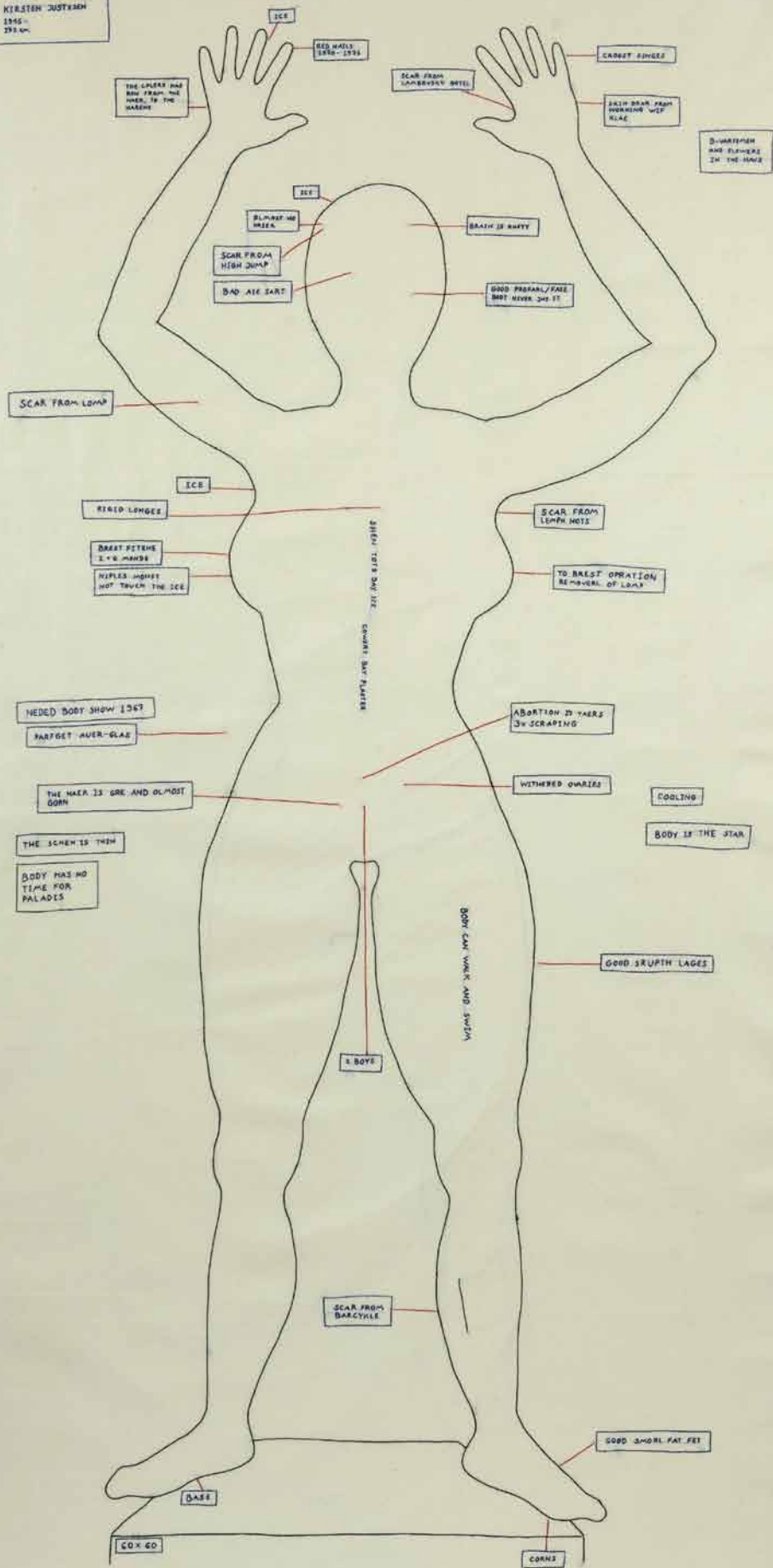


KIRSTEN JUSTYARD  
1945 -  
292 cm



# Overleveringer – kropslige erfaringer på tværs af tid

Gennem nål og tråd får samtalen mellem Kirsten Justesen (f. 1943) og Gudrun Hasle (f. 1979) form i Hasles broderi *KIRSTEN JUSTESEN* (2015) [1]. Værket er et af Hasles *body-maps*. Det udfolder en kortlægning af Justesens krop gennem et omrids af kroppen omgivet af tekstbokse. I hver boks er der broderet en bemærkning til Justesens kropslige mærker, livsbegivenheder og handlinger: Ar ved brystet efter biopsi og på benet efter et cykelstyrt, markeringen af aborter og fødsler og af kroppen som det arbejdsredskab, den er i Justesens praksis. De broderede sætninger “SHEN TOTS DAY ICE” og “COWERT BAY PLASTER”, der i deres uperfekthed viser Hasles brug af sin ordblindhed som et kunstnerisk udtryk, beskriver bl.a., hvordan Justesen selv anvender sin krop: “Hun rører ved isen” refererer til Justesens adskillige “smeltetidsværker”, hvor hun i en periode har arbejdet med isens metamorfose i mødet med kropsvarme og tid.<sup>1</sup> “Tildækket af gips” refererer til Justesens gravide krop, hvor torsoen har udgjort det skulpturelle materiale i en gipsafstøbning. I Hasles kortlægning er omridset af Justesens krop da også placeret stående på en sokkel, 60 x 60 cm, som en tredimensionel henvisning til hendes udgangspunkt som klassisk uddannet billedhugger og brug af akkurat denne sokkels mål i mange af sine arbejder.

Hasles body-map af Justesen er en overlevering af *kropsbårne* erfaringer. Det peger på kroppen både som et æstetisk objekt – som form og kontur – og som et sansende, erfarende, agerende, politisk og kunstnerisk subjekt. Det udfolder kroppen og det, den har gjort, det, den har stået for og stået imod, det, den *var*, og det, den *er*. Kun få steder er der faktiske tidsangivelser i de broderede sætninger:

<

[1] Gudrun Hasle:  
*KIRSTEN JUSTESEN*, 2015,  
broderegarn på lærred,  
230 x 126 cm. © Gudrun Hasle.

“RED NAILS 1970-1976”, “ABORTION 17 YAERS”, “NEDED BODY SHOW 1967”. Men trods disse angivelser er der ingen hierarkisk eller kronologisk orden i kortlægningen: Børnefødsler og det grå hår er sameksisterende, selvom de er knyttet til kroppens forskellige livsfaser. Kortlægningen er i en fortid og en nutid på én og samme tid.

