



Ernst Jonas Bencard

# PUSSY POWER

Tuttenuttet, lolita-agtig, indsmigrende, sød-laden, facil, frivol, flirtende osv. Det er haglet ned over Bertha Wegmanns *En ung pige*, 1885, med nedladende kommentarer.<sup>1</sup> Og ja, sandt er det da, at billedet i al fald for et overfladisk blik forestiller en køn ung kvinde, der tilsyneladende sidder og gør sig til. Og ja, værket forekommer umiddelbart i slægt med salon-kunstens horder af mere eller mindre seksualiserede nymfer, udklækket af et maskulint blik standard for fremstillingen af kvinder i det sene 1800-tal. Der synes at hvile en så lummer, ciskønnet odeur over billedet, at det kun kan være malet af en halvbrunstig herre. Men det er det jo ikke. Og gør det så nogen forskel?

Ja, det skulle jeg mene. Måske skulle man lige vende skråen. Så ærindet her bliver at forsøge at etablere en nærmere forståelse af *En ung pige*. Til en begyndelse er det vigtigt at få indkredset to overordnede spørgsmål, nemlig: Hvilken kønsbevidsthed synes billedet tænkt ud fra, og hvilken værktype er der tale om.

## Feministisk praksis

Bertha Wegmanns biografi rummer flere vidnesbyrd om, at hun var en aktiv del af datidens kvindebevægelse: Hun blev i 1882 som den første kvinde indvalgt i Kunstakademiets Plenarforsamling; hun var i 1887 også den første kvinde til at blive valgt til Charlottenborgs udstillings- og censurkomité; hun fungerede i årene 1887-1907 som bestyrelsesmedlem for Tegne- og Industriskolen for Kvinder – et af de få steder, hvor kvindelige kunstnere dengang kunne uddanne sig; hun underviste selv fra 1880'erne kvindelige kunststuderende; hun deltog i 1895 i den banebrydende "Kvindernes Udstilling" i Den Frie Udstillingsbygning;<sup>2</sup> og hun boede i de sidste år af sit liv i en lejlighed i Kvindelig Læseforenings ejendom på Gl. Mønt i København. Foreningen var et knudepunkt for kampen for ligeret mellem kønnene, og Wegmanns tilstedeværelse netop dér skyldes

antagelig, at hun blev opfattet som en pioner for kvindesagen.

Og læser man hendes bevarede breve, fremgår det, at hun allerede fra starten af sin karriere var meget opsat på at skabe *sit eget rum* som en praktisk-logistisk betingelse for den kunstneriske frihed, hun som ugift kvinde og "emanciperet malende Dame" i datidens patriarkat ikke kunne tage som en selvfølge. Det var for hende tydeligvis en nødvendighed, at hun levede et relativt isoleret liv for at kunne holde fuld fokus på malergerningen. Hendes kunstneriske uafhængighed var betinget af det fysiske og mentale frirum, som hun livet igennem faktisk lykkedes med at etablere omkring sig.<sup>3</sup>

Både i Wegmanns professionelle karriere og i hendes privatliv praktiserede hun altså en slags aktiv feminisme. Dette bliver desto tydeligere ved en simpel optælling af hendes p.t. kendte værker. Den største gruppe af hendes malerier og tegninger, omtrent 40 %, forestiller udelukkende kvinder, dvs. navngivne eller unavngivne personer og andre motiver med kvindelige figurer. Det tilsvarende tal for mænd er kun en tredjedel heraf, ca. 13 % af det samlede værk.<sup>4</sup> Der synes at være ganske få billeder med både kvinder og mænd. Selvom forståelsen af en kunstners værk ikke (kun) kan hvile på (omtrentlige) numeriske forhold, så springer det alligevel i øjnene, at Wegmann hyppigst malede kvinder – og tilsyneladende i alle aldre: *Enken*, *Dame ved klaveret*, *Portræt af lille pige*, *En gammel dame*, *Kvinde med kartoffelsæk*, *Écouen*, *Ung kvinde i skoven*, *Münchener frelserkone*, *Læsende ung dame i en sofa*, *Sørgende kvinde*, *Portræt af ung tænksom kvinde* osv. Hendes samlede værk synes at være et katalog over mange forskellige kvinderoller, som hun gav synlighed og ret som fulgode kunstneriske temaer. Oevret danner dermed på sin egen stilfærdigt insisterende måde en slags feministisk manifest.

