



KATALOG

**WILLUMSENS
MUSEUM**

Kolofon

Digitalt katalog udgivet i forbindelse med den digitale udstilling

WTF Willumsen

24.3.2021 til 31.10.2021

© Rune Gade, Anne Gregersen, Stense Andrea Lind-Valdan og
Willumsens Museum 2021

Grafisk opsætning: SALV

Korrektur: Gitte Broeng

Sat med Bell MT

Kataloget må downloades digitalt til privat brug.

Indhold må ikke kopieres eller gengives uden rettighedsindehavernes
skriftlige samtykke.

Kuratering og udstillingsdesign: SALV

Udstillingsassistenter: Asta Siri Boye Leitao og Thea Flint Rydahl

Udstillingen er støttet af:



AUGUSTINUS FONDEN

STIFTET 25. MARTS 1942

Indholdsfortegnelse:

- S. 4: *WTF Willumsen* v. Anne Gregersen
- S. 5: Kuratorens introduktion v. Stense Andrea Lind-Valdan
- S. 8: *WTF Willumsen* (jeg tror jeg drømte jeg så et billede ...) v. Rune Gade
 - S. 25: Kort over udstillingen og værkplaceringer
 - S. 26: Værkoversigt over indlånte værker
 - S. 30: Værkoversigt over J.F. Willumsens værker

WTF Willumsen

Anne Gregersen, museumsinspektør, Willumsens Museum.

Willumsens Museum har en lang tradition for banebrydende og eksperimenterende kunstnerkuraterede udstillinger, som tager udgangspunkt i J.F. Willumsens liv og værk. Med et ofte udpræget subjektivt afsæt og selektivt indhug i museets samling af værker, breve, fotografier, noter mv. tilbyder disse udstillinger os et "kunstnerblik" på materialet, alt imens de lader Willumsen få selskab af andre kunstnere eller af kunstnerkuratorens egne værker. Igennem åreene har blandt andre kunstnergruppen Arme og ben (1978), Kirsten Justesen (1987), Claus Carstensen og Christian Vind (2013) kurateret udstillinger på museet. I visse tilfælde kan man tale om, at det kuratoriske bliver en form for kunstnerisk praksis og udstillingen et kunstværk i sig selv.

I forlængelse af denne tradition har vi inviteret billedkunstneren Stense Andrea Lind-Valdan (f. 1985) til at kuratere en udstilling – denne gang i et virtuelt format, tilgængeligt via museets hjemmeside. Stense Andrea Lind-Valdan, som også bruger initialerne SALV, er uddannet på Det Kongelige Danske Kunstakademi og har igennem billedkunst, fotografi, performance og tekst stedfæstet sig på den danske kunstscene med en feministisk, krops- og medieundersøgende praksis. Hun har udtrykt sig gennem materialer og arbejdet med tematikker, som umiddelbart ligger langt fra Willumsens figurative maleri og ofte monumentale udtryk. Alligevel har de to kunstnere det tilfælles, at de bruger deres egen selvbiografi med en uforbeholden, eksistentiel styrke, der gør det svært at vende ryggen til. Det er den nøgne krop, privatsfæren, selvportrættet og det emotionelle, som begge kunstnere gør til kunstnerisk stof – på hver deres fundamentalt forskellige måde, men dog med overraskende koblingspunkter.

SALV har i en årrække skabt glidende overgange mellem det materielle og det virtuelle ved at lade sin meget sanselige kunst præsentere og formere sig på internettet, i blogs, online-udgivelser og videoer. Sådanne overgange har en særlig aktuell relevans – både fordi internettet er det primære forum, billeder medieres igennem, og fordi det er der, mange af os iscenesætter – "kuraterer" – vores liv. Denne udvikling fik et ekstra skub af coronaepidemien, som nok har gjort skellet mellem det virtuelle og det fysiske levede liv endnu mere markant.

I sit konfronterende, men også kærligt udspørgende WTF ("What The Fuck?") til Willumsen, har SALV for en stund kastet den selvhøjtidelige, maskuline kunstnerpersona J.F. Willumsen over bord, og i stedet fundet frem til de sprækker, hvor det sårede, smertefulde – faderskabet såvel som kroppens voldsomhed og forgængelighed – manifesterer sig, og hvor tårerne siver ud. I samspil med værker af en række fremtrædende kunstnere, både fra Willumsens egen tid og vores samtid, giver hendes kuratering Willumsen krop, følelser og liv, alt imens vi bevæger os ind og ud af billeder, tekst, video og links i internettets virtuelle virkelighed.

Kuratorens introduktion

Stense Andrea Lind-Valdan, kurator *WTF Willumsen*.

Når man laver en digital udstilling, arbejder man på nogle andre præmisser, end når man laver en udstilling i fysiske rum. Ikke kun er det muligt at indhente almindeligvis helt utilgængelige værker, værker der ikke kan flyttes fra deres fysiske placering, værker, hvis sikkerhedsbetingelser og forsikringssummer kan være uoverstigelige og så videre. Det er også muligt at kombinere værker på en anden måde. Der er på mange måder en langt større fleksibilitet i det digitale rum, end der er i det fysiske. For eksempel kan man arbejde med skala på en fri og overraskende rumlig måde: En skitse på et overrevet A4-ark kan forstørres og placeres side om side med store, kanoniserede værker, sådan at den visuelle dominans forskydes eller udlignes. Flexibiliteten er større end i en bog, hvor man ellers også kan arbejde med skalaforhold, fordi man i det digitale rum kan zoome ind på værker, se dem meget tæt på, og ud igen. Man kan strække et værk ud over hele skærmen og videre endnu, uden at miste det eller beskære det. Sådan kan man give det digitale rum en slags paradoksal fysisk fornemmelse. Og man kan arbejde med bevægelse og tid, for eksempel i medier som video og lyd. Eller i internettets uendelige linkstruktur og den der labyrintiske, rhizom-agtige fornemmelse, som den har. Således kan forbindelser skabes mellem værker, der ellers ikke var oplagte sidekammerater, samtidig med at værkernes *integritet* opretholdes. Måske kan man derfor ved første øjekast undre sig over skalaforholdene på *WTF Willumsen*. Jeg har forsøgt at placere værkerne i skærmens flade rum, sådan at de fungerer visuelt, både i skalaforhold, i "læserytme" og selvfølgelig tematisk, uden at det bliver for forklarende eller for dogmatisk, og sådan at værkerne (og værk-gengivelserne) trods det flade, digitale rum, kan mærkes i kroppen.

I teorien kan man altså arbejde meget frit og med et meget stort repertoire på en digital udstilling. Snart sagt hele verdens og alle tiders kunst er tilgængelig, blot der har fandtes en enkelt person, der har gidet dokumentere, uploade og dele det. Når det er sagt, er der, så snart alle kanaler er åbne, også mange fælder at falde i. Kanoniseringens forførende, magtfulde diskurs kan friste i for høj grad. Man kan forfalde til at tro, at bare fordi man kan, så bør man også indhente *Mona Lisa* eller lave en komplet samling af alle sine yndlingsværker, eller man kan fristes til at bruge alle computermæssige himstregimsfunktioner på én gang. Derfor kræver det en vis selvdisciplin ikke at tage munden for fuld. At balancere mellem leg, mulighed og meningsfuldt engagement i forhold til kunstværkernes indholdsmæssige og formelle kvaliteter kræver, at man holder tungen lige i munden, akkurat som i kurateringen af den fysiske udstilling.

Min intention med *WTF Willumsen* har været at skabe en udstilling, der tager kærligt og kritisk livtag med Willumsens selvfremsstilling. Jeg har forsøgt at sætte spørgsmålstegn ved den måde, han bliver fremstillet på som selvsikker, radikal, genial, ukønnet (som mænd så ofte betragtes) kunstner. Jeg har ønsket at sætte ham ind i en anden kontekst end den mest almindelige, dvs. den maleriske, formelle, og til

dels også romantiske diskurs. Samtidig er jeg ikke blind for de reelt radikale og konsekvente, interessante og følsomme aspekter i Willumsens oeuvre, som jeg har fået et stort indblik i, både ved besøg i museets arkiver i Frederikssund og igennem de digitaliserede arkiver som har udgjort størstedelen af mit materiale. Med disse som udgangspunkt har jeg prøvet at frembringe et andet bud på Willumsen, end jeg hidtil har set. Dette er udmundet i en, håber jeg, stærkt kritisk, men også forstående og nuanceret udstilling, der sætter Willumsen i en ny kontekst og som åbner for andre stemmer og flere vinkler på de emner, som strømmer igennem Willumsens arbejde: tanker om familie, magt, længsel efter kunsthistorisk forankring og fællesskab, dødelighed, sorg, og livets grundlæggende astronomiske absurditet.

Jeg har givet udstillingen titlen *WTF Willumsen* i en leg med J.F. Willumsens initialer og browserens søgende *www*. Jeg har opsummeret det i spørgsmålet *what the fuck*, hvis udbredte brug både er spørgende og konstaterende. Det fungerer godt, synes jeg, i forhold konceptet og i forhold til den tid, vi befinder os i, hvor ikke bare kunsthistorien bliver taget op til revision, men hele vores samfundsindretning i dén grad forandrer sig. En digital reproduktion af Willumsens Museums oprindelige bygning danner de umiddelbare rammer for udstillingen. Mit første møde med denne reproduktion, inden jeg gik i gang med kurateringen af *WTF Willumsen*, gav mig en meget computerspilsagtig fornemmelse. Men en lidt tom museumsbesøgsfornemmelse! I stedet for at modarbejde den fornemmelse har jeg gjort en dyd ud af den ved at tømme dette computerspil, dette digitale museumsrum, for værker. Museet er tomt, der er lukket ... Bortset fra tre ting i hvert rum: et portalværk, et WTF-skilt og en nødudgang. Alle disse kan man klikke på! De fører forskellige steder hen, og du skal selv finde tilbage. Som en form for "hvilken-dør-vælger-du"-spil. Ved at arbejde på denne lidt labyrintiske måde, og ved at lade de egentlige udstillingsrum være skjulte og bryde ud af museet, håber jeg at give udstillingen en større fornemmelse af krop, nysgerrighed og engagement: leg med andre ord. Måske finder du endda flere skjulte steder, hvis du kigger grundigt efter.

Krop er et tema, der både gennemstrømmer udstillingens arkitektoniske logik og udvalget af værker. Det er åbenlyst, at jeg har et stort fokus på kropslige aspekter i værkerne, både helt konkret og i overført betydning: Hvad *er* krop, hvad betyder kroppen, hvad kan man sige med kroppen og hvordan kan det gøres? Dette fokus kommer af min helt personlige interesse for det haptiske og den kropslige glæde ved kunsten – især maleriet. Når jeg ser et maleri med særligt følsomme penselstrøg eller farver i gode kombinationer, kan jeg føle en stærkt lyst til at slikke på det eller drikke det med øjnene (jeg kan ikke anbefale at drikke maling, det smager ikke som det ser ud! Taler af erfaring!). Dette er en grundlæggende glæde, jeg finder i kunsten. Kroppen kan være voldsom: årsag til helt utrolig lykke og kærlighed – årsag til den største sorg og ulykke. Den betinger vores møde med verden – uanset hvor meget vi kan komme til at glemme den, både bag skærmen, hvor timerne kan flyve af sted, og som bærer af vores psyke og forstand. Jeg siger: Kroppen *som* psyke og forstand. Det er et stort emne i min egen kunstneriske praksis, og det er noget, jeg interesserer mig for i andre kunstneres værker. I *WTF Willumsen* har jeg valgt udeluk-

kende at arbejde med andre kunstners værker, fordi det føles som et klarere udsigelsessted. Der er noget uklart ved både at være den, der vælger andre og sig selv til. Det er meget muligt, at det kan lade sig gøre på en præcis måde, men siden dette er min første kuratorerfaring, har det været vigtigt for mig at holde mig på kuratorsiden.

