

Phenomenal Woman

En fenomenologisk undersøkelse av spenningsfeltet mellom kvinneidentitet og forbrukerkultur i utvalgte feministiske samtidskunstverk.

Justine Eikås

Veileder

Ingvild Frida Forsgren

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Sammendrag

Denne masteravhandlingen undersøker det sammensatte feltet feministisk samtidskunst. Den forholder seg til to overordnede begreper; kvinneidentitet og forbrukerkultur og diskuterer spenningsfeltet mellom dem i analyser av tre feministiske kunstverk, og i samfunnet for øvrig. Analysene gjøres av verk hentet fra den feministiske samleutstillingen *'The Beginning is Always Today'* som Sørlandets Kunstmuseum (SKMU) satte opp i slutten av 2013 i forbindelse med 100 års jubileet for stemmerett for kvinner i Norge. De tre verkene avhandlingens analysedel bygges på er *'A Look of Love'* (1996, Dorthe Jelstrup), *'Street Haunting'* (2010, Nanna Debois Buhl) og *'The 100 Most Watched'* (1998/2013, Katya Sander). I tillegg til kvinneidentiteten og forbrukerkulturen, gir avhandlingen et innblikk i feminisme og feministisk kunst, samt fenomenologien, ved teoretikerne Martin Heidegger og Maurice Marleau-Ponty. Analysedelen bygges på Erwin Panofskys modell for billedanalyse. Fenomenologien brukes som metodisk inngang i analysene av de tre feministiske samtidskunstverkene for å tilføre dem en erfaringsdimensjon som Erwin Panofskys tredelte billedanalyse ikke kan. Analysene forholder seg til samtidskunstens forutsetninger, og tar utgangspunkt i min egen feministiske kunstnerpraksis. Jeg har derfor valgt å kalle analysene Panofsky-inspirerte. Utgangspunktet i egen kunstpraksis gjør også avhandlingen forskjellig fra en tradisjonell kunsthistorisk fremgangsmåte, ved at jeg har latt min egen tematikk, som jeg ellers undersøker visuelt, være førende for valg av teori og drøfting. Avhandlingen forholder seg altså til kjønnsdiskursen gjennom en rekke begreper, og tolker begrepene og kunstdiskursen for å lese verkenes intensjon og virkningsområde innenfor det feministiske samtidskunstfeltet fra ståstedet til en ung kvinnelig kunstner.

SAMMENDRAG	2
FORORD	5
1 INNLEDNING	6
1.1 BAKGRUNN FOR VALG AV AVHANDLING	6
1.2 MÅL MED OPPGAVEN	8
1.3 OM Å VÆRE UNG KVINNE I NORGE I 2015	8
1.4 MIN KUNSTNERPRAKSIS	11
1.5 OVERSIKT OVER OPPGAVENS OPPBYGNING	15
2 PROBLEMSTILLING	16
2.2 OBJEKTIVERINGSKULTUR I SAMTIDEN	16
3 TEORI	19
3.1 KVINNEIDENTITET	19
3.2 FORBRUKERKULTUR	23
3.2.1 Forbruk og identitet	23
3.2.2 Forbrukerkulturen og kunsten	26
3.3 FEMINISMENS HISTORIE	30
3.3.1 Judith Butler (1956-)	33
3.3.2 Feminismen og kunsten	36
3.3.3 Problematisk plassering av «kvinnekunst»	42
3.4 FENOMENOLOGIEN PLESS I OPPGAVEN	47
3.4.1 Martin Heidegger (1889 – 1976)	48
3.4.2 Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)	50
3.4.3 Fenomenologien og feminismen	53
4 EMPIRI	55
4.1 THE BEGINNING IS ALWAYS TODAY	55
4.2 VALGTE KUNSTVERK	59
5 METODE	61
5.1 EGNEDE METODER FOR LØSNING AV PROBLEMSTILLING	61
5.2 VALGT METODE	62
5.2.1 Erwin Panofsky (1892-1968)	62
5.2.2 Fenomenologien som metode	64
5.3 OPPGAVENS BIDRAG TIL FELTET	65
6 ANALYSER	67
6.1 DORTE JELSTRUP – ‘A LOOK OF LOVE’	67

6.1.1 Pre-ikonografisk Analyse	69
6.1.2 Ikonografisk Analyse.....	71
6.1.3 Ikonologisk Analyse	72
6.1.4 Konklusjon	75
6.2 NANNA DEBOIS BUHL 'STREET HAUNTING' (2010)	77
6.2.1 Pre-ikonografisk Analyse	78
6.2.2 Ikonografisk Analyse.....	83
6.2.3 Ikonologisk Analyse	86
6.2.4 Konklusjon	88
6.3 KATYA SANDER 'THE 100 MOST WATCHED' (1998, 2013)	91
6.3.1 Pre-ikonografisk Analyse	93
6.3.2 Ikonografisk Analyse.....	94
6.3.3 Ikonologisk Analyse	96
6.3.4 Konklusjon	99
7 AVSLUTNING	101
7.1 VEIEN VIDERE.....	106
8 LITTERATURLISTE	107

Forord

I arbeidet med denne avhandlingen har jeg blitt utfordret på mange måter. Noen av disse utfordringene var jeg forberedt på, andre var jeg ikke. Jeg er veldig takknemlig for all støtte og oppmuntring fra folk rundt meg, jeg har lært utrolig mye, og utviklet meg på måter jeg ikke visste var mulig. Det er derfor noen mennesker i min nærhet som jeg vil takke for å ha vært der sammen med meg gjennom hele prosessen.

En spesiell takk rettes til hovedveileder Frida Forsgren, som har vært eksepsjonelt varm og menneskelig i de øyeblikkene jeg trengte det, og utrolig stødig og kunnskapsrik i de øyeblikkene hvor det var nødvendig. Takk for alle fine samtaler, all latter og din gode støtte. Uten din tro på meg og smittende smil hadde dette vanskelig latt seg gjøre.

Takk også til biveileder Helene Illeris for å drevet avhandlingen fremover, fått meg til å prestere og for å alltid være et kompass i et komplekst kunstfelt hvor man lett kan gå seg vill.

Jeg vil også takke mamma. Mamma, som har korrekturlest, drøftet, filosofert, og vært genuint interessert i tematikken sammen med meg. Du løfter meg opp.

Alle medstudenter jeg har blitt inspirert av disse årene fortjener også en takk, det har vært et privilegium å få treffe som mange interessante og dyktige folk. Inspirert har jeg også blitt av øvrige veiledere, så takk til fakultetet bak master i Kunstfag. Til slutt vil jeg takke mine nærmeste venner som har støttet meg og heiet på meg hele veien.

Tusen takk, alle sammen.

1 Innledning

Aller først i denne avhandlingen vil jeg nå gjøre rede for min egen bakgrunn som kunstner og hvordan den har motivert valg av teori, samt motivasjonen for å gjøre arbeidet med tanke på de tendensene i samfunnet jeg er interessert i å undersøke. Jeg vil også forklare avhandlingens oppbygning og gi noen knagger å henge den kommende teorien på.

1.1 Bakgrunn for valg av avhandling

*«I am a Woman,
Phenomenally.
Phenomenal Woman,
That's me»
(Maya Angelou¹)*

Jeg har tidligere arbeidet mye med tematikk og spørsmål rundt kvinneidentitet i egen kunstnerpraksis. Jeg mener at vi lever i et samfunn som konstant bombarderer oss med bilder og inntrykk, og at de bildene vi blir presentert ofte er markedsstyrte. Noen prøver å selge oss noe. Som ung kvinne i dette samfunnet opplever jeg at jeg møter en hel rekke utfordringer og spørsmål som er unike for min generasjon, slik som jeg tror utfordringene unge kvinner har møtt i tidligere generasjoner har vært unike for dem. Jeg har personlig alltid syns at den formen for visuell dokumentasjon av tiden vi lever i, som kommer til uttrykk gjennom kunst som tematiserer politiske spørsmål, er veldig interessant og viktig, fordi den skiller seg fra annen historisk dokumentasjon og diskurs ved å være nettopp visuell kunst. Kunst setter fokus på sider av samfunnet. Kunst stiller spørsmål, og noen av disse spørsmålene vil jeg nå belyse.

Som kunstner har jeg ved hjelp av moteblader utforsket denne verdenen av bilder og gått på en slags visuell oppdagelsesferd i hva det vil si å være akkurat meg, i akkurat dette samfunnet, akkurat nå.

Jeg tror nå at det vil være spennende å vende blikket utover, å skaffe meg et overblikk over kunstnere som arbeider med lignende tematikk, og kanskje vil disse også inneholde lignende prosesser i forhold til å dokumentere tiden vi lever i. Jeg vil derfor nå utforske en ny

¹ Utdrag fra Maya Angelous dikt 'Phenomenal Woman' fra diktsamling 'And Still I Rise' (1978) Lokalisert på <http://www.poetryfoundation.org/poem/178942>

verden, en verden av visuell kunst som handler om hva det vil si for andre kvinner å være nettopp dem, i det samfunnet de lever i. Dette vil jeg gjøre fordi jeg mener at det kan gi meg et nytt perspektiv på en tematikk som for meg til nå utelukkende har vært selvransakende og innadvendt. Dette vil gi meg mer innsikt i begrepene kvinneidentitet og forbrukerkultur og samspillet, kombinasjonen og sammensmeltningen av disse, samt åpne for nye refleksjoner rundt mitt eget arbeid som kunstner. Hvilken rolle spiller disse begrepene, som er så sentrale for meg, i andres feministiske kunstneres verker? Beskriver de det samfunnet jeg selv ønsker å kommentere ved mine arbeider, eller må det flere til? Er de overflødige? Og hva ligger til grunn for min lesning av disse verkene?

Jeg vil analysere tre feministiske samtidskunstverk, alle fra den feministiske samleutstillingen *'The Beginning is Always Today'* som ble satt opp på Sørlandets Kunstmuseum høsten 2013, i sammenheng med 100 års jubileet for stemmerett for kvinner i Norge. Jeg vil analysere verkene med en analysemodell inspirert av Kunsthistorikeren Erwin Panofsky, og bruke en fenomenologisk tilnærming gjennom Martin Heidegger og Maurice Merleau-Pontys teorier, for å gi verkene mulighet til å fungere som samtidskunstverk ved at jeg tar med en erfaringsdimensjon i analysene. Dette er også viktig for meg å gjøre, da utgangspunktet for tematikken er hentet fra min egen praksis som kunstner. Hvordan kan jeg utforske teoretisk det jeg så lenge har utforsket visuelt? Dette utgangspunktet er også et viktig poeng i valget av form for avhandlingen; jeg søker, som kunstner, å utvide min forståelse for de prosessene som ligger til grunn for feministiske samtidskunstverk. Den teoretiske og kontekstuelle stødigheten som en undersøkelse av det feltet jeg arbeider innenfor vil gi meg er også drivkraften bak å ikke gjøre en praktisk/teoretisk avhandling. Jeg fjerner min egen kunstneriske visjon, og er opptatt av å la meg inspirere av andre kunstneres arbeider og tematiske innganger til kjønnsdebatten. Jeg vil derfor holde fast gjennom avhandlingen i nettopp dette utgangspunktet, og la det styre hvor rammene for teori og drøfting settes. Dette skiller avhandlingen fra en kunsthistorisk oppgave ved at den har min materielle og visuelle erfaring som utgangspunkt, men ikke som mål. Avhandlingen kan slik tenkes som prosessuell; den er en reise gjennom det feministiske samtidskunstfeltet.

Skisseringen av et felt rundt kunstnerne og verkene jeg analyserer er så fulgt av tolkningsarbeid i analysedelen, basert på det skisserte feltet og fenomenologiens mulighet for erfaringsdimensjonen i opplevelsen av samtidskunstverk. Med dette ønsker jeg å skape en mulig forståelse for den feministiske samtidskunsten og de prosesser som ligger til grunn for hvordan og hvorfor den skapes.

Historisk vil jeg starte med å gjøre rede for det brede feltet feminismen befinner seg i, samt noen av de viktigste hendelsene innenfor feministisk kunst. Feministisk kunst kan tilby et bredt spekter av kunstnere og verk som handler om det å være kvinne både historisk og i samtiden. Å se for seg at visuell kunst kan gi en spennende inngang til historie og kontekstlesning blir en essensiell oppgave gjennom teksten.

Teoretisk vil avhandlingen bygges på fire begreper; Kvinneidentitet, forbrukerkultur, feminisme og fenomenologi. Disse blir avhandlingens «ben å stå på», og jeg vil forsøke å trekke dem, og trådene dem imellom, med meg gjennom hele avhandlingen - og til slutt inn i analysene.

1.2 Mål med oppgaven

Målet med avhandlingen er å få kjennskap til en utstilling, og en rekke kunstnere og verk som tematisk tilfører visuell kunnskap til spørsmål rundt kvinneidentitet og forbrukerkultur. Jeg ønsker slik å skape en forståelse av kunsten og den kunstneriske prosessen som ligger til grunn for samtidens feministiske kunstnere og deres verk. Dette betyr å lage en oversikt over det området tematikken beveger seg i, altså å skissere en kontekst for den feministiske samtidskunsten. Denne forståelsen vil være nyttig i arbeid med tematikk rundt feministiske kunstverk fordi den prøver å se på feltet som en helhet, og tar høyde for vekselvirkninger i kjønnsdiskursen, hvor de teoretiske og visuelle feministiske feltene påvirker hverandre. For min egen praksis vil dette gjøre meg bedre egnet til å forstå mitt eget arbeid, og slik også kunne tydeligere plassere det i en teoretisk kontekst.

Ved å inkludere en fenomenologisk fremgangsmåte vil jeg få en bredere forståelse av hvilke prosesser som ligger til grunn for det å skape kunst og å oppleve den som tilskuer. Det vil også gi meg et bilde av hvor og hvordan kjønnet vårt spiller inn i disse prosessene, noe som blir essensielt for å skulle forsvare at jeg vil gjøre en lesning av verk med mitt eget kjønn og visuelle arbeid som utgangspunkt. Dette er ikke bare viktig for avhandlingen, men også for min egen kunstnerpraksis.

1.3 Om å være ung kvinne i Norge i 2015

Senere i avhandlingen vil jeg vise at det har oppstått en ny objektiveringskultur av kvinner og kvinners identitet som følge av forbrukerkulturens økende innflytelse på samfunnet, jeg vil undersøke noen av de maktstrukturene som ligger til grunn for dette og gå inn i noe av diskursen rundt disse maktstrukturene. Nå vil jeg først bare gi en fremstilling av hvordan jeg selv opplever min egen tilværelse, og den til kvinnene og jentene rundt meg, i fri tekst, for å beskrive den

samfunnskonteksten min egen kunstnerpraksis befinner seg i. Denne oppfattelsen av samfunnet er viktig for min fenomenologiske undersøkelse av verkene jeg vil analysere, og kan tenkes som en beskrivelse av den levde erfaringen som spenningsfeltet mellom kvinneidentiteten og forbrukerkulturen befinner seg i.