1. *En ung pige*, 1885, Den Hirschsprungske Samling



Ill. 1

I læsningen af et kunstværk som *En ung pige* virker det derfor mere end rimeligt at lægge til grund, at Wegmann var særdeles opmærksom på datidens gængse kønsstereotyper. Billedet spiller øjensynligt på modellens køn – det ser vi alle straks – men det ville være naivt at tro, at værket dermed blot reproducerer de normer, som et datidigt maskulint blik havde knæsat. Tværtimod må man som udgangspunkt tro, at den kønsfremstilling, som værket betjener sig af, blev valgt med stor omhu og skal forstås i lyset af kvindefrigørelsen.

## Ikke et portræt

En læsning af *En ung pige* kræver også en stillingtagen til, om der overhovedet er tale om et portræt. Billedet kendes i dag almindeligvis som *Portræt af Marie Triepcke*. Men Wegmann udstillede værket i 1891 under titlen *En ung pige*.<sup>5</sup> Derfor fastholdes den oprindelige titel her, fordi det er en pointe, at værket *ikke* skal opfattes som et portræt af en navngiven person. Wegmann forstod nemlig ikke sig selv som primært portrætmaler, ja, faktisk havde hun et temmelig problematisk forhold til denne del af sin virksomhed. Hun skrev i 1884 til sin ven, den svenske maler Hildegard Thorell (1850-1930): "[...] næsten hver Dag frasiger jeg mig en Portraitbestilling. Folk er som gale, og jeg har jo ikke i sinde at blive udelukkende Portraitmalerinde [...]"<sup>6</sup> Og året efter – samme år som *En ung pige* – var hun endnu mere ærgerlig:

Portrait, Portrait og altid Portrait, det er det der dræber baade Sjæl og Konst, og det har jeg stridt med hele Vinteren; jo den er lykkelig der ikke behøver male for Penge-nes Skyld! Men nu har jeg ogsaa overgivet hele Portraitmalningen, jeg har vist frasagt mig over 20 Bestillinger [...] saa maa det gaae som det kan, det er altid bedre end at blive en daarlig Konstner.<sup>7</sup>

Og i 1925, året før sin død, fortalte hun i tilbageblik, at:

[...] jeg dengang egentlig intet Øjeblik havde tænkt paa at blive Portrætmaler, men meget mere interesserede mig for det, man har kaldt 'Situationsmaleriet'. Ikke 'Genermaleriet', det med en Anekdote i, det har jeg altid hadet. Men netop Situationsbilledet: 'En Kunstners Kvistkammer', 'Moder med sit Barn i en Have', osv. osv., hvad de nu hedder, mine gamle Malerier fra Ungdommens Dage! At jeg blev Portrætmaler, kom jo ganske simpelt af, at jeg havde brugt en Model til et af mine Situationsbilleder, og at man saa fandt Portrætligheden karakteristisk og god!<sup>8</sup>

Wegmann skelnede altså ganske klart mellem sine egentlige portrætter og andre figurbilleder, hvor modellen havde et andet formål end at være en genkendelig person. Og ser vi igen på tallene over oevvrets forskellige værktyper, så fylder navngivne portrætter overraskende nok kun ca. 14 %, mens figurbilleder med unavngivne kvinder eller mænd fylder ca. 40 % (hhv. ca. 31 % kvinder og ca. 8 % mænd) af det kendte værk-korpus. Det er altså den største værkgruppe.

Wegmann regnes almindeligvis som en af de største portrætmalere i dansk 1800-talsrealisme, og hun berømmes for sine psykologisk indtrængende personschildringer.<sup>9</sup> Men denne karakteristik er altså langt fra dækkende for hendes kunstneriske bestræbelser. Hun ville tydeligvis noget andet og mere med sine "situationsbilleder". Hun sagde selv, at hendes strategi kunne koges ned til: "Ingen Realismus foruden Poesie, og ingen Poesie foruden Realismus, dette er mit Valgsprog."<sup>10</sup> Wegmanns 'realisme' kan altså *ikke* betragtes som en 1:1-gengivelse af verden. I stedet må man gå til hendes værker med en forventning om, at der er mere på færde end blot en virkelighedstro og samvittighedsfuld videreformidling af et givet motiv. Wegmanns realisme er – naturligvis – lige så iscenesat som

al mulig anden kunst, og med et lige så allegorisk-symbolsk-poetisk sigte. Så når kunsthistorien anbringer Wegmann i kategorien 'realistisk portrætkunstner', giver det en alt for begrænset forståelse af hendes produktion. Med sine figur-/situationsbilleder sigtede hun bredere, hun ønskede at sætte mere almene problemer under debat. Derfor optræder der langt flere navnløse figurer end portrætterede personer i værket, og derfor er det egentlig kun en ubetydelig biomstændighed, at modellen til *En ung pige* er den senere så berømte Marie Triepcke/Krøyer.<sup>11</sup>

## Intime konkaviteter

Vi skal altså se efter noget andet end portrætlighed, hvis vi skal få hul på *En ung pige*. Så hvilke billedsproglige virkemidler anvender Wegmann i iscenesættelsen af sit situationsbillede? Hun bygger det først og fremmest op med flere konkaviteter som et gennemgående kompositionselement.

