Anita Mašková

FRA UNDERKASTET ANTAGONIST TIL GRÆNSEOPLØSENDE HELT

om graviditetsfigurens forvandlinger i feministisk tænkning – og moderkroppen som politisk domæne og kunstnerisk materiale hos Kirsten Justesen

> Vi bliver aldrig os selv/vi bliver aldrig kun os selv igen/vi bærer børnene,
> og vi bærer hinanden/vi bærer hinanden i os selv
> (Liv Nimand Duvå 2022, 248)

> vi kan ikke fortsætte alene med den samme oprørsfigur. ham, der kan rejse sig og gå alene og forrest, ham der kan ligge (sic!) alt bag sig øde. det liv og det arbejde som er oprøret skal kunne leves af den der må bære en anden eller noget andet med/det være sig en sorg, et barn, en svækket krop, en længsel, en kærlighed
> (Asta Olivia Nordenhof 2018)

Citaterne fra Asta Olivia Nordenhofs essay "Barslens Form" og Liv Nimand Duvås *Mødrenes Hus* er eksemplariske for det bemærkelsesværdige skift, der har fundet sted i repræsentationen af graviditet og moderskab i nyere dansk kunst og litteratur. Fra at være en krop uløseligt forbundet med essentialistiske forestillinger om kvinden og knyttet til den konforme, reaktionære og heteronormative kernefamilie (Liss 2009, Šimic & Underwood-Lee 2022) har den gravide i nyere dansk kunst og litteratur rejst sig som en kritisk figuration, der minder mennesket om, at det ikke kun er én. Med ét er der sket et brud på den – hvis ikke bemærkelsesværdigt fraværende, så i hvert fald sporadiske – tilværelse graviditetsfiguren har haft i dansk kunst- og litteraturhistorie. Den gravide er allevegne: I Nanna Lysholt Hansens performanceserie *Dear Daughter* (2013-15), i Shëkufe Tadayoni Heibergs digtcyklus *Æg* (2017), i Signe Parkin's *Grøde* (2019), i Lea Gulddittе Hestelunds graviditetsrustning *Womb. Wear* (2022), i Nordenhofs essay "Barslens form" (2018), i Julie Sten-Knudsens digtsamling *Syv Lag* (2021), i Duvås roman *Mødrenes Hus* (2022), i Nanna Gouls *Heksens Alfabet* (2022), i Olga Ravns roman *Mit Arbejde*

(2020), på Nour Fogs udstilling *Skumfødt* og i Marie Munks oppustelige hoppeborgsagtige livmoder *Placenta* (2022). Karakteristisk for de værker, der beskæftiger sig med graviditetsfiguren, er, at de tilskynder os til at forkaste det autonome individ for i stedet at se forbindelserne mellem frihed, afhængighed, indlejrethed og materialitet på ny. Her fungerer den gravide krops overskridelse af gængse grænsedragninger som afsæt for kritik og som det spekulative udgangspunkt for udforskningen af gensidigt afhængige slægtskaber mellem mennesker og forbundetheden på tværs af arter. På tværs af værkerne aktualiseres – selvsagt på forskellige måder og med forskellig vægtning – den gravides grænsers porøsitet, den gravide krops bærende og forbindende funktion, dens forstyrrelse af grænserne mellem selvet og den anden, dens pegen på tilblivelse frem for væren og på måderne, den forbinder mennesket med det endnu-ikke-menneskelige. Den økokritiske og feministiske kunst og litteratur, der i de seneste år har rettet skytset mod det selvberoende og autonome individ, har altså på overraskende vis fundet en oplagt helt i den gravide figur.

Også i feministisk teori har der de seneste år været en tendens til, at den gravide krop genartikuleres som en kritisk figur. Ikke mindst inden for posthumanistiske teoridannelser, er den gravides identitetsstøj blevet vendt til teoretisk gevinst. For eksempel har Rosi Braidotti brugt moderkagen som en etisk figuration, der fremhæver, hvordan humane og nonhumane kræfter i "maternal-placental-foetal"-relationen tilsammen udgør en forskelsgenerende assemblage (Braidotti & Hlavajova 2018, 315), mens Rodante van der Waal har agiteret for "the pregnant posthuman" som et nyt filosofisk subjekt, fordi det er knyttet til et jeg, der produktivt skaber "something other than myself, producing a stranger in myself, producing my inhuman in myself, carefully, quietly, in a constant state of waiting, making room" (Waal i Braidotti & Hlavajova 2018, 369). Fra at blive anset som en hindring for kvindens individualitet, er den gravide krop inden for feministisk kritik og kunst, blevet netop den krop, der danner afsæt for kritik af individtanken (Tyler 2000, Franklin 1991, Stacey 1997). Når hverken den gravide eller moderen længere er i opposition til feminismen, så åbner der sig, som kunsthistoriker Andrea Liss hævder, en række muligheder "for rethinking the representation of motherhood as more than a sign of codified femininity or as a muted allegory" (Liss 2009, xvi). Frigørelsen af den gravide og moderen fra de entydige afkodninger, der har været en tendens til at ty til, når det gjaldt disse motiver, tilskynder os til at genbesøge de værker, vi alligevel finder i det noget sparsomme værkarkiv over graviditet i dansk kunst og litteratur. Derudover udfordrer den nye bølge af graviditetsskildringer os ikke mindst til at stille nye spørgsmål til arkivet, der både kan kaste nyt lys over figuren i dansk kunst- og litteraturhistorie,

og samtidig give samtidens moder- og graviditetsskildringer en historie at forstå sig i forlængelse af.

Det leder mig til i artiklen at forfølge spørgsmålet om, hvordan frihed er blevet artikuleret og iscenesat i relation til den gravide krop i feministisk teori og kunst i 1960'erne-70'erne. Artiklen er derfor også en undersøgelse af, hvordan konstruktionen af den gravide krop kan fungere som et motivisk prisme for registreringen af forandringer, feminismen selv undergår. Undersøgelsen falder i to dele. Først vil jeg gennem nedslag i feministisk teori gøre rede for andenbølgefeminismens ambivalente forhold til moderfiguren. Dernæst følger en læsning af, hvad jeg anser for at være en overset hovedtekst inden for graviditets- og moderskabsfremstillinger i dansk kunst, nemlig Kirsten Justesens "Fra en Husmornovelle" fra 1977.

Graviditet som frihedshindring

> hun er fanget i naturens garn, er en plante, et dyr, et reservoir af kolloider, en rugehøne, et æg; hun er til skræk for børnene med deres kropsegoisme og til grin for unge mennesker
> (Simone de Beauvoir 1949/2020, 2, 318)

> Graviditet er midlertidig deformering af individets legeme for artens skyld
> (Shulamith Firestone 1970/1972, 210)

Simone de Beauvoirs *Det Andet Køn* fra 1949 varsler en tale om graviditet i vestlig tænkning. Værket er en undersøgelse af mulighederne for kvindelig frigørelse og drager læserens opmærksomhed mod de måder, hvorpå forestillingen om kvinden formes og gennemstrømmes af patriarkalske ideologier. På bogens første side stiller Beauvoir vrængende spørgsmålet "Hvad er en kvinde? Tota mulier in utero – en livmoder, vil nogle svare" (Beauvoir 2020, 1, 13). Selv giver hun berømt et andet svar på spørgsmålet om, hvad en kvinde er: "Man fødes ikke som kvinde – man bliver det" (Beauvoir 2020, 2, 15). Hovedkonklusionen i *Det Andet Køn* er, at kvinden historisk har fungeret som mandens Anden, en afvigelse fra det menneske vores forestilling om mennesket er formgivet efter. Er manden udgangspunktet såvel som idealet for mennesket, så er graviditet og moderskab, ifølge Beauvoir, en ekstrem manifestation af kvindens Andethed. Alligevel fører Beauvoirs diagnose ikke til en opvurdering af graviditet – tværtimod går hun afromantiseringens ærinde. Hun forkaster den livmoder, kvinden er blevet gjort identisk med og den forbindelse mellem natur og kvinde, der historisk er blevet etableret. Begrebsparret "immanens" og "transcendens"

står centralt i Beauvoirs diskussion af graviditet og moderskab såvel som i den feministiske kritik, der er blevet rejst af hende. Mens transcendens sigter mod overskridelse af det, der er givet, betegner "immanens" omvendt en gentagelsernes bliven ved det givne – en evig repetition af status quo og en overgiven sig til sine biologiske vilkår. I sin læsning af Beauvoir foreslår Alice Stone, at forskellene i begrebsparret har affinitet til kontrasterne imellem "novelty/repetition, creation/maintenance, endurance/transcience, and existence/mere life":

> I take the core feature of immanence to be that, rather than projecting forward goals and values that we create and that go beyond anything contained in the given, we passively allow our situation to supply goals to us. We take our guiding purposes from the state of the world as it already exists. Doing housework is a case in point, for Beauvoir. When I wash up, I create nothing new but merely restore things to how they were before the dishes were dirtied. My goal – having clean dishes – is to maintain the status quo, not to transcend and re-interpret it (Stone 2017, 125)

Historisk har transcendens været forbeholdt manden, mens kvinden, bundet til det huslige arbejde og moderskabet, har været fastholdt i immanens. End ikke graviditeten, hvor én bliver til to, bringer hende "ud af hendes immanens; det er kun i dets legemlige aspekt, at hun danner, ernærer og passer barnet; hun kan aldrig skabe andet end en rent faktisk situation, som det alene tilkommer barnet i dets egen frihed at gå ud over" (Beauvoir 2020, 2, 353). I samme nu den gravide krop transcenderer sig selv, træder immanensen frem i al sin vælde:

> Det ejendommelige ved den svangre kvinde er, at i selv samme øjeblik, hvor hendes krop rækker udover sig selv i transcendens, fremtræder den også i hele sin immanens, trækker sig ind i sig selv i sine anfald af kvalme og utilpashed; den ophører med kun at være til for sig selv, men samtidig bliver den mere voluminøs end nogensinde (Beauvoir 2020, 2, 318)

