

SIRI DERKERT MODERNIST MODE TECKNARE

Kläder,
konst och kön
i avantgardet

Borås Konstmuseum, Textilmuseet och
Institutionen Textilhögskolan vid Högskolan
i Borås

Utgiven av Centrum för textilforskning, CTF

Borås Konstmuseum

Textilmuseet

Millesgården

Norrköpings Konstmuseum



Siri Derkert (1881-1973) var inte bara en banbrytare med sin kubism utan överskred också konstens gränser genom att röra sig mellan genrer. I detta unika projekt tolkas och rekonstrueras hennes modeteckningar från 1917-21 och presenteras sida vid sida med hennes måleri. Vi möter en kvinnlig konstnär som försöker skapa sig en väg genom det modernistiska fältet i Sverige på tio- och tjugotalet.

Siri Derkert
Modernist
Modetecknare



SIRI DERKERT
MODERNIST
MODETECKNARE

Utgives av och beställes genom/Published by and ordered from:

Centrum för Textilforskning/The Textiles Research Centre

Inst. Textilhögskolan/School of Textiles

Högskolan i Borås/University College of Borås

SE-501 90 BORÅS

Tel: +46 (0)33 164163

Fax: +46 (0)33 164009

E-mail: ctf@hb.se

Katalogredaktör/Editor: Annika Öhrner

Fotograf/Photographer: Jan Berg, Textilmuseet, verk i privatägo och kläder sid 33-42;

Moderna Museet, egna verk; Norrköpings Konstmuseum, eget verk; Sundsvalls Museum,
ill. sid. 25; Kungliga Biblioteket, brev sid. 26; Joakim Bergström, bild I; Anna-Lena

Lindberg, ägare till foto sid 15. Övriga historiska dokumentära fotografier ägs av
familjen Derkert.

Engelsk översättning/English translation: Peter Samuelsson

Grafisk formgivning/Graphic design: Mako Fukuda

© 2001 Familjen Derkert/BUS, skribenterna och fotograferna/

by the Estate of Siri Derkert/BUS, the writers and photographers

Tryck/Printing: Etcetera offset AB, Borås, 2001

ISBN 91-631-1523-9

Innehåll/Contents

Förord/Preface	7
Maria Carlgren: Siri Derkert – modernist och modetecknare	11
Siri Derkert – Modernist and Fashion Designer	
Gunnel Larsson och Ulla Eson Bodin: Från modeteckning till bärbara kläder	33
From Fashion Drawings to Wearable Clothes	
Annika Öhrner: Dam i landskap – Siri Derkert i modernismen	47
Lady in a Landscape – Siri Derkert in Modernism	
Bildavdelning/Plates	69
Verkförteckning/List of Exhibited Works	81
Credits	94

FÖRORD

Preface

Utställningen *Siri Derkert – modernist och modetecknare* initierades av Centrum för Textilforskning och har växt fram som ett samarbete mellan Institutionen Textilhögskolan vid Högskolan i Borås, Borås Konstmuseum och Textilmuseet. Den utgår från en magisteruppsats i konstvetenskap av Maria Carlgren där hon behandlar Siri Derkerts verksamhet som modeskapare. Projektet har omfattat att visa Siri Derkerts modeteckningar från 1917–1921, tolka, analysera och sy upp ett antal av dessa och presentera dem mot bakgrund av hennes samtida måleri. Med utställningen vill vi visa på de unika möjligheter och resurser som finns i landets textilregion och att samverkan mellan forskning och förmedling kan nå en bred publik och stimulera till upplevelser och diskussion.

I ett samarbete mellan de tre institutionerna i Borås sätter vi in Siri Derkerts nyskapande värld i 2000-talets perspektiv. Design, mode, textil, fotografi och film kopplas i vår tid allt närmare samman med konsten. När Siri Derkert för snart hundra år sedan kom att arbeta med tankar kring mode och kläder, blev hon i Sverige en föregångare genom att liksom de avantgardiska konstnärerna i den internationella modernismen »betrakta kläder både som estetiska objekt och rörliga bilder«. Om detta har Maria Carlgren skrivit i katalogen utifrån sin uppsats, som publicerades 1999. Siri Derkerts verksamhet som modetecknare blev vid tiden inte uppskattad som en del av hennes modernism, och ända fram till idag har konsthistorien antingen ignorerat den eller beskrivit den som en verksamhet vid sidan av det egentliga konstnärskapet.

Annika Öhrner, som är konstvetare och specialiserad på Siri Derkerts omfattande konstnärskap, har varit den som ställt samman de samtida konstverk av Siri Derkert som visas i utställningen och hon är

The exhibition *Siri Derkert – Modernist and Fashion Designer* was initiated by the Textiles Research Centre, and has been developed in co-operation between the School of Textiles in Borås, Borås Museum of Modern Art and the Museum of Textiles. It has its basis in an MA dissertation at Lund University by Maria Carlgren, in which she studies Siri Derkert's work as a fashion designer. The project has consisted in showing Siri Derkert's fashion drawings from the period 1917–1921, interpreting, analysing and realising a number of them, and to present them against the backdrop of her contemporary painting. With this exhibition we want to point to the unique possibilities and resources that are found in Sweden's textile industry region, and which may, through a co-operation between academia and mediating institutions, reach the public at large and give a stimulus to new experiences and discussions.

With the collaboration between the three institutions in Borås, we place Siri Derkert's creative world in a 21st-century perspective. Design, fashion, textile, photography and film are more and more closely associated with art. Almost a century ago, when Siri Derkert started to reflect about fashion and clothing, she became a forerunner in Sweden by "viewing clothes as both aesthetic objects and moving pictures," like modernism's international avant-garde artists did. Maria Carlgren writes about this subject in the catalogue. Siri Derkert's work in fashion drawing was not appreciated as part of her modernism at the time, and until today art histories have either disregarded it or viewed it as something apart from her proper art works.

Annika Öhrner, who is an art historian and has specialised on Siri Derkert's extensive work, has put together the contemporary works of art by Siri that are shown in the exhibition, and she has also edited the exhibition catalogue. It is both a matter of showing her work from 1915–1916 in the cubist tradition, which she pioneered in Sweden, other pictures, especially the Danish landscapes from 1918 and 1919, and the fashion drawings, and thereby to display the breadth of Siri Derkert's modernism. Annika Öhrner deals with this issue in her article in the catalogue.

The clothes that are shown in the exhibition have been produced in an artistic working process at the School of Textiles, which included interpretation, the pattern design and needlework, and was led by the assistant lecturer Gunnar Larsson, in consultation with professor Ulla Eson Bodin. A special problem in the remakes has been getting hold of the right qualities of fabric. Since the clothes are only drawn from the front, creative imagination and studies of the literature has had to follow Siri Derkert's hand around the hips and shoulders to the bands and elegant pleats in the back. The interesting process of interpretation is described in a section in the catalogue.

It is probably no coincidence that this project started in Borås. *Birgittaskolan*, for which most of the fashion drawings were made, was located in Stockholm but had a branch in Gothenburg, the big neighbouring city to the west of Borås. There is a long tradition of textiles in Borås, both in the industry and now also in advanced design education. There is also a large and unique Museum of Textiles with large collections. Modernism and contemporary art have established positions at Borås Museum of Modern Art.

We want to take the opportunity to thank Moderna Museet in Stockholm, the Norrköping Museum of Art, and Hälsingland's Museum in Hudiksvall, as well as the private owners for their generous loans to the exhibition. We are also glad to have this opportunity to work with the Milles Museum and the Norrköping Museum of Art where the exhibition will presently be shown.

We had wished to have Siri Derkert walking through town with one of her exciting hats, dressed in one of the design conscious creations she often wore. She would have looked around with her sharp eyes along the facades in the streets, and been seen by the inhabitants in Borås as the moving work of art that she was in all her person.

Borås, September 2001

Rolf Danielsson
director
Museum of Textiles

Lars Eriksson
director of studies
School of Textiles
University College of Borås

Elisabet Haglund
director
Borås Art Museum

även redaktör för utställningens katalog. Det handlar både om att visa hennes verk från 1915–1916 i den kubistiska traditionen, där hon var banbrytare i Sverige, och att genom andra bilder, i synnerhet de danska landskapen från 1918–1919 och modeteckningarna, visa bredden i Siri Derkerts modernism. Annika Öhrner behandlar detta i sin artikel i katalogen.

I ett konstnärligt utvecklingsarbete vid Institutionen Textilhögskolan som omfattat interpretation, mönsterkonstruktion och sömnad och lettts av universitetsadjunkt Gunnar Larsson i samråd med professor Ulla Eson Bodin, har man utifrån Siri Derkerts material skapat de klädesplagg som visas i utställningen. Ett speciellt problem vid nyskapandet har varit att få tag i de tygkvalitéer som erfordrads. Eftersom kläderna endast finns tecknade framifrån har man genom den skapande fantasin och litteraturstudier fått försöka följa Siri Derkerts teckningslinjer också runt höfter och axlar till ryggens skärningar och sirliga veck. Den intressanta tolkningsprocessen har beskrivits i ett avsnitt i katalogen.

Det är nog ingen slump att det just är i Borås som detta projekt startar. Birgittaskolan, som de flesta modeteckningarna är skapade för, låg i Stockholm men hade ett systerföretag i Göteborg, Borås stora grannstad. I Borås finns en lång textil tradition med både industri och nu avancerad designutbildning. Här finns också ett stort och unikt textilmuseum med omfattande samlingar. Modernismen och den samtida konsten har ett starkt fäste på Borås Konstmuseum.

Vi vill passa på att tacka Moderna Museet, Norrköpings Konstmuseum, Hälsinglands Museum liksom inte minst de privata ägarna av konstverk för deras generösa utlån till utställningen. Vi är också mycket glada över att få samarbeta med Millesgården och Norrköpings Konstmuseum, som kommer att visa utställningen inom kort.

Siri Derkert – modernist och modetecknare

Siri Derkert – Modernist and Fashion Designer

Maria Carlgren



Siri Derkert: Modeteckning/*Fashion plate*,
kat nr 11.

SIRI DERKERT (1888–1973) skapade under slutet av 1910-talet och början av 1920-talet scenkostymer, modeteckningar till klädkollektioner och modeillustrationer.¹ Under sin vistelse i Paris 1913–1914 kom hon både i direkt och indirekt kontakt med konstnärer som arbetade estetiskt med kläder. Hon hade den finländske konstnären Valle Rosenberg (1891–1919) att dela sitt intresse för kläder med och hon gick på den ryska konstnären Marie Vassillieffs konstskola, som var en mötesplats för samtidens avantgardekonstnärer och poeter såsom Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Amadeo Modigliani, Pablo Picasso samt Sonia Delaunay och Robert Delaunay.² De är kända som målare eller poeter, men de kan alla på ett eller annat sätt också kopplas till kläder och klädkapare. Vassillieff själv skapade till exempel kläder till den Svenska baletten på 1920-talet och Picasso till den Ryska baletten på 1910-talet.³ Modiglianis fru Jeannes Hébuterne var konstnär och klädkapare och Robert Delaunay ritade modeteckningar till Vogue.⁴

Som klädkapare är Sonia Delaunay emellertid den mest namnkunniga. Hennes kubistiskt inspirerade och färgintensiva kläder väckte stor uppmärksamhet i Paris konstnärskretsar under 1910-talet. Kläderna skapade hon utifrån simultanismen, en teori om rörelsen och det dynamiska samspelet mellan färg och form som hon och hennes man Robert Delaunay arbetade fram. Sonia Delaunays kläder prisades och bars av Cendrars och Apollinaire, liksom av dadaisterna som skrev dikter till dem. De fick också direkt påverkan på de kostymer som futuristerna skapade.⁵

Att Siri Derkert både var kubist och klädkapare är således ingen slump. För den tidiga 1900-talsmodernismens avantgardekonstnärer var klädedräkten betydelsefull både som ett estetiskt objekt och som uttryck för den konstnärliga individualiteten. Det pulserande moderna livet uttrycktes i konsten genom modernismens gestaltning av tiden, rörelsen och rummet – inte minst i de moderna kläderna som rörde sig i takt med det moderna livet. Genom kläderna transformeras det modernistiska måleriet till skulpturer och till rörliga bilder.⁶

Siri Derkerts insatser som klädkapare ska ses som ett led i modernismens strävan efter ett utvidgat och gränsöverskridande

At the end of the 1910s and the beginning of the 1920s, Siri Derkert (1888–1973) designed costumes, fashion collections and fashion plates.¹ During her visit to Paris 1913–1914, she got in both direct and indirect contact with artists who were working aesthetically with fashion design. She was accompanied by the Finnish artist Valle Rosenberg (1891–1919), with whom she shared her interest in clothes, and she attended the Russian artist Marie Vassillieff's art school, which was a meeting place for contemporary avant-garde artists and poets such as Apollinaire, Blaise Cendrars, Amadeo Modigliani, Pablo Picasso, and Sonia and Robert Delaunay.² They are all known as painters and poets, but can in one way or another also be connected to fashion and costume design. For example, Vassillieff herself made the costumes for the Swedish Ballet in the 1920s, and Picasso for the Russian Ballet in the 1910s.³ Modigliani's wife, Jeannes Hébuterne, was an artist and fashion designer, and Robert Delaunay made fashion plates for the *Vogue*.⁴



Siri Derkert:
Modeteckning/
Fashion plate,
kat nr 26.

As a fashion designer, however, Sonia Delaunay is the most renowned. Her cubist and richly coloured clothes attracted a lot of attention in Parisian art circles in the 1910s. She used Simultaneism as the basis for her designs, a theory of movement and the dynamic interplay between colour and form that she and her husband, Robert Delaunay, developed. Sonia Delaunay's clothes were praised and worn by Cendrars and Apollinaire, as well as the Dadaists, who wrote poems to them. They also directly influenced the clothes that the Futurists designed.⁵

It is thus no coincidence that Siri Derkert was both a cubist and a fashion designer. For the avant-garde artists of early 20th-century modernism, dress was important both as an aesthetic object and as a way of expressing artistic individuality. The beat of modern life was expressed in art through modernism's representation of time, movement, and space – not the least in modern clothing that was fully conversant with the times. Through clothing, modernist painting was transformed into sculpture and moving pictures.⁶

Siri Derkert's work as a fashion designer should be regarded as being part of modernism's effort to extend and transgress the concept of art and the art field, and as an expression of avant-garde aesthetics.⁷

As a modernist aesthetic object, dress can be made visible in a gender-theoretical perspective that criticises the view of modern art as a limited and fixed number of artistic expressions in a linear and chronological sequence, where the isms are isolated islands that follow one another like beads on a string. Such a selective and hierarchical perspective marginalises many modernist utterances. In addition to a hierarchical notion of art, one of the characteristics of modernism is its aspiration to reconsider the limits of art and break with established norms. In the first decades of the 20th century, many avant-garde artists worked transgressively with both form and material.⁸ This is where we find clothing as an artistic means of expression, for example in Cubism and Futurism, or in art groups such as De Stijl and Bauhaus. They did not restrict themselves to pure art, *l'art pour l'art* – art for art's sake. Art had a practical function in the surrounding world and was to remould modern reality, the cities, houses, clothes and everyday articles.⁹

konstbegrepp samt som ett uttryck för den avantgardistiska estetiken.⁷

Klädedräkten som ett modernistiskt estetiskt objekt kan synliggöras genom ett genusteoretiskt förhållningssätt som kritiserar uppfattningen om den moderna konsten som ett begränsat och fastlagt antal konstnärliga uttryck i en linjär och kronologisk sekvens, där ismerna betraktas som isolerade ör följande på varandra i ett pärlband. Ett sådant selektivt och hierarkiskt synsätt marginalisrar en stor del av modernismens uttryck. Samtidigt med ett väl förankrat hierarkiskt konstbegrepp är strävan att ständigt ompröva själva konstbegreppets gränser och att bryta mot etablerade normer en av modernismens väsentliga kännetecken. Många av avantgardets konstnärer verkade gränsöverskridande i både form och material under 1900-talets första årtionden.⁸ Det är här vi finner klädedräkten som ett konstnärligt uttryck, hos exempelvis kubister, futurister eller grupper som De Stijl och Bauhaus. De nöjde sig inte med den rena konsten, »*l'art pour l'art*« – konsten för konstens egen skull. Konsten skulle föras ut till praktiska uppgifter i den omgivande verkligheten och användas för att i grunden stöpa om den moderna mänskans verklighet, hennes städer, hus, kläder och bruksföremål.⁹

Kläder som individuella objekt

Jämsides och inflätat med avantgardekonstnärernas intresse att skapa kläder som rörliga bilder, levde idén om (den manlige) konstnärsbohemien med dess särskilda klädkoder, som strävade efter att vara så olik borgaren som möjligt, men som ofta blev en spegelbild. Guillaume Apollinaire bar till exempel ofta en pappskjorta med en slips ditmålad med tusch och Max Jacob en bländvit frackskjorta och aftondräkt – men bara på dagen.¹⁰

Siri Derkerts förhållande till sina kläder är ett belysande exempel på avantgardekonstnärernas intresse för, men också motsägelsefulla relation till kläder. Siri Derkert uppmärksammades under 1960-talet för sin speciella klädstil och kläderna hon då för det mesta bar; svarta

läderbyxor, gärna skjortan bak och fram och svart basker, knöt tydligt an till avantgardets klädkoder under 1910- och 20-talen.

Kläder skall vara strama, säger Siri Derkert som är iförd sina byxor, sin blus, grå jacka och glasögonen i snodd kring halsen, bandrosett vid högtidligare tillfällen och har annat att tänka på. [...] Blusar ja. Sara [Lidman] säger att jag borde skaffa tio till. Dom är bra som jag har och *vändbara*. Två dar på ena sidan, två dar på den andra. Tre om ingen tjatar... Byxorna var det bråk om. Jag sa till skräddaren flera gånger att dom skulle vara herrbyxor. Sen fattade han det. Nu är dom bra!¹¹



Siri Derkert i sin ateljé på Lidingö 1968, till vänster konstvetaren Anna-Lena Lindberg /*Siri Derkert in her studio on Lidingö 1968, to her left, the art historian Anna-Lena Lindberg.*

Siri Derkert ville gärna framhålla att kläder var henne likgiltigt – eftersom hon använde samma skjorta dag efter dag. Samtidigt illustrerar citatet att hon var påtaglig klädmedveten: hon pekade på de stora problem hon hade haft för att få skräddaren att sy byxorna precis så som hon ville ha dem, som herrbyxor.

Attributen ger tydliga kopplingar till den manlige bohemens utstyr och understryker hur den manliga kostymen kom att bli ett

Clothes as objects of individuality

Alongside, and intertwined with, the avant-garde artists' interest in designing clothes as moving pictures, there was a notion of the (male) bohemian artist with a special dress code, who wanted to differ as much as possible from the bourgeois, but who often became a mirror image of what he wanted to reject. Guillaume Apollinaire wore a paper shirt with a drawn ink tie, and Max Jacob a dazzlingly white dress shirt and evening dress – but only in the day.¹⁰

Siri Derkert's attitude to clothes is an illustrative example of the avant-garde artists' interest in, but also ambivalent relation to, clothes. Siri Derkert attracted attention for her special style and the clothes she wore: the black leather trousers, often with the shirt the wrong way round, and a black beret obviously linked up with the dress codes in the avant-garde of the 1910s and the 1920s.

"Clothes should be strict," Siri Derkert says. She wears trousers, a grey jacket and spectacles in a string around the neck, with a favour on formal occasions, and has other things on her mind. [...] "Blouses, yes. Sara [Lidman – Swedish writer] says that I should get ten more. The ones I've got are good and *reversible*. Two days on one side, two more on the other. Three if no one nags me... There was a row about the trousers. I repeatedly told the tailor that they were to be men's trousers. Now they're all right!"¹¹

Siri Derkert liked to stress that clothing was all the same to her – since she wore the same shirt day after day. At the same time, the quote shows how obviously clothes-conscious she was: she points to the problems she has had in getting the tailor to make the trousers just the way she wanted them, as men's trousers.

The attributes connect with the male bohemian outfit and emphasise the way men's suits became signs of emancipation and modernity for women artists in the 1910s and 1920s. Through men's suits women artists could manifest their wish to free themselves in face of the prescribed role of bourgeois women. To be an artist and free meant being a bohemian – that is, a man.

There are also examples from the 1910s of how Siri Derkert dressed. In a letter from 1916 there are a few fashion drawings from Valle Rosenberg to Siri Derkert, a dress, a raincoat, and a suit, which he sent from Italy and wanted her



Valle Rosenberg: Kostym till Siri Derkert, och fotografi av Siri Derkert iförd den uppsydda kostymenten, 1916/*Dress suit for Siri Derkert, and Siri Derkert in the finished suit, 1916*, kat nr 58



uttryck för emancipation och modernitet för de kvinnliga konstnärerna under 1910 och 1920-talen. Genom den manliga kostymenten tydliggjorde de kvinnliga konstnärerna en önskan att frigöra sig visavi den borgerliga kvinnorollen. Att vara konstnär och fri betydde att vara bohem, alltså man.

Också från 1910-talet finns det exempel på hur Siri Derkert klädde sig. I brev från 1916 återfinns modeteckningar av Valle Rosenberg till Siri Derkert, en klänning, en regnkappa och en kostym, som han sände till henne från Italien och önskade att hon skulle sy upp. Detta kunde han ge henne oberoende av sin knapra ekonomiska situation och det stora avståndet till trots.

Har Du din nya kostym färdig än? och klädningen av bomullstyg!
Skicka mig fotografier när dom är färdiga – gör! är Du riktigt riktigt snäll! Hjärtat mitt [...] ¹²

En dräkt, eller kostym som Rosenberg benämnde den, har en höftlång kavaj till en ankellång vid kjol med maskulina attribut i kavajen. Att kostymenten verkligen syddes upp visar ett fotografi med Siri Derkert iförd den. Även om kostymenten från 1916 inte är så radikal som skinnbyxorna som hon bar på 1960-talet så visar kostymenten på det maskulina inflytande som fanns i den kvinnliga dräkten under 1910-talet.

Scenkostymer till en dansföreställning på Intiman

Siri Derkert var förmodligen den första svenska modernisten att arbeta med kläder som konstnärlig uttrycksform. Redan 1917 genomförde hon med konstnären Anna Petrus, Märta Kuylentisterna och sin syster Sonja Derkert en avantgardistisk dansföreställning på Intiman i Stockholm. Inspirerade av den Ryska baletten lät de dans, musik, dekor och kostym bilda ett allkonstverk. Scenkostymerna uppmärksammades särskilt och fick fin kritik i recensionerna i Stockholmstidningarna dagen efter föreställningen.



