

Marie-Louise Svane

Moderkroppen tegner sig

Analyse af nogle af Elisabeth Jerichau-Baumanns tegninger

Elisabeth Jerichau-Baumann er polsk-dansk malerinde, født 1819 død 1881. Hun flyttede til Danmark i 1846, da hun var blevet gift med den danske billedhugger Jens Adolf Jerichau (1816-83), og levede sit voksne kunstner- og familjeliv her i landet, afbrudt af kortere og længere rejseophold i Rom, London og Konstantinopel. Hendes biografer strides om, hvorvidt hun blev 'fuldkommen dansk'. Hendes produktion vidner i hvert fald om hendes trang til at indoptage en dansk tone, hun malede f.eks. i en periode en del danske bondeidyller, og i de følsomme år efter den slesvig-holstenske krig blev hendes store billede af kvindeskikkelsen "Danmark" meget populært, det blev en del af den danske vareæstetik og nationalmytologi, gengivet på kageindpakninger, tændstikæsker og fædrelandshistoriebøger. Samtidig var hun indgroet kosmopolit, hendes professionelle karriere førte hende med kontrakter og bestillinger rundt i Europas kulturmiljøer, og hendes egen tysk-polske baggrund og kontinentale kunstneruddannelse gav hende en naturlig bevægelsesfrihed tværs over standsskel og landegrænser. Hun er en af de mest vidtberejste skikkelser i Danmark i perioden, og det, at hun er kvinde, gør hende i den henseende ikke mindre opsigtsvækkende.

I Danmark levede hun og hendes mand som en del af den kulturelle inderkreds, Kaalund, H.C.Andersen, Johanne Luise Heiberg, Ingemanns, Frölichs hørte til blandt husets mange venner. Men selv om Elisabeth Jerichau-Baumann var en iøjnefaldende person i samtiden, og til trods for at hun på lærredet har forevigt en række af de nævnte guldalderpersonligheder for eftertiden, er det ikke så nemt at få øje på hende selv i overleveringen. På Statens museum for kunst er hendes malerier pt. ikke ophængte, men findes i magasinerne, og i forhold til hendes meget store produktion er det bemærkelsesværdigt, hvor få af hendes arbejder, museet har sikret sig. Hendes mands skulpturer står derimod pænt fremme i gallerierne.

Dog har hun efterladt flere spor, når man giver sig til at lede i det samtidige materiale. Det er ikke kun billederne, der er spredt på mange private og udenlandske hænder, der er af interesse, hun har

også efterladt sig en omfattende korrespondance samt tre erindringsbøger, én om sin ungdom, en anden om sine rejser og en tredje om sønnen og maleren Harald Jerichau. Desuden nogle utrykte litterære manuskripter.

Kunstdommerne i 1850'ernes biedermeier-Danmark havde meget at udsætte på fru Jerichaus billedstil. Hendes malerier var for dramatiske, for storslåede til at falde i dansk smag. Og med deres perfekte teknik muligvis også for intimiderende for den mandlige dommerkomité, der var vant til kvindelige malere som f.eks. Christine Løvmand og Hernina Neergaard, der beskedent holdt sig til at male harmløse blomsterstykker i små formater. Elisabeth Jerichau-Baumann beklager sig vedholdende i sine breve over de trykende kunstforhold i Danmark, og hendes rejseliv vidner om, at det var i de store europæiske metropoler, hun fandt sit publikum.

Diskussionen af den kunstneriske kvalitet hos Elisabeth J-B er på ingen måde uinteressant, og jeg vil i denne artikel også komme ind på at vise, hvordan hendes dobbelte fremmedhed som udlænding og kvinde i det danske kunstmiljø på den ene side hæmmede hendes udtryk, på den anden side stillede hende i en normfri undtagelsesposition, hvorfra hun kunne lade sin kreative energi strømme uhindret, sådan at hendes største problem måske bestod i at administrere denne voldsomme strømmen. Også for en nutidig kvindesolidarisk tilskuer kan hendes portrætter og figurbilleder ofte virke glansbilledagtige eller effektsøgende. Men hertil må bemærkes flere ting. For det første er mange af malerierne brødarbejde, som krævede bestemte kompromisser. EJB taler f.eks. harsk om nødvendigheden af at retouchere dobbelthager hos de dyrtbetalende modeller og af bestandig at måtte smile og krybe for de store. For det andet er der i hendes storartede eller storagtige motivvalg, store billedstørrelse og sikre teknik en dynamisk gennemslagskraft, der i sig selv fascinerer og kalder på nysgerrigheden, fordi den vidner om en selvtilid, måske en selvovervurdering eller et selvforsvar, som er helt usædvanlig for en kvinde i midten af sidste århundrede i Danmark.

