

# MAMA MÍA

18. jūni - 23. oktobris

## Indhold

Side 3	Forord   Lisbeth Lund
Side 5	MAMA MIA   Stense Andrea Lind-Valdan
Side 8	MAMA MIA – Noter til en udstilling   Rune Gade
Side 37	Den besmittede krop   Anne Gregersen
Side 54	Værklister
Side 59	Kolofon

**W**illumsens 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 med videre tilbyder disse udstillinger os et ”kunstnerblik” på materialet, alt imens de lader Willumsen få selskab af andre kunstnere eller af kunstnerkuratorens egne værker. Igennem årene 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 to udstillinger. Den første, *WTF Willumsen* (24. marts til 31. oktober 2021), var i et virtuelt format, tilgængelig via museets hjemmeside 24/7 og skabt i forlængelse af COVID-19-pandemiens nedlukninger. Denne gang åbner museet dørene for en fysisk udstilling, som udspiller sig i hele den nye del af museet. Her tages Willumsen under kærlig behandling i en sanselig, feministisk anlagt og original kuratering af værker af Willumsen fra museets samling i samspil med værker af en række fremtrædende danske og udenlandske samtidskunstnere.

Stense Andrea Lind-Valdan, som også bruger initialerne SALV, er uddannet på Det Kongelige Danske Kunstakademi og har igennem billedkunst, fotografi, performance og tekst etableret sig på den danske kunsts scene med en feministisk, krops- og medieundersøgende praksis. Hun udtrykker sig gennem materialer og arbejder 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.

Museet vil gerne rette en stor og varm tak til Stense Andrea Lind-Valdan for hendes store engagement i udstillingsprojektet. Hun har arbejdet med materialet og kurateringen på nytænkende, personlig og udfordrende vis og sat Willumsens kunst og hans museum ind i en anderledes fortælling, som åbner nye døre og viser hans relevans i dag. Derudover rettes en særlig tak til de deltagende kunstnere, som har taget vel imod Stense Andrea Lind-Valdans invitation og med indlevelse og engagement bidraget til udstillingen. Også en stor tak til kunsthistoriker Rune Gade for hans vidende og poetiske artikel til dette katalog, og til museumsinspektør Anne Gregersen, der, ud over at være projektets tovholder, har skrevet indsigtfuldt og personligt om værkerne.

Tak til Gitte Broeng for korrekturlæsning af kataloget.

En varm tak til udlånerne - Fortes D'Aloia & Gabriel, Galerie Tanja Wagner, Trap-  
holt, Niels Starck Collection samt en række private udlånere, herunder de deltagende  
kunstnere, som med deres generøsitet har gjort udstillingen mulig.

En tak skal også rettes til museets medarbejdere, som har hjulpet udstillingen på vej:  
PR- og kommunikationsmedarbejder Thea Flint Rydahl, forvalter Rune Bo Jonassen,  
ophænger Lene Barnkob Kaas og udstillingsassistent Therese Stougaard.

For en helt uundværlig økonomisk støtte til udstillingen og kataloget rettes en hjer-  
telig tak til Augustinus Fonden, Overretssagfører L. Zeuthens Mindelegat, Statens  
Kunsthåndværk og William Demant Fonden.

Lisbeth Lund, direktør  
Willumsens Museum

Jeg drømte om at lave en udstilling, der bare var fed energi, liv og glade dage, høj popmusik og dans og en masse flotte farver. Jeg håber, det er lykkedes. Men man skal ikke tænke længe over sådan en idé for at opdage de indbyggede problemer og implikationer. For eksempel er det mere end tydeligt, når man læser nyheder, at ikke alle er forundt hverken at lave, deltage i eller besøge sådan en udstilling. Det gælder selvfølgelig de fleste udstillinger. Men kunne jeg lave en udstilling, der både var liv og glade dage og samtidig stillede spørgsmål til, hvem der har mulighed for have det sjovt? Det var min udfordring.

Så da jeg en majdag sidste år stod og spekulerede over, hvordan jeg skulle sammensætte et koncept, der trods alt havde lidt mere gods, men stadig var båret af livsglæde, en vilje til kunsten og højt til loftet, lød ABBA's *Mamma Mia* pludselig fra radioen.

ABBA's musik har altid været ambivalent for mig. Diskopoppet og sorgløs. Og samtidig nostalgisk og klagende. Da jeg var barn, fik jeg altid hjemve, når ABBA blev spillet. Selv når jeg var derhjemme. Der var min titel: *MAMA MIA!* Jeg tog lige et 'm' ud af 'mamma' for at gøre det helt grafisk stramt, mere åbent også, og så var den hjemme: På en måde opsummerede den alt, hvad jeg ønskede om liv og glade dage. Men gav også mulighed for at arbejde med temaer som **Moderfiguren** – Mariakult, køn og patriarkat, magtstrukturer. **Populærkultur** – dans, bevægelse, kapitalisme, modstandsformer. **Maleri** – forankret i titlen, der med sin smukke zigzaglinje forbinder sig til udgangspunktet, nemlig J.F. Willumsens kunstneriske arbejde og arkiv.

## *MAMA MIA WILLUMSENS MUSEUM*

Kort sagt har jeg forsøgt at lave en udstilling, der handler om forbindelserne mellem maleri, krop og køn i relation til populærkultur. Det er alt sammen noget, jeg har interesseret mig for og arbejdet med i min egen kunst i de sidste ti år.

Det kan måske virke, som om det er interesser, der ligger langt væk fra Willumsens, men jeg ser ganske mange forbindelser, hvilket jeg har forsøgt at fremhæve i mit udvalg af hans værker. Jeg har valgt kun at inkludere skitser i forskellige formater på tværs af Willumsens oeuvre. Desuden har jeg tilladt mig at trække store linjer. For eksempel har jeg placeret skitseforarbejder til større og velkendte værker side om side med ukendte, mere notatagtige (drømme)billeder, uden hensyn til deres oprindelige funktion eller tilhørsforhold. Det har jeg gjort for at pege på nogle strømme, nogle sindstilstande og interesser, som jeg fornemmer under overfladen. Udvalget indeholder flere skitser fra arkivet, som ikke har været vist før.

Willumsen har produceret et stort antal værker af kvinder, der danser, både i malerier og fotografier. Selv om de kunne virke oplagte i sammenhængen, er det ikke *billedet* af dans, for eksempel, der er afgørende, snarere det bevægedes potentiale i mange former. Desuden har det været vigtigt for mig ikke blot at hive en mands blik på kvinden som studieobjekt ind på scenen. Så selv om der er et par portrætter af kvinder og mødre fra

hans hånd med på udstillingen, har jeg grundlæggende forsøgt at finde et mere flydende blik inde i Willumsen.

Jeg har ikke ønsket at lave en temaudstilling, hvor de inviterede kunstnere på nogen måde skulle tilpasse sig andre interesser end deres egne. Ingen har skullet forholde sig til eller interessere sig for Willumsen, ingen værker er kommissioneret til udstillingen. Der er alligevel flere kunstnere, der har arbejdet og produceret værker specifikt til denne udstilling, og det samt den store fleksibilitet og tillid, kunstnerne har vist mig i arbejdet med at vinkle deres værker, er jeg taknemmelig for. De indlånte værker er selvfølgelig valgt ud fra, at jeg ser et vist interessefællesskab med Willumsen i dem. Det teatralises potentiale for modstand for eksempel. Interessen for antihelten. Det er ikke sådan, at alle kunstnere dækker alle områder, men alligevel er der overlap og forbindelser på tværs, sådan at man, håber jeg, i sidste ende kan kalde det en helstøbt udstilling. Jeg håber også, at værkerne er frugtbare for hinanden. At det maleriske i de performative værker og det bevægede i de statiske værker står tydeligt frem.

I min optik besidder de deltagende kunstnere alle en vilje til at udfordre kunstens grænser, det være sig formelt – for eksempel i valg af ukonventionelle kombinationer af materialer – eller politisk, såsom overvejelser om, hvorvidt og hvordan man kan tillade sig at 'bruge' andre mennesker i sit arbejde, eller hvordan man kan arbejde med personlige erfaringer og samfundsmæssige spørgsmål (og traumer). Min personlige præference er desuden, at kunsten ikke lukker sig for meget om sig selv i fastlåste pointer, men stadig er åben og tør at befinde sig i udsigelsesmæssige mellemløbet. Jeg kan lide værker, der fungerer på flere planer, og som står i verden uden forbehold, med en form for autenticitet, også når den er performativ. Værker, som ikke er nemt afkodelige, men samtidig besidder en ligefremhed i mødet.

*MAMA MIA* er, bortset fra den digitale udstilling *WTF Willumsen*, min første erfaring med reelt kurateringsarbejde. Jeg er utrolig taknemmelig for invitationen til at kuratere samt Willumsens Museums uforbeholdne dedikation til mit koncept. Den tillid til, at jeg kunne lave en god udstilling, som jeg blev mødt med, har uden tvivl været museets selvopfyldende profeti. I særdeleshed vil jeg takke museumsinspektør Anne Gregersen for et gnidningsfrit, konstruktivt samarbejde. Uden Anne var denne udstilling ikke blevet en tiendedel af sig selv. PR- og kommunikationsmedarbejder Thea Flint Rydahl og museumsforvalter Rune Bo Jonassen samt ophænger Lene Barnkob Kaas og udstillingsassistent Therese Stougaard skal også have tak for deres store opbakning og indsats i forbindelse med udstillingens realisering.

Anne Gregersens bidrag til kataloget giver udstillingen et helt særligt ekstra lag. Jeg glæder mig over, at *MAMA MIA* kan præsentere, tror jeg, en helt ny genre for museumsforankret formidling og annoncering.

Min partner gennem ni år, kunsthistoriker Rune Gade, har skrevet hovedteksten i kataloget. Rune har skrevet tekster til mange af mine projekter, og jeg bliver altid

overvældet over hans engagement og over, hvordan han formår at formulere og påpege forbindelser, sammenhænge og pointer i mit arbejde – både som kunstner og nu som kurator – jeg kun kan mærke som små uformulerede stjernekort i kroppen. Det skylder jeg ham kontinuerligt tak for. Desuden ser jeg hans arbejde med at udvide den kunsthistoriske formidlingsgenre som et værk i sig selv.

Den største tak skylder jeg kunstnerne, som har indvilget i at deltage på udstillingen. Jeg er ydmyg over jeres velvilje og dybt taknemmelig. Jeres kunst har rørt mig til både tårer og latter. Den har også gjort mig klogere. Uden jer ville der ikke være nogen udstilling: Orsolya Bagala, Elke Krystufek, Jules Fischer, Dorothy Iannone, Cath Mathilde Borch Jensen, Al Masson, Laurel Nakadate, Maria Pasenau, Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, J.F. Willumsen og Bobbi-Johanne Østervang.

Stense Andrea Lind-Valdan

*There's a fire within my soul*

At se dybt i billedet er som at dykke i vand, åndeløst, at opleve forvandlingen af alle de ydre betingelser, der bestemmer ens bevægelser, bestemmer ens vægt, afgør lydenes karakter, blikkets rækkevidde, kærtegnenes varme. At være nedsunken i et andet medium, en substans, et fluidum, der omslutter én, en eksistentiel omslutning, et favntag, blinddykning. At være i billedet er som en dans: en befrielse for kroppens stilstand og tyngde, men samtidig en påmindelse om at kroppen altid falder tilbage, tilbage i balance, selv når den bevæger sig frem, når den snurrer om sig selv, accelererer omkring sin egen akse, rygsøjlen, og bliver en virrende pil, der suser gennem luften, uden at flytte sig af stedet. Dansen er drømmen om at løfte kroppen ud af sig selv, at lade begæret fylde alt, for nu er den virrende pil selve Eros, en tung dråbe af gylden honning, forvandlingen af rummet til et andet medium, klæbrigt, omdannelsen af luften til en anden substans, saftig og vandig, som at flyde vægtløst, luftigt, at lette modstandsløst fra jorden, tungt og langsomt, at svømme gennem luften, strålende glitterstads, sejle afsted på himlen, ind i farven, blå som havet, et skævt efterbillede på mine øjenlågs inderside, violet. Det danser allerede for mine øjne.

J.F. Willumsen var fascineret af dans. Han levede den sidste del af sit liv, fra 1930 til 1958, sammen med danseren Michelle Bourret, som han skildrede dansende i flere værker – måske mest berømt i maleriet *Michelle Bourret danser Valse Boston* fra 1935, hvor rummets skarpt oplyste, lyserøde dekor fungerer som scene for den fejende solovals. Men allerede meget tidligere udviste han interesse for kroppens bevægelser i dans. I 1896 oplevede han den amerikanske varieté-danser Lola Hawthorne i et cirkus i København og bad hende stå model for sig. Det resulterede både i en række tegninger, flere malerier og en serie fotografier, som han opsatte i en bearbejdet collage med Lola Hawthorne som hovedfigur i en af sine mange udklipsmapper.<sup>1</sup> I fotografierne ser man danseren udføre trin fra varietéens populære cancan-dans med dens høje benspjæt, der afslører underskørtet. Willumsen er tydeligt optaget af kroppens udtryksregister, det gestiske, ikke blot som et legemligt vilkår, men som en spirituel dimension. Menneskekroppen har denne mulighed for at bevæge sig samtidigt ind i og ud over sin fysiske betingelse, sin jordbundne skæbne, gennem dansen, som løfter kroppen ud af sin hverdagsbestemmelse, ind i en leg med *transformation*. Det var åbenlyst et område, der interesserede Willumsen, ligesom det var tilfældet for mange andre kunstnere med tilknytning til vitalismen med dens fokus på kropsstyrke, kropsbeherskelse og kropsteknologier.<sup>2</sup>

Men Willumsens kropsskildringer er egentlig ikke koncentreret om at vise heroisk kropsbeherskelse og styrke. De søger mod et andet aspekt af vitalismens program, nemlig kroppens frisættelse, idet de hovedsagelig er optagede af noget legende, flygtigt og lystfuldt, kroppens mulighed for at overskride sin sociale domesticering (arbejdet, nytten, omgængeligheden) og sin fysiske bestemmelse (tyngdekraften, *ved jorden*



at blive ..., døden). Willumsens kropsskildringer er gennemstrømmede af Eros, en begærskraft, der ikke så meget handler om kødeligt begær, sex, som om de spirituelle dimensioner af Eros' begærskraft, sådan som Christine Kondoleon har udlagt dem: "... Eros tilføjede en poetisk – i dag kunne vi sige romantisk – dimension til begæret, idet han ikke blot legemliggør den seksuelle drift, men også den ledsagende passion og længsel, de følelser, som guddomme og konger, borgere og slaver, uden forskel var underkastet."<sup>3</sup> Eros er selve den passionerede længsel, som dansen er bygget op omkring – en længsel efter at transcendere kroppen, mens man samtidig på udtømmende vis, fuldstændigt, bebor den. "Den dansende krop står ikke stille, den unddrager sig nuet og derfor forestillingsevnen, idet den med et smil gør opmærksom på sin egen flygtighed," som Isa Wortelkamp skriver.<sup>4</sup> Dermed kan dansens essens netop ikke fikseres i et fotografisk øjeblik, men meget bedre transformeres til maleri, hvor bevægelsesmomentets poetiske og affektive dimensioner – dets metafysik – kan omsættes til farver, figurationer og udstrækkes til at omfatte hele lærredet, frem for blot den dansende figur, så *lærrederne* danser.



J.F. Willumsen. *Portræt af Mrs. de Wilton. Studie af hoved og skuldre*, 1920. Pastel på papir, 32,2 x 48 cm. Willumsens Museum, Frederikssund.

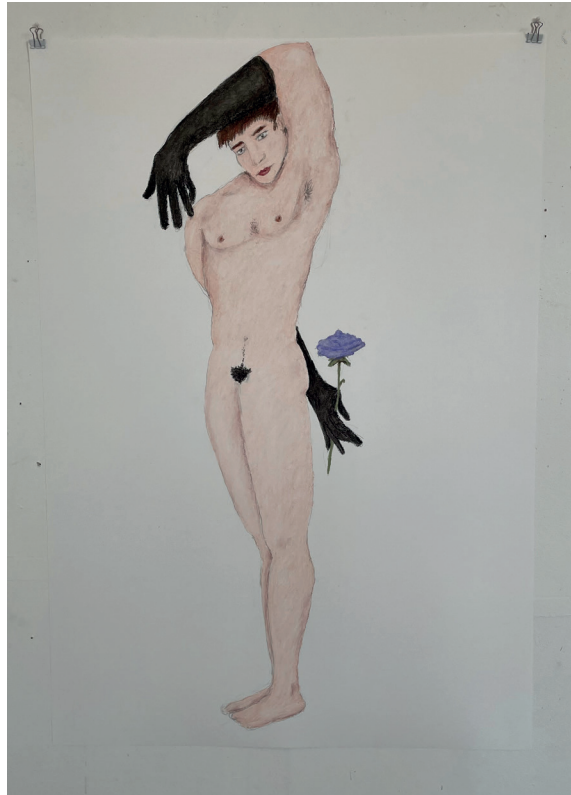
Willumsen forstod at skabe sådanne lærreder, der udbredte bevægelsen til hele motivet i form af kompositoriske elementer og uortodokse farvesætninger. Mange af hans danse- og bevægelsesmotiver arbejder med radikalt ekspressive dynamiseringer af hele billedflader, som kommer til at fremstå sitrende med manieristiske forskydninger af perspektivet og koloristisk spændingsfylde. Malerierne bliver som helhed betragtet som sceniske og lader bevægelsen være det drama, der udfolder sig på scenen. I

Willumsens skitsearbejder kan man få indblik i, hvordan fascinationen af dansen og bevægelsens begærskraft blev omsat til minutiøse forsøg på at skabe visuel dynamik og bevægelse i de mindste detaljer. Skitserne til *Lola danser* fra 1920 (hvor Willumsen lavede en ny version af det oprindelige maleri fra slutningen af 1890'erne, som er gået tabt) viser, hvordan han i detaljestudier afprøver både forskellige farvesammensætninger og forskellige gestiske træk ved danseren

Det slappe håndled i den højre hånd (som på det endelige maleri synes at løfte op i kjolen), den særegne kontrast mellem hudens bleggule og strøg af grønt samt enkelte streger i rødt (som i modereret form er videreført i det endelige maleri), de hidsigt bølgende streger i den skulderløse kjoles pufærme, der overskærer kvindens blottede arm (der gentages som mere blidt bølgende changeringer i maleriet), det drejede hoved, som blotlægger skulderpartiet og de markerede kraveben og halsmuskler med blå skyggepartier (som i det endelige maleri er nedtonet til grå skygger). Skitserne gør det tydeligt, at Willumsen arbejdede tålmodigt og konsekvent med at frembringe nøjagtig de gestus og farveeffekter, som bedst skabte et dynamisk og ekspressivt udtryk af bevægelse, bedst viste selve dansens vedvarende forvandling, som er indeholdt i kroppen, og kroppens kinetiske erindring samt al dens affektive medbagage, mere end i rummet.