»1. Fröken Marta Kuylenstierna. 2. Fru Anna Petrus. 3. Fröknarna Derkert. Dess nya utöfvarinnor af den estetiska danskonsten ha i dagarna visat sin eminenta talang genom uppträdande å Intima teatern härstädes.« Ur Idun, 13 maj 1917/«1. Miss Marta Kuylenstierna. 2. Mrs Anna Petrus. 3. The Misses Derkert. These new performers of the aesthetic dance recently showed their eminent talents at Intiman.» From Idun May 13, 1917.

[...] en komplimang för utsökta färger och förträffligt komponerade dräkter, komponerade av de unga konstnärinnorna själva och utförda av Birgittaskolan.¹³

Några uppsydda bevarade dräkter är inte kända, men i recensioner i dags- och veckotidningar finns fotografier på ca 10 olika scenkostymer från dansföreställningen.¹⁴

Kostymerna stod till största delen Siri Derkert för. Men även Valle Rosenberg var involverad i arbetet, trots att han befann sig i Italien.¹⁵ Hans bidrag var förmodligen Pierrotdräkter, som Siri Derkert och hennes syster Sonja Derkert bar i dansnumret »Pierrot och Pièrret« till ett musikstykke av Peter Tchaikovskij.

Flera av dräkterna som Siri Derkert skapade är orientalistiskt inspirerade, utförda i svepande tunna tyger och riktigt dekorerade med pärlor och pärlband. I dansnumret »Khadras dans« bars en vit dräkt med röda korallkedjor och blå pastelltoner i dekorationerna som gav en »omedelbar stämning af haf och sol«.¹⁶ Där fanns även egyptiskt inspirerade dräkter i klara färger och med tydliga linjer. Att den Ryska baletten var tidens stora inspirationskälla förstås i dräkterna till Intiman. Men även det puristiska och stiliserade fanns företrädd av en snäv klarblå klänning till röda skor med 10 cm höga klackar

to have made. This he was able to give to her in spite of his being badly off and far away.

Is your new suit finished yet? and the cotton dress! Send photographs to me when they are finished – do! that would be really, really good of you! My dear [...]¹²

The suit that Rosenberg talks about has a jacket with masculine attributes that reaches the hip and an ankle-length skirt. That Siri Derkert had the suit made can be seen in a photograph where she wears it. Although the suit of 1916 is not as radical as the leather trousers she wore in the 1960s, it shows a masculine trait that could be found in women's clothing in the 1910s.

Costumes for a dance show at Intiman

Siri Derkert was probably the first Swedish modernist to work with clothes as an artistic means of expression. As early as 1917, she produced an avant-garde dance show at *Intiman*, a theatre in Stockholm, together with her sister Sonja Derkert, the artist Anna Petrus, and Märta Kuylenstierna. With inspiration from the Russian Ballet, they combined dance, music, scenery, and costume into a *Gesamtkunstwerk*. The costumes were specifically singled out for praise and received good reviews in the Stockholm papers the day after the premiere.

... a compliment on the choice colours and the splendidly designed costumes, created by the three young artists themselves and made at *Birgittaskolan*.¹³

None of the finished costumes are known to have survived, but the reviews in the daily and weekly press are illustrated by photographs of about ten different costumes from the show.¹⁴

Siri Derkert designed most of the costumes, but Valle Rosenberg was also involved in the work despite the fact that he was in Italy.¹⁵ He probably contributed with the Pierrot costumes that Siri Derkert and her sister Sonja Derkert wore in the act "Pierrot and Pièrret" to a piece of music by Tchaikovsky.

Several of Siri Derkert's costumes show an oriental influence, made in flimsy materials and richly decorated with beads and pearls. In the dance act "Khadra's Dance" there



Siri Derkert iförd scenkostym, i samband med dansföreställningen på Intiman 1917/*in a costume at the show at Intiman 1917.*
Foto: Almberg & Preinitz.

was a white dress with red coral chains and blue pastel decorations that produced an "immediate sense of sun and sea."¹⁶ There were also costumes with Egyptian traits, having bright colours and clear lines. One realises that the Russian Ballet was the great source of inspiration at the time when one looks at the costumes for the *Intiman* show. But there were also purist and stylised elements in a narrow, bright blue dress and red shoes with ten centimetre high heels that Siri Derkert wore in one number.¹⁷ Siri Derkert was in the midst of modernist aesthetics and the *Intiman* show is a clear example of how modernism did not just include the concrete and the abstract but also oriental influences.¹⁸

The idea of a *Gesamtkunstwerk* was characteristic of those days. In Berlin in 1916, the Swede Nell Walden and her husband Herwarth Walden started the *Kunstschule der*

som Siri Derkert bar i ett dansnummer.¹⁷ Siri Derkert befann sig mitt i den modernistiska estetiken och dansföreställningen på Intiman är ett tydligt exempel som visar att modernismen inte bara inbegrep det konkreta och det abstrakta utan också ett orientalistiskt inflytande.¹⁸

Allkonstverket låg i tiden. I Berlin hade svenska Nell Walden och hennes man Herwarth Walden 1916 startat *Kunstschule der Sturm*, där alla konstarter fanns under samma tak för att de skulle befrukta varandra.¹⁹ Det är samtidigt som Dada-grupperna gör liknande framträdanden i Zürich och Berlin.²⁰ Den mest kända företrädaren för allkonstverket var den Ryska baletten som mycket väl kan ha inspirerat Siri Derkert. Det visar inte minst de orientalistiskt inspirerade scenkostymerna. Men Siri Derkert och hennes kollegor var väl insatta i allkonstverkets idé, där dans, drama, dekor och kostymer utgjorde olika men likvärdiga delar i konstverket. De prövade att omsätta den modernistiska estetiken i plastisk dans.

För dem är denna stundande uppvisning detsamma som en konstutställning. – Vi vilja ha dansen som ett konstverk, som man kan njuta af, och likväl som vi söka ge uttryck åt någonting i målning eller skulptur vilja vi söka göra det i dans. [...] Men vi har tagit dansen på samma sätt som den moderna konsten tar måleriet. [...] vi exponera skisser.²¹

Danssoarén på Intiman fick ingen uppföljare. Även om scenkostymerna fick positiva omdömen, ställde sig många oförstående till utförandet. I Sverige var tiden förmodligen inte mogen för denna konstart. Danssoarén på Intiman verkar ha varit ett av de första svenska exemplen där modernismen gestaltades på scenen. 1921 räknas som det år som modernismen fick sitt genombrott på den sceniska gestaltningens område. Det skedde med uppsättningen *Simson och Delila* där Isaac Grünewald stod för dekor och kostym.²²



Siri Derkert:
Modeteckning/Fashion
plate, kat nr 16.

Klädkollektionerna åt Birgittaskolan

Scenkostymerna till danssoarén syddes upp av Birgittaskolan och det var sannolikt i samband med den som kontakten mellan Siri Derkert och Birgittaskolans modedirektris Elisabeth Glantzberg (1873–1951) knöts.²³ Mellan år 1917 och 1921 skapade Siri Derkert kläder för två kollektioner per år till Birgittaskolan. Genom att engagera en konstnär hade Elisabeth Glantzberg ambitionen att inrätta ett svenskt modehus, som skulle presentera sin version av det senaste modet som en motpol till de annars förhärskande franska modehusen.

Sturm, where all genres were found under the same roof so as to inspire one another.¹⁹ In the same period, Dada groups did similar productions in Zurich and Berlin.²⁰ The best-known representative of the *Gesamtkunstwerk* was the Russian Ballet, which might well have inspired Siri Derkert, to which not the least the oriental influences in the costumes bear witness. But Siri Derkert and her colleagues were well-informed about the *Gesamtkunstwerk*, where dance, drama, décor, and costumes were different but equal parts in the work of art. They tried to transform the modernist aesthetic into plastic dance.

For them, this coming performance is equivalent to an art exhibition. – We want the dance to be a work of art, which can be enjoyed, and just as we would want to express something in a painting or sculpture, we want to do it in the form of dance. [...] But we have appropriated dance just as modern art has appropriated painting. [...] we show sketches.²¹

There was no sequel to the show at *Intiman*. Although the comments on the costumes were positive, the performance was met with a lack of understanding. Sweden was probably not ready for this form of art. The dance show at *Intiman* seems to have been the first instance when modernism was presented on the stage. Otherwise, 1921 is regarded as the year when modernism had its breakthrough in scene design in Sweden, with Isaac Grünewald's décor and costume for a production of *Samson and Delilah*.²²

The fashion collections for Birgittaskolan

The costumes for the dance were made at *Birgittaskolan*, a school for training dressmakers, and it was probably in this context that Siri Derkert first got in contact with Elisabeth Glantzberg (1873–1951), the fashion director at the school.²³ Between 1917 and 1921 Siri Derkert made two collections per year for Birgittaskolan. By tying an artist to the school, Elisabeth Glantzberg wanted to establish a Swedish fashion house that was to present its versions of the latest fashion, as a counterbalance to the otherwise dominant French fashion houses.

Birgittaskolan makes a point of producing genuinely Swedish clothes, while still keeping abreast with the

changing fashions on the continent. And this bold ambition no longer seems impracticable. People in foreign countries are said to have shown an extraordinary interest in the designs from *Birgittaskolan*, which is explained by their distinctive character. Among the ladies who have taken up design work, the young painter Miss Siri Derkert deserves notice. And when her bright ideas are carried out by the skilfulness and true Swedish conscientiousness of the women workers at *Birgittaskolan* – then the result is certain to be good!²⁴

With its ambitions and the engagement of Siri Derkert as an artist, *Birgittaskolan* might well have been Sweden's first fashion house. Obviously, many dressmakers had workshops in Stockholm at the time, but they did not make new forms and designs, and cannot be defined as fashion houses. Augusta Lundin (1840–1919) started her shop in the 1870s and until World War I it was a centre for Parisian fashion in Sweden. She supplied Swedes with the latest Parisian fashion, down to the smallest detail. But she never designed models of her own. She even used to censure women who ordered dresses that departed from the latest fad.²⁵ Another renowned studio was *Märthaskolan*, which opened in Stockholm in 1927. Just as *Birgittaskolan* it was both a school for training dressmakers and a bespoke tailor's where the students worked as dressmakers. In addition there was the French Studio, a division of the school where employed dressmakers worked and made clothes according to original patterns from the French fashion houses. So, the French Studio did not make its own designs.²⁶

None of Siri Derkert's clothes from *Birgittaskolan* survive. However, there are representations of the clothes, in Siri Derkert's some thirty fashion plates and the ten photographs from reviews of the fashion shows at the school in 1918 and 1920.²⁷ Through Siri Derkert, Valle Rosenberg also designed clothes for *Birgittaskolan*. There are three known fashion plates that are probably by his hand.

Siri Derkert's fashion plates display clear similarities with her paintings from the 1910s and with the modernist idiom, just as the influence of modernism can be seen in the fashion of the 1910s and 1920s. Like modernism, the fashion included the concrete, the abstract, folklore, oriental traits and classicism. The Russian Ballet had had a strong influence on the fashion before and just after World War I, and cubist and futurist aesthetics penetrated the fashion after the war and into the 1920s.²⁸ Valle Rosenberg, for example, connects

Birgittaskolan sätter sin ära i att få fram en verkligt svensk klädkonst, fastän hvad modets växlingar beträffar i full överensstämmelse med kontinentens. Och denna djärva tanke tycks icke längre utförbar. Från utländskt håll lära Birgittaskolans modeller ha omfattats med ett synnerligen stort intresse, något, som väl just är en följd af deras egenart. Bland de damer, som ägna sig åt modellernas komposition, märkes främst den unga målarinnan fröken Siri Derkert. Och när hennes kvicka infall af Birgittaskolans arbeterskor utföras med skicklighet och äkta svensk redbarhet – då kan ju icke resultatet bli annat än godt!²⁴

Birgittaskolans ambitioner och kontrakteringen av Siri Derkert i egenskap av konstnär gör att Birgittaskolan ser ut att kunna vara Sveriges första modehus. Självfallet fanns det ett flertal modeateljéer i Stockholm vid den här tiden men de förnyade själva inte formen, och kan därför inte definieras som modehus. Augusta Lundin (1840–1919) startade sin modeateljé på 1870-talet, och fram till första världskriget var hennes ateljé ett centrum för det parisiska modet i Sverige. Där förmedlade hon det senaste Parismodet till svenskorna till punkt och pricka. Men hon skapade inte några egna modeller. Hon till och med kritisade de kvinnor som beställde toaletter som avvek från det aktuella modet.²⁵ En annan namnkunnig ateljé var Märthaskolan som öppnades i Stockholm 1927. Precis som Birgittaskolan var det en sömnadsskola och en beställningsateljé där eleverna var verksamma som sömmerskor. Parallelt med skolan fanns därtill den så kallade Franska ateljén, en avdelning med anställda yrkesutövande sömmerskor. Där syddes kläder upp efter originalmönster från franska modehus. Det var således inte fråga om att ateljén skapade sina egna modeller.²⁶

Det finns inte några från tiden kända uppsydda kläder från Birgittaskolan som skapats av Siri Derkert. Det finns dock bilder av kläderna, i Siri Derkerts omkring 30 modeteckningar och de 10 fotografier på uppsydda klänningar ur recensioner av Birgittaskolans modevisningar från 1918 och 1920.²⁷ Valle Rosenberg skapade också, genom Siri Derkerts försorg, kläder för Birgittaskolan. Det finns tre kända modeteckningar som han sannolikt gjorde till Birgittaskolan.



Siri Derkert: Modeteckningar/*Fashion plates*, kat nr 8 och 15.

Siri Derkerts modeteckningar visar på tydliga kopplingar till hennes eget 1910-talsmåleri och till modernismens formspråk, precis som modernismens inflytande kan ses i modet under 1910- och 1920-talen. Likaväl som modernismen inbegrep det konkreta, det abstrakta, det folkloristiska, det orientaliska och det klassiserande gjorde klämodet det. Om den Ryska baletten starkt influerade modet före och strax efter första världskriget så slog den kubistiska och futuristiska estetiken igenom i modet efter kriget och in på 1920-talet.²⁸ Valle Rosenberg kopplar till exempel, i ett brev till Siri Derkert redan 1917, den låga midjelinjen till futurismen.

the low waistline to Futurism in a letter to Siri Derkert in 1917.

The bodice has become short since I was in Paris last spring and is going shorter and shorter. But this is just in order to be long later on. Still in the autumn I'll draw short bodices, but next spring you will see really long ones; and the dress I'm going to make for you I think [I will] make with a long bodice so that it will be futuristic!²⁹

A characteristic example of cubist elements in Siri Derkert's fashion plates is the ellipse that is found in many of the skirts and also recur in her cubist paintings, for example in *Self-Portrait (Pregnant with Carlo)* from 1915.

The aesthetic principles of Cubism are almost summed up in a red close-fitting dress under a kind of wide-meshed net of beaded strings that form transparent squares or rectangles (see page 12). Siri Derkert worked with geometric forms and with transparent and tactile elements, where she lets different materials and layers of fabric meet in the same plane, like in a cubist collage.³⁰ In addition, the important concept of movement in modernism is emphasised in the loosely hanging ribbons.

Classical, oriental and folkloric elements are found in the fashion plates. The classical tendencies are found in the pleats and draping and in a wreath around the neckline. Art Deco's characteristic helical shape recurs both in the form of a skirt and in the ornament on a belt. The folkloric element can, for example, be found in waistcoats that draw on traditional costumes and in Siri Derkert's way of working with fur trimming.

There are of course also elements of form in Siri Derkert's fashion drawings that are characteristic of the age, for example the typical, crinoline-like tunics of the 1910s. Siri Derkert's clothes were not to be used as works of art, but be worn by fashion-conscious women. In a comparative fashion perspective, Siri Derkert's dresses stand out as innovative and independent. She took an artistic stance when making her clothes. Since the clothes were both exclusive and perhaps a little too daring they may have been one of the factors that contributed to the bankruptcy of *Birgittaskolan* in 1921. But, Siri Derkert, as an artist and fashion designer, and the fashion director of the *Birgittaskolan*, Elisabeth Glantzberg, were the first in Sweden to connect art and fashion. Siri Derkert's fashion collections and Glantzberg's fashion house ambitions would probably have been received differ-



Siri Derkert: Klänningar, ur Saisonens 1 april 1920/Dresses, from *Saisonens April* 1, 1920.

ently in the 1920s, when their ideas would have been more in line with the times. Not until then did modernist ideas about art and clothes penetrate the public debate in Sweden.³¹

The fashion plates can be divided into two collections, an autumn/winter collection and a spring/summer collection. The autumn collection is characterised by elliptical skirts, long, straight sleeves and bright colours, and there are references to modernism's abstract idiom. The fabrics look thick and here the four fur-trimmed coats can be found. The spring collection is characterised by thinner fabrics and lighter ranges of colour. There are also recurring lace and short sleeves. Here we also find most of the classicist and oriental references. The plates are not dated, but through historical comparisons, various letters and documents, and with a view on the bankruptcy of *Briggtaskolan*, the collections can be said to be from the autumn of 1920 and the spring of 1921.

Siri Derkert kept her interest in fashion after the bankruptcy. In the 1920s, she continued to design for members of her family and friends. One example is an ankle-length dress for her sister, Sonja Derkert, cut in the typical style of the 1920s,



Siri Derkert: Klänning till systern Sonja, som också är modell, 1920-talet/Dress for Sonja, her sister, who is also the model, 1920s.

Livet är alltså kort sen sista våren då jag var i Paris och har blitt kortare och kortare. Men det är bara för att ha skäl att bli långt senare. Jag ritar korta liv ännu till hösten, men till våren skall Du få se på låga: och den klänning jag skall göra till Dig tror jag [att jag] gör med långt för den ska vara futurist!²⁹

Ett genomgående exempel på ett kubistiskt formelement i Siri Derkerts modeteckningar är den ellipsform som ses i många av kjolarna och som även återfinns i hennes kubistiskt influerade måleri, till exempel i *Självporträtt (med Carlo i magen)* från 1915.

I en röd figursydd klänning under ett slags stormaskigt nät av pälsband som bildar transparenta kvadrater och rektanglar skulle kubismens estetiska principer nästan kunna sammanfattas (ill. sid. 12). Siri Derkert har arbetat med geometriska former samt det transparenta och det taktila där hon låtit olika material och tyglager mötas på

samma plan, som i kubismens collage.³⁰ Därtill understrykes modernismens viktiga begrepp rörelse i de utmed kjolen löst hängande banden.

Klassiserande, orientaliska och folkloristiska formelement återfinns också i modeteckningarna. Det klassiserande ses till exempel i plisseringar och draperingar samt i en lagerkrans runt en halsringning. Den för Art Deco-stilen kännetecknande snäckformen beskriver både formen i en kjol och bildar ornament i ett skärp. Det folkloristiska inslaget återfinns till exempel i västar i folkdräktssnitt och i att Siri Derkert laborerar med pälskinn till kanter och som dekorations.

Naturligtvis finns det även en del tidstypiska mode detaljer bland Siri Derkerts modeteckningar, till exempel den i slutet på 1910-talet så aktuella halvkrinolinen. Siri Derkerts kläder skulle inte användas som konstverk utan bäras av mode medvetna kvinnor. Utifrån ett jämförande modeperspektiv framstår dock Siri Derkerts klänningar som nyskapande och självständiga. Siri Derkert skapade sina kläder utifrån sitt förhållningssätt som konstnär. Eftersom kläderna både var exklusiva och kanske lite väl djärva i den svenska kvinnans smak blev modellerna svårsälda och detta kan ha varit en av orsakerna till att Birgittaskolan gick i konkurs 1921. Därtill var både Siri Derkert i sin egenskap av konstnär och klädkapare och Birgittaskolans direktör Elisabeth Glantzberg förmögligen först i Sverige att koppla konst och kläder till varandra. Sannolikt hade Derkerts klädkollektioner och Glantzbergs modehusambitioner mottagits och uppmärksammats på ett annat sätt under 1920-talet. Då skulle deras idéer ha legat bättre i tiden. Först under 1920-talet nådde de modernistiska idéerna kring konst och kläder den offentliga diskussionen i Sverige.³¹

Modeteckningarna skulle kunna delas in i två kollektioner, i en höst/vinterkollektion och en vår/sommarkollektion. Höstkollektionen binds samman av ellipsformade kjolar, långa raka ärmar samt klara färger och att här finns flera referenser till modernismens abstrakta formspråk. Tygerna ser tjocka ut och här återfinns därtill de fyra pälsfodrade kapporna. Vårkollektionen utmärks av tunnare tyger och ljusare färgskala. Där återfinns även de förekommande spetsstygerna och korta ärmar. Här finns dessutom de flesta klassisrande och orientaliska referenserna. Teckningarna är inte daterade

straight with a rounded neckline and low waist. The hem of the skirt is shredded. The waist and the skirt are black. The broad borders on the lower part of the sleeves have a beautiful coral red colour. The belt over the hip is made of both the red and the beige fabric (see page 22).³²

The fashion plates in Bonniers Veckotidning

During a period between 1923 and 1924, Siri Derkert was a fashion illustrator for the newly started weekly, *Bonniers Veckotidning*.³³ Celie Brunius was the fashion editor and wrote, sometimes under the pseudonym Yvette, the fashion articles that Siri Derkert illustrated. Another fashion illustrator at the magazine was the artist Einar Jolin. Five articles with seventeen published fashion plates by Siri Derkert are known, and one original that shows that the published fashion plates were made in black and white, unlike the fashion plates for the *Birgittaskolan* collections, which were in colour.

The 1910s was the golden age of fashion drawings and fashion illustrations, owing to the open boundaries between art and fashion and between fashion illustration and the liberal arts. The fashion plate can be seen as a synthesis of the contemporary connections between the different forms of art. The artist had a position as a fashion illustrator and the idioms of modernism influenced both the fashion drawings and the fashion.³⁴

Siri Derkert's fashion plates and illustrations connect formally to other contemporary fashion plates, in the oval faces with the almond-shaped eyes, the straight noses and small mouths. They also connect to the representations of people in Cubism, in the broad necks and the summary descriptions of hands and feet. What distinguishes Siri Derkert's fashion drawings from other people's in the 1910s is that the human figures have individual facial expressions, but of course without being portraits. It was not the characteristic portrait but the *sign* of man that interested the modernists.³⁵ Later, however, the portrait was to become one of the central motifs in Siri Derkert's art.³⁶ Her fashion plates show that the depiction of people was an interest already in the 1910s. The same diction as in the fashion plates is found in her paintings, drawings and woodcuts from the 1910s. They are all examples of the image of the human that Cubism created – not the least the image of modern woman.