Unge jenter i dag lever livene sine i stor grad på forskjellige teknologiske og sosiale plattformer, og denne rette fremstillingen av hvem vi er viktigere for oss enn noen gang. Vi har Facebook, Instagram, Snapchat, Twitter og Tinder, og kanskje også en blogg, og på alle disse plattformene bruker vi masse energi på å fremstå som det vi selv oppfatter som vellykkede, veljusterte medlemmer av samfunnet. Vi legger ut bilder når vi trener, vi legger ut bilder som viser at vi spiser sunt og variert, vi tar selfies når vi synes vi er ekstra fine (eller ser ut slik idealene i samfunnet forteller oss at vi bør), og vi legger ut bilder og skriver om alle de tingene vi gjør som kan vise verden at vi lever spennende, meningsfulle liv. Reisebilder, bilder fra kulturarrangementer, bilder sammen med venner. Bildene av kvinner som omgir oss daglig er retusjerte og stilet til det perfekte, og selv om vi vet at de ikke representerer virkeligheten, stopper ikke det oss fra å prøve å ligne de idealene bildene skaper mest mulig. Supermodellen, superstudenten, supervenninnen, supermoren, superkjæresten og superyrkeskvinnen er idealene våre. Superkvinnen, på alle områder av livet. Hun som klarer alt. Vi omgis med rundt 5000² bilder hver dag, reklame, magasiner, TV og de tidligere nevnte sosiale mediene er en del av verdensbildet vårt, og det samme blir de idealene vi blir servert. De retusjerte og stylede bildene viser «perfekte» kvinner og vi, på et eller annet bevissthetsnivå, tror at det er slik vi bør se ut. Så vi slanker oss, vi shopper, vi opererer oss, vi retusjerer bildene vi selv legger ut med filter og diverse apper til iPhonen. For meg personlig er det heller ikke nok å se ut som alle andre, jeg vil helst skille meg ut litt, vise verden at jeg er unik. Sterk. Smart. At jeg ser verden med et reflektert blikk. Og det er også viktig for meg i denne fremstillingen at klærne mine, hjemmet mitt og alle tingene min, viser nettopp det. Det er forferdelig forfølgende, men behovet er der. Og med behovet; ambivalensen i å skamme seg over det, men ikke gjøre noe med det.

Samtidig gjør det oss syke. Vi blir psykisk syke, utslitte og utbrente av det. Dette vet vi jo, denne samfunnsutviklingen ser jeg beskrevet i artikler og i media hele tiden. Men det endrer ingenting, jeg opplever i meg selv at jeg godtar dette samfunnet basert på at jeg har informasjonen til, og motstanden i, å vite hva som skjer. Som om den informasjonen hever meg over det. Hvilke krefter ligger til grunn for denne utviklingen? Og hvilken effekt har denne

² Ifølge psykologen Caroline Heldman, hvis forskning på objektiveringskulturen i samfunnet jeg kommer tilbake til i kapittel 2.3 Objektiveringskultur i samtiden.

utviklingen på oss, og samfunnet? Jeg driver selv med en slags selvransakelse av disse spørsmålene i mitt liv som kommer til uttrykk gjennom kunsten min, og jeg syns det er viktig å nå skulle se på hvordan disse spørsmålene behandles av andre kvinnelige kunstnere fordi det for meg ikke er noen tvil om hvem som er taperen i dette scenarioet, det er jentene og kvinnene.



Fig. 1 Nike Women reklamekampanje, 2010. Lokalisert på <http://www.nikeblog.com/2010/07/26/new-nike-women-ad-my-butt-is-big/>

1.4 Min Kunstnerpraksis

Jeg har arbeidet med mote-magasiner som ressursmateriale i min kunstnerpraksis i mange år. Det hele startet som en undring over disse «perfekte» bildene av «perfekte» kvinner som omgir oss daglig. Jeg ønsket å utforske mitt eget forhold til samfunnets skjønnhetsidealer, hvor jeg alltid har vært veldig fascinert av denne «glossy» magasin- og moteverdenen, men samtidig stadig skremmes av hva den gjør med forventningene våre til oss selv. Fascinasjonen kan spores tilbake til da jeg som barn nesten utelukkende lekte med barbie-dukker, og gjennom hele barndommen tegnet prinsesser og vakre kvinner med store pupper og smal midje. Etter en stund med praktisk arbeid med denne tematikken gikk undringen over til å bli et ønske om gi nytt liv til disse «perfekte», men også tomme, bildene som forkastes så fort et nytt magasin kommer ut. Jeg ville gi kvinnene på bildene noe tilbake, fylle det jeg opplevde som et skall av et menneske med noe. Dette resulterer ofte i kollasjer, tegninger og malerier med et litt absurd uttrykk, hvor jeg ønsker å skape et vakkert bilde, men også gi tilskueren en følelse av at alt ikke er som det skal. Dette gjør jeg ved å intensivere enkelte elementer og legge til utvalgte symboler som jeg opplever at tydeliggjør tematikken, og slik åpne for at tilskueren tar del i undringen over bildene jeg har valgt å bruke, og forhåpentligvis lurer på hvorfor bildene er der, i verket.

I det teoretiske arbeidet jeg har gjort rundt min egen praksis de siste årene har jeg trukket frem to begreper som jeg opplever som essensen i mitt visuelle arbeid, de samme begrepene og punktet der de møtes har også dannet grunnlaget for denne avhandlingen; kvinneidentitet og forbrukerkultur. Som nevnt tidligere opplever jeg et spenningsfelt mellom dem, som jeg vil prøve å beskrive, og det er også det jeg prøve å synliggjøre når jeg lager malerier og kollasjer. Verkene er et bilde av mitt unike spenningsfelt, der kvinneidentiteten og forbrukerkulturen treffer meg og mitt liv, samtidig som de stiller spørsmål rundt spenningsfeltet i samfunnet som sådan. Jeg prøver å bryte ned og rive fra hverandre motebladene og forbrukerkulturens bilder. Etter å ha brutt bildet ned og tatt det fra hverandre konstrueres det på nytt, men denne gangen med min opplevelshorisont. Det re-konstruerte bildet inneholder slik min undring, men også min kritikk av de idealene vi lever med i dag.

Ved å bruke motemagasiner som utgangspunkt opplever jeg at jeg er i ganske direkte kontakt med tiden vi lever i, og kan dokumentere min opplevelse av den. Moten, modellene og idealene endres fra utgave til utgave, og bildene jeg bruker kan, teknisk sett, spores tilbake til tidspunktet magasinet de er klippet ut av, ble gitt ut. Jeg lar reklamen og bildene i disse magasinene stå som representanter for den markedsstyrte forbrukerkulturen. Ved å klippe ut den delen av et bilde, og ofte en kvinnes kropp, jeg trenger for å skape et nytt verk, ønsker jeg

å konstruere en ny sannhet om kvinneidentiteten i forbrukerkulturen, en sannhet som inneholder mine tanker rundt tematikken, og som resulterer i en metamorfose, hvor jeg som kunstner endrer retningen til bildene, og kvinnene, jeg bruker. Denne utvelgelsesteknikken kjennes som nært det som skjer når disse reklamene produseres ved at de også retusjerer, velger bort og river fra hverandre sannheten om modellen de har brukt. De ender til slutt opp med en ny kvinne. En kvinne som er et bilde av et menneske som ikke eksisterer. Ved å bruke denne selektive utvelgelsesteknikken ønsker jeg å undersøke teknikken det faktiske reklamebildet er skapt med, og slik også det spenningsfeltet jeg vil tydeliggjøre. Jeg har ved arbeidet mitt med motemagasinene de siste fem årene utviklet en hel del teknikker for en visuell fremstilling av det jeg velger å kalle spenningsfeltet. Forskjellige kollasj og illustrasjonsteknikker, tegninger direkte på reklamebilder, symbolbruk, maleri og kombinasjon av maleri og kollasj har vært mine verktøy for å undersøke problemstillingen jeg har valgt, og for å skape mine egne vesen. Vesener skapt i min tolkning av forbrukerkulturens bruk av kvinneidentiteten som vare.



Fig. 2. 'Untitled', av forfatteren, 2014. Akryl og blandet media på lerret
(75 cm x 100 cm)

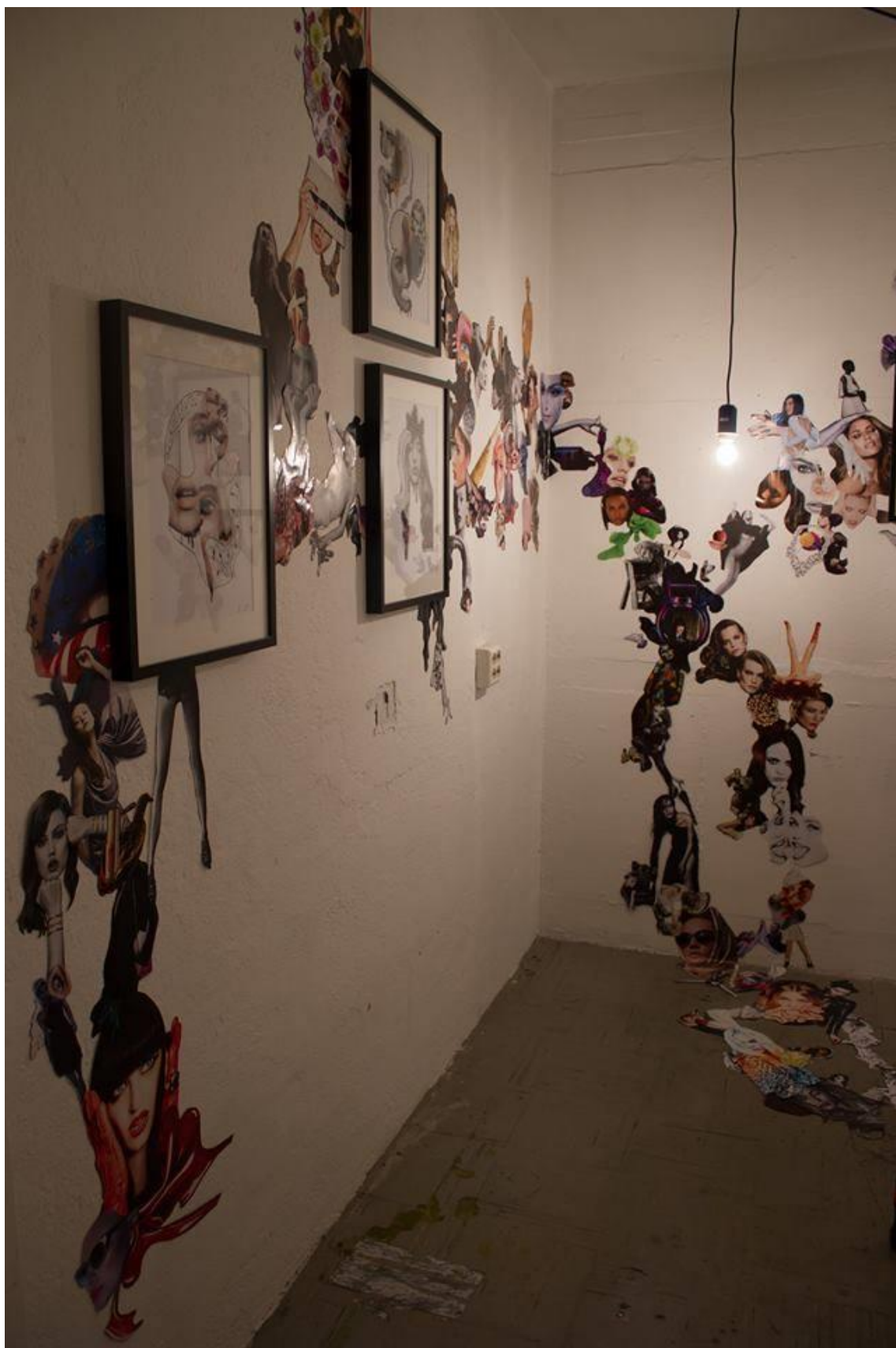


Fig. 3 Fra prosessutstillingen 'Dysmorphophobia', av forfatteren, 2014. Kollasj og tusj, Installasjon.



Fig. 4 Fig. 4 Fra prosessutstillingen 'Dysmorphophobia', av forfatteren, 2014. Kollasj og tusj, Installasjon.

1.5 Oversikt over oppgavens oppbygning

I avhandlingen finnes disse fire begrepene som jeg kommer til å definere, både i den forstand at man får en forståelse for hva slags felt de befinner seg i, men også slik at det blir tydelig hva med dem som skal vektlegges i analysene av de tre feministiske kunstverkene fra utstillingen *'The Beginning is Always Today'*. Avhandlingen må nødvendigvis befinne seg innenfor noen rammer. Disse rammene må jeg selv skape, da kjønnsdiskursen strekker seg ut i noe som synes som det uendelige, og dette betyr at jeg gjør avgrensninger og bevisste valg for den teorien jeg føler er viktig for å beskrive det området av den feministiske samtidskunsten jeg er interessert i å undersøke. Det tematiske utgangspunktet jeg har hentet fra egen kunstnerpraksis, som jeg nevner innledningsvis, blir et verktøy for avgrensning. I Innledningen har jeg vist personlig motivasjon for valg av tematikk og form på avhandlingen. I kapittel 2 - Problemstilling, tar jeg for meg den konkrete problemstillingen avhandling søker å svare på og hvorfor den er interessant for det feministiske samtidskunstfeltet, samt gir en fremstilling av en objektiveringskultur som er typisk for tiden vi lever i og viser hvordan denne påvirker kvinnene i samfunnet.

Jeg vil så, i kapittel 3 - Teori redegjøre for kvinneidentiteten, forbrukerkulturen, feminismen og fenomenologien. Disse fire begrepene kan altså tenkes som fundamentet i avhandlingen og er derfor viktig å belyse tidlig, slik at drøfting og analyser kan baseres på dem.

I neste kapittel, 4 - Empiri, vil jeg gå nærmere inn på hvilke prosesser i samfunnet som danner grunnlag for problemstillingen, og drøfte noen av de problemstillingene jeg har kommet over rundt tematikken. Plasseringen av «kvinnekunst» er en viktig diskusjon å ha med i lesningen av verkene. I neste kapittelet, 5 - Metode forklarer jeg valg av metode i avhandlingen, og lage noen rammer for analysene. Det kommer også en gjennomgang av Erwin Panofskys billedanalyse, fenomenologien som metode og de formelle analyseverktøy jeg bygger analysene på.

Kapittel 6 - Analyser tar som sagt for seg tre verk. *'A Look of Love'* – Dorthe Jelstrup, *'Street Haunting'* – Nanna Debois Buhl, *'100 Most Watched'* – Katya Sander. Hver av analysene vil også konkluderes, og det er her erfaringsdimensjonen kommer inn. Med den vil jeg her skape et bilde av min opplevelse av verket, visuelt og tematisk.

Det siste kapittelet, 7 - Avslutning, inneholder endelig konklusjon og oppsummering av de funn og resultater avhandling har gitt (fulgt av 8 – Litteraturliste, helt til slutt).

2 Problemstilling

Hvordan kan jeg gjennom en fenomenologisk studie av et antall kunstverk og/eller en utstilling undersøke spenningsfeltet mellom kvinneidentitet og forbrukerkultur?