J.F. Willumsen. *Portræt af Mrs. De Wilton. Studie af den skråt nedhængende højre arm*, 1920. Pastel på papir, 31,9 x 48 cm. Willumsens Museum.



Al Masson. *Nu Ganté et Rose*, 2022. Pastel på papir, 120 x 70 cm.  
Courtesy kunstneren.

\*

### *(One more look) and I forget everything*

Al Masson danser som en dronning, en dronning, som alle brænder sig på. Kulørt chiffon svæver omkring ham, farver luften, ulegemliggør kroppen, der bliver en æterisk brise, et kærtegn på din hud, næsten umærkeligt. Et spor af krop strejfer gennem rummet, lyslegeme, engleblid glans.

\*

### *Blue since the day we parted*

Dansen opløser kroppens fysiske bestemmelser, også hos Jules Fischer. I cyanotopierne *The Most Beautiful Part of Your Body is Where It's Headed I* og *II*, fra 2020, skildres kroppene som en slags vægtløse ånder, der svæver lysende omkring på en blå grund med deres uvirkelige hud af alabast, halvt gennemskinnelig. Kroppene er i bevægelse, iltre og spændstige, som sprang de, som gnister springer, som sprang de ud, ud i et rum, endnu ikke bestemt, et rum, der fremstår ubestemt og fristende, som sprang de ud i det blå. De er selv ubestemmelige, hverken det ene eller det andet, de er omrids af menneskeskikkelser i bevægelse, i flugt, i tilløb, i spring.



Jules Fischer. *The Most Beautiful Part of Your Body is Where It's Headed I*, 2020.  
Cyanotypi på papir, 120 cm x 143 cm. Courtesy kunstneren.

”Just call it horizon & you’ll never reach it.”<sup>5</sup>

Kroppene i det blå rum er uden orientering, i en horisontløs glidning, tumlende omkring, tiltrukket af hinanden, frastødt af hinanden. Man hører Alexinas tragisk triumferende stemme for sig, som udtalte den nu billedernes ubestemmelige udsigtspunkter: ”Jeg svæver over alle jeres talløse ulykker, jeg har del i englenes natur – for, som I har sagt, min plads er ikke i jeres snævre sfære. I har jorden, jeg har det uendelige rum.”<sup>6</sup> Ud i dette blå kaster kroppene sig uden begrænsninger, befriet for deres tyngde, deres bestemmelse, i vægtløs flugt, dansende, ubestemmelige. Det er en dans, som ikke følger noget mønster, men lader bevægelsen mod noget andet antage den form, den kræver. Dansen skaber med sin hvileløse bevægelse også en overensstemmelse med kroppens indre erfaringer og dens ydre udtryk: Jeg bliver ét, på ny. Jeg bliver ved med at falde, bliver ved med at falde, bliver ved med at falde, mens jeg springer med al min styrke, sætter af og svæver, fordi der ikke længere er nogen bestemmelse, ingen horisont, kun de vinger, dine ord giver mig: Jeg har aldrig følt mig så smuk, som da du sagde til mig, at jeg var smuk.

\*

### *Just one look and I can hear a bell ring*

Dansen kan afløse den korporlige aggression, stille sig i stedet for volden, og dermed frembyde en ublodig, men højdramatisk kamp- og modstandsform. Bárbara Wagner & Benjamin de Burca samarbejder i videoværket *Faz Que Vai*, fra 2016, med professionelle dansere, udøvere af den særlige brasilianske dans *frevo*, som stammer fra byen Recife på Atlanterhavskysten i det nordøstlige Brasilien. I Recife udgør frevoen en tilbagevendende del af det årlige karneval, kødets fest, og er i øvrigt på De Forenede Nationers kulturarvsliste.<sup>7</sup>



Bárbara Wagner & Benjamin de Búrca, *Faz Que Vai / Set To Go*, 2015. Video, 2K, HD, farve, lyd 5.1, 12:00 min.  
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro.

Den er vokset ud af orkestrene ved militære parader, som indbyrdes konkurrerede og blev ledsaget af dansere, der opmuntrede og støttede de respektive orkestre, *cheers*. Den trækker på kampsporten capoeira og dens blanding af dans, akrobatik og spark, der har rødder i vestafrikansk kultur. Frevo blander tilsvarende dans og akrobatik på en unik og styrkekrævende måde, der også bærer tydelige reminiscenser af symbolsk aggression med sig, for eksempel er de karakteristiske parasoller, der anvendes som en vigtig rekvisit af danserne, oprindeligt kommet ind i frevoen som en erstatning for knive.

I *Faz Que Vai* er det ikke en ortodoks frevo, der vises, men de individuelle danseres personlige fortolkninger af frevoen – dog med afsæt i det specifikke trin ved navn 'faz que vai' ('klar til start') fra frevoen. Videoværket er inddelt i fire afsnit, der skildrer hver

sin danser (Ryan Neves, Edson Vogue, Bruno Henryque og Maria Eduarda Lemos). De optræder på forskellige lokationer, der alle er fjernt fra det professionelle danselokale. Optagelserne finder sted i tætte storbymiljøer: fabriksbygninger, tagtoppe, fortove. I værket fremstår dansen derfor ikke isoleret fra den sociale virkelighed, den udspringer af, men nært integreret i den. Danserne bærer farvestrålende dragter med pailletter og glimmer, ligesom hyperbolsk makeup og fuld *drag* udgør standardelementer.

Værket demonstrerer dansens transformative potentialer, der ikke kun formår at omdanne den krop, der danser, men også at forandre relationerne til omgivelserne og i omgivelserne. Kampdansens ikke-voldelige karakter, der omskaber aggression til kunst, slagsmål til sportslig konkurrence, er et åbenlyst eksempel på dette. Dansens forførende karakter er et andet aspekt af det samme: Selve den graciøse ækvilibrisme og fysiske råstyrke, som dansen kræver, bæres med et smil i en ydre negation af anstrengelserne, og de seksuelle undertoner i aggressionen træder fuldtone frem, legende, inciterende, smittende. Ansigtsudsmykningerne og kostumerne drager blikkene mod sig, distraherer beskueren, og sammen med dansens fluktuerende bevægelsesmønstre bliver de til hypnotiske affektmodulationer. Dansen transformerer kroppen til drømmen om den uanstrengte, glidende bevægelse sammen med et andet menneske, med flere mennesker, som man er magisk samstemt med, mens ens kropsindre uro og kropsydre bevægelser – enhver pirring – forener sig i en ordløs, koordineret rytme, og man vitterlig bliver en anden, sammen. Slutbillederne i hver akt i værket består af nærbilleder af dansernes ansigter, der fremstår med stoisk ro, mens kraftopvisningens diskrete spor samtidig træder frem i beherskelsens sprækker.

\*

### *I've been cheated by you since I don't know when*

Laurel Nakadate danser med fremmede mænd i videoværket *Oops!* fra 2000. På tre skærme ser man hende danse med tre forskellige mænd til den samme sang, Britney Spears' store hit *Oops, I Did It Again*, der udkom i 2000. Mændene er tilfældige personer, som Nakadate mødte i New Haven, mens hun var studerende i fotografi på Yale University. De er alle ældre end hende, måske dobbelt så gamle. De har alle indledt samtaler med hende i offentlige rum, antastet hende. Hun afviste dem ikke, men inviterede dem til at danse med sig i deres hjem, mens det blev optaget på video. Laurel Nakadate medbragte sin Hello Kitty Boombox, som hun afspillede sangen på.<sup>8</sup> Optagelserne af dansen finder sted i deres små lejligheders dagligstuer og køkkener, som begrænser arealet for fysisk udfoldelse, en klaustrofobisk scene for dansens frie udfoldelse. Nakadate imiterer koreografien fra Britney Spears dans i den officielle video, der ledsagede hittet. Mændene forsøger kejtet, eller slet ikke, at danse med. Det er rørende, charmerende, ynkeligt og komisk på samme tid, for kontrasten mellem den smukke unge kvindes beherskelse af dansetrinnene og de grimme midaldrende mænds komplette mangel på ynde er slående og brutal. Endda så brutal, at man kan mene, at de

kejtede mænd bliver hængt ud, bliver udstillet. At her er tale om en uetisk *hævndans*, måske, som i tråd med Spears-hittets tekstsider handler om mænds naive forestillinger om kvinders begær efter dem.



Laurel Nakadate. *Oops!*, 2000. Tre-kanals video, 3:40 min. Courtesy Gallery Tanja Wagner.

Men som Laurel Nakadate selv har understreget, så var alle parter drevet af en grundlæggende ensomhed og nysgerrighed, som kameraet og kunsten så at sige blev adgangsvæje og redskaber til at undersøge.<sup>9</sup> Og fælles for alle deltagerne var også, at de turde løbe risici. Den overhængende følelse af at kunstneren har bragt sig selv i fare, ved at træde ind i vildt fremmede mænds hjem, er et udtalt aspekt af værket. Men det komplementeres af mændenes vilje til at kaste sig ud i danseprojekter, uden at besidde nogen som helst evner, mens kameraet optager. Og deres beredvillighed til at indgå i et kunstprojekt, uden at kende til det endelige resultat. Der er med andre ord risikovillighed hos både kunstneren og de deltagende mænd, om end Nakadate i den forbindelse tilføjer den elementære sandhed, at ”vilkårene aldrig kan blive jævnbyrdige, når der er en mand og en kvinde i det samme rum.”<sup>10</sup> Selvfølgelig denne ulighed i magt mellem mænd og kvinder er et gennemgående interessefelt – og et næsten uudholdeligt spændingsmoment – i Nakadates videoværker, der ofte iscenesætter pinefulde, risikable og tåkrummende akavede møder med fremmede, ældre mænd, hvor kunstneren optræder som den selvinvesterende hovedperson, og kameraet fungerer som en tredje medaktør, en blind makker, en magtfuld joker eller en ”teknologisk anstands dame, som bibeholder afstanden og på magisk vis beskytter Nakadate imod fysisk overlast,” som jeg andetsteds har skrevet.<sup>11</sup>

Voyeurisme og ekshibitionisme er essentielle ingredienser i den dans, Nakadate byder op til i *Oops!*, og de får følgeskab af slet skjulte seksuelle undertoner samt dunkle antydninger af aggression. I dansen med mændene stirrer de med skrækblandet fryd på hendes unge krop, der elegant og ækvilibrisk bevæger sig omkring dem, mens hun tydeligt nok udstiller sig mere for kameraet – hendes vidne, vores foregrebne blik – end for mændene. Hun er muligvis i fare, men hun er også i kontrol og fuldt ud bevidst om sine virkemidler, som hun anvender tirrende og forførende med ”en form for aggressiv Olympia-nærvær,” som Jerry Saltz har karakteriseret det.<sup>12</sup> Alt imens hun danser til Britney Spears omkvæd: ”I’m not that innocent.” Teksten i *Oops, I Did It Again* spejler og omvender pudsigt nok ABBAs *Mamma Mia*, så kvinden ikke længere er offeret for mandens bedrag, men manden derimod er offer for sin egen naivitet. ”Oh, baby, it might seem like a crush/But it doesn’t mean that I’m serious,” synger hun forklarende, ”I played with your heart/Got lost in the game.” Eros’ pile er fulde af sødme, men også en stikkende smerte, for vi følges ikke altid helt ad i dansen.

\*

### *My my, how can I resist you?*

I mørke er alle katte grå. En talemåde, som er sand, for så vidt som natten, eller fraværet af dagslys, i vores øjne berøver dyrene deres farver. Således også med palettens farver: ”Sort besudler alle farver, og hvis det også gør dem mørkere, mister de både deres renhed og klarhed,” som forfatteren Johann Wolfgang Goethe konstaterede i 1806 i et brev til sin ven, maleren Philipp Otto Runge.<sup>13</sup> Fordi farver forekommer ustabile og foranderlige i relation til flere variabler (lyset, perceptionen og materialet de er bundet i), bliver de også ofte anset for upålidelige. På tværs af historien enes farveteoretikere først og fremmest om én ting, konstaterer Martin Kemp, nemlig at farver er ”næsten uendeligt glatte, når vi forsøger at fastholde dem i et net af videnskabelige kategorier.”<sup>14</sup> Farvens upålidelighed har bebyrdet den med et dårligt omdømme. Den er uden substans, overfladisk, flygtig. Som kunstneren David Batchelor skriver: ”Farve er således arbitrær og uvirkelig: ren og skær makeup.”<sup>15</sup>

Sminken bliver besunget hos Charles Baudelaire, der i *Les Fleurs du mal* ligefrem gør det til en pligt for kvinden at bære den, for kun derved kan hun hæve sig over naturen, den natur, som står i ledtog med forbrydelse og kynisme – og frem for alt kvinden selv, hvis krop inkarnerer det onde, arvesynden: ”Forbrydelsen er medfødt, menneskedyret har fået smag for den allerede i mors mave.”<sup>16</sup> Sminken sætter kvinden i stand til momentant at træde ud af sin ’naturlige’ skæbne, lægge afstand til syndens arnested, det indre slangebo, ved at tildække hudens ujævnheder og derved ophøje den skrøbelige skønhed til noget guddommeligt og statueagtigt, hævder Baudelaire. Indirekte siger han vel, at manden ikke har brug for sminken, fordi han står tættere på den (usminke) rationalisme, der sikrer alt godt og ædelt i verden. Kvinden, derimod, har pligt til at sminke sig, uden at lægge skjul på det: ”Sminkningen behøver ikke at skjule sig,



behøver ikke at være diskret. Den kan tværtimod stille sig frem til beskuelse, om ikke med affekterthed, så dog med en slags åbenhed.”<sup>17</sup> Men som Elizabeth Wilson understreger, så kan sminken aldrig helt undslippe at være omfattet af en vis ambivalens eller en moralsk tvetydighed: ”Kvindes og mænds brug deraf har længe været forbundet med moralsk forfald – med kvindagtighed hos mænd og obscenitet hos kvinder, fordi brugen af kosmetik antyder både at vi er parate til flirt og eventyr – og at vi forsøger at forbedre på Guds eller Naturens værk.”<sup>18</sup>

Et sted undervejs i sin poetiske, udførlige og frem for alt tragikomiske redegørelse for den patriarkalske imaginations historiske bestemmelser af *kvinden* som værende tættere på *naturen* end manden kommer Susan Griffin ind på sanserne. Sanserne, som – lyder den fabulerende argumentation fra patriarkatet – er bedrageriske og derfor tættere på kvinden end på manden (hvis rationalisme lader ham gennemskue sansernes bedrag). Fra naturens hånd er manden blevet udstyret med skægvækst for at kunne skjule sine følelser, fortæller patriarkatet, mens kvinden, der af natur er bedragerisk, ikke har noget skæg.

”And it is said that women are the fountain, the flood and the very root of deception, falsity and lies.  
Woman, for instance, was formed from a defective rib of man’s breast, it is said, which was bent contrary to him, and so therefore it is in woman’s nature to deceive.  
And it is advised that if one would follow a woman to her dressing room one might discover the truth. Beneath her paint, her wigs, her jewels, her robes, is a monstrous creature so odious and ugly that one finds there ‘Serpents rather than saints.’”<sup>19</sup>

Hos den store oplysningsfilosof Immanuel Kant, fornuftens stemme, møder man en afstandtagen til selve farven, ikke blot i sminkens form, men farven *som sådan* – fordi den lokker (og bedrager): ”Farverne, som afklarer skitsen, hører det tillokkende til; de kan ganske vist gøre genstanden stimulerende for sansningen, men ikke anskuelsesværdig og skøn.”<sup>20</sup> David Batchelor har sat et begreb på denne tendens til at udgrænse farven i filosofien såvel som i kunsthistorien og i kulturen mere generelt. *Kromofobi*, kalder han den. ”Som med alle fordomme maskerer dens manifesterede form, dens afsky, en frygt: En frygt for forurening og korrumpation af noget, der er ukendt eller fremtræder umuligt at kende.”<sup>21</sup> Batchelor fortsætter med at karakterisere de mest almindelige midler, hvormed farven er blevet udgrænset, fordømt og marginaliseret. Det drejer sig primært om to strategier. Farve påstås at tilhøre et ‘fremmed’ legeme, såsom kvinden, den primitive, den infantile, den vulgære eller den queer. Farve påstås at være overfladisk, et supplement eller ren kosmetik.<sup>22</sup> Begge disse strategier sikrer med Batchelors ord, at ”farve rutinemæssigt udelukkes fra bevidsthedens højere anliggender.”<sup>23</sup> Farven er for meget, den forklæder og bedrager og manipulerer. Farven er ligefrem et rusmiddel, hævder Batchelor, hudens eller overfladens rusmiddel, der beruser og sætter dømmekraften ud af spil. Fuldt af farve bliver man, den er farlig. Sammenhængen mellem farve og bedrag stikker endda så dybt, at den kan spores i etymologien, hvor det latinske *celare* (at skjule) har affødt *color* (farve) – og dermed også det danske ord kulør.<sup>24</sup>

Stense Andrea Lind-Valdans serie af ansigtsaftryk, *Medlemmer*, fra 2021, bærer den parentetiske undertitel *du var et menneske, jeg var en leopard*. Motiverne er fremkommet ved brug af forskellige kosmetiske remedier, der indgår i ansigtsplejen og sminkningen: ansigtscreme, solcreme, foundation, concealer, bronzer, kindrødt, øjenskygge, øjenbrynfarve, eyeliner, mascara og læbestift. Men motiverne (som ikke er afbildninger, men aftryk) bringer ikke kvinden tættere på det statuariske, det ophøjede. Tværtimod taler motiverne utilsløret om den spaltede identitet, menneske/dyret, idet masken trækkes af ansigtet, holdes frem som *maling* og som *dyr*, fabelvæsner, der svæver ud af en drøm og knuser idéen om én identitet. Du og jeg er den samme, menneske og dyr, menneskedyr, siger motiverne.



