PERISKOP
FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 35, 2026

“Omsorg”

Titel: “Kroppe i forandring: forestillinger om omsorg i værker af Lea Guldditte Hestelund”

Forfatter(e): Alberte Weihrauch Abrahamsen

Sidetal: 68-86

Dato: 28.10.2026

DOI: 10.7146/periskop.v2026i35.172395



ALBERTE WEIHRAUCH ABRAHAMSEN

Kroppe i forandring: forestillinger om omsorg i værker af Lea Gulldditte Hestelund

I denne artikel undersøger jeg forestillinger om den krop, der drager omsorg, i værker af samtidskunstner Lea Gulldditte Hestelund (f. 1983), og jeg peger på, at en udvidet og planetarisk omsorgsforståelse træder frem i hendes senere værker.[1] Moren som omsorgsfigur løber som en rød tråd gennem artiklens værkudvalg. Først i de to selvportrætter *Hissy Fit I* (2022) og *Hissy Fit II* (2022), hvor biolog og feminist Donna Haraways tænkning af cyborgen i samspil med kunsthistoriske perspektiveringer åbner for en læsning af moren i en mere-end-menneskelig ramme. Dernæst i de to fotografier *V.* (2023) og *E.I.* (2023), som både tematiserer moderskabet og åbner for refleksioner over det, jeg kalder en udvidet forståelse af omsorg, hvor slægtskabet mellem materialer og kroppe er i centrum. Her trækker jeg især på den feministiske tænker María Puig de la Bellacasa og hendes materialenære omsorgstænkning. Dette udfoldes yderligere gennem en læsning af udvalgte værker fra Gulldditte Hestelunds soloudstilling *Hissy Fit* (2022), som jeg argumenterer for behandler omsorg som et anliggende, der både er personligt og planetarisk, ligesom sorgen og omsorgen her fremstår tydeligt forbundet.

Menneskekroppe og skulpturkroppe

Gulldditte Hestelund er en dansk samtidskunstner, der arbejder med skulptur, fotografi, installation og performance.[2] Med et kritisk blik på de krops- og kønsidealer, der har formet den vestlige kultur, inviterer hendes kunstnerskab til et revideret blik på, hvordan kroppe kan se ud, og hvad de formes af. Som

skulptør arbejder hun ofte i marmor, der som materiale er solidt forankret i vestlig skulpturtradition, og i kombination med mindre traditionelle materialer. Ved at inddrage greb fra performancekunsten udfordrer hun grænserne for skulpturen, der i Guldditte Hestelunds kunstnerskab bedst kan betragtes som kroppe, der forandrer sig i mødet med andre kroppe – skulpturkroppe såvel som menneskekroppe. Som genre sætter performancekunsten kroppen i centrum som kunstnerisk objekt (Jones 2004), og som det også er tilfældet i Guldditte Hestelunds praksis, er det ofte med udgangspunkt i kunstnerens egen krop. Et eksempel på dette er det tidlige værk *Selvportræt som Discobolus* (2014-15), hvor Guldditte Hestelund med kameraet som medie gør sin egen krop til et skulpturelt materiale, og de seneste år, hvor den sårbare omsorgskrop har taget plads i hendes kunstneriske praksis (Stjernholm Jepsen 2024). Det er denne senere del af kunstnerskabet, som jeg vil se nærmere på i denne artikel.

Mod et udvidet omsorgsbegreb

Etymologisk har ordet 'omsorg' en dobbeltbetydning. På dansk kommer 'omsorg' af 'sørge om', hvor 'sørge' både betyder 'at give omsorg' og 'at føle sorg' (Ordnet 2026). En lignende tvetydighed optræder på andre sprog. Det engelske ord 'care' har rødder i det germanske 'chara', der betyder 'sorg' eller 'sørge', og forbinder altså også dét at drage omsorg med dét at sørge (Oxford Learners Dictionaries 2026), ligesom det tyske ord 'fürsorge' direkte oversat betyder 'bekymre for'. Ordets indbyggede ambivalens peger således på, at sorgen og krisen er indlejret *i* selve omsorgen, selvom dette ofte overses i den moderne brug af begrebet (Slickers 2025).

At forstå omsorg som et ambivalent begreb, der er tæt forbundet til sorg- og krisetænkning, er i disse år genstand for en lang række samtidskunstneres praksisser,[3] ligesom litteraturen har budt på værker, der præsenterer en kritisk revurdering af begrebets betydning ud fra blandt andet queer, dekoloniale og posthumanistiske positioner.[4] Den optagethed af omsorg, jeg aflæser i Guldditte Hestelunds kunstnerskab, skriver sig således ind i en bredere kritisk interesse for omsorg som begreb til at forstå vores tilknytning til og med verden i det, som jeg her kalder for en 'udvidet forståelse af omsorg'.