2.1 Hvorfor oppgaven er interessant

Samleutstillingen *'The Beginning is Always Today'* kommer som nevnt i sammenheng med at vi feirer 100 år med stemmerett for kvinner i Norge. Jeg har arbeidet med denne tematikken, mer eller mindre siden 2009, og har flere ganger måtte svare på spørsmål om hvorfor det er relevant i samtiden å snakke om skjønnhetsidealer, likestillingskamp og den samfunnsforståtte «kvinneligheten». Dette vet vi jo, er vi ikke ferdig med dette? Mitt eneste forsvar mot slike forestillinger har vært at jeg kjenner dette på kroppen, det hysteriske perfektjonsjaget eksisterer i beste velgående, og unge kvinner er den gruppen som kommer dårligst ut. Som kunstner er det å være kvinne noe mange vil kjenne på, om man arbeider med kjønn eller ikke. Utstillingen på SKMU var fulgt opp med innhenting av statistikk for kjønnsdeling i kunstfeltet, og det blir tydelig; kvinner er underrepresentert, også der. Men det har skjedd noe de siste årene, feminisme er blitt et tema igjen. 100 års jubileet, og den kontroversielle reservasjonsretten mot abort for leger, førte til at 10.000 gikk i tog i Oslo på den internasjonale kvinnedagen 8. Mars i 2012. Kjønnforskningen med feministiske teoretikere som Judith Butler i spissen har, i postmoderne tradisjon, også endret seg og jeg synes det er rett og i tiden med en ny debatt rundt kjønn i samfunnet. Den lesningen av feministisk kunst jeg vil gjøre i denne avhandlingen kan sies å være inspirert, og drevet fremover, av kjønnsdiskursen jeg nå opplever i samtiden.

2.2 Objektiviseringskultur i samtiden

'The Sexy Lie' - Caroline Heldman at TEDxYouth@SanDiego.

Objektiviseringskulturen i samtiden er slik jeg oppfatter det en viktig problemstilling, en problemstilling vi trenger informasjon og bevisstgjørelse rundt for å kunne endre. Ved en TED talk i San Diego holdt professor i politikk Caroline Heldman et foredrag som gir et tydelig bilde av denne kulturen, og innblikk i hennes egen forskning på hva effektene av objektiveringen er for unge kvinner i samfunnet³. Jeg har blitt veldig motivert av denne videoen til å fortsette arbeidet med spenningsfeltet, både praktisk og teoretisk, og vil derfor gi en kort beskrivelse av det Heldman presenterer. Hun beskriver seksuell objektivering som «The process of

³ *'The Sexy Lie'* – TedTalk. Lokalisert på <https://www.youtube.com/watch?v=kMS4VJKekW8>

representing or treating a person like a sex object, one that serves another's sexual pleasure». Vi har ikke lenger et vokabular for å beskrive denne kulturen, mener hun, slik man hadde på 60- og 70-tallet, vi lever i stor grad med den uten å anerkjenne dens nærvær og effekt, og med unntak av de siste par årene har feminisme og objektivisering av kvinner vært utelatt fra den offentlige diskursen. De siste ti årene har det oppstått det som Heldman kaller en ny objektiviseringskultur. Denne markeres ved to ting:

Mengden bilder vi omgir oss med i dagens samfunn har økt og fortsetter stadig å øke. I 1971 så den gjennomsnittlige amerikaner 500 reklamebilder i løpet av en dag, i dag er dette tallet rundt 5000. Denne økningen er gjort mulig av ny teknologi og sosiale medier.

Bildene vi ser er mer ekstreme som konsekvens av at markedsførere vil nå frem gjennom den økende mengden bilder. En hyper-seksualisering av reklamebilder er et godt eksempel på dette. Kvinner som objekt til mannens subjekt gjør da kvinneidentiteten om til en forbruksvare.

Når det kommer til å gjenkjenne et bilde som objektiviserer en person legger Heldman frem syv spørsmål å stille i møte med, for eksempel, et reklamefoto:

- Does the image show only part(s) of a sexualized person's body?
- Does the image present a sexualized person's body as a stand-in for an object?
- Does the image show a sexualized person as interchangeable?
- Does the image affirm the idea of violating the bodily integrity of a sexualized person that can't consent?
- Does the image suggest that the sexual availability is the defining characteristic of the person?
- Does the image show a sexualized person as a commodity (something that can be bought and sold)?
- Does the image treat a sexualized person's body like a canvas?

Skjevheten i forhold mellom subjekt og objekt tydeliggjør maktforholdet som oppstår av en kontinuerlig objektivisering av et av kjønnene. «Subjects act, objects are acted upon.» Menn selges gjennom denne dikotomien ideen om å være i kontroll, de kjenner seg mektige når de ser objektiverte bilder av kvinner over alt. Kvinnene selges derimot ideen om at det å være et sex-objekt gir deg verdi. Desto mer sexy, desto mer verdifull. Dette fører til selv-objektivisering hos jenter i dag; «A key process whereby girls (and women) learn to think and treat their bodies as objects of other's desires.» Denne selv-objektiveringen fører ifølge Heldman til en lang rekke mulige psykologiske problemer og vanskeligheter som ikke bare

påvirker individer, men også samfunnet. Disse inkluderer; lav selvtillit, depresjon, spiseforstyrrelser, konstant kroppsovervåkning, lavere karakterer i skolesammenheng, seksuell dysfunksjon, lavt politisk engasjement og fiendtlighet kvinner imellom. Kvinner overvåker sin egen kropp og utseende gjennomsnittlig⁴ to ganger i minuttet. Denne overvåkningen gjelder tanker om hvordan kroppen er posisjonert, hvordan hår og sminke ser ut, hvem som ser på oss eller ikke ser på oss. Forskning viser at den kognitive funksjonen hjernen til kvinner bruker på å se seg selv i tredjeperson, tar så stor plass at den påvirker evnen til å konsentrere seg om andre, viktigere ting. De som driver med denne overvåkningen oftere enn andre, finner man oftest i grupper med lavere utdanning og inntekt enn dem som driver mindre med kroppsovervåkning.



Fig. 5 BMW Premium Selection reklamekampanje, 2008 lokalisert på <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1378906/Second-hand-car-ad-pulled-using-Tom-Fords-image-tagline-You-know-youre--really-care.html>

⁴ Ifølge undersøkelser Heldman har gjennomført (i USA)

3 Teori

Med det tematiske utgangspunktet jeg har beskrevet i innledningen, vil jeg nå i teori kapittelet gjøre rede for de fire nevnte begrepene avhandlingen skal undersøke; kvinneidentitet, forbrukerkultur, feminisme og fenomenologi. Jeg vil se hvordan en gjennomgang av disse kan være med på å belyse spenningsfeltet og definere hva ved begrepene som skal vektlegges i avhandlingens drøfting og analyser. Jeg kommer også til å ta med relevante områder hvor disse begrepene treffer hverandre, slik at jeg kan vise sammenhengen mellom dem og skissere et felt for analysedelen.

3.1 Kvinneidentitet

Identitet er et bredt begrep, som eksisterer i et sammensatt felt. I mange felt. Hvordan den dannes, og hvorfor, er forsøkt besvart på en eller annen måte av de fleste samfunn vi kjenner til. I vår tid er identitetsbegrepet under stadig endring. Jeg kommer ikke til å foreta en gjennomgang av både de sosiologiske og psykologiske feltenes mange definisjoner av dette begrepet. Jeg velger å heller skape et bilde av hva identitet og identitetsskaping betyr i og for denne avhandlingen. Altså; når jeg her bruker begrepet identitet mener jeg den forståelsen og organiseringen av eget liv som ligger til grunn for hvem man er. I dette kapittelet, og i 3.2 - Forbrukerkultur, vil jeg i hovedsak bruke bøkene *Forbrukersosiologi – Makt og Mening i Forbrukersamfunnet* og *Gender Society* som inngang til å forstå de identitet- og meningsskapende prosessene som ligger i og mellom kvinneidentiteten og forbrukerkulturen. Siden følger en gjennomgang av forståelsen av kjønnsidentitet i den tredje, postmoderne, bølgen feminismen med kjønnteoretikeren Judith Butler i spissen i kapittel 3.3 - Feminisme.

En persons identitet er summen av ens egen-forståelse av hvem man er. Dette inkluderer hvem man er nå, sett i sammenheng med hvem man har vært tidligere, og hvem man ønsker å være i fremtiden. (Weinreich, Saunderson 2003:26)

Kvinneidentiten er både en distinksjon av det kvinnelige (det som skiller seg fra det mannlige) og en benevnelse som bør inkludere mange sosiale, religiøse og institusjonelle hensyn. Kvinner representerer tross alt halvparten av jordas befolkning, det finnes utallige forskjeller dem imellom, og med dem mange forskjellige versjoner av det vi kaller «kvinnelighet». I denne avhandlingen er det nødvendig for å undersøke spenningsfeltet å se kvinneidentiteten i sammenheng med den forbrukerkulturen som er en del av hverdagen til alle

mennesker i vesten. Ved å utføre fenomenologiske undersøkelser av verkene jeg skal analysere ligger vekten på min opplevelse som ung kvinne i Norge, men først skal jeg forsøke å definere kvinneidentiteten, slik at vi vet noe om hva det kan innebære å skape og oppleve kunst som kvinne i samtiden. Vi har vel alle hørt uttrykket; menn er fra Mars, kvinner er fra Venus. Så hva er det som utgjør de forskjellene vi oppfatter som kjønnsbetingede?

Det har ikke alltid vært slik at kjønn er en av mest definerende faktorene i identitet vår. I boken *'The Gendered Society'* ønsker sosiologen Michael S Kimmel å undersøke de kulturelt betingede forskjellene mellom kjønnene, og å åpne for at det kanskje er nettopp kulturen vår som gjør at vi oppfatter kvinner og menn som «fra forskjellige planeter». Han skriver at «Virtually every society known to us is founded upon assumptions of gender difference and the politics of gender inequality.» (Kimmel 2004:2) Boka hevder altså her at det er ulikestillingen som fører til mesteparten av de forskjellene mellom kjønnene man forklarer den skjeve maktbalansen mellom dem med, ikke omvendt.

På 1960-tallet var samfunnsklasse og rase de definerende faktorene for de forskjellige gruppene i samfunnet. Kjønnsforskning var uhørt, bortsett fra i enkelte studier rettet mot ekteskap og familieliv. Med inntoget av feministisk politisk debatt på 1970-tallet ble kjønn en ny, viktig faktor i hvordan man forstod samfunnsgrupper, og opplevelses-horisonten til menneskene i disse. «It's as if only women had gender and were therefore interested in studying it.» (Kimmel 2004:5)

Han skriver også at «we become gendered selves in a gendered society.» (Kimmel 2004:16) Dette innebærer at måten vi organiserer samfunnet på har utviklet seg slik at den reproducerer både forskjellene og ulikestillingen mellom kjønnene. Denne forståelsen av et samfunn som reproducerer ulikestilling blir viktig for mine analyser av kunstverkene senere i avhandlingen.

Boken foreslår at mange av forskjellene vi vanligvis snakker om mellom menn og kvinner, ikke nødvendigvis er kjønnsdistinksjoner, men resultater av innbyrdes forskjeller mellom mennesker av samme kjønn, og at samfunnets måte å forskjellsbehandle kjønnene på skaper disse distinksjonene. Dette kaller Kimmel «Deceptive distinctions». (Kimmel 2004:11)

Menns kjønn kan i mange sammenhenger oppfattes som usynlig. Man snakker sjelden om «mannekunst» eller «mannelitteratur», og selv om «yrkeskvinne» er et kjent uttrykk, har jeg ikke hørt noen snakke om en «yrkesmann». Kimmel mener at menns ofte manglende evne til, og behov for, å se sitt eget kjønn, så vel som ulikestillingen mellom menn og kvinner i samfunnet, kommer av at de er de privilegerte. «Man's position of power does not only assure his relative power of the woman but it assures that his standards become generalized as

generically human standards that are to govern the behaviour of men and women alike». (Kimmel 2004:8)⁵ Kjønn «rammer» altså kvinner hardere, vi er mer bevisste på vårt eget kjønn. Hva betyr det for hvordan vi skaper og opplever kunst?

I *'Gender Society'* får man også innblikk i forskjellige teorier rundt hvordan kjønnsidentiteten formes i mennesket. Freud beskriver kjønnsidentiteten som noe som dannes da vi er barn. Den formes av hvordan familien og samfunnet forholder seg til oss når vi er små. (Kimmel 2004:72) Psykologen Lawrence Kohlberg hevder, ifølge Kimmel, at kjønnsidentiteten er stabil etter barndommen, og at et viktig vendepunkt er egen-definisjonen vi foretar med setningen «jeg er en jente» eller «jeg er en gutt». Etter fylte tre år er denne kjønnede selvoppfattelsen fastsatt. (Kimmel 2004:78)⁶ Kimmel selv mener derimot at prosessene bak kjønnsidentiteten er mye mer flytende og at man definerer eget kjønn med tale og handling gjennom hele livet. «Thus, in a society, there are always two factors that affect gendered behaviour; the demands of the social situation, and one's prior experience of being a girl or a boy, or a woman or a man.» (Kimmel 2004:80) Det er denne definisjonen jeg vil ta utgangspunkt i og, som vi skal se i kapitlene om feminisme og fenomenologi, som samsvarer med de feministiske og fenomenologiske teoriene jeg har valgt å bygge verkanalysene på. Begrepet «kvinne» beskriver altså i denne oppgaven en sosial kategori, som igjen beskriver de kulturelle karakteristikkene som tilegnes kvinner, men også holdningen til disse karakteristikkene hos kvinner i samtiden.

Begrepet kvinneidentitet vil i denne avhandlingen derfor være basert på de tingene i en kvinnes liv som handler om nettopp det å være kvinne. Kvinneidentitet kan altså forstås som de tankene kvinner har om seg selv i relasjon til eget kjønn. «Hvem er jeg?» er i denne avhandlingen byttet ut med «hvem er jeg som kvinne?».⁷

For å tydeliggjøre samspillet mellom identitet, kjønnsidentitet og forbrukerkultur må man forstå at vi i vesten i dag legger stor vekt på individualisering. Vi skal alle finne vår unike identitet, vårt «sanne jeg» samtidig som vi opprettholder tilhørigheten til samfunnet vi lever i. (Jensen, I Scheldrup & Knudsen 2007:191). Spørsmål rundt hva som er identitetskapende i dagens samfunn møter ofte samme problemstilling som jeg skal vise at feminismen møter, i spørsmål om hva som konstituerer kjønn, og man dras mellom teorier som forklarer identitet

⁵ Vi skal se på effekten av det objektive og universale som kvaliteter som tilegnes menn i både i kapittel 3.3.2 - Problematisk Plassering av «Kvinnekunst» og siden i 3.4.2. - Fenomenologien og Feminismen

⁶ Her bruker jeg Kimmel som annenhåndsreferanse til å redegjøre for identitetsdannelse, da disse poengene ikke har stor relevans for avhandlingen som helhet, og heller ikke brukes i analysedelen.

⁷ Det er en bevisst avgjørelse, og en nødvendighet, i denne avhandlingen å velge å beskrive «kvinne» som kategori. Dette drøfter jeg også i kapittel 3.3.2 - Problematisk plassering av «kvinnekunst».

(så vel som kjønn) som essensen av den man er, altså det underbevisste, og tanken om at hvem man er, er en konstruksjon skapt av omgivelser. Essens eller konstruksjon. Det vanligste her er å se på en kombinasjon av disse som førende for hvordan menneskers identitet skapes. (Jensen, I Scheldrup & Knudsen 2007:192).

En av faktorene som stadfester identiteten vår er hva vi liker. Det ankrer den ved at vi med dette kobler bånd til noen ting og slik også tar avstand fra andre. Det vi liker markerer slik verdiene våre. I vårt forbrukersamfunn er «det vi liker» ofte knyttet til markedet; «identitetsforming og kultur kobles kontinuerlig til varer og tjenester, til moter, til forbruk og forbrukerrolle i vid forstand.» (Jensen, I Scheldrup & Knudsen 2007:192). Slik kan man se en tydelig sammenheng mellom identitet, her kvinneidentitet, og forbrukersamfunnet og forbrukerkulturen. Nå vil jeg, i neste kapittel, altså gå grundigere til verks i å beskrive og definere forbrukerkulturen, og det forbrukersamfunnet vi lever i Skandinavia i dag.