Når jeg indleder med Hasles værk, er det i sig selv et metodisk greb: Det er et punkt, jeg kan læse Justesens kunstneriske praksis *igennem*. Som beskrevet åbner kortlægningen for en anden tilgang til krop og tid end en lineær historiefortælling om et levet liv og et kunstnerisk virke. Denne artikels hovedfokus ligger på en analyse af Justesens *OMSTÆNDIGHEDER* (1969-) som en indgang til at undersøge, hvordan tid og krop kan forstås i Justesens praksis, der kontinuerligt udfordrer grænserne for det afsluttede kunstværk. Det vil give indsigt i den måde, hvorpå Hasle genlæser og bearbejder generationer af kvindelige kunstnere, som fx når hun helt konkret anvender ét af fotografierne fra Justesens *OMSTÆNDIGHEDER* i sin udstilling *Dem der kom før mig* (Vejen Kunstmuseum, 2015). Endvidere vil artiklen åbne for en diskussion af, hvordan de to kunstnere på hver deres måde forholder sig kropsligt og temporalt til fortællinger om kvinde- og kunsthistorie.

### Tid og krop

Artiklens udgangspunkt er således at undersøge, hvordan tid og krop anvendes som kunstneriske greb. Jeg forstår her tid i relation til begreber som *feminisms timing* og *feminisms queer temporaliteter* med afsæt i Sam McBeans konstatering: “How we think time matters.”<sup>2</sup> Dvs. at feminisme ikke skal forstås som én bestemt diskurs, historiefortælling eller bevægelse, der udvikler sig progressivt og “i takt med tiden”, men at begreberne her tager del i en kritik af det tanksæt, som fremskriver en historie om feminisme i “bølger” og generationer.<sup>3</sup> At rette et fokus på feminisms tid handler dermed ikke om at opsætte en narrativ, lineær tidsmodel, hvorved fx tidligere generationer af feminister eller feminisme som sådan kan erklæres for passé eller overstået. I stedet fører det til en feministisk tænkning, der interesserer sig for, hvordan feministisk bevidsthed og vidensproduktion opleves, forstås og kommer til udtryk over tid og på tværs af generationer – både subjektivt og kollektivt – og som derved kan rumme forskelligheder og diskontinuitet. Som Robyn Wiegman har formuleret det, kan feminisme forstås som et “[...] political and intellectual project that is itself historically transforming and transformative, and whose transformations are neither produced by nor wholly disengaged from the historical and psychic temporalities of the subjects who act in feminism’s name”.<sup>4</sup> Et intellektuelt

politisk projekt, men også et kropsligt og sanseligt: “Feminism is sensational”, pointerer Sara Ahmed i bogen *Living a Feminist Life* og udfolder her en forståelse af feminisme som noget, der netop trækker på den kropslige og sanselige “felt by the skin”-oplevelse og -erfaring af at være i verden med en krop og en feministisk bevidsthed.<sup>5</sup> I artiklen danner dette en teoretisk forståelsesramme for en analyse af kunstværker, der har kroppen som udgangspunkt, og som kan placeres inden for feministisk orienterede værkpraksisser. Selvom Justesen og Hasle aldersmæssigt tilhører hver deres generation, forsøger analysen altså ikke at indskrive eller foreskrive en udvikling i hverken den enkeltes kunstneriske praksis eller generationerne imellem.

Med et fokus på Justesens virke vil artiklen derfor artikulere et værkbegreb, der er kropsligt, performativt og “mere-end-processuelt”.<sup>6</sup> Med betegnelsen “mere-end” peges her mod et processuelt værkbegreb, der nødvendigvis rummer udviklingsperspektiver, men hvor den processuelle arbejdsform også hele tiden rækker ud over de mere teleologiske konnotationer.

Gennem analysen vil jeg på den måde undersøge, hvordan gentagelse, genbrug, tilføjelser og blanding af medier ikke kun handler om en videreførelse af eksperimenter med materiale og medium, men grundlæggende kan ses som en udfordring af værkets udstrækning i tid og rum, værkets begyndelse og afslutning.<sup>7</sup> Eller, med henvisning til en af Justesens titler, værkets *omstændigheder*. En benævnelse, der også omfatter *vilkårene* for værkets tilblivelse som fx produktions- og distributionsforhold, udefrakommende invitationer og bestillingsopgaver.

Justesen insisterer selv på at bruge betegnelsen “arbejde” frem for værk.<sup>8</sup> Det flytter fokus fra det afsluttede værk – “mesterværket” – til netop det at *arbejde* som kunstner, hvor også objekter og manifestationer “arbejder” ved kontinuerligt at være en del af den kunstneriske proces. Jeg vil derfor anvende ordet “arbejder” fremover, i stedet for “værk”, i et forsøg på at tænke *med* denne forståelse i min analyse af Justesens *OMSTÆNDIGHEDER*.

### **OMSTÆNDIGHEDER (1969-)**

*OMSTÆNDIGHEDER* kan for så vidt forbindes til de tidsrum, hvor Justesen var gravid: første gang i 1969 og anden gang i 1973. Idet jeg ser *OMSTÆNDIGHEDER* som et kunstnerisk *forløb*, der kommer til udtryk i forskellige medier og materialer i adskillige *arbejder*, bliver det at få rede på forløbet i sig selv et spørgsmål om at begribe arbejderne i tid og rum: Hvordan kan arbejderne lokaliseres, kortlægges og forbindes til de forskellige materielle udtryk og kroppens fortsatte performance? Overordnet set bliver arbejdernes performativitet i denne artikel

defineret både som kroppens performance – de handlinger, som iscenesættes – men også de betydningsdannelser og forskydninger, som arbejderne producerer over tid. Jeg vil i det følgende vise, dels hvordan tidslighed er et væsentligt anliggende i arbejderne, som fx hvordan den gravide krop som en tilstand bevares i gips, Super 8-film og fotografi, og dels hvordan *OMSTÆNDIGHEDER* er *udstrakt* i tid – i og med at det som et forløb kan sættes ind i en tidsmæssig sammenhæng, der begynder i 1969. Det er således en pointe, at arbejderne ikke er bundet og begrænset til kroppens realtid, men bevæger sig på tværs af de materielle fikspunkter, som de er udtrykt i.

### Kroppen som skulptur

INDTIL din egen krop bliver skulptur. Og du har kvalme. Og ikke menstruation. Og det bliver vigtigt om der er potens ude og følsomhed inde bag ansigterne i den familie ansigtet i din mave er blandet sammen med. Og kvinderne. Og det bliver i akademiets sommerferie, og du holder vel op med at lugte af sur mælk inden efteråret. INDTIL.