Stense Andrea Lind-Valdan. *Medlemmer (Du var et menneske, jeg var en leopard) #1*, 2021. Del af serie på 12 billeder. Ansigtstryk. Ansigtscreme, solcreme, foundation, concealer, bronzer, kindrødt, øjenskygge, øjenbrynfarve, eyeliner, mascara, læbestift, tidselolie på A3-inkjet papir. Courtesy kunstneren.

Det er, som om ansigterne sover, glemmer ansigtsarbejdet, mister ligevægten. De er livsmasker i en useende og uset dvaletilstand, hvor mennesket glider umærkeligt over i dyret. Eller dyret glider hen over menneskets ansigtstræk, besætter det med sine strittende knurhår, sine mønstrede pelshår, sit bladværk, sin monstrositet. Sminken løsner sig som en afskrællelig camouflagen og danner nye figurer, grotesker og hybrid-skikkelser, drømmedyr, menneskedyr. Du var et menneske, jeg var en leopard. Intet bedrag, men ren hengivelse til ansigtets overflader, som viser sig at være dybder, når de aftrykkes i simpel cylindrisk diagramform og skrives i datid. *Du var et menneske, jeg var en leopard*. En fysiognomiets kartografi, der med fortegnelser, udstrækninger og forskydninger bringer mennesket ud af fatning, så det i et øjeblik taber ansigt, ”en lille smutter der kortvarigt afslører en person med et forkert ansigt eller uden ansigt,” som Erving Goffman skriver.<sup>25</sup>

Alt i vores sociale samvær tenderer mod det modsatte, mod at undgå episoder, ”det vil sige hændelser hvis symbolske implikationer i praksis truer ansigtet.”<sup>26</sup> Til det formål vogter vi ikke blot over vores eget ansigt, men også andres, og agerer i ansigtsarbejdet inden for et begrænset register af handlemønstre, der svarer til ”standardtrin i en dans,” som Goffman formulerer det.<sup>27</sup> Hvilken social orden tilhører disse medlemmer, disse drømmemasker, der svæver over en kløft, tegner billedet af en bro i deres bane? En bro mellem menneske og dyr, en kløft mellem menneske og dyr? Hvilken orden tilhører de med deres bronze og grønne og lyserøde, deres glitrende glimmer? Drømmemasker og fabelvæsner i alle kulører svæver kropsløse som ånder på papirernes flader. Hårstrå, øjenlågenes fine rynker, hudens porer, læbernes linjer dukker stedvist frem fra de abstrakte farveflader med en slående akkuratess og detaljerigdom. De sovende dyr våger over hende, leopardens poter træder lydløst gennem natten, hvis mørke er så fuld af farver, nattens sminke.

Masken pillet af: Den sminke, der skal perfektionere den delikate skønhed, *smukkesere* og forføre, gøre kvindelig, gøre ‘mystisk’, forvandler sig til troldspejl. Så hænger skønheden i laser, den viser det, der er bag ved masken, den gale kats revne skind, hieroglyffen, som Francette Pacteau har bestemt som ‘skønhedens’ væsen i den patriarkalske logik, dette flygtige billede, der stiller sig til rådighed for alle mandens projiceringer: ”Ligesom hieroglyffen er hun på samme tid en uafkodelig gåde og løftet om en viden hinsides ord og endda hinsides livet.”<sup>28</sup> Dødens maske, deromme, fuld af skønhedens farver, farvernes skønhed.

Farve har en tendens til at vække afsky, fordi den bliver taktil og påtrængende, ja nærmest dyrisk, animeret, skrigende, sådan som Michael Taussig også beskriver det: ”... måden, farven opløser den visuelle modalitet for at blive mere væsenagtig og nærværende, så nærværende endda, at billedet – eller det, der var billedet – bliver noget, som kan opsluge betragteren.”<sup>29</sup> Også derfor truende, ligesom kvinden er en trussel, ifølge patriarkatets imagination: ”Og det fastslås, at ‘ordet kvinde anvendes i betydningen kødets lyst.’ At mænd bliver bevæget til kødelig lyst, når de ser eller hører ‘kvinde,’ hvis ansigt er en brændende vind, hvis stemme er en hvæsende slange.”<sup>30</sup> Kvinden er farve. Kvinden er farlig. Kvinden er et dyr. Kvinden er natur. Kvinden hvæser. Den antagonistiske skelnen mellem *disegno* og *colore*, som trækker så dybe spor i kunsthistorien, sporer David Batchelor (via Jacqueline Lichtenstein) tilbage til antikkens tænkning. Aristoteles indførte sondringen mellem tegning og farve, idet han overtog Platons tilsvarende valoriserede dikotomi mellem filosofi og retorik (Platon omtaler retorikken som vulgær og bedragerisk) og transponerede den til det visuelle domæne med dikotomien tegning og farve, hvor førstnævnte er det formgivende, og dermed god, mens sidstnævnte er det formløse, og dermed dårlig. Det var i øvrigt også Aristoteles, der med en beslægtet dikotomi mente, at mandens sæd tjente som det formgivende element i dannelsen af fostret i kvindens liv, mens kvindens bidrag var menstruationsblodet, der kun indeholdt barnets krop som en potentialitet. Eller med Susan Griffins parafraserende ord: ”Det besluttes, at i og med fødslen bidrager kvinden med materialet (menstruationen, blommen), og at manden bidrager med formen, som er immateriel, og ud af denne forening fødes fosteret.”<sup>31</sup>

\*

### *Mamma mia, it's a game we play*

Det er et udbrud, som når Kristus på korset, døende, fortvivlet anråber sin far: ”Min Gud, min Gud, hvorfor har du forladt mig?” *Mamma mia* svarer til kraftudtrykket *vorherre bevares*, der også kan betegne overraskelse, indignation og forargelse eller alle dele på én gang. Moderfiguren i udbruddet *mamma mia* er ikke nødvendigvis konkret, men alligevel optræder den konkrete mor som et efterbillede i udtrykket. Jeg kalder på mor, jeg kalder mor ind som vidne, jeg sværger ved min mors navn (som er *mor*). *Mamma mia!* Udbruddet er et billede, der ligesom *minsandten* (egl. ‘på min sandhed’) eller *gudhjælpemig* (egl. ‘gud hjælpe mig’) falder os ind uden omtanke (det bryder ud af os), men alligevel dybt i sig bærer omridset af moren, min mor, *la mia mamma*. Der er sikkert en grund til, at man på dansk ikke har gjort moderfiguren (men oftere faderfiguren) til genstand for et adverbialt udbrud, mens det ligger mere lige for på italiensk. Moderkultens udbredelse gennem dyrkelsen af Jomfru Maria inden for katolicismen byder sig til som en nærliggende forklaring. ”Jomfru Maria – en flertydig figur, der fremtræder under mange forklædninger – er kirkens kvindelige paragon og personificeringen af kvindelighedens ideal,” som Marina Warner skriver i forordet til sin afhandling om Mariakulten.<sup>32</sup>

Jomfruen med renheds-, omsorgs- og opofrelsesidealene klæbende til sig giver også anledning til de stadig virksomme tabuer omkring repræsentation af moderskabets realiteter. Ingen kan leve op til jomfrumoderens purisme, så alle er dømt til at være mangelfulde, ‘beskidte’ og forkerte. Ingen mor er jomfru, ingen kvinde er feminin nok. Idealfiguren svæver over alle kvinder for at minde dem om det. Kristi mor var jomfru, fordi alt andet var utænkeligt – fordi netop kvindens skede bliver opfattet som det mest ‘urene’ område på en kvinde, ”... associeret med råddenskab og forfald, en port gennem hvilken ondskab ankommer til verden,” som Laura Kipnis malende har beskrevet den kulturelle (patriarkalske) dom over det kvindelige kønsorgan.<sup>33</sup> Det sanitære regime, der omfatter kvindekroppen, og i øvrigt udstrækkes til hele kvindens – husmoderens – livssfære, er derfor strikt og jernhårdt. Det byder hende i langt højere grad, end det er tilfældet for mænd (som ellers også er kropslige væsner med kropsåbninger og kropslige udskillelser), at vogte sin krop, overvåge den, og i øvrigt at udstrække dens symbolske domæne til hele hjemmet, hvis renlighed afspejler hendes (ikke hans). At få bugt med ‘urenheden’, eller i det mindste inddæmme den, er et arbejde uden ende, et arbejde, der aldrig kan blive fuldbragt tilfredsstillende. En enorm hygiejneindustri står klar til at fortælle kvinden netop det og til at sælge hende de remedier, der i det mindste kan lette det sanitære arbejde. Frem for at individualisere urenheden og gøre den til et psykologisk problem for den enkelte, er det værd at huske på antropologen Mary Douglas’ argument om, at det er samfundets organer og institutioner, der bliver symbolsk reguleret gennem bearbejdelsen af kroppens fysiske marginer.<sup>34</sup>

”De tabuer, der bringes i spil over for moren holder ved, fordi idéerne om moderskab og femininitet stadig er ladet med antagelser om naturlighed og passivitet,” som

Andrea Liss bemærker.<sup>35</sup> Idéen om den gode mor er den regulerende instans, der bestemmer hvilke dele af moderskabet, der tåler offentlighedens lys – for det ville selvfølgelig være forkert at sige, at mødre er usynlige i den vestlige kultur. Men som Liss konstaterer, så er ingen anden krop end morens "... mere brutalt placeret i skæringspunktet mellem det synlige og det usynlige, det offentlige og det intime."<sup>36</sup> Fordi moderskabet som institution er en afgørende del af det kvindelige ideal, er vores kultur fuld af repræsentationer af moderskab. Men hvordan, moderskabet må og kan fremtræde og blive synligt er helt afgørende og kontrolleres nidkært. Mor nærer sit barn (men ammer det ikke synligt), mor holder sit barn rent (men skifter ikke ble i offentlige rum), mor taler med sit barn (men fjerner det, hvis det skriger), mor elsker sit barn (og er derfor aseksuel), mor sætter sit barns sundhed højt (og drikker derfor ikke alkohol eller ryger tobak).

Allerede under graviditeten opdager kvinden, at det vordende barn ikke er hendes alene, men tilhører samfundet. Som Ann J. Cahill noterer: "Den gravide krop anses ofte som mindre privat end andre kroppe, og fremmede mennesker føler sig berettigede til at røre, endda kærtegne en gravid mave, spørge om detaljer i den igangværende graviditet og uopfordret tilbyde råd."<sup>37</sup> Den vordende mor får således at føle, hvordan et moderskabsideal begynder at sætte hendes kropslige autonomi ud af spil, fordi hun ikke længere først og fremmest er sig selv, men er til for en anden, for barnet. Som Simone de Beauvoir beskriver det: "... fosteret er en del af hendes krop, men det er også en parasit, der snylter på den; hun ejer det, men det ejer også hende; det rummer hele fremtiden, og mens hun bærer det, føler hun sig så stor som hele verden; men selve denne rigdom tilintetgør hende også, hun har et indtryk af ikke selv at være noget."<sup>38</sup> Samtidig med denne knibtangsmanøvre, hvor samfund og foster fra hver sin side lægger beslag på den gravides krop, er der noget radikalt ekskluderende ved graviditeten, som Maggie Nelson peger på: "Men en gravid krop i det offentlige rum er samtidig obskøn. Den udstråler en form for selvtilfreds autoerotik: Der er en intim relation på spil – en, der er synlig for andre, men som fuldkommen udelukker dem."<sup>39</sup>

I en serie farvefotografier skildrer Bobbi-Johanne Østervang intimsfæren i dens aller mest intime udformning, nemlig i skikkelse af sengen, der nærmest fungerer som en analogi til fuglens rede, det trygge værn imod den omgivende virkelighed. Sengen i Bobbi-Johanne Østervangs fotografier er ikke blot et leje til hvile og søvn – eller til samleje – men også til yngelpleje, næring og omsorg. Fotografierne er optaget fra et højt punkt, hvorfra sengen overskues i halvt frontalt og halvt fugleperspektiv. Sengen set herfra udgør en komplet visuel biotop, et indesluttet, næsten klaustrofobisk miljø, som rummer udvekslinger, afsavn og afstande. Sengen skildres således ikke primært som det bløde, indesluttende og varme leje, der dulmer bevidstheden og beforder nedstigningen i søvnens isolerede drømmerige, men snarere som et socialt rum, et socialiseringsrum, der også giver plads til dagdrømmene, de vågne forestillinger om familien og familiemedlemmernes interne dynamikker, ægteskabsinstitutionen.

Bobbi-Johanne Østervang skaber ligefrem en forestilling i fotografierne; sengen udgør en scenografi og en scene, hvorpå hverdagens drama udspiller sig. Man ser kunstneren selv med sit barn, begge sovende eller halvsovende, hovederne i hver sin retning, den

ene person under dynen, den anden person over dynen, kunstneren højgravid. Eller man ser kunstneren selv ligge på siden, højgravid, over for en mand, en mandsfigur, som er en oppustelig plastikdukke, en sexdukke, med stiliserede hår på brystet, en surrogatfar, surrogatmand. Man ser kunstneren og plastikmanden i hver sin side af sengen, mens de holder hånd hen over det spæde barn, der ligger mellem dem. Man ser kunstneren amme sit spæde barn, siddende på sengen, mens plastikmanden, sexdukken, ligger ved hendes side. Hendes position og positur skifter fra billede til billede, mens hans forbliver den samme.



Bobbi-Johanne Østervang. *Uden titel*, 2013. Fotografi, 23 x 15 cm. Courtesy kunstneren.

Det er både en drøm og en parodi, længsel og rædsel, sådan som ægteskabet så ofte er det. Ikke blot en intim og privat forestilling, men en forestilling, der spejler samfundsorganernes forestillinger og samtidig udfordrer dem. Manden som romantisk partner kan accepteres i ægtesengen med spædbarnet, men sexpartneren (og da slet ikke den decimerede maskulinitet, reduceret til sin seksuelle funktion i form af sexdukken) hører ikke hjemme her. Patriarkatet ønsker moderskab og seksualitet tydeligt adskilt ud fra en velkendt udspaltning af kvindens fulde subjektivitet, som Ann J. Cahill argumenterer: "På den ene side eksisterer en ren moderkærlighed, blottet for ethvert kødeligt begær og længsel, helt og aldeles altruistisk i sin opmærksomhed. På den anden side lystfuld fristelse, farlig i sin opslugende kraft, stimulerende i sine passionerede muligheder. Hver har selvfølgelig sin plads, men patriarkatet er afhængig af at holde dem adskilte."<sup>40</sup>

Endnu en regulering af det kvindelige subjekt, der tager sit afsæt i Jomfru Maria: udspaltningen af den idealiserede og aseksuelle Madonna og den demoniserede og hyperseksuelle luder. Den vestlige kulturs kontroverser i opfattelsen af amningen demonstrerer denne udspaltning til fulde, for så vidt som amningen i diskussionerne om, hvorvidt den må foregå i offentlige rum, synligt, implicit handler om, hvem kvindens krop står til rådighed for (mandens seksualitet eller barnets næring). Selv om mange modsætter sig denne udspaltning og kæmper for retten til at amme spædbørn i offentlige rum, er der også markante og magtfulde protester imod dette. Bobbi-Johanne Østergaards fotografier taler ind i denne diskussion om moderfigurens seksualitet, idet de opponerer mod den reduktion af det kvindelige subjekt, som udspaltningen i en aseksuel og en hyperseksualiseret dimension af det kvindelige subjekt repræsenterer. "Den generelle afseksualisering af mødre er en væsentlig nægtelse af deres fulde subjektivitet," som Cahill skriver.<sup>41</sup>

Jomfru Maria betegner den uopnåelige, idealiserede moderfigur, der undfanger barnet uden samleje (ubesmittet). Men, som Marina Warner bemærker, så er der én biologisk funktion, hun ikke bliver frataget, nemlig amningen, der tværtimod indgår som et helt centralt ikonografisk aspekt i fremstillinger af madonna og barn.<sup>42</sup> At gudsbarnet overhovedet skulle have brug for modernælken kan siges at udgøre en gåde inden for teologien, men Warner peger på, at skildringen af den ammende Kristus betegner hans fulde menneskelighed, mens den samtidig viser, hvor essentielt et symbol for liv, mælken også allerede var i førkristne samfund, hvor "... mælk var en afgørende metafor for livets gave."<sup>43</sup> Blandt middelalderens mystikere blev mælken set som et billede på Guds nærende nåde, og i Spanien udviklede der sig ligefrem en ikonografi omkring den hellige Bernhard af Clairvaux, hvori laktation indgår. Fra slutningen af 1200-tallet kan man finde visuelle fremstillinger, hvor Bernhard knælende modtager en strøm af mælk fra Jomfru Marias bryst. Laktationen betegner mælkens status som hellig åndelig føde, for som Victor I. Stoichita gør opmærksom på, dækker det latinske ord *sapere* over både det at smage og det at vide.<sup>44</sup> Denne hvide strøm af guddommelig viden overføres ikke gennem direkte amning, men altid på afstand via en stråle af lysende hvid mælk, som Maria klemmer ud af sit ene bryst. Hændelsens mystiske karakter (den er *et syn*) understreges især i yngre fremstillinger gennem Madonna-skikkelsens antagelse af statue- eller billedform (*imago*), frem for levende væsen, hvilket etablerer en dobbelt afstand mellem Madonna og Bernhard (han drikker af billedet).