3.2 Forbrukerkultur

«Et 'forbrukersamfunn' er (...) et samfunn som fremmer forbrukskultur og fordømmer alle alternative kulturer. Det er et samfunn der det å følge forbrukskulturens spilleregler er, for alle hensikter og formål, det eneste plausible valget.» (Bauman, I Scheldrup & Knudsen 2007:229)

Forbrukerkulturen forteller om hvordan, både bevisst og ubevisst, medlemmene i samfunnet tenker at de skal oppføre seg, og hvordan de faktisk oppfører seg. Altså, hvordan de oppfører seg i dagens forbrukersamfunn. Dette samfunnet utgjør et sett eksistensielle forhold som fører til at de aller fleste «omfavner forbrukeren». (Bauman, I Scheldrup & Knudsen 2007:229)

Samfunnet vårt har ifølge Bauman tidligere vært delt mellom arbeidere/soldater og kvinner som de førstnevntes pleiere og tjenere. Å tilpasse seg samfunnets regler og holdninger var selvsagt, og rutinearbeid og arbeidsmoral var ansett som grunnsteiner i dette felleskapet. Der hvor man tidligere fokuserte på legemet som innehaver av menneskets viktigste egenskaper, har man i forbrukersamfunnet gått over til å nå verdsette den menneskelige sjelen, og hvordan den skal pleies for å oppnå de tingene man personlig ønsker i livet. Dette fokuset på sjelen har ført til at et samfunn som la betydelig vekt på felleskapet og hva man kunne tilføre sin gruppe, hva kjønn, klasse og religion angår, og oppfattet dette felleskapet som en del av individets identitet, nå legger all vekt på «unike» og «autentiske» individer. Denne individualiseringen har selvrealiseringen som sentral drivkraft bak å benytte forbruket som viktigste identitetskapende faktor. «Vi legger stor vekt på å «finne» en unik identitet som skal bli vårt egentlige jeg, i balanse mellom tilhørighet og individualitet.» (Jensen, I Scheldrup & Knudsen 2007:191)

3.2.1 Forbruk og identitet

Sosiologen Thor Øyvind Jensen beskriver, i kapittel 8 i *'Forbrukersosiologi'; 'Forbruk og Identitet'*, tre faktorer knyttet til forholdet mellom forbruk og identitet; den første er, som vi har sett, at forbruksarenaen har blitt og fortsetter å være, sentral for identitetsskapingen og selvoppfattelsen. Den andre er at disse to begrepene er koblet til en økende individualisering av kulturen og politikken. Den siste faktoren er at man ser at vi oppfatter identitetsskaping direkte knyttet til forbruk som negativt ladet, både moralsk og sosialt. Det oppfattes som egoisme og som fjernt fra det 'autentiske selvet'. (Jensen, I Scheldrup & Knudsen 2007:192)

Vi, som medlemmer av forbrukersamfunnet, lar altså tingene vi kjøper være beskrivende for hvem vi er. Siden approprierer vi tingene våre, former dem, slik at de fyller våre individuelle, spesifikke behov. «Forbrukerrollen er en av mange roller der en både utvikler og viser fram verdier og prioritering, former seg selv, viser fram sin form og realiserer de verdiene en har utviklet og tror på.» (Jensen, I Scheldrup & Knudsen 2007:200) Forbruket styres av sosiale mekanismer som gir produktene vi kjøper mening og verdi ut over bare nytte og pris. Umberto Eco har sagt «Jeg taler gjennom klærne mine.» (Rolness, I Scheldrup & Knudsen 2007:151) Et antrekk, sammen med alle tingene vi omgir oss med, vil alltid plassere en person på en sosial rangstige, og peke på personens livsstil og inntektsnivå. Hvordan vi oppfatter andre ut fra hvem de er som forbrukere kan kategoriseres innenfor gitte fortolkende kategorier, slik som mening, verdi, forventning og norm:

«Folk insisterer gjerne på at deres atferd er styrt av praktiske snarere enn av symbolske hensyn, idet de hevder at de foretrekker klær som er 'komfortable' eller av 'god kvalitet', kjøper mat hvis smak de liker, og bruker naturlig uttrykksfulle gester. Jo mektigere en kultur er, jo bedre lykkes den i å få sine tegn oppfattet som naturlige.» (Rolness, I Scheldrup & Knudsen 2007:153)

Det finnes også de som mener at forbruket virker positivt på individene i samfunnet. I det tidligere nevnte kapittelet 'Forbruk og Identitet', hevder Jensen at lesningen og oppfattelsen av tegn og koder i samfunnet blir et fortolkningsarbeid for konsumentene, som ikke har i seg rett eller galt, betydning er opp til hver enkelt å finne. Han mener at vi slik kan tenkes som produsenter av disse kodene, heller enn tanketomme konsumenter. Konsum har altså blitt meningsproduksjon for mennesket. Tingenes symbolske betydning for individet er en av få meningsskapende faktorer i forbrukersamfunnet mener Jensen, og vi jobber for å tjene nok penger til å kjøpe de tingene og tjenestene som gir livet vårt mening og glede. Her kan det virke som det er uenighet i sosiologiske miljøer når det kommer til hvorvidt forbruket oppfattes som en positiv eller negativ drivkraft i individualiseringsprosessen.

Det finnes også forskjeller i hvordan man oppfatter at kjønnetes forhold til forbrukerkulturen er, og har vært tidligere; Det spenningsfeltet mellom kvinneidentitet og forbrukerkultur som jeg vil undersøke i denne avhandlingen, er en tendens som også går langt tilbake i tid. De to begrepene er direkte forbundet ved at menneskers identitet, som jeg nå har beskrevet, i stor grad skapes av hvilke valg vi tar som forbrukere, men også historisk kan man se at disse begrepene krysser veier. Historisk ser man nemlig en tradisjon, blant forskere og i

akademiske miljøer, for en svartmaling av kvinners rolle som forbrukere. Kvinners forhold til shopping beskrives som et mer irrasjonelt og følelsesstyrt enn menns forhold til det; hvor shopping ofte er forbundet med fornuft og valg tatt av praktiske grunner. Senere i kapittelet skriver Jensen også at man kan se en holdning til kvinner og deres forbruk hvor kvinner beskrives som sløssaktige. Man ser at flere teoretikere tidligere har vært opptatt av kvinners rolle i forbrukersamfunnet, og av å da beskrive denne i negativt lys.

*«Rousseaus betraktninger om kvinners irrasjonalitet og følelsesstyring kan nevnes som typisk for denne argumentasjonen. Forfatteren Émile Zola skrev i 1893 boken *The Ladies Paradise* der han referer kvinners forbruk og omtaler de nye varemagasinene som katedraler for en ny religiøs dyrkning. Antydningene om at shopping kan fylle tomme liv og for noen også være erotikk på avveie knyttes nesten alltid til kvinner.»*
(Bauman, I Scheldrup & Knudsen 2007:217)

Sett i lys av det Zygmunt Bauman skriver i et annet kapittel i boken, 9 - 'Forbrukersamfunn', om hvordan man som medlem i forbrukersamfunnet selv er en handelsvare, og han mener at det å bli en attraktiv sådan er et av dypeste behovene som driver forbruket. (Bauman, I Scheldrup & Knudsen 2007:232). Han forklarer videre at å skape seg en identitet som en attraktiv handelsvare er den enkeltes eget ansvar. Dette blir slik en stor del av vår identitetskapning. Mote, hva som er attraktivt endrer seg hele tiden og skaper slik nye behov for forbruk. Man konsumerer stadig nye varer for å leve opp til samfunnets krav om å være den beste handelsvaren man kan være. Disse kravene til autentisitet og selvrealisering gjennom forbruk er, på den andre siden, både alders- og kjønns-nøytrale. De er totale, og inkluderer alle. (Bauman, I Scheldrup & Knudsen 2007:232). I undersøkelser gjort på makt plassering i Skandinavia ser man at den økte friheten forbrukerrollen har tildelt individet også kommer med et rammeverk for akseptabel oppførsel og utseende. Dette rammeverk oppleves som et så stort press at de aller fleste føler de ikke kan leve opp til disse rammene og forventningene. Som et resultat av dette ser man også at stadig flere sliter med både psykiske plager, som spiseforstyrrelser. (Bauman, I Scheldrup & Knudsen 2007:220)

3.2.2 Forbrukerkulturen og kunsten

*"In 1913 I had the happy idea to fasten a bicycle wheel to a kitchen stool and watch it turn." - Duchamp, *Apropos of Ready-mades* (1951)⁸*

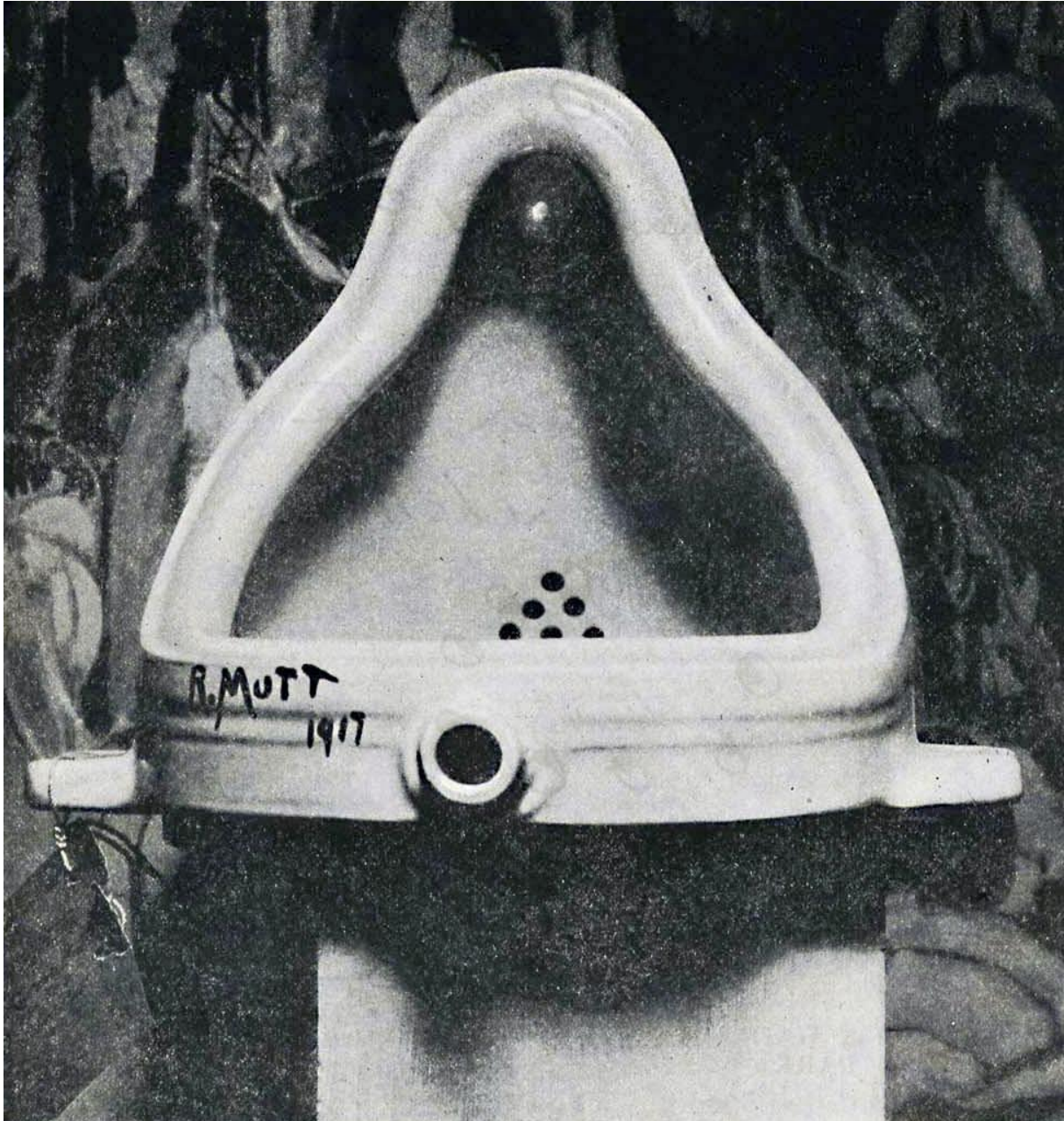


Fig. 6 'The Fountain' av Marcel Duchamp, blandet media, 1917. Lokalisert på http://en.wikipedia.org/wiki/Readymades_of_Marcel_Duchamp#/media/File:Duchamp_Fountainne.jpg

Marcel Duchamp ønsket med sine *ready-mades* å undersøke ideen om originalitet ved å stille ut hverdagslige, masseproduserte gjenstander i gallerier og kunstmuseer og kalle dem kunst.

⁸ 'Apropos of Readymades' er et foredrag Duchamp holdt ved Museum of Modern Art (MOMA) i New York i 1951. Lokalisert 3. Mai 2015 på <http://radicalart.info/things/readymade/duchamp/text.html>

Den første av disse gjenstandene var 'Bicycle wheel' fra 1913. Den mest berømte 'The Fountain' var et urinal Duchamp signerte med pseudonymet 'R. Mutt', i 1917. Dette verket, som sjokkerte kunstverden i 1917, ble kåret til «the most influential art work of the 20th century»⁹ i 2004. Urinalet utfordret tilskueren til å definere det unike ved et kunstverk, til forskjell fra de gjenstandene vi omgir oss med i dagliglivet. Duchamp mente det ikke var objektet, men tanken bak kunsten som var original. Tanken og hvordan denne kom til uttrykk gjennom verket skaper kunsten, og med dette ble spørsmålet «hva er kunst?» introdusert. Nettopp dette spørsmålet som dukker opp i hans arbeider, er viktig å ha med seg når man skal se hvor forbrukerkulturen og kunsten møtes.

På 1960-tallet begynte kunstnere nemlig å rette oppmerksomheten mot det de oppfattet som «banaliteten i det urbane Amerika» (Archer 2002:13) og den stadige økningen av bilder massekulturen førte til i samfunnet. Den amerikanske pop-kunsten ble på denne tiden anerkjent som en bevegelse, ved at man identifiserte en felles sensibilitet hos kunstnere som Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg og Tom Wesselmann. I 1962 ble det holdt et symposium av pop-kunst på Museum of Modern Art (MOMA) i New York. En av kritikerne involvert, Henry Geldzahler, skrev at:

«The popular press, especially and most typically Life-magazine, the movie close-up, black and white, technicolour and wide screen, the billboard extravaganzas, and finally the introduction, through television, of this blatant appeal to our eye into the home – all this has made available to our society, and thus to the artist, an imagery so pervasive, persistent and compulsive that it had to be noticed.» (Archer 2002:15)

Dette sitatet beskriver altså et økende behov for å kommentere forbrukerkulturen gjennom kunst. Kritikken var hard mot denne nye bevegelsen, som i sitt formspråk og innhold var så annerledes enn den rådende modernismen og abstrakte ekspresjonismen. Kritikere som modernismeforkjemperen Clement Greenberg antydte at pop ikke tilførte noe nytt, hverken i form av teknikk eller innhold, og at en reproduksjon av forbrukerkulturens formspråk ikke var fruktbart. (Archer 2002) I popkunsten viskes skillet mellom høy- og lavkultur ut, og også alle populærkulturelle elementer i samfunnet blir åpne for tolkning. Som en motreaksjon til

⁹ Stemt frem av 500 Britiske profesjonskunstnere. Jury, L (2004, 2. desember) Lokalisert 4. april 2014 på <http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/fountain-most-influential-piece-of-modern-art-6156702.html>

modernismen, surrealismen og ekspresjonismen, og disse bevegelsenes fokus på det indre liv, var popkunsten opptatt av de ytre ting, de ville knytte kunsten til sosiale forhold og praksiser. Når man snakker om den popkunsten som oppstod på 1960-tallet i USA er det en kunstner blant de mest kjente fra denne perioden jeg vil nevne spesielt, da han nesten er blitt som et ikon å regne og slik kan fange det jeg oppfatter som essensen av pop.