Da EJB i 1849 fik sine første billeder op på Charlottenborgudstillingen, var kvinderne endnu så godt som usynlige i den danske offentlighed. Thomasine Gyllembourg havde under pseudonym skrevet sine noveller, der på overfladen bekræftede den tilbagetrukne kvinderolle og kun på underfladen rummede en kritik af ægteskabet og kvindelivets muligheder. I 1850 brød den første famlende formulering af kvindesagen igennem i Mathilde Fibigers "Clare Raphael-breve" og i fejden omkring denne bog. Kønrollekri-

tikken kunne som hos Gyllembourg kun formuleres indirekte, eller syntes, hvis den formuleredes åbent som hos Fibiger, at føre til ofring af kvindelivets traditionelle sider, seksualiteten, ægteskabet, moderskabet. - Det er måske ikke vigtigt at diskutere, hvorvidt Jerichau-Baumann var mere eller mindre emanciperet end sine danske jævnaldrende. Men hendes liv og hendes virksomhed viser en person, der var langt mere vidtfavnende, mindre bremset og mere farverig end de danske skabende kvinder, vi kender fra samtiden. Hun blev mor til ni børn, som hun forsørgede med sit malerarbejde, hun deltog i det internationale kunstliv i Europa og Danmark, udfoldede stor selskabelighed, og arbejdede utrætteligt og med intens arbejdsglæde for at forbedre sit udtryk og for at vinde dansk og international anerkendelse. Hun er interessant fra en nutidig synsvinkel, fordi hun er en af de første kvinder, der i nutidig forstand ville 'have det hele', uden at dette var sat op som et programpunkt. Hun ville ikke afstå fra de kropslige og emotionelle nydelsesmuligheder som kvinde og mor, hun ville ikke afstå fra sin professionelle kunstnerkarriere eller fra sin udforskning af verden. Hun ville forene det altsammen i én bestræbelse, det er det tema, hun bestandig vender tilbage til i brevene til manden og senere til børnene. Samtidig var hun oppe i mod en kønsrollemoral, som blev meget skarpere hævdet dengang end nu. Hvordan hun klarede dette projekt kunstnerisk og menneskeligt, er en længere historie, som ikke kan oprulles her. Ej heller kan hendes barndomshistorie, der belyser vigtige træk i hendes indstilling og evner udfoldes her, men livshistorien skal trækkes sporadisk ind, der hvor den i det følgende kan være til støtte for analysen.

Det, jeg her skal gøre, er at kigge på en serie tegninger, som repræsenterer en anden side af hendes produktion, end den, jeg har omtalt ovenfor. Tegningerne er ikke salgsobjekter eller udstillingsgenstande, det er mere eller mindre gennemarbejdede skitser fra malerindens eget hjemmeliv eller af små hverdagsscener, som har omgivet hende. Det glimrende og ambitiøse er ikke så meget til stede her, de giver mere indtryk af hendes konstante trang til visuelt at forme sit forhold til omverdenen. Hun beskriver f.eks. selv, hvordan én af seriens spædbarnstegninger stammer fra en af de første dage efter hendes nedkomst, hvor hun fik bragt sine tegnematerialer over i barselssengen for dér, i situationen at fastholde sin oplevelse af den nyfødte.

Det er netop disse tegninger, der helt overskyggende har barnet eller mor-barnforholdet i centrum, jeg her vil koncentrere fremstil-

lingen om, dels fordi de altså giver en slags kommentar til hendes officielle kunstværker ved at være mere afslappede og ukalkulerede, dels og særlig fordi selve mor-barnmotivet giver et slags fortættet koblingssted mellem EJBs vilje og begær som kvinde og hendes vilje og ressourcer som kunstner. Hun indkredser, bemægtiger sig og fastholder i tegningerne det, hendes begær er rettet imod. Eller hun frigør sit begær fra dets objekt og omsætter det i arbejdet med linjer, lys og skygge. Hvordan ser disse tegninger ud? Er de vellykkede? Og hvorfor befinder netop mor-barnmotivet sig i midten af hendes kreative felt som en krystalliseringsfigur for de processer, der arbejder i hende som kvindelig kunstner? Til at belyse noget af dette skal jeg, ud over min beskæftigelse med tegningerne selv, trække et perspektiv ud til hendes mands, billedhuggerens tegnede skitser fra den samme periode, samt forsøge at anvende nogle psykoanalytiske og semiotiske synsvinkler, der er formuleret af Julia Kristeva, særlig i hendes artikel fra *Polylogue* (1977) "Motherhood According to Giovanni Bellini" (engelsk titel).