Marina Warner sporer traditionen for at sammentænke mælk og guddommelig viden endnu længere tilbage, idet hun lokaliserer temaet i de gnostiske apokryfe skrifter, hvor mælken ligefrem stammer fra Guds bryster: "Sønnen er koppen, og ham, der maltes, er Faderen, og Helligånden malkede ham, fordi hans bryster var fulde, og det var nødvendigt for ham, at hans mælk blev tilstrækkelig udtømt."<sup>45</sup> Afstanden mellem det materielle og det spirituelle er ganske kort, som Marina Warner skriver: "Marias mælk er en himmelsk strøm, som spundet i selve Frelserens silke, og Bernhard smagte den på sine læber."<sup>46</sup> Der blev i middelalderen skabt en hel kult omkring Marias mælk og dens helende egenskaber, hvilket gjorde den til et eftertragtet relikvie for pilgrimme. Først med renæssancen uddøde den ikonografiske tradition for at skildre den mystiske

laktation, og jomfrumælken forsvandt derefter ud af den kristne billedtradition. Den eneste anden kropsvæske, som Maria var i besiddelse af, var i øvrigt tårer, der kom til udtryk i *Mater Dolorosa*-traditionen, fremstillingen af hendes sorg over Jesu død.<sup>47</sup>

Bobbi-Johanne Østervangs eget *Mater Dolorosa*-motiv viser i et brystportræt hendes ansigt frontalt, mens en mælkehvid tårestrøm fugter øjenvipperne og løber ned over kinderne. Her er mælk ikke en mystisk metafor for viden eller åndelighed, men måske snarere en konkretisering af amningen og moderskabets omkostninger i senmoderniteten, nemlig en tabserfaring, en berøvelse af enhver seksuel længsel: "Længsler, der eksisterer ud over moder-barn-dyaden (hvad enten disse længsler måtte være seksuelle, arbejdsmæssige, følelsesmæssige eller hvad som helst), bliver straks mistænkelige og truer hendes status som en 'god mor'."<sup>48</sup> I sidste ende betegner gråden et tab af en del af selvet, som selv den berigelse, barnet bibringer, ikke kan råde bod på. Tabfølelsen skyldes kulturens sanktioner over for den mor, der ikke fremtræder strengt aseksuel, mindre end den skyldes kvindens egne kropslige erfaringer med moderskab, som diametralt modsat kan lade hende erfare sig selv som "... begæret og tiltalende, og denne erfaring kan resultere i en dyb og kropslig følelse af selvværd," som Ann J. Cahill nævner.<sup>49</sup>

\*

### *Mamma mia, now I really know*

Hvor den idealiserede moderfigur i Madonnaens skikkelse er god og intet andet end god, er virkelighedens mødre anderledes sammensatte, ligesom de emotionelle relationer, mødrene er viklet ind i, er komplekse og ambivalente. Ingen mor er alene en Madonna, og uanset om hun så alene er en Madonna, så husker vi de tårer, som hun fælder for sit barns død. Moren giver liv, men moren tager i samme bevægelse livet bort, sådan som Catherine M. Roach nævner: "Denne kraft, som kvinder besidder, er imidlertid også roden til al død, for at blive født betyder, at man vil komme til at dø. Historien om Eva, som lægger skylden for indførelsen af døden i menneskenes sfære på urmoderen, er særdeles indflydelsesrig i den vestlige kultur."<sup>50</sup> Livets gave er en dobbeltsidet mønt, og dette er blot det første eksempel på en dimension af moderfiguren, som har som konsekvens, at børn sjældent entydigt opfatter deres mor som god, selv om det er, hvad den kulturelle norm fordrer, at de gør. Roach nævner videre, at børn også har ambivalente følelser over for moren, fordi de er dybt afhængige af hende i de første mange år (og mænd senere i livet er afhængige af kvinder for at få børn). Og at mødre aldrig udelt nyder at være mødre, fordi det arbejde, der er forbundet med moderskabet er omkostningsfuldt og drænende. Hendes konklusion er, at det at elske sin mor, ofte er vanskeligt, og "at kærligheden ofte i en vis udstrækning er ambivalent."<sup>51</sup>



Orsolya Bagalas værker kan ses som notater fra hverdagene udført på hverdagens forhåndenværende materialer: pizzabakker, papirposer, brugte kartoner og emballager. En feministisk *arte povera* med en voldsom energi, der i selve materialevalget gør opmærksom på affaldshåndteringen, vedligeholdelsen og rengøringen som usynlige og ofte kvindelige arbejdsområder i privatsfæren. I den forstand genfortolker Bagala et tema, som flere feminister tidligere har taget op. En af de første var Mierle Laderman Ukeles som i sit indignerede ”Manifesto for maintenance art, 1969” – forfattet umiddelbart efter, at hendes fremtid som kunstner var blevet afskrevet af en professor på Pratt Institute, fordi hun var gravid – skrev:

”Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art. I am an artist. I am a woman. I am a mother. (Random order). I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, supporting, preserving, etc. Also (up to now separately) I do Art. Now, I will simply do these everyday things and flush them up to consciousness, exhibit them as Art.”<sup>52</sup>

Orsolya Bagalas malerier brænder med den samme voldsomme energi, de er en slags fragmenterede huskesedler fra dagligdagen, afrevne udtræk af en stiliseret visuel logobog, som tegner en skarp kontrast til fremstillinger af den lykkelige familieidyl, man så ofte møder på de sociale medier. Orsolya Bagalas værker på affaldsmaterialer fungerer som enkeltstående arbejder, men hun organiserer dem typisk i større collageagtige installationer, assemblager, der fletter delene sammen til nye og mere omfattende helheder. På den måde bliver motiverne sat i spil over for hinanden i rytmiske mønstre, og der opstår visuelle dialoger mellem de mange kvindeportrætter. Fremstillingerne er koncentreret om kvinder, men der optræder også mænd. Ansigterne er malet i enkle streger, der ikke så meget repræsenterer individer, men snarere arketyper fra et mytisk univers.

Orsolya Bagalas portræt af en siddende kvindefigur, der holder et kranium i sin højre hånd, synes at fremstille akkurat sådan en flertydig moderfigur, som Catherine M. Roach skriver om. Som i flere af Orsolya Bagalas skildringer af kvinder, synes figuren at være beboet af en mængde forskellige personer. Ansigtet på kvinden ses både i en frontal skildring og i profil, endda to profiler i forskellige positioner. Det er, som om kvinden ikke er én, men mange – måske mange aldre, måske mange personligheder. Hendes højre hånd er fordoblet ligesom ansigterne. Én variant af hånden hviler i en afslappet gestus, men en anden variant griber fast om kraniet, som hun holder mellem sine knæ. Hun mærker dødens nærvær, men mærker det alligevel ikke. Dødens segl har imidlertid tydeligt (for betragteren, men ikke for hende selv) sat et mærke i hendes hals, ironisk nok i form af et hvidt *Nike*-logo på papirposen, som træder frem igennem overmalingen. Kvinden bærer døden mellem sine knæ, som var det en nyfødt, hun trak ud af sin krop: I Vestens kulturelle imagination er kvinden livgivende, men hun er også dødbringende, som Roach konstaterer.<sup>53</sup> Billederne dukker op alle vegne, knusende vingslag fra en sejrsgudinde, dødens triumf.



Orsolya Bagala. *There is a black hole*, 2021. Akryl på papirpose, ca. 50 x 56 cm.  
Courtesy kunstneren.

\*

*So I made up my mind: it must come to an end*

Nøgenfiguren er en kvinde, en nøgen kvinde, kunsthistorien vælter sig i dem, så meget endda, at Guerrilla Girls i en af deres mest kendte plakater (fra 1989) lader maleriet af en odalisk (Jean-Auguste-Dominique Ingres' *La Grande Odalisque* fra 1819) med gorillahoved ledsage af teksten:

"Do women have to be naked to get into the Met. Museum?  
Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are  
women, but 85% of the nudes are female."<sup>54</sup>

Denne uretfærdigheds kendsgerning forbigår heller ikke Susan Griffin. Under et afsnit i *Woman and Nature* med overskriften "The Image" opremser hun lakonisk, hvordan billedkunstens afbildninger af kvinder alene i deres titler taler på sigende måder:

"We were called woman STANDING NUDE WITH RAISED ARMS (gouache) and we were called nature HEAD OF A WOMAN (sepia wash) and we were the objects HEAD (oil, canvas) THE DRESSING TABLE (oil, canvas) BOTTLE OF RUM (oil, canvas) of his art. LANDSCAPE (oil, canvas) STILL LIFE (oil, canvas) THE MODEL (oil, canvas) WOMAN IN AN ARMCHAIR (gouache, watercolor) TABLE IN FRONT OF AN OPEN WINDOW (gouache, watercolor) WOMAN WITH FAN (oil, canvas) TWO NUDES (gouache, pencil) STILL LIFE (oil) We were the objects SEATED DANCER WOMAN AT THE BEACH MOTHER AND CHILD HEAD OF A WOMAN MATERNITY SEATED NUDE THREE NUDES of his art ..."<sup>55</sup>

I traditionen for nøgenfigurer er motivet fra græsk mytologi af prins Paris' dom et af de mest populære. Det skildrer prinsen Paris i færd med (efter pålæg fra Merkur) at vurdere, hvem af de tre gudinder, Juno, Minerva og Venus, der er den smukkeste. Som Edward Lucie-Smith nævner, er motivet også en eklatant og eksplicit demonstration af, at hele genren for nøgenfigurer hviler på en antagelse om ekstrem mandlig overlegenhed, der endda ikke kun vedrører kønsforskellen, men også forskellen på mennesker og guder: "... selv om Paris blot er en dødelig, er han i kraft af sine rettigheder som mand blevet dommer over tre udødelige."<sup>56</sup> Den maskuline dømmekraft er med andre ord ophøjet til en mere magtfuld størrelse end gudernes (når guderne er kvindelige), og denne selvgivne berettigelse synes at blive givet i arv inden for patriarkatet, så det heteroseksuelle maskuline ideal om kropslig autonomi og indifferens over for egen fremtræden kan fortsætte med at sameksistere med berettigelsen til at dømme kvinder på deres fremtræden.

Kvindebevægelsen har ganske vist ændret meget, og mænd kan i højere grad end tidligere virke forfængelige og usikre på måder, der minder om konventionelle feminine skønhedsstrategier og mindreværdsfølelser. Men den kønsmæssige ulighed stikker så dybt, at selv en mere ligelig distribution af usikkerhed i forhold til, hvordan andre vurderer én, har radikalt forskellige følger for kvinder og mænd. Som Ann J. Cahill udførligt har argumenteret for, så er det vigtigt at overveje, hvilke former for genstandsgørelse, de respektive køn udsættes for, frem for blot at tro, at for eksempel mænds brug af makeup eller deres optræden som nøgenmodeller gør dem til genstand for samme type vurdering, som kvinder er underlagt.

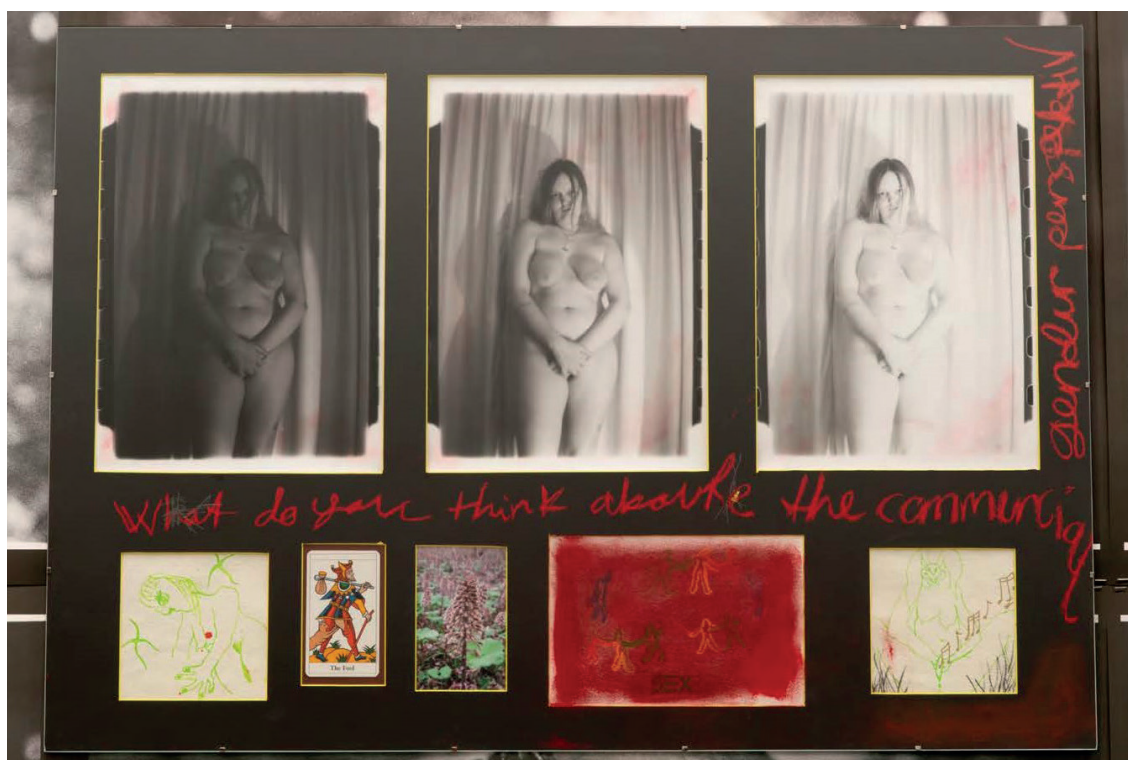
Hvor forfængelighedens motivation for kvinder handler om social anerkendelse, handler den hos mænd oftere om arbejdsmæssig anerkendelse, argumenterer Cahill: "Kvin-

der er tvunget til at forskønne sig, fordi de lever i en verden, hvor deres tiltrækning i mænds øjne er afgørende for deres sociale succes og muligheder. [...] I modsætning hertil [...] kan den skønhed, som mænd søger i form af hårtransplantationer, botox osv. ikke lige så fuldt ud eller lige så let retfærdiggøres med hensyn til fysiske karakteristika, som heteroseksuelle kvinder finder tiltrækkende.”<sup>57</sup> Selv om både mænd og kvinder i en kapitalistisk og kropsfikseret kultur adresseres af målrettede reklamebudskaber, der taler til deres respektive usikkerheder, så sker det på vidt forskellige måder: Kvinder reduceres hele tiden til deres køn og seksualitet, mens mænd aldrig kun opfattes som seksuelle.<sup>58</sup> Derfor er billedkulturen og kunsthistorien også fuld af billeder, der reducerer kvinder til deres seksualitet, mens der omvendt er et fravær af billeder, der reducerer mænd til deres seksualitet (og det store spørgsmål henstår: *Hvad vil manden?*).

Maria Pasenaus værker kredser omkring denne ulighed, peger på den, indikerer den, uden at vise den direkte. Hendes arbejder er eksistentielle og ekspresive, en slags feministisk livsfrise udført på tværs af medier og i alle tænkelige formater, men overordnet set med et præg af skitse og collage, der både overvælder og omfavner én. Værkerne kan nedbrydes i enkeltdele, adskilles, men de hænger dybest set sammen som ét udsagn, kontinuerte og indbyrdes forbundne og gensidigt befrugtende. De er brutale og subtile, elegante og hårdtslående, som nu fotografiet med titlen *Teaching you a lesson* fra 2019: billedet af en solgennemlyst lyserød dildo med form af en erigeret penis, inklusive testikler. Den er ikke intakt, tilsyneladende er der taget en bid af glansen af den stolte fallos, og bidden er spyttet ud igen, som om den ikke smagte bideren, og ligger nu ved foden af fallossen. Kastrationsangsten kan næppe adresseres mere direkte og åbenlyst, om end det er en ‘symbolsk’ fallos, der bliver maltrakteret. Eller: Kastrationstruslen kan næppe udtrykkes mere direkte og åbenlyst. Hvis kastrationstruslen, som psykoanalysen hævder, er adgangsvejen til kønsidentiteten (kvindens såvel som mandens), hvis fallos er billedet på manglen, så er Pasenaus bogstavelige tyggen i selve sagen, hendes gåen til biddet, enten den ultimative bekræftelse af samme eller en aggressiv udfordring af den.