Den oplagte grænseoverskridelse der finder sted under en graviditet, tjener snarere det, Beauvoir kalder "arten", end det kommer det kvindelige subjekt til ære. Selvom hun kritiserer traditionen og sin samtid for at gøre kvinden til mandens "andet", gentager Beauvoir samtidig denne figur, der gør manden til norm, når hun på ny gentager en særlig forbindelse mellem kvinden og naturen, der gør det sværere for kvinden at undslippe immanens. Graviditet truer kontinuerligt kvinden med at trække hende ind i immanens, og Beauvoirs konklusion er da også, at den gravide i stedet for at fortabe

sig i sit eget kød bør ignorere sin graviditet og koncentrere sig om andre anliggender, hvis hun skal gøre sig nogle forhåbninger om transcendens (Beauvoir 2020, 2, 324). Med reference til Colettes dagbøger om sin egen graviditet, skriver Beauvoir: "En af hendes venner, fortæller Colette, kaldte dette lykkelige svangerskab et "mandssvangerskab". Og det ser også ud til, at hun hører til den type kvinder, der bærer deres tilstand tappert, fordi de ikke går helt op i den" (Beauvoir 2020, 2, 326). Beauvoirs lovprisning af "mandssvangerskabet" synes at bekræfte den implicitte forståelse i hendes tænkning, at mænd har en privilegeret adgang til transcendens. Selvom den gravide, ifølge Beauvoir, oscillerer mellem følelsen af på den ene side at være suget ind i immanensen og på den anden side, at hun udøver transcendens, lyder den autoritative og kontante dom, at sidstnævnte "kun [er] en illusion" (Beauvoir 2020, 2, 319). Kvindens realisering som moder indebærer en tilintetgørelse af hende selv som subjekt. Ikke overraskende er konstateringen om, at Beauvoir har baseret sin feminisme "around the rejection of motherhood" (Symons 2010) populær. De mest toneangivende feministiske studier af graviditet fremhæver, hvordan graviditet i Beauvoirs tænkning er en passiv omstændighed under hvilken kvindens identitet, subjektivitet såvel som frihed, ofres til fordel for en forståelse af den gravide som livets passive værktøj (Mullin 2005, Verhage 2013, Matthews & Wexler 2000, Tyler 2000, Oliver 2012). Kelly Oliver læser for eksempel Beauvoirs bog som "as much against childbirth and motherhood as it is against the patriarchal notions and institutions that circumscribe them" (Oliver 2012, 23). Olivers fremhævelse af Beauvoirs afskrivning af graviditet, er eksemplarisk for den kritik flere feministiske studier har rettet mod hende siden 1990'erne. Læser man Beauvoir, får man da også den tanke at hun i ambitionen om at gøre kvinden gyldig på lige fod med manden – for "at føre frihedens herredømme til sejr" ved at kønnene "utvetydigt hævder broderskab" (Beauvoir 2020, 2, 596) – får et problem med graviditet. Projektet bliver at løsrive kvinden fra den livmoder, hun har været trælbundet af, og som har været locus for undertrykkelsen af hende. Skal kvinden blive en broder, en aktiv agent i verden, er graviditet, som Matthews og Wexler fremhæver i deres læsning af Beauvoir, en næsten uoverkommelig hindring. Som konsekvens er deres konklusion, at Beauvoirs tillid til den gravides mulighed for autonom subjektivitet kan ligge på et meget lille sted (Matthews & Wexler 2000, 4).

Beauvoirs tanker fik stor betydning for andenbølgefeminismen gennem 1960'erne-1970'erne og mange af tidens antimoderskabstendenser havde deres rod i Beauvoirs måde at tænke på (Takševa 2019). Foruden *Det Andet Køn* var Betty Friedans *The Feminine Mystique* fra 1963 banebrydende for andenbølgefeminismens gennemslagskraft i løbet af 60'erne. Med sit

begreb "the feminine mystique" analyserede Friedan sin samtids forestilling om, at det var i gerningen at blive husmor, kvinden ville blive opfyldt som menneske, mens viljen til at arbejde, uddanne sig og have politiske holdninger i al væsentlighed blev anset som ukvindelige. Hvad Friedan så, var dog ikke lykkelige husmødre, men i stedet isolerede og fremmedgjorte skikkelser, hvis sukken "var dét det?" kunne høres, men ikke tales:

> The problem lay buried, unspoken, for many years in the minds of American women. It was a strange stirring, a sense of dissatisfaction, a yearning that women suffered in the middle of the twentieth century in the United States. Each suburban wife struggled with it alone. As she made the beds, shopped for groceries, matched slipcover material, ate peanut butter sandwiches with her children, chauffeured Cub Scouts and Brownies, lay beside her husband at night — she was afraid to ask even of herself the silent question — "Is this all?" […] We can no longer ignore that voice within women that says: "I want something more than my husband and my children and my home" (Friedan 2010, 1582-1584).

Friedans tekst om mødrenes længsel efter en meningsgivende identitet foruden den, moderskabet kunne tilbyde dem, er sigende for den ambivalens, der fra begyndelsen var installeret over for moderen i andenbølgefeminismen. På den ene side var kampen knyttet til moderens krop, på den anden var den orienteret mod en løsrivelse fra denne krop. Som Drude Dahlerup skriver hang ambivalensen sammen med det dobbelte sigte, der dels gik på at opvurdere moderskabet og samtidig rive modermærkatet af sig: "[R]ødstrømperne ville ikke acceptere samfundets nedvurdering af moderskabet, men man ville heller ikke opsluges af moderrollen, og man ville for enhver pris undgå husmoderfælden" (Dahlerup 2001, 12). I ambitionen om at adskille kvinden fra moderen var tendensen, at moderen blev en antagonistisk figur, der måtte forkastes i kampen for selvstændighed. Meningen måtte findes andre steder.

Fra begyndelsen var kvindebevægelserne orienteret mod moderkroppen. I 1920'erne så de første husmoderforeninger dagens lys i Danmark, i mellemkrigsårene rejste kvindesagen krav om frivilligt moderskab, mens feminister op igennem 70'erne på tværs af lande kæmpede for retten til fri abort, om lettere adgang til præventionsmidler og krævede at mænd tog mere del i det huslige arbejde. Det var kampe for tiltag, der skulle sikre kvinders ret til deres egne kroppe, at moderskabet beroede på kvindens aktive valg og som skulle gøre det muligt for kvinden at være andet end mor. Med industrialiseringen og den teknologiske udvikling, der dels fik kvinderne på arbejdsmarkedet, dels gjorde svangerskabsforebyggelse og

abort mulig i flere lande, fik kvinden også historisk nye muligheder for at overskride sin biologi.

For Shulamith Firestone bar den teknologiske udvikling på et løfte. I sin kontroversielle bog *Kønnenes Dialektik* fra 1970, som hun i øvrigt dedikerer til Beauvoir, ser Firestone den teknologiske udvikling som dét, der kan gøre det muligt for kvinden at undslippe den reproduktive krops immanens. I værket hævder hun, at dikotomien mellem mand og kvinde og den ulige arbejdsfordeling i reproduktionsarbejdet har været roden til maskulin dominans, til den økonomiske udnyttelse af underklassen, racisme, imperialisme og økologisk uansvarlighed. "Graviditet er barbarisk" (Firestone 1972, 198), bekendtgør Firestone eftertrykkeligt og identificerer kvindens rolle i reproduktionen som kilden til hendes undertrykkelse. Imidlertid ser Firestone den teknologiske udvikling som et løfte om en utopisk fremtid, der kan løse problemet med kønsforskelle ved at erstatte biologisk reproduktion med ektogenese – udviklingen af embryoner i kunstige livmodere – for at frigøre kvinder fra "the tyranny of their reproductive biology by every means available" (Firestone 1972, 206). Firestones militante pragmatisme lyder sådan her: Hvis bare kvinden kunne gøre sig fri af af sin reproduktive krop, ville hun kunne blive ligestillet. Kvindens frihed er i den forstand betinget af afkaldet på den gravide krop, der for Firestone ikke kun synes at være identisk med undertrykkelsen, men også affektivt vækker ubehag: "Jeg tror ikke på det, mange kvinder nu siger, at grunden til den gravide ikke betragtes som smuk udelukkende skyldes kulturel perversion. […] Graviditet er midlertidig deformering af individets legeme for artens skyld" (Firestone 1970, 210).

I lighed med Firestone og Beauvoir anså flere graviditeten som en undertrykkende tilstand, der konsoliderede traditionelle kønsroller og truede med at afkræve kvinderne den individualitet, de kæmpede for at opnå (Bye 2017, Stabile 1994). For eksempel hævdede den feministiske skribent Susan Brownmiller at "Pregnability […] has been the basis of female identity, the limit of freedom, the futility of education, and the denial of growth" (Brownmiller i Allara 1994, 22). Moderkroppens topografi blev, som Friedan beskrev, forbundet med hjemmets aflukkede rum, der eksisterede i opposition til den offentlige sfære, og som afsondrede kvinden fra social og politisk diskurs og mandsdomineret arbejde på tværs af klasser. At blive mor indebar for især den hvide middelklasses kvinder, at hun blev isoleret i hjemmet og ekskluderet fra det arbejdsmarked, som mange ønskede at tage del i på lige fod med mændene. Ikke desto mindre så forudsætter Beauvoir, Friedan og Firestones forskellige analyser af graviditetens og moderskabets konsekvenser for kvindens subjektivitet et meget specifikt subjekt. I sin kritik af den tidlige feminismes modstand mod moderskab,

skriver bell hooks for eksempel "Early feminist attacks on motherhood alienated masses of women from the movement, especially poor and/or non-white women, who find parenting one of the few interpersonal relationships where they are affirmed and appreciated" (hooks 2021, 88). Mens hooks fremhæver eksklusionen af ikke-hvide og underklassens kvinder, tager Tatjana Takševas tilsvarende kritik af feminismens forudsatte subjekt udgangspunkt i valoriseringen af det autonome, uafhængige individ som målestok for kvinders frigørelse: "Motherhood and the maternal have come to function as one of hegemonic feminism's "others" — an othering that as a discursive and institutional practice legitimizes the reproduction of its preferred subjectivities" (Takševa 2019, 40). Logikken er, at konstitutionen af det autonome individ som feminismens privilegerede subjekt indebærer eksklusionen af relationelle identiteter – identiteter som moderen såvel som den gravide er emblematiske for. Hvis idealet for frigørelse er den selvberoende éner, hvis manden bliver normen for forandring, fordi han besidder de friheder, man kæmper for, ja, så vil den gravide pr. definition aldrig kunne være fri. Denne individualistiske lighedsideologi (Dahlerup 2001, 4) indebærer ikke kun, at den reproduktive krop bliver en iboende hindring for ligestillingen, men den gør det også vanskeligt at forstå graviditeten som andet end ufrihed.