For det første bøjer modellen sig frem og skaber dermed et konkavt rum, som så at sige suger beskueren til sig. Den fremadlænende holdning anvendte Wegmann også i to andre værker fra 1880'erne: *Kunstneren Jeanna Bauck*, 1881, og *Portræt af Moritz Melchior*, 1884. Også i disse to tilfælde var modellens positur et middel til at intensivere intimiteten mellem værket og betragteren. Bauck-portrættets kropsholdning er blevet sammenstillet med det tyske ord *Zuneigung*.<sup>12</sup> Det betyder tilbøjelighed eller hengivenhed, og det tilhørende verbum *zuneigen* rummer både betydningen *at bøje sig hen imod* og *at føle hengivenhed for*, og det synes at være denne kobling mellem krop og følelse, som Wegmann også anvender i *En unges piges* positur, hvor hovedet både er bøjet frem og lagt på skrå i en imødekommende hengivenhedsgestus.

Vegetationen og løvhanget bag og over modellen danner også en konkavitet, der delvist indeslutter figuren som et ekko af figurens egen C-formede krumning. Overhængende løvværk

synes at have været et emotionelt, stærkt ladet motiv for Wegmann personligt. Hun anvender det også i ovennævnte portræt af sin nære ven og mulige partner, Jeanna Bauck. Hun fortæller i et brev om en ønskedrøm, hvor synet af grønne grene over hovedet smelttes poetisk sammen med forestillingen om Bauck: "[Jeg] drømte om et deiligt Juuletræ, der udbredte de duftende Greene over min Seng [...]" Hun vågner, og drømmen bliver til virkelighed: Et juletræ bliver båret ind ad døren – som en gave fra Bauck ...<sup>13</sup> Men man behøver ikke at ty til sådanne biografiske pikanterier i læsningen af *En ung pige*, for den løvhytteagtige indramning af figuren stimulerer i sig selv værkets imaginære omfavnelser af beskueren. Vi ser ind i en grøn hule og inviteres indenfor for at dele intimsfære med modellen.

Billedet rummer endnu en beskuerinddragende og betydningsfuld konkavitet, der bogstaveligt talt ligger vandret sammenlignet med løvhyttens lodrette. Som det fremgår af billedet, er den kvindelige model nemlig anbragt i agterenden af en robåd. Billedets – og hermed også beskuerens – synspunkt er i bådens modsatte ende, formodentlig ved årerne. Wegmann billedliggør altså, at beskueren sidder på tomandshånd med en ung kvinde i en båd ved bredden af en sø under et træes løvværk. Iscenesættelsen af denne tête-à-tête opbygges af tre konkave skålforme – krop, løv og båd – som alle har til formål at befordre den intimiserede interaktion mellem værk og beskuer.

## Hånden i skødet

Der findes endnu en – knap så tydelig – konkavitet i billedet, hvis subtilitet imidlertid nærmest er omvendt proportional med dens betydning. Se nærmere på venstre hånd! Den ligger i skødet og danner med tommel- og pegefingrer en mandorlaformet åbning ind mod en mørkt rødme håndhule, mens de to fingre holder spidsen af det kjolebånd/skærf, modellen har om livet. Enden af skærfet er sært nok også rød.



Ill. 2

2.  
En ung pige, detalje, venstre hånd  
i skødet

3.  
Det maskuline blik inkarneret  
Alexandre Cabanel:  
Venus' fødsel, 1863  
Musée d'Orsay, Paris

4.  
Det maskuline blik demaskeret  
Édouard Manet:  
Olympia, 1863  
Musée d'Orsay, Paris

5.  
Olympia, detalje, venstre hånd i skødet

En dydig forklaring på dette ellers uforklarlige forhold kunne være, at båndet har taget farve af håndhulens rødmen. Men ved nærmere eftersyn køber de fleste af os næppe den udlægning, ikke mindst fordi kjolebåndet ender i en meget rød spids. Der synes ikke at være tvivl om, at hånden og kjolebåndet danner en kun nødtørftigt stiliseret vulva, og måske er det et af de første eksplicitte portrætter af en klitoris i billedkunstens historie. Hvad er det, der sker her? Kan Wegmann have været så fræk og modig, at hun malede et kvindeligt kønsorgan *hidden in plain sight*? Og kunne et sådant motiv overhovedet lade sig tænke som en billedmulighed i 1885?