Ægteparret Jerichaus tegninger ligger i samme mappe i Kobberstiksamlingen. Hans bunke er noget større end hendes, der er større variation i hans emnevalg, han tegner skiftevis familjescener, portrætter, landskaber, optrin af forskellig art. Hendes er alle intime personfremstillinger, barneportrætter, mødre med børn, studier i voksne kvindeskikkelser, i hele bunken findes kun én mand portrætteret, hendes egen J.A. Jerichau læsende avis. Børnene er for størstedelen hendes egne, mor-barnfremstillingerne er derimod aldrig fra hendes eget miljø, de mange skitser med mødre og børn har 'forlagt' scenen til danske almuemiljøer eller til romerske folkelivsinterieurer. Jens Adolf Jerichau har lige som sin kone tegnet deres små børn, ofte siddende hos deres mor. Billederne er interessante at lægge ved siden af hinanden, fordi de viser os det samme familjeliv set fra to forskellige sider, eller henholdsvis ægtemandens og konens forestillinger om familjelivet. Og selv om de ligner hinanden og hele resten af periodens børne- og familjefremstillinger, er der også meget sigende forskelle.

Billede no. 45 er J.A. Jerichaus tegning af mor og barn. Moderen ses siddende i halvfigur, halvt i profil med ansigt og blik smilende sænket mod barnet, en ca. 2-årig dreng, der sidder på hendes skød med hovedet hvilende mod hendes bryst og kind. Hun holder støttende omkring ham, han kigger nærmest frontalt på tilskueren med et lidt mut udtryk. Billedet gengiver en blid stemning, ikke mindst



Kobberstiksamlingen, J.A. Jerichau, nr. 45

på grund af den nuancerede blyantsteknik med næsten slørede skygger i moderens ansigt og kjole. Det er kvindeansigtet, der er billedets fascinerende centrum, det er smukt, dvælende, og mund og vipper giver det en sensuel tiltrækning, der samtidig er parret med en kyskhed i resten af skikkelsen. Håret er samlet i en glat nakkekude, og af kroppen er det meste dækket af barnet og den højhalsede kjole. Drengens fremadseende ansigt og skikkelse er mere løst og ukoncentreret gennemført. Det er mandens fascination af kvinden som *mor*, der er bærende i denne tegning, en fascination, der både har erotiske og andre regressive strømninger i sig.

I sin analyse af Giovanni Bellinis madonna-billeder fra 1500-tallet ser Julia Kristeva Bellinis fortsatte genfremstilling og bearbejdning af hans eget forhold til den moderlige krop. Jesusbarnet ses fremstillet i skiftende positioner hos Mariafiguren, snart prisgivet en anonymitet, uden kontakt til Marias bortvendte ansigt og fjerntskuende blik, snart fanget, fastholdt og stræbende bort fra hendes omfav-

nelse, og i den sidste række billeder endelig frigjort i sin egen balance hos en Maria, som er trukket mere i baggrunden som en stereotype, eller som en facet af et hvælvet udvidet rum, som er fyldt af figurer og farver, og hvis grænser flyder ud i lysvirkninger. Ændringerne i Maria-Jesus-forholdet ledsages af ændringer i Bellinis behandling af perspektiv, rum og kromatisk skala. Således ser Kristeva en sammenhæng mellem Bellinis kunstneriske udvikling og hans rekapitulering og gennearbejdning af den arkaiske erindring om moderen, der er en erindring om mangel på tilstedeværelse. Kristeva finder i Bellinis biografi en tabt moderskikkelse, Giovanni var tilsyneladende faderens illegitime søn og optaget i hans hus hos den retmæssige hustru, dvs. Giovannis stedmoder. Det er eftersøgningen af den tidlige mor, den rigtige mor, der i Kristevas tolkning er den kreative drivkraft i Bellinis Madonna-behandling, og det er den kunstneriske proces igennem hvilken dette traume gennemspilles og opløses, at Bellini samtidig søger og finder en kunstnerisk form. Pointen er den, at Bellini på én gang i arbejdet med lys- og rumgestaltning frigør sig fra savnet af moderen og genskaber hende, dvs. hendes "jouissance", dvs. symbiosens totale sansemætning - som en dimension i sit eget billedsprog. Perspektiv, arkitektonisk rum, figur og handlingsbredde strukturerer billederne, som før var centreret omkring Madonna-ansigtets uigennemtrængelige svævende nærvær. Men det svævende nærvær findes der stadigvæk, nu omsat i farvernes svævende transparens.