I værket *Gender Perspektiv* møder man en collageæstetik, hvor opklæbte billeder i kombination med håndskrift nærmest ligner en forstørret side fra et gammeldags fotoalbum. Det dominerende motiv er et sort-hvidt fotografisk selvportræt, der optræder i tre versioner med forskellig belysningsgrad. Kunstneren poserer her som en nøgenfigur, stående med hænderne foldet foran sit køn og med et foldet gardin som baggrund. Hun kigger ind i kameraet, der optager billedet fra en lav vinkel. Nedenunder de tre fotografier er der indklæbet forskellige mindre billeder: En tegning i grøn streg med en hybrid mellem en kvinde og en hare, der sidder med adskilte ben og blottet køn, hvorfra en række noder strømmer; en rød akvarel, hvor små, stiliserede menneskefigurer holder hænder i en runddans, mens ordet ‘sex’ står nedenunder; et farvefotografi af et blomsterbed med violette lupiner; et tarotkort forestillende narren (the fool), der i traditionen fra Jean Noblets tegninger fra midten af 1600-tallet inkluderer en kat, der med klørne griber fat i narrens kønsdele og en tegning i grøn streg af en stiliseret nøgenfigur med røde brystvorter. I rød håndskrift på billedets bund står der: ”What do you think about the commercial gender perspektiv”.

Collagen fungerer som en feministisk rebus, der modsætter sig en entydig eller endegyldig fortolkning, men snarere iværksætter en række knopskydende og vildtvoksende associationer med afsæt i kønstereotyper og seksuelle metaforer. Håndskriftens spørgsmål om det kommercielle kønsperspektiv (er det et spørgsmål? Ortografien bekræfter det ikke ...) er i sig selv en gåde: Hvad er det kommercielle kønsperspektiv? Er det kapitalismens gestaltning af kønnene? Er det patriarkatets anvendelse af kvinden som bytteobjekt og handelsvare? Er det den libidinøse økonomis intensiteter, der udveksles endeløst i dit kropsindre uden nogensinde at falde til ro? Collagen modsætter sig under alle omstændigheder at øjnene, det mandlige blik, gnidningsløst finder



Maria Pasenau. *Gender Perspektiv*, 2022. Mørkekammerprint, tegning, akvarel og spillekort, 70 x 100 cm. Courtesy kunstneren.

behag eller nydelse i nøgenfigurens gentagne billede, som tenderer mod at indhylle sig i et lysslør eller forsvinde bag et mørkets gardin, forsvinde fra den ideelle belynings blotlæggelse. Det begær, som strømmer rastløst rundt i collagen, er ikke fokuseret og genitalt, idealiseret eller inddæmmet, ydre og overfladisk, men dunkelt og mystisk, som kropsindre erfaringer, der siver ud i alle livssfærer, forvandler sig, besætter omgivelserne med en mærkelig begærsfylde, sitrende og sær, bebør materialerne, lever i formerne, boblende og sprudlende.

\*

*I don't know how, but I suddenly lose control*

Dorothy Iannone fremsætter sit ublu krav: *Giv mig alting*. Det er begærets lov, første paragraf, det spæde barns skrig. Giv mig alting. Dette forlangende er medfulgt af overgivelsen, hengivelsen, de løftede arme, det modstandsløse, blottelsen. Hun var fristet, har spist af frugten, slangen er blevet til en sværm af spermatozoer, et lysende ornament i mørket (solen er gået ned). Hun bliver ved med at falde, bliver ved med at falde, bliver ved med at falde. Hun ser med vidtåbne øjne. Hun viser os sine runde bryster, der også er som øjne, stirrende. Slangerne spiller med deres tunger, mærker hende. Hun forlanger alt nu, giver sig hen til sit forlangende, *giv mig alting*.



Dorothy Iannone. *Dear Give Me Everything*, 1976 og 2016. Akvatinte kobbertryk, 18,5 x 27,7 cm. Privateje.

\*

*I've been angry and sad about things that you do*

I sin bog om pis i kunsthistorien kommer Jean-Claude Lebensztejn ind på Jacopo Zucchis maleri *L'età dell'oro* (Guldalderen) fra omkring 1575 og bemærker, at de italienske ord *orina* (at urinere) og *oro* (guld), verbet og farven, ligger tæt op ad hinanden, og at

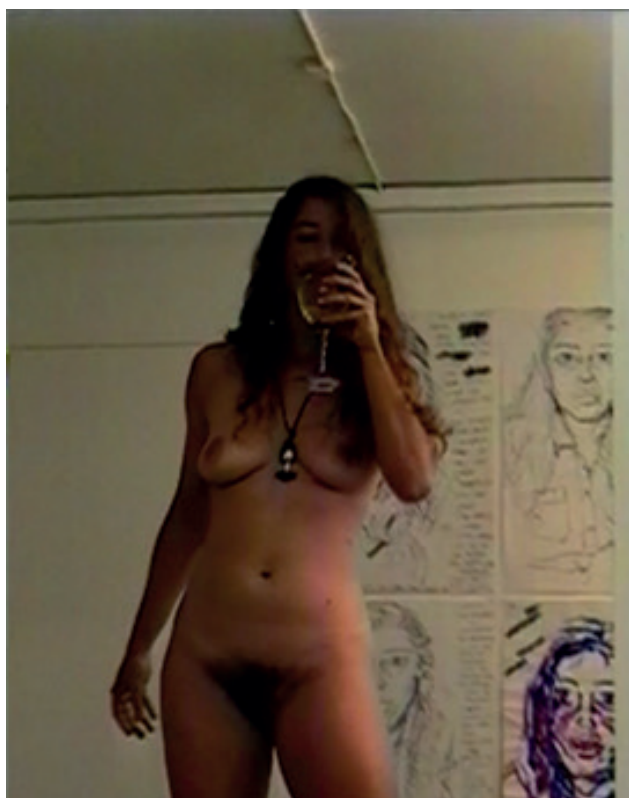
de i renæssancens forståelse af antikken begge blev anset for uskyldsrene.<sup>59</sup> Det forklarer, ifølge Lebensztejn, at de to drengebørn, der på Jacopo Zucchis maleri åbenlyst står og tisser i den flod, som andre børn bader i, ikke foretager en grænseoverskridende handling eller udtrykker provokation. Tizians fremstilling af Ovids fortælling om Jupiters besvangring af den indespærrede Danaë i form af en "guldregn" er fra samme periode (ca. 1553-54) og viser, hvordan flere (mandlige) kropsvæsker i en slags visuel eufemisme blev analogiseret med guld.

Når det forlanger at blive forklaret, er det naturligvis, fordi de samme kropsvæsker i dag opfattes og valoriseres helt anderledes. Med det tyvende århundrede ankom der med Lebensztejns ord en "spærreild af urinøse provokationer, den ene mere konfronterende end den anden, ligesom en storm, der tiltager i styrke og jævner alt på sin vej."<sup>60</sup> Hvorpå han blandt andre nævner Wiener Aktionisterne og deres brug af kroppens udskilninger i det, Lebensztejn betegner som "aggressiv afskyelighed", emblematiske eksemplificeret med Günther Brus' aktion *Kunst und Revolution* i 1968, hvor Brus "... tog alt sit tøj på nær strømperne af, kravlede op på en stol, snittede sit bryst og sit lår med en barberkniv, pissede foran publikummet, drak sit pis, sked og smurte sig ind i sit eget lort, hvorpå han lagde sig ned og onanerede, mens han sang den østrigske nationalsang ..."<sup>61</sup> Her er kropsvæskerne tydeligt nok affortryllede og entydigt anvendt i deres tabuiserede egenskaber som grænseoverskridende og provokerende materialer, indbegrebet af det afskyelige.

Den østrigske kunstner Elke Krystufek tog sit tøj af og pissede i et stort vinglas under en performance i 1997 på Galleri Nicolai Wallner, hvorpå hun drak glassets indhold. Den videodokumenterede performance kaldte hun *The Golden Show*. Det er imidlertid ikke chok og provokation, der kendetegner Krystufeks performance, selv om den kan tage sig ud som en genopførelse af Günther Brus' aktion fra 1968.<sup>62</sup> Som i flere af Krystufeks performances bliver handlingen udstrakt over et så langt tidsrum og med så diffust et rammeværk, at enhver spænding, der måtte være opbygget, afløses af utålmodig venten og kedsomhed hos publikum. Som performancetitlen indikerer, var det heller ikke revolution, Krystufek stræbte efter, men snarere en tematisering af udstillingsfænomenets grundpræmisser med dets komponenter af fremvisning, underholdning og ekshibitionisme. Koblet med eufemismen 'golden' trækker hun desuden veksler på den gamle tradition for at sammentænke urin og guld, som i øvrigt også videreføres inden for pornografien i nichen for 'golden showers' (urinsex), hvorved urinen løftes ud af sin status som tabuiseret kropsvæske og antager karakter af en magisk og hellig substans, *acqua santa*.

Selve det forhold at Krystufek er en kvinde, forandrer allerede urineringsens betydning. For som Lebensztejn bemærker: "I den klassiske vestlige tradition er fremstillinger af piger eller kvinder, der pisser sjældne, men bemærkelsesværdige, og forbinder sig, når de optræder, til en undtagelsesikonografi."<sup>63</sup> Han fortsætter med at pege på visuelle fremstillinger af kvinder, der pisser, som "gåder" og ofte forbundne med alkymistisk tænkning. At der frem for heroisk opposition og provokation kunne være tale om en renselsesproces, en omsorg for kroppen, bliver også tydeligt, når man sammenholder

med øvrige performances af Krystufek. I 2000 udførte hun for eksempel i Portikus, Frankfurt, en performance i forbindelse med åbningen af udstillingen *Nobody Has To Know*. Her afklædte hun sig i en akavet *striptease* og udførte i nøgen tilstand renselsesritualer i form af henholdsvis en næseskylning og et lavement foran publikum. Som Paulo Herkenhoff har påpeget, så stammer disse renselsesritualer fra indiske yoga-praksisser og kan ses som allierede med emancipatoriske idéer: "Gennem visse praksisser kan man opnå frigørelse fra kødets begrænsninger, sansernes bedrag og tankernes fælder, for derved at blive ét med erkendelsens objekt."<sup>64</sup>



Elke Krystufek. *The Golden Show*, 1997. Video, 61:24 min. SMK, København.

Elke Krystufeks *The Golden Show* befinder sig med andre ord ganske fjernt fra de bevæggrunde, som lå bag Wiener Aktionisternes arbejder, selv om transgression for et overfladisk blik synes at være en fællesnævner. Uden tvivl deler de også en modstand mod det borgerlige og katolske østrigske samfund og dets uopgjorte arv fra nationalsocialismen. Men Krystufeks arbejde er af et helt anderledes feministisk tilsnit end Wiener Aktionisternes, og hendes fokus på kvindekroppen via sit eget eksempel demonstrerer, hvordan kønnet determinerer opfattelsen af kroppens muligheder og betydninger. Hendes udbredte referencer til antisemitisme og nazistisk ikonografi i ikke mindst filmindustriens narrativisering af anden verdenskrig, viser hendes sensibilitet over for den militaristiske kulturs rigide kønsbinaritet, dens opdeling af kønne i henholdsvis 'kriger' og 'omsorgsperson,' sådan som Tom Digby har udlagt det.<sup>65</sup> Digby har argumenteret for, at den militaristiske kultur prædisponerer mænd for ikke



kun at dominere modstandere på slagmarken, men også kvinder i hjemmet, at den militaristiske kulturs maskulinitetsideal – krigeren, herskeren – er baseret på en dyb misogyni, der gennemsyrrer alle menneskelige relationer.

Elke Krystufeks værker viser, hvordan denne ekstreme kønsbinaritet opererer inden for et visuelt domæne, som vedvarende forsyner os med billeder på eftertragtellesværdige kønsstereotyper og deres negationer i form af femininitetens 'hæslige' sider. Krystufek kaster sin egen krop, sin nøgenhed og sårbarhed ind i dette billedmaskineri for at afmontere idealbilledernes entydige dominans. Som også Klaus Theweleit omhyggeligt har påvist, er kvinden i moderniteten associeret med *det vandige* og *det flydende*, men i en form for undertrykkelse, der består i ophøjelse (idealisering) via "... opløsning af grænser, en uvirkeliggørelse og reduktion til et princip – det flydendes princip, viddernes, det ubestemtes uendelige tillokkelse."<sup>66</sup> Elke Krystufek påtager sig dette princip og gennemrejser for eksempel i sin performance *The Golden Show* dets ekstremer, når hun bevæger sig fra inciterende *striptease* til profan urinerung – to modsat valoriserede former for feminin flyden.

- 1 Se Leila Krogh: *Fiktion & virkelighed. J.F. Willumsens fotografier*, Frederikssund: J.F. Willumsens Museum, 1995, s. 67-68.
- 2 Se Anne Gregersen: "Vitale Willumsen", in: Gertrud Hvidberg-Hansen & Gertrud Oelsner (red.): *Livsst. Sundhed – Skønhed – Styrke i dansk kunst 1890-1940*, Toreby: Fuglsang Kunstmuseum, 2009, s. 236-49.
- 3 Christine Kondoleon: "Eros, Child of Aphrodite," in: Christine Kondoleon & Phoebe C. Segal (red.): *Aphrodite and Gods of Love*, Boston: MFA Publications, 2011, s. 130. ["... Eros added a poetic – we might now say romantic – dimension to desire, embodying not only sexual drive but also its accompanying passion and longing, emotions to which deities and kings, citizens and slaves were subject without distinction."]
- 4 Isa Wortelkamp: "The need for a dancerly study of dance," in: Marina Hochmuth; Krassimira Kruschkova & Georg Schöllhammer (red.): *It takes place when it doesn't: On dance and performance since 1989*, Frankfurt a/M: Revolver, 2006, s. 88. ["The dancing body does not stand still, it evades the present and therefore the act of imagining, drawing attention to its own transience with a smile."]
- 5 Ocean Vuong: "Someday I'll love Ocean Vuong," *The New Yorker*, 4. maj 2015, <https://www.newyorker.com/magazine/2015/05/04/someday-ill-love-ocean-vuong>.
- 6 Adélaïde Herculine Barbin: *Af en hermafrodits erindringer*, (overs. Mark Hebsgaard), København: Forlaget Rhodos, 1981 [1874], s. 90. Herculine Barbin blev kaldt Alexina indtil den juridiske omstødelse af hendes civilstatus og kønsidentitet som 21-årig i 1860. Dommen dekreterede, at fornavnet herefter skulle være Abel (s. 128). Herculine Barbin begik selvmord i februar 1868.
- 7 <https://ich.unesco.org/en/RL/frevo-performing-arts-of-the-carnival-of-recife-00603>, tilgået d. 23. april 2022.
- 8 Se Eleanor Morgan: "Dancing with strangers: the disturbing videos of performance artist Laurel Nakadate," *Guardian*, 9. oktober 2011 (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/09/laurel-nakadate-video-performance-artist>), tilgået d. 22. april 2022.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid. ["... you can never level the playing field when a man and a woman are in the same room."]
- 11 Rune Gade: "The Gaze, Desire and the Image: A brief discussion about how we look at one another," Hilde J. Mæland (red.): *Desire*, Bergen: Bergen Art Museum, 2012, s. 12. ["like a technological chaperone, that maintains the distance and magically protects Nakadate against physical assault."]
- 12 Jerry Saltz: "Whatever Laurel Wants," *Village Voice*, 26. april 2005 (<https://www.villagevoice.com/2005/04/26/whatever-laurel-wants/>), tilgået d. 22. april 2022. ["... a kind of aggressive 'Olympia' presence"]
- 13 Johann Wolfgang Goethe: *Goethe's Werke, vollständige Ausgabe letzter Hand, Stuttgart & Tübingen*, 1833, vol. 52. Her citeret fra Anita Albus: *The Art of the Arts: Rediscovering Painting*, (overs. Michael Robertson), Los Angeles: University of California Press, 2001 [1997], s. 78. ["Black sullies all colors, and if it also makes them darker, they lose both their purity and clarity."]
- 14 Martin Kemp: *The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven: Yale University Press, 1990, s. 261. ["... almost infinitely slippery whenever we try to entrap them in a regular net of scientific categories."]
- 15 David Batchelor: *Chromophobia*, London: Reaktion Books, 2000, s. 52. ["Colour, then, is arbitrary and unreal: mere make-up."]
- 16 Charles Baudelaire: "Til sminkens pris," *Det moderne livs maler*, (overs. Vibeke Theisen), Aarhus: Klim, 2001, s. 81-82. ["Crime, of which the human animal has learned the taste in his mother's womb, is natural by origin."]
- 17 Ibid., s. 84.
- 18 Elizabeth Wilson: *Klædt i drømme. Om mode*, (overs. Margrethe Ramm), København: Tiderne Skifter, 1987 [1985], s. 110.
- 19 Susan Griffin: *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*, New York: Harper & Row, 1978, s. 12-13.
- 20 Immanuel Kant: *Kritik af den æstetiske dommekraft*, (overs. Carsten Juhl), København: Billedkunstskolernes Forlag, 2006 [1793], s. 68.
- 21 Batchelor, op.cit., s. 22. Han påviser desuden, hvordan den valoriserende sondring mellem *diseño* og *colore*, som Kant foretager, har rødder tilbage til antikken (Aristoteles), se s. 52-53. [As with all preju-