Jeg er Willumsens Museum meget taknemmelig for invitationen til at lave en udstilling. Jeg vil gerne takke museumsdirektør Lisbeth Lund og museumsinspektør Anne Gregersen for deres åbenhed og engagement, og for med det samme at forstå og generøst bære mine ideer frem, både praktisk og gennem deres store viden og indsigt i Willumsens oeuvre. Jeg skylder museumsinspektør Asta Siri Boye Leitaø stor tak og en flaske vin for hendes kæmpe indsats med at hente værker, værk gengivelser og værk tilladelser ind, for opsætning af værker i udstillingens digitale rum og for at holde styr på det alt sammen, når jeg selv har stirret mig blind på det. Tak til Thea Flint Rydahl for dedikeret hjælp dertil også. Rune Gade lægger med sine smukke, indfølelse og præcise tekster et ekstra lag til udstillingen, som gør den usigeligt godt. Desuden har han som altid været en daglig sparrings- og samarbejdspartner, jeg både lærer af og nyder at blive klogere sammen med. Tak til Jens Ferdinand Willumsen for værkerne og det store bidrag til udvidelsen af kunstens udtryk. Tak til min eksmand Jens Hastrup og min søn Ferdinand Hastrup Lind-Valdan for at være så gode og støttende i forhold til at give mig mulighed for både at være mor og kunstner på en rimelig og bæredygtig måde.

Sidst, men absolut ikke mindst, skal der lyde en stor tak til og et trefoldigt hurra for alle de kunstnere, som har bidraget med værker til udstillingen. Hvert eneste værk er lavet med ubeskriveligt engagement, dedikation og disciplin. Det er stærke, smukke værker, og jeg er stolt af at have fået tilsagn fra så mange dygtige kunstnere. Tak til jer alle, hver og en!

WTF Willumsen (*jeg tror jeg drømte jeg så et billede ...*)

Rune Gade, kunsthistoriker

J.F. Willumsen er ofte blevet anskuet som det megalomane kunstnerego, som uden hensyntagen til andres meninger forfulgte sine egne kunstneriske mål. Der er uden tvivl en sandhed i denne opfattelse af Willumsen som selvsikker, stædig og viljefast. Men næsten over alt i hans oeuvre kan man også finde tegn på hans usikkerhed, hans skrøbelighed, hans sårbarhed. Han er en kunstner, som er et menneske, som er en krop, som står over for sin egen endelighed. Han løber ikke fra det, han lukker ikke øjnene for det. Hans værker løber over med tegnene på skrøbeligheden og udsathed, kroppens længsler og trængsler. At være et menneske og at fejle, at leve med fejlene, at bestræbe sig på at gøre det bedre. At forsøge at være et godt menneske, men gang på gang ende med at være det modsatte. At tilgive sig selv alle svaghederne, at leve med sin egen uformåenhed, sine fejl og utilstrækkeligheder. Et sted fortæller han om besværet med at skabe et værk, frustrationerne og vanskeligheder: "Jeg haaber altid paa at gøre det bedre en anden Gang; men saa stikker der andre Fejl igjennem, og det bliver aldrig rigtig godt det jeg vil komme til at lave, jeg mangler en *vis* Evne. Maleri er nu det sværeste af al Haandværk."¹ Når man bevæger sig ind i hans værker, undersøger deres forudsætninger, vil man bevidne denne usikkerhed, denne tvivl, som manifesterer sig i dramatiske brud og forandringer, konsekvente undersøgelser af fejlenes potentialer, manglernes kunstneriske dybder. Oevret er for størstepartens vedkommende sælsomt stringent og *tørt*, nærmest kontrolleret og tilbageholdt. Alligevel er det fyldt med *affekt*, endda overfyldt, som om kunstneren står udenfor og kigger undrende ind i et rum, hvor følelserne får alting til at sitre og vibrere, får rummet til at hælde, får kroppen til at miste balancen, styrte. At miste grebet, igen og igen. Det er som at se drømmens kuriøse billeder gennem den vågnes øjne. Det er det rum, Willumsen viser os ind i.

Frugtbarhed (den unge pige og døden)

Billedet af den gravide er selv fuldt af liv. Billeders prægning: De er fulde af noget, som vi godt kan se, endda opfatte i et enkelt blik, men alligevel aldrig fuldt ud forstå, fordi de fortsætter med at vokse for øjnene af os, selv når vi lukker dem, øjnene. J.F. Willumsens *Frugtbarhed* påkaldte sig forargelse og bestyrrelse, da det blev udstillet på Den Frie Udstilling i 1891. Motivet var skandaløst: en højgravid kvinde. Udførelsen var ubehjælpelig: Et barn kunne have lavet det. Nogle kritikere mente, at Willumsen var blevet vanvittig, andre at han drev gæk med kunstpublikummet. Satirebladet *Blæksprutten* gjorde sig muntre over motivet: "Mon der er Medailler paa den Frie Udstilling? Ikke fordi jeg ved, hvem der skal have den Store, men jeg tror nok, at Willumsens radering skal ha' den Lille."² Den eneste kunstkritiker, som kiggede lidt bagom skandalens bravour, var den unge Emil Hannover. Han antydede i 1891 om *Frugtbarhed*, at værket var udtryk for et *tabula rasa*: "Hvad dette vil sige for en Kunstner: en skønne Dag at give Afkald paa hele den møjsommelige indsamlede Sum af kunstnerisk Lærdom og Erfaring, for at begynde forfra paa en hel ny Maade og tilmed paa en Maade, som har alle Betingelser for ikke at finde

Forstaaelse uden for en snæver Kreds, det er noget, som Kunstnere bedst vil forstaa.”³ At skabe et billede er som at se det nyfødte barn i øjnene, *at aflægge sig alle forestillingerne, forventningerne, fordommene og overgive sig til det, der må komme*. Billedet er en endeløs slugt af ubegribelighed, det rækker langt ind i fremtiden, viser vejen, som ikke forløber retlinet, men slynger sig ind i sig selv, tilbagevendende, krængende, cyklisk. Den nye tid, det nye sprog.

Den gravide kvinde som en metafor, kvinden som en beholder – endda i dobbelt forstand: som krop og som billede. Som hun står som en vakkende tumling i Willumsens radering, indeholder hun mere end sig selv, hun rummer barnet i sit liv, og samtidig er hun – sammen med kornakset, der forgrener sig organisk i billedets venstre hjørne og breder sig ud over billedets afgrænsning – billedet på den nye verden, det nye sprog, det nye liv, kimen, spiren, som kunsten sætter i verden. Den skabende akt, at sætte noget nyt i verden, at give liv. Ikke som handling, men som billede. Kvindens og moderens fertile egenskaber bliver overtaget af manden, hvis selvforståelse som skaberen af den nye tidsalders billeder, den nye tidsalders sprog, fremtiden, fylder hele raderingen, hele billedet, megalomant, men samtidig selvudslettende. Jeg forestiller mig Willumsen iagttage sin hustru, Juliette, og oversætte alt det, som fylder hans blik, sætte sig over det alt sammen. Den nye tid kræver et nyt sprog, kræver, at vi sætter os ud over det gamle. *Frugtbarhed* er et folkløst og enfoldigt ekstrakt af hverdagen og livet, ubehjælpsomt og triumferende selvsikkert på samme tid. Samtidig er raderingen en gåde, hvis udsagn er ligeså mangetydigt og uforløst som dets blandteknik – stregætsning, bløddrundsætsning og akvatinte – fremstår mærkeligt usammenhængende og fragmenteret. Motivisk og teknisk er *Frugtbarhed* et radikalt værk, det fremstiller noget, der er velkendt fra hverdagslivet, men uset som kunstnerisk udformet afbildning.

Omtrent 15 år senere fotograferer Willumsen sin anden hustru, Edith, som står i stuen i deres lejlighed på Nyvej i en hvid kjole, højgravid, mens hun kigger ind i kameraet. Kjolens hvide stof lyser og ”gør hendes krop næsten immateriel”, som Leila Krogh har bemærket.⁴ Den glødende immaterielle karakter af Ediths skikkelse forstærkes af kjolekantens nedre kant, der løber et par centimeter over gulvet og får det til at se ud som om, hun svæver vægtløst. Det ligner en visuel skildring af den indre erfaring af graviditeten, som kunsthistorikeren Andrea Liss har beskrevet: ”... jeg følte mig indsvøbt i en drømmeagtig, men dog klar hud, som styrkede min sanselige og perceptuelle opmærksomhed.”⁵ Portrættet af Edith viser også en sælsom blanding af tyngde og vægtløshed, og vidner frem for alt om Willumsens insisteren på fortsat at gøre hverdagslivet til en integreret del af sin billedkunstneriske praksis. Han er en mand, der bryder patriarkatets tabu: ”... graviditet som det, der ikke bør og ikke må ses, fordi dens obskønit risikerer at afsløre den seksualitet og lidenskab, som har skabt barnet.”⁶ Jens Ferdinand er nu 42 år og skal snart være far. Igen. At begynde forfra på en helt ny måde hver gang. At skulle have en lille, en ny lille. Det trivielle i ‘de lykkelige omstændigheder’, reproduktionens banalitet, er – eller var i hvert fald i 1891 – samtidig chokerende.⁷ Graviditeten med dens implicite henvisning til forplantningen, kønsakten, seksualiteten, bliver eufemistisk omskrevet: ‘at have en stær i kassen’, ‘at have en kage i ovnen’ eller ‘at være med mave på’ er alle – sammen med de lykkelige omstændigheder – sproglige bemestring af det usigelige, det unævnelige.

Der er fortsat en uvilje mod at forlige sig med barnets oprindelse i det seksuelle begær, kønsakten. Fortsat en dyb, kulturel uvilje mod at se moderkroppen som en seksualiseret krop, fordi den nostalgiske, patriarkalske norm om den selvopofrende moderskikkelse harmonerer dårligt med billedet af den seksuelt krævende kvinde. Når en højgravid Johanne Østervang i 2010 danser til Rihannas *Rude Boy*, mens en punkteret, mandlig sexdukke i plastik sidder sammenfaldet og livløs i sofaen bag hende, bliver der taget livtag med glansbilledet af moderkroppen som aseksuel og begærsløs. Den gravide kunstner danser, mens hun ser ind i kameraet, poserer iklædt de glidende, slyngende bevægelers erotiske kraft, mens hendes stramme nederdel fremhæver den bulnende mave. Bag hende præsenteres den visuelle fremstilling af manden som en impotent og indsunken skikkelse, som korresponderer med sangens inviterende udfordringer til manden: "Come here rude boy, boy/Can you get it up/Come here rude boy, boy/Is you big enough/Take it, take it (yeah)/Baby, baby (yeah)".⁸ Den vordende mor som begærende og erotisk krævende er et tabu, seksuel appetit er uforenelig med graviditet, fordi begærsobjektet – eller kærlighedens genstand – er under forvandling til moder, og patriarkatet vil gå langt for at holde de to komplet adskilte i den velkendte opsplitning mellem 'luder' og 'madonna'. Bemærk alligevel den opake metafor i Rihannas tekst: "Baby, baby". Helt centralt i sangens hede kærlighedserklæring står denne metafor fra det engelske sprog, *baby*, som en påmindelse om ... ja om hvad? At den vi begærer, den vi elsker med, omfavnes af en kærlighed, et begær, der er lige så dybt som den kærlighed og det begær, vi omfatter vores barn (elskovens udkomme) med. Paradokserne og ambivalenserne i forståelsen af moderen, barnet og begæret ligger dybt indlejrede i os. De senere års ophidsede debatter om, hvorvidt mødre kan tillade sig at amme i offentlige rum, viser, at mange (især mænd), i en nation med en i øvrigt højt udviklet selvopfattelse som frisindet og tolerant, har klare grænser for, hvad de vil se på.⁹ Brysterne, hvis mælk sikrer barnets næringsindtag, er samtidig kvindens mest erotiserede kropsdel, hvorfor amningens synliggørelse af dem i offentlige rum vækker spørgsmålet om, hvilken funktion, de udfylder, hvem de er til for. Apropos Rihannas tekst viser mange mænd sig her ikke 'store nok' til at tage det, men optræder derimod som forsmåede, når de bevidner kvindelige brysters naturlige funktion under amningen.