Moderfiguren i femnistisk kunst 1965-1975

I kølvandet på andenbølgefeminismens fokus på kvinders levede erfaringer opstod behovet for at forstå, hvordan kvinden var vævet sammen med, artikuleret igennem, formet og kodet af de billeder og fortællinger, der cirkulerede i kulturen. I den sammenhæng blev også kunsten for feministisk orienterede kunstnere "en ny, bevidst udforskning og navigation i spændingsfeltet mellem den private erfaring på den ene side og de sociale og samfundsmæssige begivenheder, konventioner og strukturer på den anden" (Anderberg 2015, 11). Intentionen var – med kunstneren Kirsten Justesens ord – at "formulere, hvordan vi kunne lave kunst, som hang sammen med vores egen situation; at gøre det private offentligt, at tage fat på alle de ting, der er i kvindernes univers – at gøre det personlige politisk" (Justesen i Svendsen 2022). Opmærksomheden på "kvinden som en tildelt rolle" (Rex 1977/2015, 185), der blev formet og reproduceret af de billeder, der cirkulerede i kulturen, gjorde "Kvinden" og de figurer og roller, i hvilke hun fremtrådte, oplagt som genstand for den billedkunst, der stillede "sig til rådighed" i kampen "for at lave virkeligheden om" (Christiansen 1974/2015, 184). At tænke og arbejde i sammenhænge mellem kunst, politik og hver-

dagsliv var centralt for tidens kvindelige kunstnere og udforskningen af den private erfarings sammenfiltring med prototypiske kvindefigurer blev en måde, denne forening kunne ske fyldest. Den øgede opmærksomhed på repræsentationen af kvinder, på betydningsproduktionen og cirkulationen af billeder var en betydelig faktor i opgøret med reduktionen af kvinden til enten luder eller madonna, mor eller seksuelt objekt. Luderen, Husmoderen, Skønheden, Heksen, Sirenen, Konen, Bedstemoderen, Moderen, Datteren, Stedmoderen var figurer, der tjente til at opretholde et patriarkalsk system, klassehierarkier og kvindens undertrykkelse. En måde at forstå figurerne på, er gennem Julia Kristevas analyse af graviditetsfiguren over dem alle, nemlig Jomfru Maria. For Kristeva er Jomfru Maria-figuren et kulturelt konstrukt, der effektivt reducerer den gravide til et stivnet idealbillede, eksemplarisk for hvordan "motherhood has been cemented in a frozen image […] freed from the heterogeneity of human embodiment and the oscillating rhythms of maternal temporality, the latter capable of sustaining difference and female singularity" (Söderback 2010, 5). Hvad den uberørte Jomfru savner, er det kød, der skulle gøre hende til menneske, det er følelsesmæssige ambivalenser, affekter og temporalitet – hun er en jomfru uden den historie, den krop og det kød, der skulle sikre hendes menneskelighed. For Jesus bliver måske nok menneskelig gennem sin mor, men som Kristeva skriver "the humanity of the Virgin Mary is not always evident" (Kristeva 1985, 134). Figuren foregiver at være krop, men bliver netop først til figur i kraft af den specifikke og materielle krops fravær. Den taktile kvindelige krop forsvinder med andre ord i figurerne som repræsentationer.

Tidens populære genrer – body art, selvbiografien, happening og performancekunst – var effektive strategier til at angribe figurernes idealitet og historieløshed. Ikke mindst fordi disse genrer altid implicerer den levende, taktile krop, figurerne som kropsliggjorte idealiseringer fortrænger. Mens figurerne nogle gange blev performet og genopført, så fremmanedes de andre gange via genstande som led i de avantgardistiske og demokratiske strategier, der kendetegnede 1965-1975'ernes feministisk orienterede kunst (Anderberg 2015, 15): Luderens lakerede støvler, Husmoderens opvaskemaskine, Skønhedens falske øjenvipper. Gulvspande og høje hæle, mannequindukker og koste, latexdragter og kaffekopper, sutteflasker og nylonparykker var tilbagevendende genstande i kunsten. Foruden at anfægte grænser mellem kunst/ikke-kunst, fin- og populærkultur forbandt brugen af disse genstande også den kvindelige erfaringsverden med de undertrykkelsesfigurer, der formede kvindernes virkelighed i en hverdagsnær kunst, der forenede det private med det politiske og de idealiserede kvindebilleder med den materielle krop.

Som Husmoderen, Konen og Skønheden blev også den gravide artikuleret som en af undertrykkelsens former og figurer, som der måtte gøres op med som led i kampen for "at opnå økonomisk, seksuel og social ligestilling samt finde sin egen identitet" (Svendsen 2022). Ifølge kunsthistoriker Andrea Liss, blev den gravide figur – såvel som moderfiguren som motiver i vestlig feministisk kunst betragtet – henregnet til undertrykkelsens former og figurer, der ikke tilbød meget gods i kampen for at formulere en selvstændig identitet fri for de undertrykkende former, kvinden hidtil var blevet forstået i kraft af:

> The mother, however, remained a silent outcast for many feminists who strategically needed to distance themselves from all that was culturally coded as passive, weak, and irrational, sometimes repudiating their own mothers in the process (Liss 2009, xv).

Også i dansk kontekst er den gravide påfaldende fraværende i 1970'ernes feministiske kunstpraksis. Formentligt har de kvindelige kunstnere frygtet at blive fastholdt i og reduceret til rollen som mor, skulle de formaste sig til at tematisere moderskabet i deres kunst. Den gravide krop var problematisk: Mærket som en krop, der hørte til den patriarkalske kernefamilie, var den simpelthen vanskelig at forestille sig nye identiteter og visionære fremtider med. Det er for eksempel tilfældet i Ursula Reuter Christiansens feministiske hovedværk, *Skarpretteren* fra 1973, der undersøger muligheder for subjektivitet og agens i et patriarkalsk samfund. Dét, at den gravide krop indeholder selvet og den anden, gør den oplagt som en figur, der kan gøre rede for den patriarkalske besættelse af kvindens krop: "Igen var jeg svanger. Hvor skulle jeg mon føde dette barn. Igen en snylter, som skulle udsuge min krop" (Christiansen 1973). At få børn tilbyder måske nok en form for anerkendelse og lise i *Skarpretteren*, men det involverer samtidig fornedrelse og det med forudsigeligheden og reproduktionen af det givne til følge:

> Den ny dag ser mit hoved hængende på husets port, bag hvilken jeg måske kommer til at leve mange år endnu. Opofrende i deres andres tjeneste. […] Over alt den samme misere: Er børnene en undskyldning for hellere at ville blive i det kendte, hellere at foretrække sikkerheden, beskyttelsen, fornedrelsen. Hellere trygheden end fremstødet til det uvisse? Fat mod! Det næste store øjeblik i historien tilhører os! (Christiansen 1973)

Tendensen var at udforskningen af en identitet foruden den historisk tildelte rolle som garant for næste generation, i bedste fald gjorde den gravide krop

overflødig, og i værste fald knyttede den til reproduktionen af undertrykkelse og konservative kønsroller. Mens den gravide krop var et problem for Beauvoir og Firestone, fordi den trælbandt kvinden til reproduktionens bliven ved det givne, så synes den gravide figur også i 70'ernes feministiske kunstpraksis at være en antipolitisk figur uadskillelig fra den historiske undertrykkelse af kvinden. Gennem udforskningen af andre identiteter for kvinden foruden moderskab eller ved positioneringen af moderkroppen som en undertrykkelsens figur, var tendensen, at den gravide figur snarere end at være genstand for kritisk genforhandling blev gjort identisk med undertrykkelsen og dét med afvisning og oprør til følge.

"Fra en Husmornovelle"

Ingen anden kunstner jeg er stødt på i granskningen af graviditetsmotivet i dansk kunst, har som Kirsten Justesen bidraget til arkivet. Kirsten Justesen (1943-) er en dansk billedkunstner og en hovedfigur inden for den tidlige krops- og performancekunst (Anderberg 2016, 569). I årene 1969 og 1973 hvor Justesen var gravid med sit første og andet barn skaber hun en række værker under titlen *Omstændigheder*. *Omstændigheder* kan derfor bedst, som Sofie Olesdatter Dennig Bastiansen foreslår, forstås temporalt som et "kunstnerisk forløb" (Bastiansen 2018, 31), der finder sted på tværs af en lang række medier. Det tidligste værk, der bærer titlen *Omstændigheder* er en seks minutter lang uredigeret film, der dokumenterer udfærdigelsen af en gipsafstøbning af Justesens gravide krop i syvende måned. Senere blev gipsafstøbningen brugt i værkserien *Omstændigheder* (1969), der består af fire glasfiberarmerede epoxy-afstøbninger af en gravid torso serielt placeret side om side. Hver torso er unik: Fra den ene stikker blå plastiksommerfugle ud fra en gageindbunden torso, én er iklædt brunt blødt skind, en anden er klistret til med private fotografier, der dokumenterer den familiehistorie, barnet vil blive født ind i og af de familiemedlemmer, hvis træk det kommende barn vil få. Den sidste er dækket til af dokumenter fra det offentlige såvel som fra private organisationer og virksomheder, der har en – i hvert fald potentiel – aktie i det kommende barn. Alle skulpturerne aktualiserer, som Birgitte Anderberg har påpeget, den gravide krop som under besættelse: "dels *indefra* af en fremmed tilstedeværelse […], dels *udefra* af den gravide krops genealogiske og sociale inskriptioner" (Anderberg 2015, 64). *Omstændigheder* rummer også en serie af 100 sort/hvide fotografier, der tematiserer den gravides muligheder inden for de herskende æstetiske såvel som kulturelle diskurser (Anderberg 2016, 574)

og som i deres portrættering af en nøgen gravid kvinde er helt "enestående i kunsthistorien" (Poulsen 2009, 88).