The image of the modern woman did not just remain a



Siri Derkert: Modeillustrationer ur Bonniers Veckotidning 24 december 1923 samt Bonniers Veckotidning, nr 8, 1924/
Fashion illustrations from Bonniers Veckotidning, December 24, 1923 and Bonniers Veckotidning, no 8, 1924.

men genom modehistoriska jämförelser, diverse brev och dokument, samt med hänsyn till Birgittaskolans konkurs skulle kollektionerna kunna vara från hösten 1920 samt våren 1921.

Sitt intresse för kläder behöll Siri Derkert efter Birgittaskolans konkurs. Under 1920-talet fortsatte hon att rita kläder till familjemedlemmar och vänner. Ett exempel är en ankellång klänning till systern Sonja Derkert med typiskt 1920-talssnitt, rak, med rund halsringning och låg midja. I nederkanten är kjolen flikad. Livet och kjolen var svart. Den breda bården i ärmslutet var i en vacker ljus korallröd färg som kontrasterade mot den övriga ärmarna som var i en gråbeige färg. Det på höften sittande skärpet bestod både av det röda och det beiga tyget (se sid. 22).³²

Modeillustrationer i Bonniers Veckotidning

Siri Derkert var en period under 1923–1924 modeillustratör för den då nystartade Bonniers Veckotidning³³ Celie Brunius var tidningens modereditör och skrev, bland annat under signaturen Yvette, de modeartiklar som Siri Derkert illustrerade. En annan modeillustratör till tidningen var konstnären Einar Jolin. Fem artiklar med 17 publicerade modeillustrationer av Siri Derkert är kända, samt en originalteckning som visar att modeillustrationerna utfördes i svartvitt, till skillnad från modeteckningarna till Birgittaskolans kollektioner som är i färg.

1910-talet var modeteckningens och modeillustrationens guldålder, tack vare de öppna gränserna mellan konst och mode och mellan modeteckningen och den fria konsten. Modeteckningen skulle kunna ses som en syntes av tidens förbindelser mellan olika konstarter. Konstnärer var engagerade som modetecknare och modernismens formspråk influerade både modeteckningen och modet.³⁴

Siri Derkerts modeteckningar och modeillustrationer ansluter formellt till andra samtida modernistiska modeteckningar, genom den ovala ansiktsformen med de mandelformade ögonen, de raka näsorna och små munnarna. De anknyter till kubismens människo-

skildringar också genom de breda halsarna samt de summariskt beskrivna händerna och fötterna. Det som skiljer Siri Derkerts modeteckningar från många andra under 1910-talet är att figurerna har individuella ansiktsuttryck, naturligtvis utan att vara porträtt. Det var inte det personlighetskaraktäriserande porträttet utan *tecknet* för mänskliga som intresserade modernismen.³⁵ Porträtt kom emellertid längre fram att bli ett centralt motiv i Siri Derkerts konst.³⁶ Hennes modeteckningar visar att människoskildringar engagerade henne redan på 1910-talet. Samma formspråk som i modeteckningarna återfinns även i hennes måleri, teckningar och träschnitt från 1910-talet. De visar alla exempel på den människobild som kubismen skapade – inte minst i bilden av den moderna kvinnan.

Bilden av den moderna kvinnan förblev inte bara en bildtyp i måleriet. Under 1920-talet utvecklades hon till »La Garçonne«, pojkflickan. Med sitt ursprung i den moderna konsten utvecklades, och inte minst spreds, denna kvinnotyp genom samtidens modeillustrationer.³⁷ Ett lysande exempel på detta visar Valle Rosenberg i ett brev till Siri Derkert. Han beskriver hur han såg kvinnorna från modeillustrationerna i stadsvimlet!

Gud Du Parisiskorna är värligt söta. Om Du vore här skulle Du gå omkring och skrika ideligen. Dom liknar förresten mycket Vogue från amerikat mycket mera än dom liknar dom där små tidningarna La Femme, Chic och Elegance Parisienne. Dom är så enkelt förtjusande.³⁸

Exemplet visar hur bilden av den moderna kvinnan i måleriet och i modeteckningarna utvecklades till tidens kvinnoideal, till den moderna kvinnan.

Siri Derkert: Förslag till modeillustration för Bonniers Veckotidning/Draft for a fashion illustration for Bonniers Veckotidning, kat nr 28.



type in painting. In the 1920s, she developed into "La Garçonne," the tomboy. Taking its origin in modern art, this type of woman developed in, and was disseminated by, contemporary fashion illustrations.³⁷ Valle Rosenberg shows an illuminating example of this in a letter to Siri Derkert. He describes how he saw the women from the fashion illustrations in the crowds in the streets!

Jesus, Parisian women are really very pretty. If you had been here you would have screamed all the time. Besides, they look a lot more like American Vogue than like those small papers, La Femme, Chic and Elegance Parisienne. They are quite simply charming.³⁸

The example shows how the image of modern woman in painting and in fashion plates developed into the ideal of the age, into modern woman.



Valle Rosenberg: teckningar till en regnkappa i ett brev till Siri Derkert, 1916
Drawings for a raincoat in a letter to Siri Derkert, 1916 (Kungliga Biblioteket/Royal Swedish Library), kat nr 59.

men 100 vackra dillar hadd för
 regnkappa. Jag har inte fått pengar
 ännu — men sommar måste jag
 sätta ihop mina pengar.

Tycker du kappan är fint
 i färgen, men du åtminstone
 Tore!

Den värde kungen är dessutom
 ju det enda kappan framför den förra.
 Den mest vackra är den förra! Det
 är härligare. Jag har ju också
 arrangerat med de tigringsblåa
 men i fallen är möjligt att
 man i mitten av hösten
 sätter ihop med 8-gramm mallarhans.
 Någora snälla deltagande
 löpare kommer inte längre för att
 vinnas men man kan välja på den
 dessa dräggen här:

Göra så här där ej
 lägger din hand på den
 låt den. Kappan är nu vid dina
 nödingar och jag kan säga att den

Förstår fel den här modellen?
 Du rekommenderar Tor, jag ska då
 göra ett vick oppas under
 kappan min i teggen, såhet:

 En förlängd, upptill smalad
 och nedtill bredad
 ifrån triangelform
 med en ristad mittlinje
 uppdelad på två delar
 och varje del är
 böjd utåt bort
 från mittlinjen
 En ristning
 genom den
 förlängda
 delen
 och
 den
 smala
 delen
 är
 ristad
 i
 en
 vinkel.
 Det var att
 du kan by den förlängda delen att
 Teckningen behöver i Tord.
 Den förlängda delen
 ska vara ihop med kappan
 båda av den charkantnära delen
 om man gör den enklare.

Noter

- 1 Artikeln bygger på Maria Carlgren, *Marginaliserad modernism. Siri Derkert som klädkapare och modezeichningen som estetiskt objekt*, magisteruppsats, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet 1999.
- 2 Uppfattningen att det var Marie Vassillieffs akademi som Siri Derkert studerade på bygger till stor del på ett brev från Valle Rosenberg till Siri Derkert, daterat i Rom 11 augusti 1916 (Kungliga Biblioteket): »Apropå – jag visade den lilla fotografen av Din tavla, Du skickade mig, för Madame Wasilieff innan jag for från Paris. Jag sa att det var en av hennes forna clever som gjort den. Det trodde hon inte; den var så underbart bra! Hon beslöt på pricken att ge fan i att måla såndär kubism som hon höll på med.«
Se också Tom Sandqvist, *Han finns, förstår du. Siri Derkert och Valle Rosenberg*, Malmö 1986, s 28, och Julia Lindkvist, *Kvinnliga konstnärer i Sverige mellan 1910 och 1939. Informella konstgrupper*, Uppsala 1994, s 65.
Konstskolorna Académie Colarossi och Académie de la Grande Chaumière har i en del källor angivits som de skolor som Siri Derkert studerade vid i Paris. Se tex utställningskatalogerna Elisabeth Lidén, *Siri Derkert*, Millesgården 1992, och Eje Högestätt och Mailis Stensman, *Siri Derkert 1888–1973*, Malmö Konsthall 1976.
- 3 Bengt Häger, *Ballets Suédois*, Stockholm 1989, s 300, och Lea Vergine, *Andra hälften av Avantgardet. Kvinnliga målare och skulptörer inom de avantgardistiska rörelserna*, Stockholm 1981, s 70. Picasso gjorde dekor och dräkter till flera av den ryska baletts uppsättningar under 1910-talet, Häger, 1989, s 299.

Notes

- 1 The article is based on Maria Carlgren, *Marginalised modernism: Siri Derkert som klädkapare och modezeichningen som estetiskt objekt* (Marginalised modernism: Siri Derkert as a fashion designer and the fashion plate as an aesthetic object), MA dissertation, Department of Art Studies and Musicology, Lund University, 1999.
- 2 The view that it was Marie Vassillieff's academy that Siri Derkert attended is mainly based on a letter from Valle Rosenberg to Siri Derkert dated Rome August 11, 1916 (The Royal Swedish Library): "By the way – I showed the small photograph of your painting that you sent me to Madame Wasilieff before I left Paris. I said that it was by one of her former students. She didn't believe it: it was so wonderfull! She decided on the spot to stop painting the kind of cubism she was doing."
See also Tom Sandqvist, *Han finns, förstår du: Siri Derkert och Valle Rosenberg* (There is someone like him, you see: Siri Derkert and Valle Rosenberg), Malmö 1986, p 28, and Julia Lindkvist, *Kvinnliga konstnärer i Sverige mellan 1910 och 1939. Informella konstgrupper* (Women artists in Sweden between 1910 and 1939: informal artists' groups), Uppsala 1994, p 65.
Some sources give the *Académie Colarossi* and the *Académie de la Grande Chaumière* as the art schools where Siri Derkert studied in Paris. See, for example, Elisabeth Lidén, *Siri Derkert*, Millesgården 1992 (exhibition catalogue), and Eje Högestätt and Mailis Stensman, *Siri Derkert 1888–1973*, Malmö Konsthall 1976 (exhibition catalogue).
- 3 Bengt Häger, *Les Ballets Suédois*, London 1990, and Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Milano 1980. Picasso

- did the scenery and costumes for several of the Russian Ballet's productions in the 1910s. Hager, 1990.
- 4 Billy Klüver och Julie Martin, *Kiki's Paris. Konsten, livet och kärleken 1900–1930*, Stockholm 1990, s 80, och Gill Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, Manchester 1995, p 153.
- 5 Whitney Chadwick och Isabelle De Courtivron (eds), *Significant Others: Creativity and Partnership*, London 1993.
- 6 Anne Hollander, *Sex and Suits*, New York 1994, p 15 and 27.
- 7 Carlgren, 1999, p 81.
- 8 See for example Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity," in Norma Broude and Mary D Garrard (eds), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York 1992, Carol Duncan, *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*, London 1995, p 102, and Katy Deepwell (ed), *Women Artists and Modernism*, Manchester 1998, p 3-4.
- 9 Peter Cornell *et al*, *Bildanalys: Teorier, metoder, begrepp* (Image analysis: theories, methods, concepts), 1992, p 346.
- 10 Peter Cornell, "Den ambivalenta revolten: Avantgärdet och bohemien" (The ambivalent revolt: the avant-garde and the bohemian), in Torsten Bergmark *et al*, *Den åldrade modernismen* (The aged modernism), Stockholm 1977.
- 11 Interview with Siri Derkert by Rebecka Tarschys and Ulla Wingård, "Välja kläder – välja sida" (Choosing clothes – choosing sides), in *Dagens Nyheter* 11/10/1968.
- 12 Letter from Valle Rosenberg to Siri Derkert, dated in Paris July 26, 1916 (The Royal Swedish Library).
- 13 "Koreografisk debut" (Choreographic débüt), in *Dagens Nyheter* 5/11/1917.
- 14 Reports and reviews of the dance show at *Intiman* are found in *Aftonbladet* 5/7/1917 and 5/11/1917, *Dagens Nyheter* 5/11/1917, *Idun* no 20, 1917, *Stockholmsstidningen* 5/3/1917 and 5/11/1917, *Stockholms Dagblad* 5/2/1917, 5/7/1917 and 5/11/1917, *Svenska Dagbladet* 5/3/1917, 5/7/1917 and 5/11/1917, and *Veckojournalen* no 20, 1917.
- 15 Letter from Valle Rosenberg to Siri Derkert, dated February 20, 1917 (The Royal Swedish Library).
- 16 "Koreografisk debut" (Choreographic débüt), in *Dagens Nyheter* 5/11/1917.
- 17 Söderberg, *Siri Derkert*, Stockholm 1974, p 50.
- 18 See for example, Nikos Stangos (ed), *Concepts of Modern Art*, London 1991, p 77.
- 4 Billy Klüver och Julie Martin, *Kiki's Paris. Konsten, livet och kärleken 1900–1930*, Stockholm 1990, s 80, och Gill Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, Manchester 1995, t ex s 153.
- 5 Whitney Chadwick och Isabelle De Courtivron (red), *Skapande par*, Stockholm 1994.
- 6 Anne Hollander, *Sex and Suits*, New York 1994, s 15 och 27.
- 7 Carlgren, 1999, t ex s 81.
- 8 Se exempelvis Griselda Pollock, »Det moderna och kvinnlighetens rum« i Anna Lena Lindberg (red), *Konst, kön och blick*, Stockholm 1995, s 165, och Carol Duncan, *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*, London 1995, s 102 samt Katy Deepwell (red), *Women Artists and Modernism*, Manchester 1998, s 3-4.
- 9 Peter Cornell, m fl *Bildanalys. Teorier, metoder, begrepp*, Stockholm 1992, s 346.
- 10 Peter Cornell, »Den ambivalenta revolten. Avantgärdet och bohemien«, i Torsten Bergmark m fl, *Den åldrade modernismen*, Stockholm 1977.
- 11 Rebecka Tarschys och Ulla Wingård, »Välj kläder – välj sida«, intervju med Siri Derkert i *Dagens Nyheter* 1968-11-10.
- 12 Ur brev från Valle Rosenberg till Siri Derkert, daterat i Paris 26 juli 1916 (Kungliga Biblioteket).
- 13 »Koreografisk debut«, *Dagens Nyheter* 1917-05-11.
- 14 Anmälningar och recensioner om dansaftonen på *Intiman* finns i *Aftonbladet* 1917-05-07 och 1917-05-11, *Dagens Nyheter* 1917-05-11, *Idun* nr 20, 1917, *Stockholms-tidningen* 1917-05-03 och 1917-05-11, *Stockholms Dagblad* 1917-05-02, 1917-05-07 och 1917-05-11, *Svenska Dagbladet* 1917-05-03, 1917-05-07 och 1917-05-11, och *Veckojournalen* nr 20, 1917.
- 15 Brev från Valle Rosenberg till Siri Derkert, daterat 20 februari 1917 (Kungliga Biblioteket).
- 16 »Koreografisk debut«, *Dagens Nyheter* 1917-05-11.
- 17 Rolf Söderberg, *Siri Derkert*, Stockholm 1974, s 50.
- 18 Se t.ex. Nikos Stangos (red), *Concepts of Modern Art*, London 1991, s 77.
- 19 Jan Mark, »Allkonstverket. Drömmen om en ny konst i okonstens tid«, i *Aspekter på modernismen*, Kulturens årsbok, Lund 1997, s 128.
- 20 Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster, »Kvinnor i svenska avantgarde«, i Lea Vergine, 1981, s 294.

- 21 »Ny konstnärlig dans«, *Svenska Dagbladet* 1917-05-03.
- 22 Leon Bakst, Dansmuseet, 1993, s 41-45, och Gösta Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, Stockholm 1966, s 511 och 521. »[...] Grunewalds koloristiska chock hade varit omöjlig Bakst förutan.« *Leon Bakst*, 1993, s 45.
- 23 Mycket kan fortfarande göras för att kartlägga Birgittaskolan och Elisabeth Glantzbergs verksamhet. För en sammanställning av kända uppgifter se Carlgren, 1999, t ex appendix II, »Birgittaskolan».
- 24 »Göteborgsbref om Birgittaskolans modelluppvisning«, *Saison* nr 5, 1920.
- 25 Anna von Ajkay, »Man kan om man vill, sa sömmerskan Augusta Lundin«, i Astrid Tydén-Jordan (red), *Kungligt klädd, kungligt mode*, Stockholm 1987, s 107-115 och »Augusta Lundin, vår första modedirektris«, i *Fataburen* 1988, s 97-100.
- 26 Viola Germain, »Märthaskolan«, *Fataburen* 1988, s 163-166. Germain skriver en avhandling om Märtaskolan.
- 27 Fotografier på uppsydda modeller finns i anslutning till recensioner av Birgittaskolans modellutställningar i *Idun* 1918-11-10 och 1920-04-04, *Saison* nr 7, 1920, och *Dagens Nyheter* 1920-03-21.
- 28 Elisabeth Wilson, *Klädd i drömmar. Om mode*, Stockholm 1989, t ex s 65, och Richard Martin, *Cubism and Fashion*, New York 1998, s 91.
- 29 Brev från Valle Rosenberg till Siri Derkert, daterat 12 juli 1917 (Kungliga Biblioteket).
- 30 Martin, 1998, s 17 och 30.
- 31 En introducerande artikel om Sonia Delaunay och hennes klädkapande, »En konstnärinna som dekorerer tyger«, var till exempel införd i *Bonniers Veckotidning* nr 41, 1925, s 48.
- 32 Samtal med Jeanne Malmberg, Siri Derkerts systerdotter.
- 33 Siri Derkerts modeillustrationer finns i artiklarna »Middagskläningens problem« och »Kärnan i vintermodet«, *Bonniers Veckotidning* 1923-12-10, »Rutigt och randigt – ett mod som aldrig dör«, *Bonniers Veckotidning* 1923-12-24, »Danskläningar«, *Bonniers Veckotidning* nr 4, 1924 och »Ett försvar för yllekoftan eller arbetsdräktens färgglädje«, *Bonniers Veckotidning* nr 8, 1924.
- 34 Colin Barnes, *Fashion Illustration*, London 1988, s 10-19.
- 35 Lena Johannesson »Bilden av människan. Kring en bildkultur och dess centralsymbol« i Hans Furuhagen (red), *Utsikt mot Europa*, Höganäs 1991, s 257.
- 19 Jan Mark, »Allkonstverket: Drömmen om en ny konst i okonstens tid« (The *Gesamtkunstwerk*: the dream of a new art in the age of non-art), in *Aspekter på modernismen* (Aspects of modernism), *Kulturen's yearbook*, Lund 1997, p 128.
- 20 Anna Lena Lindberg and Barbro Werkmäster, »Kvinnor i svenska avantgard« (Women in the Swedish avant-garde), supplement to the Swedish translation of Lea Vergine, 1981.
- 21 »Ny konstnärlig dans« (New art dance), *Svenska Dagbladet* 5/3/1917.
- 22 Leon Bakst: *Sensualismens triumf* (Leon Bakst: the triumph of sensualism), Dansmuseet, Stockholm 1993, p 31-45, and Gösta Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925* (The emergence of the modern theatre 1890-1925), Stockholm 1966, p 511 and 521. »Grunewald's colourist shock would have been impossible without Bakst!« *Leon Bakst*, 1993, p 45.
- 23 Much research remains to be done on *Birgittaskolan* and the work of Elisabeth Glantzberg. For a list of what is known, see Carlgren, 1999, appendix II, »Birgittaskolan.«
- 24 »Göteborgsbref om Birgittaskolans modelluppvisning« (A Gothenburg letter on *Birgittaskolan's* fashion show), *Saison* no 5, 1920.
- 25 Anna von Ajkay, »Man kan om man vill, sa sömmerskan Augusta Lundin« (Everything is possible, according to dressmaker Augusta Lundin), in Astrid Tydén-Jordan (ed), *Kungligt klädd, kungligt mode* (Royal attire, royal fashion), Stockholm 1987, s 107-115, and »Augusta Lundin, vår första modedirektris« (Augusta Lundin, our first fashion director), in *Fataburen* 1988, s 97-100.
- 26 Viola Germain, »Märthaskolan«, *Fataburen* 1988, p 163-166. Germain is writing a dissertation on the *Märthaskolan*.
- 27 There are photographs of finished models in the reviews of Birgittaskolan's fashion shows, in *Idun* 11/10/1918 and 4/4/1920, *Saison* no 7, 1920, and *Dagens Nyheter* 3/21/1920.
- 28 Elisabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London 1985, and Richard Martin, *Cubism and Fashion*, New York 1998, p 91.
- 29 Letter from Valle Rosenberg to Siri Derkert, dated July 12, 1917 (The Royal Swedish Library).
- 30 Martin, 1998, p 17 and 30.
- 31 For example, an introductory article about Sonia Delaunay and her fashion design, »En konstnärinna som dekorerer tyger« (An artist who decorates textiles) was published in *Bonniers Veckotidning* no 41, 1925, p 48.
- 32 Conversation with Jeanne Malmberg, Siri Derkert's niece.

- 33 Siri Derkert's fashion illustrations are found in the articles "Middagskläddningens problem" (The problem of the dinner dress), and "Kärnan i vintermodet" (The core of this winter's fashion), *Bonniers Veckotidning* 12/10/1923, "Rutigt och randigt – ett mod som aldrig dör" (Chequered and striped – a fashion that never dies"), *Bonniers Veckotidning* 12/24/1923, "Danskläddningar" (Dance dresses), *Bonniers Veckotidning* no 4, 1924 and "Ett försvar för yllekofan eller arbetsdräktens färgglädje" (In defence of the jersey or the colourful dungaree), *Bonniers Veckotidning* no 8, 1924.
- 34 Colin Barnes, *Fashion Illustration*, London 1988, p 10-19.
- 35 Lena Johannesson, "Bilden av människan: Kring en bildkultur och dess centralsymbol" (The image of man: about a culture of images and its central symbol"), in Hans Furuhagen (ed), *Utsikt mot Europa* (View of Europe), Höganäs 1991, p 257.
- 36 Annika Öhrner, *Siri Derkerts porträtt av kvinnorna på Fogelstad 1943-54* (Siri Derkert's portraits of the women at Fogelstad 1943-54*), undergraduate dissertation, the Department of Art Studies, Stockholm University, 1986, p 49-51.
- 37 Perry, 1995, p 107, and Barnes, 1988, p 15.
- 38 Letter from Valle Rosenberg to Siri Derkert, dated in Paris May 27, 1916 (The Royal Swedish Library).



Valle Rosenberg: Modeteckning/*Fashion drawing*, kat nr 62.

Från modeteckning till bärbara kläder

From Fashion Drawings to Wearable Clothes

Gunnel Larsson

Ulla Eson Bodin



Siri Derkert: Modeteckning/Fashion plate, kat nr 4.