Den kvindelige erfaring af amning er også kompleks, nogle gange smertefuld, vanskelig eller ligefrem umulig, men ofte også fyldt med en nydelse og samhørighedsfølelse med barnet, en unik tid med "... lange, herlige øjeblikke med aktiv hvile og kærtegn, en drømmeagtig opslugthed af den ene i den anden."¹⁰ Selv om det sjældent ekspliciteres direkte, kan erfaringen af at amme også rumme en kropslig glæde og erotisk nydelse for kvinden.¹¹ At denne erfaring er stærkt tabuiseret hører ironisk nok sammen med de kvindelige brysters erotiserede status i den vestlige, heteroseksuelle kultur, hvor de entydigt bliver opfattet som redskaber for mandens seksuelle længsler – måske også ubevidst infantile længsler efter omsorg, efter næring. Som Midas Dekkers formulerer det: "At die er forbundet med så megen varme og ømhed, at mangan voksen mand stadig søger de to brysters trygge havn."¹² I det ornamentale maleri *Suck My Breasts I Am Your Beautiful Mother* fra 1970-71 bearbejder Dorothy Iannone dette tabu på den mest direkte måde, nemlig ved at skildre en stiliseret seksuel relation, hvor kvinden tilbyder sit bryst til mandens mund, mens han løfter hende op og bærer hende i sine arme. Hans erigerede penis stråler som en gylden fallos nederst i billedet, mærkeligt løsrevet fra hans krop som en hyperbolsk *ostentatio genitalium*. Værkets

titel er skrevet henover kvindens mave i kapitæler, som et udsagn, der udgår fra hende. Udsagnet er bydende og seksuelt og infantiliserende og incestuøst på samme tid: 'Sut på mine bryster', men også 'jeg er din smukke mor'. Udspaltningen i 'luder' og 'madonna' bringes resolut til ophør i billedet, der modsætter sig at fungere som et normativt, patriarkalsk fikserbillede, hvor erotisk sensibilitet og moderskab gensidigt udelukker hinanden. Dorothy Iannone viser ikke blot den begærende moderskikkelse, men peger også på kvindens relation til den mandlige seksualpartner som 'moderlig', det vil bogstavelig talt sige lig morens relation til spædbarnet, omsorgsfuld og nærende. I tilgift mimer kompositionen den kristne tradition for fremstilling af Maria med Jesusbarnet, en form for visuel genbrug og forskydning, som Iannone flere gange har foretaget i sine værker, og som her ekspliciterer flertydigheden i kristendommens forvaltning af seksualiteten.¹³

Det sakrale og det profane blander sig også i Janine Antonis værk *2038* fra 2000, hvor kunstneren sidder i et gammelt badekar, som er transformeret til drikkekar for malkekøerne i en stald. En ko stikker sin mule ned i badekarret – ko nummer 2038 ifølge øremærket, der vidner om, at dyret er forvandlet fra et individ til et nummer i en industriel produktion – og det ser ud som om, den drikker af kunstnerens bryst. Malkekoen dier hos kvinden i en omvending af den almindelige overskridelse af artsbarrieren, som er så hverdagslig, at vi knap ænser den. "Ved 'mælk' forstår vi ikke længere kun det, vi modtager fra vores egen art. Som Midas Dekkers formulerer det: 'Mælk' er komælk; menneskemælk kaldes moder-mælk, som om der også eksisterede en fadermælk, og som om komælk ikke kom fra en moder."¹⁴ Det chokerende ved at lade mælken løbe i modsat retning – fra menneske til dyr – viser, hvilken ærefrygt kvindens bryster og moder-mælk omfattes med.¹⁵ I en moderne kultur, der priser individets integritet og selvstændighed, lader enhver være sin egen lykkes smed, er næringsstrømmenes utvetydige demonstration af en intim forbundethed, en intim afhængighed – ikke blot på tværs af individernes grænser, men på tværs af arternes grænser – måske i sig selv chokerende. Vi er bundet sammen af livssafterne i et skæbnefællesskab: "Det mest intime, der kan udspilles mellem to organismer er [...] overdragelsen af safter: en lille dråbe sperma, en mundfuld blod, mælk fra det varme bryst."¹⁶

Den anden side af mønten: døden. Frugtbarheden og forplantningen henviser til selve dette cykliske aspekt i tilværelsen, hvor enhver tilblivelse har sin egen bortgang indskrevet i sig som et skæbnese-gl. Døden høster, døden forfører. "Jeg drømte jeg saa et Billede, den unge Pige og Døden. Den unge Piges Mund var malt med grønne Toner, der fortsatte sig med Mundhulen op mod Ørerne." Sådan skriver Willumsen i september 1918 ved siden af en delvist farvelagt tegning af et kvindeansigt og et dødningehoved. Kvindens ansigt er bemalet i rødbrunlige toner, mens et grønt bånd løber hen over hendes åbne mund. Både tekst og billede ser ud til at være hurtigt nedfældet på papiret som en erindring om et sælsomt motiv hentet fra nattens drøm. Allerede i drømmen var billedet et billede. Den unge pige og døden er da også en kunsthistorisk trope, et genkommende motiv, hvor *eros* og *thanatos* ofte forenes, idet døden personificeres som en forførisk skikkelse, der har kastet sin kærlighed på en smuk, ung pige, som ihærdigt forsøger at holde den dødbringende bejler på afstand. I Willumsens skitse finder der ikke nogen forførelse sted, døden og pigen er mere et ligeværdigt dobbeltportræt af de to, side om side, som var det den samme person skildret i forskellige tilstandsformer. Begges tænder er blottede, begge ansigter har billedkarakter.

Pigens ansigt ligner egentlig en maske, der dækker døden, det grinende kranium, den skæbne, der venter hende. En afblomstret mælkebøtte skriver *memento mori* uden ord, frøene spredt for alle vinde, mens blomstens skelet står tilbage, en skildring af livet og af døden i ét. Løvetand, *dent de lion*, *dandelion*, hedder mælkebøtten på grund af sine skarpe, tandformede blade. 'Løven' kaldte Willumsen sig i sin årelange korrespondance med veninden Alice Bloch, som forestod hans forretninger i Danmark, mens han opholdt sig i udlandet. Betegnelsen løve var ikke nødvendigvis et billede på styrke, for dette alter ego kunne både være svagt og gammelt og træt, som når Willumsen i sommeren 1900 underskriver sig "den syge Löve" eller i 1917 slutter et brev "Deres gamle Löve og brølende Löve".¹⁷ Snarere end løvens karakter var det nok løvens udseende, der foranledigede tilnavnet. Hans datter Anne-Mathilde, der blev kaldt Anse, fortæller, at "far syntes, det var så morsomt, når jeg græd, for så lignede jeg en løve".¹⁸ Styrker og svagheder går igen, genfødes i børnene, hvor vi pludselig ser os selv afspejlet i et klarhedens lys, som spejlet selv aldrig kan give os. Børnene bevæger sig ind i fremtiden med slægtens spor præget dybt ind i sig, en afdøds mimik lever glimtvis i dit eget ansigts træk.

Modererfaringen, modernavnet i Cecilie Linds mund: "Det er en underlig erfaring at have givet liv videre. Erfare at dette liv, først i min mave, nu i mine arme, er et selvstændigt liv. Vide, at jeg ved at have født et menneske, også har født hans død."¹⁹ Det hele vokser for øjnene af os, selv når vi flygter fra det, lukker øjnene for det.

Den bløde grænse

"Forskellen mellem bløde Grænser og bestemte Grænser skal gøre Virkningen." Sådan skriver Willumsen på en lap papir. Et flygtigt notat griflet ned i skyndingen for at påminde sig selv om en større idé, som vi ikke længere har adgang til, kun kan gisne om. De bløde grænser og de bestemte grænser. Måske taler han om tegneteknikker eller maleteknikker, figurernes afgrænsning fra grunden, brugen af konturer versus brugen af *sfumato*? Hvilken 'virkning' taler han om? Billedets virkning? Grænsens virkning? I selvportrættet fra marts 1936 stirrer hans blå øjne tomt frem for sig i en fremstilling, der næsten bliver holdt i ren *grisaille*, men dog stedvist er tilføjet farver: kindernes og læbernes rosa, ørernes røde, regnbuehindernes blå. Plus en lille smule gult i øjenbrynet. *Grisaille* var i middelalderen en monokromatisk maleteknik, der blev anvendt for at illudere stenrelieffer. Som 72-årig maler Willumsen sig selv som en stenstøtte, ikke blot alvorstung, men *dødalvorlig*, livstræt, måske sønderslidt af bitterhed, fuld af sådan en "melankolsk erkendelse af nederlag", som Anne Gregersen har lokaliseret i de sene selvportrætter.²⁰ Som stirrede han allerede ind i døden. Hvor går grænsen? Dødens ultimative vold er den terminale og bestemte grænse, men selv denne grænse kan nogle gange forekomme så blød og usikker, at selv et videnskabeligt evidensbelagt hjernedøds-kriterium må drages i tvivl.²¹ Alle, der har mistet en elsket, ved desuden, at vedkommende lever videre i erindringen, i drømmene. Selv fotografiet af den døde krop, det afsjælede legeme, som fortæres af flammerne i krematoriets ovn, kan ikke ændre dette. Selv fotografiet af den døde krop, der skæres op som et slagtet dyr af retsmedicineren, kan ikke ændre

dette. Som ved alle mindesmærker er der også her tale om en dobbelt funktion. Billedet minder os om noget, som er overstået, men engang eksisterede. Samtidig minder det os om, *at* det er overstået, ikke længere findes. De døde lever videre i os, som om forskellige tider faktisk godt kan sameksistere, fortiden kan være til stede i nuet, endda mere præsent end nuet. Eller omvendt: Vi kan korrigere vores fortid ved hjælp af vores mere modne blik, tilbageblikkets suveræne position, enhver biografis hårdhændede redaktør, som skaber en fiktiv orden og sammenhæng i al livets rod, de opbrudte og usammenhængende erindringsstumper. Akkurat som Willumsen på fire årtiers afstand kan restaurere gipsafstøbningen af sin 20-årige hånd, der har mistet en del af sin lillefinger, ved hjælp af det yderste led af sin 61-årige lillefinger. En temporal assemblage overskrider tidens grænser, opbløder dem, forvandler den definitive grænse til en langstrakt passage, en overgang, som vi kan bevæge os ad, forsvinde i. Et brandhul i et stykke gulnet papir, flygtighedens monument, et kighul ind i mørket: Alt det, vi mistede til ilden, det udslettede, det brændte, der nu står som åbningen mod evigheden. Et fossileret liv, fastholdt i sten som et negativt aftryk, sedimentet fra fortidens fjerne gravkammer, som pludselig viser sig med lysende livagtighed for os: livets bløde konturer som et forsøkket reliefmønster i en sten på årtusinders afstand. *The Pleasure of Negative Emotions*: straffen for at overskride grænsen for, hvad vi kan udvinde af naturens ressourcer, straffen for vores grådighed over for den natur, som vi er en del af. Følelsernes fossileringer i vores bevidstheder som traumer, der afkræver os ritualer, aftvinger os at genbesøge smerten, som flagellanter, ivrige selvskadere, viklede uafhjælpeligt ind i hinandens undertrykkelse og udbytning, forbundne og forbandede. Dybets kvinde, Sassuma Arnaa, datteren, der bliver brutalt ofret af sin egen far. Mens hun klynger sig til bådens side, skærer faren hendes fingre af, hvorpå fingerstumperne forvandler sig til havets pattedyr og fisk, mens hun selv synker ned på havets bund, bliver havets ånd. Verden er beåndet, alt er levende, livet kender ingen grænser. Tankerne får vinger, som sendebudene mellem jorden og himlen, når aftenskyggen lægger sig ind over os, tusmørket snart sænker sig, trætheden indfinder sig. Tankerne får større elasticitet, når skyggerne længes og solen rødmer så glødende og intenst på aftenhimlen. Så drømmer vi, mens vi er vågne. Vores kroppe bliver lettere, vi svæver vægtløse uden at ænse tyngdekraftens grænse.