For at forstå udviklingen mod det udvidede omsorgsbegreb vil jeg kort vende blikket mod omsorgsteoriens feministiske rødder i 1970'erne og dernæst lave et par historiske nedslag, der kan hjælpe til at forstå den tænkning, der er vokset frem i litteraturen de seneste år.

Feministisk omsorgsteori som videnskabeligt genstandsfelt så dagens lys i slipstrømmen på kvindebevægelsen i 1970'erne (Dahl 1997). Som kunsthi-

storikerne Victoria Horne og Lara Perry (2017) formulerer det, er feminisme et mangfoldigt felt, som overordnet set "[...] designates political organising and activities aimed towards transforming the asymmetrical gendered relations that structure historical, legal, economic and social relations" (2). Med feminismen som ideologisk bagtæppe synliggjorde forskere som Nel Nodding (1986) og Maria Wærness (1980) omsorgen som en relation og et arbejde, der er strukturerende for forholdet mellem individ og fællesskab, og i tråd med kvindebevægelsens kraftfulde parole "det private er politisk" (Hanisch 1969) blev omsorg først og fremmest set som et forhold, der vedrørte relationer mellem mennesker (Dahl 1997).

I 1993 udkom den amerikanske filosof Joan Tronto med bogen *Moral Boundaries,* hvor hun argumenterer for, at omsorg ikke udelukkende vedrører den menneskelige sfære, og den tænkning, hun præsenterer, markerer et vigtigt skridt mod det, jeg kalder en udvidet forståelse af omsorg. Hun beskriver omsorg som "[...] everything that we do to maintain, continue and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, ourselves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web" (103). Denne begrebsliggørelse af omsorgen centrerer sig fortsat om et menneskeligt vi, men adskiller sig fra tidligere forståelser ved at inkludere handlinger, der er rettet mod 'vores verden', dvs. andre arter, kroppe og miljøer.

Omsorg som alt det, der gøres

I bogen *Matters of Care* fra 2017 præsenterer den feministiske teoretiker María Puig de la Bellacasa et ambivalent og spekulativt omsorgsbegreb, der bygger videre på Trontos tænkning. I stedet for at tænke omsorg som en relation, der centrerer sig om menneskelig handling, vender Bellacasa opmærksomheden mod omsorgen som en relation og forpligtelse, der involverer alt levende, dvs. arter, materialiteter og processer. Som hun skriver: "We need to disrupt the subject-collective behind the 'we': care is everything that *is* done (rather than everything 'we' do)" (161). Bellacasas tænkning lægger sig således i forlængelse af Trontos tankegods, men i stedet for at forstå omsorg som *alt det, vi gør*, argumenterer Bellacasa for, at omsorg er *alt det, der gøres.* Hun peger på relationen mellem mennesker og jord som et vigtigt billede på dette: Landbrugsproduktionens udpining af jorden for at sikre det højest mulige økonomiske udbytte er ifølge Bellacasa et eksempel på, at accelerationssamfundets lineære, produktionsorienterede tid har reduceret omsorg til et objekt frem for en kompliceret relation (186 ff.). Som modsvar til dette foreslår hun begrebet *care time*, der involverer, at en mangfoldighed af temporaliteter og aktører indtænkes i forstå-

elsen af omsorg for at styrke en omsorgsforståelse, der rækker ud over en antropocentrisk og lineær forestilling (Bellacasa 2017, 171; Pontoppidan 2019).

Den materialenære forståelse af omsorg, som præsenteres hos Bellacasa, har potentiale i forhold til undersøgelsen af omsorgsforestillinger i Gulddittе Hestelunds materialebårne kunstnerskab. Ved at tænke med Bellacasa – samt



[1] *Hissy Fit part I: Self-portrait wearing S.B.H.P. (safety balaclava head protection),* 2022.
Color print on Canson Infinity Baryta Prestige II paper.

[2] *Hissy Fit part II: Self-portrait w/ Ellis wearing S.B.H.S. (safety balaclava head support),* 2022. Color print on Canson Infinity Baryta Prestige II paper.



inddrage andre, hovedsageligt feministiske perspektiver – åbner det for en udvidet omsorgslæsning: at omsorgen i Guldditte Hestelunds kunstnerskab ikke reduceres til bilaterale handlinger mellem mennesker, men derimod kunne være et anliggende, der har et forandrende potentiale, og som angår vores tilknytning til og med planeten.