Foruden de nævnte værker tæller *Omstændigheder* også skulpturserien *Omstændigheder Genstande* fra 1971 og – ikke mindst – en række tekstarbejder. Det gælder "Når formødrene festede" i *Bladet Kvinder* (1979), der blev udgivet i årene 1975-1984, essayet "Omstændigheder" fra antologien *Kvinder og kvindebevægelse: 11 rødstrømpehistorier* fra 1974 og ikke mindst den selvbiografiske "Fra en Husmornovelle", der blev udgivet i *Billedet som Kampmiddel* i 1977.

Fordi Kirsten Justesen er billedkunstner, bruges teksterne, når de inddrages i forskningslitteraturen, typisk som afsæt for kunsthistoriske refleksioner over Justesens værker eller som kilder til at belyse Justesens kunstpraksis. Det er der selvsagt gode grunde til. Alligevel vil jeg forsøge at løsrive "Fra en Husmornovelle" fra sin støttebensfunktion for i stedet at gøre novellen til fokus for min læsning og kun sekundært inddrage den øvrige værkproduktion. "Jeg har altid haft en fantastisk respekt for ord" (Justesen 1974, 60), skriver Justesen i 1974, og det synes derfor oplagt at mønstre den samme opmærksomme respekt over for Justesens. Derudover er pointen, at den opmærksomhed, vi i dag ser blandt forfattere og kunstnere til at tænke den gravide som en helt, har få, men vigtige forløbere i arkivet. Skal vi undgå at blive gidsler for vores samtid, er arkivet det sted, der rummer løftet om frihed (Perkins 1993, 185). Hvordan altså blev den gravides potentialer artikuleret på lignende vis, men under andre omstændigheder for 50 år siden?

Kvinden skaber og manden kommer til syne

Husmornovellen begynder med ordene: "Det er her, det hele starter, og inden du ved af det, har det taget røven på det, der var dig" (Justesen 1977, 121). Det er denne bevægelse, husmornovellen fortæller om: *Noget* sætter *noget* i værk, og *nogen* forandres som konsekvens. Igennem min læsning vil jeg argumentere for, at det er graviditeten, der sætter *noget* i værk, at dét noget, der sættes i værk, er en kønspolitisk bevidstgørelse og at den *nogen*, der forandres undervejs, er Justesen selv. Som titlen indikerer, er det Husmoderen, der har ordet igennem den selvbiografiske novelle. I begyndelsen henvender hun sig i du-form til dét "dig", hvis forandring, læseren har fået betroet. Selvom al udsigelse involverer to instanser – en afsender og en modtager simpelthen – så gælder det særligt for den du-form, Justesen anvender, at teksten også involverer en tekstligt indlejret adressat, nemlig det du, der optræder i teksten. I novellen skvulper de

to instanser nu og da sammen i en selvhenvendelse Justesen laver til sit førgravide jeg. Som en kile, der splitter selvet selv mellem et førgravidt du og et efter-gravidt jeg markerer du-formen radikaliteten af den transformation, jeg'et undergår, idet hun bliver gravid. Så gennemgribende er graviditetens transformationen af selvet, at det ikke længere giver mening at forstå det førgravide selv som ét, der har identitet med det, der kom efter – det førgravide jeg må da blive et "du".

Som Justesen skriver i "Omstændigheder", der udkom et par år før novellen, er selvet i og med graviditeten selv blevet genstand for selvet: "Ved den sidste lægeundersøgelse forklarede jeg forsigtigt lægen mit ændrede forhold til, nå ja – mig selv" (Justesen 1974, 962). I tråd med periodens feministiske kunstpraksis har Justesen baseret "Fra en Husmornovelle" på det selvbiografiske og personligt erfarede, men den individuelle erfaring transformeres også til et kollektivt anliggende gennem det afpersonaliserende "du" – og det med en til tider ret så komisk effekt. Det gælder især de passager, hvor du'et adresseres gennem så biografisk specifikke situationer, at det afslører sig som Justesen selv. Som f.eks. her: "Og ved godt, at det ikke er dit liv, for du skulle jo lave skulpturer, og små fruer laver ikke skulpturer" (Justesen 1977, 121). Og du'et laver da også skulpturer. På kunstakademiet "[m]odellerer" du'et "efter den samme gibsgud [sic!] i måneder og han bliver stærk og potent og følsom inde bagved. Og du fortæller dig selv, at du ikke keder dig over potent følsomhed" (121). Elegant forener stykket implicit to kernekritikker, der var dominerende i den feministiske kunstkritik i 1965'erne-1975'erne gennem modelleringsbegrebet. Først gælder det billedkunstnerens konkrete modellering efter motiver og figurer, der ingen forbindelse har til kunstnernes levede virkelighed – som Justesen senere skriver, er det ikke potentfølsomme guder, men elementer "fra det virkelige liv: kaffekanden, landskabet, børnene, klæderne, stegepanden, bleerne, husene, sutteflaskerne" (127), hun senere bruger i sin kunst.

Stykket kan også læses sådan, at modelleringen ikke kun angår skulptørens konkrete kunstpraksis, men at "modelleringen efter den samme" gipsgud i bredere forstand også er den selvpraksis, kvinden foretager, når hun modellerer sig selv efter patriarkalske forestillinger om såvel kunstneren som kvinden. Relationen mellem kvinden og samfundet blev i periodens feministiske diskurs ofte artikuleret med udgangspunkt i splittelsen mellem 1) kvinden som en undertrykkende patriarkalsk institution, der blev opretholdt af en række normer og roller, kvinden forventedes at indtage og 2) kvinden som levet liv og erfaringsverden på den anden, der måske nok blev anset som betinget og formet af førstnævnte, men som ikke var

identisk med den. Dette mellemrum var samtidig et mulighedsrum, der gjorde dét, vi kunne kalde friheden, mulig.

Vender vi tilbage til "Fra en Husmornovelle", kan modelleringssituationen på kunstakademiet efter maskulint forbillede, netop læses som en iscenesættelse af en sådan relation mellem kvinde og samfund, hvor kvinden modellerer sig selv efter den "samme" (127) undertrykkende model, der opretholdes af samfundets institutioner (der i dette tilfælde er repræsenteret af Kunstakademiet). Denne læsning finder ikke mindst sin berettigelse i teksten "Omstændigheder", hvor Justesen fortæller om sin egen udvikling fra kvindebevægelsens begyndelse. Som i "Fra en Husmornovelle" er det den nagende fornemmelse, af ikke at kunne passe ind i de modeller, den kvindelige kunstner havde til sin rådighed og samtidig med vold forsøge at tilpasse sig dem, der kendetegner den førfeminstiske bevidsthed i "Omstændigheder": "Vi prøvede, men kunne heller ikke finde vores egne sammenhænge. Vi jonglerede med hinanden efter bedste kunstpolitiske, mandschauvinistiske evner" (Justesen 1974, 57).

Det er imidlertid endnu kun Moderen, der i novellen, har indsigten i den undertrykkende meddelagtighed, du'et gør sig skyldig i. Endnu kan "du" "fortælle dig selv, at du ikke keder dig over potent følsomhed", og bevidstheden om undertrykkelsen er stadig flakkende: "Du har lært, at du som kvinde godt kan opleve at en stilstand er livet. Du kan måske få det formuleret til at blive en undertrykkelse" (121). Du'et sanser måske nok en form for utilfredshed, et dødvande, men bevidstheden om forbindelsen mellem denne tilstand og selvmodelleringen er endnu ikke nået. Men det går ikke så godt med den modellering. I tråd med perioden har det feministiske projekt forandret sig. Søgte ligestillingsfeminismen lighed med manden, så genartikuleres ligestillingsprojektet med udgangspunkt i kvindens subjektivitet og erfaringsverden. Kvinden måtte med kunsthistoriker Lisa Tickners ord "be reclaimed from masculine fantasy, the 'lost' aspects of female body experience authenticated and re-integrated in opposition to its more familiar and seductive artistic role as raw material for the men" (Tickner 1978, 239). Slagkraftigt skrev den dansk-tyske kunstner Ursula Reuter Christiansen i den programmatiske tekst "Om det at lave kvindekunst" fra 1974:

> Mange kvinder vil hamle op med mændene, producere på deres betingelser, udslette egne kvindespecifikke erfaringer. Vore egne erfaringer er vor styrke! Dem skal vi ha' frem! Dem skal vi formulere, dem skal vi lave billeder om, dem skal vi fortælle videre (Christiansen 2015, 194).

Det var ikke en længsel efter at blive mand; "vi er", som Reuter Christiansen skrev, "sgu glade for at være kvinder, bare ikke på de betingelser man har påduttet os" (ibid.). Eller som Justesen senere skriver i sin husmornovelle: "Vi lærte at se på os selv og på samfundet på en anden måde. Vi ser kunsthistorie og kunstudfoldelse i et lidt andet lys. Det er kvinden og vores vilkår, drømme, kræfter, mulig- og umuligheder, jeg beskriver udfra mine egne og mine medsøstres erfaringer" (Justesen 1977, 127). Men før denne erkendelse nås i husmornovellen, kæmper du'et med sin selvformning efter mandligt forbillede: "Og i din politiske verden er der slet ingenting, der hedder kunst. Og i din private verden er der slet ingenting, der hedder kvinde" (121). Mens du'et modellerer sig selv efter den maskuline gipsgud, kan hun bilde sig selv ind, at køn er uvæsentligt, og at kønsroller er nogen, der ikke har noget med hende at gøre:

> Fra du flytter sammen med fyren og småforsøgende holder rollen op foran dig og pudser den lidt for familien og fniser, når professoren siger lille frue. Og du ved godt, at det ikke er dit liv, for du skulle jo lave skulpturer, og små fruer laver ikke skulpturer […] Og det er svært at komme frem i verden, og små fruer må holde ud, og kvinder er ustabile og ukoncentrerede og skal bare have tiden til at gå INDTIL (ibid.).