Kappa i blåturkos ylletyg med detaljer i grå fårskinnsfälg, kjol i blåturkost ylletyg med detaljer av silvergrått siden, och hatt i grön draperad silkesammet/ Coat in blue-turquoise wool with details in grey sheepskin, skirt in blue-turquoise wool, and hat in green silk velvet, cat nr 65.

Nästa sida/Facing

Skissstudie efter Siri Derkerts modeteckning (kat nr 4, ovan), färgstudier, textilt material och pälsprov/Sketch after Siri Derkert's fashion plate (cat no 4, above), colour studies, material and fur samples.



VID INSTITUTIONEN TEXTILHÖGSKOLAN, HÖGSKOLAN I BORÅS, har en projektgrupp arbetat med att tolka Siri Derkerts modeteckningar och konstruera färdiga plagg. Syftet med arbetet har varit att försöka förstå och översätta Siri Derkerts modeteckningar och få insikt i tidens modeideal, komposition och proportioner. Avsikten har varit att söka ny kunskap om ett relativt utforskat område; konstnären som modeskapare.

Genom att använda nedärvt kunskap i sömnadskonst har vi velat tolka och praktiskt gestalta teckningarna. Denna kunskap har varit en förutsättning och det viktigaste motivet för arbetsprocessens utveckling. Projektet har dessutom givit arbetsgruppen möjlighet att presentera sin ultimata yrkeskunskap, något som inte alltid får utrymme i den dagliga undervisningen vid institutionen.

Vi startade arbetet med att resa till Stockholm för att studera originalen, som är målade i akvarell. Studien inriktades på ett tiotal modeller som föreföll intressantast att arbeta med. Genom att välja ut de mest karakteristiska modeteckningarna, kappor och klänningar i skilda material, skulle det bli möjligt att visa bredden på kollektionen. Teckningarnas färger översattes genom att olika nyanser målades med akvarellfärg på akvarellpapper. Ett otal färgnyanser fick ligga till grund för det slutliga urvalet. Teckningarna som är cirka 25 cm höga är delvis svåra att tolka vad beträffar detaljerade band och broderier. Färgerna har förmögnigheten förändrats. Vi jämförde hud- och hårfärg med de övriga färgtonerna i akvarellerna och kunde på så sätt fastställa färgnyanserna. Modeteckningarna tecknades av i detalj för att vi med pennan skulle lära känna Siri Derkerts formspråk och tränga djupare in i varje modells karaktär och förmodade konstruktion.

Med färgproverna och övrigt studiematerial i packningen beslöts vi att resa till Paris för att söka efter de speciella tygerna. Efter några dagars intensivt arbete och besök på museer kunde vi återvända med färgstämda textilier, hattmaterial, handskar, band och pärlor. Dock återstod en hel del att finna, som päls, sidentyg i önskad färg och mönster, plisserat tyg och speciella broderier.

Vid den tid då Siri Derkert var verksam som modeskapare fanns ingen beklädnadskonfektion i vidare mening. Det textila hantverket

At the School of Textiles at the University College of Borås, a project team has tried to interpret Siri Derkert's fashion drawings and to produce the finished clothes. The purpose has been to understand and translate Siri Derkert's fashion drawings and to get insights into the fashion ideals, compositions and proportions of her time. We intended to research a relatively unexplored field: the artist as a fashion designer.

We wanted to interpret the fashion drawings and let them take shape in practice by using knowledge that has been handed down in dressmaking. This knowledge has both been a prerequisite and the most important incentive in our work. In addition, the project has given the working team the opportunity to test their ultimate skills, something that is not always possible in the daily activity at the School of Textiles.

We started out by going to Stockholm to study the originals, which are in watercolour. We concentrated the study to some ten models, which seemed most promising. By choosing the most characteristic fashion drawings, coats and



dresses in varying materials, it would be possible to show the breadth of Siri Derkert's collection. The drawings were copied with the help of different shades of watercolour on paper. A vast number of shades of colour were to be the basis of the final selection. In part it was difficult to interpret the detailed bands and embroideries in the 25 cm high drawings. The colours have probably changed, so we compared skin and hair colours with other colours in the drawings, and could thereby establish the right tones. The fashion drawings were hand copied in detail in order for us to get to know Siri Derkert's idiom directly with the pen and come close to the character and construction of each model.

We packed the colour samples and the other study material and decided to go to Paris to look for the special textiles. After a few days of intense work and visits to museums, we could return with textiles whose colours were in accordance with the originals, with materials for hats, gloves, bands and beads. Still quite a lot remained to be found, such as furs, silks in the right colours and patterns, pleated fabrics and special embroideries.

At the time when Siri Derkert worked as a fashion designer, there was no ready-made clothing in the wider sense. The craft of dressmaking was esteemed and clothes were costly. We have sought the knowledge of the material that lies behind the fashion drawings by carefully studying every part of the drawn model in order to test the construction again and again. In the process we discovered Siri Derkert's great familiarity with material and form.

When we studied the nuances of the watercolours, interpreted the fabrics and design solutions, competence in different areas were called for, for example, knowledge about colour and material for creating the right character, knowledge of construction for rendering the form, and skills in carrying out the needlework. We discovered the value of the tacit knowledge that we have and which has stimulated our co-operation. As the work proceeded, ideas were co-ordinated into new experiences and solutions. Interpreting is something that a musician does; a performing interpreter, musician, develops his or her understanding about a given piece. In a similar way, we can employ this term for what happens when the eye apprehends the form and the colour of Siri Derkert's fashion drawings. The one who interprets starts out from himself or herself and adds a personal dimension to what is created.

The drawings are elegant and have a quality that we today would call fashion character. The quality in the drawings



Första toile på blå yllkappa provas av / *The first toile for a blue wool coat.*

var uppskattat och kläder var kostsamma. Vi har sökt den kunskap kring materialet som ligger bakom modeteckningarna, genom att noga studera varje del av den tecknade modellen för att därefter pröva konstruktioner om och om igen. I den processen har vi kunnat avläsa stor kännedom hos Siri Derkert om material och form.

Då vi studerat akvarellernas färger, tolkat textilt material och konstruktionslösningar har kompetens från olika områden varit nödvändig. Exempel är kunskap om färg och material för att återge karaktären, kunskap om konstruktionen för att skapa formen, samt färdigheten att lösa sömnadsarbetet. Vi har upptäckt värdet av den tysta kunskap som vi bär med oss och som stimulerat samarbetet. Under arbetsprocessens utveckling samordnades idéer till nya erfarenheter och lösningar. Interpretation är inom musiken den term som används för tolkning, översättning. En utövande interpreter, musiker, utvecklar sin uppfattning av det givna stycket. På liknande sätt kan vi överföra detta begrepp till en personlig tolkning av ögats uppfattning av formen och färgen i Siri Derkerts modeteckningar.



Infälltning av fårskinnpäls med körsnärsverktyg / Work with sheepskin insets with a furrier's tools.



Fårskinnpälsdetaljer / Sheepskin details.



Skiss och detalj av ärmkärrning och skinndetaljer i den blå yllekap-pan / Sketch and detail of sleeve cut and sheepskin details for the blue wool coat.



Inprovning av toile / Fitting of toile.



Siri Derkert: Modeteckning/Fashion plate, kat nr 24.

Kläning i rosa sidenjacquard med draperad krage, höftskärp och
ärmdekorations i chiffong/Dress in pink silk Jacquard with draped
collar, belt and sleeve decorations in chiffon, kat nr 73.





Första toile av den rosa
kläningen provas/
The first toile for the pink dress.

Skisstudie efter Siri Derkerts
modeteckning, färgprov och
textila prover/*Study after Siri
Derkert's fashion plate, samples
of colours and fabrics.*

Konstruktionsskiss av utprovad
ärmlösning/*Construction
sketch of tested solution for the
sleeves.*

Den som tolkar utgår från sig själv och tillför alltid något personligt i det som gestaltas.

Modeteckningarna är eleganta och har vad man idag betraktar som modekaraktär. De har olika uttryck genom att den tecknade modellen intar olika poser, har accessoarer som handskar och hattar. Formen på kläderna är viktig för helheten.

Den ellipsformade siluetten med hög midjemarkering är ofta förekommande. Ofta ses längsgående sömmar som understryker formen och ger kläderna en karakteristisk elegans. Axelpartiet är förtredesvis mjukt rundade och sluttande. Ärmisättningarna är inte markerade på teckningarna. Sömmarna kan inte avläsas. Detta ger frihet att pröva och skapa olika lösningar. Dock måste försiktighet iakttas så att inte proportionerna åsidosätts.

Längden på klänningar och kappor är lite varierande och avgörs av modellens karaktär. De långa klänningsärmarna med välarbetade detaljer korresponderar med kragar och halsurringningar. Klädernas ryggparti kan inte utläsas ur skissmaterialet. Modeteckningarna visar endast framsidan av modellen. Många av klänningarna saknar även synliga öppningar, som skall göra det möjligt att ta av och på.



varies because the models are drawn in different postures, and have different accessories such as hats and gloves. The shape of the clothes is important for the overall impression. There is often an elliptic silhouette with a high waistline. Longitudinal seams often underline the shape and give the clothes their characteristic elegance. The shoulders typically have soft rounding and slope. The insertions of the sleeves are not indicated on the drawings. The seems are not visible. Because of these facts, there is an opportunity for trying out different solutions. But we had to be careful not to neglect the proportions.

The lengths of the dresses and coats vary and are determined by the character of the model. The long dress sleeves have well-made details that correspond to the collars and the necklines. The backs of the clothes cannot be seen in the sketches. The fashion drawings only show the fronts of the models. Many of the dresses also lack visible openings to get them on and off. The ability to interpret a model's harmony is essential for creating the three-dimensional totality. Professional skill and creativity are necessary for reproducing the idea in the drawing for the finished model by the use of materials and colours.

By studying other articles of clothing from the period, we have been able to decide what rows of buttons, hangers and eyes are possible. This is both an aesthetic and a practical issue. Bands and decorations are meagrely described in the drawings. Comparisons had to be made with the textile

Detalj av första prov i
Detalj av draperad krage i
chiffong i arrangemang
med små hällor/
Draped collar in chiffon, arrangement with small straps.



Detalj av första prov i
originaltyg/ *The first test
with the original fabric.*



Detalj av löst knuten
ärmedekoration i chiffong/
*Loose decoration knot in
chiffon.*



Ryggparti med klädda
knappar i klänningens tyg/
*Back with buttons covered
in the fabric used for dress.*





Klännings, axelbandslös i silvergrå organza, smockteknik, cape i blommig silkesammet, burn out, kantbroderad med pärlor/Strapless dress in silver organza, smocking, cape in flowered silver velvet, burn out, trimming embroidery with beads, kat nr 70, (efter Siri Derkerts modeteckning/after Siri Derkert's fashion plate, kat nr 14).

Förmågan att tolka harmonien i modellen är väsentlig för att skapa den tredimensionella helheten. Yrkeskunskap och kreativitet är nödvändiga för att återskapa teckningens idé i den färdigsydda modellen med hjälp av skiftande material och färger.

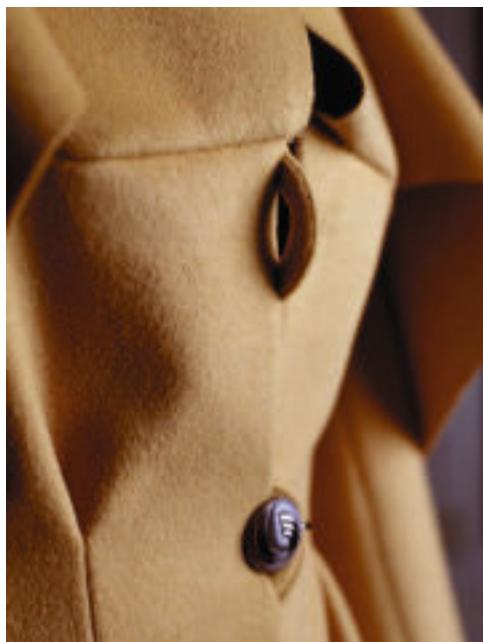
Utifrån studier av andra klädesplagg från tiden har vi kunnat besluta om vilka knappräder eller hankar och hyskor som kan komma ifråga. Detta är såväl en estetisk som praktisk fråga. Band och dekorationer är knapphändigt beskrivna på teckningarna. Jämförelser måste göras med dätidens utbud av textila tillbehör i böcker och på museer. Idag är det inte möjligt att finna det urval av textila material, broderier, snörmakerier och fransar som fanns då.

accessories that were offered at the time, as seen in books and museums. Today it is not possible to find the same selection of textiles, embroideries, lacemaking and fringes.

Only exceptionally the mixed materials of our times can replace crêpe de chine, georgette or broadcloth. We have prioritised the material's colour and the fall of the textile draping. The model's character has always been at the centre of attention. Embroideries have been divined in some models. This has given rise to comparisons with existing clothes from the time, where there are often beads that have the same hue as the garment. Finally, the extremely small and decorative details give the intended elegance and solitaire quality of the clothes.

It was a complex task to re-create the coats. Fur trimming demanded specialist knowledge for some articles. It is difficult to master groundwork and lining of clothes that are made up of different outer materials. The model has to be

Detalj av gul yllekappa/Detail of yellow wool coat, kat nr 66, (efter Siri Derkerts modeteckning/after Siri Derkert's fashion plate, kat nr 6).



formed in the seams where the different materials meet. Fleece and sheepskin have different properties as to elasticity and thickness. The coats took up much time.

The dresses were less difficult, as to character and materials. But they have many fine and intricate details that also took much time. For example, one of the dresses is decorated with tassels which were made of thin threads that were picked one by one out of the material of the collar (*cat no 1*). This might possibly have been the procedure at the time of the drawings.

The thorough and investigative work in the project has developed our understanding of the artistic content in Siri Derkert's fashion drawings. The work has taught us the importance of a neglected skill – of being able to interpret sketches and ideas.

*Gunnel Larsson
Ulla Eson Bodin*

Vår tids textila blandmaterial har endast undantagsvis fått ersätta crêpe de chine, georgette eller kläde. Vi har prioriterat färgen och det textila draperade fallet på materialet. Modellernas karaktär har ständigt varit i fokus. Broderier kan anas på vissa modeller. Detta har givit upphov till jämförande med existerande kläder från tiden, där ofta pärlor i olika former förekommer ton i ton med plagget. De ytterst små och dekorativa detaljerna ger slutligen kläderna det avsedda eleganta och solitära resultatet.

Kapporna är komplicerade att återskapa. Pålsbesättningen gör att några av klädesplaggen fordrar specialistkompetens. Underarbete och infodringar av kläder som består av olika yttermaterial är svårt att bemästra. Modellen måste formas i de sömmar där de olika materialen möts. Ylletyget och fårskinnspälsen har olika egenskaper vad beträffar elasticitet och tjocklek. Kapporna har tagit mycken tid i anspråk.

Kläningarna är lätta vad karaktären och materialet beträffar. De har dock fina och intrikata detaljer som också tar tid i anspråk att färdigställa. Exempelvis har en av klänningarna smyckats med tofsar som tillverkats av tunna trådar som plockats ur kragens material (*kat nr 1*). Detta förfarande kan tänkas ha förekommit vid tiden för skissens tillblivelse.

Projektet har, genom det grundliga och undersökande arbetet, utvecklat vår förståelse för det konstnärliga innehållet i Siri Derkerts modeteckningar. Arbetet har visat oss hur viktigt det är att lyfta fram en kunskap, som har varit åsidosatt, nämligen att tolka förefintliga skisser och idéer.

*Gunnel Larsson
Ulla Eson Bodin*



Siri Derkert: Modeteckning/Fashion plate, kat nr 1.

Klännning i gul chiffong med pärlstavsbroderad violblå krage, skärp och manschetter/Dress in yellow chiffon with blue beading embroidered collar, belt and cuffs, kat nr 64.



Siri Derkert: Modeteckning/Fashion plate, kat nr 6.

Gul yllekappa med fårskinnpälsfodrad pelerin, draperad
roströd turban i silkessammet, klänning i grå yllecrépe, med
picotkant i hals, runt ärmar och klänningsfall / Yellow wool
coat, pelerine lined with sheepskin, draped rust-red turban
in silk velvet, dress in grey wool crepe, with picot edging
around the neck, sleeves and hemline, kat nr 66.





Kläning i vitt siden, maskinbroderad och handmålad i gult, infällningar av blåturkos rips, cape i klänningens tyg med rostrött ripsfoder/Dress in white silk with machine-embroidered and hand-painted yellow flowers, blue-turquoise rep insets, cape in the same material as the dress with rust-red rep lining, kat nr 67 (efter Siri Derkerts modeteckning/after Siri Derkert's fashion plate, kat nr 9).

Axelbandslös klänning i silvergrå organza.
Överdel i smockteknik med pärlbroderi.
Överkjol i organza med pärlstavsbroderi.
Underkjol i klänningstaft/Strapless dress in silver-grey organza, upper part in smocking with beading embroidery, outer skirt in organza with embroidery, under skirt in taffeta, kat nr 70 (efter Siri Derkerts mode-teckning/ after Siri Derkert's fashion plate, kat nr 14).



Dam i landskap – Siri Derkert i modernismen

Lady in a Landscape – Siri Derkert in Modernism

Annika Öhrner



Siri Derkert: *Framtidsbild*, 1914/*Vision of the Future*, 1914, kat nr 45.

I NOVEMBER 1913 anländer Siri Derkert till Paris. Hon insuper miljön, caféerna, boulevarderna, människorna, och sänder euforiska rapporter hem. Paris är konsten och det oberoende livet:

Äntligen skall man bli fri och oberoende [...] Dagarna lika fylda av spänning och äventyr och upptäckter – Paris blev ingen besvikelse, som så mycket av ungdomens illusioner – dagen sprängdes av fina möjligheter.

I Paris fanns »konsten« – man skulle få se den – kunde man veta sedan hur man skulle måla? – Frågan sköt man in i framtiden – nu skulle man se – museerna men också den nya konsten man hört rykten om – och sett – men mycket litet.¹

Det är med tillförsikt den 25-åriga konstnären, av en italiensk greve, strax hyr en ateljé på rue Vavin, elegant möblerad och – med WC! Stämningsläget uttrycks i en akvarell, målad med mjuka konturer i en »moderniserande«, Matisse-inspirerad stil som annars inte påträffas i Siris verk. Hon har titulerat den *Framtidsbild*, lätt karikerrande porträtterat sig själv och sin syster Irma och lagt till »Tänk om man hade 10 milioner!« Den 8 januari 1914 sänder hon den som en födelsedagshälsning som andas förhopning och optimism till Irma i Harrogate i England. Tryggt, lite nonchalant tillbakalutade i var sin fåtölj, utan några andra figurer i närheten, tycks de båda systrarna inte endast ha försörjningen utan också bildrummet och tillvaron under kontroll.

Följer man Siri Derkert genom tiotalet tonar dock snart en helt annan bild fram av en kvinnlig konstnärs väg i det modernistiska landskapet. Genom att betrakta mönstren i hela hennes produktion mellan åren 1915, då de första kubistiska verken målas, och 1921, då hennes engagemang för Birgittaskolan avslutas, kan man se hur hon som kvinnlig konstnär hela tiden måste »förhandla« sin position i förhållande till rådande värderingar kring konst och konstnärskap.

Siri Derkerts verk från 1915–21 vill jag här dela in i tre övergripande grupper. Den första kategorien är hennes måleri från perioden

In November 1913 Siri Derkert arrives in Paris. She imbibes the atmosphere, the cafés, the boulevards, the people, and sends home euphoric reports. Paris is art and an independent life:

Finally I was to be free and independent [...] Every day full of thrills and adventure and discoveries – Paris was no let down, as so many other illusions of youth – the days burst with possibilities:

In Paris there was "art" – I was to see it, but was I to get to know how to paint? – The issue was deferred – now I was to see the museums but also the new art I had heard about – and seen – but only very little.¹

It is a confident 25-year-old who presently rents a study on rue Vavin from an Italian count, stylishly furnished and – with a WC! The mood is expressed in a watercolour painting, with soft outlines in a "modernising," Matisse-inspired style that is not found elsewhere in Siri's work. She calls it *Vision of the Future*, slightly caricaturing herself and her sister Irma, and has added "If one only had ten million!" On January 8, 1914, she sends it as a birthday greeting, breathing expectation and optimism, to Irma in Harrogate, England. Assured, carelessly reclining in two armchairs, without any other figures around, the two sisters do not only look as if they have a secure future but also seem to be in control of the pictorial space and the world.

If one studies Siri Derkert's life and art in the 1910s, however, another image of a woman artist's way through the



Siri Derkert i ateljén på 48 rue Vavin, Paris, 1913/Siri Derkert in her studio, 48 rue Vavin, Paris, 1913.

modernist landscape presently emerges. If one looks at the recurring patterns in her production between 1915, when she painted her first cubist works, and 1921, when her position at Birgittaskolan ended, one finds how she constantly has to negotiate her position as a woman artist in relation to the dominant norms and values about art and the artist.

For the present essay, I would like to divide Siri Derkert's work from 1915-1921 into three groups. First are her paintings from the period 1915-1916, which displays a cubist idiom. Siri Derkert's cubist period has been regarded, and is still so viewed in historical surveys, as her most significantly modernist period. The second group is made up of her fashion plates from 1917 to 1921. Historically, and also by Siri Derkert herself, this work has been described as not belonging to her proper works of art. But, in her research about the fashion plates, Maria Carlgren has argued that they do have an artistic basis and should be regarded as an integral part of the rest of her work.² The third group is a less well-known series of seven landscapes, mainly on canvas, that she did in Denmark in 1918-1919. The latter series has not been regarded as the expression of a modernist attitude. According to Siri Derkert herself, and to what art histories wrongly maintains, she did not paint at all in the period 1916-1925.

I propose to read the three groups as different "sites" that Siri Derkert "navigates" between in a sea of art figurations. Her art and the movement between these groups of works become an expression of the strategies – conscious or unconscious, successful or not – that she employs as a woman artist in the modernist field. Women artists' and Siri Derkert's relation to the modernist field is a relation fraught with conflict.

