bestemt kunstretning, men en måde at arbejde med et motiv, hvor de kubistiske flader og planer var integreret i kompositionen. En måde at anskue verden og som det fremgår af det citerede: en slags skelet i billedet. Det har med andre ord været en måde at arbejde med rum og planer, men også med farven, som den netop mødes i grænsefladerne både i harmoni og kontraster. Til et spørgsmål om, hvordan hun fik fat i den rigtige teknik, svarede EC i 1942: “Personligt har ‘rodet’ mig til det. Jeg har prøvet og prøvet. Jeg har eksperimenteret med Farvers Virkning paa hinanden, ved at se, hvilke der fremhæver hinanden, ophæver hinanden, harmonerer eller skaber Disharmonier.”³⁸

Broderi

Foruden maleri arbejdede EC også med broderi. I et stort korsstingsbroderi af uldgarn og silke fra 1925 (tilhører Designmuseum Danmark) har EC skildret en kvinde, et lille barn, en stor hund og en mand, der angiveligt blæser sæbebobler.³⁹ De er placeret omkring et træ med frugter og blomster og øverst i broderiet ses to høns, der bl.a. også kan genkendes som tilbagevendende figurer i ECs malerier. Figurerne er stiliseret og forenkledede, som det ligeledes kendes fra ECs arbejde med figurer i malerierne, bl.a. netop i de bibelske motiver som fx *Kongernes Tilbedelse*, 1925 (tilhører Fuglsang Kunstmuseum), der er udført samme år, og som EC havde udstillet sammen med broderier på KE i 1925. ECs arbejde med korsstings-, uldgarnsbroderier og vægtæpper skal da heller ikke betragtes som løsrevet arbejdet med maleriet, men som hun bl.a. udtalte i 1926: “[...] den Slags Arbejder betyder omtrent lige saa meget for mig som min Malen.”⁴⁰ Særligt gennem 1920-30’erne arbejdede EC med broderiet som et medie på lige fod med maleriet. Selvom det er ECs malerier, der

er blevet vægtet højest i den kunsthistoriske behandling, var broderiet en integreret del af hendes kunstneriske praksis: "Jeg inddeler altid min Arbejdsdag, for saa vidt som der ikke gaar en Dag, uden at jeg bestiller noget fra Morgen til Aften. Dermed skal ikke forstaas, at jeg kun maler den hele Dag. Jeg præparerer Lærred og syr Kanvasbroderi skiftevis, som Lysten kommer over mig."⁴¹ Også på sine studierejser til Paris og London i 1921 arbejdede hun med broderierne såvel som med skitseblokken.⁴²

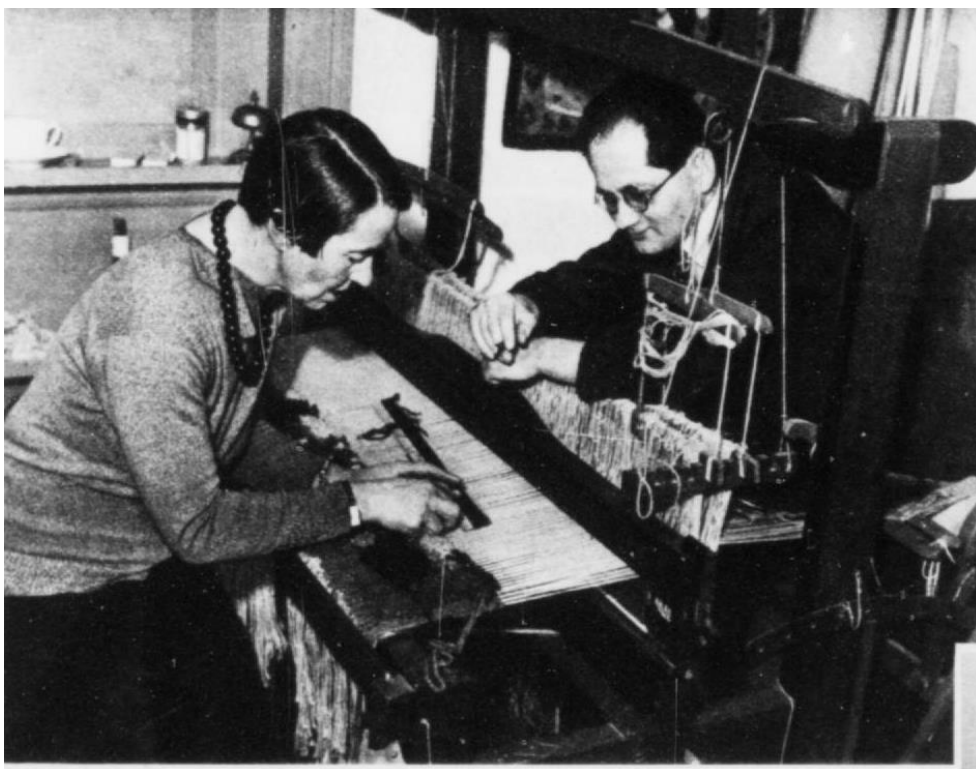
Arbejdet med broderi og væv foregik også i samme store monumentale format, som EC arbejdede med i maleriet bl.a. i kludetæppet *Dronningen af Saba*, 1934, hvor EC udarbejdede kartonen og billedkunstneren Astrid Holm (1876-1937) vævede tæppet.⁴³