Husmoderrollen, fruerollen er nogle, hun endnu kan holde ud i strakt arm, lege med, le af og helt afvise som nogle, der skulle have noget med hendes liv at gøre. Men idet du'et afviser "fruen", for "du skulle jo lave skulpturer, og små fruer laver ikke skulpturer", så afsløres også du'ets egne patriarkalske forestillinger om, at det at være frue og det at være kunstner ikke kun er uforeneligt, men decideret lattervækkende. Som for at vise, hvordan du'ets umiddelbart idiosynkratiske nedgørelse af fruen hænger uløseligt sammen med samfundets patriarkalske konstruktion af kvinden, glider du'ets forestillinger om fruens begrænsede evner i næste nu umærkeligt sammen med den patriarkalske identificering af "kvinden" med moderrollen som hendes sande bestemmelse: "og små *fruer* må holde ud, og *kvinder* er ustabile og ukoncentrerede og skal bare have tiden til at gå INDTIL" (ibid. – mine fremhævelser). Når først fruen er etableret som den antagonist, det feministiske og kunstneriske subjekt definerer sig i modsætningen til, så bliver ægteskabet og det at få børn i sig selv en trussel. Og som Bastiansen skriver, var graviditeten da også for mange kvindelige kunstnere i 1970'erne "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" (Bastiansen 2018, 36).

I novellen bliver truslen ikke mindst sanselig i gentagelsen af det uro-

vækkende ”INDTIL”. Ordet gentages fire gange, altid i versaler. Og så kommer det da også. Det uundgåelige og pludselige *indtil*:

> 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 (Justesen 1977, 122).

Indtil implicerer noget, der er gået tabt. Noget har været tilfældet *indtil* dét pågældende tidspunkt, hvor det så ophørte med at være sådan. Men indtil er også noget indad-til, noget der peger ind-ad og lyder, når det siges højt som ”én til”. I den forstand rummer ordet både det temporale punkt, hvor du’et bliver gravid, såvel som graviditeten selv. Kunne kunsten og livet før tendensvist holdes adskilt af du’et, smelter det nu sammen i den gravide krop, der selv er blevet både skabende og skulpturel. Med graviditetens skulpturkrop bliver kunsten principielt uadskillelig fra livet og denne erkendelse transformerer og ”tager røven på det, der var dig” (121). Den kønnede erfaring af at blive gravid gør nemlig umuligheden af at modellere sig selv efter mandeguden helt ubestridelig. Fra at være kunstner der modellerede såvel skulpturer som sig selv efter maskuline Guder på Akademiet, er kunstnerens krop selv blevet både skaber og det materiale, skaberen modellerer med. Samtidig er hun i omverdens øjne paradoksalt nok også blevet en politisk og kunstnerisk ukampdygtig ”frue”, der vel holder ”op med at lugte af sur mælk inden efteråret”, og hvis kreativitet ikke må ”være til at leve af” (192).

Den kønnede transformation af den skabende gud til den skabende gravide, hvis skaben ikke anerkendes som hverken økonomisk eller åndeligt værdifuld bruges som direkte afsæt i et andet af Justesens graviditetsværker. Nemlig det popartagtige og serielle værk *Pussy-Power* (1969). Som Cecilie Høgsbro Østergaard skriver, er det et reproduktionsværk i dobbelt forstand:

> Pointen […] var formentlig, at den reproducerende kvindekrop kunne udkonkurrere den mandlige kunstner – og ved samme lejlighed sikkert også masseindustrien – som formgiver. Stilistisk blev popkunstens serialitet samtidig omsat til et billede på kvindepolitisk lighed, kollektivisme og solidaritet (Østergaard 2013).

Det er ikke kun den traditionelle kønnede polaritet mellem den mandlige kunstner og den kvindelige model værket vrangvender. Genbeskriver vi

John Bergers citat i *Ways of Seeing* – ”Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at” (Berger i Anderberg 2016, 572) – med udgangspunkt i værket, så kunne det meget vel lyde sådan her: ”Kvinden skaber og manden kommer til syne. Kvinden skaber manden. Mænd ser sig selv blive skabt”. *Pussy Power* udfordrer en række kunsthistoriske dikotomier mellem skabelse og originalitet, produktion og reproduktion og stiller spørgsmål ved, hvorfor den gravide, der helt konkret skaber mennesker, hvor der før intet var, samtidig kulturelt er blevet reduceret til en stum og tom beholder, et ”silent image […] still tied to her place as bearer, not maker, of meaning” (Mulvey 1989, 15).

I ”Fra en Husmornovelle” er det i og med graviditeten, at selvmodellering efter gipsguden viser sig futil og som en praksis, der dels opretholder valoriseringen af den maskuline tradition, dels selv er meddelagtig i usynliggørelsen af kvindens sociale og kropslige betingelser og levede virkelighed. Så i stedet begynder Justesen – nu som et jeg og ikke et du – at modellere efter sin egen, skulpturelle krop: ”Jeg bruger min egen krop, den kan klædes på, afstøbes, affotograferes, aftegnes” (Justesen 1977, 127).

Imidlertid er der ikke kun kunstnerisk og erkendelsesmæssig gevinst forbundet med graviditetens radikale transformation af du’et. At blive gravid indebærer også tab – sprogligt såvel som materielt. Tabet af sproget, der skulle gøre det muligt for det gravide subjekt at forstå den transformation, det undergår, tematiseres ikke mindst i ”Omstændigheder”: ”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” (Justesen 1974, 61). Sproget, Justesen søger, er samtidig umuligt at formulere med en krop, der modsætter sig sproget. Hvad hun har at ty til, er kun myter om den gravide: ”Når en barselskvinde for første gang træder ind i en anden mands hus efter sin forløsning, må man nødvendigvis give hende mad, ellers fylder hun huset med rotter og mus og allehånde utøj” (Justesen 1977, 123). Men sproget slår ikke rigtig til og kroppen selv modarbejder den sprogliggørende praksis.

I ”Fra en Husmornovelle” udforskes det, Justesen i ”Omstændigheder” ikke har sprog for. Alligevel er det kun i glimt, at Justesen kan gribe om sin erfaring med sproget i ”Fra en Husmornovelle”: ”De tilbageblevne billeder fra en opsplittet dag. Opsplittet nat. Opsplittet liv. Letsindig desorganisation kommunikeres også kun gennem de etablerede kanaler” (125). Sagen er bare den, at der ingen etablerede kanaler synes at være, når det kommer til formidlingen af graviditetserfaringen. Der ”er ingen social model at hoppe ind i” (Justesen 1974, 64), som Justesen skriver i ”Omstændigheder”. Ensomheden ved ikke at have et sprog og kun ringe

modeller der ikke forstår andet end lykke, gør graviditeten til en udelelig ulykke: ”Jeg er fanget i en fælde, og jeg må ikke fortælle nogen, at jeg er ulykkelig” (63). På paradoksal vis står forestillingen om den lykkelige gravide selv i vejen for den gravides lykke. I stedet opleves graviditeten som et både kropsligt, sprogligt og følelsesmæssigt fængsel, der afkræver kvinden hendes subjektivitet.

Men tabet er ikke kun sproget. Også pladsen, tiden og den uforpligtende frihed, der var i løftet om at køn ikke betød noget for ens muligheder, går tabt. Det er ”økonomiske, sociale og tidsmæssige begrænsninger” (Justesen 1977, 127), graviditeten fører med sig. Som i skulpturserien *Omstændigheder Genstande*, der aktualiserer den gravide krop som under dobbelt besættelse af fostret og omverdenen, har man også, når man læser Justesens husmornovelle fornemmelsen af vægge, der tætnes om hende i takt med graviditeten: ”INDTIL du bliver materialeforvalter af reproduktionens uhonorerede krav. Og barnesengene fylder op i rummene, og du får mindre plads og laver små ting, og hønsenettet vokser. Højt” (124). Klaustrofobisk fyldes rummene med ting, pladsen bliver trang, ”hønsenettet vokser”. Og i takt med nettets voksen skabes hun selv som den høne, nettet omslutter: ”Pludselig er jeg hjemmegående, initiativerne er langsomt og stille sivet fra mig. Mine krav til omgivelserne overtager pladsen./Nu venter jeg på. Han skal komme hjem./Utilfreds, rasende, røvrendt, udnyttet, udtværet, tudende, krævende, magtesløs, slave” (Justesen 1974, 64). I hjemmet isoleres hun fra det offentlige liv, mens det arbejde, hun gør i hjemmet, er usynligt og kompensationsløst, ”uhonoreret” og uden anerkendelse.

Graviditeten involverer en ambivalent (u)fri situation i ”Fra en Husmornovelle”. På den ene side skaber den bevidstheden om den historiske nedvurdering af kvinden som skabende væsen og tilbyder et formsprog, den kvindelige kunstner kan ty til i sin søgen efter at formulere en erfaringsverden særegen for kvinden. På den anden side isoleres kvinden i hjemmet, hun mister mælet, og det krops- og følelsesmæssige arbejde, hun gør, er usynligt, og anerkendes hverken som noget, der kunne have åndelig eller økonomisk værdi.

Ingen kvindekamp uden mor

Novellens mor kan ikke som før hun fik børn deltage i det politiske liv. Selvom hun har fået en anledning i og med sin graviditet, er hun for træt, hun skal tidligt hjem, lave mad. Som Justesen skrev i ”Omstændigheder”, er moderskabet ”den fuldkomne undertrykte situation – er det ellers ikke den der har fået folket på barrikaderne, endelig --- /jeg kan ikke få mine

støvler på. Jeg bliver hjemme" (65). Men det er ikke kun det "ind-til", der isolerer hende. Som Bastiansen skriver om "Omstændigheder", kan den "læses som en refleksion over, hvordan netop graviditet ikke entydigt og uden konflikt kunne indgå i det feministiske og politiske arbejde – hverken kunstnerisk eller i 1970'ernes kvindebevægelse" (Bastiansen 2018, 36).