M(other)

Iklædt en pastelfarvet hætte og med en skjoldlignende dragt i skinnende, vatteret tekstil spændt omkring den gravide mave poserer Guldditte Hestelund i selvportrættet *Hissy Fit part I: Self-portrait wearing S.B.H.P. (safety balaclava head protection),* 2022 (herefter kaldet *Hissy Fit I*), på kanten af en futuristisk udseende stol **[1]**. Under skjoldtøjet har hun bløde gamacher og en t-shirt på og på fødderne sorte kondisko. Hånden er placeret i siden, og blikket er rettet fast mod beskueren. Hun ligner en, der er klar til kamp. I anden del af værket, *Hissy Fit part II: Self-portrait w/ Ellis wearing S.B.H.S. (safety balaclava head support),* 2022 (herefter kaldet *Hissy Fit II*), træder Guldditte Hestelund igen ind foran kameraet, stadig iklædt hætten, gamacherne og de sorte kondisko, men i stedet for den gravide mave holder hun nu et lille barn tæt mod brystet **[2]**. Vi er vidne til en transformation fra et insektlignende sci-fi-væsen til et intimt møde mellem en mor og hendes barn, et sårbart øjeblik, hvor barnet er roligt i favnen.

I komposition og motiv peger *Hissy Fit II* mod middelalderens og renæssancens utallige portrætteringer af Jomfru Maria og Jesusbarnet, fx kunsthistoriens Gudsmodermotiver, hvor Jomfru Maria fremstilles kind mod kind med Jesusbarnet. De historiske værker portrætterer en mors omsorg for et barn, og som kunsthistoriker Rachel Epp Buller (2016) skriver, er det myten om den altopofrende og underdanige mor, der er repræsenteret her. Det er en forestilling om 'moren' som institution, der er formet i en patriarkalsk verdensorden, og som i århundreder har domineret kunstens repræsentation af moderskabet (Buller 2016, 1ff.).

Guldditte Hestelunds selvportrætter er langt fra den patriarkalske forestilling om moren som underdanig omsorgsperson. Ved selv at stille sig ind foran kameraet bliver fremstillingen af moren til et spørgsmål om identitet og repræsentation af kroppen, som historisk har været genstand for selvportrættet som genre (Higgie 2022, 55).[5] Med fotografiet som medie skaber Guldditte Hestelund en iscenesættelse, der i sig selv producerer en ny (fiktionaliseret) identitet.[6] Snarere end at fremstille 'moren' som en særlig kønnet identitet træder Guldditte Hestelund frem som en hybridfigur, der eksisterer i grænselandet mellem fiktion/virkelighed og menneske/dyr og skubber til kunsthistoriens kønnede magtstrukturer og mytefortællinger i en tænkning, der leder tankerne i retning af biolog og feminist Donna Haraways *Et cyborgmanifest* fra 1985.[7]

Haraway (2021) peger i sit manifest på, at kvindebevægelsen har konstrueret 'kvindeerfaringer' – fx moderskab – der foregiver at være en neutral identitet, men som i virkeligheden hviler på den vestlige videnskabs binære kategoriseringer (10 ff.). Med cyborgen som metafor forsøger hun at skabe et sprog for en

feminisme, der frigør sig fra disse grænsedragninger, og herved udvide rummet for, hvad der kan tælle som kvindeerfaringer (10). Redskaberne til denne forandring er ofte historier: "[...] genfortalte historier, oversættelser, som fortrænger og vender de naturaliserede identiteters hierarkiske dualismer på hovedet. Når cyborgforfattere genfortæller oprindelige historier, undergraver de de centrale oprindelsesmyter i vestlig kultur" (Haraway 2021, 72).

Som en cyborgforfatter bevæger Gulddittе Hestelund sig med selvportrætterne ind i et grænseland, hvor natur/kultur, fiktion/virkelighed og menneske/



[3] *V.*, 2023. Color print on Canson Infinity Baryta Prestige II paper.

dyr infiltrerer hinanden. Ved at parafrasere kunsthistoriens mor-barn-portrætter som en slags oprindelsesmyte i den vestlige kulturs syn på moren etablerer værkerne en modfortælling til nogle af de visuelle troper, der er knyttet til repræsentationen af den krop, der drager omsorg. Som værkernes titel *Hissy Fit* antyder, er det et vredesudbrud rettet mod historiens strukturelle undertrykkelse af kvinden og et hysterisk anfald mod (kunst)historiens portrættering af moderfiguren som værende underdanig og selvopofrende.[8] Snarere end helstøbte og afgrænsede fortællinger ser jeg Gulddittе Hestelunds selvportrætter som



[4] *E.I.,* 2023. Color print on Canson Infinity Baryta Prestige II paper.

performative udsagn, hvorfra forestillingen om moren er til forhandling og i forandring. Her træder moren frem som et mangfoldigt 'vi' frem for et afgrænset 'jeg', og det er, som om Gulddite Hestelund med selvportrætterne insisterende spørger: Hvad og hvem kan en mor være?