- dices, its manifest form, its loathing, masks a fear: a fear of contamination and corruption by something that is unknown or appears unknowable.”]
- 22 Ibid., s. 22-23.
- 23 Ibid. s. 23.
- 24 Se Michael Taussig: *What Color Is the Sacred?*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009, s. 18. Taussig påviser, at etymologien også gælder på hebraisk, hvor *zava* betyder farve, og *zavua* betyder bedrag.
- 25 Erving Goffman: ”Om ansigtsarbejde” [1967], Michael Hviid Jacobsen & Søren Kristiansen (red.): *Social samhandling og mikrosociologi*, (overs. Stig W. Jørgensen; Michael Hviid Jacobsen & Søren Kristiansen), København: Hans Reitzels Forlag, s. 58.
- 26 Ibid., s. 46.
- 27 Ibid.
- 28 Francette Pacteau: *The Symptom of Beauty*, London: Reaktion Books, 1994, s. 113. [”Like the hieroglyph, she is at once the undecipherable riddle, and the promise of a knowledge beyond words and even beyond life.”]
- 29 Taussig, op.cit., s. 19. [”... the way color dissolves the visual modality so as become more creaturely and close, so close in fact that the image – or what was the image – becomes something which can absorb the onlooker.”]
- 30 Griffin, op.cit., s. 8. [”And it is stated that ‘the word woman is used to mean the lust of flesh.’ That men are moved to carnal lust when they hear or see woman, whose face is a burning wind, whose voice is a hissing serpent.”]
- 31 Ibid. [”It is decided that in birth the female provides the matter (the menstruum, the yolk) and that the male provides the form which is immaterial, and that out of this union is born the embryo.”]
- 32 Marina Warner: *Alone of All Her Sex: The Myth & the Cult of the Virgin Mary*, Oxford: Oxford University Press, 2016 [1976], s. xxxvi. [”The Virgin Mary, a polyvalent figure who appears under many guises, is the Church’s female paragon, and the ideal of the feminine personified.”]
- 33 Laura Kipnis: *The Female Thing: Dirt, Sex, Envy, Vulnerability*, New York: Pantheon Books, 2006, s. 114. [”... rot and decay, a gateway through which evil enters the world.”]
- 34 Se Mary Douglas: *Purity and Danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo*, London: Routledge, 1988 [1966], s. 129.
- 35 Andrea Liss: *Feminist Art and the Maternal*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, s. xviii. [”The taboos brought to bear on the matter of the mother continue because notions of motherhood and femininity are still laden with assumptions of naturalness and passivity.”]
- 36 Ibid.
- 37 Ann J. Cahill: *Overcoming Objectification: A Carnal Ethos*, London: Routledge, 2011, s. 93. [”The pregnant body is often perceived as less private than other bodies: strangers feel justified in touching, even caressing, a pregnant belly, inquiring about the details of the pregnancy in process, and offering unsolicited advice.”]
- 38 Simone de Beauvoir: *Det andet køn, 2, Erfaringer og oplevelser*, (overs. Karen Stougaard Hansen & Svend Johansen) København: Gyldendal, 2021 [1949], s. 318. Se også Sara Heinämaa: *Toward a Phenomenology of Sexual Difference: Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir*, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2003, s. 71.
- 39 Maggie Nelson: *Argonauterne*, (overs. Nete Harsberg & Betty Frank Simonsen), København: Rosinante, 2019 [2015], s. 146.
- 40 Cahill, op.cit., s. 95. [”On the one side exists a purely maternal love, devoid of all fleshy desire and longing, utterly altruistic in its attention; on the other, concupiscent temptation, dangerous in its engulfing powers, exhilarating in its passionate possibilities. Each has its place, of course, but patriarchy depends on keeping them separate.”]
- 41 Ibid., s. 99. [”The general desexualization of mothers is an important denial of their full subjectivity.”]
- 42 Warner, op.cit., s. 195.
- 43 Ibid., s. 197. [”... milk was a crucial metaphor of the gift of life.”]
- 44 Victor I. Stoichita: *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London: Reaktion Books, 1995, s. 135.
- 45 Warner, op.cit., s. 198. [”The son is the cup, and He who is milked is the Father, and the Holy Spirit milked him, because his breasts were full, and it was necessary for him that his milk should be sufficiently released.”]

- 46 Ibid., s. 201.
- 47 Ibid., s. 208.
- 48 Cahill, op.cit., s. 100. [“Yearnings that exists beyond the mother-child dyad (whether those yearnings be sexual, professional, emotional, or whatever) are immediately suspect, and threaten her status as a ‘good mother’.”]
- 49 Ibid., s. 99. [“... desirable and appealing, and this experience can result in a deep and corporeal sense of self-worth.”]
- 50 Catherine M. Roach: *Mother/Nature: Popular culture and environmental ethics*, Bloomington: Indiana University Press, 2003, s. 64. [“However, this power that women hold is also the root cause of all death, since to be born means that one will die. The story of Eve, which blames the primal mother for the introduction of death into the human realm, is a highly influential one.”]
- 51 Ibid., s. 68. [“and that love is often to some extent ambivalent.”]
- 52 Mierle Laderman Ukeles: “Manifesto for Maintenance Art, 1969”. Her citeret fra Liss, op.cit., s. 52.
- 53 Roach, op.cit., s. 63-64.
- 54 Se <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>, tilgæet d. 18. april 2022.
- 55 Griffin, op.cit., s. 98-99.
- 56 Edward Lucie-Smith: *Sexuality in Western Art*, London: Thames & Hudson, rev. udg. 1991 [1972], s. 178. [“... though Paris is a mere mortal, he has become, thanks to his rights as a male, the judge of three immortals.”]
- 57 Cahill, op.cit., s. 64. [“Women are compelled to beautify because they live in a world where their attractiveness to men is fundamental to their success and opportunities [...] In contrast [...] the beauty that men are seeking in the form of hair-transplants, Botox, etc., cannot be fully or easily justified in terms of physical characteristics that heterosexual women find appealing.”]
- 58 Ibid., s. 79-80.
- 59 Jean-Claude Lebensztein: *Pissing Figures 1280-2014*, (overs. Jeff Nagy), New York: David Zwirner Books, 2017 [2016], s. 63.
- 60 Ibid., s. 74. [“... a barrage of urinary provocations, each one more confrontational than the last, like a storm gathering strength before flattening everything in its path.”]
- 61 Ibid., s. 75. [“... Brus stripped off his clothing except for his socks, climbed onto a chair, slashed his chest and thigh with a razor, pissed in front of the audience, drank his piss, shat and smeared himself with his own shit, then lay down and masturbated while singing the Austrian national anthem ...”]
- 62 Se mine mere udfoldede overvejelser om sammenhænge mellem Wiener Aktionisterne og Elke Krystufek i min bog *Kønnet i kroppen i kunsten. Selvfremstillinger i samtidskunsten*, København: Informations Forlag, 2005, s. 176 ff.
- 63 Lebensztein, op.cit., s. 61. [“In the Western classical tradition, representations of girls or women pissing are rare but remarkable, and are tied, when they appear, to an iconography of exception.”]
- 64 Paulo Herkenhoff: “Elke Krystufek – Foreigner in her own bed,” Angelika Nollert (red.): *Elke Krystufek. Nobody Has To Know*, Frankfurt a/M: Portikus, 2000, s. 36. [“Through the practice of certain disciplines one may achieve liberation from the limitations of flesh, the delusions of sense, and the pitfalls of thought and thus attain union with the object of knowledge.”]
- 65 Tom Digby: *Love & War: How militarism shapes sexuality and romance*, New York: Columbia University Press, 2014, s. 18.
- 66 Klaus Theweleit: *Male Fantasies, Vol. 1: Women, floods, bodies, history*, (overs. Stephen Conway), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [1977], s. 284. [“...a lifting of boundaries, an ‘irrealization’ and reduction to principle – the principle of flowing, of distance, of vague, endless enticement.”]

**E**n nat i januar ligger jeg vågen og tænker på en tekst, jeg gerne vil skrive. Om *MAMA MIA*-udstillingen og de billeder, den har taget under sine vinger. Billeder, der med kuratorisk årvågenhed og kunstnerisk kærlighed er blevet udsøgt og indlemmet for en stund et sted. Vanskelige billeder, indkapslet i forskellige medier: maleri, fotografi, grafik, film, skulptur, performance. Billeder, man ikke bare kan passere forbi. Billeder, som til tider inviterer ind i noget ubekvemt intimt, billeder, der inddrager kropsvæsker og undersøger grænserne mellem ydre og indre. Som viser den nøgne krop, huden som lærred, blodet som materiale, urinen som drik, modermælken som tårer. Det flydende, det bevægelige som modstand mod det statiske. Det sårbare som oprør mod det upåvirkelige.

Jeg tænker også på min egen historie og den måde, hvorpå Stense Andrea Lind-Valdans kuratoriske og kunstneriske praksis har flettet sig sammen med og ind i ikke blot J.F. Willumsen, hans kunst og museum, men også i mit eget liv det seneste år. Den måde, billederne væver sig ind i mit indre på, og smelter sammen med egne erfaringer.

Mange af de værker Stense Andrea Lind-Valdan (som bruger initialerne SALV) har udvalgt til *MAMA MIA* leder tilbage til et privat og kropsnært rum; en optagelse af en dansende mor med sine børn, et aftryk af den nøgne krop på papir. Det er værker, der kobler bevægelse som fysisk handling med bevægelse i emotionel forstand. De kredser om magtforhold, både mellem mennesker og på et strukturelt plan, men også i mennesket. Magten over egen krop, magten til at udtrykke sig frit, udtrykke sit begær, men også manglen på kontrol, magtesløsheden, over den krop, der udfolder sig. Der er værker, som handler om moderskab og indirekte om moderen over dem alle: Jomfruen, der i den kristne tro ubesmittet gav verden Guds søn, og hvis renhed gør enhver anden kvinde uren. Emnerne former sig efter værkerne, værkerne efter emnerne i SALVs kuratering, og det hele synes at rotere omkring et smertepunkt, noget svært, en udsigelse fra en krop, der aldrig helt undslipper lidelsen. Det er en stadig afstandstagen til det let afkodelige, det glatte, det stillestående – til et objekt uden subjekt.

### *WTF Willumsen og MAMA MIA*

Som den virtuelle udstilling, SALV kuraterede i foråret 2021 til Willumsens Museums hjemmeside, *WTF Willumsen*, opleves *MAMA MIA* som et opråb til J.F. Willumsen, til hans kunst, hans person, ligesom det også udstrækkes til publikum. Titlen refererer åbenlyst til det italienske “mamma mia”, som er et populærkulturelt og hverdagsagtigt udtryk, næsten af universel karakter og en sang, alle kan nynne med på. Jeg tænker på den italienske kok i Disneys *Lady og Vagabonden*, der har fået rollen som kulturel karikatur og hovedrystende udbryder: “mamma mia!”. Jeg tænker på min datter og erklæringen: “Du er min mor”. “Du er kun *min* mor”, sagde hun ofte som mindre, og havde som enebarn ret i sit krav, selv om jeg også var andet end hendes mor. *WTF Willumsen* blev skabt mens COVID-19 herskede over verden, gjorde vejrtrækningen

til noget potentielt smittebærende og den kropslige afstand mellem mennesker til hverdag. Udstillingens værker – som altså kun blev vist i digitaliseret form – handlede om krop, sårbarhed, fødsel, død og abort. En ekstrem kontrast mellem det fysiske og det virtuelle var dermed indbygget i udstillingskonceptet. Kunsthistoriker Rune Gade skrev i det digitale katalog om værker af Tracey Emin, Janine Antoni, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Dorothy Iannone, Maria Pasenau, Bobbi-Johanne Østervang – og om J.F. Willumsen. Et udvalg af værker blandt de 31 kunstnere, der var med på udstillingen.<sup>1</sup>

I SALVs kuratering og Rune Gades tekst var Willumsen ikke længere det viljefaste kunstnergeni, der upåvirket går egne veje, han blev til kød og blod, sårbar, skrøbelig, afprøvende og længselsfuld. Det var en nådesløs dialog, Willumsen blev kastet ud i. Et krav til en kunstner, en mand, om at se ind i sig selv, ind i det, som gemmer sig bag den kontrol og disciplin, der i så høj grad kendetegner hans kunst. Det er selvfølgelig os, der ser for ham, men man forstår den eksistentielle udfordring.



Skærbillede fra den virtuelle udstilling *WTF Willumsen* kurateret af Stense Andrea Lind-Valdan for Willumsens Museum.

I *WTF Willumsen* skabte SALV forbindelser på tværs af tid og viste kunstneriske slægtskaber mellem Willumsen og andre kunstnere, som det nok kræver et særligt 'kunstnerblik' at opdage, men som efterfølgende virkede så åbenlyse i deres visuelle argumentation. Willumsens lille radering *Frugtbarhed*, fra 1891, der viser hans gravide hustru, fyldte en hel væg i det virtuelle museums største sal. Den var blæst op i groteske dimensioner og overtog det kanoniserede reliefs plads.<sup>2</sup>

Andetsteds dansede Bobbi-Johanne Østervang med sin struttende gravide mave. Dyret diede hos kvinden i Janine Antonis fotografi. 'Nødudgange' ledte en ind og ud af udstillingen til forfatteren Cecilie Linds beretning om at være mor og til Tracey Emin's videoværk om sin abort og årlige ihukommelse af den. Også for mig, mit sarte sind

og min krop, der lige havde mistet, aborteret, var det nådesløst. En konfrontation med netop det, som var sværest at se ind i de dage.

I *MAMA MIA* fortsætter dialogen med Willumsen, med det materielt forankrede, med drifterne, med de svære billeder. Som titel skal *MAMA MIA*, ifølge SALV, spejle *WTF Willumsen*-titlen i en mere feministisk og kønnet version. Vi møder flere af de samme kunstnere og værker: Bobbi-Johanne Østervang i krydsfeltet mellem det moderlige og det erotiske, Maria Pasenau eksplicit, pornografisk, poetisk, Dorothy Iannone magtfuld og seksuel, Orsolya Bagala mytologisk og moderlig, Elke Krystufek nøgen, udfordrende, politisk, mens hun ser på os med øjne, vi ikke kan glemme. I *MAMA MIA* deltager derudover Jules Fischer, Al Masson, Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, Laurel Nakadate, Cath Borch Jensen og SALV selv. Vi møder moren, det kvindelige, men også det mere flydende kønnede, som nedbryder grænserne mellem det maskuline og feminine. Udstillingens værker er spundet sammen af bevægelse. De præsenterer os for et aktivt, agerende rum, både i skildringerne af private øjeblikke, og når handlingen udspiller sig i fuld offentlighed.

## Dansen

Dansen bevæger sig mellem to modpoler – den utøjlede energi og sitren inde i kroppen og den stramme disciplin, som leder bevægelserne koreografisk. I Bárbara Wagner & Benjamin de Burcas filmiske to-kanals værk *Swinguerra*, der dragede folk til den brasilianske pavillon på Venedig-biennalen i 2019, står denne kontrast lysende klart, idet de brasilianske dansere bevæger sig udfordrende, energisk, dominerende, mens koreografien udføres med militær præcision, som en øvelse på land, en krigsdans inden slaget skal stå, hvilket sammentrækningen af swing og guerra (krig) også henviser til. En rå seksuel drivkraft indkapsler dansen, musikken og lyrikken i *Swinguerra*, som filmes skiftevis i panorama og close-up.

Denne drivkraft er også fremtrædende i *Faz Que Vai*, et tidligere filmværk af Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, som vises på *MAMA MIA*. 'Set to go' eller 'afsted!', kan det oversættes til. Filmen består af en række danseres fortolkning af den brasilianske danse- og musikgenre *frevo*. Ligesom i *Swinguerra* er de fleste af danserne queer, transgender eller nonbinære og afviser dermed gængse forestillinger om kønsidentitet. I den indledende sekvens er danseren i drag, kraftigt sminket og iklædt en lyserød, perlebesat dragt, med en paryk af langt blondt hår og et langt scepter. Man forstår, at denne danser besidder særlige kræfter. Med et stolt udtryk hæves scepteret i en sejrsgestus, netop som musikken begynder. Med et hårdt tryk mod jorden med scepteret skaber danseren en dublet af sig selv, en vild kopi af sit kontrollerede, poserende og catwalk-agtige jeg, som svinger voldsomt med hovedet og kaster håret omkring som til en heavy metal-koncert.

Men det magiske scepter fortsætter med at bevise sin kraft, med et løft og tegnefilmsagtigt 'bling' trylles en ekstra danser i samme kostume frem, der energisk fremfører sin performance i dansevenlige sneakers og forsvinder med endnu et løft med scepteret – alt imens vores første danser står vendt mod kameraet og konfronterende møder vores blik, inden der skiftes til næste sekvens med en ny danser.



Bárbara Wagner & Benjamin de Búrca, *Faz Que Vai / Set To Go*, 2015. Video, 2K, HD, farve, lyd 5.1, 12:00 min.  
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro.

*Faz Que Vai* er højenergisk. Dansen går aldrig ned i tempo, der er ét tempo i de fire sekvenser, og prægtige kostumer, guld, små parasoller, makeup og iscenesat mimik gør dansen karnevalistisk og overdådig, selv om den performes i byens rå kulisser. En selfie på toppen af et tag afbryder kortvarigt dansen med den for nutiden essentielle gestus, hvor kameraet vendes mod os selv, her iscenesat og dokumenteret af endnu et kamera. Som grænserne flyder mellem dansernes køn, flyder selve dansen mellem gener og referencer, men holdes sammen af energien og vellysten. Danserne er producer af deres egen performance, deres egen virkelighed. Men performancen er også et limbo – afsted! – der er intet ophold – og et imaginært rum. En fantasi om kontrol og et magisk scepter, der kan styre verden. Vi ved, at denne overlegne, kontrollerende, perfektionerede krop må forgå igen. Ligesom kroppen igen bliver spontan, fejlbarlig og udisciplineret, forbliver den rå politiske virkelighed, minoritetsgrupperne i Brasilien – som så mange andre steder – lever under, et stadigt vilkår, der ikke kan elimineres af snurrende kroppe og kameraer.<sup>3</sup>

Alligevel skaber danserne et emanciperet ideal, og rytmen, kroppene og den overlegne koreografi i *Swinguerra* såvel som *Faz Que Vai* vidner om dansens vilde kraft. Vi kender det fra de rituelle danse, måske fra egne erfaringer, og finder det også i kunsten. I Henrik Ibsens *Et dukkehjem* er Noras Tarantella-dans et afgørende øjeblik, hvor hun bryder



med borgerskabets snærende rammer. Også i Tine Høeghs roman *Nye rejsende* er dansen et ekstatiske klimaks. Rusen tager over, hænderne opløses i røgmaskinens effekter, og smerten – indre som ydre – findes ikke længere: ”Nogen træder mig over foden med en stilethæl / det gør ikke ondt”. Men ophøret af kontrol efterfølges af opvågningen, hjertesorgen vender tilbage, og en pinlig samtale må finde sted på arbejdspladsen.<sup>4</sup> Det forløsende, barmhjertige øjeblik er skarpt forfulgt af krav om disciplinering og vågen over kroppens vildskab. Dansen er dionysisk, men ikke katarsisk.