Ebba Carstensen og Astrid Holms *Dronningen af Saba*, 170 x 225 cm, som den hang i restauranten i Kvindernes Bygning. Ukendt fotograf, billedet tilhører Kvindernes Bygning.

Broderiet har for EC dermed ikke blot været en sidebeskæftigelse, men et aspekt hun kunstnerisk og organisatorisk har været involveret i at udvikle og eksperimentere med, bl.a. eksperimenterede hun med farver ved selvfarvning af uldgarn med plantefarver.⁴⁴ I det organisatoriske sad EC med som censor for Kvindelige Kunstneres Samfunds udstilling af kunsthåndværk i 1926 sammen med Lissen Ewald (1890-1957), Astrid Holm og Bodil Slomann (1884-1954). Hun var desuden aktiv i *Selskabet for Haandarbejdets Fremme* (stiftet 1928), der arbejdede for at fremme, "modernisere" og støtte kunsthåndværket⁴⁵ og i 1929 var hun med på en udstilling arrangeret af foreningen. Her formulerede Gunnar Biilmann Petersen denne beskrivelse af

broderierne i sin anmeldelse: “Det er mærkværdige, mangfoldige Kompositioner, en monumental Opsummering af et Utal af Momenter: Blomster, Blade, Figurer, Frugter, Fugle, Hunde og saagar stereometriske Legemer, der er bundet smukt sammen. Totalindtrykket giver En Mindelser om de gamle, store Stolerygge paa Rosenborg, men man faar alligevel ikke Øje paa et eneste ’kulturhistorisk’ Træk hverken i Kompositionen eller i Detaillen.”⁴⁶ En anden anmelder beskrev broderierne som “broderede malerier [...] mærkelige i Motiv. De leder Tanken hen paa gamle italienske Glasmalerier.”⁴⁷



Billedreportage i Berlingske Tidende: “Ebba Carstensen ved Væven med Maleren Holger J. Jensen som interesseret Tilskuer.” Berlingske Tidende, 3. januar 1937.

ECs samtid skelnede skarpt mellem *kunsthåndværk* og *kunst*.⁴⁸ På samme måde som kvindelige kunstnere led under en generel devaluering af deres værker pga. af deres køn, blev broderi og vævning anskuet som en traditionsbunden kvindelige metier, som kunsthåndværk adskilt fra kunstens sfære.⁴⁹ EC var da også bevidst om den kønsforskel og de kønnede værdier som broderi og maleri blev vurderet på; broderierne var “kvindelige arbejder”,⁵⁰ mens ECs malerier af kritikere bl.a. blev bedømt for deres maskuline kvaliteter: “Man plejer at kalde Deres Kunst maskulin [...]”⁵¹, eller som det blev formulerede i en anmeldelse i 1926, der samtidig langede ud efter kvindelige kunstnere generelt: “Frøken Ebba maler som et Mandfolk, d.v.s. er en af de faa Damer herhjemme, der overhovedet *kan* male.”⁵² Præmisserne for at se og vurdere maleriet var sat med

udgangspunkt i en mandsdomineret og patriarkalsk blikretning, mens broderiet var indskrevet i “feminine” og “kvindelige” værdier. Når Else Kai Sass i sin anmeldelse af ECs bidrag til Decembristernes udstilling i 1942, trækker en parallel mellem ECs billedtæpper og hendes måde at skabe kompositioner i malerierne, var det for at fremskrive - og her *positivt* fremhæve - en “kvindelige Følsomhed” hos EC.⁵³ Modsat blev de malerier, EC udstillede ved Foreningen Kunst for Varers salgsudstilling i 1927, netop vurderet *negativt* i relation til broderiet: “Hendes lille landskab med det pudsige Hus og Billedet med de tre Kanariefugle i Bur virker mere som Udkast til Broderi end som egentlig Maleri.”⁵⁴