*Mater*iale

Spørgsmål om, hvad en mor kan være, melder sig også i de to fotografier *E.I.* (2023) og *V.* (2023), **[3]** og **[4]**, hvor Gulddite Hestelunds børn optræder sammen med skulpturen *At give* (2022). Skulpturen er udformet i rødt marmor som en rund skål med store, dinosauruslignende fødder, og begge fotografier zoomer ind på et møde mellem barne- og skulpturkroppen: *V.* viser et par barnefødder tæt mellem skulpturens fødder som en beskyttende (mor)krop, der skærmer barnet. *E.I.* er taget oppefra og viser en barnehånd, der rækker ud efter det æg, der ligger i skulpturens indre. Værket rummer en tydelig symbolik omkring fertilitet og moderskab, ligesom skulpturen og ægget vækker mindelser om en krop, der bærer på et spirende liv. Set i sammenhæng med skulpturens titel, *At give,* kan det fotografiske værk ses som en refleksion over det *at give liv*. Her er det ikke en kvindekrop, men en krop af marmor med dinosaurusfødder, der bærer på det liv, der spirer i ægget. Værkernes nære perspektiv gør, at de fotograferede objekters materialitet kommer i fokus og forbindes til forestillingen om moren – en sammenhæng, der også er udtrykt i ordenes etymologi: '*Mater*iale' kommer af det latinske 'mater', som betyder 'mor' (Smith 2017, 24). Det er altså en slags *mater*, vi ser i de to fotografier, og ligesom i selvportrætterne er det en forestilling om moren som omsorgsfigur, der rækker ud over en snæver kvindeerfaring.

Marmorskulpturens røde farve og spættede struktur giver associationer til en krop med fremtrædende blodårer, og i mødet med dette materiale fremstår barnets lyse hud næsten som det hvide marmor, vi kender fra antikkens skulpturer af menneskekroppe. I værkerne nærmer kroppene og materialerne sig hinanden, både i fysisk og materiel forstand. I *V.* er det kun de blå mærker på benene, de små rynker omkring tæerne og rester af rød neglelak, der afslører, at det ikke er en hvid marmorskulptur, men et menneske af kød og blod. Marmor – og i særlig grad det hvide marmor – har en særlig position i vestlig kunsthistorie som et universelt og tidløst materiale (Skovmøller 2022, 129 ff.), og i fotografiernes berøring mellem marmorkroppen og barnekroppene sker der en slags genforhandling af denne position.

Mens jeg betragter værkerne, får jeg en tydelig kropslig fornemmelse af den kolde sten mod de nøgne fødder og den lille hånd, som rækker ud efter ægget og holder om skulpturens kant. Selvom fotografiet som medie etablerer en afstand

til de fysiske kroppe, sker der samtidig en intensivering af deres tilstedeværelse gennem den berøring, der afbildes i værkerne. Følger vi forfatter Susan Sontag (1971), muliggør fotografiet som medie "the very creation of a duplicate world, of a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision" (41). I fotografierne rettes beskuerens blik mod berøringen mellem marmor- og menneskekroppene: Et sanseligt øjeblik, der fremkalder en virkelighed, hvor materialernes slægtskab er i centrum og situerer skulptur- og barnekroppene i en konkret tids- og stedlighed.[9]

Som et billede på en materialenær forståelse af omsorg peger Bellacasa (2017) på *berøringen* (119). I berøringen sløres grænsen mellem kroppe, idet berøringen i sig selv indebærer en gensidighed: *at blive berørt*, dvs. at lade sig forandre i mødet med andre materialiteter eller temporaliteter (20). I *V.* og *E.I.* er det, som om tiden sættes på pause og muliggør, at andre relationer mellem marmorets og barnets krop kan vokse frem. Gennem berøringen forbindes kroppene til hinanden i rent fysisk forstand, og det intensiverer oplevelsen af, at barnet, skulpturen og ægget er forbundne *mater*ialiteter, der har et forandrende og livgivende potentiale.[10]

Som materiale er marmor en såkaldt metamorfosebjergart skabt af fossiler i en proces, der tager millioner af år (Kearey 1994, 385). Marmoret har en indlejret geologisk tid, en dyb tid, der rækker flere milliarder år tilbage, og det bryder på den måde med en menneskelig og moderne forståelse af tiden som lineær og fremadskridende (Hutton 1885; Ginn m.fl. 2018). I berøringen mellem barnekroppene og marmorskulpturen forbinder marmorets dybe tid sig til en menneskelig tid, og det leder tankerne væk fra en forståelse af omsorg som et menneskeligt anliggende og i retning af omsorg som en planetarisk relation: en udvidet forståelse af omsorgen som et intimt slægtskab mellem materialer, kroppe og temporaliteter, hvor livet gives og kultiveres i gensidigt afhængige relationer.