Grænsen mellem kunst og alt det andet: "Art is art. Everything else is everything else" som kunstneren Ad Reinhardt tautologisk formulerede den bestemte grænse. Vito Acconci er lige så kategorisk: "I never liked art; I never wanted to do art", erklærer han selvsikkert, idet han henregner sit eget oeuvre til et andet felt end kunstens, nemlig en slags brugskunst, en funktionelt bestemt kunst, tættere på arkitekturen end på billedkunsten. For Willumsen var alt det andet imidlertid også en del af kunsten, grænsen var ikke bestemt, men blød. Han samlede på billeder, han kiggede på billeder, han lavede billeder. Grænserne mellem de tre områder var ikke bestemte, men bløde. Vito Acconci deler til gengæld viljen til inkonsistens med Willumsen. Ikke at ønske sig nogen 'stil', ikke at låse sig i nogen 'teknik'. Inkonsistensen tilhører den bløde grænses område, passagen mellem det ene og det andet.

Et selvbillede

Billeder med den egenskab, at du glemmer dig selv, når du betragter dem, findes. Billeder, der griber dig og river dig ud af dig selv. Der findes billeder, som omvendt får dig til at mærke, at du kigger på noget privat, kigger ind i et andet livs mest intime dele. Du kigger, du kan mærke den rødmen, som stiger op i dine kinder, skammens blussen, når du ikke kan fjerne blikket fra det, som det ikke tilkommer dig at se. I et fotografi fra forrige århundredeskifte ser man den unge J.F. Willumsen ligge på en seng, nøgen, med hænderne under sit hoved, underkroppen halvt drejet til siden, benene trukket op under sig. Hans øjne er lukkede. Ved siden af ham, på lagenet ud for hans brystkasse, ligger et fotografi, der viser Edith, som poserer nøgen, mens hun står op ad en lukket dør. De klæder sig af for hinanden, viser sig for hinanden, udleverer sig for hinanden, giver sig hen til hinanden gennem billederne. Sårbarhedens og tillidens sted: sengen. Dér, hvor vi sover. Dér, hvor vi elsker. Over sengen har han hængt sit lommeur, som måler tiden for ham. Hans tid er udmålt; vi skal alle dø, siger uret. Husk, at du skal dø. Kærlighedens tid føles evig, dens fylde flyder ud over tidens og rummets grænser, men kroppens tid er begrænset. Jeg er et menneske, jeg elsker døden og elsker livet. Billeder overskrider også tiden og rummets grænser. Derfor bytter Jens Ferdinand og Edith billeder, forestiller jeg mig, og er på den måde sammen, når de er adskilte. Sammen i billederne, som eftergør kærlighedens tid, kærlighedens rum. Det er som om, Willumsen har betragtet fotografiet af sin elskede, har lagt sig tilbage, har lukket øjnene for at falde ind i sine forestillinger, ind i sin længsel, ind i sine erindringer, ind i sit håb, ind i sit begær. Ind i hende, ind dér, hvor hun lever i ham, og hvor han ikke er. Ikke se, ikke høre, ikke ville. Det er som at falde vægtløst gennem rummet, det er som at være forstenet. En stenstatue, fri af sit selv, fortryllet af den anden. Fotografiet af Edith på sengen er en amulet, der beskytter ham mod sig selv, bringer ham lykke i hendes fravær. Hendes skønhed, som kun han ser den, rammer ham. Som det pludselige glimt af en tårnfalk, der står højt i luften og skuer ud over terrænet. Skønhedens overraskende frembrud river os ud af de selvoptagede tankestrømme, ud af vores *humør*, tårnfalken på himlen 'uslver' os. Som Iris Murdoch beskriver erfaringen af at blive hevet ud af sine tankestrømme, ud af sin sindsstemning, ved at få øje på fuglen: "Der er intet andet nu end tårnfalk. Og når jeg vender tilbage til mine tanker om de andre ting, forekommer de mindre vigtige."²² Det er ikke en tilfældighed, at den radikale erfaring af at blive revet ud af sin sindsstemning finder sted gennem synssansen, det tilfældige glimt af noget sjældent, noget smukt, som fanger blikket. Vi er underkastet synssansens overvældende styrke og dens evne til – som en fjernsans – at bringe os tæt på noget, noget, der er langt borte. Skønheden griber os. Edith er Willumsens tårnfalk, som giver ham et nyt blik på verden, opslugt i selvforglemmelse, uden for sig selv. Så oprivende er hendes billede for ham, at han må lukke sine øjne, synke ind i de indre billeder, forestillingernes omsluttende hinde, som sætter ham i berøring med hende. Så mærker han hende. Han forærer til gengæld Edith billedet af sig selv uden for sig selv, fortabt i hendes skønhed, i drømmen om hendes nærhed, i hendes krops varme. Fotografiet er et sjældent intimt indblik i Willumsens kærlighedsliv, som Leila Krogh bemærker: "... fotografiet kan være en hilsen til hende [Edith Wessel], da hun i oktober 1899 tog til USA, fordi forholdet til Willumsen, der stadig var gift, var belastende i omgivelsernes øjne."²³ De elskendes øjne hviler trygt og tillidsfuldt på hinanden; omgivelsernes øjne gennemborer dem, øjner skandalen, vogter nidkært dekorum.

At afbilde sig selv nøgen på sengen, kontemplativt hvilende med det blottede køn som billedets centrum. At forære sit billede til sin elskede. At udveksle, at stå i berøring. Willumsens fotografi er intimt, skabt for Ediths øjne. Kærligheden er det spejl, billedet er blevet til i. Et forsvindingsspejl. For Willumsens selvportræt handler om at fjerne sig selv fra billedet for at være i det. Som Willumsen skrev i sin dagbog i 1892 i Paris: "Det kommer [...] ikke an paa at fremtvinge sin Personlighed i Kunstværket, hvem bryder sig vel hvad jeg mener om den eller den Ting ..."²⁴ Fotografiet er derimod en udlevering af selvet til den anden, den elskede, som er fraværende, savnet. Selv om ensomheden måske er en fælles grundklang, så er Willumsens fotografiske selvportræt radikalt forskelligt fra Egon Schieles *Männlicher Akt Selbstbildniss* fra 1911, som er blevet til foran det store spejl, som Schiele havde stående som fast inventar i sine skiftende atelierer fra 1907 og frem til sin tidlige død i 1918. Det som Alessandra Comini har kaldt Schieles "... intense kommunikation med et tavst spejl ..." skaber et teatralsk og manieret udtryk, en introspektion via spejlets blanke overflade.²⁵ Det er som om, billedet trækker huden af selvet og bruger den i en fri leg, der undersøger gestus og mimik helt løsrevet fra personligheden. En visuel dissektion, der nok kigger koncentreret indad, men samtidig udvendiggør og fragmenterer det udmagrede skeletmenneske. Det er et helt andet skuespil, vi hos Schiele ser gennem spejlbilledets grimasser, på samme tid scenisk og indadvendt. Willumsens akt udspiller sig på forførelsens scene med udsøgt adresse til én anden, et kammerspil, et kærestebrev. Og dog er det netop den kropslige gestik, armene over hovedet, der binder dem sammen. Hos Willumsen som et udtryk for hvile, hos Schiele som et tvetydigt udtryk for triumf eller overgivelse. Hos Willumsen entydigt kønnet, hos Schiele sælsomt kønsløst. Hos Penny Slinger er armene over hovedet snarere erotisk ladede, de trækker brystkassen frem, bløtter overkroppen. *Compromise to form a solution* fra 1969 er en fotocollage, der uden intentioner om at skjule sammenstykningsen af flere billeder, blander fotografiet af en mands krop og en kvindes krop. Figuren har to arme over sit hoved, men påfaldende nok en tredje arm, der rækker bagud, støtter sig mod gulvet, som personen knæler på. Figuren er nøgen på nær et par badebukser, som imidlertid mere fremhæver end skjuler det mandlige kønsorgan bag dem. Bulen, der tydeligt aftegnes i stoffet bliver fremhævet af lyslægningen og af ansigtets blikretning, der synes orienteret nedad, mod det samme punkt. Kønnet og kroppens teater: Kompromisset er løsningen, hvilket i Slingers collage synes at betyde, at begge køn er til stede i samme krop. Selvportrættet er bogstavelig talt splittet ad og sammensat, komponeret af flere billeder, der tilsammen danner en ny helhed.

"Så lille!" udbryder kunstneren Maria Pasenau, da hun i Munchmuseets arkiver bliver præsenteret for fotografiet af Edvard Munch, der poserer nøgen med udstrakt arm og noget, der ligner et sværd i sin hånd.²⁶ Han står i sin have i Åsgårdstrand, sommeren 1903, en lysende skikkelse midt i det mørke buskads, der omgiver ham. Det er vist ikke selve fotografiets størrelse, Maria Pasenau kommenterer, men snarere Munchs penis. Bemærkningen er ikke hånende eller aggressiv, men nærmest kærlig – som var det en nuttet kattekillung, hun fik øje på. Senere fortæller hun, at hun beundrer Munchs selvsikkerhed og energi, hans uforfængelige undersøgelser af sig selv gennem fotografier, det lovløse, det legende og det givende i hans fotografiske selvportrætter. Det er alle elementer, som man genfinder, endda i radikalise-

ret form, i Maria Pasenaus egne, fotografiske værker, der ucensureret og nysgerrigt undersøger kunstnerens krop og ansigt i mindste detaljer. Selvbilledet udfolder sig her som en selvundersøgelse, der modsætter sig den selvidealiserende billedkultur på de sociale medier, *selfies* normative glansbilledæstetik, til fordel for et ekspressivt fokus på kroppen og ansigtets fulde spektrum af nuancer.