Gender patterns in the modernist field

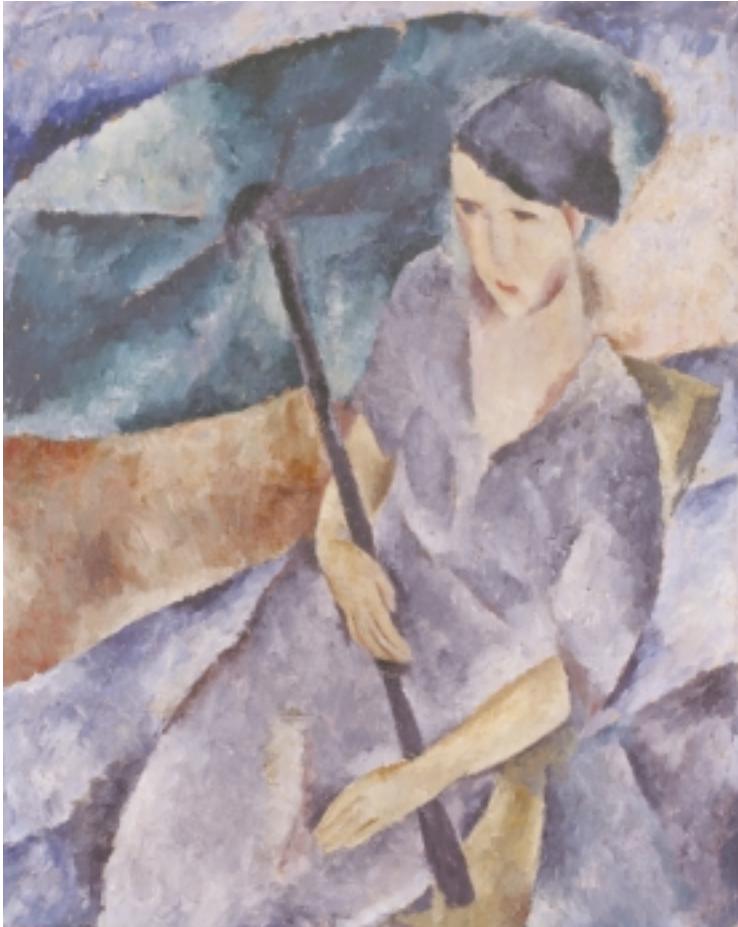
How is modernity linked to gender in the context where Siri Derkert works in her modernist period? She is one of the most widely travelled Swedish artists at the time, but it is in Copenhagen that she first shows her work in 1919, and in the following decades she will only exhibit in Sweden. It is in the local context that her work meets the public, is observed and inscribed. What are the values that surround male and female at the time? An almost classic illustration of this issue is found in the Swedish artist Georg Pauli's art journal *Flamman* No 4, 1917:

1915–16 som har ett kubistiskt formspråk. Den kubistiska delen av Siri Derkerts verk har uppfattats, och gör det än idag i konsthistoriska översikter, som den mest signifikant modernistiska perioden i hennes konstnärskap. Den andra gruppen är hennes modeteckningar från 1917–21. De har historiskt sett, och stundtals av Siri Derkert själv, beskrivits som något som låg vid sidan om hennes egentliga konstnärskap. Maria Carlgren har i sin forskning om modeteckningarna istället argumenterat för att de har en konstnärlig grund och bör betraktas som en integrerad del i hennes konstnärskap.² Den tredje gruppen är en mindre uppmärksammad svit av idag sju kända landskap, i huvudsak på papper, som hon utförde i Danmark under perioden 1918–19. Den senare serien har inte brukat beaktas som ett uttryck för en modernistisk hållning. Enligt vad Siri Derkert själv på äldre dar och även konsthistorien felaktigt hävdat, målade hon inte alls under perioden 1916–25.

Jag vill läsa de tre grupperna som olika »platser« vilka Siri Derkert »navigerar« mellan i ett konstnärsfigurationens hav. Hennes konst och rörelsen mellan dessa verkgrupper blir ett uttryck för de strategier – medvetna eller omedvetna, framgångsrika eller ej – som hon som kvinnlig konstnär i det modernistiska fältet antar. Den kvinnliga konstnärens och Siri Derkerts relation till det modernistiska fältet, är en konfliktfyld relation.

Genusmönster i det moderna fältet

Hur kopplas modernitet till kön i det sammanhang där Siri Derkert verkar under sin modernistiska period? Hon hör till de mer beresta av svenska konstnärer vid den här tiden, men det är i Köpenhamn hon begår sin debut 1919 och de närmaste decennierna skall hon uteslutande ställa ut i Sverige. Det är i den lokala kontexten hennes verk möter offentligheten, beaktas och inskrivs. Vad finns det för värderingar kring manligt och kvinnligt i tidsandan? En snart klassisk illustration till detta återfinns i Georg Paulis konsttidskrift *Flamman*, nr 4 1917:



Siri Derkert: Självporträtt med Parasoll/*Self-Portrait with Parasol*, 1916, kat nr 34.

THE MOST MODERN! – A few artists who used to keep company had drifted apart and at the preparations of an exhibition there is a skirmish. – “I am modern! – I’m an EXPRESSIONIST and need the largest space.” – “Expressionist – but I’m a CUBIST!” the second one explains, “and thus more modern!” The third artist, who was a SIMULTANEIST, and thus the most modern, found the situation ridiculous. He kept quiet. [...] Let’s delight in the “modern” which gives new dress to both old and young ideas. BUT LET’S STAY MEN!

Theories about the gender order in the avant-garde have developed since the 1970s. Such theories have been applied to the Swedish material in a few case studies. With Eva Hallin’s research there is also a systematic gender analysis of the Swedish art field as it manifests itself in texts on art.³ She has shown *how* the notion of the artist and the criteria for evaluating art have a male bias in the art criticism and histories of art in Sweden from this period. Male artists are appreciated in male terms and criticised in female. The art of women artists are only valued when it subscribes to the description of the position of woman afforded by the gender contract, i.e. when it is “truly feminine.” Siri Derkert’s début in Stockholm was in 1921 with her cubist paintings from 1915-1916 at the April Exhibition for women artist at Liljevalch’s Art Gallery. The reaction to this exhibition is a good example of the contemporary criticism’s aggressive vindication of gender determinations and devaluation of the work of women artists per se.⁴ One can also see how the criticism repeats and articulates an age’s conceptions of “male” and “female.” Women’s artistic temperament is described in terms of intuitiveness, empathy, sensitivity, gentleness or motherliness, coquetry and refinement, men in terms of strength, virility, determination, intelligence and noblemindedness. Here, the field, or the discourse in which the age’s thoughts about art have its origin develops.⁵

When we approach the work of an individual woman artist in modernism it is essential for a feminist analysis to be conscious of, and attentive to, the relationship between life and work, private and public, and to the hierarchies of genres and art forms. There is a danger that a certain kind of revisionist feminism shares with traditional art histories: by approaching a structure from opposite directions, they run the risk of cementing the object of study. Making women’s work visible is not just a question of reversing the values of the public and the intimate spheres. Later in life Siri Derkert was to feel the

need of a history of women artists, when she in an ambitious project goes through the works of women artists in the history of art.⁶

Cubist painting

Siri Derkert's production from the period 1915-1916 has been disseminated and is partly destroyed. Many paintings, unclear which, disappeared in Italy already in the war. In photographs from Siri Derkert's and Valle Rosenberg's Italian trip, 1915-1916, one can see paintings, of which most, more exactly eleven, have not been documented since then.⁷ In these old pictures we can also see a work that is well known today, *Self-Portrait with Parasol*, 1916.⁸ Photographs from the 1921 exhibition at Liljevalch's show 21 paintings, all of which I would say are either done in Italy, 1915-1916, or immediately after the trip, with motifs from Italy (Plate I). Here the 1916 self-portrait can be seen again, but now called *Girl with Parasol*, but the other paintings from the earlier photograph are not there. Of the paintings in the 1921 exhibition, I am able to locate twelve at present, either by direct inspection or in documentation from the end of the 20th century. The others must have been sold early on or have been destroyed. There are rumours that she destroyed some of the cubist production in a moment of self-examination in the 1940s or 1950s. Two of the paintings that she showed at Liljevalch's were also found in her artistic remains in a condition that suggests that she has scraped off paint.⁹

The result is that only about ten of the 35 paintings that have been documented from Siri Derkert's cubist period can be located today, which makes it difficult to sum up the period. The motifs in the group can, however, be studied, either in photographs or in the remaining works. There are a few different motifs: landscapes, portraits of women, a couple of still lifes and a few large paintings with groups of figures. The portraits of women show anonymous people, apart from the two that are self-portraits. The last group, compositions of figures, has disappeared today, but attracts attention. The motifs seem to be either anecdotic or mythological, with several figures that work together on the canvas. In one of the photographs from Italy there is a painting with a woman, dressed in bright colours, standing by a darker male figure who sits on a bench. They are placed in a landscape and are framed by trees and houses. The motif is also found, although reversed, in a woodcut entitled *Flute Player* that

ALLRA MODERNAST! – Några konstnärer som förut umgåtts svalnade för varann och vid ordnandet av en utställning börjar skärmynslingen. – »Jag är modern! – jag är EXPRESSIONIST och fordrar största utrymmet.« – »Expressionist – men jag är KUBIST!«, förklara den andre, »alltså modernare!«. Den tredje, som var SIMULTANIST, alltså modernast fann situationen löjlig. Han teg. [...] Låtom oss glädjas åt »moderna« som i konsten ge ny dräkt åt både gamla och unga idéer. **MEN LÅTOM OSS FÖRBLIVA MÄN!**

Teoribildningen kring genusordningen i avantgardet har pågått sedan sjuttiotalet. Appliceringspå det svenska materialet har skett i vissa viktiga fallstudier. I och med Eva Hallins forskning har en systematisk analys av konstens fält i Sverige som det kommer till uttryck i texter om konst, gjorts utifrån de här perspektiven.³ Hon har visat *på vilket sätt* konstnärsbegreppet och de gällande kriterierna för hur konst värderas är manligt definierade i den konstkritik och konsthistoriekritvning som återfinns i Sverige under den här perioden. De manliga konstnärerna uppskattas enligt manliga termer och kritiseras i kvinnliga. Kvinnors konst värderas endast när den ansluter till genuskontraktets positionsbeskrivning, det vill säga när den håller sig till det »rätt feminina«. Siri Derkert debuterade 1921 i huvudstaden med sitt kubistiska måleri från 1915–16 på Aprilutställningen med kvinnliga konstnärer i Liljevalchs Konsthall. Mottagandet av utställningen är ett exempel på hur kritik aggressivt kunde hävda dessa könsbestämmelser samt nedvärdera kvinnliga konstnärers verk per se.⁴ Man kan i tidens kritik avläsa hur man lyfter upp och artikulerar de uppfattningar om »manligt« och »kvinnligt« som var tidens. Egenskaper som intuition, inlevelseförmåga, instinkt, känslighet, vekhet och moderlighet, koketteri och raffinemang tillskrivs ett kvinnligt konstnärslykke. Styrka, virilitet, formvilja, intelligens och ädelmod tillskrivs männen. Här skapas det fält eller den diskurs som tidens konstuppfattning härrör ur.⁵

Då vi närmar oss enskilda kvinnliga konstnärskap inom modernismen, är det väsentligt för en feministisk analys att förhålla sig medvetet och uppmärksamt till förhållandet liv-verk, privat–offentligt,

liksom till hierarkier inom gener och konststarter. Här finns det risker som såväl en traditionell konsthistorieskrivning som viss revisionistisk feministisk konstforskning delar. Genom att nära sig en struktur från varsitt, motsatt, håll riskerar de att gemensamt cementera densamma. Man kan inte bara vända på förhållandet mellan exempelvis hur intimsfären och det offentliga rummet värderas för att »få syn på« kvinnors verk. Siri Derkert kommer dock själv att som äldre finna ett behov av just en kvinnlig konsthistoria, när hon i ett stort upplagt textprojekt går igenom kvinnliga konstnärskap genom hela konsthistorien.⁶

Kubistiskt måleri

Siri Derkerts måleriproduktion från perioden 1915–16 är idag splittrad och delvis förstörd. Några målningar, oklart exakt vilka, försvann i Italien redan under kriget. På fotografier från Siri Derkert och Valle Rosenbergs Italienresa 1915–16 visas målningar varav de flesta, närmare bestämt elva stycken, inte har dokumenterats sedan dess.⁷ På dessa fotografier syns även en målning som i dag är välkänd, *Självporträtt med parasoll*, 1916.⁸ Fotografier från Liljevalchs Konsthalls utställning 1921 visar tjugo målningar, alla enligt min uppfattning antingen utförda under Italienresan 1915–16 eller strax efter med motiv därifrån (bildavdelningen, I). Här återfinner man återigen självporträtten från 1916, här kallad *Flicka med parasoll*. De övriga målningarna från den tidigare dokumentationen återfinns dock inte. Av målningarna från Liljevalchsutställningen kan jag idag lokalisera tolv, reellt eller i dokumentation från slutet av 1900-talet. De övriga måste antingen tidigt ha kommit ut på marknaden eller senare ha förstörts av Siri. Det finns uppgifter om att hon i självrannsakan förstörde en del av sin kubistiska produktion under 1940–50 talet. Två av de målningar hon visade på Liljevalchs Konsthall 1921 återfinns också i hennes kvarlåtenskap i skick som tyder på medveten bortsrapning.⁹

Facit blir att av ungefär trettiofem dokumenterade verk från Siri Derkerts kubistiska tiotal kan vi idag endast lokalisera knappt

was published in the book *Det moderna originalträsnittet* (The modern original woodcut) from 1917 with woodcuts by a few contemporary artists. In another painting from this group, nudes carry pitchers in an archaic landscape in an unquiet composition.

The works with figure groups as motifs seem to have had this unrest in the composition, although *The Balcony*, 1916, is more stylised. Here, the prismatic cubism becomes a sign. The two figures balance each other, just as a chair in the lower left and the stair shape in the upper right corner do. Their clothing has been reduced to geometric forms. A variation on this motif is found in Siri Derkert's poster for a dance show at *Intiman* in Stockholm in 1917. In addition, in a letter from Valle Rosenberg to Siri Derkert, May 26, 1916, there is



Fotografi av en försvunnen målning av Siri Derkert, 1915–1916 / Photo of a vanished painting by Siri Derkert, 1915–1916.

a similar scene, with an additional person and a dog. The close relation between Valle's and Siri's works has been analysed by Tom Sandqvist.¹⁰ These pictures take their motifs from an urban, European café environment. Only one of the paintings in the photographs from the 1921 exhibition represents the harsher realities of Siri's and Valle's stay in Italy 1915–1916. In a small landscape called *The Patrol*, marching soldiers in an apparently synchronous movement are seen against the background of a group of houses.

In her cubist period, Siri Derkert moves between paintings that have these disrupted, unquiet surfaces, and com-

positions that have an all-embracing structure under which volumes create tensions and balance one another. A fine example of the latter kind of work is *Still Life with Tea Pot*, 1915. The elliptical shape, which she discovered on her trip to Algeria in 1914 and which became a fundamental element in her fashion designs, can also be seen in *Self-Portrait (Pregnant with Carlo)*, 1915, and in *Self-Portrait with Parasol*, 1916. On the photographed wall in Liljevalch's there is also a small painting, *Girl*, which goes a long way in the reduction of volumes that represent bodies.¹¹

The Italian landscapes are often square, where the cubist construction is reduced to a group of houses in the centre. As to the rest, the shapes gather around the line of the horizon or the curving coastline. The fields of colour above the horizon does not contain any cubist elements and fade out into a more lyrical colour field. This group differs from her other paintings in this period and have a simpler composition. Siri Derkert left many crayon sketches for them at her death.



Siri Derkert vid Arnofoden i Florens, 1915 / *Siri Derkert at the Arno in Florence, 1915*.



Siri Derkert: Utsikt över Florens, 1916 / *View of Florence*, 1916, kat nr 35.

tio målningar, vilket gör perioden svår att sammanfatta. Motivkretsen för hela gruppen kan dock studeras antingen i fotografier eller i kvarvarande verk. Det rör sig om några få olika motiv; landskap, kvinnoporträtt, ett par stilleben och några större målningar med grupperade figurer. Kvinnoporträtten visar icke namngivna personer utom två som är självpporträtt. Den sista gruppen, figurkompositionerna, är idag försvunnen, och väcker intresse. Motiven verkar vara

antingen anekdotiska eller mytologiska, med flera figurer som spelar på bildytan. På ett av fotografierna från Italien syns en målning med en kvinna, ljust klädd, stående intill en mörkare mansfigur som sitter på en bänk. De är inplacerade i ett landskap och inramade av träd och hus. Motivet finns också spegelvänt i ett träsnitt av Siri Derkert med titeln *Flöjtspelare*, som publicerades i bokutgåvan *Det moderna originalträsnittet från 1917*, innehållande träsnitt av några av tidens konstnärer. I en annan målning ur den här gruppen ses nakna modeller bärandes vattenkrukor röra sig i ett arkaiskt landskap i en orolig komposition.

Gruppkompositionerna tycks ofta ha denna orolighet i bilduppgnaden, även om *Balkongen*, 1916, är mer stiliserad. Den prismatiska kubismen här är mer teckenbetonad. De båda figurerna balanserar varandra på bildytan, liksom stolen nere i vänstra bildhörnet en trappform i övre högra. Mannens och kvinnans klädsel har reducerats till geometriska former. En variant på målningens motiv åter-



Siri Derkert: Ryttarinnor, 1916/*Women Riders*, 1916.

Siri Derkert's cubist paintings are constructed as a sort of composition where the overall idea for the pictorial surface, and in varying degrees the pictorial space, is turned into the fundamental logic of the picture as a whole. The range of colours, when it can be judged from the few extant paintings, is soft and refined in its interplay of grey-green, grey-blue, and sometimes grey-purple. The exact dates of the paintings within the period 1915-1916 are very obscure and remain to be assessed. The differences in composition, as well as the different occasions for the documentation, may indicate that the groups of motifs can have been made at different times. I am of the opinion that it is not certain that one can assume that they were done in Italy, but might have been done the year after in Stockholm where she came on July 10, 1916.

The Danish landscapes

The cubist phase lasts a few years, and when Siri Derkert later returns to painting her style changes. The paintings, which I here would like to call "Danish Landscapes," are almost all watercolours on paper. Beside the fashion plates, these works make up the main part of what she is known to have produced at the end of the 1910s.¹² I view them as a unified group and date them 1918-1919.¹³

Here, the pictorial construction and the representational choices are completely different than in the earlier, cubist works. They had been constructed with the help of juxtaposed volumes. The essential elements in the emotional and unquiet Danish landscape compositions are the trees, which move in the foreground, in directions that break against and cross one another. In a couple of the landscapes, they move as in a storm. In some cases, the landscapes have houses that are cubic rather than cubist, disharmoniously placed against each other. In some of the paintings, there are small figures, akin to the figures in the earlier, large compositions, but here they are small silhouettes, united into one form. They have simplified shapes and are often placed in small groups that make up mini narratives: three people sitting talking, a man coming with a horse, or a small figure in the middle of a vast, tempestuous forest.

In the Danish landscape, which can be said to combine the landscape, cityscape and the figure group, it is as if motifs that used to be kept apart are now brought together. The cultivation of one stylistic principle, the way Siri Derkert

used to work in her cubist paintings, has given way to a coinciding, intense style. Furthermore, the more intimate water-colour technique has a lower position in the genre hierarchy than the oil painting she had used in the cubist group of works. This may, as we will see, be the reason why the works are not found among the paintings that Siri Derkert selects for inclusion in the 1921 Liljevalch exhibition, and why still today these works are seldom mentioned in art historical surveys of modernism.

A place in the avant-garde

In Valle Rosenberg's letters to Siri Derkert, we can follow her effort to have a show with a collection of paintings in Stockholm, hoping to reach an audience and critics that were interested in the new. Otherwise, there are few signs of how she saw herself as an artist in her letters and journals. Later, when she is older and writes a autobiographical sketch, she will describe the period laconically in the third person.

From a letter from Valle Rosenberg:

(September 10, 1916) Goodbye my dear – Ouch – that was your show! You know, I don't think it matters greatly that you don't exhibit. To exhibit with a bunch of apocryphal painters without a jury is not very flattering and can hardly be taken seriously by know-olds. To exhibit at a show with a jury is not to have an exhibition – you're being reduced – at least in part. And besides – the critics and Brunius will never understand you without having been thoroughly prepared first. Even to exhibit with Grünwald and wife [Sigrid Hjertén] is not an advantage. They have unfortunately arranged things a bit awkwardly for themselves – and you would be considered a fraud! in the process, and things like that can almost never be repaired. The Grünwalds are just the example! But you ought to save your pictures and hide them good so that they won't be destroyed.

(December 16, 1916) You want to exhibit, then do it my child, if you want to! But get decent company. Or solo. Couldn't you do it with Bergstrand?

finns i Siri Derkerts affisch till dansen på Intiman 1917. I ett brev från Valle Rosenberg till Siri Derkert den 26 maj 1916, förekommer en liknande scen, med tillägg av ytterligare en person och en hund. Att Valles och Siris arbeten under den här tiden är tätt sammankopplade har Tom Sandqvist utrett.¹⁰ De här bilderna hämtar sina motiv ur en urban europeisk cafémiljö. Endast en av målningarna i dokumentationen från Liljevalchsutställningen 1921 återger den mer bistra verklighet som rådde kring Siri och Valle under Italienvistelsen 1915–16. I ett litet landskap kallat *Patrullen* marscherar soldater fram mot bakgrund av en samling hus, i en som det framstår, synkron rörelse.

Siri Derkerts kubistiska verk rör sig mellan målningar med dessa upplösta, oroliga ytor och kompositioner med en övergripande struktur under vilken de olika volymerna spänner mot och balanseras varandra. Ett mycket fint exempel på det senare är *Stilleben med thekanna*, 1915 (Moderna Museet). Ellipsformen, som hon upptäckte under Algerietresan 1914 och som kom att bli bärande i hennes klädskapande, återfinns även i hennes *Självporträtt (med Carlo i magen)*, 1915, och i *Självporträtt med parasoll*, 1916. På den fotograferade utställningsväggen på Liljevalchs återfinns också en liten målning, *Flicka*, långt driven i sin reducering av de volymer som representerar kroppsformen.¹¹

De italienska landskapen är ofta i kvadratiska format, där det kubistiska byggandet reduceras till husgrupperna i deras mitt. I övrigt samlas formerna kring en horisontlinje eller en kustbåge. Färgområdet ovanför horisonten är utan kubisering och tonar ut i ett mer lyriskt färgfält. Denna grupp skiljer sig från det övriga måleriet från tiden och har en enklare bildkomposition. Siri Derkert har efterlämnat skisser i färgkrita till flera av dessa verk.