Helt fra begyndelsen af sin kunstnerkarriere var EC del af det danske kunstnermiljø og udstillingsliv. Hun fik omtale og anerkendelse tidligt i karrieren og også enkelte udsmykningsopgaver, bl.a. til Stærekassen i 1931. Hun modtog også tidligt rejsestipendier, der muliggjorde, at hun havde de økonomiske forudsætninger for at tage på rejser til udlandet og gennem sin karriere fik hun flere udmærkelser i form af Eckersberg-medaljen (1930) og Thorvaldsens-medalje (1936).⁵⁵ Hun formåede med andre ord at navigere i en mandsdomineret kunstverden og selv sætte sit præg bl.a. gennem sit engagement i de organisatoriske aspekter ved kunstnermiljøet i foreninger som Kvindelige Kunstneres Samfund og som medlem af Decembristerne. Kunstnerisk markerede hun sig med en omfattende produktion. Foruden at arbejde med broderi som en del af sit kunstneriske virke, var det, som vist i denne artikel, kendetegnende for hendes tilgang til maleriet at arbejde med de samme motiver i gentagelsen af genkendelige elementer, figurer og steder over lange tidsperioder; fra kunstnerhjemmet i København, men også når det kom til skoven og landskabet omkring sommerhuset i Horneby. En tilgang der bl.a. i anmeldelserne blev bemærket og betonet negativt som en “overdrivelse,”⁵⁶ men som netop kan ses som et bevidst kunstnerisk arbejde med motivet og et brud med forestillingen om, at det kunstneriske arbejde skulle fuldbringes i enkelte mesterværker. Selvom ECs arbejde med billedets rumlige virkning, med planer og grænseflader i de kvadratiske og geometriske former, vakte både begejstring og forargelse i hendes samtid, forblev det upåagtet af kritikken et gennemgående karakteristika for hendes tilgang til naturstudiet og kompositionen gennem hele hendes oeuvre.

NOTER

¹ Fotografiet optræder i Decembristernes katalog for 1955. Selvportrættet er antageligt også fra 1955 og ses bl.a. gengivet i et pressebillede i omtale af den retrospektive særophængning, som EC udstillede med ved Decembristernes udstilling samme år. Berlingske Tidende, 1. april 1955.

² Der er således aspekter, der ikke behandles her, fx ECs tilknytning til Horneby og omegn, ligesom de tidligste værker og ECs arbejde med religiøse og mytologiske motiver kun nævnes.

³ Olie på lærred, 125 x 115,5 cm, Gengivet i Orth, 1988, s. 19.

⁴ Gengivet i Kunstbibliotekets Fotografisamling.

⁵ Olie på lærred, 89,5 x 92,5 cm. Gengivet i Orth, 1988, s. 24.

⁶ Der findes muligvis værker med samme udsnit fra både før 1942 og efter 1962. Jeg viser her, hvordan dette særlige udsnit af kunstnerhjemmet blev et motiv over en tidsperiode på 20 år. Analysen er baseret på værker fundet i

auktionskataloger, i KID, Kunstbibliotekets fotografisamling, Decembristernes udstillingskataloger og pressebilleder i aviser fra perioden.

⁷ Olie på lærred, 90 x 96 cm. Solgt på auktion, 13. april 2015.

⁸ Nationaltidende, 1. februar 1952.

⁹ I et interview fra 1943 nævner EC også fugleburet, skoven, kostalden og stranden som yndlingsmotiver. Se Vibeke Steenberg. "Hvordan jeg blev Maler", Social-Demokraten, 13. juni 1943.

¹⁰ Som fx James Conlon påpeger i "Men Reading Women Reading: Interpreting Images of Women Readers", *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 26, no. 2 (2005), s. 46.

¹¹ I et interview med Holger Jerrild i 1944 nævner EC, at læsning altid har betydet meget for hende og refererer til forfattere som Johannes V. Jensen, Antoine de Saint-Exupéry og Ernest Hemingway. Se Jerrild, 1944.

¹² Motivet med læsende kvinder/piger optræder bl.a. i ECs bidrag til Decembristerne fra hun optages i 1932/33 (nr. 30 og 31), 1934/35 (nr. 6), 1941/43, (nr. 22), 1946 (nr. 27), 1948 (nr. 34). Derudover findes motivet med den læsende ofte i billeder med titlen: interiør/interiør med figur og også et i skovbillede (udstillet Decembristerne 1944/45).