Det er ikke kun barnet eller hjemmet, der er problemet. Novellens mor er også pludselig blevet besværlig for den kunstneriske og feministiske offentlighed, der ikke genkender hende som et politisk handlende eller kunstnerisk skabende subjekt, hvis gøren har værdi: "Husmoderdragten klistrer omkring dig. Den har aldrig haft plads i de politiske eller filosofiske teorier. Vask. Madlavning. Oprydning. Trøst" (Justesen 1977, 125). Beskrivelsen af Husmoderen som en dragt, der klistrer til kvinden, idet hun bliver mor, er en eksemplarisk beskrivelse af det skel mellem moderen som en patriarkalsk figur, der essentialiserer husarbejdet og samtidig gør det til kvindens sande bestemmelse, og det konkrete menneske, der snarere end at opleve at blive ét med sin sande natur, mærker moderfigurens snærende effekt. Socialt mødes hun, som var hun identisk med den patriarkalske fantasi om Husmoderen, men selv oplever hun det som en dragt, hun ikke selv har taget på. Og det er ikke kun på de traditionelle patriarkalske institutioner som akademiet, at moderkroppen ikke er velkommen. Heller ikke det politiske liv synes at kunne rumme Husmoderen: "*Og i din politiske verden la'r du vær med at gå tidligt hjem og se træt ud. Og i din private verden tænker du på din mor*" (Justesen 1977, 122). Splittelsen mellem den private verden, hvor moderen fylder og den politiske, hvor moderen og hendes betingelser ingen plads har, transformerer jeg'ets identiteter til uforenelige antagonister, der kræver plads på bekostning af hinanden. I en bemærkelsesværdig passage skriver moren imidlertid forsonende til et du, der ikke længere kun er hendes eget fortidige selv:

> Jeg kan godt forstå du forlader os, vores værste tid var netop også de år hvor vi uopholdeligt blev konfronteret med vores huslige utilstrækkelighed. (Du kan jo aldrig få en ordentlig mand sådan som du er!) Du er oven i købet velvoksen med en klar, logisk tankegang. Ak, den er kun til brug for din karriere. En opvask kan du ikke organisere (126).

I tekststykket optræder både et "jeg", et "vi" og et "du", der forlader et "os". Hvem forlader og hvem forlades? Parolen "Ingen kvindekamp uden klassekamp. Ingen klassekamp uden kvindekamp" genlød i dele af kvindebevægelsen i 70'erne og pegede på det forhold, at kvindeundertrykkelsen ikke partout ville blive ophævet i kraft af bekæmpelsen af det kapitali-

stiske klassesamfund, men kaldte på en parallel kamp mod patriarkatet (”Parolen” 1981, 46).

Stykket i novellen adresserer imidlertid ikke den mandsdominerede politiske klassekamp. Det var ikke mændene, der blev konfronteret med deres ”huslige utilstrækkelighed”. I stedet er det kvindebevægelsen selv, stykket adresserer. Var du’et den førgravide Justesen, der lod hånt om fruen og gav fanden i hendes muligheder, kan du’et her læses bredere som de revolutionære ”døtre”, der i deres frigørelseskamp lader ”mødrene” i stikken. Som Liss skriver, var tendensen i 1960’erne og 1970’erne, at Moderen ”remained a silent outcast for many feminists who strategically needed to distance themselves from all that was culturally coded as passive, weak, and irrational, sometimes repudiating their own mothers in the process” (Liss 2009, xvi). Og jeg’et i novellen forstår det godt. Når det hjemlige arbejde er blevet gjort til målestok for kvindernes værdi, er det ikke så underligt, at hjemmets traditionelle figurer er under anklage. Som kønsforskeren Maureen Reddy formulerer det, var feminismen i sin begyndelse ”largely a daughter’s critique, with a suspicion of mothers and motherhood, until the second half of the 80s a number of studies […] began to draw attention to the mother’s subjectivity” (Reddy i Cosslett 1994, 2). Tager vi i betragtning, at Reddy fremhæver anden halvdel af 1980’erne som begyndelsespunktet for feminismens afsøgninger af moderens subjektivitet, er ”Fra en Husmornovelle” et sjældent eksempel på, at moderen gøres til udsigelsesinstans snarere end til objekt for den.

Opgøret mellem moderen og datteren – mellem du’et og jeg’et i Justesens tekst – har sin pendant i den amerikanske digter Alicia Ostrikers nu – for studiet af moderskab i vestlig kultur – berømte digt ”Propaganda Poem: Maybe for some Young Mamas” (1975-1979). Digtet begynder med at skitsere en situation: Ostriker har læst sit gamle graviditetsdigt højt for en gruppe unge kvindelige studerende og i stedet for at finde digtet lige så ”ripe and beautiful” (Ostriker 2009, 43), som Ostriker selv gør, viger de tilbage og kalder babyer ”ulækre” og livsbegrænsende. Ostrikers vrede mod dem antænder digtet. Men som i Justesens ”Fra en Husmornovelle” angår konflikten ikke kun de unge feminister og hende selv, men også en indre konflikt mellem at være feminist og mor, mellem det både at leve op til patriarkalske fantasier om kvindens sande bestemmelse som mor, og samtidig være feminist. Som Ostriker skriver i sit digt:

> When I was in college everyone expected to get married and have babies, and everyone thought this was her own idea, although from this distance we can see that we were programmed. Presently everyone believes motherhood is the sinister invention of patriarchy (48).

Justesens tekst er klogere end Ostrikers i sin formulering af konflikten. I stedet for, som Ostriker gør, i vrede at agitere for moderskabet, eller omvendt helt at afsværge det, advarer hun i stedet forstående døtrene imod at gentage moderdrabet pâny ved i forsøget på at løsrive kvinden fra moderen, at gøre moderen identisk med den fantasi, de prøver at løsrive sig fra. Blev moderskabet som regel formuleret og anfægtet fra døtrenes perspektiv, så tager Justesen i sin novelle udgangspunkt i moderens subjektivitet fra moderens eget perspektiv. Og ikke nok med det så iscenesætter hun samtidig det i feminismen interne konfliktfyldte forhold mellem døtrene (du'et), der gør op med generationerne, der kom før, og som derfor kan ende med at skylle moderen ud med badevandet.

Denne splittelse i feminismen selv tematiseres også i teksten "Omstændigheder". I en passage beretter Justesen om et visit til Femø Kvindelejr. Hun er der med sin søn og sin gravide mave. De "havde ikke noget tøj på. Men nogle tegn. Jeg havde en nøgen dreng og en tyk mave. Jeg havde også en masse ord. De skulle udenom både drengen og maven" (Justesen 1974, 63). De tegn, hun bærer – barnet og maven – afkodes af dem, der "havde valgt at droppe mandssamfundet" (ibid.), som symboler på at Justesens er knyttet til et konformt heteroseksuelt begær. Hendes tale forstummes af denne afkodning, og som skulle de over en forhindring, må ordene "udenom både drengen og maven" før de høres. Hun føler sig "usolidarisk", og hendes gravide krop vækker afsky: "danske kvinder jeg kendte godt fortalte, at en gruppe havde givet udtryk for fysisk ubehag over min garniture" (ibid.).

Mens tonen i "Omstændigheder" er mere opgivende, så fører oplevelsen af at blive klistret sammen med den apolitiske Husmoder ikke til en afvisning af figuren selv i "Fra en Husmornovelle". I stedet genbeskrives hun, og denne gang som levet liv snarere end som den fantasifigur hun gøres identisk med. I den forstand ligner Justesens kritik og greb dét, Julia Kristeva gjorde i sit berømte essay "Stabat Mater" fra samme år, Justesen skrev sin selvbiografiske novelle, nemlig 1977. Ligesom Justesen adresserer Kristeva i sit essay reduktionen af femininitet til moderskab, og hævder samtidig at dét moderskab, femininitet er blevet reduceret til, meget lidt har at gøre med moderskabet, som det leves og erfares af subjektet. Med det afsæt vender Kristeva sin kritik mod den samtidige feminismes kald på nye repræsentationer af kvinden. Faren er nemlig, at idet feministiske stemmer kalder på repræsentationer af kvinden foruden moderskab, så gøres moderskabet identisk med den vedholdende fantasi om moderen, der har overskygget faktiske mødres levede erfaringer:

> When feminists call for a new representation of femininity, they seem to identify maternity with this idealized misapprehension; and feminism, because it rejects this image and its abuses, sidesteps the real experience that this fantasy obscures. As a result, maternity is repudiated or denied by some avant-garde feminists, while its traditional representations are wittingly or unwittingly accepted by the "broad mass" of women and men (Kristeva 1985, 133).

Konklusion er, at vi i vesten lever i en kultur, der de facto intet sprog har om moderskabet, der ikke påny forstummer moderen. Mens problemet for Beauvoir er naturaliseringen af moderskabet og det iboende løfte om lykke, hun knytter til det essentielle moderskab, er problemet for Kristeva snarere, at moderens levede erfaringer forstummes af den nok mest idealiserede og fantasmatiske gravide figur over dem alle – den Gravide Jomfru Maria. Det er ikke den uberørte jomfru, der i "Fra en Husmornovelle" truer med at forstumme moderen, men snarere hendes profane dobbeltgænger, Husmoderen, der frarøver hende handlekraft og agens. Der er, som Justesen skriver i "Omstændigheder", "ingen social model at hoppe i", før hun retter sig selv og kommer i tanke om, at "jo, du skal arbejde og fungere, som du plejer, indtil du smilende og lykkelig hopper i fødesengen" (Justesen 1974, 64). Det er ikke moderskabet, som sådan, der problematiseres i Justesens tekster. I stedet er det den desubjektiviserede sociale rolle, moderen tildeles, der reducerer hende til en blot og bar gentagelsesfunktion og som opretholdes af arbejdsdelingens underordning mellem manden som producent og kvinden som reproducent. Problemet er, når moderen gøres identisk med den patriarkalske fantasi om hende: Den lykkeligt selvopofrende, hvis kærlighedsgerning er at underkaste sig husholdningens behov, og som bebrejder sig selv sin klodsethed, når barnet løber ind i hende (ibid.). Fantasien bør rigtignok forkastes, men ikke moderen selv.

Graviditetens transformation

Selvom graviditeten for novellens mor indebærer sproglig armod, isolation, en mangel på figurer, hun meningsfuldt kan forstå sig selv i kraft af og desuden uhonoreret arbejde, er novellen alligevel først og fremmest en forsoningens og foreningens gestus. Den forsoner sig med den feminisme, der afviser moderskabet, og den forener selv de sfærer mellem kvinde, kunst, politik og moderskab, der gennem novellen fremstår konfliktfyldte og i uforsonlig spænding med hinanden. Som det i kursiv bedrøvet og fremmedgjort gentages i novellen:

> *Og i din politiske verden er der slet ingenting, der hedder kunst. Og i din private verden er der slet ingenting, der hedder kvinder […] Og i din politiske verden la'r du vær med at gå tidligt hjem og se træt ud./og i din private verden tænker du på din mor* (Justesen 1977, 121-122).