Ja, tanken er ikke utænkelig. Det mest berøgtede vulva-eksempel dengang var selvfølgelig Gustave Courbets *Verdens oprindelse* fra 1866, som Wegmann dog næppe havde set, men som hun højst sandsynligt havde hørt tale om i Paris' kunstliv.<sup>14</sup> Men det er især en anden, herostratisk berømt venstrehånd, som Wegmann synes at have modtaget stafetten fra: Édouard Manets skandaleværk *Olympia* blev udstillet i 1865 på Parisersalonen. Det gengiver en prostitueret og stillede dermed kritiske spørgsmål til billedkunstens og Salonens gængse og dobbeltmoraliske seksualisering af kvinder. På den ene side var Salonens overflod af *soft porn*-pinups socialt acceptable, fordi de blev præsenteret gennem et (meget gennemsigtigt) mytologisk slør, mens man på den anden side lod sig forarge af en demimonde som *Olympia*, der åbenlyst gjorde seksualiteten til et tema.

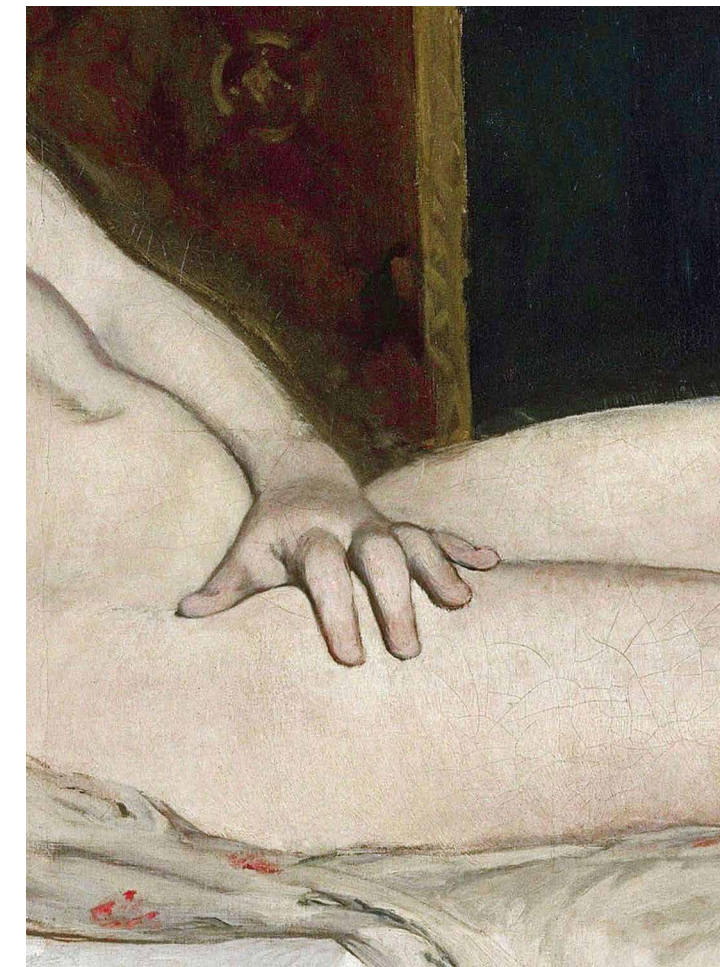
I et typisk salonværk som Alexandre Cabanels *Venus' fødsel* er den nøgne kvindeskulptur stillet til rådighed for et maskulint blik skuelyst. Venus' blik er himmelvendt bag halvlukkede øjne, og hun lader sig passivt beglo. *Olympia* gør det modsatte, selvom hun også er stillet til skue. Men hun *facar* aktivt det begærende blik, hun mødes med. Manet rev sløret væk fra øjnene og konfronterede – provokerende og samfundskritisk – beskueren med, at patriarkatets begærsøkonomi hvilede på den



Ill. 3



Ill. 4



Ill. 5

grundforestilling, at kvinder kun er sexobjekter, hvis ikke ligefrem prostituerede.