¹³ Her kan bl.a. nævnes Virginia Woolf, der i 1929 pointerede betydningen af et arbejdsværelse og et selvstændigt økonomisk grundlag for den kvindelige forfatters mulighed for at realisere sit kunstneriske arbejde, som det bl.a. kommer til udtryk i essayet "A Room of One's Own" fra 1929. Selvom værket først bliver oversat til dansk i 1973 var det ikke ukendt for et dansk publikum. Allerede samme år som udgivelsen arrangerede Evelyn Heepe oplæsninger i sit hjem i Nyhavn og i 1939 holdt cand.mag. Aagot Landing foredrag om Woolf og essayet.

¹⁴ Xiane Manicus. "Kunstnerinder om Kunst og Kunstens Veje", Berlingske Søndags Magasin, 29. marts 1942.

¹⁵ Initiativtageren til foreningen var billedkunstneren Aage Bertelsen (1901-1980). Foreningen var et samarbejde mellem kunstnere og en række håndværker- og handelsorganisationer og stiftet som reaktion på de økonomiske nedgangstider efter 1. verdenskrig, som et kunstnerdrevet økonomisk alternativ. Staten stillede lokaler til rådighed, men foreningen skiftede lokaler over årene. I 1956 blev der i Aarhus også stiftet en Kunst for Varer sammenslutning. Se Børsen, 13. februar 1948. Berlingske Tidende, 17. november 1956. Aalborg Stiftstidende, 21. november 1965. Social-Demokraten, 14. maj 1954.

¹⁶ Vibeke Steenberg. "Hvordan jeg blev Maler", Social-Demokraten, 13. juni 1943.

¹⁷ Ebba Carstensen, *Samleren X*, marts, 1933.

¹⁸ Lennart Gottlieb. *Modernisme og maleri: Modernismebegrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910-30*. Aarhus Universitetsforlag, 2011, s. 82.

¹⁹ Invitationer til den stiftende generalforsamling findes i Kvindelige Kunstneres Samfunds arkiv.

²⁰ Nationaltidende, 6. februar 1931

²¹ Oplyst af billedkunstner og formand for Kvindelige Kunstneres Samfunds arkivudvalg, Lene Rasmussen.

²² Femina, Nationaltidende, 9. oktober 1926.

²³ I 1953 blev det i en omtale af EC direkte påpeget: "En mandlig kollega med Ebba Carstensen's kvaliteter ville have haft en mere fremtrædende position i offentligheden og blandt det købende publikum." Aarhus Stift-Tidende, 23. oktober 1953.

²⁴ Nationaltidende, 6. november 1930.

²⁵ I de tidlige år var EC fx med på en salgsudstilling arrangeret af kunstneren Folmer Bonnén. Folkets Avis, 15. april 1911.

²⁶ Kunsthandlen Noa Noa var drevet af maleren E. Skovbye og navnet inspireret af Paul Gauguins bog om Tahiti (jf. Land og Folk, 4. april 1955). EC udstillede der bl.a. i 1949 sammen med Anna Klindt Sørensen, Asta Krohn, Alix Haxthausen og Grethe Thommesen (jf. Nationaltidende, 6. marts 1949) og med separatudstillinger i 1952, 1954, 1957. (jf. Land og Folk, 7. november 1952, Land og Folk, 13. november 1954, Berlingske Tidende, 15. februar 1957).

²⁷ Social Demokraten, 8. april 1911.

²⁸ EC solgte maleriet for 100 kr. Nationaltidende, 9. januar 1912, Nationaltidende 5. januar 1912.

²⁹ Berlingske Tidende, 13. oktober 1913.

³⁰ Julie Hoffmeyer. "Kvindekunst på Forårsudstillingen". Fyens Stiftstidende, 18. maj 1916.

³¹ Aarhus Stiftstidende, 31. marts 1916.

³² Morsø folkeblad, 26. april 1916.

³³ Berlingske Tidende, 23. oktober 1916.

³⁴ Se her: Vendsyssel Tidende, 14. juli 1916; Berlingske Tidende, 23. oktober 1916; Social-Demokraten, 19. september 1920; Jyllandsposten, 10. maj 1928; Ribe Stifts-Tidende, 23. marts 1923; Aalborg Amtstidende, 10. juni 1928.

³⁵ Interview i Femina, Nationaltidende, 9. oktober 1926.

³⁶ Ekstrabladet, 11. januar, 1933, gengivet efter Orth, 1988, s. 16.