En moders vision

Barnet vokser i morens liv. Barnet vokser inde i hende. Det fortsætter med at vokse, når det er blevet født, når det har forladt mors liv. Mor giver barnet sit eget liv. Men barnet vil samtidig altid være i sin mors liv. Berøring bliver, som Jean-Luc Nancy har formuleret det, mulig med denne adskillelse og symbiose, som danner den første forskel: "Barnet opstår ud af livmoderen og bliver så en bug, som kan sluge og spytte ud. Det tager sin mors bryst eller sin egen finger i sin mund. At suge er dets første berøring. Gennem sugebevægelsen indåndes naturligvis den nærende mælk. Men barnet gør også noget mere og noget andet: Det lukker sin mund over en andens krop. Sugebevægelsen etablerer eller genetablerer en kontakt med hvilken den omvender rollerne: Barnet, som var indeholdt, indeholder nu selv den krop, som engang indeholdt det."²⁷

En moders syn. To svævende drenge. Generalprøve fra 1909 er ét forarbejde ud af mange, som Willumsen lavede i perioden fra 1905 og frem til 1910, hvor det endelige maleri, "det egentlige Maleri", som Willumsen selv kalder det, *En moders syn. To svævende drenge* fra 1910 blev færdiggjort.²⁸ Motivet har sit afsæt i en specifik begivenhed: "En Dame, af hvem Kunstnerens Hustru, under et Ophold i Amerika, havde modtaget megen Elskværdighed, var bleven ramt af den Sorg at miste sine to smaa Sønner. I Deltagelse og Taknemmelighed malede saa Willumsen disse Drenge i deres nye Hjem, i Himlen ...".²⁹ Billedet kom dog aldrig den amerikanske kvinde i hænde, da Willumsen mistede forbindelsen til hende. Trods billedets forankring i en konkret tabsfortælling, et traume, er maleriet også udtryk for nogle formelle undersøgelser omkring relationen mellem figur og grund, som Willumsen foretager i perioden. Som Anne Gregersen gør opmærksom på, kan værket ses som "... et første skridt mod den forkastelse af en klassisk centralperspektivisk konstruktion, som man møder i værker som *Maleren og hans familie* fra 1912, hvor en flydende ruminddeling og skarpe diagonaler 'ryster' rummet."³⁰ Samtidig optog bevægelsesmotivet Willumsen i perioden. Han anvendte i den forbindelse fotografiske studier som udgangspunkt for figurerne, frem for levende modeller, men oversatte fotografiernes dokumentariske kvaliteter til en mere allegorisk prægnant form i maleriet. I de tegnede såvel som de modellerede forarbejder til *En moders syn. To svævende drenge. Generalprøve* kan man iagttage, hvordan Willumsen afprøver forskellige positurer for at opnå den bedste fornemmelse af vægtløs og ubesværet svæven. I en skitse fra januar 1905 er grundkompositionen med de to drenge, der hånd i hånd svæver i et stjernebesat himmelrum, allerede på plads. Skitsen viser også Willumsens tidlige titelforslag. "Hvad en Moder drømmer om sine Börn der döde som Smaa" skriver han i skitsens margin, efterfulgt af et andet forslag: "Som en Moder ser sine to Börn der döde som Smaa". Titelludkastene henlægger motivet til henholdsvis drømmen og forestillingen, moderens indre billeder. Det indre rum, sorgens rum, er et rum, hvor der er død stille, en stilhed, der un-

derstreges af begge drenges tyssende gestus med en pegefinger foran munden: Nu taler de ikke længere, deres stemmer er forstummede. De endelige malerier fremstiller den passage, de gennemlever, som en blid indhylning i et vibrerende kosmisk plasma, der folder sig som et beskyttende tæppe under dem. De er et par smukke spøgelse, der bebor erindringens og drømmens firmament hos den efterladte mor. De vil altid søge hjem, dette hjem. Moren hører ikke andet end deres tavshed. Et af de tidligste notater i Roland Barthes' *Sorgens dagbog*, mindre end en uge efter hans mors død: "En besynderlig ting, hendes stemme, som jeg kendte så godt, er selve kimen til erindringen ('den elskede modulering ...'), jeg kan ikke høre den. Som en lokaliseret døvhed ...".³¹

Den overlevende mor knuger barnets døde krop tæt til sig i et favntag, hun aldrig kan slippe. De er sammenslyngede hud mod hud, uadskillelige. Käthe Kollwitz viser i sin radering *Frau mit totem Kind* fra 1903, hvordan døden materialiserer sig som en brutal virkelighed, som moderkroppens fortvivlede impuls er at hele, at overvinde, gennem kærtagnet, omfavnelsen. Aldrig at slippe taget om barnet, aldrig at give slip. Den døde forbliver hos den efterladte som et mærke på kroppen, der aldrig forsvinder, et mærke, der bæres med. Den efterladte er mærket af døden, for altid, indtil sin egen død, bærer af en ridse i huden, et stigma. Kollwitz' *pietà* skildrer mor og søn som distinkte skikkelser, sammenslyngede, men forskellige, bortset fra nogle områder i raderingens dybeste skyggepartier, hvor hun støtter hans nakke med sin arm. Her opløser de grove krydsskraveringer forskellen mellem de to figurer, binder dem sammen, forskelsløst. Dér i skyggernes mørke bliver de ét. De er sammensluttede i favntaget, der river dem fra hinanden. Käthe Kollwitz brugte sig selv og sin 7-årige søn Peter som model for billedet, sad længe sammenknugede foran spejlet i den trættende stilling. Hun har fortalt, at når anstrengelserne fik hende til at stønne, tyssede hendes søn på hende: "Vær stille mor, så bliver det også meget dejligt."³² Selv om raderingen var en del af en serie, der kritisk behandlede 1500-tallets tyske bondekrige, var den også uhyggeligt profetisk, for i 1914 døde Kollwitz' søn Peter som frivillig i den tyske hær, 18 år gammel. At sidde model, at forestille en anden, at spille død. De værste anelser virkeliggør sig sommetider, billederne indhenter os, det utålelige overgår moren, som må begrave sit barn. Visheden om anelsernes virkelighedspotentiale kan virke lammende, kan få billederne til at knopskyde i vores bevidsthed, belejre den, kolonisere den.

Som nu Alfred Kubins sære visioner, såsom blæktegningen *Der Todessprung* fra 1901-02, der viser en minutiv mandfigur, der tager hovedspring, frit styrtende gennem luften med kurs mod punktet mellem de adskilte ben hos en liggende kvinde, hendes vulva, mens hans egen penis står ret frem fra hans krop, måske ligefrem erigeret. Marya Vrba karakteriserer motivet som en omvendning af fødslen og bemærker, at Alfred Kubin med stor sandsynlighed har kendt Gustave Courbets maleri *L'origine du monde* fra 1866, da han lavede motivet.³³ Hvis man tager titlen for pålydende, bliver *Ursprung* til *Todessprung* hos Kubin, livets kilde forvandler sig til et dødsrige, moren føder sit barns død, moderskødets mørke spalte bliver en grav. Motivets udtryk uden tvivl en ambivalent, hvis ikke direkte angstpræget relation til det kvindelige kønsorgan, som blandt andre Ann-Sophie Lehmann har påpeget, selv om hun i samme åndedrag understreger, at billedet faktisk *viser* det kvindelige kønsorgan, angstens genstand, som ellers i kunsthistorien har været omfattet af både selvcensur (hos billedkunstnere), censur (hos lovgivere) og tavshed (hos

kunsthistorikere).³⁴ De kvindelige genitaliers tvetydige status, som for heteroseksuelle mænd ubevidst repræsenterer oprindelse såvel som vedblivende attrå, mor såvel som elsker, bliver dermed et område, manden sjældent kaster sig uforbeholdent ud i. Hos Alfred Kubin fremstår manden forsvindende lille i forhold til kvinden, der omvendt slet ikke kan rummes i billedet, men beskæres til at udgøre angstens kolossale centrum, den mørke trekant, hvis spids den klejne udspringer har retning mod. I baggrunden tårner brysterne sig op og ansigtets hage udgør kompositorisk nærmest et tredje bryst. Den mandlige udspringer i billedet svæver påfaldende nok lige ud for kvindens navlehul, navlestrengens reminiscens, på sin vej mod hendes skød. Han hænger udspændt mellem kvindekroppens mange betydninger, foreviget og for evig i den styrtende positur på vej mod sin afgrund.

Men den imaginære maskuline dødsangst, som knytter sig til kvindeskønnet, er næppe sammenlignelig med en traumatisk abort. Tracey Emin's videoværk *How It Feels* fra 1996 er i hendes egen udlægning en katarsisk produktion, der hjalp hende med at komme over en meget traumatisk abortoplevelse. I videoen fortæller Tracey Emin, at hun årligt på datoen for aborten ihukommer den, den er en mærkedag, bogstavelig talt en dag, som kroppen er mærket af, og som kroppen genmærker, fordi den bærer på sin egen hukommelse. Ingen kvinder *ønsker* en abort, reflekterer Tracey Emin senere, mange år efter *How It Feels* blev til. De får foretaget abort, fordi de føler, de ikke har noget andet valg på det særlige tidspunkt, det er den eneste nødudgang. Ligesom moren bærer sit barn med sig, hvis hun overlever det og må bevidne dets død, så bærer kvinden ofte sin abort med sig, det ufødte barn, som var det levende. Alle muligheder og umuligheder mærker hende: at føde, at abortere, at være infertil og ufrivilligt barnløs.

Hold ud

Dødsmasken er måske livets sidste aftryk. Skikken er flere tusinde år gammel: at lave et aftryk af den døde ansigt som et livagtigt minde for eftertiden. Ansigtet bevarer sin ydre lighed en kort tid efter dødens indtræffen, med mindre lemlæstelse og vold er involveret. Dog vil ansigtet virke mere fredfyldt, fordi alle musklerne nu er afslappede og øjnene er lukkede. En ro lægger sig over personens ansigt og forlener det med en ophøjet autenticitet, som den levende aldrig opnår. Vægten af gipsen, som er involveret i at producere dødsmasken, kan desuden skabe fortegninger og tyngde områder i ansigtet. For at lave dødsmasken smører man den afdødes ansigt og hår ind i olivenolie eller vaseline, lægger en gipsskal omkring hovedet, hvilket skaber en nøjagtig afstøbning. Afstøbningen udgør nu det negative aftryk, der kan anvendes til at lave en positiv kopi. Alle detaljer i ansigtet fastholdes i dødsmasken, ned til det mindste hårstrå, den fineste rynke. Selv om masken således er et aftryk af den døde, kan den tage sig næsten mere livagtig ud end personen selv i levende live. Livagtigheden er naturligvis noget vi tilskriver billedet, illusionen. I virkeligheden er det en tautologisk bestemmelse, livet selv er sjældent livagtigt. Dødsmasken befinder sig da også tydeligvis i et område mellem liv og død, et liminalt rum, som Marcia Pointon har karakteriseret det: "... 'dødens maske' refererer muligvis ikke til en dødsmaske, men metaforisk til det døde ansigts frosne træk: Et ansigt, der samtidig ikke er et ansigt."³⁵ Dette mellemrum er ikke noget

tomrum, men et rum fyldt med affekt. Dødsmasken taler til vores følelser, dens dødgode livagtighed kan slå luften ud af mellemgulvet på os.

Hvor dødsmasken er livagtig og 'realistisk', så er støbeformen, der ligger til grund for den ligesom det fotografiske negativ svært afkodeligt, fordi formen præsenterer et omvendt billede. Et fremspring optræder som et hulrum, en rynke fremstår som en grat. Helheden er identisk med det velkendte, en til en, men vendt på vrangen. Som døden selv, der står som livets terminale spejling og venter på at du kaster dit blik ind i dets uudgrundelige rum: Et kranium, der griner bag det tynde polster af hud, den sidste omvending. "Det er jo kun skygger og skinnende glar/det er jo kun bobler og skrattende kar."³⁶ Sandet løber ud i timeglasset, isen smelter mellem dine fingre. Spejlets billede, som viser mig dér, hvor jeg ikke er, som Michel Foucault har bemærket, "... en form for skygge, der forærer mig min egen synlighed, der gør det muligt for mig, at se mig selv dér, hvor jeg er fraværende."³⁷ Det er som at kigge ned i en tom kiste, tømret på mål efter ens egen krop. J.F. Willumsen døde i Cannes i 1958, og den danske konsul bestilte en lokal billedhugger til at udføre hans dødsmaske.

Døden er en tyv, der slukker lyset, lister sig ind i mørket og bagefter flygter ud i lyset, mens du er ladt tilbage, blind. Døden stjæler dine øjne, du kan ikke se.