Andy Warhol, ikke bare approprierte massekulturens formspråk og produksjonsmetoder i sitt studio passende døpt *'The Factory'*, han gjorde hele livet sitt, hele sin offentlige person, om til et kunstprosjekt hvor denne omtrent var like mye i søkelyset som kunsten hans. Dette understreker hans sitater om 15-minutters berømmelsen, og sikret han selv langt mer enn de 15 minuttene han uttalte alle kom til å få i rampelyset i fremtiden. Warhol skapte malerier, silketrykk, ready-mades og filmer, alle med populærkulturen som kilde. Kjendiser, Coca Cola flasker, suppebokser og pengesedler er alle eksempler på visuelle virkemidler han brukte for å beskrive kunsten som en hvilken som helst forbruksvare, i en lang rekke kommersielle objekter, til salgs som alt annet. Warhol var også opptatt av død og katastrofer og måten grufulle bilder mister sin effekt ved repetisjon, og ved at de finnes overalt. Den elektriske stol, bilder av bilulykker og rasedemonstrasjoner, samt det ikoniske bildet av Marilyn Monroe (som skal ha vært veldig syk i da Warhol begynte å bruke ansiktet hennes) ble brukt som ressursmateriale. (Archer 2002:18)

“What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching TV and see Coca-Cola, and you know that the President drinks Coca-Cola, Liz Taylor drinks Coca-Cola, and just think, you can drink Coca-Cola, too. A Coke is a Coke and no amount of money can get you a better coke than the one the bum on the corner is drinking. All the cokes are the same and all the cokes are good. Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum knows it, and you know it.” (Warhol 1975:36)

Det er viktig for avhandlingens analysedel å beskrive det samspill mellom populærkulturen/forbrukerkulturen og kunsten som startet med popkunsten, og som ligger til grunn for den flytende, åpne holdningen i til dette samspillet som kan oppfattes i postmoderniteten, hvor skillet mellom de to ikke bare viskes ut, men ikke heller er viktig. Samtidskunsten kommenterer de fleste aspekter ved livene våre, og som jeg skal vise i kapitlet om utstillingen *'The Beginning is Always Today'* er det tydelig at deler av livene våre som kan oppfattes som «små» eller «ubetydelige» nå har en plass som beskrivende for større

sammenhenger i samfunnet. Kvinners kunst, som jeg kommer tilbake til senere i avhandlingen, har også en gang blitt definert som «smal», men også den følger nå den postmoderne tanken om å ta dagliglivet inn i kunsten.

Populærkulturen og forbrukerkulturen har begge som forutsetning at noen «kjøper» det de «selger» og, som jeg skal vise i drøftingen av forholdet mellom dem og kvinneidentiteten, blir kvinneidentiteten «brukt» i dette formålet. Som nevnt ønsker også den post-feministiske kunsten å bryte ned rammene for hva vi anser som kunst. I boken som ble gitt ut i sammenheng med utstillingen *'The Beginning is Always Today'* skriver (nå tidligere) museumsdirektør Karin Hindsbo nettopp at den post-feministiske kunsten derfor tar åpent imot populærkulturen som en mulighet for et subversivt møte med markedskreftene, hvor dialog oppfattes som mer fruktbart enn en total av skrivelse. Skillet mellom lav- og høy-kultur blir slik visket bort og man får et ærligere bilde av samfunnet gjennom kunsten. (Hindsbo, Kronenberg, Fagerström, Hansen & Myrbråten 2013:52) Hvorvidt samtidskunstverkene jeg analyserer forholder seg til denne problemstillingen gjenstår å se, men rundt 1960 begynte kunstnerne å forholde seg til forbrukerkulturen og den påvirkning denne hadde på samfunnet.

Det neste steget nå er å se på feminismen som politisk bevegelse, og hvordan kunstnere har forholdt seg til den både historisk og i samtiden.

3.3 Feminismens historie

«What feminist theory is about, to a great extent, is identifying those forces... which maintain the subordination of women to men.» (Pearsall 1998:7)

Feministisk teori er et felt i stadig endring og det kan sies å vokse ut av samtidens kvinners felles levde erfaringer i et mannsdominert samfunn. I boken *'Women and Values'*, som samler tekster fra flere feministiske teoretikere, hevder professor i filosofi og kvinnestudier, Marilyn Pearsall i innledningen at ved feministisk tenkning må man med selvfølgelighet konstatere at denne undertrykkningen er reel, både i dagens samfunn og historisk, og at den er strukturert og systematisk. (Pearsall 1998:7)

Feminismens historie er både lang og kompleks. For å gi et klart bilde av dens opphav og utvikling vil jeg her gjøre rede for den ved å dele den inn i tre distinkte bølger. Denne inndelingen er en av de vanligste måtene å skille de forskjellige ideologiske inngangene til feminismen på, og inndelingen av bølger gir også et klart bilde av utviklingen feminismen som politisk bevegelse har gjort ved å følge en tidslinje.

Den første bølgen startet for alvor på begynnelsen av 1800-tallet, selv om man kan se opptakten til dette fremspringet de foregående århundrene. Fremspringet av feminismen som politisk bevegelse blir spesielt tydelig i to tekster¹⁰ fra denne perioden, som kan markere starten på denne tenkningen, den første *'A Vindication of the Rights of Women'*, skrevet i 1792 av Mary Wollstonecraft, og den andre *'The Declaration of Sentiments'* skrevet av Seneca Falls Convention i 1848. Disse årene ga liv til suffragette bevegelsen i Europa og U.S.A. I Norge fikk kvinner stemmerett allerede i 1913, men resultatet av bevegelsen kulminerte internasjonalt da også kvinner i Amerika fikk stemmerett i 1920. Etter dette kom en lang periode hvor kvinners rettigheter nesten ikke ble diskutert i politikken. (Pearsall 1998:2)

Den andre bølgen startet kort tid etter 2. verdenskrig, sammen med utgivelsen av den franske eksistensialisten og fenomenologen Simone de Beauvoirs tekst *'Det Annet Kjønn'* (1949). Tidligere hadde kvinners kamp i et mannsdominert samfunn handler om like rettigheter. De Beauvoir satte derimot ikke bare spørsmålsteget ved selve friheten til kvinner i etterkrigstiden, men også hvordan denne hadde fortonet seg historisk. Her argumenterer hun for at eiendomsretten, som for øvrig bare var en rett tilegnet menn, og nye, raskere produksjonsmidler var grunnsteinene i patriarkatet. *'Det Annet Kjønn'* beskriver et samfunn

¹⁰Disse tekstene markerer starten på feminismen som politisk bevegelse. Den feministiske kunstbevegelsen gjør jeg rede for i neste kapittel 3.3.1 – Feminismen og Kunsten.

hvor kvinner defineres som objekter til menns subjekt¹¹, og De Beauvoir mente menn med dette har gjort kvinner til «det annet kjønn». Hun forklarer «kvinnelighet» som et samfunnsdefinert begrep; et mystisk sett egenskaper som står i fare for å forsvinne om man som kvinne (hunnkjønnsvesen) ikke passer på å opprettholde den. (Beauvoir 1949:13) En av de undertrykkende faktorene i samfunnet var ifølge Beauvoir at kvinner alltid først og fremst defineres som kvinner. Dette gjelder ikke menn; «les hommes» betyr både mennene og menneskene på fransk.

«Hun blir bestemt og får sitt særpreg i forhold til ham, mannen, men ikke han i forhold til henne. Hun er det ikke-vesentlige ovenfor det vesentlige. Han er subjektet, det absolutte – hun er det Andre» (De Beauvoir 1949:15)

Kvinnens mangel på opposisjon til menn forklares med at de så langt ikke hadde evnet, eller hatt muligheten til, å se seg selv som subjekt, ei heller hatt noen felles-het. Kvinner som gruppe levde ikke i nærhet til hverandre, men i enkelthet, sammen med mennene. Denne kjønnsparingen er biologisk og uløselig knyttet sammen, og slik også umulig og løsrives fra. (De Beauvoir 1949:17) For første gang begynte De Beauvoir her å tale for en frigjøring av kvinner. For å frigjøre kvinner må kvinner oppnå total frihet fra kjønn, på samme måte som menn opplever denne friheten. Kvinner må løsrive seg og planlegge sin egen fremtid, basert på egne ønsker og tanker. Hun må kunne velge selv. Bare da er hun et fullverdig menneske. Hun mente altså at menn aldri kan gi kvinner deres frihet. I så tilfelle vil ikke denne friheten være fri. Kvinner må selv velge å leve fritt for at den friheten skal være verd noe. Undertrykkelsen av kvinner kan bare stoppes av kvinner selv, og da av kvinner i flertall. Her bruker De Beauvoir uttrykket «Sisterhood is powerful». (Pearsall 1998:4)

I *'Det Annet Kjønn'* tar de Beauvoir, som bygger sin feminisme på eksistensialismens etikk og frihetsbegrep, også et oppgjør med to tidligere bevegelsers teorier rundt kjønns- og kvinneidentitet, marxismen og freudianismen. Freudianismen forklarer kvinners rolle som en biologisk betinget skjebne, mens marxismen sier samfunns- og økonomiske forhold bestemmer hva det vil si å være kvinne. Som alternativ til disse teoriene mener de Beauvoir at man ikke blir født kvinne, man blir kvinne. Dette gjennom valg og konstant endring.

¹¹ Kvinners rolle som objekt til menns subjekt kommer jeg også tilbake til senere i oppgaven.

Slik ser man at den andre bølgen feminisme skiller seg fra den første, ved at man ikke lenger bare ønsket likestilling ved loven, men ved at kvinner tok sin egen frihet i sine egne hender. Her, i dette skillet, oppstår kvinners frigjøringsbevegelse.

Historisk kan man også skille mellom forskjellige typer feminisme innenfor de tre bølgene, og noen av disse benevnelsene vil jeg nå beskrive, for å se på mangfoldet av politiske ideer, idealismer rundt kjønn og løsninger på den ulikestillingen som oppleves av feminister i samfunnet. Beskrivelsene av disse er korte, og bygger på en wikipedia¹² artikkel om feminisme. De er ment som en kjapp gjennomgang av politisk feminisme, ikke som teori jeg kommer til å vektlegge i analysene senere i avhandlingen. Jeg ender her med å gå dypere inn den siste, den post-moderne feminismen, som også markerer starten på den tredje bølgen feminisme. Denne vil jeg vektlegge tyngst i denne avhandlingen, da den ligger tettest opp mot vår tid og den kjønnsdiskursen jeg vil gå inn i for å analysere de feministiske samtidskunstverkene.

Liberal feminisme låner fra 1800-tallets og den første bølgens liberale tradisjon. Her oppfatter man det å skaffe like rettigheter mellom kjønnene som det sentrale målet ved bevegelsen. Det androgyne er idealet, man vil fjerne kjønn som stempel ved å behandle menn og kvinner likt fra de er barn og videre gjennom hele livet.

Radikal feminisme fokuserer på at kvinner puttes i klassen «kvinne» og at den klassifiseringen av kjønn er undertrykkende i seg selv. Bare ved at kvinner kollektivt underkaster den andre kjønnsklassen (menn), kan man bryte ut av denne undertrykkede kvinneklassen.

Sosialistisk feminisme mener også, som de radikale feministene, at de forebyggende tiltak den liberale feminismen foreslår ikke er nok. Her bygger man på en arv etter den tradisjonelle Marxisimen, man ser på kvinnekampen som knyttet til kampen mot patriarkatet, kapitalismen og rasismen. Altså er de problemene kvinner møter på i samtiden en del av et stadig økende verdensomspennende problem, som skapes av at de sterke utøver maktmisbruk og undertrykker de svake i samfunnet.

Den post-moderne, eller post-strukturalistiske, feministiske tradisjonen oppstod på 1990-tallet. Man gikk til opprør mot at feminismen tidligere hadde hatt den hvite middelklasse kvinnen som sitt ideal og forkjemper, og slik også en ide om at det fantes en kollektiv og universal femininitet. Post-strukturalistene forkaster alt det totalitære og ønsker seg fri fra all generalisering. De mente at man ikke lenger kunne anta at det fantes noen universelle sannheter i skrevne tekster eller språk, og at de konstantene som språket har skapt rundt kjønn derfor

¹² Feminism. (s.a.) | Wikipedia. Lokalisert 12. oktober 2014 på <http://en.wikipedia.org/wiki/Feminism>

måtte forkastes¹³. Feministiske tenkere fra denne perioden ønsket at den nye bølgen av feminisme skulle inkludere alle samfunnsklasser og etnisiteter. Den post-moderne feminisismen setter slik den tidligere andre bølgens fokus på forskjeller mellom kvinner og menn på prøve ved å ta opp spørsmål rundt forskjeller blant kvinner. Den mener det er et feministisk imperativ å finne måter å artikulere ulikheten så vel som likheten kvinner mellom på. Forskjeller som man tidligere har utelatt av den feministiske diskursen som kultur, farge, religion og samfunnsklasse blir særlig trukket frem. Den Amerikansk-Meksikanske forfatteren og professoren, Norma Alarcon skriver i en av de definerende tekstene fra denne perioden; *'This Bridge Called My Back, and Anglo-American Feminism'* at:

«The inclusion of other analytical categories such as race and class becomes impossible for a subject whose consciousness refuses to acknowledge that "one becomes a woman" in ways that are much more complex than in a simple opposition to men... One may also "become a woman" in opposition to other women.» (Pearsall 1998:5)

Denne, nye, feministiske teorien kan slik altså oppfattes som åpnere i dens ideologi rundt kjønn, og den introduserer også seksualitet som en del av kjønnsdebatten. Videre ønsket den også å bryte ned stereotypene rundt kjønn og feminitet som media ofte representerte.

3.3.1 Judith Butler (1956-)

Her vil jeg introdusere Judith Butler, som regnes av mange som den som introduserte denne nye, flytende kjønnsteorien. Hun beskriver kroppen som materiell, men samtidig konstruert, og at den slik eksisterer innenfor kulturen, historien og i samfunnet. (Butler 1990)

Kjønnsteoretikeren Judith Butler regnes altså som et av de viktigste navnene bak den nye bølgen av feminisme som dukket opp på 90-tallet. Butler utviklet en flytende kjønnsteori hvor, som Birgitte Huitfeldt skriver i et intervju med henne i boken *'Kvinnereiser – møter med feministiske tenkere'* fra 2008 at «kjønn og identitet er utspilt i fri flyt uten essens eller kjerne» (Huitfeldt Midttun 2008:95).