³⁷ Ekstrabladet, 14. januar 1946.

³⁸ Xiane Manicus. "Kunstnerinder om Kunst og Kunstens Veje", 29. marts 1942. Berlingske Søndags Magasin.

³⁹ Korsting på stramaj, 73 x 55,5 cm. Kunstindustrimuseet (Designmuseum Danmark) købte værket i 1926/27 på Kvindelige Kunstneres Samfunds udstilling på museet i 1926. Motivet er antageligt inspireret af et middelalderligt

billedtæppe jf. Indekskort, Designmuseum Danmark. Motivet stemmer endvidere ikke overens med den registrerede titel *Adam og Eva* og er antagelig blevet forvekslet med værkstitlen på det ene uldgarnsbroderi, EC også udstillede på samme udstilling. Iflg. udstillingskataloget havde EC fire værker med: to *korstings*broderier uden titel, hvoraf det ene antageligt er det, der findes i Designmuseum Danmarks samling og to *uldgarns*broderier med titlerne *Adam og Eva* og *Isaks Ofring* (se her Udstillingskatalog, Kvindelige Kunstneres Samfunds udstilling i Kunstindustrimuseet, Dansk – Norsk – Svensk Kunsthåndværk, 23. oktober – 21. november 1926). I en omtale i *Skønvirke* 1927, s. 13 omtales købet og kædes her sammen med titel *Adam og Eva*.

⁴⁰ Femina, Nationaltidende, 9. oktober 1926.

⁴¹ Nationaltidende, 7. november 1926.

⁴² Haavald Rostrup, 1937, s. 11-12.

⁴³ *Dronningen af Saba*, kludetæppe, 170 x 225 cm. hænger i dag i foyeren i Kvindernes Bygning. Gengivet i farve i Hanne Abildgaard, *Ny Dansk Kunsthistorie: Tidlig modernisme*. vol. 6. Fogtdal, 1994, s. 170. Værket blev udstillet første gang på Charlottenborgs Forårsudstilling i 1934 (oplyst af Hanne Abildgaard).

⁴⁴ Selvfärvning fremgår af de bidrag EC har med på udstillingen i 1926 i Kunstindustrimuseet, se udstillingskataloget til Kvindelige Kunstneres Samfunds udstilling i Kunstindustrimuseet, Dansk – Norsk – Svensk Kunsthåndværk, 23. oktober – 21. november 1926.

⁴⁵ EC var bl.a. også censor i en konkurrence for en fornyelse af tæppevævning og broderi af duge, sengetæpper og puder, jf. Berlingske Aftenavis, 22. juni 1939.

⁴⁶ Arkitekt Gunnar Biilmann Petersen skriver om udstillingen i artiklen *Moderne Tekstilkunst*, Nationaltidende, 23. oktober 1929.

⁴⁷ Demokraten (Århus), 2. november 1929.

⁴⁸ KKS udstilling i 1926 afstedkom en del diskussion bl.a. om hvorvidt uddannede kunstnere skulle beskæftige sig med kunsthåndværk, se her Minna Kragelund: "Blik for materialets væsen: om udviklingen af kunsthåndværk", in *100 års øjeblikke: Kvindelige Kunstneres Samfund*, Forlaget Saxo, 2014, s. 165.

⁴⁹ Dette afspejler sig derfor også i omtale og interesse for værkerne og som konsekvens deraf også et tomrum i den kunsthistoriske bevaring og forståelse af denne del af ECs virke. ECs arbejde med broderi er kun kort nævnt i Haavard Rostrups biografi i 1937 (Rostrup, 1937), men figurerer fx ikke i de biografiske tekster i Weilbachs Kunstnerleksikon eller i Dansk Kvindebiografisk Leksikon. Det er heller ikke nævnt i katalogerne til senere udstillinger som fx den monografiske vandreudstilling fra 1988: Niels Orht. "Ebba Carstensen fra 1920-1940: Mellem modernismen og barndommens land", Vejle Kunstmuseum, Skive Kunstmuseums Kunstafdeling, Kunsthallen København, 1987 eller i kataloget til gruppeudstillingen fra 2002: Lene Burkard, Folke Kjems og Anne Højer Petersen (red.) *Tre stærke: Olivia Holm-Møller, Ebba Carstensen og Anna Klindt Sørensen*. Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, 2002; Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller Museet, Holstebro, 2003; Storstrøms Kunstmuseum, Maribo, 2003.

⁵⁰ Femina, Nationaltidende, 9. oktober 1926.