Græd ikke

Ved aftensbordet var der altid helt stille, fortæller Willumsens datter, Anse, da hun mange år senere tænker tilbage: "Vi talte *aldrig* om noget." Hjemmet var præget af alvor og en streng arbejdsdisciplin, forstår man på hende. "Der var ikke muntert," fortæller hun. Børnene fik aldrig ros eller opmuntring. "Far syntes, det var så morsomt, når jeg græd. Så lignede jeg en løve. Så lavede han en statue af mig i marmor. Så der er et evigt minde." *Anse tuder* fra 1918, hugget i marmor af Serafino & Giulio Bastianini i Firenze, er den grædende løve, som Anse her omtaler.³⁸ Willumsen så ikke kun løven i sin datters ansigt, men påtog sig som nævnt også selv dens billede i sine korrespondancer med Alice Bloch. Her omtalte han sig selv som 'løven'. Løvemasken med dens skiftende betydninger af styrke, tapperhed, dyriskhed, utilregnelighed, svaghed, bedrøvelse og åbenbart også fælhed går i arv i familien, løvefjæset forbinder den ene til den anden. Måske hentede Willumsen idéen om den sårede og lidende løve fra Bertel Thorvaldsens *Døende løve (Schweizerløven)* i Luzern fra 1819-20, måske opstod den helt uafhængigt af forlæg. Under alle omstændigheder kunne Willumsen også græde, som han i 1922 berettede til Alice Bloch i et brev: "Jeg er ikke tilfreds med Vejret. Nogle dage er det så mørkt at jeg ikke kan se at arbejde og saa græder jeg af Melankoli."³⁹ Uden tvivl havde han mere ondt af sig selv, end af sin datter. *Anse tuder* er et mindesmærke, som modellen for busten formulerer det, og derfor også et sælsomt brutalt studie af gråd, der efterlader én med en dyb medlidenhed med Anse. Værkets biografiske forankring kalder et andet billede frem: Faren, der koncentreret portrætter sin grædende datter, optaget af at udforme den perfekte gengivelse af gråden og grådens oprivende væsen gennem det nedbøjede hoved, den grimasserende mund, de små barnefingre på vej til at tørre de våde øjne. Faren, der skaber det fuldkomne billede af grådens appel om

omsorg og trøst, men i sin iver efter at tjene kunsten, forsømmer at tage sig af sin datter, at favne hendes ulykke.⁴⁰ Han kigger så intenst på hende, helt uden at se hende. Så spørger man sig selv, hvad det egentlig vil sige at se et andet menneske. Psykologiske studier af gråd demonstrerer dens intersubjektive og performative karakter: Gråden henvender sig til nogen med et ønske om trøst eller hjælp og som sådan *virker* den almindeligvis: "... folk er ikke blot mere tilbøjelige til at hjælpe en grædende person, men har også et forøget indtryk af hans eller hendes hjælpeløshed."⁴¹ Empatien får gråden til at virke på denne måde. Gråden er dog også kønnet, hvilket manifesterer sig ved, at mænd er mindre tilbøjelige til at trøste andre mænd, der græder, mens kvinder ikke gør nogen forskel på køn.⁴² Det afspejler uden tvivl en patriarkalsk norm: Mænd har ikke brug for hjælp, de er selvhjulpne, sig selv nok. Men hvordan bliver dette patriarkalske ideal om selvtilstrækkelighed omsat til en manglende empati for ens egen datter? Som Susan Bordo engang skrev om idealet om den pansrede krop: "En kultur som idealiserer, feticherer, som er forfalden til det hårde og uigennemtrængelige, er et koldt og utilgivende sted at være."⁴³ Jeg tror, jeg drømmer, at jeg ser et billede for mig. Inde i troens drømmebillede hører jeg en stemme, som hvisker og skriger på samme tid: "Man bliver så træt af patriarkatet. Måske kan vi tæmme løverne med kunsten, med musikken? Vi finder trompeten frem! Måske kan vi forføre løverne med vores elskov? Lad os lægge os i skovens bund og elske! Vi pynter os for dem, maler vores ansigter med farver, maler vores ansigter med tårer i blod, tårer i menstruationsblod! Vores kinder rødmer, vores ansigter rødmer, mens løverne betragter os. Vi er så trætte af patriarkatet, ikke alt står i løvens tegn."

Der er ingen vej ud. Det er sandt, jeg har været ked af det. Alt det mistede, alt for længe.

Den surrealistiske virkelighed

Manden, der lader sig krone med stumperne af selve den rædsel, han har forvoldt sit offer. Laurbærkransen som et trofæ, et vidnesbyrd om den attråedes flugt og forskansning bag en bark så tyk, at intet kan nå hende. Hun er flygtet ind i den urørlige stilstand, lammet og stum af skræk. Men overgrebsmanden lægger armene om træets tykke bark, knuger hende til sig, selv når hun er blevet slået af rædsel, er blevet et træ. Også i flugten er hun smuk, endda smukkere, tænker han, da han jager hende. Han siger nu, at hun skal være *hans* træ, *hans* laurbærtræ: "Som pryd vil jeg lægge dig om mit hår og dig om mit kogger og dig om min lyre. Du skal smykke den sejrede Romer, når jublen forkynder triumf, og toget stiler imod Capitoliums højder. Du skal også stå trolig vagt om kejserens bolig foran hans hus og beskytte hans egekrans over døren. Og som mit hoved altid er prydet af ynglingelokker skal *du* også stedse stå grøn med friske og skinnende blade."⁴⁴ Det dobbelte overgreb: først at lamme sit offer og så pryde sig med lammelsen, som var den et smykke, en juvel. Hun bliver et træ, men det eneste, hun ønskede, var at forblive en jomfru, ligesom Diana, den kyske jæger. Hun bliver i stedet et træ, hendes krop stivner, der er ikke længere nogen adgang til hende, selv om hendes krop tvinges åben og penetreres mod hendes vilje. Der er låst og nøglen er kastet bort. Hun lærer at passe på, ikke at være dumdristig, som Susanne Brøgger skriver: "Hun kunne bare lade være med at gå alene på en mørk vej. Hun kunne bare have haft en ekstra

lås på sin dør. Hun kunne bare lade være at have store provokerende bryster eller gå uden brysteholder. [...] Kort sagt, hun kunne bare lade være med at være kvinde, for kvinder bliver voldtaget ...”⁴⁵

Midt under 2. Verdenskrig, mens han bor i Cannes, iklæder J.F. Willumsen sig laurbærkransen i et lille selvportræt. Han er hen ved 80 år gammel, han signerer sig med sine initialer, J.F.W. Er han kejseren? Han stirrer ud på betragteren med en alvorlig mine, der næsten er komisk, det grå hår og det grå skæg indrammer sammen med de grønne laurbærblade hans ansigt. Han ser vitterlig ud som om, det er *ham*, der er blevet til et træ. Som om, *han* er Daphne, gravalvorlig, dødsens stille, måske panikslagen bag det stoiske udtryk. Huden i hans ansigt er optrukket hastigt med nogle få, grove penselstrøg. Et barket ansigt, mundvigene trækkes nedad, huden under øjnene poser. Er han blevet et træ? Baggrunden er gul, ligesom skyggerne i hans hvide malerkjortel. Signaturen er rød. Der er en koloristisk påtrængenhed og voldsomhed, der indvirker fysisk. Maleriet er vel ‘overdoseret’, som Anne Gregersen har kaldt en udpræget tendens hos Willumsen: ”Som et overdoseret narkotikum synes værkerne at være på deres eget trip, uden for ethvert normalitetsbegreb.”⁴⁶ Han *er* Daphne, jaget og udmattet, skjult bag sin maske af furet bark. Han er ikke blevet et træ, men et kontrafej, et billede – halvt ophøjet, halvt til grin. Han er blevet til verdens forståelse af ham, verdens blik på ham.

Aldrig. Smerten registeret i en materiel logbog af hår, en smertedagbog, der er lige så skrøbelig og sart, som smerten er intens og skærende. Smerten som et billede, du knap nok kan se og slet ikke, hvis du ikke standser op, giver det tid, fordybelse, koncentration. Aldrig. Gør det aldrig. Smerten som en besværgelse, et stumt skrig, et næsten usynligt billede.

Fortællingen om smerten, om ydmygelsen, om overgrebet kan stille sig solidarisk med fortællingens offer, sådan som Nikki Bloch møjsommeligt argumenterer for det i sin læsning af voldtægtsmotivets genkomst i *Ovids metamorfoser*. Ovid fremstiller voldtægtsens dehumaniserende sider i solidaritet med offeret: ”Daphnes forvandling finder sted så hurtigt, at hun end ikke får en chance for at reagere på sin metamorfose. Øjeblikkeligheden af hendes metamorfose understreges yderligere af *torpor*. *Torpor* henviser på overfladen til den lammelse, der rammer hendes lemmer i forvandlingen fra et frit bevægende menneske til et laurbærtræ, men Ovid trækker også på andre betydninger. *Torpor* i betydningen bedøvelse fortæller os måske om Daphnes frygt i begyndelsen af sin metamorfose. Er det hendes forvandling, der paralyserer hendes lemmer, eller er det frygten, der paralyserer hende? I betydningen lammelse hentyder *torpor* til forvandlingen fra menneskelig til ikke-menneskelig form, fra sansende til ikke-sansende, fra bevægelig til ubevægelig. Således markerer det allerførste ord i Daphnes forvandling hende tab af menneskelighed.”⁴⁷ Voldtægtsens skildring er ikke en simpel gentagelse af handlingen. Fortælleren kan vise handlingens skændsel og ødelæggelse, hvorved en afstandtagen til handlingen træder frem i dens skildring, selv om handlingens rædsler samtidig skildres på en måde, der kan føles som et overgreb.