Kristevas analyse er kompleks og går ud i flere retninger end det, der er fremdraget her. Men hendes synsvinkel er anvendelig som en ramme, Jerichau-tegningerne kan problematiseres indenfor. - Ligesom Bellini ikke blot tegner et bibelsk motiv, synes det umiddelbart rigtigt, at Jens Adolf Jerichau heller ikke blot portrætterer Elisabeth og deres søn, men også regressivt genopliver, genoplever og fortolker sit forhold til sin egen mor. Elisabeths foroverbøjede hovede er ikke selvoptaget opfyldt af egne indre rørelser sådan som Mariaansigtet, men optaget af barnet, lige som hele hendes krop og kjole danner en beskyttende nærhed omkring drengen. Han er på en vis måde det ufødte foster, moderen *er* der som blidhed, bekræftelse og tilfredsstillelse, men hun er udiffferentieret, sløret som ansigtets skygger og kjolens folder. Hun er ikke en person, hovedstillingen gør det svært at få rede på hendes fysiognomi, hun er snarere matrix eller væren. Ej heller er drengen genstand for hendes ejendomsvilje eller begær, hun holder netop løst støttende og ikke fast gribende omkring ham. Det eneste moment, som måske forstyrrer dette indtryk af harmo-

nisk symbiose, er det blik, barnet retter ud af tætheden, og som jeg skal vende tilbage til om et øjeblik.

På en anden tegning, no.47, forstærkes indtrykket af moderen som livmoderskjul. Billedet viser mor og barn, set i halvfigur, profil, moderen siddende, en 3-4årspige lænet ind over hendes skød, som om hun søger tilflugt. Hun rækker armene op ad moderen, som fremoverlænet tager imod hende. Her er det dominerende indtryk moderens folderige kjole, som går i ét med pigens, og moderens blidt omsorgsfulde ansigt. Kroppene mødes i én linje omkring de oprakte og modtagende arme, og som understregning af livmodermørket er barnets ansigt helt skjult i moderskødets kjolefolder.

Det synes som om Jerichau i sine børn søger tilbage til en tilstand, der ligger før, eller måske lige på punktet af adskillelsen fra moderens krop, lige før den håndgribelige erindring om barndommen. Derfor er det egentlig heller ikke sine børn, han tegner, derfor bliver barneportrættet halvfærdigt eller dårligt som på billede no.45 eller det bliver skjult og 'neddykket' som på no.47. Dog synes adskillelæssporene allerede at sætte deres præg på tegningernes fastholdte symbiose. Drengens afmålte stirren ud af symbiosen, som forbinder ham med den voksne iagttagelse Jerichau, taler om hans kommende retning ud i en uvis verden. Og pigens klamrende tilflugt til mors skorter viser også hen til, at symbiosen allerede er ophævet, men dog endnu lader sig kalde tilbage. Det, Jerichau tegner, er hans vision af et tabt land, en tabt nydelse, en dækket erindring, som måske er drivkraft i hans billedhuggerarbejde, som måske folder sig ud i dette arbejde. - Spørgsmålet om, hvordan denne tolkning af Elisabeth influerede på deres forhold, deres opfattelse af hinanden, og hendes opfattelse af sig selv som kvinde og kunstner, skal jeg vende tilbage til tilsidst i artiklen. Først skal jeg beskæftige mig med en række af Elisabeths tegninger, som tematiserer forholdet til barnet, set fra hendes synsvinkel.

Billederne kan, som allerede nævnt, rubriceres i to kategorier: 1) billeder af børn, som regel hendes egne, og 2) mor-børn-billeder, som regel i 'eksotisk kulisse'. Jeg skal gå nærmere ind på ét billede af den første kategori, no.105, et billede af et sovende spædbarn med den håndskrevne titel: "Moers lille bitte Harald tegnet af Moer selv" - og to billeder af anden kategori, no.102, en kvinde siddende ved en vugge i en bondestue samt no.110, en romerinde med to børn. Andre tegninger skal trækkes ind undervejs i diskussionen. Allerede den nævnte inddeling viser nogle skift i synsvinkel i forhold til

ægtemanden, nogle oplagte og forsåvidt banale, andre først forståelige gennem analysen af det underliggende driftsmateriale i billederne.