*Og i din politiske verden la’r du vær med at gå tidligt hjem og se træet ud.*

*Og i din private verden, tænker du på din mor.<sup>9</sup>*

Citatet er fra Justesens bidrag “Fra en husmornovelle” til bogudgivelsen *Billedet som Kampmiddel*, der udkom i 1977. Med ord beskrives kroppens tilstande som gravid og som nybagt mor: kvalme, menstruation, der udebliver, og amning. Tilstande, der bliver politiske, for hvilke arbejdsvilkår har den ammende, barslende studerende, når sommerferien slutter? Og hvordan mobiliseres kræfterne til at ændre disse vilkår? Tilstande, der bliver sanselige i lugten af sur brystmælk og vedkommende, idet familiehistorie og -følelser dukker op ved ankomsten af en ny generation: At blive mor ligesom den kvinde, der er ens mor, også blev det. At forstå den familie, man gennem faren til barnet nu er forbundet med, og som Justesen modellerede i ler netop den sommerferie i 1969: Syv portrætbuster af barnets farmor, farfar, far og hans fire søskende med titlen *SLÆGTEN*.

De kropslige erfaringer og private forhold iscenesættes og væves ind i det kunstneriske arbejde i tråd med Fluxusbevægelsens ophævelse af grænsen mellem kunst og liv og kvindebevægelsens parole om at gøre “det private politisk”, som gav genklang gennem 1970’erne. Dette fremgår bl.a. også af Justesens CV trykt i forbindelse med udstillinger i 1972 og 1975, hvor følgende ord er listet: Aktioner / Madlavning / Danse / Film / Rengøring / Tryksager / Happenings / Aborter / Illustrationer / Udstillinger / Ægteskaber / Scenografier / Fødsler /

Environments / Rejser / Undervisning.<sup>10</sup> I opremsningen bliver husholdning, børn og ægteskaber ligestillet med og integreret i den kunstneriske produktion uden afgrænsninger, hierarkisering eller specifikke tidsangivelser, der ellers kendetegner et CV's informative opbygning. Det fremsættes som en *selvfølgelighed* på én gang at være og agere som kunstner og kvinde. I 1975 tilføjer Justesen teksten: "... hvorledes kan vi afkræve vores oplevelser en konsekvens, så længe børnene er små, og potteplanterne tørster...". CV'et er her sat sammen med en af de fotografiske optagelser fra *OMSTÆNDIGHEDER* fra 1973, hvor Justesen er afbildet nøgen og gravid i færd med at hænge babytøj til tørre. På samme måde som det er tilfældet i Hasles kortlægning af Justesen, er fokus ikke på at indfange krop og subjekt i en kronologisk repræsentation og fortælling.<sup>11</sup> Der er med andre ord tale om et kunstnerisk greb, der fremlægger kroppen som *sagsforhold*,<sup>12</sup> idet kroppen hele tiden er påvirket af og agerer i forhold til sine omgivelser. Når Justesen anvender kroppen som skulptur, er det således en måde at fremstille og performe kroppen både fysisk – som et konkret skulpturelt og formbart materiale – men også performativt, kontekstuel og samfundspolitisk. Oplevelsen af at være gravid, få børn og alt, hvad det indebærer af omsorg og ansvar, har, som beskrevet i citatet, en *konsekvens*, der understreges af titlen *OMSTÆNDIGHEDER*: Det drejer sig ikke blot om kroppen og graviditeten som biologi og fysik, men også om at være i "lykkelige eller ulykkelige" omstændigheder, om sociale, juridiske og økonomiske vilkår.<sup>13</sup>

### En afstøbning

Ved sin første graviditet i 1969 udførte Justesen en gipsafstøbning af sin torso i syvende måned [2]. Processen med at lave afstøbningen blev filmet med kunstnergruppen Kanonklubbens Super 8 Canon-kamera, og den seks minutter lange, uredigerede film kan både betragtes som en dokumentation af handlingen og som en tilføjelse til den – en forlængelse af arbejdet fra blot at være en afstøbning i gips til at være en del af et fortsat kunstnerisk forløb.<sup>14</sup> Justesen anvendte efterfølgende afstøbningen som "originalmodel" på flere måder. En støbeform blev med afstøbningen som forlæg udført og anvendt til at fremstille serien *OMSTÆNDIGHEDER* (1969), der består af fire torsoer i glasfiberarmeret epoxy med forskellige genstande og billeder placeret synligt under epoxyoverfladen: plastikblomster, et stykke brun pels, udklip og dokumenter som fødselsattest, offentlige blanketter og informationsbrochure om bl.a. mødrehjælp, familiefotos og her også en affotografering af det førrom-



[2] Kirsten Justesen. Afstøbningen blev udført i Justesens atelier, Vesterbrogade, 1969.  
© Kirsten Justesen.

talte arbejde *SLÆGTEN*.<sup>15</sup> Gipsafstøbningen dannede også udgangspunkt for en arbejdsmodel i et mindre størrelsesforhold, der blev brugt til at fremstille *OMSTÆNDIGHEDER GENSTANDE* (1971), der er en serie af torsoer i vakuumpresset PVC, ligeledes med forskellige genstande synlige under den klare plast. Samme teknik blev anvendt til *PUSSY-POWER* (1971) i hvidfarvet PVC med teksten “pussy-power” malet i rødt hen over maven. Teksten optræder også i den udstillingsplakat, som Justesen lavede til Kunstnernes Påskeudstilling i 1971 og til silketrykket *PUSSY-POWER* fra 1969/70, som hun brugte til plakaten. Justesen havde indleveret et antal silketryk til Kunstnernes Påskeudstilling, men var blevet afvist af censurkomiteen for de grafiske arbejder. I stedet inviterede den gruppe, der både stod for censur af mixed media og havde ansvaret for udstillingsplakaten, Justesen til at udarbejde den officielle udstillingsplakat.<sup>16</sup> Gipsafstøbningen fra 1969 agerede her model for den fotografiske optagelse, der blev benyttet til silketrykket og plakaten med den slagfærdige udsigelse. På lignende vis blev afstøbningen også trukket ind i det kunstneriske arbejde i 1973, hvor Justesen blev gravid for anden gang.