Det var bl.a. *Olympias* venstre hånd, der opildnede de bigotte kritikere. Den var så solidt plantet på lår og skød, at den for kritikken blev en slags emblem på billedets trodsige kønspolitiske statement. *Olympia* synes med sin hånd at proklamere: Her regerer det maskuline blik ikke enevældigt. Her bestemmer jeg, hvad du får lov til. Hele *Olympias* selvsikre og håndfaste attitude blev anset for at være så ufeminin og uanstændig, at hun blev beskrevet som "en slags kvindelig gorilla".<sup>15</sup>

*En ung piges* vulva-hånd synes at være Wegmanns videreudvikling af den feministiske protest, som Manet havde nedlagt i *Olympias* venstre hånd. Wegmanns kønnede hånd kan

forstås som en spydigt-kritisk kommentar til den kønstereotype pænhed, der omgav hende. Hun skrev nemlig i et brev om *Jeanna Bauck*-portrættet:

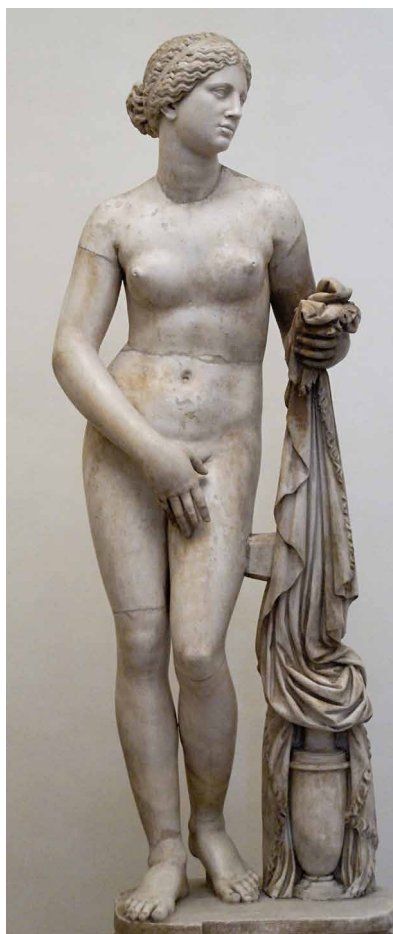
[...] man kunde [ikke] forsone sig med Jeannas Portrait her i Danmark, men det bryder jeg mig ikke noget om, jeg foragter de Danske med deres Spidsborgerlighed, der er gennemgaaende i hele deres Smagsretning. Tænk bare de fandt Jeannas Portrait 'forfløient', det vil sige saa meget som paa Svensk 'rusket', og bare derfor fordi hun ikke pænt glat friseret sidder i en Stol med Hænderne pænt paa Skjødet, som alle deres andre Portraiter.<sup>16</sup>

Det synes, som om Wegmann med *En ung pige* erklærer: ”Vil I ha’ pæne piger med hænderne i skødet? Javel, det får I så, men på *mine* betingelser!” Wegmann synes at tage en fordom om sømmelig kvindelig opførsel på ordet, bruge den, underminere og radikaliserer den, og sende den lige tilbage i hovedet på spidsborgeren.<sup>17</sup>

Wegmanns metamorfoserede hånd refererer imidlertid ikke kun til den samtidige køns- og kunstdebat, men peger også langt tilbage i kunsthistorien. En kvinde, der anbringer en hånd foran skødet, blev allerede i antikken billedliggjort i statueform af den såkaldte *Venus Pudica* – dvs. den skamfulde Venus. *Pudica* kommer af det latinske *pudenda*, dvs. kønsdelene, som med et gammeldags dansk udtryk betegnende nok også blev kaldt skamdelene, endda især om de kvindelige kønsorganer. Den bedst kendte *Venus Pudica*-type er *Afrodite fra Knidos*.

Statuen dækker sit skød med hånden i en såkaldt knidisk gestus, eller en kyskhedsgestus, som findes i mange varianter op gennem kunsthistorien. Det kan virke paradoksalt, at en kærlighedsgudinde skulle skamme sig over sin seksualitet, når det nu er det livsområde, hun bl.a. regerer over. Men en hånd i skødet kan jo både tildække og henlede opmærksomheden på kønnet. Og ser man på statuen, synes kyskhedsgestussen allerede i den antikke tradition at rumme denne tvetydighed.

Wegmann synes at have ladet sig inspirere af denne fortolkningsåbenhed og vendt den kyske forståelse af den knidiske gestus på hovedet i *En ung pige*. I malerens opdaterede version skjuler hånden ikke kønnet; den viser det.<sup>18</sup> Wegmann synes ganske enkelt at gå i rette med den rodfæstede kobling mellem skam og seksualitet, som har domineret i al fald i Vestens kultur.



Ill. 6

*En ung pige* er et skridt i et opgør med denne lange tradition. Wegmann forsøger, foreslås det her, med sin hånd i skødet at skabe et skam-frit – og netop ikke et skam-løst – billede af kvindelig seksualitet.

### Venus fra *La vie moderne*

Og så er der modellens store, intense dybblå øjne. Dådyrøjne eller *My Little Pony*-øjne ville vi sige fra et nutidigt post-disneyficeret synspunkt, mens Homer ville have kaldt hende kvieøjet som et datidigt synonym for kvindelig skønhed. Uanset hvad, så har Wegmann investeret fuld affektværdi i modellens øjne, fordi det er i dét blik, at hun samler værket kønspolitiske bestræbelser.