Elisabeth J-B kan selvfølgelig ikke se sig selv, derfor tegner hun sit moderskab ved hjælp af stand-ins, hun oversætter sig selv til bondealmuens eller det romerske folkelivs mødre. Det er ikke veninderne fra det danske borgerskab, der er hendes modeller, fordi hun med dem ville være forpligtet på en identifikation og realisme på deres betingelser, fordi hun ikke, som med de 'eksotiske' figurer, kan bruge dem til sit eget formål, til at iscenesætte sit eget begær. EJB bruger romerinder og bondekoner som hendes mand bruger hende selv, som gennemgangsled eller model for sværttilgængelige og preserende erfaringer om sig selv. - Det er selvfølgelig heller ikke uvigtigt, at EJB tolker moderskabet gennem netop disse kvindetyper, frem for f.eks. de fremmedartede østerlandske kvinder, som hun også kendte og malede. Hun har brug for en kvindetype, der repræsenterer en kulturelt tilladt 'naturlighed'.

En anden forskel i forhold til Jerichau, som måske ikke er nær så direkte forståelig, er at hun oftest i sine billeder skildrer en mor med flere børn, mens han altid kun ser moderen sammen med et enkelt barn. Men i forlængelse af analysen af hans billeder dukker meningen frem: hans identifikation ligger hos barnet, det er den primære narcissisme, der skildres, hvor det ufuldstændige jeg er det eksklusive midtpunkt, der bekræftes og fuldstændiggøres i moderens spejlbillede. I denne tematisering er enhver søskenderelation overflødig for ikke at sige truende, og den eksisterer da heller ikke i billederne. Omvendt hos hende. Her ligger identifikationen hos moderen. Det er hendes forhold, ikke til det individuelle barn, men forholdet til barnet eller børnene som en del af hendes egen sanselighed og livspotens, der er i fokus. Flerheden af børn bliver et tegn på potens som sådan, eller man kunne bruge Freuds betragtning og sige, at børnene optræder som bekræftelse af en særlig kvindelig narcissisme.

I den anden række billeder findes en lidt anden tendens. Det er portrætterne af EJBs egne børn. I disse billeder er moderen væk, for det er hende selv, og det er hendes blik, der er rettet mod børnene. For dette blik bliver de genstande, skilt ud fra hendes egen krop, men forbundet med den igen via tegningerne. Tegningerne er meget forarbejdede, i modsætning til Jerichaus slørede eller anonyme børn i moderskødet, hun søger tilsyneladende at tolke det enkelte barns væsen, og, særlig mærkbart i spædbarnstegningerne, sin egen

følelse af og for barnet. - Det er nok vanskeligere at se en decideret forskel mellem ægtefællernes tegninger af de lidt større børn.

Min optagethed af denne sammenligning drejer sig dels om at vise, hvordan intimsfæren og dens identifikationer sætter sig igennem forskelligt i en mandlig og en kvindelig kunstners motivbehandling og muligvis også danner styrende mønstre for deres kunstneriske ambitioner og æstetiske formvalg. Men det drejer sig dels også om at formulere et større problem, om hvordan moderskabet sætter sig igennem hos en kvindelig kunstner. Nemlig for så vidt som det ikke er gjort med at sige, at *hun* identificerer sig med moderkroppen, mens *han*, dvs. den mandlige kunstner som Jerichau eller Bellini, regressivt begærer og kreativt integrerer dette moderlige. Den kvindelige kunstner, her Elisabeth Jerichau-Baumann, er ikke blot moderen, efter al sandsynlighed søger, genopliver og genoplever hun også en mor i sit kreative arbejde. Men hvem er da EJBs mor? Hende selv som mor? Hendes egen mor? Er hun på én gang søgende datter og tabt mor for sig selv? Jeg skal prøve at tydeliggøre problemet ved en nærlæsning af tegningerne.

I "mødre-med-børn"-rækken er der flere lighedspunkter mellem de to tegninger, jeg har trukket ud: på begge sidder en kvinde midt i billedet, omgivet af børn, der støtter sig til hende eller kærtegnes af hende. Men mødrene er ikke et centrum, der opsluger alt andet i billederne, de er snarere formidlende led mellem børnene, hvis kroppe og kropslinjer er bærende i billedernes komposition. I no.102 læner en 4-årspige, der er klædt i almuedragt som moderen, sig ind over dennes knæ og griber henrykt efter de tykke kinder på den nøgne baby, moderen løfter halvt op i vuggen. Billedet har en helt anden munter sensualisme end Jerichaus mor-barn-billeder. Pigens og moderens opmærksomhed er samlet på det buttede vuggebarn, der ligger med bar ryg og ende, moderens arm rækker i en blød bue ud efter babyens fod. Der er sluttede cirkler i flere forbundne forløb: de nøgne kurver i cirklen mellem mor-arm og baby-krop, berøringslysten mellem alle tre figurer og fordoblingen mellem de ensklædte mor- og datterskikkelser. På stuens gulv gentages den muntre reproduktionsfylde, til højre leger kattekillinger med garn, til venstre ses en høne med kyllinger. Billedet er overhovedet tæt på genreidyllen, men dets essens er ikke biedermeiers idealitet i det konkrete, men snarere den selvbekræftende sansemæthed i et kvindeligt reproduktivt rum. Og det individuelle perspektiv fra Jerichaus tegninger er her afløst af en form for kollektivt cirkelliv mellem mor og børn (og dyr!)