Siri Derkerts kubistiska målningar byggs upp som ett slags bildkompositioner, där en övergripande kompositionsidé kring yta och i växlande grad bildrum, görs till grundlogik för hela bilden. Färgskalan, när den kan bedömas utifrån de få idag kända målningarna, är dämpad och raffinerad i samspelen mellan grå-grön, grå-blå, ibland grå-violett. Den närmare dateringen av de här målningarna från perioden 1915–16 anser jag vara mycket oklar och återstår att

göra. Olikheten i komposition liksom de olika dokumenteringstillfällena, kan tala för att motivgrupperna kan vara gjorda vid skilda tillfällen. Jag menar att man inte säkert kan utgå från att de är utförda under Italienvistelsen, utan också kan vara utförda året efter i Stockholm, dit hon kom den 10 juni 1916.

De danska landskapen

Det kubistiska måleriet pågår ett par år. Då måleriet därnäst återkommer i Siri Derkerts produktion är stilen en annan. Målningarna jag här kallar de »danska landskapen« är nästan alla akvareller på



Siri Derkert: Stadslandskap, Köpenhamn/*Cityscape, Copenhagen*, kat nr 40.



Siri Derkert: Landskap/*Landscape*, kat nr 42.

From an autobiographical sketch by Siri Derkert:

The artist starts out in Sicily in 1915 – small village houses lean against each other – in the background Mount Montegrino on whose top etc. Or a black Sicilian cow grazes on an emerald-green lawn – A donkey turns its neck out of joint when trying to nib at its hind leg – tropical trees bend against a yellow horizon – In Naples – on the way north – but the war breaks out – the tramcar from Palermo to the small village comes out with smashed windows.

In 1916 the artist is back home in Sweden – broke – looks for a place to have an exhibition – has lost contact with one-time friends – who are busy. The time analogous to the present. Impossible to get a place, all art venues taken, bespoken for a long time – the art world's booming – but Siri Derkert can't find a contact for her art – and money is a necessity of life – is offered to design for a fashion house – supervises the manufacture and organises the fashion shows /... in 1925 she decides / she takes up painting again.

During these years, for a long time without success, Siri Derkert strives to have an exhibition with her modernist work in Stockholm and to be viewed as part of the avant-garde. She produces a dance show at *Intiman* together with Anna Petrus, Märta Kuylenskierna and Sonja Derkert, for which she designs the costumes with Valle, and which gets mixed

reviews. An exceptional and important success at this time is when she is chosen by August Brunius to contribute with a woodcut for *Det moderna originalträsnittet* (The modern original woodcut), an exclusive book that was published in 1917. In his text, Brunius gives prominence to Isaac Grünewald and Sigrid Hjertén-Grünewald, together with Siri Derkert as the "ultramodern group".

Not until a few years later, her efforts to have an exhibition for her paintings pay off. On February 16, 1919, she opens an exhibition at Den Fri Udstilling in Copenhagen together with Ninie Bergsten and Anna Petrus. This is Siri Derkert's début. The three young, smartly dressed artists create a sensation in the daily press. Siri gets kind treatment in *Politiken*:

Siri Derkert's pictures seem most beautiful. Their bright and mild colours and material effectiveness are a pleasure to the eye. There is a real cultivation of colour in a picture such as the portrait of a young girl with a green parasol that works so beautifully with the picture's other tones of mild grey and brown – a developed sense of beauty which characterises the whole room where the thirty pictures hang.¹⁴

The catalogue takes up thirty paintings and seven prints.¹⁵ From the titles one can deduce that Siri Derkert probably presented her Italian-cubist production. On March 9, 1919, she shows the exact same collection at the Lund University Art Museum, but then only accompanied by Anna Petrus.¹⁶ As we have seen, it was not until 1921, at Liljevalch's, that she got the chance to show her work on a large scale in Stockholm, and then she chose to show the "cubist" paintings that she had done in 1915–1916, a choice that is not without significance.

Years of life 1914–1921

Siri Derkert met and fell in love with the Finnish painter Valle Rosenberg in the spring of 1914. The cubist paintings that we have dealt with come from a period when Siri Derkert and her beloved travel between different places in Italy, mainly Sicily and Florence, and from July 1915 they are accompanied by their son Carlo. Apart from the political unrest, shortage of money and the fact that her parents in Stockholm do not accept Valle and do not even know about



Siri Derkert: Kustlandskap med figurer/*Coastal Landscape with Figures*, kat nr 39.

papper. En av dem, som återfinns i Norrköpings Konstmuseum, är utförd i olja (kat nr 37). Förutom modeteckningarna utgör de huvuddelen av den i dag kända produktionen från tiotalets slut.¹² Jag betraktar dem som en sammanhållen svit och daterar dem 1918–19.¹³

Här återfinner vi en helt annan bilduppbyggnad och gestaltningsväg än i de tidigare, kubistiska, verken. Dessa byggdes upp med hjälp av volymer placerade intill varandra. De väsentligaste bildelementen i de danska landskapens emotionella, oroliga kompositioner är träden, som rör sig i förgrunden och nära bildytan, i brytande och korsande riktningar. I ett par av landskapen beskriver de en rörelse som i storm. Landskapsmotiven har i några fall inslag av kubiska snarare än kubistiska hus, disharmoniskt inplacerade mot varandra. I några av dem återfinns små figurer, besläktade med dem i de tidigare, stora kompositionerna, men här små silhuetter, sammanhållna i en form. De är förenklade i gestaltningen och ofta placerade i små grupper som utgör miniberättelser: tre personer sitter och samtalar, en man kommer med en häst, eller en liten figur sitter mitt i en väldig, stormande skog.

I det danska landskapet, som skulle kunna sägas kombinera landskapet, stadsbildens och figurgruppen, är det som att de tidigare isärhållna motivsfärerna förs samman. Den renodling av en stilistisk princip som Siri Derkert upprätthöll i de kubistiska målningarna har ersatts av ett sammanfallande, intensifierat uttryck. Den mer intima akvarelltekniken återfinns även längre ner i genrehierarkin jämfört med oljemålningarna i den kubistiska verkgruppen. Detta kan, som vi kommer att se, vara orsaken till att verken inte återfinns bland de målningar som Siri Derkert väljer att visa på Liljevalchs Konsthall 1921, och också till att de fram till idag sällan omnämns i konsthistoriska översikter över modernismen.

En plats i avantgardet

I Valle Rosenbergs brev till Siri Derkert kan vi följa hur hon arbetade för få visa en målerikollektion i Stockholm med målsättningen att nå den publik och de kritiker som intresserade sig för det nya. I Siri

Carlo, it seems as if this was a happy time in Siri Derkert's life, when she experienced great creative force.

In the summer of 1916, Siri Derkert went home to Sweden. Perhaps some of the Italian motifs were painted in Stockholm. Carlo is one year old and is in Italy with foster parents when Valle visits Paris, but is later with his father. Valle writes marvellous love letters to Siri, where he competently describes the development of their child. In the letters one can read about his plans to trade in antiques and design clothes. Fashion drawing enters Siri's life as communication between lovers. He draws a dress, asks Siri to have it made, have it photographed and send back the photograph to Italy (see page 16). It was Valle Rosenberg who introduced Siri to modernist Paris and the two of them inspired each other to start designing clothes.

As time passes, a reproachful tone enters the letters: sure, there is a war and resources are scarce – but why does not Siri come? Siri Derkert's aspiration to take a place in the contemporary avant-garde occupies her in these years. She refrains from returning to Italy, to resume the motherly care of Carlo and the life with Valle. This is a fact, but we know next to nothing about the circumstances since Siri and the archives are silent on this point.

Late in life, she is supposed to have said to Carlo that she had not been certain that Valle had loved her. No one who reads Valle's letters from the time can doubt his immense affection. Tom Sanqvist has described it as if Siri Derkert defended herself against the fetters of love, against the need to possess that is the reverse side of love. Her choice not to resume her role as a mother and her life together with Valle is, as I see it, a response to her understanding of the space that the age provided her with as a woman artist.

She participates in the social life of her generation of artists and meets the artist Bertil Lybeck. In the autumn of 1917 she finds that she is pregnant. Perhaps she writes to Valle about Bertil and breaks off with him. This would explain the abruptly ceasing letters. No one may, according to Bertil's clear exhortations to Siri, know about her condition, neither their friends nor Siri's family. She went to Copenhagen in order to conceal the pregnancy and gives birth to a daughter, Liv, alone in April 1918.

The stay in Denmark must have been a period of disillusionment for Siri Derkert. The vision of belonging to the European, autonomous avant-garde like she used to in Paris, crashed with reality. The chaotic emotional state that Siri Derkert must have been in was far from the well-dressed,

urbane women artists in the interview in *Politiken* in connection with the exhibition in 1919.

She was to have one more daughter with Bertil Lybeck, Sara, in 1920, and just like Liv, she was placed in a foster home. Only a few years later, she will bring home her three children to have them live with her. But that is another story.

Lady in a landscape

Siri Derkert's movement between spheres of motifs and genres in the period 1915-1921 can be read symbolically as a movement in the gender order of the modernist field. Her cubist painting was part of the modernist project, like her aspiration to find a new way of constructing images more in



Siri och Sonja Derkert på restaurang, spelandes mandolin och gitarr, sjungandes »Adio mie bella« iförda klänningar av Siri/*Siri and Sonja Derkert in a restaurant, playing the mandolin and guitar, singing "Adio, mie bella" in dresses designed by Siri,* Paris i juli 1921.

Derkerts brev och anteckningar finns annars få samtidiga vittnesbörd om hennes självförståelse som konstnär. Som äldre händer det dock att hon fåordigt beskriver perioden i självbiografiska utkast som delvis förs i tredje person.

Ur brev från Valle Rosenberg:

(10 sept 1916) Ajö nu lilla kära – Aj – det var Din utställning! Vet du! Jag tycker att det inte gör så stort att Du inte ställer ut! Att ställa ut samman med en hel hop apokryfiska målare utan jury är ju inte så värst hedrande och tas svårlijgen på allvar av snusfornuf-tigt folk. Att ställa ut på en utställning med jury är detsamma som att inte ställa ut – Du blir reducerad – åtminstone delvis! Och ännu mer – kritikerna och Brunius kommer aldrig att begripa Dig utan att dom blitt ordentligt preparerade. – Att ställa ut samman med Grünewald och fru till och med är inte fördelaktigt. Dom har tyvärr arrangerat det lite bakvänt för sig – och du blir på den kuppen ansedd som en bluff! och det är så svårt att reparera sånt senare. Grünewaldarna är just exemplen! Men du ska spara Dina bilder och gömma dem ordentligt så de inte förstörs.

(16 dec 1916) Du vill så gärna ställa ut, gör det lilla barn, om Du vill! Men Du skall skaffa Dig hederligt sällskap. Eller ensam. Kunde Du inte göra't tillsammans med Bergstrand?

Ur självbiografiska utkast av Siri Derkert:

1915 är konstnärinnan först på Sicilien – små byhus luta sig mot varandra – i bakgrunden Berget Montegrino på vars topp etc. Eller en svart siciliansk ko betar på en smaragdgrön gräsmatta – En åsna vrider sitt huvud ur led då han nappar efter sitt bakben – tropiska träd böja sig mot en gul horisont – I Neapel – på väg norrut – men kriget bryter ut – spårvagnen från Palermo till den lilla byn kommer ut med sönderslagna fönsterrutor.

1916 är Siri Derkert hemma i Sverige – pengarna är slut – söker en lokal att ställa ut – har förlorat kontakt med forna kamrater – som är upptagna. Tiden analog med den nuvarande. Omöjligt att få lokal alla konstlokaler upptagna, tingade för lång tid – Högkonjunkturen för konsten – men Siri Derkert får ingen kontakt för sin konst – och pengar måste man ha för att leva – får ett erbjudande från ett modehus att rita modeller – övervaka tillverkningen och ordna mannekänguppvisningarna /...1925 beslutar hon sig/tar hon upp sitt måleri igen.

Under de här åren eftersträvar Siri Derkert att i Stockholm få visa sina modernistiska verk, under lång tid utan att lyckas, och ses som en del av tidens avantgarde. Hon sätter upp en dans i på Intiman tillsammans med Anna Petrus, Märta Kuylenstierna och Sonja Derkert, iförda kostymer av Valle och Siri, som får blandat mottagande. En enstaka och viktig framgång under de här åren kommer då hon väljs ut av August Brunius att presentera ett träsnitt i *Det moderna originalträsnittet*, en exklusiv bokutgåva som kom hösten 1917. I Brunius text i boken framhålls Isaac Grünewald och Sigrid Hjertén-Grünewald tillsammans med Siri Derkert som den »ultramoderna gruppens«.

Inte förrän ett par år senare har Siris strävan att få ställa ut sina målningar haft framgång. Den 16 februari 1919 öppnar hon en utställning på Den Fri Udstilling i Köpenhamn tillsammans med Ninie Bergsten och Anna Petrus. Detta är Siri Derkerts debututställning. De tre unga, väлklädda konstnärerna porträtteras och väcker uppseende i dagspressen. Siri får ett mycket gott bemötande i Politiken:

Smukkest virker Siri Derkerts Billeder. Deres lyse og lette Farver og stofflige Virkning er behagelig for Øjet. Der er virkelig Farvekultur i et Billede som Portrætet af den Unge Pige med den gronne Parasol, der staar saa smukt sammen med Billedets øvrige Toner af dæmpet graat og brunt – en kultiveret Skønhedssans, som præger hele Rummet, hvor de 30 Billeder hænger.¹⁴

Tre svenske Kunstmåliers Udstilling.

Siri Derkert.

Anna Petrus.

Ninne Bergsten.

De Skønkhedssans, der fundes i Rummet.

Ur Dagens Nyheder, Köpenhamn/*From Dagens Nyheder Copenhagen*, 15 februari 1919.

phase with what happened in the new art she had met in Paris. She wanted to exhibit these pictures and also become part of the Scandinavian avant-garde. When, after many years, she gets the opportunity in 1921, the time is not ready for her recognition. The contemporary art world could not accept the ambitions in these paintings as coming from a woman artist. These paintings – especially the two "masterpieces" that are in the collections of Moderna Museet in Stockholm today, *Still Life with Tea Cup* and *Self-Portrait (Pregnant with Carlo)* (1915) – will later recur in art histori-



Siri Derkert och/and Valle Rosenberg, Harrogate (England) 1915.

cal surveys as Derkert's only contribution to Swedish modernism.

The larger group of works that she produces after 1917 – the fashion plates and the Danish landscapes – are not valued by her contemporaries in the modernist sphere. When Siri Derkert starts doing fashion drawings, she tackles a genre that does not just have a low position in a hierarchy that still values painting, but a genre that is associated with “the feminine.” But, as Maria Carlgren has shown, it makes sense to see the fashion plates as part of an artistic attitude that was characteristic of the age and did not become generally accepted in Sweden until the 1920s, when they too could be regarded as artistic expressions. However, fashion design did give Siri Derkert opportunities to become a professional woman who is able to support herself and get around in the world by herself – something that she and her sisters had been raised to in their middle-class upbringing. It gave her the opportunities that painting had not provided her

Katalogen upptar trettio målningar och sju grafiska blad.¹⁵ Av titlarna kan man utläsa att Siri här antagligen presenterade sin italiensk-kubistiska produktion. Den 9 mars 1919 visar hon exakt samma kollektion vid Lunds universitets konstmuseum, men då endast till sammans Anna Petrus.¹⁶ Först 1921, på Liljevalchs Konsthall, fick hon som vi sett möjlighet att presentera sig i större skala i huvudstaden, och valde då att visa uteslutande det kubistiska måleri hon utfört åren 1915–16, ett val som inte är betydelselöst.

Levnadsåren 1914–1921

Siri Derkert träffade och förälskade sig i den finske målaren Valle Rosenberg våren 1914. De kubistiska målningarna vi här talat om här rör från en tid då Siri Derkert lever med sin kärlek, och från juli 1915, med sin son Carlo, på resa mellan olika orter i Italien, främst Sicilien och Florens. Trots den politiska oron, pengabrist och det faktum att hennes föräldrar i Stockholm inte accepterar Valle och inte heller har kännedom om Carlo, talar mycket för att detta var en lycklig tid i Siri Derkerts liv då hon upplevde stor skaparkraft.

Sommaren 1916 reser Siri Derkert hem till Sverige. Kanske några av de italienska motiven målas hemma i Stockholm. Carlo är ett år och befinner sig i Italien hos fosterföräldrar när Valle är i Paris en tid, men är sedan åter tillsammans med fadern. Valle sänder fantastiska kärleksbrev till Siri där han också insiktsfullt beskriver deras barns utveckling. I breven kan man följa hans planer att handla med antikviteter och att formge kläder. Modetecknandet kommer in i Siris liv som en kärlekskommunikation med Valle: han ritar en teckning, sänder den till Siri, ber henne låta sy upp den, låta fotografera sig i den och sända fotografiet tillbaka till Italien (sid 16). Det är Valle Rosenberg som introducerat Siri i modernismens Paris, och det är de två som inspirerar varandra att börja skapa kläder.

Med tiden får breven förebrående inslag: förvisso är det krig och medlen är ytterst begränsade – men varför kommer aldrig Siri? Siri Derkerts strävan att få en plats i det samtida avantgardet upptar henne under dessa år. Att återgå till Italien, återuppta modersansva-

ret för Carlo och samlivet med Valle, avstår hon från. Detta är ett faktum, men omständigheterna vet vi nästan ingenting om eftersom Siri och arkiven är förtegna.

Till Carlo skall hon på äldre dagar ha sagt att hon inte var säker på om Valle tyckte om henne. Ingen som läser hans brev från tiden kan ha den minsta tvekan om Valles gränslösa tillgivenhet. Tom Sandqvist har beskrivit det som att Siri Derkert väärjer sig mot kärlekens ofrihet, mot behovet att äga som är kärlekens nattsida. Hennes val att under den här perioden inte återinträda i modersrullen och samlivet med Valle är som jag ser det ett svar på den förståelse hon har av vad det samtidiga fältet ger henne för utrymme som kvinnlig konstnär.

Hon deltar i sin konstnärgenerations sociala umgänge, och träffar konstnären Bertil Lybeck. Hösten 1917 förstår hon att hon är gravid. Kanske hon skriver till Valle och berättar om Bertil och bryter, det kan vara en förklaring till de abrupt uteblivna breven. Ingen får enligt Bertils bestämda uppmaningar till Siri, vare sig i kamratkretsen eller i Siris familj, känna till hennes tillstånd. Hon reser till Köpenhamn för att dölja graviditeten och föder i april 1918 dottern Liv, ensam.

Vistelsen i Danmark där Siri är för att i hemlighet föda sitt och Bertil Lybecks barn, måste ha varit en tid av desillusion för Siri Derkert. Visionen om att verka som en del av ett europeiskt, oberoende avantgarde som hon hade under sin första tid i Paris, hade börjat brytas mot verkligheten. Det kaotiska känslotillstånd som Siri Derkert måste befunnit sig i var långt ifrån det som de välklädda, världsvana konstnärinnorna utstrålade som intervjuades i Politiken i samband med utställningen 1919.

Hon kom att få ytterligare en dotter med Bertil Lybeck, Sara, 1920, som liksom Liv placerades i fosterhem i Danmark. Först några år senare kommer hon att hämta hem sina tre barn och börja leva i deras närhet. Men det är en annan historia.



Siri Derkert i sin ateljé med »Självporträtt med parasoll«, 1916/*Siri Derkert in the studio, with "Self-Portrait with Parasol," 1916.*

with. Still into our time, art history has wanted to distinguish fashion from the mainstream of modernism.¹⁷

The Danish landscapes come about in a situation where the gender order and the conditions that govern life break down. Siri Derkert finds it more and more difficult to combine the modern, urban position of the artist with her own life. The circumstances around her own maternity are in turn not socially acceptable and have to be concealed.

For me, these watercolours, which were not brought forward in the modernist field, become an expression of the place where Siri Derkert finds herself. The maintenance of the gender order and the cultivation of pure art forms and motifs are here relinquished. The relation between the modern artist and her modernist surroundings is deeply problematic, something that found expression in another Swedish woman artist, Sigrid Hjertén, as a drama within the individual motif.¹⁸ Siri Derkert's expression of the same conflict is found in her movement between different groups of works and genres and thereby between different artistic configurations in the existing gender order.

One of the Danish landscapes, *Landscape*, can be seen as a key work and a summing up of Siri Derkert's position under modernism (Plate IX). It also contrasts with the opening *Vision of the Future* from 1914. In the unquiet, disrupted landscape, we find a small, smartly dressed woman with a dog in the lower right hand corner. She wears a hat, and there is a touch of light red in her dress. Here, one of the models from her fashion plates is inserted in the landscape!



Siri Derkert med en idag försvunnen målning med motivet »Flöjtspelare«, 1915–1916/Siri Derkert with a painting entitled "The Flute Player" which has disappeared today, 1915–1916.

Dam i landskap

Siri Derkerts rörelse mellan motivsfärer och generer under perioden 1915–21 kan på symbolplanet läsas som en rörelse i det modernistiska fältets genusoordning. Hennes kubistiska måleri var en del i det modernistiska projektet, liksom hennes strävan att hitta en ny bildkonstruktion i fas med vad som hände i den nya konst som hon mötte i Paris. Hon hade ambitionen att få ställa ut och också bli en del av det skandinaviska avantgardet. När hon till sist efter flera år får en möjlighet att göra det 1921, är inte tiden inne för att bli erkänd. Dessa målningar har en ambition som samtidens inte förmår acceptera när den återfinns hos en kvinnlig konstnär. Dessa målningar – framför allt de båda »mästerverken«, idag i Moderna Museets ägo, *Stilleben med thekopp* och *Självporträtt (med Carlo i magen)*, 1915 – återkommer sedan i konsthistoriska översikter som Derkerts enda bidrag till den svenska modernismen.

De större verkgrupper som hon utför efter 1917 – modeteckningarna och de danska landskapen – värderas inte av hennes samtid inom den modernistiska sfären. När Siri Derkert börjar teckna mode, ger hon sig in i en genre som inte bara betraktas som lägre i en värdehierarki där måleri ännu står högt, utan också förknippas med »det kvinnliga«. Som Maria Carlgren har visat är det dock rimligt att se modeteckningarna som en del av ett förhållningssätt som låg i tiden, och som först på tjugotalet slog igenom i Sverige, där de kunde betraktas som ett konstnärligt uttryck. Dock kan Siri Derkert med sitt modeskapande få utrymme att som yrkeskvinna försörja sig själv och i egen sak ge sig ut i världen – något hon liksom hennes systrar hade fostrats till i en borgerlig uppväxtmiljö. Det gav henne en möjlighet som måleriet inte hade givit henne. Konsthistorien har ännu in i vår tid velat särskilja modeskapandet från den modernistiska huvudfåran.¹⁷

De danska landskapen utförs i en situation där genusoordningar och livsbetingelser börjar bryta samman. Siri Derkert får allt svårare att förena den moderna, urbana konstnärspositionen med sitt eget liv. Omständigheterna kring hennes moderskap är i sin tur inte heller socialt legitimerade och måste döljas.