### Forestillinger

Med omkring 100 sort-hvide fotografiske optagelser, som en form for fotografisk skitsebog, arbejdede Justesen i 1973 med sin anden graviditet stadig samlet under titlen *OMSTÆNDIGHEDER*.<sup>17</sup> Justesen har både anvendt billederne enkeltvis (som ved det førnævnte CV) og i udvalg i serielle arbejder, der har været trykt eller udstillet i forskellige sammenhænge. De undertitler, som jeg anvender i det følgende, kommer fra Justesens egen inddeling af billederne i “arbejds kategorier”, der fungerer som deskriptive noter til at skabe overblik.<sup>18</sup>

De fotografiske optagelser udspiller sig i forskellige rum og omgivelser, som fx på Kunstakademiet og i en lejlighed. På de billeder, hvor ansigtet er synligt, er læber og øjenbryn malet op. Det både fremhæver og overdriver de feminine ansigtstræk. Karikerer dem som en maske med et humoristisk anslag, der distancerer og skjuler det personlige ansigt.<sup>19</sup>

I *TORSOx2* poserer Justesen med gipsafstøbningen af torsoen fra den første graviditet og sætter på den måde sin aktuelle kropslige tilstand i spil med *reproduktionen* [3]. Som Vibeke Knudsen skriver, fremvises “[...] reproduktionen af den levende krops reproduktion af sig selv”.<sup>20</sup> Det understreger det tidsmæssige vilkår ved graviditeterne, der i den levende krop forløses af fødslen, men som i gipsafstøbningen fastfryses som et monument over kroppens skulpturelle tilstand.<sup>21</sup> I *TORSOx2* vises den biologiske reproduktions gentagelseskraft – kroppens evne til at blive gravid igen – samtidig med at arbejdet kan betragtes som



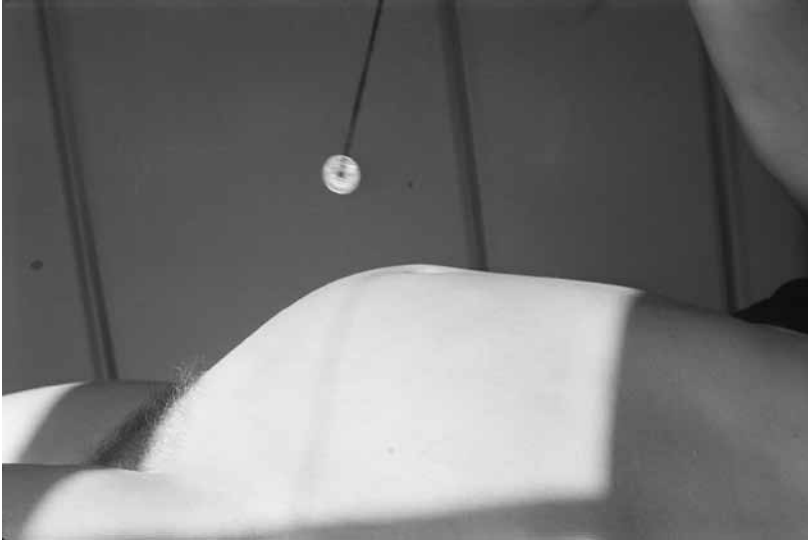
[3] Kirsten Justesen:  
*OMSTÆNDIGHEDER*,  
*TORSO x 2*, 1973.  
© Kirsten Justesen.

en leg med centrale kunstbegreber som “original” og “reproduktion”. Kroppen som skulptur, som “originalen” og som levende materiale sprænger på den måde enhver kunsthistorisk kategorisering ved hele tiden at være i bevægelse, ved kun momentvis at lade sig fiksere i en materialitet andet end den kropslige.

I *TORSO SERIEN #1* og *#2* ses den gravide krop kravlende på alle fire med et arbejdsbord som understøttelsesflade. Svangerskabet kommer til udtryk ved mavens og brysternes tyngde, der accentueres af kroppsstillingen. Billedet af “kvinden” flytter sig her et andet sted hen end i *TORSOx2*. Hvor *TORSOx2* viser “kvinden som kunstner” placeret på en interimistisk sokkel i et af Kunstakademiets værksteder og poserende med sin billedhuggermetier – gipsafstøbningen – under armen, er der noget anderledes dyrisk i stilling og bevægelse i *TORSO SERIEN #1* og *#2*. Ifølge Justesen er posituren da også inspireret af myten om hunulven, der i den romerske mytologi ammede de to tvillingedrenge Romulus og Remus, som senere grundlagde byen Rom.<sup>22</sup> I serien *FORESTILLINGER OG BESVÆRGELSER* er referencen til det mytologiske endnu mere tydelig, idet Justesen tager udgangspunkt i den danske folketros forestillinger om graviditet og fødsel. Med ritualer, varsler og rygter om, hvad der var hændt andre kvinder, var de mundtlige overleveringer med til at skabe et socialt fællesskab kvinder imellem og en kultur med bestemte skikke og regler for den barslende.<sup>23</sup>



I billederne udforsker Justesen de overtroiske forestillinger og forudsigelser om graviditetens forløb, barnets køn og angsten for misdannelser ved at iscenesætte kroppen i forskellige situationer. Billederne er beskåret, så kroppens nøgne volumen dominerer billedfeltet koncentreret om den handling, der finder sted. Krop og handling udfylder så at sige hele billedrummet og skaber en visualisering af det mytiske rum, der opstår i gentagelsen af hedengangne ritualer og varsler: Dej og boller på en bageplade – taber man en bolle, er man den blandt



[4] Kirsten Justesen:  
OMSTÆNDIGHEDER,  
FORESTILLINGER OG  
BESVÆRGELSER, 1973.  
© Kirsten Justesen.

de andre gravide, der føder først. Hånden, der maler dråber af brystmælk ned i en skål med vand, hvortil barnets køn kan forudsiges, alt efter om dråben flyder ovenpå eller synker. Ligesom kønnet også kan forudsiges ved hjælp af et pendul over maven [4].

Spændt ud mellem mytestof og en faktisk kropslig tilstand udfolder arbejderne et billedrum, der taler ind i sin samtids politiske omstændigheder: “Der er ingen social model at hoppe ind i”, skriver Justesen i 1974 i en tekst,

der også bærer titlen “OMSTÆNDIGHEDER”.<sup>24</sup> Den blev udgivet i *Kvinder og kvinde-bevægelse: 11 rødstrømpehistorier* sammen med to billeder med hver sin forestilling og besværgelse. Bidraget til en historie om kvindebevægelsen kan her læses som en refleksion over, hvordan netop graviditet og “yngelplejinstinktet, der voksede ud af ingenting”<sup>25</sup> ikke entydigt og uden konflikt kunne indgå i det feministiske og politiske arbejde – hverken kunstnerisk eller i 1970’ernes kvindebevægelse. For mange kvindelige kunstnere i 1970’erne var det forbundet med overvejelser om de konsekvenser, det kunne have for den kunstneriske karriere at få børn eller at inddrage erfaringerne fra moderskabet direkte i kunsten.<sup>26</sup> Som bl.a. Lucy Lippard har påpeget, var graviditet og fødsel påfaldende fraværende i *body art*-genren i 1970’erne.<sup>27</sup>

Når Justesen beskriver sin frustration over ikke at have en model for, hvordan man kunne indgå i politiske, intellektuelle og sociale sammenhænge i 1970’erne, kan de mytiske rum, der opstår i serien af fotografiske optagelser, ses som en

måde at billedliggøre en *kropssitueret* feministisk bevidsthed, hvor det at agere politisk *også* sker med indvirkning fra kroppens udsving i tilstand. Billederne tilbyder her et andet rum for den politiske handling og dermed en feministisk bevidstgørelse, der rejser sig fra et kropsligt, sanseligt og visuelt udgangspunkt, hvor sproget ikke nødvendigvis slår til i det politiske arbejde: "Mine kategorier passer ikke mere / for tiden. Jeg må finde et helt nyt sprog. Mit hoved ved godt, der kun er sproget. Mit hivende åndedræt og de opsvulmede hænder, der hele tiden rammer ved siden af, kan ikke bruges til sprog."<sup>28</sup>