SALV har inviteret en danser til at optræde på åbningsdagen for *MAMA MIA*, Cath Mathilde Borch Jensen. Hendes krop er spastisk, ofte uden for hendes kontrol, i konstant spænding, som hun skriver til os. Hendes dans bevæger sig, ligesom hendes krop, uden for normerne og inkorporerer dette vilkår – det utæmmede, kampen med kroppen, der ikke vil makke ret. Hendes performance starter i fosterstilling på gulvet, herefter vækkes den spastiske krop til live og synliggør sin besværede bevægelse, ledt af indre billeder.



Bobbi-Johanne Østervang. *Total Eclipse of the Heart (Undskyld vi kommer for sent forever)*, 2016. Video, 4:43 min. Courtesy kunstneren.

Det, der eksisterer uden om kroppens momentvise triumf, er også en del af Bobbi-Johanne Østervangs videoværker, hvor hun danser foran et kamera sammen med sine to små børn. Hun forsøger tappert at opretholde et element af den disciplinerede dansende krops sammenhængskraft, men afbrydes af børnene, moderrollen, hjemmets scene. Set-up'et minder om de teenageværelser, hvor lyster reflekteres i spejle, mens den pubertære krop lærer sig selv at kende. En tid og et sted uden de små børn, som nu vil lege og elses af den kvinde, der (også) vil mærke drifterne og kameraets blik, der skaber vores selvbillede.

## Indre og ydre

I et andet værk af Bobbi-Johanne Østervang, et fotografisk selvportræt, ser vi tårer af mælk trille ned ad hendes kinder. I gyldne sepiatoner fremstår hun blid, i en aura af nostalgi, med sin mælk, sin smerte. Det livgivende, som kroppen skaber til barnet, som det suger gennem brystvorten, det, som efter fødslen bliver ved med at knytte barnet til morens indre, har her fundet nye veje ud af kroppen. Mælketårerne løber ned ad ansigtet og ned på det bare bryst. Afklædt, med en baggrund af silkelignende stof, viser kunstneren sig igen i et grænseland mellem det erotiske og det moderlige.<sup>5</sup>



Bobbi-Johanne Østervang. *Selvportræt uden titel*, 2010.  
Fotografi, 120 x 180 cm. Courtesy kunstneren.

Grædende kvinder er en hel kategori for sig på diverse webshops for kunstplakater. Der er noget dragende ved den grædende kvinde. Modsat andre af kroppens væsker er tårerne ikke underlagt et tabu. Alligevel er det intimt, et blik ind i følelseslivet, at se et grædende menneske. Flere af de deltagende kunstnere på *MAMA MIA* har dokumenteret deres tårer i form af fotografiske selvportrætter. Det gælder blandt andre Laurel Nakadate i serien fra 2011, *365 Days: A Catalogue of Tears*, hvor hun har taget et foto af sig selv grædende både ægte tårer og iscenesatte hver dag i et år. En for-

ceret daglig konfrontation med sorgen, følt eller ej. Og Maria Pasenau, der ligeledes har fotograferet sig selv hver dag i et år, herunder også i sorg, med tårer, eller spor af dem, i et ophovnet ansigt vendt mod os.<sup>6</sup> I den ældre billedkunst ser vi ofte den grædende kvindes ansigt bortvendt, begravet i hænderne, med øjnene lukkede eller med blikket rettet mod himlen. Den sørgende jomfru, der begræder sit tab til Gud. Graden af smerte aflæses gennem evnen til at holde kroppen oprejst. I nyere fremstillinger ser kvinden på os, afmålt og trist. En dosis af smerte, vi kan kapere. I musikvideoen til Billie Eilishs sang *When the Party is Over* drikker sangerinden et glas med sort væske. Kort efter græder hun sorte tårer, den første falder med blikket stift rettet mod kameraet. Efterhånden sværter den sorte væske hendes hud til, hendes hvide tøj, og hele gulvet er afslutningsvist en pøl af sort farve. Tårerne er ustoppelige, det urene pletter det ubesmittede, mørket udsletter lyset.



Stense Andrea Lind-Valdan. *Få det bedre (blå)*, 2013. Performance for kamera, 4:25 min. Courtesy kunstneren.

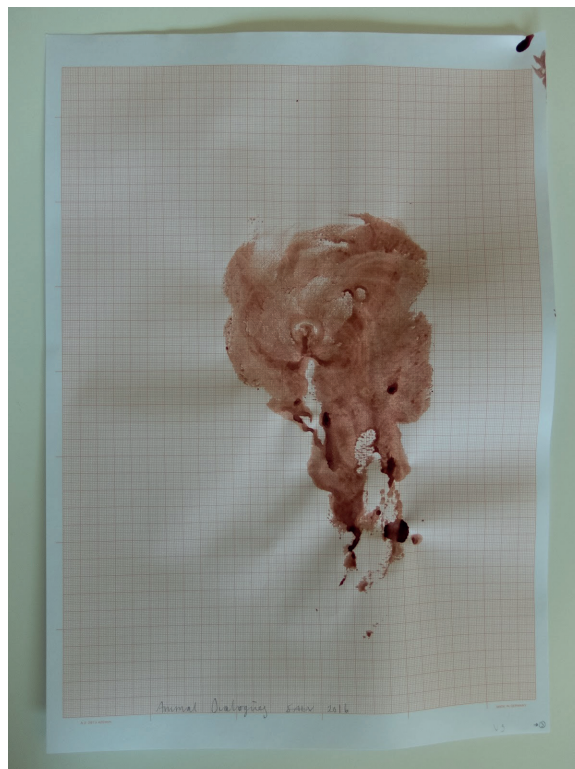
*The Golden Show* er en performance af Elke Krystufek, som fandt sted på Galleri Nicolai Wallner i 1997. Den er dokumenteret i en optagelse, som vises på *MAMA MIA*. I performanceen danser Krystufek længe og forførisk, mens hun klæder sig af, for til sidst at urinere i et pokalagtigt glas, som holdes højt hævet i triumf, inden indholdet drikkes i én slurk. Indvortes bliver udvortes, og nøgenheden, den erotiske krop, får ikke lov at blive gnidningsløst begæret. Med nydelsen af hende følger accepten af det abjekte, af det urene, af væskerne, der driver ud og ind ad kroppen og både er en del af kvinden og forskellig fra hende.



Stense Andrea Lind-Valdan. *En farve blå*, 2013. Performance for kamera, 2:26 min. Courtesy kunstneren.

Også i SALVs videoværker siver væsker ud og kobler det indre og det ydre sammen, den nøgne huds appeal side om side med kroppens faretruende åbninger og hulninger. I de korte performances, som hun har dokumenteret på video, er farven først inddæmmet af hendes mund eller af mavens hulrum. Så flyder farven over, malingen pletter hendes blondetrusser eller underlaget og løber ned ad hendes mave. Den bliver transparent og lægger sig som et fint lag over huden, som et tyndt grunderet lærred i *Få det bedre (blå)*. I *En farve blå* hælder hun turkisblå væske ind i munden, der former sig som en sø, indtil vandet flyder over, løber ned ad ansigtet og til sidst spyttes ud i en kraftig bevægelse, som et værn mod den indre oversvømmelse. I *Blå après moi* når farven aldrig at flyde over, her synker hun den blå væske og vender på en måde vrangen ud på sig selv – hendes indre bemales, hendes ydre forbliver uberørt.

De kropslige værker med referencer til det formalistiske maleri, til primærfarver og Yves Kleins blå kvindekroppe<sup>7</sup> får en anden klang, da SALV fortæller om de spor af popmusik, hun lyttede til under optagelserne. *Få det bedre (blå)* blev akkompagneret af *Waterfalls* af TLC, popsangen fra 1990'erne, som blidt og ørehængende fortæller om en mors kærlighed til sin søn. Moren og barnet, tilknytningen, de forbundne kroppe, som også må adskilles. Navlen er midtpunktet, det sted, hvor mor og barn var knyttet sammen, det sted, de blev adskilt fra hinanden efter fødslen og starten på det brud, enhver mor må bære. Munden er den åbning, der under amningen stadig knytter morens indre til barnets overlevelse.



Stense Andrea Lind-Valdan. *Animal Dialogues/I Wish You Well*, 2016. Udsnit fra serie på 18 billeder. Menstruationsblod, monoprint/aftryk på A3-millimeterpapir. SMK, København.

I de nævnte værker gør SALV malingen til en kropsvæske, noget udefra, der lukkes ind eller dækker den nøgne hud. I andre værker har hun gjort det indre til det ydre. I serien *Animal Dialogues/I Wish You Well* udgør menstruationsblodet malingen, som dækker huden, inden den laver et aftryk på papiret. Det blod, som hver måned forlader kroppen, men helst ikke skal opdages, som skal ud og væk hurtigst muligt, har her fået lov at dække den hud, der netop fysisk og konceptuelt adskiller indre og ydre. Værkerne er aftryk af kunstnerens blodmalede krop, lavet på rødt millimeterpapir, ligesom de tegninger, hun viser på *MAMA MIA*, malet med tusch af hendes tunge.

I *Lille roman om billeder* skriver Rune Gade om serien *Salve Regina* og de ord og sætninger, hun maler med en fin, lille pensel dyppet i menstruationsblod på de store ark med kropsaftryk. Senere streges ordene over med tykt blod.<sup>8</sup> Man kan kun aflæse få ord og sætninger. Tilbage står de purpurrøde aftryk af hendes krop, som ligner den korsfæstedes eller sejrsenglens krop. Skiftet mellem tusch og akrylmaling og kroppens væsker, mellem aftryk af kroppen, genkendelige former og noget abstrakt, noget uformeligt, er en del af SALVs praksis. Det er netop de slørede grænser, som er urovækkende, farven, der ligner blod, blodet, der er koaguleret farve, det anonymiserede aftryk; det er hendes krop, men det er også enhver menneskekrop.

Da jeg første gang stiftede bekendtskab med SALVs tegninger malet med menstruationsblod, var dette blod stadig uskyldigt – blod, der aldrig havde forårsaget mig smer-

te, aldrig været forbundet med håb og ulykke, men kun på abstrakt vis med tilblivelsen af et barn gennem sin udeblivelse. I dag er blodet anderledes betonet. Hver menstruation er på en måde tabet af et barn, et ubefrugtet æg, der forlader kroppen. Som hun viser mig sine værker, går det op for mig, at det er det, hun maler med – det mistede.



Stense Andrea Lind-Valdan. *Salve Regina* (installationsudsnit), 2015. Akrylmaling og menstruationsblod på mønsterpapir. Fire billeder i varierende størrelser ca. 100 x 180 cm. Courtesy kunstneren.

## Befrugtning og tab

Efter den første, tidlige scanning og observation af hjerteblink forsikrer min mor mig om, at alt nu vil gå godt. Det er betryggende, naturligvis et umuligt løfte, men alligevel ægte, som morens forsikring til sit utrygge barn om aldrig at forlade det. Da blodet og scanningen senere viser, at det der skulle gro, for længst er dødt, er min mor den første, jeg må sige det til. Hendes trøst er den dybeste, selv om den kun består af få sætninger, og selv om heller ikke hun kan give mig det, jeg så voldsomt ønsker – det voksende liv inde i mig. Den blødende og hulkende krop følges ad, som jeg tager de piller, der skal fremskynde aborten, så det døde embryo kan forlade mig. Tårer og koaguleringer. Vand og blod. Der er ikke andet at gøre end at overgive sig til den kropslige smerte, som i hvert fald i nogle timer følger den følelsesmæssige. Blodet stopper ikke, men bliver ved med hver dag i en måned at minde om det tabte. Et eller andet sted blandt det koagulerede blod er det, der skulle være blevet til barnet.

Jeg tænker, at det er en del af den kvindelige erfaringsverden, som jeg nu også tager part i – at blive befrugtet, lade det vokse, føde og give liv. At blive gravid og miste det.

Et usynligt tab, som kun deles med få, så kropsnært og så abstrakt, idéen om et menneske, der bliver til, men som endnu kun er på størrelse med et blåbær. På hjemmesider som [www.gravid.dk](http://www.gravid.dk) sammenlignes embryoets og fostrets størrelse med frø, bær og frugt. Figen, fersken, citron, pomelo – uge for uge kan man følge modningen og transformationen gennem sådanne billeder. Man er virkelig blevet befrugtet.

Jeg mærker efterhånden kroppen vende tilbage til sin normaltilstand, den tilstand, den kender bedst, den krop, man ikke behøver beskytte, den krop, der bløder i sin egen cyklus. Jeg ønsker at glemme den tomme smerte og tage mig af noget, der overtrumfer følelserne, der udvisker kroppens hukommelse. Nogle dage efter skinner efterårsolen på terrassen, og jeg bader i det gyldne lys, min mands kys, i håb og dybrøde blomster på hortensiaerne, som ubemærket har skiftet farve den seneste tid.



Elke Krystufek. *Art Against Stigma*, 2003. Litografi, 85 x 63 cm.  
Trapholt, Kolding.

I et litografi, der vises på *MAMA MIA*, har Elke Krystufek afbildet sit ansigt på karakteristisk vis, med gigantiske rustrøde læber, der kontrasterer den hvide hud og de næsten altid fortvivlede øjne. Hun er omgærdet af blomster og skrift, farverne bevæger sig fra flora til ansigt, læber og blade har samme farve, øjenvipperne er grønne. Hun gemmer sig i blomsterorgiet, eller det er ved at dække hende som en klaustrofobisk vækst, hun ikke kan slippe fri af. Skriften er svær at tyde, spejlvendt kommer den fra alle retninger, nægter en bestemt udsigelse. Litografiet er – som andre selvportrætter,

der viser fortvivlelsen indhyllet i blomster – fra samme periode, som de hårdeste billeder blev til: *Hitler's Children* (2000) eller *Europa Arbeitet In Deutschland* (2001).



Elke Krystufek. *Europa Arbeitet In Deutschland*, 2001. C-print, 100 x 70 cm. Niels Starck Collection.

Sidstnævnte er med på *MAMA MIA* og viser Krystufek poserende nøgen foran et spejl, med kamera i hånden. Det er et selfie af den mest radikale slags. Hun har placeret en nazistisk propagandabog hen over maven. Bogen udfylder rummet mellem hendes bryster og skridt, som viser den noget, der er en del af hende, som kunne gro i hende. Samtidig har hun iklædt sig en paryk af langt lyst hår, som omformer hende i den nazistiske æstetiks ideal, gør hende lys, arisk, mens hendes åbninger og det hår, der dækker dem, forbliver mørke. Nøgenheden, parykken og bogen mod huden bliver et udsagn om, at ondskaben, fascismen, disciplineringen også er født af en krop, at den er i vores kroppe. Vi kan ikke helt adskille os fra det onde. Det liv, vi lader gro i os, vil opleve lykke og ulykke, det vil blive skadet og selv skade, det er blevet til gennem den besmittede undfangelse. Elke Krystufek har født et barn, siden de grænseoverskridende performances og billeder, hun er blevet mor, hun har givet liv.



## Vand

Som modsætning til onskaben, blodet, malingen, den urene væske, der spildes og siver, står vandet. Vandet skaber ikke pletter, det er rensende, en ny begyndelse; gennem dåben genfødes mennesket, selv om vandet også altid er et faretruende element, det kan oversvømme os, drukne os. I Jules Fischers 'delegerede performance'<sup>9</sup> *Romance* er vandet det gennemgående element. Vandet, der drikkes, tabes, flyder over og samles op af de tre performere, som mødes og indgår i både kærlige og brutale relationer, inden de igen fjerner sig fra hinanden. Vandet som rituel handling, som indledning, som afslutning.



Jules Fisher. *Romance*, 2018 (dokumentation af performance).  
Video, 20:00 min. Medvirkende performere:  
Karis Zidane, Olivia Rivere og Sebastian Kahr Rasmussen.  
Courtesy kunstneren.

Performancen begynder og afsluttes af en rundkreds, hvor de tre performere holder hinanden i hånden og læner sig tilbage. Det er en 'act of trust' – giver man slip, falder alle. Afslutningsvist sprøjter de alle synkront vand ud ad munden, vandet, der nu har været inden i kroppen, er besudlet af kroppen, forlader den som fra et springvands åbning og berører de andre. Berøringen står i kontrast til den øvrige, kølige interaktion mellem de tre. Romancen er ensom, kun sjældent mødes deres blikke, de danser hver for sig, opsøger hinanden, men glider lige så hurtigt væk igen, pigen skubbes mod vinduet, men lader til ikke at mærke det. Man går forbi hende, når hun er faldet om på gulvet, værdiger hende kun et ligegyldigt blik. Hun rejser sig op igen, som var intet hændt.

Den romantiske forestilling om sammensmeltning og ukontrolleret begær afvises i performancen, kun et kortvarigt øjeblik er tillid og forening mulig. På Jules Fischers hjemmeside kan man læse, at performancen handler om at være beskadiget, om at være den, der kontaminerer, om at være ren, om forurening.<sup>10</sup> Kun adskilte kroppe kan forblive ubesudlede, upåvirkelige.