De kvindestudier, der findes i EJBs mappe, skildrer ofte høje stærke kvinder med store former, som klædedragten snarere viser frem end skjuler, i modsætning til Jerichaus moderkjoler. Der er ingen kyskhed i hendes kvindefremstilling, snarere en fordybelse i kvindekroppens nydelsespotentiale. Denne dimension er slående i tegning no.106 af to sovende bønderpiger under høsten. De kraftige kvindeskikkelser hviler passivt mod negene på jorden, de ses som dele af en frodig natur. De synes at befinde sig i en mellemtilstand mellem at være vugget som børn i naturens skød og selv at være frodige, fødende kvindekroppe. De nøgne fodsåler vender opad, de bare arme hviler tungt i negene, og den forreste kvinde sidder skrævende med den ene hånd mellem de adskilte lår. En elskovsstilling uden elsker, en fødestilling uden barn. Kvinderne er blot overgivet til deres egne kroppe og deres sovende ubevidste, men billedet væver på et associationsnet, hvor alle de nævnte komponenter bliver til dimensioner af kvindekroppens betydning: den nydende, fødende, frugtbare, sensuelle krop, natur-objekt og nydelses-subjekt.

I tegningen af den romerske mor, no.110, er den erotiske krop også fremhævet, stiliseret i dionysisk attitude gennem den nedhængende drueklase, som moderen rækker det lille barn. Moderens stærke kropslinjer træder frem, de runde arme, den bare hals, det fremspringende bryst under tøjet, de nøgne ankler og fødder. Træk, der både er sensuelt-feminine, men næsten også virile, f.eks. den stærke hals og den kraftige næse. Hun er centrum for børnenes behov, den store dreng, der hænger ind over hendes ben har fået noget at spise (formentlig af hende), det nøgne tykke barn på armen giver hun at lege eller spise af vindrueklasen. Her har vi i næsten mytologisk figur den nærrende, legende erotisk-omnipotente mor, og de virile eller falliske drag ved denne skikkelse er umiskendelige. Det er EJBs vision af moderskabet, som den ikke kunne udtrykkes i den borgerlige kvinderolle, og som den heller ikke blev udtrykt i Jerichaus opfattelse af hende selv som mor. EJB synes her at trænge sit udtryk over i en mytologisk kliché for at få synliggjort det nydelses- og driftsberedskab, som den borgerlige ideologi og det mandlige blik ikke ville se hos hende. Klicheen tillader hende at tale om det forbudte, - sikkert én af grundene til at smagsdommerne i Danmark ikke ville anerkende hendes billeder. Det var nemlig ikke bare det kliché-agtige, der var i vejen, som det hed sig, for der var masser af klicheer i den danske kunst i samtiden. Men det var de forbudte undertoner, der trængte igennem og mindede ikke blot om en



Kobberstiksamlingen, Elisabeth Jerichau-Baumann, nr. 110

utilladelig selvberørende seksualitet, men også om et fortrængt og frygtet moderbillede i den borgerlige mands fantasi. EJB citerer selv i en optegnelse sin bekendte Anton Rubinstein, der til hendes malerier bemærkede: "De interesserer mig, fordi der er Syndsmulighed i dem", hvilket malerinden supplerer med at skrive: "Skildres Livet med alle Lidenskaber og Livsbetingelser saa maa Død og Synd være der." - Drengen, der hænger ligesom udvendigt og påklædt på den nøgent-kropslige symbiose mellem moderen og det lille barn, sender et mut blik ud på tilskueren, som minder om det først omtalte

billede af Jerichau. Er han den af paradiset fordrevne, publikums vidne på det erotiske moderskabs syndighed?