I artikkelen «Variations on Sex and Gender» (1987) hvor hun skriver utfra et fenomenologisk perspektiv, antyder Butler at kjønn må forstås som handling og prosess, og ikke som endelig, kroppslig sannhet:

¹³Post-structuralism (s.a.) Lokalisert 12. oktober 2014 på <http://en.wikipedia.org/wiki/Post-structuralism>

«The origin of gender is not temporally discrete precisely because gender is not suddenly originated at some point in time after which it is fixed in form. In an important sense, gender is not traceable to a definable origin because it itself is an originating activity incessantly taking place. No longer understood as a product of cultural and psychic relations long past, gender is a contemporary way of situating oneself in and through those norms, an active style of living one's body in the world.» (Butler 1987:131)

Tidligere har feminismen beskrevet kvinnelighet som det underbevisste kjønnet, en slags kvinnelig essens. Den tredje bølgen feminisme, med sin post-strukturalistiske tilnærming, har kritisert denne romantiseringen av det kvinnelige og sagt at kjønn ikke bare er noe man er eller blir, men også noe man produserer. Samfunnet produserer kjønn, i like stor grad som familie og miljø produserer det. Butler antyder altså at kjønn er performativt og snakker om «the girling of a girl» som noe som starter idet et jentebarn blir fortalt at hun er en jente. Hun mener at man gjør seg til mann eller kvinne gjennom talehandlinger og et performativt spill, og at dette er en tidløs prosess som ikke har noen ende. Butlers forståelse av kjønn er altså delt inn i tre kategorier; **Anatomisk kjønn**, altså vårt biologiske kjønn som er bestemt av DNA og de ytre attributtene vi er født med. **Kjønnsidentitet** er derimot vår egen oppfattelse av kjønnet vårt, hvilket kjønn man identifiserer seg med. Og **kjønnsiscenesettelse** beskriver den oppførselen et hvert menneske tilegner kjønn, hvordan man kler seg, tenker, snakker og handler. Ved å forstå kjønnet slik åpner hun for at det til enhver tid finnes spenning og bevegelse mellom de tre kategoriene og dette skaper et mye mer dynamisk kjønnsbegrep enn tidligere. Butler mener at kjønn og seksualitet ikke er skapt av én enkelt forståelse av hva disse betyr for hvert menneske, men heller en glidende, skiftende forståelse, hvor man kan ende opp med et stort spekter mulige kjønns- og seksualitetssammensetninger. (Butler 1990)

Performativitetsbegrepet bygger hos Butler på den feministiske kritikken, hvor kvinnekjønn forstår som noe kroppslig mens mannen forstår som handling og refleksjon. Helle Ingeborg Mellingen skriver i doktorgradsavhandlingen *'Fra Smertespråk til Lykkenormativitet'* fra 2013 at man her ser en sammenheng mellom Butler og immanens/transcendens dikotomien hos de Beauvoir, hvor man påstår at kun kvinnen er kjønnet, mens mannen forstår som universell. (Mellingen 2013: 39) Talehandlingene og dermed språket vårt har i seg utallige hint om hvordan vi opplever kjønn i samtiden. Butler beskriver språket som inngang til å forstå og også utfordre antakelser om forholdet mellom sosialt og biologisk kjønn. Hun forklarer hvordan kroppen vår beveger seg og er i verden på en

kjønnsbestemt måte, og kobler denne kroppslige performativitet med språklig performativitet, som beskriver hvordan også språket vårt er kjønnsbetinget. (Butler 1990:36) Hun ser her, i motsetning til andre kjønnssteoretikere, mulighet for motstandshandlinger og endringer gjennom denne bevisstheten. Butlers forståelse av kjønn som handling ved performativitetsbegrepet tar avstand fra tanken om et kjønn subjekt som tar kjønnede beslutninger og handler kjønn. Butler kan i senere arbeid også oppfattes som om hun tar avstand fra fenomenologien ved at denne nettopp antar en kjønn kropp som kommer før handlingene¹⁴. Her mener hun at handlingene heller bør sees som om de konstituerer kjønnsidentiteten, som en slags illusjon man selv tror på. Ved å «gjøre kjønn» forholder man seg hele tiden til en reproduksjon av «ulike forståelser av hva kjønn som identitetskategori innebærer, og hvilken betydning kjønn får innenfor et normsystem.» (Mellingen 2013:44) Butler mener også at maktstrukturene og ulike normative praksiser i samfunnet styrer nettopp hvordan vi «gjør kjønn», slik at det å ta stilling til kjønn og seksualitet aldri gjøres med enkelhet. (Butler 1990:176) Mellingen skriver også at «Butler insisterer på å ikke se den (kroppen) gjennom natur/kultur dikotomiens snevre forståelse, men gjennom et destabiliserende performativitetsperspektiv.» (Mellingen 2013: 48) Butler velger derfor å snakke om en materialisering heller enn en konstruksjon av kjønn. Vi er alltid underlagt vår egen, så vel som samfunnets, tolkning og forståelse av hva kjønn og kropp er og burde være. Det er altså ikke subjektet som «gjør kjønn», men heller prosessene rundt den kjønnsdiskursen vi ser i det aktuelle samfunnet, og/eller den aktuelle kulturen. (Butler 1990:182)

Den post-moderne feminismen med Butler i spissen foreslo dekonstruksjon som mulig løsning på skillet mellom kjønnene. De snur også De Beauvoirs «Otherness» på hodet, og forklarer at denne ikke bare beskriver et forhold mellom undertrykkere og undertrykkede, men også en omfattende måte å være, tenke og snakke på i samfunnet vårt som åpner for dualitet og annerledeshet mellom kjønnene.

¹⁴ Kritikken fra feminister peker på at fenomenologiens teoretikere (Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty) tidligere antyder at deres opplevelse er nøytral, altså universalt beskrivende for alles subjektive opplevelshorisont, men at dette da betyr at det universale subjektet er en hvit mann.

3.3.2 Feminismen og kunsten

Kvinneres kunst har tradisjonelt vært utelatt fra den mannsdominerte kanon. Dette fikk økende fokus både i forskning og samfunn, og den feministiske kunsten startet på 1960-70 tallet med en idé om at kvinners liv og tanker måtte uttrykkes gjennom kunst, fordi man mente at disse tidligere hadde blitt ignorert og trivialisert. Linda Nochlins essay *'Why Have There Been No Great Women Artists?'* som ble publisert i 1971, er et eksempel på denne nye bevegelsen. Denne teksten har vært svært førende for de tidlige rørelsene av feminismen i kunsten og den beskriver blant annet at kunst ikke nødvendigvis bare er et uttrykk for en persons bagasje og emosjonelle indre liv, men også et utstudert prosjekt, som utvikles over tid, med krav om kunnskap og hardt arbeid for å kunne blomstre. Kunstnerens språk er materialets historie, ikke sjelens triste sukk. Videre skriver Nochlin at når kunsthistorien utelukker kvinnene finnes det heller ingen forbilder for unge kvinnelige kunstnere, noe som fører til lite fremdrift på området. H. W. Jansons *'Art History'*, som er en bok tidligere hyppig brukt i kunst-studier, har ingen kvinnelige kunstnere beskrevet i utgaven fra 1962, og heller ikke i den neste, fra 1977. Institusjonelle og offentlige forutsetninger blir belyst som både roten til, og løsningen på, problemet for kvinnelige kunstnere.

Et annet viktig navn fra denne perioden er kunstneren Judy Chicago. Rundt 1970 tok hun begrepet «feministisk kunst» i bruk, og startet det første kurset viet til denne tematikken i USA ved Fresno State College. Noen år senere var hun med å åpne *'Womanhouse'*, det første utstillingslokalet viet til å vise kvinners synspunkt gjennom kunst, og like etter det *'Woman Building'* som samlet og videreutdannet feministiske kunstnere.

Det kan være vanskelig å bestemme akkurat når og hvor den feministiske kunstbevegelsen dukket opp, men en av hendelsene som kan tenkes å være sentrale er dannelsen av *'Women Artists in Revolution'* (WAR) i 1969, hvor kvinnelige kunstnere brøt med Art *'Workers Coalition'* (AWC) fordi de mente organisasjonen var mannsstyrt og ikke ville uttale seg om kvinners rettigheter. Kvinnesaken ble først behandlet av kunstnere som en kamp utspilt på den politiske arenaen alene, de lagde propaganda-plakater og annet visuelt materiale til bruk ved politiske begivenheter.

Kvinnekroppen ble tidlig et viktig symbol i den feministiske kunsten. Kunstnerne tok også i bruk virkemidler knyttet til de tradisjonelle formene for kvinnehåndverk. I denne tidlige feministiske kunsten var man opptatt av det «genuint kvinnelige», og man hadde en oppfatning av en kvinnelig «essens» som grunnlag for kvinneidentiteten. Man ser spesielt to retninger innenfor den feministiske kunsten fra 70- og 80-tallet; i den ene var kvinnekroppen symbolisert

og i den andre var kroppen selve mediet. Kunsten behandlet ofte tematikk som gudinne-mythologi, matriarkatet som styringsform og dikotomiene kvinne/natur versus mann/kultur. På 70-tallet fokuserte man på den kvinnelige essensen, og på 80-tallet på kulturen som konstituerer kvinnerollen i samfunnet. Av viktige kunstnere fra denne perioden kan man nevne Cindy Sherman, Barbara Kruger, Mary Beth Edelson, Louise Bourgeois og The Guerrilla Girls. Jeg vil i de neste avsnittene presentere noen eksempler på kunstverk fra 70- og 80-tallet, eksempler på den tematikken de behandlet i tidlige feministiske kunstverk, samt et renessanse maleri hvor vi ser at kvinnekroppen som objekt for det mannlige blikket er et fenomen kunsten har forholdt seg til i mange århundrer. Det er først med introduksjonen av feminismen som politisk bevegelse at man setter spørsmåltegn ved denne tendensen.

På 1970-tallet tok man også et oppgjør med kvinner som motiv i kunsten. John Berger undersøkte i 1972 akt motiver, og konkluderte med at «men act, women appear» og «men look at women, women watch themselves being looked at.» (Berger 1972:47) Fremstillingen av kvinnekroppen blir altså allerede gjenkjent som objektiverende.

I 1975 dukker begrepet «the male gaze» opp i Laura Mulveys essay '*Visual Pleasure and Narrative Cinema*'. «The male gaze» beskriver et film- og foto- narrativ, sett med den heteroseksuelle mannens blikk. Et blikk som ikke egentlig har noe med historiefortellingen å gjøre, vel og merke. Objektiveringen man snakker om her kan spores langt tilbake, både innenfor kunst og visuell media. Malerier av erotiske og seksualiserte nakne kvinnekropper er noe de fleste kjenner igjen. Under renessansen ble nakne kvinner malt av menn, for menn.



Fig. 7 'Venus With a Mirror' Titian, 1555. Olje på lerret (124.5 x 105.5 cm) Lokalisert på <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.41.html>

Man ser ofte i disse maleriene, her i Titians *'Venus with a Mirror'* (1555), at kvinnens kropp er snudd mot tilskueren, mens ansiktet hennes er snudd bort, blikket hennes hviler i et speil. Kvinnen er klar over sin rolle som objekt i disse maleriene. Hun har godtatt at hun er gjenstand for menns begjær utelukkende basert på hennes utseende.

I filmer kan dette blikket gjenkjennes i scener som objektiverer kvinnekroppen med teknikker som sakte film eller ved overdreven zoom på spesifikke deler av en kvinnes kropp. De aller fleste kjenner til scenen som dukker opp i flere av *'James Bond'* filmene hvor den kvinnelige hovedrollen stiger opp av vannet iført bikini, rister på hodet så vannet spruter og alle kroppsdeler som kan ristes, ristes, og havner i fokus for tilskueren. Motstykket til dette blikket, «the female gaze», er ikke egentlig noe motstykke i det hele tatt. Dette blikket handler for

Mulvey om at kvinner også ser seg selv (og andre kvinner) gjennom den heteroseksuelle mannens blikk.

Blikket har blitt problematisert i den feministiske kunsten utallige ganger. Kunstnere som Cindy Sherman begynte å lage verker som re-representerte kvinneidentiteten og dekonstruerte de gjeldene kulturelle forventningene til det feminine. Selv om Sherman selv ikke definerte verkene sine som feministiske, tilbyr de et nytt syn på 1970-tallets kvinneidentitet ved å spille på populærkulturen og massemedias representasjon av den. Kunstneren er både bak og foran linsen i serien fotografier hun har kalt '*Untitled film stills*', og hun endrer i dem sin egen identitet ved hjelp av filmens verktøy; kostymer, lys-setting, rekvisitter og komposisjon. Sherman bruker altså forkledning for å avsløre hvordan kvinner identifiserer seg med de bildene de ser i media.

På 80-tallet begynner man å bruke nye metoder for å analysere kvinnekunsten; semiotikk og dekonstruksjon kunne her gi andre metodiske innfallsvinkler. Disse nye metodene ble kritisert for å ikke ta kunstens egne forutsetninger og særpreg med i betraktningen, da de tidligere hadde tilhørt andre fag-områder. (Gade 2005: 10) Tross kritikken har nye verktøy for analyse endret en tendens til å lese universelle sannheter i tolkningen av feministiske verk. Det har også åpnet for at det til enhver tid finnes flere mulige fortolkninger av kunstverk og en forståelse av at forskeren/tilskuerens blikk alltid vil inneholde en grad av mangel på objektivitet.



Fig. 8 '*Untitled Film Still #3*', Cindy Sherman, 1977. Fotografi (ukjent størrelse). Lokalisert på <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jan/15/cindy-sherman-interview>

90-tallet bringer med seg et skift i fokus mot det relasjonelle og konseptuelle i kunstens måte å utforske identitet på. Her så man en tendens til dematerialisering av kunstobjektet og økt fokus på kontekst og diskurs. Man så også en høy grad av selvorganisering, og kunstnerdrevne utstillingslokaler ble vanlig, sammen med uavhengige kuratorer (Hindsbo, I Hindsbo & Kronenberg 2013: 36). For første gang på lenge ser man en periode som ikke er gjenopplivelse av allerede eksisterende ideer og uttrykk. Kunsten er ny, sammen med begrepet relasjonelle estetikk, og fokuset på alt det nye står sterkt. Rune Gade snakker i boken *'Kønnet i Kroppen i Kunsten'* om en tendens til at 90-tallets utseende og ungdoms-hysteri har vært med på å stigmatisere i tillegg til å karakterisere kunsten fra denne perioden.

«Det er derfor ikke overraskende, at en kunst, der er fundamentalt identitetstematiserende og i bred forstand informeret af massemediernes visuelle kultur, også berører spørsmål omkring seksualitet og tilhørende underspørsmål omkring krop og køn, sådan som de i forvejen eksisterer i kulturen, og sådan som de i forvejen influerer på det enkelte individ.»
(Gade 2005: 16)

Feministiske verk fra denne perioden er i større grad opptatt av å skulle kunne beskrive alle deler av en kvinnes liv, og ta med i denne beskrivelsen hvor forskjellige kvinner i samfunnet også er. «I takt med deregulering, kommersialisering og pluralisering av mediene får personlige og private livserfaringer stadig større plass.» (Andersen 2009:15) Dette gir nødvendigvis et skift i tematikken i kunsten også, og et fokus på intimitet til og kommersialiseringen av kvinner blir resultatet.