Det private er planetarisk

Forfatter Theis Ørntoft beskriver i romanen *Solar* (2018, 68) en bevægelse fra det private mod det planetariske, som kan være med til at indramme forskydningen i retning af en planetarisk omsorgsforestilling:

> *Mennesket har intet sprog for det der foregår.*
> *Mit liv indgår i denne uoverskuelighed.*
> *Det private er ikke politisk.*
> *Det private er planetarisk.*

Citatet er åbenlyst en omskrivning af kvindebevægelsens parole "det private

er politisk", som her forskydes ind i en planetarisk dimension. At tænke på 'det private som planetarisk' – og omvendt, 'det planetariske som privat' – anerkender det planetariske som en konkret og kropslig dimension (Frantzen 2021, 22), og denne kobling kan være med til at skabe et sprog for, hvad det er for nogle forestillinger om omsorg der vokser frem i Gulddittе Hestelunds værker. Forskydningen fra det politiske mod det planetariske er interessant, fordi det netop fremhæver bevægelsen mod et udvidet omsorgsbegreb: fra kvindebevægelsens synliggørelse af omsorgsarbejde og moderskab som en særlig kvindeerfaring til Bellacasas forståelse af omsorg som radikal materiel forbundethed. Som litterat Mikkel Krause Frantzen (2021) skriver i en læsning af Ørntoft, er det private stadig politisk (22), men den feministiske parole forekommer ikke tilstrækkelig i forsøget på at få greb om de omsorgsforestillinger, der træder frem hos Gulddittе Hestelund.

Som jeg har fremhævet, ser vi antydningen af en udvidet og planetarisk omsorgsforståelse i fotografiernes berøring mellem marmor- og menneskekroppene, og som jeg peger på i det følgende kan en planetarisk omsorgsprisme også hjælpe til at få sprog for, hvad der er på færde i værker fra Gulddittе Hestelunds soloudstilling *Hissy Fit* (2022) i Politikens Forhal.[11] Udstillingens værker kredser om den krop, der drager omsorg, mens (menneske)kroppen selv er fraværende. I kraft af dette fravær træder kroppen frem på nye måder, og det åbner for forbindelser mellem det private og det planetariske.

Omsorgens materiale

En skulptur udformet i rød Wasasten ligger på en madras i et lille mørkt rum **[6]**. Skulpturen ligner antydningsvist den negative form af en gravid krop, der er kollapset på gulvet. Eller måske er det resterne af en forstenet kæmpebille, der er faldet om på ryggen og nu ligger forsvarsløst hen, som kurator Dea Antonsen (2022) skriver i udstillingens tekst. Jeg veksler mellem at opleve det lille rum som et beroligende soveværelse, hvor en udpint og forstenet krop kan hvile, og en mørk kiste, hvor en krop, der allerede er kollapset, ligger. En beroligende stemme synger sagte ud i rummet, og på bagvæggen står der med lysende røde bogstaver: "Kein Angst". Frygt ikke. Teksten står på en rund skive, der til forveksling ligner et nødstop, og stik imod budskabet intensiveres den følelse af frygt og isolation, som allerede fylder rummet. Endnu en skulptur i rød Wasasten hviler tungt mod en søjle i udstillingsrummet **[5]**. Ved første øjekast ligner skulpturen et fragment fra et klippelandskab, og først da jeg kommer nærmere, kan jeg se, at den er formet som et overdimensioneret bryst. Stenens røde årer giver mindelser om fremtrædende blodårer. Som et udmattet ammebryst, der forsøger at støtte sig til væggen, men alligevel kollapser, fremstår skulpturen som et aftryk af kropslig



[5] Installationsfoto, *Hissy Fit*, Politikens Forhal, 2022.

og følelsesmæssig udmattelse efter endeløse timer og vågne nætter med et spædbarn.

I lighed med læsningen af de fotografiske værker *E.I.* og *V.* peger de to skulpturers kødelige udseende mod en materiel intimitet mellem menneske- og stenkroppene. Men i modsætning til de fotografiske værker, hvor berøringen mellem barn og marmor er i centrum, er kun en antydning af kroppe til stede i skulpturerne i udstillingen *Hissy Fit*. Menneskekroppen er fraværende, og materialerne

står alene tilbage, men samtidig er kroppens tilstedeværelse ikke til at overse.[12]

Set som et fragment fra et fjernt landskab og et fossil fra en anden tid er de to skulpturer uløseligt forbundet til en geologisk materialitet og tidslighed – ikke i abstrakt forstand, men som en konkret og kødelig dimension i værkerne. På den måde peger Wasastenskulpturerne i retning af et intimt slægtskab mellem



[6] Installationsfoto, *Hissy Fit*, Politikens Forhal, 2022.

kroppen og det planetære: Her er skulpturernes geologi en del af de udpinte og kollapsede omsorgskroppe. Kroppen og det planetære er ét kød.