Dessa akvareller, som inte förts fram i det modernistiska fältet, blir i mina ögon ett slags uttryck för var Siri Derkert befinner sig. Upprätthållandet av genusordningen och renodlingen av genrer och motiv ges här upp. Relationen mellan den kvinnliga konstnären och hennes omgivning i modernismen är djupt problematisk, något som hos en annan svensk kvinnlig konstnär, Sigrid Hjertén, tycks komma till uttryck som ett drama i det enskilda motivet.¹⁸ Siri Derkerts uttryck av samma konflikt återfinns i hennes rörelse mellan de olika verkgrupperna och genrerna, och därmed också mellan olika konstnärsfigurationer i den existerande genusordningen.

Ett av de danska landskapen – *Landskap* – är om man så vill ett nyckelverk och en sammanfattnings av Siri Derkerts konstnärliga position under modernismen (bildavdelningen, IX). Den är också en motbild till den inledande *Framtidsbild* från 1914. I det oroliga, uppbrutna landskapet återfinner vi en liten, elegant klädd kvinna med hund, i bildrummets nedre högra hörn. Hon bär hatt, hennes klänning har ett drag av ljusrött. Här har en av modellerna från Siri Derkerts modeteckningar placerats in i landskapet.

Noter

1 Efterlämnade manuskript av Siri Derkert. De i artikeln citerade breven finns i Siri Derkerts brev- och manuskriptsamling på Kungliga Biblioteket, Stockholm. Om Siri Derkerts liv och verk, se Rolf Söderbergs monografi *Siri Derkert* (Sveriges allmänna konstförening, Stockholm 1974), som är standardverket. Tom Sandqvists *Han finns, förstår du: Siri Derkert och Valle Rosenberg* (Malmö 1986), fördjupar kunskapen om Derkerts tiotalssverk utifrån hennes samspel med Valle Rosenbergs kon och konstsyn, det internationella avantgardet och deras kärleksrelation. För en översikt över Siri Derkerts verk på engelska, se Annika Öhrners »Siri Derkert« i *Dictionary of Women Artists*, (London 1997). Information om Siri Derkerts biografi, bibliografi och annat finns på Internet: www.siri.derkert.com.

Notes

1 Unpublished manuscripts by Siri Derkert. The quoted letters in this article are found among her letters and manuscripts in the Royal Swedish Library in Stockholm. The standard biography is Rolf Söderberg, *Siri Derkert* (Stockholm 1974). Tom Sandqvist, *Han finns, förstår du: Siri Derkert och Valle Rosenberg* (There is someone like him, you see: Siri Derkert and Valle Rosenberg) (Malmö 1986), gives a more in-depth view of her work from the 1910s in relation to Valle Rosenberg's art and view of art, the international avant-garde and their love affair. For an outline of Siri Derkert's life and work in English, see Annika Öhrner, "Siri Derkert," in *Dictionary of Women Artists* (London 1997). For more information about her biography, bibliography, etc, see www.siri.derkert.com.

2 Maria Carlgren, *Marginaliserad modernism: Siri Derkert som klädkapare och modeteckningen som estetiskt objekt* (Marginalised modernism: Siri Derkert as fashion designer and the fashion plate as aesthetic object), MA dissertation, Lund University 1999, and "Siri Derkert och modernismens modebild" (Siri Derkert and the modernist image of fashion), *Paletten* no 4, 2000.

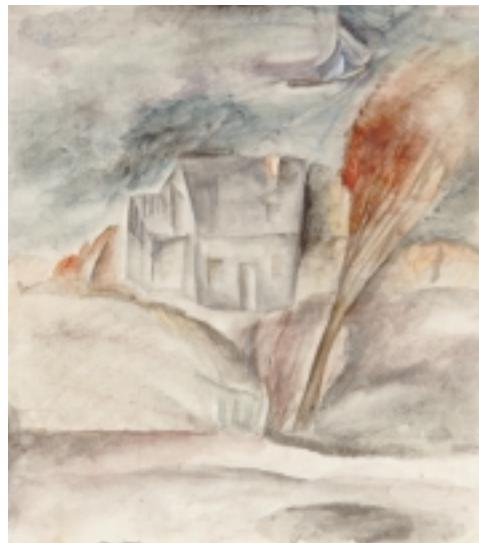
3 Eva Hallin, *Konst, språk och genus: Om könsrelaterade värderingar i mellankrigstidens konstkritik och andra texter om konst* (Art, language and gender: about gender-related values in art criticism and other texts about art between the wars) (MA dissertation, Stockholm University, 1989), "Det feminina konstnärslynet" (The artistic disposition of women) *Kvinnovetenskaplig tidskrift* no 1, 1992, and "En annan bland andra: kvinnorna vid avantgardets slut" (Another among others: women at the end of the avant-garde), *Paletten* no 3, 2000.

4 However, Siri Derkert did receive some recognition for her treatment of colours. For a summary of the criticism, see Söderberg, 1974, p 60.

5 In addition to Hallin see, Anna-Lena Lindberg, "Stå på piedestal eller konkurrera" (On the pedestal or in the market) in Anna Lena Lindberg and Barbro Werkmaster, *Kvinnor som konstnärer* (Women as artists) (Lund, 1975); "Kvinnor i svenska avantgard" (Women in the Swedish avant-garde), supplement to the Swedish translation of Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* (Milano 1980), and Shulamith Behr, "Att differentiera modernismen: Svenska kvinnliga konstnärer i det tidiga 1900-talets avantgarde-kultur" (To differentiate modernism: Swedish women artists in the early 20th-century avant-garde culture), both in Cecilia Widenheim (ed), *Utopia och verklighet: svensk modernism 1900-1960* (Utopia and reality: Swedish modernism 1900-1960) (exhibition catalogue Moderna Museet).

- 6 See also Bridget Elliott, "Modernism and Women Artists" in *Dictionary of Modern Artists*, (London 1997), and Katy Deepwell's (ed) introduction to *Women Artists and Modernism* (London 1998).
- 7 See Söderberg, 1974, p 44.
- 8 By comparing photographs from this period I conclude that the picture with Siri Derkert and the painting, dated 1916, was taken on the Italian trip and not in the Stockholm studio, as Söderberg, 1974, says, p 53.
- 9 It is a small landscape and a picture with a woman playing the mandolin, called *Girl*, with a lot of the paint scraped off. In 1921, the as yet clearly unscathed paintings were shown at Liljevalch's as no 84 and 89. In 1954 a few Italian works, mainly on paper, unclear which, were destroyed in a fire in Siri's home. On the other hand, she went back to some of her cubist works and reinterpreted them in new paintings.
- 10 Sandqvist, 1987, p 99.
- 11 Tom Sandqvist suggests that a drawing with a corresponding motif should be ascribed to Valle Rosenerg (Sandqvist, 1987, p 94 f). In Siri Derkert's artistic remains, the canvas is found, with damages that Siri probably did later.
- 12 A couple of still lifes on paper that are not treated here belong to this period as well.
- 13 The Danish landscapes have been dated in different ways, between 1918 and 1919, in one case even "around 1914." My datings are based on the fact that they in terms of style and motifs belong together and on biographic inscriptions.
- 14 Signed K P, "Svensk Kunst i Den Frie: Nine Bergsten, Siri Denchers [sic] and Anna Petrus" (Swedish art at Den Frie: Nine Bergsten, Siri Denchers and Anna Petrus), *Politiken* (undated clipping).
- 15 Den Fri Udstilling (Copenhagen), *Maleri og Skulpturudstilling af Nine Bergsten, Siri Derkert og Anna Petrus, 16-27 febr 1919* (Painting and sculpture exhibition by Nine Bergsten, Siri Derkert and Anna Petrus) (exhibition catalogue). Many of the pictures with higher numbers have titles that are general but still suggest a certain affinity to the Danish watercolours. Are they oil versions of the "Danish landscapes" that were sold at the time and which thereby disappeared from the public view?
- 16 Lund University Art Museum, *Utställning: Siri Derkert och Anna Petrus, 9-25 March 1919* (Exhibition: Siri Derkert and Anna Petrus), (exhibition catalogue).
- 17 Something that is analysed in Carlgren, 1999, p 77ff. An exception is when fashion plates are presented in Moderna Museets large modernist exhibition, *Utopi och verklighet: Svensk modernism 1900-1960* (Utopia and reality: Swedish modernism 1900-1960),
- 2 Maria Carlgren: *Marginaliserad modernism. Siri Derkert som klädkapare och modelekningen som estetiskt objekt* (magisteruppsats, Lunds universitet 1999), samt »Siri Derkert och modernismens modebild«, *Paletten* 4/2000.
- 3 Eva Hallin, *Konst, språk och genus. Om könsrelaterade värderingar i mellankrigstidens konstkritik och andra texter om konst* (80-poängsuppsats, Stockholms universitet, 1989), »Det feminina konstnärslynnet« *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1/1992, och »En annan bland andra – kvinnorna vid avantgardets slut« *Paletten* 3/2000.
- 4 Siri Derkert fick dock visst erkännande för sin färgbehandling. För en sammanfattning av kritiken se Söderberg, 1974, s 60.
- 5 Förutom Hallin se även Anna-Lena Lindberg, »Stå på piedestal eller konkurrera« i Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster, *Kvinnor som konstnärer* (Lund, 1975); Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster, »Kvinnor i svenska avantgarde 1910-40«, i Lea Vergine, *Andra hälften av avantgarder. Kvinnliga målare och skulptörer inom de avantgardistiska rörelserna 1910-1940* (Stockholm 1981), och Shulamith Behr, »Att differentiera modernismen. Svenska kvinnliga konstnärer i det tidiga 1900-talets avantgarde-kultur«, i Cecilia Widenheim (red) *Utopi och verklighet. Svensk modernism 1900-1960* (utställningskatalog Moderna Museet).
- 6 Se även Bridget Elliott, »Modernism and Women Artists« i *Dictionary of Modern Artists*, (London 1997), och Katy Deepwells (red) introduktion till *Women Artists and Modernism* (London 1998).
- 7 Se Rolf Söderberg, 1974, s 44.
- 8 Efter en jämförelse mellan fotografier från den här tiden bedömer jag att bilden med Siri och målningen, daterad 1916, är tagen under Italienresan och inte i Stockholmsateljén, som anges hos Söderberg, *Siri Derkert*, s 53.
- 9 Det är ett litet landskap och en liten målning med en kvinna som spelar mandolin, kallad »Flicka«, med mycket av färgen bortsrapad. De då synbarligen ännu oskadda målningarna visades 1921 på Liljevalchs Konsthall som nr 84 respektive nr 89. Vissa italienska verk, främst på papper, oklart vilka, förstördes i en brand i Siris hem 1954. På femtiotalet kom hon å andra sidan också att gå tillbaka till några av sina kubistiska verk och göra nytolkningar av dem i nya målningar.
- 10 Sandqvist, 1987, s 99.
- 11 Tom Sandqvist har föreslagit att en teckning med motsvarande motiv skulle kunna tillskrivas Valle Rosenberg (Sandqvist, 1987, s 94f). Duken återfinns i Siris kvarlåtenskap, med spår av den åverkan som Siri förmödlig senare själv gjort.
- 12 Dit hör också ett par stilleben på papper som jag inte behandlar här.

- 13 De danska landskapen har tidigare daterats från »omkring 1914« till 1920. Jag baserar min datering på att de stilistiskt/motiviskt hör samman och på biografiska påskrifter. Se kat 37-43.
- 14 Signerad K P »Svensk Kunst i Den Frie. Ninie Bergsten, Siri Denchers [sic] og Anna Petrus«, *Politiken* (odaterat klipp)
- 15 Den Fri Udstilling (Köpenhamn), *Maleri og Skulpturudstilling af Ninie Bergsten, Siri Derkert og Anna Petrus, 16.-27. febr. 1919* (katalog). Flera av de högre numren har titlar som visserligen är lite allmänna, men ändå anger en viss affinitet med de danska akvarellerna. Kan detta vara oljeversioner av de »danska landskapen«, som kanske såldes vid denna tid och därmed försvann ur offentligheten?
- 16 Lunds universitets konstmuseum, *Utställning. Siri Derkert och Anna Petrus, 9-25 mars 1919* (utställningskatalog).
- 17 Utreds i Carlgren, 1999, s 77 ff. Ett undantag är att modeteckningarna presenteras i Moderna Museets stora presentation av modernismen *Utopi och verklighet, svensk modernism 1900-1960, 2000-2001*. I katalogen skriver dock Shulamith Behr att Derkerts engagemang i modevärlden var en följd av ekonomiskt nödvändigt och symptomatiskt för den moderna kvinnliga identiteten och för kvinnors samspel med konsumtionskulturen (Behr, 2000, s 116).
- 18 Se bland annat Elisabet Haglund, »Sigrid Hjerténs bildvärld«, i *Sigrid Hjertén* (Stockholm, 1991). Se även *Sigrid Hjertén* (utställningskatalog, Liljevalchs Konsthall, 1995), Anita Goldman, *I själen alltid ren* (Stockholm 1997), och Katarina Borgh Bertorp (red), *Sigrid Hjertén. Wegbereiterin von Expressionismus* (Stockholm 1999).
- 2000-2001. But in the catalogue, Behr writes that Derkert's involvement in the fashion world was the result of economic necessities and a symptom of modern woman's identity and her involvement in consumer culture (Behr, 2000, p 116).
- 18 Elisabet Haglund, »Sigrid Hjerténs bildvärld« (Sigrid Hjertén's image world) in Elisabeth Haglund and Iván Grünewald, *Sigrid Hjertén* (Stockholm 1991). See also, *Sigrid Hjertén* (exhibition catalogue, Liljevalch's 1995), Anita Goldman, *I själen alltid ren* (Always pure in the soul) (Stockholm 1997), and Katarina Borgh Bertorp (ed), *Sigrid Hjertén. Wegbereiterin von Expressionismus* (Stockholm 1999).



Siri Derkert: Stormlandskap/*Tempestuous Landscape*, kat nr 41.

Bildavdelning/ Plates



88. Stilleben

75. Landskap

77. Flicka med mandolin

79. Italienskt landskap

74. Stadsbild



83. Landskap

82. Flicka

78. Italienskt landskap



87. Patrullen

81. Flicka med parasoll

76. Ryttarinnor



84. Landskap

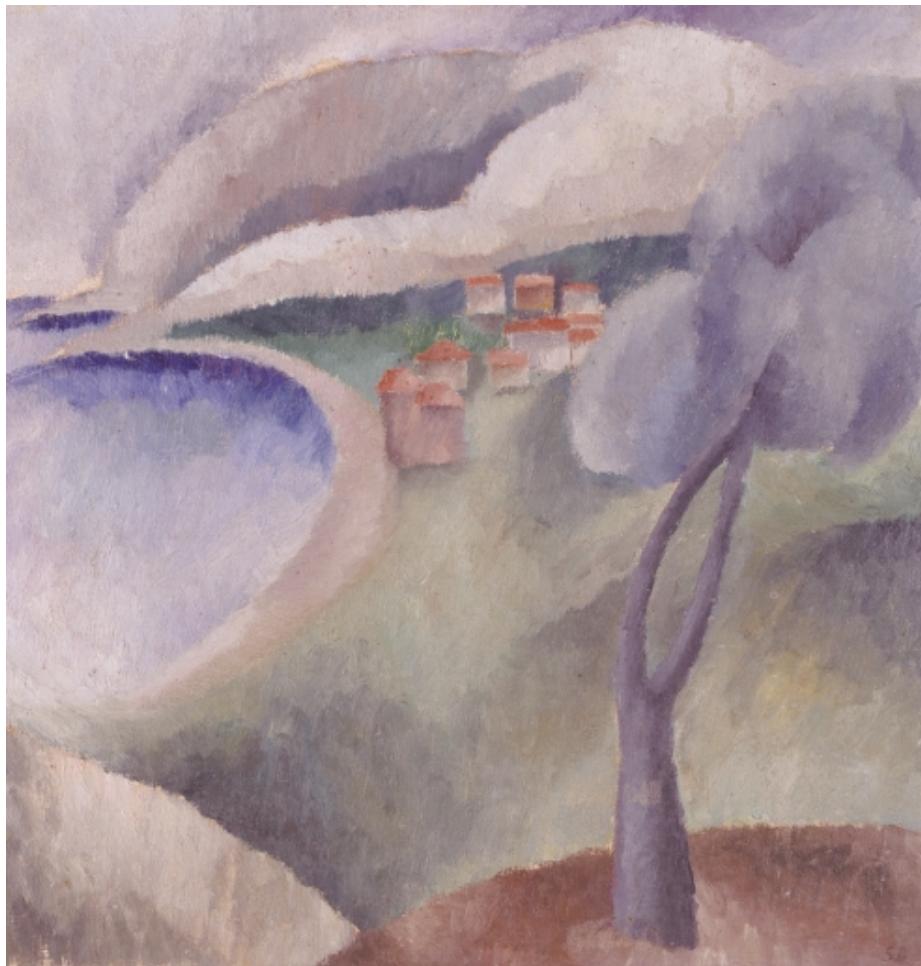
80. Stilleben

86. Landskap

89. Flicka

85. Sicilianskt landskap

Dokumentation från Liljevalchs Konsthall, Aprilutställningen 1921, sal 9, Siri Derkert. Titlarna man använde då, har idag i flera fall ändrats./
Documentation from Liljevalch's Art Gallery, the April Exhibition 1921, Siri Derkert. Many of the works have changed titles since then.



Siri Derkert: Landskap / *Landscape*, 1915, kat nr 29.

Utställd på Liljevalchs konsthall 1921 som nr 78 Italienskt landskap / Exhibited at Liljevalch's Art Gallery in 1921 as No 78.



Siri Derkert: Sonja dansar onestep, odaterad/ *Sonja Does the One-Step, undated*, kat nr 46.



Siri Derkert: Vänninorna / *The Friends*, 1916, kat nr 48.



Siri Derkert: Balkongen/ *The Balcony*, 1916, kat nr 36.



Siri Derkert: Sicilianskt landskap III / *Sicilian Landscape III*, 1915, kat nr 31.



Siri Derkert:
Hos Estrup – stilleben med flaskor och böcker/*At Estrup's –
Still Life with Bottles and Books*, 1918-1919,
kat nr 51.



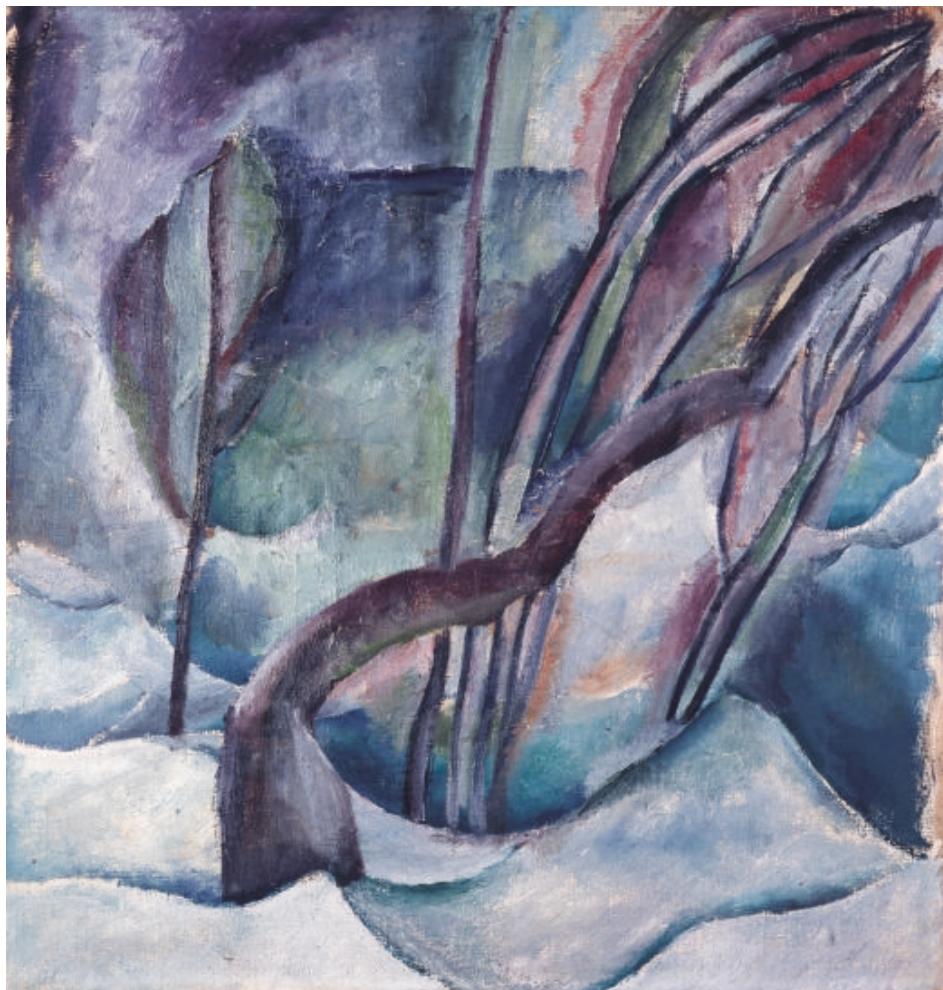
Kaffekoppen/ *The Coffee Cup*, 1918, kat nr 50.



Siri Derkert: I väntan på Liv / *Waiting for Life*, 1918-1919, kat nr 38.



Siri Derkert: Landskap/*Landscape*, 1918-1919, kat nr 43.



Siri Derkert: Dansk landskap/*Danish Landscape*, 1918-20, Norrköpings Konstmuseum, se kat nr 37.

Verkförteckning Siri Derkert – modernist och modetecknare

List of works for Siri Derkert – Modernist and Fashion Designer

Måttten anger höjd x bredd. Urvalet av verk kan avvika marginellt på vissa visningsorter.

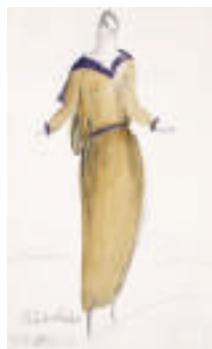
The measures indicate height x width. The works exhibited can vary slightly between venues.

Beteckningen C hänvisar till nummering i/The letter C refers to the numeration of the works in Maria Carlgren, *Marginaliserad Modernism. Siri Derkert som klädskapare och modetecknaren som estetiskt objekt*, (magisteruppsats i konstvetenskap, Lunds universitet/MA dissertation, Lund University, 1999).

Klädstudier / Fashion Drawings 1917–21

Akvarell på papper när ej annat anges/Watercolour when not otherwise stated.