EJB søgte i den kreative proces de skjulte eller censurede lystreservoirer i sin kvinde- og moderkrop. Men for at tegne dem måtte hun, på grund af kønsmoralen anvende en mytologisering eller kliché, som stivnede udtrykket og forhindrede tegningen i at blive kunstnerisk overbevisende. I det sidste billede, jeg her skal omtale, er klicheen overvundet eller unødvendig, nemlig billedet af "Moers lille bitte Harald", no. 105.

Billedet er en beskuelse af det spæde sovende barn. Via lys- og linjevirkninger formidler det indtrykket af noget på én gang indvendigt drømmende og en umiddelbar nær kropslighed. De bløde skygger og fine rundinger er sart modulerede, der er en svævende transparens over billedet, samtidig med at kropslig og stoflig volumen er gengivet i kindernes rundhed og hovedets tyngde i den svulmende pude. Tegningen er klippet ud i en cirkelform, som understreger det sluttet symbiotiske i oplevelsen. Men det er ikke symbiosens livmoderskjul med de slørede nuancer, sådan som Jerichau gengav den. Portrættet har en fragil men distinkt kontur, omrids af ansigt og hænder er trukket op med fint sort, som næsten løfter barnet ud af billedfladen. Den spæde er set som et objekt, der fortætter moderens lyst og begær, og netop tegningen, visualiseringen af det, er opdagelsen af moderkroppens egne lystmuligheder. Elisabeth J-B synliggør i denne uprætentiøse tegning noget af det,



Kobberstiksamlngen, Elisabeth Jerichau-Baumann, nr. 105

Julia Kristeva omtaler som 'moderkroppens tavse "jouissance" ', dvs. hun skaber en forbindelse mellem den erkendte virkelighed, 'barnet-på-puden', og nogle indre glemte emotionelle rum, som ligger før eller under sproget. Tegnehandlingen synkroniserer for et øjeblik bevidst og ubevidst, lige som den skaber et udvidende spil mellem subjekt og objekt: EJB genføder og objektiverer på tegnepapiret sønnen, samtidig med at hun i sit formsprog nydende generobrer hans kurver og linjer, hans nyfødte sensualitet.

Billedets påskrift minder også om, at vi her ikke har at gøre med nogen beskyttelsessøgende tilbagetrækning som hos hendes mand. Skriftlinjen, der glider ind i cirkelns form, tydeliggør EJBs oplevelse af at tage nye lystmuligheder og udtryksregistre i besiddelse. I den cirkelindesluttede skrift søger hun at fastholde "jouissancens" skridende øjeblik, hvor kroppens eufori bryder igennem i sproget. Og det som skrives, eller søges sprogligt fastholdt, er den proces, billedet tegner. "Moers lille bitte Harald / tegnet af Moer selv" er et udsagn, hvor EJB afmærker sin egen moderlige identitet både som indledning af afslutning, en moderidentitet, hvis ene pol er subjekt-objektudvidelsen "Moer-Harald", og hvis anden er hendes æstetiske produktivitet og selvirkeliggørelse. Når EJB om sig selv ikke siger 'jeg', 'mig' eller 'min', men "Moers" og "Moer selv", antyder det, hvordan hun i sig selv ser moderens identitet, som hun kender fra den kvinde, der har været hendes egen "Moer", det antyder at hun samtidig forlænger sin jeg-oplevelse bagud til sin egen mor og fremad i barnet, som hun selv er mor til. Eftertrykket på "Moer selv" rummer bevidstheden om, at tegneprocessen er det sted, hvor oplevelsen bliver tilgængelig som en styrke og kunnen. Denne oplevelse artikuleres ikke i forsøget på at fylde en kliché, den er den æstetiske proces, der giver billedet dets særlige fylde og vægtløse gennemsigthed.

Elisabeth Jerichau-Baumann insisterer i sine billeder på sit aktive begær, sin erobringstrang og nydelsesevne, det som den mandlige optik, også hendes egen mand i hans tegninger af hende, fornægter hos hende. Derfor bliver nogle af hendes billeder måske storagtige, selvforsvarende eller "smagløse", som Emil Hannover skriver om hende i sin ret smagløst kvindefjendske artikel i "Kunstens Historie i Danmark" fra 1907.