I udstillingens vindue hænger tre tekstilskulpturer på giner, to hætter og en dragt, som stykker af beklædning til salg i en tøjbutik, **[7]** og **[8]**. Det er de selvsamme beklædningsdele, som Gulddítte Hestelund har på i de to selvportrætter *Hissy Fit I* og *Hissy Fit II*, men nu har kroppen forladt dem, og de hænger slapt på deres bøjler. Som spor fra den performative iscenesættelse, der allerede har fundet sted og er dokumenteret i selvportrætterne, indtager tekstilskulpturerne rummet som en performativ gestus. På et bord ligger to skulpturer i marmor. De ligner overdimensionerede skaller fra et insektlignende dyr; et skjold, der kan beskytte den bløde krop. Heller ikke i denne del af udstillingen er (menneske) kroppen til stede, og kun de tomme skaller står tilbage. Som værkerne hænger og ligger dér i vinduet, mimer de forbrugsgenstande, som accelerationssamfundet tilbyder den sårbare krop, der har brug for støtte og beskyttelse, og som Antonsen (2022) bemærker, vidner det om et samfund, der kapitaliserer på den udpinte krop, der ikke kan bære mere alene.

Det leder tankerne tilbage på Bellacasas materialenære omsorgsbegreb: at accelerationssamfundet, der har reduceret omsorg til et ensidigt objekt, hvor økonomisk profit er drivkraften, ikke bare udpiner jorden, som Bellacasa fremhæver, men at også kroppene udpines i denne økonomi. At kroppens forfald kunne være intimt forbundet til et økologisk forfald, og at fraværet af omsorg er et anliggende, der både angår menneskekroppen og planeten. Det private er planetarisk, for at citere Ørntoft.

I værkerne fremstår omsorgen som et ambivalent begreb, i tråd med den etymologiske dobbelthed, som jeg pegede på i begyndelsen af artiklen. Skulpturen, der ligner antydningen af en gravid krop, der skal bære et barn, er kollapset i det lille mørke rum; brystet, der skal give næring til barnet, står udpint tilbage. Det relationelle omsorgsarbejde er erstattet af forbrugsprodukter, der kan optimere og effektivisere den sårbare gravide krop, mens udstillingens titel, *Hissy Fit*, peger i retning af et hysterisk anfald. Det er netop i dette semantiske og affektive spændingsfelt, værkerne placerer sig: De dirrer af angst, sorg, omsorg og vrede. Et hysterisk anfald mod udpiningen af (mor)kroppen og en modstandshandling mod accelerationssamfundets rovdrift på kroppen og ditto planeten.

Mennesket har intet sprog for det, der foregår

I denne artikel har jeg forsøgt at skrive et sprog frem for, hvad det er, der foregår, for at citere Ørntoft igen. Jeg har forsøgt at anskueliggøre, hvad det er for nogle udvidede forestillinger om omsorg, der viser sig i et udvalg af Gulddítte Heste-



[7] Installationsfoto, *Hissy Fit,* Politikens Forhal, 2022.

lunds værker: at omsorg her ikke udelukkende kan ses som handlinger mellem mennesker, men snarere åbner for at tænke omsorg som en radikal materiel forbundethed. I selvportrætterne *Hissy Fit I* og *Hissy Fit II* træder moren som omsorgsfigur frem som en hybridfigur, der eksisterer i grænselandet mellem virkelighed og fiktion og mellem menneske og mere-end-menneske. Ved at skabe alternativer til de dominerende narrativer, der har formet den vestlige (kunst)histories syn på moren, muliggør værkerne andre historiefortællinger og herfra andre potentielle forestillinger om den krop, der drager omsorg. I de



[8] Installationsfoto, Hissy Fit, Politikens Forhal, 2022.

to fotografiske værker *V.* og *E.I.* tager omsorgen form som en involvering, der rækker ud over menneskelige handlinger og snarere er et spekulativt anliggende og en materiel forpligtelse. Her træder moren som omsorgsfigur frem som en radikal materiel forbundethed, der har et forandrende potentiale. I Gulddittе Hestelunds udstilling *Hissy Fit* er (menneske)kroppen både fraværende og til stede. Værkerne antyder et slægtskab mellem (mor)kroppen og det planetære og viser, at udpiningen af kroppen kunne være intimt forbundet til udpiningen af planeten. At fraværet af omsorg er et anliggende, der angår både kroppen og planeten. Det er et hysterisk anfald og en modstandshandling, der i sig selv rummer et potentiale for forandring. Ikke i betydningen af at komme videre, men i den forstand, at følelserne kan lede os ind i andre relationer til verden.[13]

ABSTRACT

Artist Lea Gulddittе Hestelund engages with the body as a material, a shape, and an ideological battlefield, and in recent years the caregiving body has entered her work. In this article, I examine how Gulddittе Hestelund grapples with the mothering and caregiving body by examining the self-portraits *Hissy Fit I* (2022) and *Hissy Fit II* (2022), the photographs *V.* (2023) and *E.I.* (2023), and selected works from the exhibition *Hissy Fit* (2022). Building on feminist positions and in particular scholar Maria Puig de la Bellacasa, I argue that the works point towards an expanded notion of care by foregrounding other narratives and material kinship between human bodies and bodies of stone. Based on this, I argue that the works engage with care as a matter that is both personal and planetary, allowing an understanding of care that involves personal and ecological issues as well as timelines.