Fodnoter

- ¹ Leila Krogh: *Løvens breve. J.F. Willumsens breve til Alice Bloch 1899-1923*, Frederikssund: J.F. Willumsens Museum, 1987, s. 38.
- ² Citeret fra Bente Scavenius: *Den frie Udstilling i 100 år*, København: Borgen, 1991, s. 18.
- ³ Emil Hannover i Politiken, den 29. april 1891, her citeret fra Bente Scavenius: *Den frie Udstilling i 100 år*, København: Borgen, 1991, s. 12.
- ⁴ Leila Krogh: *Fiktion & virkelighed. J.F. Willumsens fotografier*, Frederikssund: J.F. Willumsens Museum, 1995, s. 46.
- ⁵ Andrea Liss: *Feminist Art and the Maternal*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, s. 12. [“...I felt enveloped in a dreamy yet lucid skin in which my sensual and perceptual awareness were heightened.”]
- ⁶ Ibid., s. 13. Min oversættelse. [“...pregnancy as that which should not and could not be seen; its obscenity would risk revealing the sexuality and passion that created the child.”]
- ⁷ Hundrede år senere kunne det stadig vise sig skandaløst at repræsentere graviditet visuelt, som det blev tydeligt, da Annie Leibovitz’ nøgenportræt af den højgravide skuespiller Demi Moore var forsidebillede på *Vanity Fair*. Flere forhandlere nægtede at sælge bladet på grund af billedet (se: Susan Bright (red.): *Home Truths: Photography and Motherhood*, London: Art/Book, 2013, s. 15).
- ⁸ Rihanna: ”Rude Boy”, 2010, se: <https://genius.com/Rihanna-rude-boy-lyrics> (tilgået 13. februar 2021).
- ⁹ Se <https://www.tv2lorry.dk/kobenhavn/ammedebat-deler-laeserne-am-da-jeres-born-bare-ikke-her> og <https://ammenet.dk/offentlig-amning-i-andre-lande> (tilgået 13. februar 2021).
- ¹⁰ Andrea Liss, op.cit., s. 74 [“...long, luscious moments of active rest and caressing, a dreamy absorption on one into the other.”]
- ¹¹ Ibid., s. 77.
- ¹² Midas Dekkers: *De kære dyr. Historien om et kærligt forhold* (overs. Birte Carlé), København: Tiderne Skifter, 1995, s. 116.
- ¹³ Se Michael Glasmeier: ”Languages of Love”, Annelie Lütgens, Barbara Werr, Silke Baumann (red.): *Dorothy Iannone: This Sweetness Outside of Time. A Retrospective of Paintings, Objects, Books, and Films from 1959 to 2014*, Berlin: Berlinische Galerie, 2014, s. 133 ff.
- ¹⁴ Midas Dekkers, op.cit.
- ¹⁵ Da Tori Amos i 1996 udgav albummet *Boys for Pele* var CD’ens booklet ledsaget af et fotografi (taget af Cindy Palmano), hvor Tori Amos sidder og ammer en lille pattegris. Fotografiet vakte skandale, ikke mindst på grund af dets tydelige referencer til den kunsthistoriske tradition for skildringer af Maria og Jesusbarnet, se herom: <http://www.torismaze.com/sometimes-you-re-nothing-but-meat.1290> (tilgået 14. februar 2021).
- ¹⁶ Midas Dekkers, op.cit., s. 115.
- ¹⁷ Leila Krogh: *Løvens breve. J.F. Willumsens breve til Alice Bloch 1899-1923*, op.cit., s. 26 og s. 78.
- ¹⁸ ”Barndom i kunstnerhjemmet – Anse Willumsen fortæller” fra 1996, se: <https://www.youtube.com/watch?v=eCMM1FTyg3k> (tilgået 12. februar 2021).
- ¹⁹ Cecilie Lind: ”Mor er mit funkende nye stjerneavn, min magt, min scene og mit fængsel”, *Information*, den 23. april 2019.
- ²⁰ Anne Gregersen: ”Selvmytologisering og receptions kontrol hos J.F. Willumsen og Ernst Ludwig Kirchner”, *Ernst Ludwig Kirchner og Jens Ferdinand Willumsen – de sene værker. Iscenesat natur og liv*, Frederikssund: Willumsens Museum, 2020, s. 101.
- ²¹ Siden hjernedøds kriteriet blev indført i Danmark i 1990 har der været flere tvivlsager eller lægelige fejlskøn, se fx sagen om Carina Melchior fra 2011: <https://www.dr.dk/nyheder/indland/familie-sagde-ja-til-organdonation-men-datter-vaagnede-op-igen> (tilgået 13. februar 2021).
- ²² Iris Murdoch: *The Sovereignty of Good over Other Concepts*, London: Ark Paperbacks, 1985 [1967], s. 84. Min oversættelse. [“There is nothing now but kestrel. And when I return to thinking of other matter it seems less important.”]
- ²³ Leila Krogh: *Fiktion & virkelighed. J.F. Willumsens fotografier*, Frederikssund: J.F. Willumsens Museum, 1995, s. 19.
- ²⁴ J.F. Willumsens notesbog for årene 1892-1898, december 1892, (upagineret), se: <https://www.willumsensmuseum.dk/willumsens-dagboeger/> (tilgået 13. februar 2021).

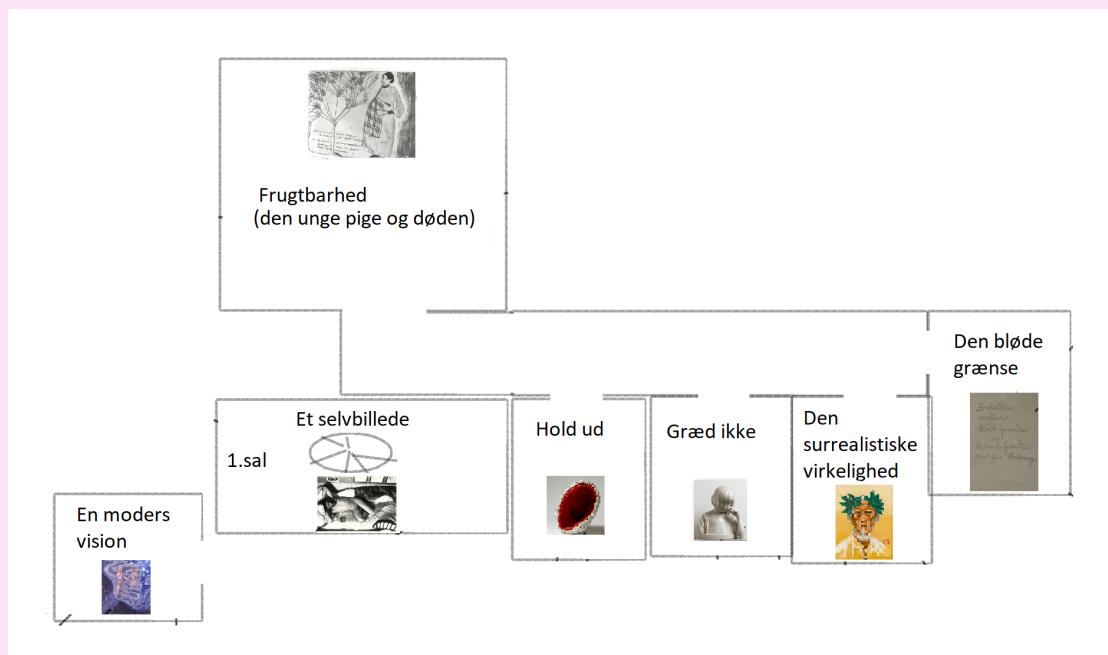
- ²⁵ Alessandra Comini: *Egon Schiele's Portraits*, Los Angeles: University of California Press, 1974, s. 51-52. Min oversættelse. [“The intense communication with a silent mirror image...”]
- ²⁶ <https://www.facebook.com/munchmuseum/videos/1151447078527433/> (tilgået 12. februar 2021).
- ²⁷ Jean-Luc Nancy: “Rühren, Berühren, Aufruhr (Moving, Touching, Uprising)”, Jean-Luc Nancy med Adèle van Reeth: *Coming* (trans. Charlotte Mandell), New York: Fordham University Press, 2017 [2014] s. 103. Min oversættelse. [“The child emerges from the womb and in turn becomes a belly that can swallow and spit out. It takes its mother’s breast or its own finger in its mouth. Sucking is the first touch. Suction, of course, inhales the nourishing milk. But it does something more, something other: It closes its mouth over the body of the other. It establishes or reestablishes a contact by which it reverses the roles: the child who was contained now in turn contains the body that to contain it.”]
- ²⁸ Hjalmar Öhman: *J.F. Willumsen*, København: H. Aschehoug & Co., 1921, s. 97, note 37. Det endelige værk findes i dag på SMK.
- ²⁹ *Ibid.*, s. 97.
- ³⁰ Anne Gregersen: “Det konceptuelle badebillede”, Mette Bøgh Hansen & Annette Johansen (red.) *I bølgen blå: Willumsen og de badende børn*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2016, s. 47.
- ³¹ Roland Barthes: *Sorgens dagbog* (overs. Steffen Nordahl Lund), København: Rævens Sorte Bibliotek, 2010, s. 22.
- ³² <https://www.kollwitz.de/frau-mit-totem-kind> (tilgået 15. februar 2021). Min oversættelse [“Sei mann still, Mutter, es wird auch sehr schön...”].
- ³³ Marya Vrba: *The literary dream in German Central Europe, 1900-1925: A selective study of the writings of Kafka, Kubin, Meyrink, Musil and Schnitzler*, upubliceret phd-afhandling fra Department of Modern Languages, Swansea University, 2011, s. 71, note 64.
- ³⁴ Ann-Sophie Lehmann: “The Missing Sex: Absence and Presence of a Female Body Part in the Visual Arts”, Barbara Baert (red.): *Fluid Flesh: The Body, Religion and the Visual Arts*, Leuven: Leuven University Press, 2009, s. 110.
- ³⁵ Marcia Pointon: “Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge”, *The Art Bulletin*, Vol. 96, No. 2 (June 2014), s. 172. Min oversættelse. [“...‘the mask of death’ may refer not to a death mask but metaphorically to the frozen features of the dead face: a face that is also not a face.”]
- ³⁶ Thomas Kingo: “Far, verden, far vel”, vers 2, 1681.
- ³⁷ Michel Foucault: “Des espaces autre”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nr. 5, oktober 1984 [1967], her citeret fra: <https://cinedidac.hypotheses.org/files/2014/11/heterotopias.pdf> (tilgået d. 15. februar 2021). Min oversættelse. [“...une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent...”]
- ³⁸ Leila Krogh: *Løvens breve. J.F. Willumsens breve til Alice Bloch 1899-1923*, op.cit., s.149-151.
- ³⁹ *Ibid.*, s. 204.
- ⁴⁰ I sine observationsbaserede studier af gråd fortæller Michael Lewis, at mødre gradvist afvæner deres børn fra at græde: “... efterhånden som børn blev ældre, trøstede mødre dem ikke kun mindre hyppigt, men lod længere tid gå, inden de indledte en trøstende adfærd. Det var tydeligt, at mødre lærte deres børn en vigtig norm, nemlig græd ikke for at udtrykke ulykke. Med sprogets indtog, tilskyndede mødre til at bruge sprog for at udtrykke ulykke, frem for at græde.” Lewis nævner slet ikke fædrenes rolle... Se: Michael Lewis: *Shame: The Exposed Self*, New York: The Free Press, 1995, s. 247, note 16. Min oversættelse [“... as children got older, mothers not only comforted them less frequently, but took longer to start comforting behavior. Clearly, mothers were teaching children an important standard, namely, do not cry to signal distress. With the advent of language, mothers were encouraging their children to use language rather than crying to signal distress.”]
- ⁴¹ Marie Stadel, Judith K. Daniels, Matthijs J. Warrens & Bertus F. Jeronimus: “The gender-specific impact of emotional tears”, *Motivation and Emotion*, (maj) 2019, s. 702. Min oversættelse. [“...people are not only readier to help a crying person, but also have a heightened perception of helplessness of him or her.”]
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ Susan Bordo: *Mandekroppen* (overs. Nina Bolt), København: Tiderne Skifter, 2000 [1999], s. 63.
- ⁴⁴ *Ovids forvandlinger* (overs. Otto Steen Due), København: Samlerens Bogklub, 1996, s. 28.

⁴⁵ Susanne Brøgger: "Voldtægt", *Fri os for kærligheden*, København: Rhodos, 1973, s. 109.

⁴⁶ Anne Gregersen: "Visuelle overdoser: Overskridelse indefra i Picabias, Schnabels og Willumsens maleri", Annette Johansen, Anne Gregersen & Margit Brehn (red.): *Café Dolly: Picabia Schnabel Willumsen*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013, s. 166.

⁴⁷ Nikki Bloch: *Patterns of Rape in Ovid's Metamorphosis*, upubliceret phd-afhandling, Department of Classics, University of Colorado, Boulder, 2014, s. 8-9. Min oversættelse. ["So quickly does Daphne transform that she is not even afforded a chance to react to her metamorphosis. The immediacy of her metamorphosis is further illuminated by torpor. While torpor most superficially refers to the paralysis that seizes her limbs in her transformation from free moving human to planted laurel, Ovid draws on its other meanings as well. Torpor in the sense of stupefaction perhaps informs us of Daphne's fear in the onset of her metamorphosis. Is it her transformation that paralyzes her limbs, or is it her fear that paralyzes her? In the sense of numbness, torpor suggests the transformation from human to non-human form, from sentient to insentient, from mobile to immobile. Thus the very first word of Daphne's metamorphosis signifies her loss of humanity."]