⁵¹ Femina, Nationaltidende, 9. oktober 1926.

⁵² Nationaltidende, 10. oktober 1926.

⁵³ Nationaltidende, 5. januar 1942.

⁵⁴ Nationaltidende, 8. december 1927.

⁵⁵ EC fik bl.a. Kunstakademiets rejsestipendie i 1919.

⁵⁶ Som fx bemærket i Berlingske Tidende, 13. marts 1928.

LITTERATURLISTE

Abildgaard, Hanne: *Ny Dansk Kunsthistorie: Tidlig modernisme*. vol. 6. Fogtdal, 1994, p. 170.

Burkard, Lene; Kjems, Folke; Petersen, Anne Højer (red.): *Tre stærke: Olivia Holm-Møller, Ebba Carstensen og Anna Klindt Sørensen*. Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, 2002; Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller Museet, Holstebro, 2003; Storstrøms Kunstmuseum, Maribo, 2003.

Carstensen, Ebba: *Samlere X*, 1933, marts, pp. 46.

Conlon, James: "Men Reading Women Reading: Interpreting Images of Women Readers", in *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 26, no. 2 (2005).

Jerrild, Holger: "Hos Malerinden Ebba Carstensen", in *Gads Danske Magasin*, vol. 48, 1944, pp. 606.

Kragelund, Minna: "Blik for materialets væsen: om udviklingen af kunsthåndværk", in *100 års øjeblikke: Kvindelige Kunstneres Samfund*, Forlaget Saxo, 2014, pp. 164.

Orht, Niels: *Ebba Carstensen fra 1920-1940: Mellem modernismen og barndommens land*. Vejle Kunstmuseum, Skive Kunstmuseums Kunstaftdeling, Kunsthallen København, 1987.

Rostrup, Haavald. *Ebba Carstensen*. Vor Tids Kunst, nr. 22. Forlaget af Rasmus Naver, 1937.

Skønvirke, 1927, Meddelelser, p 13.

Aviser:

Social Demokraten, 8. april 1911.

Folkets Avis, 15. april 1911.

Nationaltidende 5. januar 1912.

Berlingske Tidende, 13. oktober 1913.

Aarhus Stiftstidende, 31. marts 1916.

Morsø folkeblad, 26. april 1916.

Fyens Stiftstidende, 18. maj 1916.

Vendsyssel Tidende, 14. juli 1916

Berlingske Tidende, 23. oktober 1916.

Berlingske Tidende, 23. oktober 1916

Social-Demokraten, 19. september 1920

Ribe Stifts-Tidende, 23. marts 1923

Nationaltidende, 9. oktober 1926.

Nationaltidende, 10. oktober 1926.

Nationaltidende, 7. november 1926.

Nationaltidende, 8. december 1927.

Berlingske Tidende, 13. marts 1928.

Jyllandsposten, 10. maj 1928

Aalborg Amtstidende, 10. juni 1928.

Nationaltidende, 23. oktober 1929.

Demokraten (Århus), 2. november 1929.

Nationaltidende, 6. februar 1931

Ekstrabladet, 11. januar, 1933.

Berlingske Aftenavis, 22. juni 1939.

Skive Folkeblad, 27. februar 1940.

Nationaltidende, 5. januar 1942.

Berlingske Søndags Magasin, 29. marts 1942.

Social-Demokraten, 13. juni 1943.

Ekstrabladet, 14. januar 1946.

Børsen, 13. februar 1948.

Nationaltidende, 6. marts 1949.

Nationaltidende, 1. februar 1952.

Land og Folk, 7. november 1952.

Aarhus Stift-Tidende, 23. oktober 1953.

Social-Demokraten, 14. maj 1954.

Land og Folk, 13. november 1954.

Berlingske Tidende, 1. april 1955.

Land og Folk, 4. april 1955.

Berlingske Tidende, 17. november 1956.

Berlingske Tidende, 15. februar 1957

Aktuelt, 17. marts, 1960.

Aalborg Stiftstidende, 21. november 1965.

Udstillingskataloger og arkivmateriale:

Udstillingskatalog, Kvindelige Kunstneres Samfunds udstilling i Kunstindustrimuseet, Dansk – Norsk – Svensk Kunsthåndværk, 23. oktober – 21. november 1926. Kvindelige Kunstneres Samfunds arkiv.

Invitationer til den stiftende generalforsamling, Kvindelige Kunstneres Samfunds arkiv.

Decembristernes udstillingskataloger, 1932-1967.