LITTERATUR

Ahmed, Sara. 2025. *Følelsernes kulturpolitik*. 1. udgave. Aarhus: Klim.

Antonsen, Dea. 2022. "Hissy Fit". *JP/Politikens Hus*. https://jppol.dk/kalender/lea-gulddittе-hestelund-hissy-fit/ (sidst tilgået 14. maj 2026).

Bellacasa, María Puig de la. 2017. *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*. 1. udg. Posthumanities. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Buller, Rachel Epp. 2016. *Reconciling Art and Mothering.* New York: Routledge.

Dahl, Hanne Marlene. 1997. "Mellem kærlighed og arbejde – Omsorgsteori: Traditioner og centrale temaer". *Kvinder, Køn & Forskning* 2: 56-64.

Frantzen, Mikkel Krause. 2021. *Klodens fald: æstetiske og økologiske perspektiver på olie, plastik og andre hyperabjekter.* København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi.

Gade, Rune. 2016. "Fotografier der virker". Dagbladet Information, 1. april 2016. www.information.dk/kultur/anmeldelse/2016/03/fotografier-virker (sidst tilgået 2. juni 2026).

Ginn, Franklin, Michelle Bastian, David Farrier og Jeremy Kidwell. 2018. "Introduction: Unexpected Encounters with Deep Time". *Environmental Humanities* 10, nr.1: 213-225.

Hanisch, Carol. 1969. "The Personal Is Political". Https://Www.Carolhanisch.Org/CHwritings/PIP.Html (sidst tilgået 14. maj 2026).

Haraway, Donna. [1985] 2021. *Et cyborgmanifest: naturvidenskab, teknologi og socialistisk feminisme i det sene tyvende århundrede*. 1. udgave. Aftryk. København: Mindspace.

Hestelund, Lea Gulddittе & Steiwer, Louise. 2017. *Lea Gulddittе Hestelund.* København: Roulette Russe.

Higgie, Jennifer. 2022. "Her er jeg: kvindelige selvportrætter gennem tiden". *Kvinder i opbrud* :49-65.

Horne, Victoria og Lara Perry. 2017. *Feminism and Art History Now: Radical Critiques of Theory and Practice*. London: Bloomsbury Publishing.

Jones, Amelia. 2004. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jones, Amelia. 2015. "Material Traces Performativity, Artistic 'Work,' and New Concepts of Agency". *The Drama Review*. 4 (vinter 2015): 18-35.

Kearey, Philip. 1994. "Marble". I *The Encyclopedia of the Solid Earth Sciences*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Laurberg, Marie. 2021. "Mor!" *Mor!* 12-32. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art.

Malatino, Hil. 2020. *Trans Care*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Micale, Mark. 1995. *Approaching Hysteria : Disease and Its Interpretations.* New Jersey: Princeton University Press.

Nodding, Nel. 1986. *Caring: a feminine approach to ethics and moral education*. Oakland: University of California Press.

Ordnet.dk. 2026. "Omsorg". https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=omsorg&tab=for (sidst tilgået 21. maj 2026).

Oxfordlearnersdictionaries.com. 2026. "Care". https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/care_1?q=care (sidst tilgået 31. januar 2026).

Pontoppidan, Andrea Fjordside. 2019. "Tid Til En Jordet Omsorg". *Periskop – Forum for Kunsthistorisk Debat*. https://doi.org/10.7146/periskop.v2019i22.117721

Skovmøller, Amalie. 2022. "Stenene, antikken, hvidhed, fænomenet og begrebet". *Marmor*. 127-132. Aalborg: Kunsten Museum of Modern Art Aalborg.

Slickers, Carolin. 2025. "Care". I *Environmental Humanities Glossary*. Department of Arts and Cultural Studies. https://artsandculturalstudies.ku.dk/research/art-and-earth/environmental-humanities-glossary/ (sidst tilgået 31. august 2026).

Smith, Amalie. 2017. *Et hjerte i alt*. København: Gyldendal.

Sontag, Susan. 1971. *On Photography*. London: Penguin Books.