De kunstneriske arbejder, der er beskrevet her, illustrerer ikke blot myter og overtro; de trækker en fortid af mytedannelser ind i en nutid. Gennem sammentrækningen af temporaliteter – fra folketro til antik romersk mytologi – åbner arbejderne for et billedrum, der som pendulet kan svinge mellem en specifik tid (en konkret tilstedeværelse i 1973) og en mytisk udefinerbar tidslighed. Den folkekultur og de myter, som Justesen genskaber i billederne, frembringer et temporalt mellemrum, der kan fungere som et fristed, hvor den gravide både kan forholde sig til sin egen tilstand og forhandle en oplevet konflikt mellem krop og kultur.<sup>29</sup>

Når Justesen bruger sin egen krop i *OMSTÆNDIGHEDER*, muliggør det, at identiteter som "mor" og "kunstner" indtager en performativ og betydningsproducerende plads i kunstens sfære. Med Justesens greb om sine aktuelle omstændigheder tillægges kroppen desuden en politisk agens i tidens samfundspolitiske og feministiske bevægelser. Justesens skulpturelle tilgang til kroppen muliggør med andre ord et mere-end-processuelt og mere-end-temporalt (billed)rum end det lineært fortløbende, en anden præmis for fortællingen om "krop" og "kvinde" at eksistere i.

### Kortlægning

For Justesen er kroppen et arbejdsredskab, der altid lige er ved hånden, "den kan klædes af, klædes på – afstøbes, aftegnes og affotograferes. Den kan blive gravid – ældre, tyndere, tykkere".<sup>30</sup> At kroppen er det skulpturelle materiale i Justesens praksis, rejser ikke kun spørgsmål om *kroppen gennem tiden*, men også om *arbejdernes tidslighed*. Om hvordan krop og handling tager form i gips, PVC og epoxy, plakater, billeder og objekter og momentvis begribes og fikseres i tid og rum. Kortlægges nogle af de sammenhænge, som *OMSTÆNDIGHEDER* indgår i, fra et kunsthistorisk, kunstpolitisk og feministisk perspektiv, kan der sættes punkter i udstillinger, i kvindebevægelsen og i det offentlige rum: i tidskriftet *LAND og BY* (1973) og *Bladet Kvinder* (1983), i bøgerne *Billedet som Kampmiddel* (1977) og *Kvinder og kvindebevægelse: 11 rødstrømpehistorier* (1974).

I silketryk som *OMSTÆNDIGHEDER – KONG SALOMON* (1971) og i serien *HUSMORBILLEDER* om den “barslende kvinde” (udstillet Tranegården, 1975), i CV’et fra 1975 og i postkort fra 1973, der, ligesom udstillingsplakaten *PUSSY-POWER* (1971), kunne distribueres i det offentlige rum. Med andre ord indgår arbejderne fra *OMSTÆNDIGHEDER* i adskillige sammenhænge på forskellige tidspunkter. En beskrivelse af forløbet handler dermed ikke kun om, hvordan Justesen benytter sig af de “omstændigheder” – det samfund og den kunstscene – der udgør rammerne for, hvordan *OMSTÆNDIGHEDER* folder sig ud over tid. Det handler også om, hvordan kroppen begribes i tid igennem arbejderne. *OMSTÆNDIGHEDER* kan her ses som øjebliksbilleder over en temporær kropstilstand – graviditeterne – men også som et grundlæggende arbejde med tid som et skulpturelt greb og som et helt centralt aspekt ved Justesens praksis.

Temporalitet er således både et anliggende *i* arbejderne, men også *ved* arbejderne, som det bl.a. ses i Justesens udstilling *RE KOLLEKTION* i 1999 (KUNSTEN, Aalborg). Udstillingen viste retrospektivt, hvordan fotografi som medie har indgået i Justesens arbejder.<sup>31</sup> Tiden blev her formuleret som en *genkaldelse* og fremkaldt, idet Justesen arbejdede arkivalsk med sin egen praksis og anvendte sit arkiv som et konkret arbejdsredskab. 1990’ernes nye digitaliseringsteknik gjorde det muligt at inddrage analogt materiale fra tidligere arbejder, og til udstillingen blev flere af arbejderne digitaliseret og blæst op i et “one woman size”-format. Heriblandt det af fotografierne fra *OMSTÆNDIGHEDER*, hvor Justesen poserer med gipstorsoen [3]. Den analoge fiksering udfordres af digitaliseringen: Materialet transformeres til pixels og nye formater. Samtidig skabes en anden kropslighed, idet kroppen nu gengives i et insisterende og vedkommende 1:1 kropsligt nærvær. Tilstandene fluktuerer og forskyder sig både i krop, materiale og medie. Når Justesen anvender sin krop, både som den *var* dengang i 1970’erne, men også som den *er* nu og her, som fx i hendes seneste arbejde *GREEK SUMMER 2015* (2015), vedbliver kroppen med at have et kunstnerisk og politisk udsigelsespotentiale i hendes praksis. Den er nærværende i tiden, som den hele tiden *er*.<sup>32</sup> Kroppen, som den hele tiden taler ind i en samtid og de aktuelle omstændigheder, som den indgår i sammenhænge med.

### **Dem der kom før mig**

Generationer af kvindelige kunstnere – heriblandt Justesen og hendes arbejder fra 1970’erne – danner afsæt for Gudrun Hasles udstilling *Dem der kom før mig* (2015). Hasles udgangspunkt er de to store kollektive udstillinger med og af kvindelige kunstnere: *Kvindernes Udstilling i Fortid og Nutid* i København i 1895 og *XX* på Charlottenborg i 1975. I et værk med samme titel som udstillingen,