På kunstakademiet oplever Justesen, at kvinden fortrænges, på det politiske domæne nedvurderes kunstspraksissen såvel som moderskabet, mens moderskabet udelukker hende fra kunstnerisk såvel som politisk arbejde. Imidlertid opløses modsætningsforholdene helt ved novellens ende, hvor det politiske liv, kunstnerens arbejde og moderskabet forenes i én samlet kunst- og livspraksis.

Denne forenende gestus kommer også til udtryk i Justesens CV, der blev trykt i forbindelse med udstillinger i 1972 og 1975. Her står kunstgenrer som "tryksager" og "illustrationer" på ikke-hierarkisk vis side om side med "fødsler", "ægteskaber" og "rengøring": "Aktioner / Madlavning / Danse / Film / Rengøring / Tryksager / Happenings / Aborter / Illustrationer / Udstillinger / Ægteskaber / Scenografier / Fødsler / Environments / Rejser / Undervisning" (Justesen i Bastiansen 2018, 32-33). Når Justesen anvender kroppen som materiale, hvad end det er i billedkunsten, som skulptur eller som motiv i tekst, er det således en måde at iscenesætte og performe kroppen både materielt – som et konkret skulpturelt og formbart materiale – og samfundspolitisk, der helt opløser forestillede modsætninger mellem kunst, politik og (hus)moderskab. Som Bastiansen skriver:

> 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 (Bastiansen 2018, 33).

På tilsvarende vis tager novellen udgangspunkt i de spændinger og paradokser, der opstår, når den kvindelige kunstner får børn, og viser hvordan de dele af tilværelsen, der kulturelt holdes adskilt, rækker ind i hinanden. Det sørgmodige refræn, der i kursiv gentages med variationer gennem novellen om sfærernes uforenelighed, ender alligevel i sin tredje gentagelse i en slags forening: "*Og i din politiske verden, og i din private verden… Og vi er nogle stykker, og vi får mange børn, og vi arbejder meget. Atelieret ligger dog mellem køkkenet og børneværelset*" (Justesen 1977, 122). Sidste sætning ("*Atelieret ligger dog mellem køkkenet og børneværelset*") er en kernesætning i novellen. Den kommer fra et digt, Justesen skrev år forinden, og som dannede udgangspunkt for novellen.

Da jeg som omviser på SMK fortalte museets gæster om Justesens arbejde med *Omstændigheder*, fremdrog jeg ofte citatet som et eksempel på den samtidige feministiske kritik af hjemmets kvælende fængsling af kvinden i perioden, der strukturelt gjorde arbejdsforholdene for kvindelige kunstnere noget vanskeligere end for mændene. Men hvad jeg ikke var opmærksom på dengang var, at citatet også rummer en anden mulighed: I stedet for kun at være en ufrihedserklæring, bærer sætningen også vidnesbyrd om den forandring, der sker i Justesens egen kunstpraksis, idet hun bliver gravid og efterfølgende mor. I overensstemmelse med tidens kunstpolitiske projekt om at forene kunst og liv og få kunsten ud af kunstinstitutionerne og ind i virkeligheden, er kunstnerens arbejdsrum flyttet ud af institutionen og ind i hverdagslivets rum. Modellerede Justesen i begyndelsen af novellen fremmedgjort efter guder på akademiet, er atelieret nu rykket ind i hjemmet. Hun arbejder med hverdagsgenstande og insisterer i tråd med tidens parole om, at "det private er politisk" på, at det ikke er i modsætning til verden, men en del af den: "De elementer jeg bruger til at beskrive med er fra det virkelige liv: kaffekanden, landskabet, børnene, klæderne, stegepanden, bleerne, husene, sutteflaskerne" (127). I den forstand er moderskabet ikke en forhindring for hendes kunstneriske praksis, men den er til gengæld en transformation af den. Det er nemlig ikke, fordi moderskabet ikke forandrer noget. Som novellen begyndte "Det er her, det hele starter, og inden du ved af det, har det taget røven på det, der var dig" (121). Men transformationen var ikke dén, du'et frygtede. Frygtede du'et at blive ædt op af hjemmet og familielivet og i samme ombæring miste sig selv som kunstner og politisk væsen, så tog graviditeten i dén grad røven på hende. Kunst, kvinde, politik, liv – det hele smeltede sammen i den gravide krop.

Med moderskabet fortsatte hun ikke bare med at være kunstner og politisk aktiv, hun fandt et (form)sprog for de erfaringer, der intet var for. Det er værkerne, der ledsager novellen, i sig selv det performative vidnesbyrd om: Syv portrætbuster der forestiller barnets far, hans forældre og fire søskende, som Kirsten Justesen modellerede efter fødslen i 1969 for "at tilegne sig barnets fremmede træk" (Anderberg 2015, 64), private billeder af Justesen, hvis krop iklædes det epoxy, der kommer til at udgøre én af de fire gravide torsoer i *Omstændigheder Genstande*; ét af den endnu gravide Justesen, der holder om eller måske danser med den hvide, gravide skulptur. Der er fotografier af gravide kvinder, der hænger tøj op, en collage med et spædbarn i en stegepande; en tegning af hvad der ligner et forelæsningslokale på akademiet, hvor de studerende er skiftet ud med stegepander. Der er et billede af en skyline, der i stedet for bygninger består af sutteflasker og ét af et par sutsko der gennem en taleboble betror os: "Når jeg ser et rødt flag smælde... er det oftest fra køkkenvinduet".

Men kunstpraksissen ændrede sig som konsekvens af de forandrede materielle betingelser, moderskabet indebar. Som billedhugger er skulpturerne Justesens primære medie, men skulpturerne "kræver plads, arbejdsplads, lang produktionstid, kostbare faciliteter, og er dyre at sende rundt" (Justesen 1977, 127); med andre ord betingelser, der forudsætter en ret så privilegeret position, og som er uforenelige med Justesens situation. Som konsekvens forandres hendes egen praksis på to demokratiserende måder, der har affinitet til de avantgardistiske og folkelige strategier, der kendetegner 1970'ernes feministiske kunstpraksis: "Jeg bruger min egen krop […] Den er altid lige ved hånden" og "arbejder med mindre pladskrævende materialer, lettere tilgængelige materialer, billige materialer, papir og affald. Fotografi og silketryk. Det kan laves mange steder" (ibid.). Graviditeten forandrede Justesens praksis (Anderberg 2016, 569). Graviditeten aktualiserede Justesens egen krop som politisk domæne og kunstnerisk materiale i en, ifølge Østergaard, "mere bevidst kvindekamp" (ibid.) end tidligere. Og siden da – siden Justesen selv "blev skulptur" (Justesen 1977, 122) – har hun arbejdet med og iscenesat sin egen krop som materiale i sin kunst.

Graviditet og (u)frihed i "Fra en Husmornovelle"

I tråd med tidens eksperimenterende kunstnergruppers ophævelse af grænsen mellem kunst og liv og kvindebevægelsens parole om at gøre "det private politisk", forbinder "Fra en Husmornovelle" kropslige erfaringer af graviditet og moderskab med kunst- og samfundspolitiske anliggender. Men "Fra en Husmornovelle" er ikke kun identisk med sin tid. Den forbindelse Justesen ser mellem den amerikanske maler Georgia O'Keeffes blomstermotiver og sit eget arbejde med sin gravide krop er for eksempel sigende for, hvor radikalt det i perioden var at bruge graviditeten som motiv i kunsten: "Der var engang vi ikke turde se på blomsterne, selvom der efterhånden kun var blomsterhandlernes tilbage, af rædsel over at skulle klassificeres som "blomstermalerinde"" (126). Og Justesens brug af sin egen gravide krop udvidede ikke kun rammerne for, hvad der overhovedet kunne tælle som kunst, men transformerede også den stumme og uberørte Jomfru til et ret så politisk og kunstnerisk handlekraftigt subjekt. Foruden kunstnerisk værdi tillægges den gravide krop i novellen en for perioden bemærkelsesværdig sjælden agens i sin samtids politiske og feministiske bevægelser. Inden for feministisk diskurs var tendensen ellers, at graviditet enten blev omgået i tavshed eller artikuleret som en hindring for individets selvudfoldelsesmuligheder. Som en undertrykkende figur blev

den ofte afskrevet som en konservativ og konform familiekrop uløseligt knyttet til den kvælende småborgerlige kernefamilie som institution og til forestillingen om, at det er i reproduktionsgerningen, at kvindens sande bestemmelse ligger. Det anstrengte og konfliktfyldte forhold mellem feminismen og Moderen sættes selv i scene i "Fra en Husmornovelle", men fordi udsigeren er moderen selv, så gøres dette uden at placere moderen i opposition til feminismen.

Til forskel fra Beauvoir og Firestone, så taler Justesen ikke på vegne af den gravide, men fra den gravides eget sted. Gevinsten ved ikke at tænke moderfiguren som en feministisk antagonist, gør det for Justesen muligt at undersøge sin egen gravide krop og sit moderskab som mere og andet end tegn på ufrihed og undertrykkelse. Det gør novellen til et vægtigt bidrag til udforskningen af moderens subjektivitet og selvforståelse *på trods*. På trods af de roller, hun forstås i kraft af, på trods af den isolation og manglende anerkendelse hun oplever for sit arbejde i hjemmet og på trods af de ringe muligheder, hun kulturelt tilbydes for at forstå sig selv som gravid, som mor, som kunstner, som feminist og politisk væsen. Graviditeten formuleres som en undertrykkelse, men også som dét, der gør artikulationen af undertrykkelsen mulig. Graviditeten repræsenterer da en ambivalent (u)fri transformation i novellen. På den ene side viser den kvinden i hjemmet, langt væk fra barrikaderne, og den politiske kamp som hun kun fra afstand kan engagere sig i. På den anden side positioneres den gravide krop som en prægnant politisk krop med hvilken feministisk kritik kan tænkes, udtrykkes og leves.