*En ung pige* har fuld kontrol over den scene, der udspiller sig i maleriet. Med sit dybe, fokuserede blik flirter hun med beskueren, hun præsenterer sit køn, og med samme hånd hiver hun i sit kjolebånd og er altså tilsyneladende ved at tage tøjet af. Maleriet gengiver en forførelsesscene. Modellen inviterer til sex, men på hendes præmisser. Hun lader sig ikke reducere til et passivt sexobjekt som Cabanels *Venus*, men tager i stedet hånd om sin egen situation som *empowered* kønssubjekt. Det er tydeligvis hende, der har taget initiativet, og hun sætter dermed rammerne for, hvordan hun vil ses, og hvordan hun vil udleve sin seksualitet.

Med *En ung pige* synes Wegmann at tage afsæt i Manets frontalsammenstød med datidens kønskonventioner, men hun fravælger den offensive strategi. Hun transformerer i stedet *Olympias* blik og venstrehånd med en hidtil ubemærket, stilfærdig, men alligevel subversiv manøvre, der indsmugler en trojansk hest med dådyrøjne i ”spidsborgerligheden”. For på overfladen synes kvinden i maleriet at opfylde et maskulint blikkes hedeste drømme. Men ved nærmere eftersyn optegnes der mere komplekse kønspositioner. *En ung pige* forbliver nok et begærsobjekt, men begæret går også den modsatte vej. Et såkaldt maskulint blik kendetegnes jo ved, at et subjekt objektgør målet for sit begær, og derved opstår den nok så bekendte ulighed mellem de involverede parter. Subjektet bag et maskulint blik opretholder endog en diskret og distanceret voyeurposition. I *En ung pige* er der derimod tale om en gensidig og intim udveksling af begærende blikke mellem to ligestillede subjekter. Wegmanns begærsdialog underminerer altså den traditionelle blikdynamik,<sup>19</sup> og *En ung pige* opstiller dermed et muligvis utopisk ideal om objektgørelsens ophør. Hun agiterer for en ligestilling mellem kønnene ved at vise, at også en kvinde kan have en seksualitet, spille den seksuelt udfarende rolle og aktivt og åbent kaste begærende blikke. I *En ung pige* bliver mænds datidige monopol på udfoldelse af seksualitet udfordret. Wæk-mann!

Det er påfaldende, hvor meget *En ung pige* foregriber nutidens fjerde-bølge-feminisme, hvor en bevidst seksualiseret iscenesættelse af blik, krop og køn er et våben i et bredere anlagt opgør mod kønsstereotypiernes stadige indflydelse på vores kultur. I Wegmanns oeuvre spiller *En ung pige* en lignende rolle. Maleriet kan ikke kun ses som et billede på seksuel frigørelse, men også som et mere alment favnende frigørelsesideal. *En ung pige* fremviser selvbevidst sit køn – i alle betydninger af ordet – og promoverer dermed en sanselig livsanskuelse, som Wegmann bar med sig overalt som en særlig synsmåde og opmærksomhed over for verden, ikke kun på seksualitetens domæne. Jeanna Bauck rapporterer f.eks. om sit og Wegmanns besøg på Pariser-salonen i 1886:

[...] det är en sådan summa af talang, så att man kunde gå ett helt år och bara studera och lära. Och det är den der äkta ultramoderna feta våta tekniken, blödt och saftigt och läckert, du förstår nog hur jag menar – ingenting annat än det smakar oss, man går omkring som en riktig läckermun och föraktar allt som ej är utmärkt.<sup>20</sup>

Citatet emmer af munter, frigjort nydelse ved sanselige detaljer, som man synes at kunne genkende fra *En ung pige*. Den ”ultramoderne” fede, våde maleteknik anvender Wegmann i f.eks. maleriets perlekæde, i parasollens fjerpragt, i de våde nøkkeroser ved hoften etc. Baucks ord synes tillige gennemsyret af et bramfrit humoristisk overskud, som man også aner i *En ung piges* subtile leg med traditionelle kønsroller. Wegmann synes at have koncentreret denne vitalitet i sit maleri, så det står som en kunstnerisk trosbekendelse. *En ung pige* er en ultramoderne Venus – frigjort, ligestillet, munter, skamfri. *En ung pige* er et feministisk hovedværk i dansk kunst.