Dagens feministiske praksis ønsker, i tråd med post-strukturalismen, å bryte med etablerte konvensjoner i samfunnet. Den post-feministiske kunsten prøver derfor å bryte ned rammene for hva vi anser som kunst, og den tar åpent imot populærkulturen som en mulighet for «et subversivt møte med markedskreftene», hvor dialog med denne kulturen oppfattes som mer interessant enn en total avskrivelse den. Skillet mellom lav- og høykultur viskes dermed bort. (Hindsbo, I Hindsbo & Kronenberg 2013:52)



*Fig. 9 'Amazon' A K Dolven, 2005. 16mm color film, silent; 1:34 min. loop
Edition number five of five. Lokalisert på <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/194544>*

Anne Katrin Dolven er en av samtidskunstnerne som arbeider innenfor disse post-feministiske rammene, hvor man ønsker å bryte med konvensjonene i kunstverden og i samfunnet for øvrig. Dolvens videoinstallasjoner, fotografier og filmer utforsker ideer som kvinnelig skjønnhet, og møtet mellom det sublime/romantiske og det verdslige/midlertidige. Verkene er ofte dypt konseptuelle, og rike på kunst-historiske referanser. De oppleves ofte som et møte mellom realisme og de helt nære, hverdagslige ting, og surrealistiske elementer som forstyrrer og skaper en nerve i verket. Grepene Dolven benytter seg av er enkle, men presise, og det er vel denne kontrollen som har gjort henne til en av de best kjente norske kunstnerne i dag. I video installasjonen 'Amazon' fra 2005 ser vi en androgyn skikkelse, glimtvis, i opptakten til å skyte med pil og bue. Filmen varer i 1,5 minutter og går på loop fra en avspiller plassert i utstillingsrommet. Bildet zoomer inn på spente og avspente muskler og liksom hopper frem og tilbake. Nakke, skuldre og armer, bue og pil, spent, avspent. Da bildet zoomes ut ser man at figuren i videoen er en kvinne som mangler et av brystene. Man ser aldri hva buen er rettet mot, det handler om akten ved spenningen av den. Verkets tittel referer til det matriarkalske samfunnet med sterke, kvinnelige krigere, som sies å ha kuttet av seg et av brystene for bedre å kunne sikte med pil og bue. Et vell av tematiske innganger til verket blir mulige, og Dolven

forsøker på ingen måte å begrense disse. Her plasserer hun seg trygt i det post-feministiske og post-strukturalistiske åpne landskapet for tolkning av kunstverk. Når jeg nå har gjort en gjennomgang av deler av de siste tiårs feministiske kunstpraksis, vil jeg ende kapittelet med en drøfting av begrepet «kvinnekunst» hvor jeg gjennom denne drøftingen lager noen rammer og avgrensninger for hvordan jeg skal forholde meg til kunstnerens kjønn og kjønnsdebatten i analysedelen.

3.3.3 Problematisk plassering av «kvinnekunst»

«Det er en veldig underlig følelse, at fordi jeg er kvinne blir jeg plassert et sted som er helt adskilt. Det er en frustrasjon i det, og en følelse av å være innestengt.» (Ørstavik, I Andersen 2009:2)

For å løfte kvinners kunst frem i lyset har den blitt samlet og vist med betegnelsen kvinnekunst. Hva vil det si for kunsten og kunstneren når kjønnets deres både definerer visningskonteksten og arbeidet deres ved å nettopp plasseres i en kjønnskategori?

I boken *'Har Vi Henne Nå?'* skriver Unn Conradi Andersen om hvordan det hun kaller «den kritiske offentligheten» plasserer litteratur i et smaks- og kvalitetshierarki, og at det er kombinasjonen av et akademisk felt og et anmelderfelt som foretar disse plasseringene. Dette oppfatter jeg som svært gjeldene også i kunstens verden, og jeg går grundigere inn på det spesifikke med denne problemstillingen for visuell kunst lengre ned i denne teksten. *'Har Vi Henne Nå?'* er interessant fordi den forteller om kvinner som har opplevd denne kategoriseringen på kroppen, og de fire kvinnelige forfatterne boken dreier seg rundt har alle forskjellige forhold til å bli kalt «kvinnekunstner». Altså; når den kritiske offentligheten definerer noe som «kvinnekunst», eller en kunstner som «kvinnekunstner» er det nettopp det hun blir. Kanskje også bare det? Hvilke problemer møter man på når kjønnets bli inngangen til lesningen av verket?

I boken fortar Andersen analyser av fire kvinnelige forfatterskap, som har hatt forskjellige reaksjoner og mottakelser fra «den kritiske offentligheten». Hanne Ørstavik, Vigdis Hjort, Herbjørg Wassmo og Marie Takvam blir her holdt frem som eksempler på hvordan lesningen av verket ikke bare lener seg på kjønnets til kvinnelige forfattere, men at også deres offentlige personlighet er formende, og blir formet, av omtalen de får.

Hanne Ørstavik sier om kategoriseringen av bøker skrevet av kvinner og menn som så vidt forskjellige, at man ofte ser at det foretas en kjønnets forståelse og lesning av verket. Hun mener problemet med å begrepsliggjøre er at man ved det setter noe fast. «Hvis du putter noe et sted, kan det ikke puttes inn et annet sted.» (Andersen 2009:44) Kategoriseringsarbeidet må

derfor hele tiden bearbejdes og fornyes, og det med stor grad av følsomhet ovenfor verket som helhet om det skal fungere, mener hun. I boken *'The Gendered Society'*, som jeg også skriver om i kapittel 3.1 - Kvinneidentitet, nevner forfatteren nettopp at det maskuline er usynliggjort i den forstand at man aldri diskuterer hvilken rolle menns mannlighet eller maskulinitet har spilt i deres liv eller arbeid. (Kimmel 2004:5) I store romaner skrevet av menn, eller ved de største mannlige kunstneres verk, har man sjelden tidligere lurt på hva ved deres maskulinitet som kommer til uttrykk gjennom verket. Kvinnen er kjønnet, mens mannens kjønn altså er, i mange sammenhenger, usynlig.

Kategoriseringen av menns arbeider (verk) som noe som forholder seg mer objektivt og nøytralt til en ytre verden, og da naturlig nok kvinners verk som noe som beskriver det indre landskap, kan ses i sammenheng med tradisjonelle kjønnsroller. Mannens jobb lå ikke så nært til de hjemlige, private ting, og han var derfor sett som en aktiv del av styringen og formingen av samfunnet. Kvinners rolle knyttet til det hjemlige, det der inne. (Andersen 2009:44) Dette fører til at menns verk sjelden blir beskrevet som knyttet til det intime, selv om det er dypt personlige ting de problematiserer, og at deres arbeider blir antatt å ha større samfunnsmessig relevans, mens kvinners arbeider blir lest og beskrevet som nære, lokale og individuelle. Dermed havner de på feil side av universalismen, med uttalelser som «Ingen kan overleve som atomiserte individer med fascinasjon for detaljer.» (Andersen 2009:45)

Jeg opplever dette som et maktspill hvor man avviser halve befolkningen, som tross alt er kvinner, på grunnlag at de er nettopp det. «Den kritiske offentligheten» har bestemt hva som skal stå som det opphøyde, altså det universale og allmenne, og forteller kvinner indirekte at det de er opptatte av ikke er viktig nok, ikke allment nok. Hanne Ørstavik uttaler i intervjuet med henne i *'Har Vi Henne Nå?'* at det her handler om en bevisst feil-lesning av kvinners arbeid, når man har valgt å se bort fra det nære, intime som virkemiddel for å beskrive større sammenhenger i samfunnet.

Videre ser man ved en titt på Vigdis Hjorts forfatterskap at når kvinnelige forfattere (eller kunstnere) benytter seg av sex og seksualitet som virkemiddel kan utfallet bli at man tilegner kunstneren disse kvalitetene. Marianne Aulie er et eksempel på dette i det norske kunstfeltet, og om det er planlagt slik eller ikke fra kunstnerens side opplever jeg som irrelevant i denne sammenheng. I Hjorts tilfelle opplever hun en motvilje mot å se på verkets metanivåer, altså der seksualitet er et bevisst virkemiddel i teksten, og en avfeining av verket som vulgært er resultatet. (Andersen 2009:59) Det samme gjelder beskrivelser av verk som melodramatiske, som i Herbjørg Wassmos tilfelle. Dette ordet, melodramatisk, mener Andersen ofte tilegnes kvinners verk for å beskrive det som usannsynlig, søkt eller sensasjonelt. (Andersen 2009:95)

Det er først på 2000-tallet man begynner å problematisere det å redusere kvinner til gruppekategorier. (Andresen 2009:101) Feministisk teori begynner i poststrukturalistisk ånd å avvise alle former for essensialisme. Men hva skjer da med kunsten? Betyr dagens inklusjon av kvinner i de fleste felt og den fremgangen vi ser i likestillingskampen at samfunnet er kjønnsnøytralt, at det ikke lenger finnes noen maktkamp mellom kjønnene? Sigrun Åsebø skriver i sin avhandling *'Feminitetens Rom og Kvinnekroppens Grenser'* fra 2011 at det finnes to generasjoner av den moderne feminismen, hvor den ene forholder seg til den tidlige kvinnebevegelsens inklusjon av, og forståelse for, kunst og kunstkritikk som en viktig arena for feminismen, mens den andre er teoretisk og postmoderne forankret, og at denne har gått fra å handle om «kvinner» til å handle om kjønn og kjønnssystemer. (Åsebø 2011:16) Hun skriver om resultatet av dette at «feministisk praksis er altså ensbetydende med oppløsning av kjønn, og tar i bunn og grunn avstand fra et begrep som «kvinne».» (Åsebø 2011:18) Her er det viktig for denne avhandlingen å presisere at jeg bruker den tredje bølgen, postmoderne feminisme som ligger tettest opp mot samtiden for å beskrive kjønn som det flytende og vanskelig definerte jeg også mener at det faktisk er, men at jeg ikke er enig i at det betyr at «kvinne» som kategori ikke eksisterer. Hvordan skal man kunne drøfte maktstrukturens effekt på kvinner og hvordan denne kommer til uttrykk gjennom feministisk kunst uten å definere «kvinner» som en faktisk gruppe i samfunnet? Denne oppløsningen av kjønnene har også konsekvenser for den feministiske kampen:

«Skiftet av fokus fra «kvinne» til «kjønn» ser ut til å ha medført at vi ikke lenger har blick for det spesifikke i feminismens mål om å styrke kvinners stilling og ikke minst å utradere kjønnnet som maktfaktor. Dersom vi aldri kan insistere på «kvinne» eller «feminitet» som et spesifikt begrep, hvordan skal vi så kunne agere både i vitenskapelig og praktisk sammenheng for å imøtegå maskulin dominans på kunstfeltet?» (Åsebø 2011:19)

Åsebø mener her altså at den feminismen vi sitter igjen med etter en postmoderne og poststrukturalistisk dekonstruksjon av kjønn har mistet sin slagkraft. Den har blitt et spørsmål om kjønn generelt, og at den postmoderne problematiseringen av selvet fører til et utvannet feministisk begrep, hvor kjønnsproblematikken dukker opp i kunsten ofte uten å være grunnet i den feministiske kampen. «Det er jo ikke noen tvil om at kjønn og seksualitet finnes overalt, men det er ikke sikkert at enhver henvisning til kjønn nødvendigvis er feministisk.» (Åsebø 2011:137) Den postmoderne dekonstruksjonen vil alltid være opptatt av å belyse de

maktsystemer som oppleves som undertrykkende og problematiske i samfunnsstrukturen. Forbrukerkulturen og kvinneidentiteten synes for meg å skli rett inn under ideene om et overordnet maktsystem og spenningsfeltet som oppleves mellom dem kan slik ses som et postmoderne anliggende å undersøke. Jeg opplever da ikke feminismen som noe som er utenfor, men heller et eksempel på, postmoderne tenkning.

«Vi befinner oss i et spenningsfelt mellom å forstå feminisismens prosjekt som en kamp for kjønnsnøytralitet og å se feminisme som en teori om «kvinne» basert på et oppgjør med kanon som en struktur av over- og underordning.» (Åsebø 2001:130)

Åsebø forklarer hvordan den universelle og menneskelige sannhet som noe dyptliggende maskulint skaper en situasjon for kvinner og kvinnelige kunstnere som gjør det til deres oppgave å skulle komme forbi det kvinnelige, slik at de også kan nærme seg den store kunsten, den kunsten som snakker til alle. «I den grad de bringer med seg spor etter det feminine er de ufullendte som kulturelle subjekter.» (Åsebø 2011:137) Det kan virke som om feminismen appropriasjon av det stereotypiske ved feminiteten har fått det til å virke som om det var nettopp ved denne utfordringen av den, at stereotypen oppstod. Her foreslår Åsebø at vi forstår rammene for kunsthistorien som et eget maktsystem, som reproducerer forskjellene mellom kjønn. Hun skriver at «kunstnermyten er ikke en feilslått ide om hvem som kan skape kunst, den er en konstruksjon som bidrar til å opprettholde kunst som et maskulint domene ved å stadig produsere feminiteten som kunstens «annen», og å insistere på spørsmål om kjønn som irrelevant.» (Åsebø 2011:157)

Ved mannen som det «usynlige kjønn» og de spørsmål rundt ulikestillingen av kvinner i kulturkanon beskrevet som et spørsmål hvor man fokuserer på kjønn heller enn nettopp kvinner, kan man oppfatte kjønns spørsmålet som et kvinnespørsmål. Åsebø, og her er jeg enig med henne, hevder at man må ta tilbake denne kategorien, «kvinne», og gi den verdi.

«Det må være i alle kvinners interesse å utvide det potensialet, det virkefeltet og den aksjonsradiusen som kategorien kvinne kan romme, ikke minst når det gjelder kvinners mulighet til å definere seg som tenkende, talende og begjærende subjekter.» (Åsebø 2011:132)

Denne drøftingen av «kvinnekunsten» og kategorien «kvinne» er førende for hvordan jeg velger å lese verkene jeg skal analysere senere i avhandlingen. Jeg startet altså med perspektiv som i mye større grad forholdt seg til den post-strukturalistiske, flytende kjønnsteorien jeg beskriver

ved Judith Butler, og selv om jeg fortsatt er enig i at maskulinitet og feminitet er i flyt mellom kjønnene og at kjønn kan beskrives som performativt, ser jeg nå hvor viktig kategorien «kvinne» er for mitt arbeid. Både i denne avhandlingen og som kunstner.

Jeg vil nå beskrive fenomenologiens plass i avhandlingen, og se om det kan ligge i den noen nøkler til hvordan jeg kan undersøke spenningsfeltet mellom kvinneidentiteten og forbrukerkulturen i de valgte feministiske samtidskunstverkene.

3.4 Fenomenologien plass i oppgaven

Fenomenologien forteller oss hvordan fenomenene fremtrer for oss og hvordan vi forstår og erfarer disse; bevisstheten retter seg ut mot verden og mot et objekt. Man ønsker å skape en objektiv metode for å forstå den subjektive bevisstheten; smaksdommer, persepsjon og følelser påvirkes alle av vår «levde erfaring». Hvordan mennesket «er i verden» (Heidegger 1962) og de sosiale aspektene av livene våre er også karakteristiske områder fenomenologien søker å undersøke. Subjektet gir mening til verden rundt seg som en deltagende, tenkende og tolkende del av denne verdenen. Denne verdensoppfattelsen deles av mennesker i sosiale grupper i samfunnet, alder, rase, kjønn og samfunnsklasse er eksempler på slike grupper. Fenomenologien må altså ikke forveksles med en forståelse av at hele verdensoppfattelsen er unik for hver enkelt individ, dette hadde jo tross alt gjort det umulig for oss å kommunisere med hverandre gjennom språk. Men; det finnes ingen endelig virkelighet, situasjoner og mennesker forandrer seg, og slik er alle versjoner av virkeligheten sanne og legitime.