*DEM DER KOM FØR MIG* (2015), har Hasle broderet navnene på de kvinder, der deltog i udstillingerne, sammen med en applikeret mælkebøtte fra Susette Holtens plakat solgt til fordel for opførelsen af Kvindernes Bygning i København, samt ét af de to røde kryds fra Lene Adler Petersens plakat til udstillingen på Charlottenborg i 1975. Fortællingen om de to udstillinger udgøres således af listerne med navne kombineret med de to tegn. Tilgangen er formalistisk frem for kategoriserende. Hasle *viser* historien frem gennem sin fascination af at brodere navne, af at applikere og gentage former og tegn – som mælkebøtten og kvindekampstegnet – der på forskellig vis har feministiske betydninger.<sup>33</sup> Udstillingen kan ses som en måde at arbejde *med* og arbejde *sig ind* i en historisk bevidsthed, eller som Hasle selv beskriver det: at arbejde videre i det kunstneriske rum, som kvindelige kunstnere har været med til at udvide i kraft af deres kunstneriske praksis, hvor det private, det hjemlige, håndarbejdet og det kropslige er blevet en del af et kunstnerisk vokabularium.<sup>34</sup> Ligesom Hasles anvendelse af broderiet taler ind i en traditionel metier for kvinder, sker der i værkerne en sammenfletning af referencer og henvisninger til kvindelige kunstnere, til kvinderettigheder og kvindekampstegnet samt til Hasles egne erfaringer med sine vilkår som kvindelig kunstner.<sup>35</sup> Hasles body-map over Justesen indgik også i udstillingen ved siden af et body-map af Hasles egen krop med titlen *My Body as an Artist* (2015), der registrerer de kropslige mærker og konsekvenser, som Hasle selv oplever som kunstner både kunstnerisk og socialt – hudløse fingerspidser efter at brodere og ømme kinder efter at smile for meget og for falskt til ferniseringer.<sup>36</sup>

I udstillingen var der endvidere placeret montrere med forskellige genstande, bl.a. en kopi fra Hasles skitsebog med studiet til body-map-broderiet af Justesen ved siden af ét de fotografiske arbejder fra *OMSTÆNDIGHEDER*: det, der viser et udsnit af den nøgne mave med en mønt pendulerende henover [4].

## Feminismens tid

Under forberedelserne til udstillingen var Hasle selv gravid. Ved sin første graviditet portrætterede hun sin gravide torso i fotografisk gengivelse i værket *Uden titel (i have to be perfect)* (2013) [5]. Når Hasle her fremviser mærkerne af eget levet liv, som fx ar efter hvor hun skar sig selv som ung – et fænomen, der alment refereres til som “cutting” – og med tatoveringen “I HAVE TO BE PERFECT” synlig på den ene arm, kan der trækkes en reference til Justesens arbejder med den gravide torso. Men også til Marina Abramovićs performance *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975), hvor Abramović redte sit hår, til hovedbunden begyndte at bløde, og til VALIE EXPORTs *BODY SIGN ACTION* (1970), hvor omdrejningspunktet var en tatovering af en hofteholderklips på kunst-



[5] Gudrun Hasle: *Uden titel*  
*(i have to be perfect)*, 2013, C-print,  
 48 × 74 cm. © Gudrun Hasle.

nerens eget lår.<sup>37</sup> Hasles tatovering og den fysiske smerte forbundet med at få den, samt den gravide torso kædet sammen med forventninger og forestillinger om det at være den perfekte mor/kunstner/kvinde osv., bliver i Hasles praksis forbundet i en direkte kropslig og sanselig genlæsning: Hasle reaktualiserer en feministisk bevidsthed, i og med at hun i sine værker genlæser kroppens æstetiske og politiske potentiale ved at knytte referencer og symboler sammen *med og igennem* sin egen krop. En (kunst)historisk bevidsthed bliver knyttet sammen med en kollektiv feministisk bevidsthed om det at arbejde som kunstner og anvende sin egen krop som et kunstnerisk materiale. Når Hasle hylder tidligere generationer ved at brodere en liste med navne, er der ligeledes en kunsthistorisk og feministisk resonans til værker fra 1970'erne, som fx performanceværket *A Litany for Women Artists* (1976/77), hvor Hannah Mary O'Shea (1939-) syngende opremsede navnene på 600 kvindelige kunstnere, og til Judy Chicagos (1939-) *Dinner Party* (1972), hvor hun dækkede bord til 39 historiske kvinder på et gulv, *The Heritage Floor*, broderet med 999 navne på kvinder.<sup>38</sup>

Hasles oplevelse af og erfaring med at være kvinde og kunstner er således ikke *forudbestemt* af forudgående generationers, men artikuleres inden for rammen af en feministisk bevidst kunstpraksis og -historie, der opstår med udgangspunkt i personlige, kropslige og sanselige erfaringer, der deles ud over den private erfaringsfære, men derudover nødvendigvis må differentieres på tværs af race- og

klasseskel, historisk tid og udsigelsespositioner. Hasles udstilling *Dem der kom før mig* er med til at producere en viden om kvindelige kunstnere og feministiske strategier, der ikke forpligter sig til en videnskabelig kunsthistorisk fremstilling eller et lineært narrativ, men lader kroppen være udgangspunktet for en sanseligen historiefortælling og vidensoverlevering. Kortlægningen af Justesens krop i Hasles body-map er heller ikke kun broderiet, som det hænger indrammet, men lige så meget den samtale og overlevering, der fandt sted mellem Justesen og Hasle i forbindelse med tilblivelsen. Når Hasle udstiller skitsen til broderiet ved siden af et af Justesens arbejder, understreger det, hvordan netop mødet mellem de to kunstnere er en væsentlig del af værket.

Den fælles kropslige erfaring på tværs af de to generationer er her graviditeten som tilstand og – som Justesen formulerer det i 1974 – de “anvendelige oplevelseskategorier”<sup>39</sup>, som denne tilstand tilføjer kroppen både som sansorgan og i den æstetiske erfaring og erkendelse: at være sig bevidst om sin krop, sit køn og den politiske verden, samfund og kultur, man som kunstner med sit virke tager del i. Hasles og Justesens møde, og deres kunstneriske praksisser, muliggør tilsammen og hver for sig en undersøgelse af de temporaliteter, irrationelle og sanselige rum for bevidstgørelse og handling, som de kunstneriske udtryk og eksperimenter opererer i.

Som når Justesen i sine arbejder skaber en temporalitet i en billedverden af overleverede myter og overtro, og når Hasle på lignende vis trækker på Justesens kropslige og æstetiske erfaringer, udtryk, billeder og litterære udsagn. Det drejer sig med andre ord ikke blot om at repræsentere kvindekrop og -liv med graviditeter og børn fra et *situeret* perspektiv, men om at positionere den sansende og agerende krop i arbejdet med æstetikken som sanseerkendelse og det sanseliges politiske effekt. Kroppen som skulptur eller som et af flere materialer i en kunstnerisk praksis åbner med andre ord for en kropslig og sanselig genlæsning af historien, der tillader kroppen både at afkræve, men også at have en feministisk effekt på sine samtidige omgivelser og på fremtidige historiefortællinger.