6. Efter Praxiteles: *Afrodite fra Knidos* Romersk kopi efter græsk original, 4. årh. f.v.t. Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Rom

- Denne artikel blev indleveret til redaktionen 16.8.2021 og netpubliceret 19.10.2021 som en optakt til Den Hirschsprungske Samlings udstilling ”At male på mange sprog. Bertha Wegmann (1847-1926)”, 16.02-29.05.2022.
- Værket blev erhvervet af Den Hirschsprungske Samling i 2020, ikke uden en vis tumult i medierne. Maleriets titel er almindeligvis *Portræt af Marie Triepcke*, men Wegmann har selv betitlet det *En ung pige*, som derfor anvendes her. Det er vigtigt for det følgende, at ordet *pige* i titlen ikke læses som barn eller teenager, dvs. i den betydning, ordet har i dag. For betød pige *en ugift kvinde*, se definitionen af ordet i *Ordbog over det danske Sprog*: ”i al alm. om ung, ugift kvinde (ofte m. [...] egenskaber som ungdom, skønhed, friskhed osv.)”, ordnet.dk/ods/ordbog?query=pige.
  - Se Lene Bøgh Rønbergs artikel i dette katalog.
  - Se f.eks. brev af 25.7.1883 fra Wegmann til Dorothea Melchior: “[...] jeg har den Egenhed saa at sige at betragte München som mit Arbejdsrum, og i et saadant vil jeg være fri og ugeneret.” Eller brev af 15.8.1883 fra Wegmann til Moses Melchior: ”Jeg veed at jeg ikke kan arbejde andre Steder end hos mig selv, og at jeg kun kan gjøre noget virkelig Godt om jeg har fuldstændig Frihed, baade i Opfattelse som ogsaa Udførelse [...]” Begge breve i Håndskriftsamlingen, Det Kgl. Bibliotek, København. Mange af Wegmanns breve er online-publiceret på arkiv.hirschsprung.dk.
  - Landskaber og byscener fylder ca. 30 %, stilleben 9 %, interiører 5 % og uidentificerede motiver ca. 3 %. Denne optælling bygger på kunsthistorikeren Charlotte Linvalds meget nyttige værkliste, som udgør det eneste samlede overblik over Wegmanns sparsomt udforskede oeuvre. De nævnte procenttal skal tages med forbehold, da værklisten primært bygger på værktitler. En titel som f.eks. *Klostergang i Tyrol* røber ikke, om værkets aktører er kvinder eller mænd. Optællingen kan af denne grund ikke gøre krav på nøjagtighed. Desuden er mange værker i dag enten ikke sikkert identificerede eller slet og ret ukendte. Se Charlotte Linvald: *Receptionsteoretiske og -historiske overvejelser over kunstneren Bertha Wegmann*, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet 2009, vol. II, s. 1-80.
  - Se NN: *Fortegnelse over Billeder, Studier og Tegninger af Frk. Bertha Wegmann, hvilke Kunstnerinden lader sælge ved Auktion ...*, København 1891, kat. nr. 36: ”En ung Pige. 1885. 119 × 108.” Dette kat. nr. 36 må være identisk med Triepcke-billedet, fordi årstallet, målene og et håndskrevet nr. 36 på blændrammen matcher. Desuden findes en replik af Triepcke-billedet på P.S. Krøyers dødsboauktion i 1910 med titlen: ”En ung pige siddende i en have”, (kat. nr. 535 C, i dag i John L. Loeb Jr. Collection, USA). Titlen *En ung pige* blev altså oprindeligt anvendt på begge varianter af billedet. I 2020 har kunsthistorikeren Emilie Boe Bierlich bragt en anden titel i spil, se Bruun Rasmussen Kunstauktioners web under overskriften *Museumskøb* (konsulteret 1.10.2021). Bierlich foreslår, at det værk, Wegmann udstillede på Salonen i Paris i 1885 under titlen ”*Me Voici!*”; – *portrait*, er identisk med *En ung pige*, se F.-G. Dumas (red.): *1885, Catalogue illustré du Salon*, Paris 1885, kat. nr. 2373, s. 50. Men en salomanmeldelse afkræfter dette, da det udstillede Wegmann-maleri beskrives med ordene: “[...] elle se promenait à travers les allées du parc, elle entre brusquement dans un pavillon [...]”, og det passer ikke på *En ung pige*. Se Fourcaud: ”Le Gaulois-Salon. Supplément du Gaulois”, i *Le Gaulois, littéraire et politique*, nr. 1022, 30.4.1885, s. 2. Hvilket værk, Wegmann valgte at udstille, er p.t. uvist. Tak til Emilie Boe Bierlich og Julie Arendse Voss for venligt og kollegialt at have drøftet dette spørgsmål.