1. Gul klänning med krage och manschetter i violblå/Yellow dress with violet collar and cuffs
Påskrift/Inscription: »Klädstudie 1914–15–16–17« (Dress study 1914–15–16–17)
316 x 183 mm, C 78, se sidan/see page 43
Privat ägo/Private collection
2. Stickad vit klänning med svarta broderier/Knit, white dress with black embroidery
Målad med fet färg/Greasy paint 330 x 203 mm, C 79
Privat ägo/Private collection
3. Brun klänning i ylle med broderier/Brown wool dress with embroideries
310 x 210 mm, C 80
Privat ägo/Private collection



kat 1



kat 2



kat 3



kat 4



kat 5



kat 7



kat 8



kat 9



kat 10

4. Blå kappa och kjol med detaljer i grått fårskinn/Blue coat and skirt with grey fleece details

Påskrift n th/Inscription: »6«

290 x 195 mm, C 82

Privat ägo/Private collection

5. Kappa i blått med pälskrage och pälskant kring höften/Blue coat with fur collar and fur hip border

Signerad/Signed: Siri Derkert

296 x 233 mm, C 84

Moderna Museet, NMH 546/1971, (daterad/dated 1920-24)

6. Gul kappa med färpälsfodrad cape/Yellow coat with fleece coated cape

Signerad med reliefstämpl: Siri Derkert.

286 x 165 mm, C 85, se sidan/see page 44

Privat ägo/Private collection

7. Klänning i blått och grönt med väst i brun päls/Blue and green dress with brown fur vest

285 x 200 mm, C 87

Privat ägo/Private collection

8. Klänning med blå blus och terrakottabrun hängslekjol/Dress with blue blouse and terracotta brown skirt with braces

286 x 166 mm, C 88

Privat ägo/Private collection

9. Klänning i vitt tyg med gula blommor, kjol med blå vågräta linjer/Dress in white fabric with yellow flowers, skirt with blue horizontal lines

375 x 240 mm, C 89

Privat ägo/Private collection

10. Folkloristiskt influerad klänning med detaljer i guld och skunkpäls/Dress with folkloric influences and gold and skunk striped details

Påskrift/Inscription: »[oläsligt ord] knäppt guldkant med skunkkant fram, guldblomma gulduppslag, guldblomma på ärm, svagt guldfärgad chiffong, svagt guldfärgat nästan vitt siden i fram och bakstycke, ärmarna i annan chiffong som sidor.« (... buttoned gold edging with skunk lining in the front, gold flower on sleeve, gold facing, light golden chiffon, light golden almost white silk in front and back, sleeves in another chiffon as sides.)

300 x 206 mm, C 90

Privat ägo/Private collection

11. Röd klänning med ett nät av päls eller garn/Red dress with a fur or cotton mesh
275 x 160 mm, C 91, se sidan/see page 12
Privat ägo/Private collection



kat 12

12. Klänning med vertikala och horisontala dekorationer/Dress with vertical and horizontal decorations
180 x 100 mm, C 92
Privat ägo/Private collection



kat 13

13. Klänning med »lagerkrans« runt nerhasad halsringning/Dress with wreath-like neckline
300 x 152 mm, C 93
Privat ägo/Private collection



kat 14

14. Klänning med axelbandslöst liv och separat tunn cape/Strapless dress and separate thin cape
304 x 170 mm, C 94
Privat ägo/Private collection



kat 15

15. Svart plisserad klänning med snäckformad kjol/Black pleated dress with helix shaped skirt
320 x 222 mm, C 95
Privat ägo/Private collection



kat 17

16. Rosa klänning med halvkrinolin och hängslen i svart spetstyg/Pink dress with braces in black lace.
322 x 220 mm, C 96, se sidan/see page 19
Privat ägo/Private collection



kat 18

17. Grå stickad klänning med rosa pälskantad stickad kofta/Grey knit dress with pink fur lined cardigan
289 x 173 mm, C 97
Privat ägo/Private collection

18. Plisserad klänning med rombdekor/Pleated dress with rhombus decoration
Påskrift/Inscription: »Crêpe Georgette [oläsligt ord] med [oläsligt ord] tunn [oläsligt ord] eventuellt [oläsligt ord] tyg inunder [oläsligt ord]« (Crepe Georgette ... with ... thin ... possibly ... fabric under ...)
295 x 190 mm, C 98
Privat ägo/Private collection

19. Klänning med korta ärmarna och randigt liv i vitt och blått/Short-sleeved dress with white and blue waist



kat 19



kat 20



kat 21



kat 22



kat 23



kat 24

Signerad/Signed: Siri Derkert

291 x 200 mm, C99

Moderna Museet (NMH 547/1971, daterad/dated 1920-24)

20. Klänning i rosa med hatt och handskar/ Pink dress with hat and gloves

335 x 190 mm, C 101

Privat ägo /Private collection

21. Aprikosfärgad klänning med släp/Apricot-coloured dress with train

294 x 215 mm, C 102

Privat ägo/Private collection

22. Vit klänning med påsydda volanger eller spetsar/White dress with frill and lace

Påskrift/Inscription: »vit med krås [resten oläsligt]« (white with ruffle ...)

355 x 217 mm, C 103

Privat ägo/Private collection

23. Tvådelad klänning med rosa och svartrutig blus till en svart kjol/Two-part dress with a pink and black blouse to a black check skirt

374 x 200 mm, C 104

Privat ägo/Private collection

24. Rosa klänning, modell med hund/Pink dress, model with dog

309 x 202 mm, C 105

Privat ägo/Private collection

25. Grå klänning med detaljer i rosa, modell i trappa/Grey dress with pink details, model on stairs

336 x 170 mm, C 106

Privat ägo/Private collection

26. Blågrå klänning, stiliseringstadsvy i bakgrunden/Blue-grey dress, stylised cityscape in the background

300 x 170 mm, C 107

Privat ägo/Private collection

27. Klänning i blått och violett/Blue and violet dress

293 x 240 mm, starkt beskuren/

Påskrift/Inscription: »Till Nadja från Kerstin o Carlo sommaren 1987« (To Nadja from Kerstin & Carlo, summer 1987)

Sign med reliefstämpel/Signed with an embossed stamp: Siri Derkert

Privat ägo/Private collection

28. Modeillustration/Fashion illustration 1923–24
Förslag till/Draft for Bonniers Veckotidning
Figurhöjd/height of figure 85 mm, se sidan/see page 25
Privat ägo/Private collection

Målningar 1915–1916, olja på duk

29. Landskap/Landscape, 1915
46 x 46 cm, se bildavdelningen/see plate II
Signerad/Signed: S.D.
Privat ägo/Private collection
30. Sicilianskt landskap II/Sicilian Landscape II, 1915
52 x 52 cm
Signerad/Signed: S.D.
Hälsinglands Museum (HM 21903)
31. Sicilianskt landskap III/Sicilian Landscape III, 1915
31 x 34 cm, se bildavdelningen/see plate VI
Signerad/Signed: S.D.
Privat ägo/Private collection
32. Mandolinspelande flicka/Girl Playing the Mandolin, 1915
65 x 50 cm
Signerad/Signed: S. Derkert 1915
Privat ägo/Private collection
33. Självporträtt (med Carlo i magen) /Self-Portrait (Pregnant with Carlo), 1915
76 x 65 cm
Moderna Museet (NM 5024)
34. Självporträtt med parasoll/Self-Portrait with Parasol, 1916
75 x 60 cm, se sidan/see page 51
Privat ägo/Private collection
35. Utsikt över Florens/View of Florence, 1916
53 x 44 cm, se sidan/see page 54
Privat ägo/Private collection
36. Balkongen/The Balcony, 1916
61 x 52 cm, se bildavdelningen/see plate V
Privat ägo/Private collection



kat 25

Danska landskap 1918-19

Akvarell på papper när ej annat anges/Watercolour on paper when not otherwise stated.

37. Danskt landskap/Danish Landscape, 1918-20

Olja på duk/Oil on canvas, 43 x 41 cm, se bildavdelningen/see plate X
Norrköpings Konstmuseum (NKM A 285)

38. I väntan på Liv/Waiting for Liv

Påskrift /Inscription: »[oläsligt ord] I väntan på Liv« (... waiting for Liv)
218 x 170 mm, se bildavdelningen/see plate VIII
Privat ägo/Private collection

39. Kustlandskap med figurer, Själland/Coastal Landscape with Figures, Zealand

205 x 163 mm, se sidan/see page 58.
Privat ägo/Private collection

40. Stadslandskap, Köpenhamn/Cityscape, Copenhagen

217 x 173 mm, se sidan/see page 57.
Privat ägo/Private collection

41. Stormlandskap/Tempestuous Landscape

205 x 165 mm, se sidan/see page 67.
Moderna Museet (NMH 116/1970)

42. Landskap/Landscape

169 x 206 mm, se sidan/see page 57
Moderna Museet (NMH 545/1971, daterad/dated 1919)

43. Landskap/Landscape

219 x 174 mm, se bildavdelningen/see plate IX
Signerad/Signed: S. Derkert
Moderna museet (NMH 433/1974, daterad/dated ca 1914)

Övriga verk på papper:

44. Valle spelar/Valle Plays the Mandolin, 1914
Kolteckning/Charcoal drawing 212 x 173 mm
Privat ägo/Private collection
45. Framtidsbild, Siri och Irma/Vision of the Future, Siri and Irma, 1914
Akvarell/Watercolour, 90 x 140 mm, se sidan/see page 48
Brevkort 8 januari 1914 från Siri till Sonja Derkert/Postcard January 8, 1914, from Siri to Sonja Derkert.
Påskrift/inscription: »jag gratulerar dig Irma på det allra varmaste. Jag skickar ett paket men det hinner inte fram förrän i övermorgon bitti. O ja! Å så skönt m pålsar å varmt! Å ingen hunger! Å apelsiner å andra grönsaker å rosor. Tänk så skönt att ha 10 milioner.« (Warm congratulations, Irma. I send a packet, but it won't get to you until the day after tomorrow. Oh yes! Fur coats are so nice and warm! And no hunger! And oranges & other vegetables & roses. Think how great ten million would be.)
Privat ägo/Private collection
46. Sonja dansar onestep/Sonja Does the One-Step, odaterad/undated
Akvarell/Watercolour, 154 x 130 mm, se bildavdelning/see plate III
påskrift/inscription: »Här sitter Sonja mé bena, Hon visar dem gärna till knäna, När hon dansar sin onestep med swimningen, Så hon nästan går upp uti, Limningen, Hon som kan hålla tand för tunga Så hon blir för blyg för att kunna sjunga«. (Here's Sonja whose legs are gorgeous, She loves to show them for us, When she does the one-step with the swoon, So she almost reaches for the moon, She keeps her thoughts to herself and is to shy to sing.)
Privat ägo/Private collection
47. Skiss till självporträtt med Carlo i magen/Self-Portrait (Pregnant with Carlo), 1915
Kritteckning/Charcoal drawing, 170 x 210 mm
Privat ägo/Private collection
48. Väninnorna/The Friends, 1916
Akvarell och blyertsteckning, 143 x 112 mm, se bildavdelning/see plate IV
Signerad/Signed: S D
Privat ägo/Private collection
49. Flicka vid toalett/Girl at the Dressing Table, 1916
Akvarell och blyertsteckning/Watercolour and pencil drawing 225 x 140 mm
Signerad/Signed: S Derkert
Påskrift/Inscription: »copie de chaque« Privat ägo/Private collection

50. Kaffekoppen/The Coffee Cup, 1918
 Collage, blyertsteckning, akvarell/Collage, pencil drawing, watercolour
 90 x 95 mm, se bildavdelning/see plate VII
 Privat ägo/Private collection
51. Hos Estrup – stilleben med flaskor och böcker/At Estrup's – Still Life with Bottles and Books, 1918-19
 185 x 242 mm, se bildavdelning/see plate VII
 Påskrift/Inscription: »Hos Estrup« (At Estrup's)
 Privat ägo/Private collection
52. Dans på Intima Teatern/Dance at the Intima Theatre, 1917
 Affisch, färglitografi/Poster, colour lithograph, 880 x 670 mm
 Signerad/Signed: S D
 Text: Dans Intima Teatern, torsdag 10 maj fredag 11 maj Märta
 Kuylensierna Anna Petrus Siri Derkert
 Moderna Museet (Aff 112/1936)

Valle Rosenberg

53. Damporträtt (Siri Derkert)/Portrait of a Lady (Siri Derkert), 1914
 Olja på duk/Oil on canvas, 108 x 99 cm
 Signerad på baksidan/Signed on the back: »Rosenberg, Paris 1914«
 Privat ägo/Private collection
54. Två kvinnor/Two Women, 1915
 Olja på papper/Oil on paper, 170 x 220 mm
 Privat ägo/Private collection
55. Siri, 1914
 Kolteckning på papper/Charcoal drawing on paper, 217 x 173 mm
 Privat ägo/Private collection
56. Självporträtt/Self-Portrait, 1914
 Kolteckning på papper/Charcoal drawing on paper, 203 x 173 mm
 Privat ägo/Private collection
57. Modeteckning, sommarkläning till Siri Derkert/Fashion drawing, summer dress for Siri Derkert, 1916
 Akvarell, tuschteckning på papper/Watercolour, ink on paper, 176 x 207 mm
 Privat ägo/Private collection



kat 57

58. Modeteckning, kostym till Siri Derkert/Fashion drawing, dress suit for Siri Derkert, 1916
Akvarell, tuschteckning på papper/Watercolour, ink on paper, 10 x 18 cm,
se sidan/page 16
Privat ägo/Private collection



kat 61

59. Regnkappa till Siri Derkert/Raincoat for Siri Derkert, 1916
Tuschteckning på papper/Ink on paper 201 x 123 mm
Privat ägo/Private collection
60. Kostymteckning, Pierrot/Costume drawing, Pierrot, 1917
Akvarell, tuschteckning på papper/Watercolour, ink on paper, 175 x 100 mm
Privat ägo/Private collection



kat 62

61. Modeteckning/Fashion drawing, 1917-1919
Akvarell, tuschteckning på papper/Watercolour, ink on paper, 360 x 230 mm
Privat ägo/Private collection
62. Modeteckning/Fashion drawing, 1917-1919
Akvarell, tuschteckning på papper/Watercolour, ink on paper, 370 x 240 mm
Privat ägo/Private collection
63. Modeteckning/Fashion drawing, 1917-1919
Akvarell, tuschteckning på papper/Watercolour, ink on paper 370 x 240 mm
Privat ägo/Private collection

Kläder/Clothes

Framställda vid Institutionen Textilhögskolan, Högskolan i Borås /
Produced at the School of Textiles, University College of Borås, 2001

64. Klänning i gul chiffong/Dress in yellow chiffon (se sidan/see page 43)

Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 1
Krage, skärp och manschetter i violblå chiffong med
pärlstavsbroderier/Collar, belt and cuffs in violet-blue chiffon with beading
embroideries
Fodertaft/Taffeta lining
Handgjorda tofsar av chiffong och fodertaft till krage/Hand-made tassels of
chiffon and taffeta lining for collar
Längd/Length 128 cm



kat 63

65. Kappa i blåturkos ylletyg med detaljer i grå fårskinnsfäls/ Coat in blue-turquoise wool with details in grey sheepskin (se sidan/see page 34)

Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 4

Infällningar och krage av fårskinnsfäls/ insets and
collar in sheepskin

Passpoalerade knapphål, soutageklädda knappar/Braided buttonholes,
soutache-covered buttons

Satinfoder i silvergrått/Silver-grey silk lining

Längd/Length 105 cm

Kjol i samma material med dekorationsband i siden/Skirt in the same
material with silk ribbons

Satinfoder i silvergrått/Silver-grey satin lining

Längd/Length 85 cm

Hatt i grönt silkesammet/Hat in green velvet

Blus i rosa yllecrepe/Blouse in pink wool crepe

66. Kappa i gul ylletyg/Coat in yellow wool (se sidan/see page 44)

Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 6

Pelerin fodrad med fårskinnsfäls/Pelerine with sheepskin lining

Sidenfoder/Silk lining

Längd/Length 125 cm

Klännings i grå yllecrepe med picotkant i hals, runt ärmarna och klänningsfäl/

Dress in grey wool crepe with picot edgings around the neck, sleeves and
hemline

Längd/Length 128 cm

Draperad roströd turban i silkesammet/Draped rust-red turban in silk velvet

67. Klänning i vitt siden med gula maskinbroderade och
handmålade blommor/Dress in white silk with machine-embroidered and
hand-painted flowers (se sidan/see page 45)

Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 9

Infällningar av blåturkos rips/Blue-turquoise rep insets

Cape i klänningens tyg med rostrött ripsfoder/Cape in the same material as
the dress with rust-red rep lining

Banddekoratörer i siden/Silk ribbons

Taftfoder/Taffeta lining

Ankellång/Ankle-length ca 120 cm

68. Tredelat damplagg med detaljer i guld

Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 10
Västliv i cognacfärgat dupion, ett sidenliknande material/Waistcoat in
brandy-coloured dupion
Fodertaft/Taffeta lining
Längd/Length 45 cm

Blus i benvit chiffong, manschetter i guldfärgat siden/Blouse in bone-white
chiffon, cuffs in gold-coloured silk
Dekorationsband från hals i guldfärgat siden/Gold-coloured silk ribbons
from neck

Kjol i yllecrepe med dekorationsband i guldfärgat siden/ Skirt in wool crepe
with gold-coloured silk ribbons
Kjolens nederkant av cognacfärgat dupion/Lower part of the skirt in brandy-
coloured dupion
Dekorationsband i guldfärgat siden/Gold-coloured silk ribbons
Fodertaft/Taffeta lining
Ankellång/Ankle-length ca 85 cm

69. Klänning i rött siden/Red silk dress

Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 11
Flerfärgade dekorationsband horisontellt över livet, samt i längsgående söm-
mar och runt ärmarna och hals/Multicoloured ribbons horizontally across the
bodice, and longitudinal seams around sleeves and neck
Fodertaft/Taffeta lining
Ankellång/Ankle-length ca 120 cm

70. Klänning, axelbandslös i silvergrå organza, smockteknik/Strapless dress with
bodice in silver-grey organza, smocking (se sidan/see page 45)

Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 14
Överkjol i organza/Outer skirt in organza – längd/length 80 cm
Underkjol i klänningsstaft/Waist slip in taffeta – längd/length 90 cm

Cape i blommig silkesammet, burn out, kantbroderad med pärlor/Cape in
flowered silk velvet, burn out, trimming embroidery with beads

71. Klänning i svart plisserat siden/Dress in black pleated silk

Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 15
Broderat skärp/Embroidered belt
Ankellång/Ankle-length ca 120 cm

72. Klänning i silvergrå georgette, plisserad med broderade romber i siden/
Dress in silver-grey georgette, pleated with embroidered rhombuses in silk
Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 18
Fodertaft/Taffeta lining
Ankellång/Ankle-length ca 120 cm
73. Klänning i rosa sidenjacquard/Dress in pink silk Jacquard
Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 24
Draperad krage och höftskärp samt ärmdekorations i chiffong/Draped collar
and belt, and sleeve decorations in chiffon
Ryggparti med hankar och klädda knappar/Back with hangers and
covered buttons
Fodertaft/Taffeta lining
Längd/Length 128 cm
74. Klänning i grå yllecrêpe med rosa broderier/Dress in grey wool crêpe with
pink embroideries
Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 25
Rosa tofsar och skärp/Pink tassels and belt
Fodertaft/Taffeta lining
Ankellång/Ankle-length ca 120 cm
75. Klänning i blågrått ylletyg med ljusare ok/Dress in blue-grey wool with a lighter yoke
Efter/After Siri Derkerts modeteckning/fashion drawing kat nr 26
Markerat knytskärp i något mörkare ton/Marked sash in a somewhat darker tone
Ankellång/Ankle-length ca 120 cm

Siri Derkert – Modernist and Fashion Designer
Borås: November 10, 2001 – February 3, 2002
Millesgården: March-April 2002
Norrköpings Konstmuseum: November – December 2002

The exhibition is produced by the School of Textiles at the University College of Borås, in collaboration with the Borås Museum of Modern Art and the Museum of Textiles in Borås, Borås Municipality.

Original idea: Maria Carlgren

Artistic development work in textiles comprising interpretation, pattern construction and needlework: School of Textiles, University College of Borås, under the direction of assistant lecturer Gunnel Larsson. The work has been done with the assistance of designer Annika Wikevand, and in consultation with Professor Ulla Eson Bodin. Therese Södervall, student of fashion design, has been an assistant.

Curator for the exhibited art works: Annika Öhrner

Curator at the Museum of Textiles in Borås:

Pernilla Rasmussen

Marketing: Marie-Louise Weise, Borås Museum of Modern Art

Exhibition tour: Annika Öhrner

The project, which was initiated by the Textiles Research Centre, received generous financial support from KappAhl, Ellos and Etcetera Offset, Borås.

Siri Derkert – modernist och modetecknare
Borås: 10 november 2001 – 3 februari 2002
Millesgården: mars-april 2002
Norrköpings Konstmuseum: november – december 2002

Utställningen är producerad av Institutionen för Textilhögskolan, Högskolan i Borås, i samarbete med Borås Konstmuseum och Textilmuseet, Borås kommun.

Initial utställningsidé: Maria Carlgren

Konstnärligt utvecklingsarbete i textil omfattande interpretation, mönsterkonstruktion och sömnad: Institutionen Textilhögskolan, Högskolan i Borås, under projektledning av universitetsadjunkt Gunnel Larsson. Arbetet har utförts med extern medhjälpare, klädformgivare Annika Wikevand, och i samband med professor Ulla Eson Bodin. Therese Södervall, mode designstudent, har varit assistent.

Curator för konstdelen av utställningen: Annika Öhrner

Curator vid Textilmuseet i Borås: Pernilla Rasmussen

Marknadsföring: Marie-Louise Weise, Borås Konstmuseum

Utställningsturné: Annika Öhrner

Projektet, som initierats av Centrum för textilforskning, har kunnat genomföras med generöst stöd från KappAhl, Ellos och Etcetera Offset, Borås.

Vi hade önskat se Siri Derkert vandra genom staden med någon av sina spännande hattar klädd i de medvetna kreationer som hon så ofta bar. Hon skulle ha tittat sig omkring med sin stora blick längs gatans fasader och betraktats av Borås invånare som det rörliga konstverk som hon själv var i hela sin uppenbarelse.

Borås i september 2001

Rolf Danielsson

museichef
Textilmuseet

Larsh Eriksson

intendent
Inst. Textilhögskolan
Högskolan i Borås

Elisabet Haglund

museichef
Borås Konstmuseum



Siri Derkert, 1916.