Den gravides transformation fra ufri antagonist til feministisk protagonist

Justesens inkorporering af den gravide som feministisk, kunstnerisk og politisk subjekt er i sig selv et vigtigt bidrag til en tradition, der ikke har haft meget at sige om den gravide fra den gravides eget perspektiv. Men graviditeten indlemmes ikke kun i allerede eksisterende modeller. Mere radikalt iscenesættes den som det transformative udgangspunkt for Justesens feministiske vækkelse, der udspringer af den kropslige erfaring af at køn, krop, politik og kunst forenes i den levende gravide krop. Novellen er en genbeskrivelse af såvel den gravide som Husmoderen fra moderens eget perspektiv, og i kraft heraf tildeles hun den politiske, kunstneriske og feministiske agens, der ellers var tendens til at forstå figurerne i modsætning til. Sjældent anerkendes "Fra en Husmornovelle" som en for sin tid 1) sjælden udforskning af moderens subjektivitet fra moderens eget

perspektiv og 2) som et vægtigt bidrag til refleksionen over periodens feministiske og politiske bevægelsers anspændte forhold til Moderen, der ikke problemfrit kunne indgå i hverken det politiske, feministiske eller kunstneriske arbejde i 1970'ernes kvindebevægelse.

I sine tekster om moderskab og graviditet fra 1970'erne genartikulerer Justesen den gravide og (hus)moderen på måder, der udfordrede eksisterende konstruktioner af disse figurer, og som anticiperer samtidslitteraturens forhandlinger af moderskab og graviditet som ambivalente erfaringer og politiske kroppe, der fordrer nye måder at tænke samfund på. Men selvom Justesens tekst foregriber den nyere kunst og litteraturs undersøgelse af moderen fra moderens eget perspektiv og forhandling af moderkroppen som en politisk modstandskrop, så er der også forskelle mellem Justesens og den nyere litteraturs og kunsts afsøgninger af graviditeten i spændingen mellem (u)frihed. Selvom graviditeten hos Justesen måske nok er en produktiv hindring for kvindens frihed, så er den ikke desto mindre stadig artikuleret som en forhindring. Det bemærkelsesværdige skift, der har fundet sted i kunstens graviditetsskildringer, er, at mens der i 1970'ernes feministiske kunst var en tendens til, at den gravide figur blev fremstillet som en hindring for individet, så synes moderkroppen i disse år netop at være et sted, hvor andre forestillinger om frihed tager form. De nyere værker giver for så vidt både Simone de Beauvoir og Shulamith Firestone ret: Ja, den gravide krop ér en hindring for individet. Men med den afgørende forskel, at de samtidig fremhæver den gravide krops afsløring af, at individet var en drøm, vi aldrig kunne passe ind i.

Sagt på en anden måde: Fra at graviditet og moderskab er blevet forstået som hindringer for individet, så er det nu individtanken selv, der er blevet en hindring for friheden inden for feministisk teori og kunstpraksis. Og med dette skift har også den gravide krop forvandlet sig i kritisk tænkning og kunstnerisk praksis fra underkastet antagonist til grænseopløsende helt.

Litteratur

Allara, Pamela (1994). "Mater" of Fact: Alice Neel's Pregnant Nudes. *American Art,* 8(2), 7–31. New York: National Museum for American Art, Smithsonian Institution.

Anderberg, Birgitte (2015). "What's Happening?" i Pernille Feldt (red.), *What's Happening*. København: Statens Museum for Kunst.

Anderberg, Birgitte (2016): "Performing feminism: Kirsten Justesen" i Tania Ørum og Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avantgarde in the Nordic Countries 1950-75*, vol. 3, 569-575. Boston: BRILL.

Bastiansen, Sofie Olesdatter Dennig (2018). ”Overleveringer – kropslige erfaringer på tværs af tid”. *PERISKOP*, 19, 28–46. København: Foreningen Periskop.

Beauvoir, Simone de (2020). *Det Andet Køn*. Bind 1 og 2. København: Gyldendal.

Braidotti, Rosi, & Hlavajova, Maria. (2018). *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury Academic.

Bye, Katie M. (2017). ”Identity, Sexuality, and the Body: Alice Neel’s Pregnancy Series, 1964-1978”. *Senior Capstone Theses*. 27.

Christiansen, Ursula Reuter (1973). *Skarpretteren*. Ursula Film.

Christiansen, Ursula Reuter (2015). ”Om det at lave kvindekunst” i Pernille Feldt (Red.), *What’s Happening*. København: Statens Museum for Kunst.

Cosslett, Tess (1994). *Women Writing Childbirth – Modern Discourses of Motherhood*. Manchester: Manchester University Press.

Dahlerup, Drude (2001). ”Ambivalenser og strategiske valg”: Om problemer i kvindebevægelsen og i feministisk teori omkring forskels- og ligheds-begreberne”. Aalborg: Aalborg Universitet.

Duvå, Liv Nimand (2022). *Mødrenes Hus*. København: Gyldendal.

Firestone, Shulamith (1972). *Kønnenes Dialektik*. København: Rhodos.

Franklin, Sarah (1991) ”Fetal Fascinations: New Dimensions to the Medical-Scientific Construction of Fetal Personhood”. I: S. Franklin, C. Lury and J. Stacey (red.) *Off-Centre: Feminism and Cultural Studies*, London: HarperCollins.

Friedan, Betty (2010). ”The problem that has no name”. I: *American Journal of Public Health*, 100(9), 1582-4. The Feminine Mystique. New York: Norton.

Goul, Nanna (2022). *Heksens Alfabet*. København: Gad.

Heiberg, Shëkufe Tadayoni (2018). *Æg*. Hvidovre: Forlaget Uro.

hooks, bell (2021). ”Revolutionary Parenting”. I: O’Reilly, A. (2021). *Maternal Theory : Essential Readings*, the 2nd Edition. Ontario: Demeter Press.

Justesen, Kirsten (1974). ”Omstændigheder”. I: *Kvinder og kvindebevægelse: 11 rødstrømpehistorier*. København: Tiderne Skifter.

Justesen, Kirsten (1977). ”Fra en Husmornovelle”. I: Lilith (red.) *Billedet som kampmiddel: Kvindebilleder mellem 1968-1977*. København: Informations Forlag.

Justesen, Kirsten (1979/2015). ”Når formødrene festede”. I: Houe, A., Arnfred, S., & Hansen, L. (red.) *Kvinder: Bladet KVINDER 1975-1984*. København: Tiderne Skifter.

Kristeva, Julia (1985). ”Stabat Mater”. I: *Poetics Today*, 6(1). Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Liss, Andrea (2009). *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.

Matthews, Sandra, & Wexler, Laura (2000). *Pregnant Pictures*. London: Psychology Press.

Mulvey, Laura (1989). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". I: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University.

Nordenhof, Asta Olivia (2018, 21. september). "Barslens Form". *Information*. Hentet 4. november 2022: https://www.information.dk/kultur/2018/09/barslens-form-essay-mor weekendavisens-debatredaktoer-peter-madsen-andre-presserende-sager

Mullin, Amy (2005). *Reconceiving pregnancy and childcare, ethics, experience, and reproductive labor*. Cambridge: Cambridge University Press.

Oliver, Kelly (2012). *Knock me up, knock me down, images of pregnancy in Hollywood films*. New York: Columbia University Press.

Ostriker, Alicia Suskin (2009). "PROPAGANDA POEM". I: *The Mother/Child Papers*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press.

Parkins, Signe (2019). *Grøde*. Hvidovre: Uro.

"Parolen" (1981). I: *Håndbog i rødstrømpebevægelsen: "jordmorpjecen"*. Rødstrømperne i København.

Perkins, Davis (1993). *Is Literary History Possible*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Ravn, Olga (2020). *Mit Arbejde*. København: Gyldendal.

Rex, Jytte (2015). "Kvindebilleder i marts 70". I: Pernille Feldt (red.), *What's Happening*. København: Statens Museum for Kunst.

Rich, Adrienne (1986). *Of Woman Born – Motherhood as Experience and Institution*. New York & London: Norton.

Šimić, Lena., & Underwood-Lee, Emily (2022). *Maternal Performance – feminist relations*. New York: Springer International Publishing.

Stabile, Carol (1994). *Feminism and the Technological Fix*. Manchester: Manchester University Press.

Stacey, Jackie (1997). *Teratologies, a cultural study of cancer.* London & New York: Routledge.

Sten-Knudsen, Julie (2021). *Syv Lag*. København: Gutkind.

Stone, Alice (2017). "Beauvoir and the Ambiguities of Motherhood". I: Henge-hold, L., & Bauer, N. (Red.) *A companion to Simone de Beauvoir.* Hoboken: Wiley Blackwell.

Symons, Emma-Kate (2010). "Mama, you're on her Mind". *The Australian*.

Svendsen, Erik: *Fra damer til kvinder i Dansk litteraturs historie* på lex.dk. Hentet 4. oktober 2022 fra https://dansklitteraturshistorie.lex.dk/Fra_damer_til_kvinder

Söderbäck, Fanny (2010). "Motherhood: A Site of Repression or Liberation? Kristeva and Butler on the Maternal Body". I: *Studies in the Maternal*. London: Open Library of Humanities.

Takševa, Tatjana (2019). ”One Is Not Born But Rather Becomes a Mother: Claiming the Maternal in Women and Gender Studies”. I: *Journal of the Motherhood Initiative for Research and Community Involvement*, Vol 10, No. 1-&2 (JMI). Hentet 4. november 2022 fra: https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/40552.

Tickner, Lisa (1978). ”The Body Politic: Female Sexuality and Woman Artists since 1970”. I: *Art History*, I, 2. London: Wiley & Sons Ltd.

Tyler, Imogen (2000) ”Reframing Pregnant Embodiment” I: S. Ahmed et al. (red.) *Transformations: Thinking Through Feminism*. London og New York: Routledge.

Verhage, Florentien (2013). ”The Vision of the Artist/Mother: The strange creativity of Painting and pregnancy”. I: Adams, S. & Lundquist, C.R (red.): *Coming to Life – Philosophies of Pregnancy, Childbirth and Mothering*. New York: Fordham University press.

Østergaard, Cecilie Høgsbro (2013, 20. marts). ”Ingen te til revolutionen”. *Kunstkritik*. Hentet 4. november 2022 fra: https://kunstkritikk.dk/ingen-te-til-revolutionen/

Note

1 Mest eksplicit skelnede Adrienne Rich i *Of Women Born – Motherhood As Experience and Institution* (1976) berømt mellem to betydninger af moderskab: Moderskabet som institution og levet erfaring.