  - Brev af 11.4.1884 fra Wegmann til Hildegard Thorell, Nationalmuseum, Stockholm.
  - Brev af 9.4.1885 fra Wegmann til Hildegard Thorell, Nationalmuseum, Stockholm. I den bevarede Wegmann-korrespondance optræder der flere hjertesuk over portrætestillingerne.
  - E.D. [= redaktøren Eva Dithmer-Vanberg?]: ”Da jeg var Pige. Malerinden Bertha Wegmann fortæller”, i *Vore Damer*, nr. 24, 13. Aargang, 11.6.1925, upagineret.
  - Se f.eks. *Bertha Wegmann på Øregaard*, Øregaard 1998, s. 8 og s. 26-29.
  - Brev af 17.10.1883 fra Wegmann til Hildegard Thorell, Nordiska Museet, Stockholm.
  - Maleriets tilblivelse er omtalt i Marie Triepckes/Krøyers dagbog: ”Jeg havde siddet Model for Bertha Wegmann til et stort Portræt, som blev malet i Tivolis Have nede ved Voldgraven – den Gang hørte dette slet ikke med til det offentlig tilgængelige Tivoli – men var en idyllisk Plads med høje Siv, Aakander og Vildænder, hvor kun særlig benaad[ede] fik Lov at komme ind. – Min Model-siddende strakte sig over et halvt Aar [...]” Citeret fra Lise Svanholm: *Marie Krøyer 1867-1940 – en kunstnerskabne omkring århundredskiftet*, København 1987, s. 22-24.
  - Denne interessante bemærkning i forbindelse med *Jeanna Bauck*-portrættet skyldes Carina Rech, se ”Friendship in Representation. The Collaborative Portraits by Jeanna Bauck and Bertha Wegmann”, i *RIHA Journal* 30.11. 2018, upagineret, note 20. At Wegmann kunne have associeret lige så meget på tysk som dansk, er ikke usandsynligt, da hun var flydende på tysk, jf. også Realismus-citatet ovenfor.
  - Se brev af 26.12.1871 fra Wegmann til Dorothea Melchior, Håndskriftsamlingen, Det Kgl. Bibliotek, København.
  - Maleriet befandt sig dengang i utilgængelige privatsamlinger, men rygtet om det var vidt udbredt, se f.eks. Emil Hannover: ”Gustave Courbet”, i *Tilskueren*, januar 1900, s. 53: “[...] man vidste om Courbet, at han en Gang havde nedværdiget sig til at male nogle obscene Billeder for en Tyrk, der levede i Paris [...]” Tak til kunsthistorikeren Signe Havsteen for at have henledt min opmærksomhed på Hannovers artikel.
  - Denne karakteristik skyldes den franske kunstkritiker Amédée Cantaloube (efter 1830-1883). Citeret fra T.J. Clark: *The Painting of Modern Life*, Princeton, New Jersey 1984, s. 287, note 59.
  - Brev af 8.9.1882 fra Wegmann til Hildegard Thorell, Nordiska Museet, Stockholm. *Forfløjen* rummer både betydningerne forvildet, vildfaren, letsindig, kåd og vilter. Se *Ordbog over det danske Sprog*, ordnet.dk/ods/ordbog?&query=forfl%C3%B8jen. Med *rusket* mener Wegmann det svenske *ruskig*, som i denne sammenhæng betyder skrækkelig, væmmelig.
  - Det er en pudseløjerlig kendsgerning, at Wegmann ofte havde adresse hos sin søster, der boede i ”Villa Pussy i Rungsted”. Se f.eks. brev af 11.9.1910 fra Wegmann til Julie Louise Frederikke Hegel, Håndskriftsamlingen, Det Kgl. Bibliotek, København.
  - Den væsentligste forskel mellem den tidligere, ufærdige version af *En ung pige*, ca. 1884, John L. Loeb Jr. Collection, og Den Hirschsprungske Samlings fra 1885 vedrører netop den venstre hånd. I Loeb-udgaven er den anbragt tættere på højre hoft og ikke midt i skødet, direkte over kønnet, sådan som det er tilfældet med den senere version. Et bud på, hvorfor der eksisterer to versioner, kunne derfor være, at Wegmann blev opmærksom på den knidske gestus som en væsentlig reference under udfærdigelsen af første version og da besluttede at fremstille en ny, hvor venstre hånd blev ’korrekt’ anbragt.
  - Carina Rech har en lignende pointe i sin analyse af Jeanna Baucks blik: *Den danske konstnären Bertha Wegmann målande ett porträtt, 1870’erne*: “[...] Jeanna Bauck subverts patriarchal structures of the gaze and counteracts the objectification of women in painting”, se Rech 2018, afsnit [4].
  - Brev af 25.6.1886 fra Jeanna Bauck til Hildegard Thorell, Nordiska Museet, Stockholm.