## Fødslen

Vandet, der slukker tørst, vandet, der er livgivende. Det sikre tegn på, at fødslen er ved at gå i gang, er store mængder vand – op mod to liter – der forlader livmoderen. Det er en fremmed oplevelse at mærke det, noget ukontrolleret. At føde er et totalt tab af kontrol, barnet har taget over, kroppen kan knapt styres. Smerten er ulidelig. ”I am not special”, skriger journalisten Vivian Kent, mens hun presser barnet ud i *Inventing Anna*, Netflix-serien om den falske arving Anna Delvey. Det er et budskab om det universelle i at føde og lidelsen som grundvilkår. Som modsætning til den perfekt poserende og løgnagtige Anna er den højgravide journalist hæmmet af sin krop. Fostret presser på, vandet går på kontoret, og hendes bryster flyder over med mælk, da hun forsøger at lade sit intellekt overtrumfe sin krop og sit nyfødte barns behov.



Orsolya Bagala. *Fødende kvinde*, 2022. Selvhærdende ler, 18 x 18 cm.  
Indgår i installationen *There is a Black Hole – figurtableau*.  
Courtesy kunstneren.

Vi lider alle, men det er os, som er født i en kvindes krop, der bærer lidelsen ved at føde, ved at miste, indeni. Det sidder stumt i kroppen, den ulidelige fysiske smerte, som udslettes af kærlighed ved fødslen, den tomme smerte, der sætter sig i hjertet ved tabet af det, der skulle blive et barn. Vi klarer det kun, fordi vi ved, at kvinderne omkring os gennemlever det samme.

I Orsolya Bagalas malerier er moren, barnet og relationen mellem de to allestedsnærværende, sammen med døden, mytologien, transformationen og glidninger mellem menneske og dyr. En behåret pige. En kvinde, der holder en buste ind til sig, som var den hendes barn. Alt sammen malet på papirposer og papemballage, hvilket – sammen med overfloden af værker – giver fornemmelsen af, at hun må male hele tiden og på alt forhåndenværende, selv om hun givetvis har valgt sine materialer med omhu. Hun er selv mor til fire børn og denne erfaring gennemtrænger hendes værk, hvilket titler som *Family Constellation*, *Somebody's Mom* og *Hundemor* vidner om. I en skulptur skabt til *MAMA MIA* ser vi en fødende kvinde, hun er ansigtsløs, blot en krop, der virker slap og upåvirket af fødselens intense kamp. Hendes positur ligner den, vi så på billeder af den sårede gravide kvinde, som blev båret ud af et bombet hospital i krigshærgede Mariupul i det østlige Ukraine. Hverken moren eller barnet kunne reddes. I Bagalas skulptur er barnet allerede på vej ud af kroppen, men vi ved ikke, om der er en mor til at tage imod.

## Efter tabet

I januar, måneder efter aborten, ligger jeg coronaramt i sengen og gennemgår alt det, jeg ikke har ønsket at tænke på, det som sollyset mildnede, men ikke kurerede, og som *MAMA MIAs* billeder bliver ved at minde mig om.

I dagene med coronaisolation går min datter og jeg, som så ofte før, i symbiose. Timer tilbragt tæt sammen. Vi glider ind og ud af roller, jeg læser for hende, hun læser for mig. "Uden solen ville det være meget koldt her på jorden, og alt for mørkt til, at noget kunne leve her", læser hun højt fra sin bog om universet. Hun fletter mit hår, hiver alt for hårdt og beder mig holde ud, når jeg jamrer. Hun kysser mig på kinden, og hendes lille hånd folder sig omkring min, som et helende omslag. Et øjeblik er rollerne byttet om, jeg er som barnet, der søger trøst, hun er den moderlige, der forvisser mig om, at alt bliver godt.

Som jeg skriver de sidste ord, ved jeg, at der igen gror liv inden i mig. Et liv, der denne gang vokser og lader til at blive i min krop. En besmittet krop, der indeholder det hele; begær, befrugtning, liv, død, håb, sorg og vilje til at lade det alt sammen være til.

1 *WTF Willumsen* var tilgængelig via museets hjemmeside i perioden 24. marts-31. oktober 2021. Kataloget kan stadig tilgås: [www.willumsensmuseum.dk/udstillinger/wtf-willumsen/](http://www.willumsensmuseum.dk/udstillinger/wtf-willumsen/).

2 Reliefsalen i Willumsens Museum er bygget til det monumentale marmorrelief *Det Store Relief*, 1893-1928.

3 Bárbara Wagner og Benjamin de Burca har i flere sammenhænge udtalt sig om de samfundsmæssige forhold i Brasilien, og hvordan disse er tæt forbundet med deres kunstneriske praksis og overvejelser omkring dokumentationen af de brasilianske dansere. Se fx dette interview: <https://extraextramagazine.com/talk/barbara-wagner-benjamin-de-burca-on-the-complexity-of-an-encounter/>, tilgået d. 20. april 2022.

4 Tine Høegh: *Nye rejsende*, København: Rosinante, 2017, s. 208-10.

5 Rune Gade har skrevet om tabuet vedrørende den gravide kvindes seksuelle appetit og erotiske selv-fremstilling i kataloget til *WTF Willumsen* i forbindelse med Bobbi-Johanne Østervangs videoværk *Rude Boy* fra 2010. "WTF Willumsen (jeg tror jeg drømte jeg så et billede ...)", in: *WTF Willumsen*, Frederikssund, 2021, s. 10. Kan tilgås her: [www.willumsensmuseum.dk/udstillinger/wtf-willumsen/](http://www.willumsensmuseum.dk/udstillinger/wtf-willumsen/).

6 På *MAMA MIA* deltager de to kunstnere med andre værker, som jeg dog ikke har haft mulighed for at opleve, inden udstillingen åbner.

7 I sin *Anthropométries* serie instruerede den franske kunstner Yves Klein sine modeller i at påføre sig blå maling og derefter lave aftryk af kroppen på papir. Serien er blevet vidt kritiseret i feministisk kunsthistorie, se fx Amelia Jones: *Body Art/Performing the Subject*, Minnesota/London: University of Minnesota Press, 1998, s. 86-89.

8 Rune Gade: *Lille roman om billeder*, København: Forlaget Sød tøs, 2015, s. 11-12.

9 Jules Fischer benytter denne betegnelse, som henviser til, at kunstneren ikke selv medvirker i sine performances, men konceptualiserer og koreograferer dem.

10 "This performance is about romance, it is about romanticism, it is about being both the imitation and the imitated. It is about being damaged. Being the one who contaminates. Being pure. Pollution." <https://julesfischer.com/ROMANCE>, tilgået d. 15. april 2022.



## Værklister

Orsolya Bagala. *Magic Creatures*, 2018-2022.

Installation af værker på papirposer og emballage fra hverdagen.  
Courtesy kunstneren.

Orsolya Bagala. *There is a Black Hole – figurtableau*, 2022.

Installation af skulpturer.  
Courtesy kunstneren.

Orsolya Bagala. *I'm Trying to be Gentle*, 2022.

Installation af værker på akvarelpapir.  
Courtesy kunstneren.

Jules Fischer. *The Most Beautiful Part of Your Body is Where It's Headed I og II*, 2020.

Cyanotypier på papir, 120 x 143 cm og 160 x 120 cm.  
Courtesy kunstneren.

Jules Fischer. *Romance*, 2018. (dokumentation af performance).

Video 20:00 min. Medvirkende performere; Karis Zidore, Olivia Rivere og Sebastian Kahr Rasmussen.  
Courtesy kunstneren.

Dorothy Iannone. *Dear Give Me Everything*, 1976 og 2016.

Akvatinte kobbertryk, 18,5 x 27,7 cm.  
Privateje.

Elke Krystufek. *The Golden Show*, 1997.

Video, 61:24 min.  
SMK, København.

Elke Krystufek. *Uden titel ("Looking forward to leave...")*, 1995.

Blyant på A3-papir.  
Privateje.

Elke Krystufek. *Art Against Stigma*, 2003.

Litografi, 85 x 63 cm.  
Trapholt, Kolding.

Elke Krystufek. *Europa Arbeitet In Deutschland*, 2001.

C-print, 100 x 70 cm.  
Niels Starck Collection

Stense Andrea Lind-Valdan. *Få det bedre (rød)*, 2013.

Performance for kamera, 4:47 min.  
Courtesy kunstneren.

Stense Andrea Lind-Valdan. *Få det bedre (blå)*, 2013.

Performance for kamera, 4:25 min.  
Courtesy kunstneren.

Stense Andrea Lind-Valdan. *Få det bedre (grøn)*, 2013.

Performance for kamera, 4:52 min.  
Courtesy kunstneren.

Stense Andrea Lind-Valdan. *Kys al mit (alkymist)*, 2012.

Performance for kamera, 1:21 min.  
Courtesy kunstneren.

Stense Andrea Lind-Valdan. *The Joy of All the Men's Lives*, 2015. Serie på ti billeder.  
Gouache og akvarel på papir, 70 x 50 cm.  
Courtesy kunstneren.

Stense Andrea Lind-Valdan. *Medlemmer (du var et menneske, jeg var en leopard)*, 2021. Serie på 12 billeder.  
Ansigtstryk. Ansigtscreme, solcreme, foundation, concealer, bronzer, kindrødt, øjenskygge,  
øjebrynfarve, eyeliner, mascara, læbestift, tidselolie på A3-inkjetpapir.  
Courtesy kunstneren.

Stense Andrea Lind-Valdan. *Tungetegninger*, 2012. Serie på seks billeder.  
Tusch på A4-millimeterpapir.  
Privateje.

Stense Andrea Lind-Valdan. *Forglem mig ej*.  
Performance med læbestift og menstruationsblod. 18. juni 2022.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

Al Masson. *Dancing Queer*, 2022.  
Installation med værker på papir og performedokumentation.  
Courtesy kunstneren.

Laurel Nakadate. *Oops!*, 2000.  
Tre-kanals video, 3:40 min.  
Courtesy Gallery Tanja Wagner.

Laurel Nakadate. *Trouble Ahead, Trouble Behind (Pink/Pines)*, 2006.  
Fotografi, C-print, 57,8 x 87,31 cm.  
Privateje.

Maria Pasenau. *I would rather die young and naked*, 2018.  
Monotryk på papir, 147 x 104,5 cm.  
Courtesy kunstneren.

Maria Pasenau. *Gender Perspektiv*, 2022.  
Mørkekammerprint, tegning, akvarel og spillekort, 70 x 100 cm.  
Courtesy kunstneren.

Maria Pasenau. *Dignety*, 2022.  
Mørkekammerprint, siv, strik og plastikbogstaver, 70 x 100 cm.  
Courtesy kunstneren.

Maria Pasenau. *Don't Touch my Seksual Freedom*, 2022.  
Mørkekammerprint og tørrede blomster, 70 x 100 cm.  
Courtesy kunstneren.

Maria Pasenau. *Intelligent Needy Uterus*, 2022.  
Mørkekammerprint, tegning, akvarel og næseblod, 70 x 100 cm.  
Courtesy kunstneren.

Maria Pasenau. *Teaching you a lesson*, 2019.  
Foto på aluminium, 78 x 52,5 cm.  
Privateje.

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, *Faz Que Vai / Set To Go*, 2015.  
Video, 2K, HD, farve, lyd 5.1, 12:00 min. © Bárbara Wagner & Benjamin de Burca.  
Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro.

J.F. Willumsen. *Portræt af Mrs. de Wilton. Studie af den skråt nedhængende højre arm*, 1920.  
Pastel på papir, 31,9 x 48 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Portræt af Mrs. de Wilton. Studie af den udstrakte venstre arm*, 1920.  
Pastel på papir, 31,8 x 48 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Portræt af Mrs. de Wilton. Studie af hoved og skuldre*, 1920.  
Pastel på papir, 32,2 x 48 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Studier til "Det Store Relief": Draperistudie til figuren "Svaghed"*, udateret.  
Blyant, akvarel, pen og tusch på papir, 34 x 21 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitser til "Det Store Relief": Draperistudie til figuren "Svaghed"*, 1906.  
Pensel og tusch på papir, 45,5 x 59 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse til "Maleren modtager Musikeren"*, 1922.  
Grafit på papir, 36 x 25,5 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse til "Maleren modtager Musikeren"*, udateret.  
Grafit på papir, 36 x 25,5 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Studier til "Det Store Relief": Udkast til en gruppe af stående mand og kvinde*, 1893-1900.  
Pen, tusch, blyant og akvarel på papir, 32,5 x 34,7 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse til "Maleren modtager Musikeren"*, udateret.  
Akvarel på papir, 35,8 x 15,2 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Studier til "Det Store Relief": Skitseblad med studier til gruppen af mand og kvinde*, 1893-1900.  
Pen, tusch og blyant på papir, 29,5 x 45,4 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse til "Maleren møder Musikeren"*, udateret.  
Akvarel på papir, 36 x 25,5 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Studier til "Det Store Relief": Dansende kvinde*, 1893-1900.  
Akvarel og blyant på papir, 32,6 x 28,6 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J. F. Willumsen. *Det første skridt. Tegning til hele barnet, med moderens hænder*, 1930.  
Terpentinfarve på papir, 96,5 x 30 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.



J.F. Willumsen. *Skitse til "To børn leger med dukketeater"*, udateret.  
Olie på papir, 25,5 x 36 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *En moder kysser sit lille barn*, 1910.  
Sortkridt på papir, 46 x 37 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse af udstrakt hånd*, udateret.  
Blyant på papir, 11,4 x 18 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse af bagvendt krop*, udateret.  
Blyant, tusch og lavering på papir, 19,2 x 13,7 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse af ansigt*, udateret.  
Blyant og kul på papir, 16 x 12,5 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse med arm*, udateret.  
Blyant på papir, 10,2 x 16,3 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse af kvindeansigt med kranium. "Jeg drømte jeg så et billede..."*, 1918.  
Blyant, akvarel og gouache på papir, 17,4 x 22,5 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse af kvinde med håret foran sig*, 1926.  
Blæk på papir, 28,3 x 21,6 cm.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

J.F. Willumsen. *Skitse af øjnlæg*, udateret.  
Blyant, tusch og lavering på papir, 10,2 x 16,3 cm.  
Willumsens Museum.

Bobbi-Johanne Østervang. *Uden titel*, 2010.  
Serie på seks fotografier, 15 x 23 cm.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Uden titel*, 2013.  
Serie på to fotografier, 15 x 23 cm.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Selvportrætter uden titel*, 2009.  
Serie på syv fotografier, 13 x 19 cm.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Selvportræt uden titel*, 2010.  
Fotografi, 120 x 80 cm.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Rude Boy*, 2010. Performance for kamera.  
Video, 3:44 min.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Wuthering Heights*, 2016. Performance for kamera.  
Video, 4:37 min.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Station to Station*, 2016. Performance for kamera.  
Video, 3:33 min.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Total Eclipse of the Heart (Undskyld vi kommer for sent forever)*, 2016.  
Performance for kamera.  
Video, 4:43 min.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Vil bare have lange øjenvipper og korte problemer*, 2022.  
Oliepastel på birke træ, 100 x 50 cm.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Undskyld vi kommer for sent forever*, 2022.  
Oliepastel på birke træ, 100 x 50 cm.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Hvor lakken var slidt ned til gulvet*, 2022.  
Oliepastel på birke træ, 100 x 50 cm.  
Courtesy kunstneren.

Bobbi-Johanne Østervang. *Uden titel*, 2022.  
Oliepastel på papir, 30 x 22 cm.  
Courtesy kunstneren.

Udstillingen ledsages af et performanceprogram med deltagelse af Cath Mathilde Borch Jensen (DK), Jules Fisher (DK), Stense Andrea Lind-Valdan (DK) og Al Masson (FR/DK):

Cath Mathilde Borch Jensen. *ModerTræ*.  
Performance. Musik ved Annemette Pødenphant.  
Willumsens Museum, Frederikssund.  
Støttet af Koda og Augustinus Fonden. 18. juni 2022.

Stense Andrea Lind-Valdan. *Forglem mig ej*.  
Performance med læbestift og menstruationsblod på museets vindue ud mod J.F. Willumsens grav.  
18. juni 2022.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

Al Masson. *Dancing Queer*.  
Performance. 18. juni 2022.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

Jules Fisher. *Romance*.  
Performance. Medvirkende performere: Karis Zidore, Olivia Rivere og Sebastian Kahr Rasmussen.  
10. september 2022.  
Willumsens Museum, Frederikssund.

Fotokreditering: Anders Sune Berg: S. 9 og 10. Al Masson: S. 11. Hannibal Andersen: S. 12. Bárbara Wagner & Benjamin de Burca: s. 13 og 40. Laurel Nakadate: S. 15. Stense Andrea Lind-Valdan: S. 18, 30, 43-46. Bobbi-Johanne Østervang: S. 22, 41, 42. Orsolya Bagala: S. 26 og 50. Maria Pasenau: S. 29. SMK: S. 32. Trapholt: S. 47. Elke Krystufek: S. 48. Jules Fischer: S. 49.

## Kolofon

Kataloget udgives i forbindelse med udstillingen *MAMA MIA* på Willumsens Museum, 18. juni-23. oktober 2022.

© Rune Gade, Anne Gregersen, Stense Andrea Lind-Valdan og Willumsens Museum 2022

Grafisk opsætning: Thea Rydahl  
Billedredaktion: Therese Stougaard  
Korrektur: Gitte Broeng

Sat med Bell MT

Indhold må ikke kopieres eller gengives uden rettighedsindehavernes skriftlige samtykke.

Kuratering og udstillingsdesign: SALV

Forside: Originalt monotypi (brysttryk) med makeup og hørfrøolie på inkjetpapir af Stense Andrea Lind-Valdan, signeret.

Frederikssund, 2022

Udstillingen er støttet af:

Augustinus Fonden  
Overretssagfører L. Zeuthens Mindelegat  
William Demant Fonden  
Statens Kunstfond