### **Kunsthistoriske overleveringer**

I denne artikel har et begreb om *overlevering* åbnet for at lokalisere flere niveauer af kropslige, materielle og performative møder og udvekslinger i Hasles og Justesens praksis. Både helt bogstaveligt i Hasle og Justesens samtale i forbindelse med Hasles kortlægning, men også i den måde, de hver især forholder sig til en kropssitueret overlevering af viden: fra folketro og myter til kunsthistoriske referencer. I den kunstneriske praksis bliver historiefortællingen sanselig, kropslig og erfaringsbåret i en æstetisk bearbejdning af politiske og feministiske

erfaringer, her bundet i et fælles udgangspunkt som kvinde, kunstner og gravid og med de vilkår, privilegier og udfordringer, som Justesen og Hasle hver især har haft.

Men det er også en overlevering, der forbinder sig til en mere-end-processuel værkforståelse og til forskydningen af både form og betydning: Broderi som et håndværk, der typisk har været videregivet kvinder imellem som husflid, og som i Hasles anvendelse bliver et primært medium skaleret op i monumentalstørrelse. De fotografiske optagelser, der hos Justesen er et arbejde med kroppen som skulptur, og som også bliver en forskydning i medialitet – fra analogt til digitalt – i en kunstnerisk praksis, der ikke lader sig indfange i ét materiale – et “værk” – men er bundet sammen med krop og handling i kontinuerlige performative greb og udtryk. Når *OMSTÆNDIGHEDER* kortlægges som her, muliggør det en forståelse af Justesens kunstneriske praksis, der favner performativiteten ved kroppen, men også ved kunstnerarkivet som et arbejdsredskab.

Justesens måde at inddrage kroppen som et kunstnerisk materiale i relation med de politiske omstændigheder i hendes arbejder i 1970'erne banede vejen for et markant nyt blik på repræsentationen af kvindekroppen. Idet Hasle bygger videre på disse kropslige og kønnede erfaringer i hendes egen praksis og i udstillingens genlæsning, er hun med til at opsætte nye præmisser for den kunsthistoriske fortælling. Det skaber et grundlag for at diskutere problemstillinger ved *tid* som et aspekt ved historiefortællinger og den måde, en *kropslig historicitet* kan artikulere, i og med at Hasle i udstillingen lader historiske tider, tidspunkter og generationer sameksistere, frem for at bygge fortællingen op over brud og generationsopgør.

Hvor artiklen har opridset et teoretisk felt for en forståelse af *feminismens timing og temporaliteter*, udgør Hasles udstilling et eksempel på praksis – her som et kunstnerisk greb på feminismens tid i en historiefortælling om kvindelige kunstnere og kropslige erfaringer. På lignende vis tilbyder Hasles body-map af Justesen et signifikant perspektiv på, hvordan temporalitet kan inddrages som et kunsthistorisk forskningsperspektiv på en kunstnerisk praksis som Justesens.

---

#### **ABSTRACT**

The article “Handing on – Bodily Experiences Across Time” investigates how body and time are significant elements in the sculptural practices of the Danish artist Kirsten Justesen (b. 1943). The article presents a methodical approach to Justesen through the embroidered body-map made by the Danish artist Gudrun Hasle (b. 1979). The body-map is a “handover” of Justesen’s body; scars, marks of life and the body as a tool in works of body-art. It sets a different focus than that of a linear and chronological structured story-

telling: it becomes sensual and bodily in an aesthetic processing of political and feminist experiences. The article finds its theoretical grounds in a concept of feminism's timing and queer temporalities, and articulates how knowledge production and the raising of a feminist consciousness can be handed over through a bodily approach. Questioning the thinking of "feminism" in waves and generations, the article discusses how both artists relate and articulate a storytelling about women's and art history, situated from the common grounds of being "woman", "artist" and "pregnant", with all the privileges and challenges that Justesen and Hasle each have had. The main focus of the article lies in an analysis of Justesen's work *CIRCUMSTANCES* (1969-) and how it can be mapped out; how time and body in space can be connected over and across time as a quality within *CIRCUMSTANCES*, as well as an issue which continually challenges the concept of the "work of art" as an closed entity. Justesen's use of the body as a tool and sculptural material linked to the political circumstances of the 1970's paved the way for a different viewpoint and representation of the female body. As Hasle builds on these bodily and gendered experiences in her own practice as an artist and in her exhibition *THOSE BEFORE ME*, she sets new grounds for the art historical narratives to be told from.

---

#### NOTER

Arbejdet præsenteret i denne artikel er støttet af Novo Nordisk Fonden, NNF17OC0025368.

- 1 For et samlet overblik over Justesens *MELTINGTIME* 1-17, se Justesen, 2013.
- 2 McBean, 2016, p. 3. McBean tænker videre fra en forståelse af *feminismens timing* og formulerer et metodisk afsæt ved hjælp af et begreb om *feminism's queer temporalities*, idet hun gør temporalitet til et rum, hvori en relation mellem feminisme og queer kan formuleres.
- 3 McBean, 2016.
- 4 Wiegman, 2004, p. 163.
- 5 Ahmed, 2017, pp. 21-42.
- 6 Termen låner jeg fra den voksende gruppe af forskere inden for mere-end-menneskelig antropologi, etnografi, filosofi m.m., som med betegnelsen "mere-end" søger at tænke og rumme fænomener og entiteter, som både *er* og er mere-end på én og samme tid, se fx Tsing, 2013, Kohn, 2013, Myers, 2015.
- 7 Se her bl.a. også Rebecca Schneider, der i sin undersøgelse af "reenactment" ligeledes skriver om temporalitet i forhold til at definere mulige begyndelser og mulige slutninger ved begivenheder, performances og i repræsentationen af objekter. Schneider, 2011, p. 2.
- 8 Overleveret i samtale med Justesen.
- 9 Justesen, 1977, p. 122.
- 10 Udstillingskataloget *Indtryk fra Danmark: 11 billedkunstnere, 1975, 1975*, samt udstillingsinvitation til forårsudstillingen på Rubin og Magnussen, 1972 (med få variationer til forskel). Se ligeledes Anderberg, 2016.
- 11 Se bl.a. Amelia Jones' analyse af body art, hvor hun påpeger forskellen mellem *performance art* og *body art*, hvor *body art* iflg. Jones åbner for en anden måde at tænke performativitet ved både den kunstneriske praksis og den kunsthistoriske fortolkning. Jones, 1998, pp. 12-14.
- 12 Overleveret i samtale med Justesen.
- 13 Anderberg, 2015, pp. 63-64.