Kort over udstillingen og værkplaceringer



Frugtbarhed (den unge pige og døden):

Johanne Cathrine Haugen Østervang, Elke Krystufek, Orsolya Bagala, Dorothy Iannone, Janine Antoni, Frida Kahlo, Ejnar Nielsen, J.F. Willumsen.

Et selvbillede:

Amoako Boafo, Penny Slinger, Egon Schiele, Elke Krystufek, Ahmad Siyar Qasimi, Maria Pasenau, J.F. Willumsen.

Hold ud:

Jytte Rex, Orsolya Bagala, Ana Mendieta, Kirsten Justesen, Vito Acconci, J.F. Willumsen.

Græd ikke:

Lise Ulvedahl Carlsen, Dorothy Iannone, Samella Lewis, Anse Willumsen, J.F. Willumsen.

Den surrealistiske virkelighed:

Cathrine Raben Davidsen, Kathrine Ærtebjerg, Kiki Smith, Meret Oppenheim, Julie Bitsch, J.F. Willumsen.

Den bløde grænse:

Iben Mondrup og Jessie Kleemann, Krass Clement, Jytte Rex, J.F. Willumsen

En moders vision:

Christian Schmidt-Rasmussen, Alfred Kubin, Jytte Rex, Léon Spilliaert, Janemaria Mekoline Pedersen, Käthe Kollwitz, J.F. Willumsen

Værkoversigt over indlånte værker

Ahmad Siyar Qasimi

Velvet Robe (2016) Olie på lærred, ca. 120 x 105 cm. Galleri Tom Christoffersen. © Ahmad Siyar Qasimi / VISDA

Alfred Kubin

Der Todessprung (1901-1902). Blæk på papir. 30,2 x 22,7 cm. Privateje. ©wikiart.org.

Amoako Boafo

Yellow Blanket (2018). Olie på lærred. Størrelse ukendt. Courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, CA. Collection of Miettinen Collection, Berlin-Helsinki. © Amoako Boafo / VISDA

Ana Mendieta

Untitled (Glass on Body Imprints--face) (1972). 6 Farvefotografier, hver 49 x 32.5 cm. Museum of Modern Art, Acc. no.: 1136.2011.a-f © Mendieta Ana Estate / VISDA

Cathrine Raben Davidsen

Virgin (Earth) (2019) Kul på karton, 45 x 30 cm. CRD1161. Foto: Malle Madsen © Cathrine Raben Davidsen / VISDA

Christian Schmidt-Rasmussen

Starry Night Ghost (2019). Akryl på lærred, 40 x 50 cm. © Christian Schmidt-Rasmussen / VISDA

Dorothy Iannone

Lions For Dieter Roth The Present Lion Master (1971). Radering på papir, signeret. Udgivet af Dieter Roth. Fotomekanisk ætsning udført af Karl Schulz, Braunschweig. 77 x 86 cm. Foto: Jochen Littkemann. Courtesy Air de Paris, Romainville. © Dorothy Iannone / VISDA

Suck My Breasts, I Am Your Most Beautiful Mother (1970/71). Series *Eros painting*. Kollage og akryl på lærred, 190 x 150 cm. Unique. © Foto: Uwe Walter, Berlin. Privateje. Courtesy Air de Paris, Romainville. © Dorothy Iannone / VISDA

Egon Schiele

Gedicht von Egon Schiele: Ein selbstbild (1910). Blyant på papir, 30 x 19,1 cm. Leopold Museum, Wien, Inv. 4491

Männlicher Akt (Selbstbildniss) (1911). Vandfarve på papir, 49,5 x 32 cm. Privateje. akg-images

Ejnar Nielsen

Den blinde. Gjern (1896-1898). Olie og guld på lærred, 131,5 x 79,2 cm. Den Hirschsprungske Samling.
© Ejnar Nielsen / VISDA.

Elke Krystufek

Not Exactly an Expressionist (1995). Akryl og sortkridt på papir, 60,3 × 45,4 cm. Privateje, Østrig.
Courtesy W&K – Wienerroither & Kohlbacher, Wien/New York © Elke Krystufek / VISDA.

Youthquaker (1995). C-print, 44.6 x 30.1 cm. Nr. 1/3 © Elke Krystufek / VISDA.

Frida Kahlo

Ella Juega Sola o Nina con Mascara de la Muerte (1938). Olie på tin, 14,9 x 11 cm. Foto: © 2021. Christie's Images, London/Scala, Florence. © 2021 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / VISDA.

Iben Mondrup og Jessie Kleemann

The Pleasure of Negative Emotions (2014). Videodokumentation af performance 10,20min. © Iben Mondrup og Jessie Kleemann.

Janemaria Mekoline Pedersen

Grief (2016). Analog fotografi. Hver foto 40 x 40. © Janemaria Mekoline Pedersen / VISDA.

Janine Antoni

2038 (2000). C-print, 50.8 x 50.8 cm. Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.
© Janine Antoni / VISDA.

Johanne Cathrine Haugen Østervang

Rude Boy (2010). Performance for kamera. 3,44 min. © Johanne Cathrine Haugen Østervang.

Julie Bitsch

Never (2018). Menneskehår broderet på japansk papir. 29,7 x 42 cm. Videodokumentation 0,25 sekunder.
© Julie Bitsch

Jytte Rex

Forstening (2013). Fotoemulsion og print på aluminium, 50 x 80 cm. © Jytte Rex / VISDA.

Fuglefri (1998). Akryl og kridt på papir, mål ukendt. Statens Kunstfonds arkiver. © Jytte Rex / VISDA.

Halv (2013). Cibachrome og print på aluminium, 50 x 50 cm. © Jytte Rex / VISDA.

Pinje (2010). Cibachrome, akryl og blyant, 31 x 40 cm. © Jytte Rex / VISDA.

Käthe Kollwitz

Frau mit totem Kind (1903). Radering og ætsning efterbehandlet med sortkridt, grafit og metallisk guldmaling på kraftigt vævet papir, 41.7 x 47.2 cm. Courtesy National Gallery of Art, Washington. Gift of Philip and Lynn Straus, in Honor of the 50th Anniversary of the National Gallery of Art.

Kathrine Ærtebjerg

Den surrealistiske virkelighed (2019). Akryl, spray og olie på lærred, 60 x 45 cm. Foto: Jan Søndergaard.
© Kathrine Ærtebjerg / VISDA.

Kiki Smith

Pee Body (1992). Voks og glasperler. 68.6 x 71.1 x 71.1 cm. Foto: © President & Fellows of Harvard College. © Kiki Smith / VISDA. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Acc. nr.: 1997.82.
Gift of Barbara Lee, Gift of Emily Rauh Pulitzer and Purchase in part from the Joseph A. Baird, Jr., Francis H. Burr Memorial and Director's Acquisition Funds.

Kirsten Justesen

ICE HAND (1991). Uden lyd, 10.01 min. © Kirsten Justesen.

Krass Clement

Uden titel, fra bogen Ved Døden, Gyldendal 1990. 35 mm sort/hvid-negativ. © Krass Clement / VISDA.

Uden titel, fra bogen Ved Døden, Gyldendal 1990. 35 mm sort/hvid-negativ. © Krass Clement / VISDA.

Léon Spilliaert

Vertigo (1908). Blæk, akvarel og farveblyant på papir, 64 x 48 cm. Foto: Hugo Maertens. Mu.ZEE, www.artinflanders.be

Lise Ulvedahl Carlsen

Menstruationsblod som sminke (2018). Fotografi, 59,4 x 84,1 cm. © Lise Ulvedahl Carlsen / VISDA.

Maria Pasenau

Maria Pasenau hangover in bed (2015-2018). Fra bogen *With kind regrets*. Analog scan, 20 x 30 cm.
© Maria Pasenau / VISDA.

Meret Oppenheim

Daphne und Apoll (1943) Olie på lærred, 140 x 80 cm. Collection Lukas Moeschlin, Basel. Foto: © akg-images. © 2021 Meret Oppenheim/ Artists Rights Society (ARS), New York / Pro Litteris, Zurich / VISDA.

Orsolya Bagala

Educational Portrait (2019). Akryl på genbrugt papir. 33 x 44 cm. Privateje © Orsolya Bagala / VISDA.

Two faced head (2019). Akryl på genbrugt papir, 33 X 44 cm. Privateje. © Orsolya Bagala / VISDA.

Penny Slinger

Compromise To Form a Solution from 50%, The Visible Woman series (1969) © Penny Slinger / VISDA.

All Rights Reserved, DACS/Artimage 2021.

Samella Lewis

I see you (2005). Linoleumssnit, 66 x 55,9 cm. Ruth Chandler Williamson Gallery, Scripps College. Acc. nr.: 2007.8.1 © Samella Lewis / VISDA.

Vito Acconci

Pryings (1971). Single-channel video, s/h, lyd, 17 min., 30 sek. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

Værkoversigt over J.F. Willumsens værker

Anse tuder (1918). Poleret marmor, 48 x ca. 43 x ca. 30 cm. Foto: Anders Sune Berg.
Willumsens Museum.

Den unge pige og døden (1918). Vandfarve og blyant på papir. Foto: Anders Sune Berg.
Willumsens Museum

En moders syn. To svævende drenge. Generalprøve (1909). Olie på lærred, 220 x 220 cm.
Foto: Anders Sune Berg. Willumsens Museum.

Fotografi af Edith Willumsen (1906). Fotografi, 17,1 x 12,2 cm. Willumsens Museum.

Frugtbarhed (1891). Radering, 24,7 x 34,2 cm. Foto: Anders Sune Berg. Willumsens Museum.

J.F. Willumsens dødsmaske (1958). Gips, 32 x 19,5 cm. Foto: Anders Sune Berg. Willumsens Museum.

J.F. Willumsens højre hånd (1924). Gipsafstøbning, 23 x 12 cm. Foto: Anders Sune Berg.
Willumsens Museum.

Malet studie af pigens højre hånd (1927). Hvidt papir, blyant, 25,5 x 36 cm. Foto: Anders Sune Berg.
Willumsens Museum.

Note fundet mellem forarbejder til *Den grønne pige* (udateret). Blyant på papir.
Foto: Anders Sune Berg. Willumsens Museum

Selvportræt. Laurbærkrans på hovedet (1943). Olie på lærred, 48 x 39,5 cm. Foto: Anders Sune Berg.
Willumsens Museum.

Selvportræt på sengen i lejligheden i Børsgade (1899/1900). Aftryk af glasplade, 13 x 17,3 cm.
Willumsens Museum.

Skitse af sokkel til Hørup-monumentet (udateret). Blæk og blyant på papir. Foto: Anders Sune Berg.
Willumsens Museum.

Skitse af stjernebillede (1936). Blyant og blæk på papir, 27 x 22 cm. Foto: Anders Sune Berg.
Willumsens Museum

Skitse til *En moders syn* (1905). Grafit, stub, hvidt papir, 23,2 x 36,1 cm. Foto: Anders Sune Berg.
Willumsens Museum.

Skitse til *Sol og ungdom: Drengeunderkrop* (1902). Blyant og lavering, 36,1 x ca. 23 cm.
Foto: Anders Sune Berg. Willumsens Museum.

Stenstatuen. Ikke se, ikke høre, ikke ville (1937). Sortkridt og pen på hvidt papir, 25,5 x 32,7 cm.
Foto: Anders Sune Berg. Willumsens Museum.

Studie til "Himmelgåden": Selvportræt (1936). Olie på lærred, 92 x 73 cm. Foto: Anders Sune Berg. Willumsens Museum.

To studier efter hovedet af en (døende?) ung mand (1886). Pen, blyant, tuschlavering, ca. 21 x 26,8 cm. Foto: Anders Sune Berg. Willumsens Museum