I spædbarnstegningen lykkes det tilsyneladende bedre for EJB at slutte kontakten mellem de drifts- og bevidsthedsstrømme, der brydes i hende. I mange af mor-barn-tegningerne synes moderskabet at stå som et tegn eller symbol for en omfattende kvindelig potens og

skaberkraft, der er central i den kvindelige kunstners selvopfattelse, - og som i midten af 1800-tallet var det eneste tilgængelige udtryk, den eneste tilladte kulturelle repræsentation af kvindelig egenkraft. Men netop fordi der presses så meget indhold sammen i dette ene symbol, bliver det belastet, der sker et skred mellem indholds- og udtryksside, eller anderledes sagt EJBs stil bliver usikker og klichéagtig. I tegningen af romerinden bliver det falliske drag næsten overdrevent, den ene arm, der rækker druerne ned er blevet overdimensioneret, hvilket er forbløffende i forhold til EJBs sikre proportionsbeherskelse i øvrigt. Og drengens melankolske udelukkethed kaster et næsten diabolsk skær ind over den skildrede mor-barn-munterhed.

Det synes som om projektet med at tale om sig selv og sine fortrængte muligheder via disse folkelige mødreskikkelser ikke kunne lykkes for EJB, det falliske uhyre eller den sentimentale idyl tager overhånd når hun vil fremstille moderskabet som en bestemt figur. Først der, hvor hun selv tegner på sin fysiske og psykiske gennembrudsoplevelse som mor, kan hendes tegning realisere noget af det, sproget, kønsrollerne og de til rådighed stående symboler negligerer eller indsnævrer.

Det er ikke mit forsæt ud fra denne gennemgang at konkludere noget om arten af EJBs produktion eller at give en karakteristik af hendes kunstneriske form. De omtalte tegninger udgør en meget ringe del af hendes arbejde, og tilbage står analysen af malerierne, af hendes litterære produktion og kunstneriske selvrefleksion, samt af hendes forhold til fortiden, manden, børnene, det sociale rum omkring hende. Men det er mit indtryk, at der i disse skitser ligger en nøgle til at forstå vigtige sider, både af hendes indsats og problemer som maler og af hendes vanskelige ægteskabshistorie, som er sider af samme sag. Et nøglespørgsmål som kunne formuleres i forlængelse af det ovenstående, kunne være: lykkes det for EJB at løsgøre det kunstneriske potentiale, som for hende synes forankret i hendes moderkrop, og som umiddelbart udmøntes i småbørnsmotivene, fra den konkrete fysiske situation og fra det snævre motivvalg og at overføre det på en bredere motivkreds og en større æstetisk bearbejdning af form, farve og perspektiv i den øvrige produktion?

Børnemotiverne dukker også op igen blandt malerierne, hvorimod kvinde-barn motivet ikke synes at have nogen betydning. Hovedmængden af malerierne er portrætter af enkeltpersoner, mænd og kvinder. Men den kvindelige potens, det falliske drag, som vi så udkrystalliseret i mor-barn-tegningerne, kan spores igen i en del af

kvindefremstillingerne i malerierne, og tegningerne kan således også bruges som en nøgle til at forstå typiske træk i EJBs personfremstilling og i hendes koncentration omkring bestemte stoffer, genstande, farve-og lysvirkninger i portrætstykkerne.

Min opfattelse af at moder temaet er centralt hos EJB, bygger jeg på en simpel konstatering af dette temas dominans i hendes 'intime' tegneproduktion'. At det står så centralt, har i høj grad noget med tidens kønsrollemoral-og mytologi at gøre. Det er givet, at EJBs forhold til børnene var varmt og magtpåliggende, men det er også klart, at hun som aktiv og rejsende kunstner var konstant konfronteret med en følelse af skyld over ikke at påtage sig den borgerlige moderrolles anonymitet og pligttopfyldelse. Og hun forsøgte at råde bod på forsømmelsen og samtidig protestere mod rollen ved at tegne sine omnipotente mødre. Men det er også et tema, der vender indad, og som melder sig som en del af hendes kunstneriske proces, i forbindelse med hendes udforskning af livets former og grænser, ikke blot i det ydre rum, men i hende selv.

Litteratur og billedhenvisninger

Elisabeth Jerichau-Baumann: Ungdomserindringer 1874

" " : Til Erindring om Harald Jerichau 1879

" " : Brogede Rejsebilleder 1881

Nicolaj Bøgh: Elisabeth Jerichau-Baumann. En Karakteristik 1886

Julia Kristeva: "Motherhood According to Giovanni Bellini" i *Desire in Language* 1980, oversat fra *Polylogue* 1979

De her benyttede tegninger af E J-B og J A J findes på Kobberstiksamlingen på Statens museum for kunst. E J-Bs malerier kan f.eks. ses på Frederiksborg slotsmuseum, Kunstindustrimuseet, Teatermuseet, Østre Landsret, Carlsberg og kunstmuseerne i Århus, Ålborg og Vordingborg.