- 14 Se ligeledes Anderberg, 2016; Knudsen, 2001.
- 15 Se ligeledes Anderberg, 2015, p. 64 og Anderberg, 2016, p. 572.
- 16 Knudsen, 2001, p. 179.
- 17 Anderberg, 2016; Knudsen, 2001.
- 18 Overleveret i samtale med Justesen. Et udvalg af billederne blev i 2001 indkøbt af Statens Museum for Kunst, der inddelte serien i fem billedsekvenser under titlen *OMSTÆNDIGHEDER* (1973). Knudsen, 2001.
- 19 Knudsen, 2001, pp. 194-200; Romero, 2015, p. 32.
- 20 Knudsen, 2001, pp. 186-187.
- 21 Knudsen, 2001, pp. 186-187.
- 22 Overleveret i samtale med Justesen.
- 23 Overleveret i samtale med Justesen.
- 24 Justesen, 1974, p. 64. Justesen havde også udarbejdet forsideillustrationen og her anvendt silketrykket *KAMPBILLEDE* (1971).
- 25 Justesen, 1974.
- 26 Knudsen, 2001, p. 191; Romero, 2015; Liss, 2009.
- 27 Lippard, 1976, p. 138.
- 28 Justesen, 1974, pp. 60-61.
- 29 Justesen, 1974, p. 63.
- 30 Dam, 1978.
- 31 Justesen og Hobolth, 1999.
- 32 Levy, 1999, p. 54.
- 33 Overleveret i samtale med Gudrun Hasle.
- 34 Overleveret i samtale med Gudrun Hasle.
- 35 Udstillingen er beskrevet i formidlingsmaterialet, Vejen Kunstmuseum, 2015: [http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/udstillinger/GudrunHasle/dem\\_der\\_kom\\_foer\\_mig.html](http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/udstillinger/GudrunHasle/dem_der_kom_foer_mig.html)
- 36 Hasles body-maps er et igangværende projekt i forskellige variationer, se [http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/udstillinger/GudrunHasle/dem\\_der\\_kom\\_foer\\_mig.html](http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/udstillinger/GudrunHasle/dem_der_kom_foer_mig.html)
- 37 Jf. filmen *Dem der kom før mig: Gudrun Hasles kunst* af Mette Mærsk og Gudrun Hasle. <https://vimeo.com/156405109>
- 38 Værkerne kan endvidere skrives ind som del af 1970'ernes kunstneriske og kunsthistoriske projekter, der ønskede at skabe viden om kvinder i kunsthistorien, fx Linda Nochlins og Ann Sutherland Harris' udstilling og udgivelse: *Women Artists 1550-1950*, 1976. I dansk kontekst findes bidrag i *Billedet som kampmiddel*, 1977, der gennem refleksioner og interviews rettede fokus på forudgående generationer af kvindelige kunstnere.
- 39 Justesen, 1974, p. 62.

## LITTERATUR

- Ahmed, Sara: *Living a Feminist Life*, Duke University Press, Durham og London, 2017.
- Anderberg, Birgitte: "What's Happening?" in Pernille Feldt (red.), *What's Happening*, Statens Museum for Kunst, København, 2015.
- Anderberg, Birgitte: "Performing feminism: Kirsten Justesen" in Tania Ørum og Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avantgarde in the Nordic Countries 1950-75*, vol. 3, Brill Rodopi, Leiden, Boston, 2016, pp. 569-576.
- Dam, Hanne: "Når jeg ser et rødt flag smælde, er det oftest fra køkkenvinduet" in *Information*, 27. oktober 1978, p. 10.

- Harris, Ann Sutherland og Linda Nochlin: *Women Artists 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art, Californien, 1976.
- Jones, Amelia: *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1998.
- Justesen, Kirsten in *LAND OG BY*, nr. 1, oktober 1973.
- Justesen, Kirsten: "Omstændigheder" in *Kvinder og kvindebevægelse: 11 rødstrømpehistorier*, Tiderne Skifter, København, 1974, pp. 57-66.
- Justesen, Kirsten, in *Indtryk fra Danmark: 11 billedkunstnere, 1975*, Vikingsberg Konstmuseum, Hålsingborg, 12. juni-20. juli 1975, Marienlyst Slot, Helsingør, 16. august-14. september 1975 (distribueret med *CRAS – tidsskrift for kunst og kultur*, vol. 8, 1975).
- Justesen, Kirsten: "Fra en husmornovelle" in Lilith (red.), *Billedet som kampmiddel: Kvindebilleder mellem 1968-1977*, Informations Forlag, København, 1977.
- Justesen, Kirsten in *Bladet KVINDER*, nr. 49 (maj), 1983.
- Justesen, Kirsten og Nina Holbolth (red.): *Re Kollektion – Kirsten Justesen*, Nordjyllands Museum, Aalborg, 1999.
- Justesen, Kirsten: *ICE-SCRIPT*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, København, 2013.
- Lilith (red.): *Billedet som kampmiddel: Kvindebilleder mellem 1968-1977*, Informations Forlag, København, 1977.
- Knudsen, Vibeke Vibolt: "Circumstances – 1973: An unknown work by Kirsten Justesen" in Statens Museum for Kunst, *Journal*, vol. 5, København, 2001, pp. 178-201.
- Kohn, Eduardo: *How Forests Think – Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press, Berkeley, 2013.
- Levy, Jette Lundbo: "Kroppens tid – Skulpturens fortælling. Om to fotografiske skulpturer af Kirsten Justesen. Meltingtime #3, 1992 og Omstændigheder/Circumstances 1969-73" in Kirsten Justesen og Nina Holbolth (red.), *Re Kollektion – Kirsten Justesen*, Nordjyllands Museum, Aalborg, 1999, pp. 56-57.
- Lippard, Lucy: "The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art" in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, E.P. Dutton, New York, 1976, pp. 121-138.
- Liss, Andrea: *Feminist Art and the Maternal*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2009.
- McBean, Sam: *Feminism's Queer Temporalities*, Routledge, London og New York, 2016.
- Myers, Natasha: "Becoming Censor in Sentient Worlds", et *research-creation-project* med Ayelen Liberona (2015-): <https://becomingsensor.com/>
- Romero, Claudia Sandoval: *Motherhood in the Artworld*, Master in Critical Studies, Academi of Fine Arts, Vienna, 2015, <http://www.claudiasandovalromero.com/text/MotherhoodintheArtWorld.pdf> (8.2.2018).
- Schneider, Rebecca: *Performance Remains – Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London og New York, 2011.
- Tsing, Anna: "More-than-Human Sociality – A Call for Critical Description" in Kirsten Hastrup (red.), *Anthropology and Nature*, Routledge, New York, 2013, pp. 27-42.
- Vejen Kunstmuseum, 2015: *Dem der kom før mig: En udstilling med værker af Gudrun Hasle*, [http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/udstillinger/GudrunHasle/dem\\_der\\_kom\\_foer\\_mig.html](http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/udstillinger/GudrunHasle/dem_der_kom_foer_mig.html) (8.2.2018).
- Vejen Kunstmuseum, 2015: *Dem der kom før mig*, film af Mette Mærsk og Gudrun Hasle, 2016, <https://vimeo.com/156405109> (8.2.2018).
- Wiegman, Robyn: "On Being in Time with Feminism" in *Modern Language Quarterly*, 65:1 (March 2004), University of Washington, 2004, pp. 161-76.