Stjernholm Jepsen, Nanna. 2024. "Lea Gulddittе Hestelund. Shiver". https://static1.squarespace.com/static/5a392ec2edaed882e8f213fb/t/66362d627df68123b0a6c97e/1714826594874/SHIVER+exhibition+text.pdf (sidst tilgået 11. maj 2026).

Stjernholm Jepsen, Nanna. 2020. "Måske Skulle Man Være Lidt Mere Konkylie". *Atlas Magasin*. https://atlasmag.dk/kultur/kunst/m%C3%A5ske-skulle-man-v%C3%A6re-lidt-mere-konkylie (sidst tilgået 14. maj 2026).

Stjernholm Jepsen, Nanna. 2025. "Voldens spor". *No One's Gonna Love You Like I Do*. 52-70.

The Care Collective. 2020. *The Care Manifesto*. London: Verso Books.

Tronto, Joan C. 1993. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. New York: Routledge.

Vergès, Françoise. 2021. (oversat af: Ashley. J. Bohrer) *A Decolonial Feminism*. London: Pluto Press.

Wærness, Kari. 1980. "Omsorgen som lönearbete – en begreppsdiskussion". *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1, nr. 3: 6-17.

Ørntoft, Theis. 2018. *Solar*. København: Gyldendal.

NOTER

1. Artiklen er baseret på mit speciale fra Goldsmiths University of London, 2023.
2. Se blandt andet Hestelund & Steiwer 2017.
3. I en skandinavisk kontekst tænker jeg blandt andet på kunstere som Nanna Lysholt Hansen, Signe Johannessen, Tabita Rezaire, Christine Overvad Hansen og Every Ocean Hughes, hvis praksisser blandt andet kredser om tematikker, der knytter sig til den krop, der drager omsorg.
4. Her tænker jeg blandt andet på Vergès' *A Decolonial Feminism* (2021); Malatinos *Trans Care* (2020); The Care Collectives *The Care Manifesto* (2020) og Bellacasas *Matters of Care* (2017).
5. Her tænker jeg blandt andet på kunstnere som Claude Cahun (1894-1954) og Cindy Sherman (f. 1954).
6. For en kort introduktion til performativt fotografi se blandt andet Gade 2016.
7. En anden kunsthistorisk reference, som værkerne kan hænges op på, er de kvindelige kunstere, der i 1960'erne og 70'erne tog moderskabet som kropslig og politisk erfaring ind i

deres kunstnerskab (Laurberg 2021). I en dansk kontekst tænker jeg blandt andet på kunstnere som Kirsten Justesen (f. 1943) og Dea Trier Mørch (1941-2001), og internationalt på kunstnere som Mary Kelly (f. 1941) og Mierle Laderman Ukeles (f. 1939). Guldditte Hestelund står på skuldrene af denne historie, men afskiller sig samtidig herfra ved ikke at fremstille moderskabet som en særskilt kvindeerfaring.

8. 'Hissy fit' (på dansk: 'hysterisk anfald') kommer af det græske 'husterikos', som betyder 'fra livmoderen' og blandt andet er beskrevet af Platon, som mente, at hysteri opstod hos barnløse kvinder. I sorg over ikke at bære et barn rev livmoderen sig løs til stor smerte for kvinden (Micale 1995). I den moderne brug af ordet beskriver et hysterisk anfald det at være 'overdrevent hidsig, ængstelig eller på anden måde uligevægtig' (Ordnet.dk 2026).
9. Se også Amalie Skovmøller (2022, 132), der præsenterer en beslægtet læsning af Guldditte Hestelunds skulptur *Mantodea* (2018).
10. Se også Nanna Stjernholm Jepsens (2020) materialenære læsning af samtidskunstværker, heriblandt Guldditte Hestelunds udstilling *Consumed Future Spewed Up as Present* (2018).
11. Udstillingen var ledsaget af en tekst skrevet af kurator Dea Antonsen, som udfolder værkernes forbindelse til sundhedsmæssige og kapitalistiske spørgsmål i et feministisk perspektiv. Min læsning trækker også på disse referencer, men retter fokus mod værkernes materialitet og forbindelse til omsorg i en planetarisk og udvidet forståelse. Se Antonsen (2022).
12. I arbejdet med denne artikel har jeg fundet Nanna Stjernholm Jepsens sprogliggørelse af forholdet mellem skulptur, krop og materiale inspirerende og produktivt i forhold til at nuancere, hvad der er på spil i min læsning af Guldditte Hestelunds værker. Se blandt andet Nanna Stjernholm Jepsens (2025) læsning af Christine Overvad Hansens udstilling *No Ones Gonna Love You Like I Do,* 2025.
13. Se også den feministiske og intersektionelle tænker Sara Ahmed (2025), der har beskæftiget sig indgående med følelser som handlinger med forandringspotentiale.