Fenomenologien bygger på den tyske filosofen Edmund Husserl (1859-1938) og hans studier av bevisstheten, dens strukturer og de fenomener som oppstår i det bevisste livet. Disse ideene har blitt videreutviklet av Husserls assistent Martin Heidegger og senere av franske eksistensialister som Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty og den tidligere nevnte feministen Simone de Beauvoir. Fenomenologien spredde seg altså fra Tyskland, og videre til Frankrike og USA tidlig på 1900-tallet. Fenomenologien beskrives ikke vanligvis som en bevegelse. Den er heller ikke samlende for de ulike filosofene som har utviklet den og det finnes vesentlig forskjell mellom deres arbeider, selv om de alle stammer fra det samme ønsket om å beskrive menneskers sansning, og hva som ligger til grunn for denne. Det vil være mer beskrivende å kalle fenomenologien en metode. En åpen metode som stadig er i endring.

I denne oppgaven har jeg valgt å fokusere på Martin Heideggers filosofi med utgangspunkt i teksten '*Kunstverkets Opprinnelse*' (1935-36) som beskriver hvordan kunstneren er verket og verket er kunstneren, og Merleau-Pontys kroppsfenomenologi, som forteller oss at hvem vi er og hvordan vi opplever, smelter sammen og at det slik ikke egentlig finnes en «ytre verden», separat fra subjektet. Heidegger og Merleau-Ponty er blant de mest anerkjente, men også mest omfattende fenomenologene, og det er derfor viktig å presisere at jeg først og fremst vil se på den delen av deres forfatterskap som forholder seg til den visuelle kunsten og menneskets kunstopplevelse. Jeg har derfor vært selektiv i hvilke av deres tekster jeg siterer i denne oppgaven, men vil også prøve å gi et bilde av forskjellene mellom deres teorier.

3.4.1 Martin Heidegger (1889 – 1976)

«Opprinnelsen til noe er opprinnelsen til dets vesen.» (Heidegger 1935:7)

Heidegger, filosof, hermeneutiker og fenomenolog, mente at det var mer ved den levde erfaringen enn man kunne se. Han hevdet at et vesen ikke har en statisk essens¹⁵ som eksisterer før det oppleves, men at tingens vesen blir til i fremtredelsen. Det «veser» - fremtrer. Han mente at det som forbinder et kunstverk og kunstneren er kunsten, og at det krever en del av tenkningen for å nærme seg hva denne, i bunn og grunn, er. «Kunsten er riktignok en laget ting, men utover dette uttrykker det noe annet enn det den blotte og bare ting er selv er.» (Heidegger 1935:11)

Det å skulle definere en ting er ifølge Heidegger å forholde seg til dens fysiske og opplevde egenskaper, men når man har oppfattet det som alle egenskaper og kjennetegn har samlet seg rundt, har man oppfattet tingens kjerne, tingens vesen. Han skriver også at følelser og stemning kan være mer forstående ovenfor en tings kjerne enn den blotte og bare tenkningen, og senere, setningen. Han skriver at «det alminnelige tingbegrepet passer riktignok til enhver tid på enhver ting. Allikevel griper det ikke tingen slik den er i sitt vesen, det overfaller den.» (Heidegger 1935:19) For å unngå dette overfallet må man på forhånd fjerne alle oppfatninger mellom seg selv og tingen, slik at man gir den frihet til å vise det tinglige ved seg. Her kommer vi til et skille mellom Heidegger og Merleau-Ponty som har gjort det viktig for meg i denne oppgaven å ta med Merleau-Pontys kroppsfenomenologi, hvor han mener at man ikke er i stand til å fjerne seg selv i oppfatningen av noe, fordi vi i alle våre bevisstheter bærer vår levde erfaring¹⁶.

Det tinglige ved en ting, som Heidegger siden overfører til det virkelige ved et verk, forteller oss om essensen, gestalten, ved dem. Ifølge ham, avhenger denne forståelsen av vår forståelse av forholdet mellom stoff og form. Stoffet forteller om tingens innhold, det irrasjonelle og a-logiske ved den; det vi vet uten nødvendigvis å kunne se det. Formen derimot, beskriver det formmessige, det rasjonelle og logiske; det vi ser. Tingene er enten de blotte og bare ting, de tingene som finnes i verden som ikke er menneskeskapte, eller de er bruksting. *Brukstingene* er menneskeskapte de er skapt for å dekke et behov, og de fremtrer for oss i lys av det formålet de er skapt for. Tanken om brukstingene som noe som vekker assosiasjoner til handling og meningsstruktur i samfunnet vil jeg se om det er mulig å bruke for å belyse den symbolske betydningen av gjenstander eller bilder vi finner i verkene jeg vil analysere. Heidegger skiller også mellom bruksting og kunstverk, og mener at den første mangler det sistes

¹⁵ Heidegger kaller dette *gestalt*.

¹⁶ Merleau-Pontys kroppsfenomenologi kommer jeg tilbake til senere i dette kapitlet.

selvtilstrekkelighet. (Heidegger 1935:25). Hva ligger så i denne selvtilstrekkeligheten? For å forstå det må vi først se på det Heidegger kaller striden. Striden defineres som det uoppklarte og helt nødvendige forholdet mellom verden og jorden. Verden er alt alle ting, og all væren, hviler i. Den omslutter alt uten å til enhver tid vise oss alt. Jorden er det verden hviler på. Det tinglige, stofflige, ved vår verden. Verket stiller seg tilbake i, og lar seg fremstille gjennom, jorden. «Verden grunner seg på jorden, og jorden trenger seg frem gjennom verden.» (Heidegger 1935:53) Disse to er motsetninger som både understreker og forklarer hverandre, og den ene kan aldri være den andre foruten. Verket bedriver altså en oppstilling av en verden og en fremstilling av jorden. Denne sannhet kan beskrives som et av verkets vesenttrekk, og fører til en innstiftelse av striden. Verkets bestridelse av denne striden er en av dets viktigste oppgaver. Det skal beskrive en virkelighet, en stofflighet eller tinglighet, men det skal også plassere denne virkeligheten i verden, si noe om denne virkelighetens konsekvens og betydning, både for skaperen og for tilskueren. Det skal trenge gjennom jorden, inn i verden.

For å trenge gjennom jorden, inn i verden, må verket beskrive en sannhet. For Heidegger er det viktig at man ikke blander sannhet og riktighet. Sannhet må defineres som det ekte, det virkelige, det sannes vesen. Et kunstverk er i stand til å avdekke en tings sannhet, en avdekning av hva den faktisk er. «Det værendes vesen står frem i sitt lys.» (Heidegger 1935:35) Han sier altså at «i og med at verket oppstiller verden og fremstiller jorden, skapes den strid gjennom hvilken det værendes avdekkethet som helhet, dvs. sannheten, tilkjempes.» (Heidegger 1935:63) Heidegger hevder at for at det værendes avdekkethet skal fremtre gjennom verket er det ikke nødvendig med en stor kunstner. Denne sannheten ligger i kunsten. Den ligger i verkets verk-vesen, i det det faktisk er, nettopp fordi det er skapt som et kunstverk; «fordi det er, og ikke heller ikke er.» (Heidegger 1935:78) Her kommer vi til et viktig poeng ved Heideggers filosofi, nemlig hans avvisning av mennesket som opphav til kunstens opprinnelse. Han sier at «jo mer ensomt et verk står frem i seg selv, slik det er fastsatt i gestalten, jo mer synes det å løsrive seg fra alle forbindelser til menneskene.» (Heidegger 1935:78) og «det er imidlertid ikke slik at mennesket i sin eksistens først går ut fra et indre ut til et utenfor.» (Heidegger 1935:80)

Det er her Heideggers fenomenologi kommer til kort i denne avhandlingen. Det tas ingen høyde for en verden som filtreres gjennom mennesket og ut til verket gjennom det. Tanken om kunstens ånd som noe opphøyd og iboende i selve verket er for abstrakt og svevende til å kunne beskrive det dypt politiske man ofte finner, og som jeg vil legge min vekt på, i feministisk kunst. Når verkene jeg vil analysere inneholder kunstnerens og dennes levde erfaring, og samtiden gjennomsyres av forbrukerkulturens fremstilling av kvinneidentiteten, vil samtidens kunst alltid inneholde forbrukerkulturen og, for kvinnelige kunstnere,

kvinneidentiteten. Jeg vil bruke en del av Heideggers definisjoner senere, hva bruksting angår, men jeg trenger en dimensjon til; subjektet, skaperen.

3.4.2 Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)

Den franske filosofen og en av fenomenologiens viktigste representanter Maurice Merleau-Ponty skriver i essayet *'Cezannes tvil'* (1948) at verket krever livet for å bli skapt. Med dette mener han altså at en kunstner skaper sine verk med sitt eget liv som forutsetning for det som skapes. Videre forklarer han i *'Phenomenology of Perception'* (1945) at mennesker ikke opplever isolerte sanseintrykk, men heller at vår opplevelse av verden smelter sammen med hvem vi er, hva vi har vært og hvor vi er på vei¹⁷.

Persepsjon består av to prosesser; sansing og tolkning. Merleau-Ponty beskriver ren sansing som et fenomen som har øyeblikkelig, udifferensiert innvirkning på subjektet. Den rene sansingen kan slik ikke tilegnes mening, den er separat fra subjektets tidligere erfaring og for forståelse. Den er bare, i oss, uløselig knyttet til oss og den vi er. (Merleau-Ponty 1945:4) Han avviser ved dette at persepsjon kan deles inn i definerbare systemer, slik som den tidligere forståelsen av persepsjonen som en umiddelbar konsekvens av fysiologisk stimuli, eller tanken om at objektet eller fenomenet som oppleves har bestemte, definerbare kvaliteter som påvirker subjektets persepsjon. Her gir han et eksempel ved Muller-Lyers optiske illusjon som viser to linjer, parallelle og stilt ovenfor hverandre. Linjene oppleves som av ulik lengde ved første øyekast. Dette er en illusjon, de er akkurat like lange, og illustrere med dette persepsjonen og blikkets viktigste faktor: mennesket som opplever. (Merleau-Ponty 1945:6)

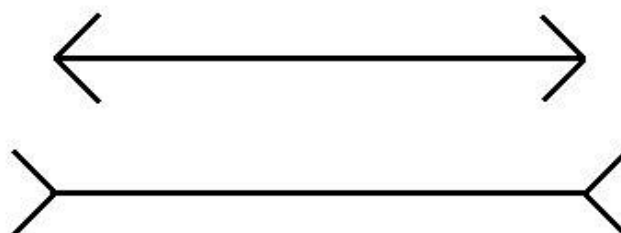


Fig. 10 Franz Carl Muller Lyer, Optiske Illusjon, 1889.
Lokalisert på http://en.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCller-Lyer_illusion

¹⁷ Her opplever jeg at fenomenologien beskriver den samme erfaringsmodus som forståelsen av identitet, og kjønnsidentitet, som jeg har beskrevet i kapitlene 'Kvinneidentitet' og 'Feminismens Historie'. Å «gjøre» kjønn er en kompleks prosess som både handler om samfunnets kjønnsforståelse og av en egen forståelse av eget kjønn, tidligere i livet, nå og i fremtiden.

Her forklarer Merleau-Ponty, som nevnt over, at man må legge bort forståelsen om en ytre verden, separat fra subjektet, fordi denne ikke kan si noe om hvordan eller hvorfor persepsjon og sansning oppleves slik den gjør. Det er helheten av tidligere erfaringer sammen med øyeblikket og subjektets persepsjon av dette som skaper grunnlaget for opplevelse.

«Conversely, normal functioning must be understood as a process of integration in which the text of the internal world is not so much copied, as composed.» (Merleau-Ponty 1945:9) Vi er med dette produsenter av opplevelsen. Identitet og kjønnsidentitet, med forbrukerkulturen som en av samtidens forutsetninger for disse, kan slik ses som noen av forutsetningene for hvordan vi både skaper og opplever.

Merleau-Ponty hevder i *'Phenomenology of Perception'* at forholdet mellom tidligere erfaringer og øyeblikkets opplevelse må tenkes som en horisont, et område eller en atmosfære. Helhetlig. (Merleau-Ponty 1948) Han mener at Heideggers teori om kunstverkets opprinnelse overser det faktum at objekter har sin opprinnelse i senteret av vår opplevelse av dem, at man har glemt subjektets rolle i opplevelsen av objektet, og tror istedenfor at objektet *er* i seg selv.

«It is an object, which means that is it standing in front of us, only because it is observable: situated, that is to say, directly under our hand or gaze, indivisibly overthrown and re-integrated with every move they make.» (Merleau-Ponty 1945:90)

Objektene finnes i vår sansing og persepsjon av dem. De må oppleves og oppdages. Videre skriver han at objektets omgivelser kan av bevisstheten velges bort eller komme frem. Objektene har hver sin identitet og kan sees fra flere perspektiver, da alt er en del av et område, eller en horisont¹⁸. Kroppen er vårt ståsted for å oppleve verden, slik er kroppen et prosjekt, heller enn et statisk ståsted. Slik kan man forstå kroppens fenomenologi som noe som åpner opp for en opplevelse av kunstverk som handler om mer enn objektet (verket). Det handler også om subjektet, det handler om menneskene.

Merleau-Ponty skriver om assosiasjonen og minnet at «Knowledge thus appears as a system of substitutions in which one impression announces other without ever justifying the announcement, in which word lead one to expect sensations as evening leads one to expect night.» (Merleau-Ponty 1945:15) Med dette mener han at den visuelle opplevelsen av virkeligheten er knyttet til minnet ved assosiasjon slik at man først oppfatter hva man ser når man gjenkjenner de karakteristikkene ved det som gjør det til det er, og knytter dette til tidligere opplevelser/erfaringer. Han forklarer at assosiasjonen ikke er i seg selv, den trenger minnet for å eksistere:

¹⁸ I motsetning til Heideggers «jord» og «verden».

«Association therefore never comes into play as an autonomous force (...); it acts only by making probable or attractive a reproduction intention; it operates only in virtue of the meaning it has acquired in the context of the former experience and in suggesting recourse to that experience; it's efficacious to the extent to which the subject recognizes it, and grasps it in the light or appearance of the past.» Merleau-Ponty 1945:18)

Denne gjenkjennelsen gjennom minnet skjer både i bevisstheten og i underbevisstheten. «One consciousness has been defined as sensation, every mode of consciousness will have to derive its clarity from sensation.» (Merleau-Ponty 1945:15) Assosiasjon blir i analysedelen av denne avhandlingen derfor en viktig del av å skulle lese hvordan verkene og de symboler jeg oppfatter i dem knyttes til virkeligheten, kjønnsdiskursen og samtiden.

«If we confine ourselves to phenomena, the unity of the thing perception is not arrived at by association, but is a condition of association, and as such precedes the delimitations which establish and verify it, and indeed precedes itself.» (Merleau-Ponty 1945:17)

I 'Cezannes tvil' forklarer Merleau-Ponty at vi lever i et miljø, et samfunn, hvor vi hele tiden er omgitt av menneskeskapt gjenstander, og mesteparten av tiden opplever vi disse gjenstandene gjennom de menneskelige handlingene som vi kan underkaste dem. Dette sammenfaller med Heideggers teori rundt brukstingene. Men Merleau-Ponty hevder også at bare mennesket har evnen til å se og oppleve gjenstander (og kunst) helt til roten av hva disse betyr for oss. «Vi kommer aldri bort fra vårt liv. Vi står aldri ansikt til ansikt med ideen eller friheten.» (Merleau-Ponty, I Bale & Bø-Rygg 2008:269) Han skriver at en kunstner, et verk, må kunne skape og uttrykke en ide, men også de opplevelsene i oss som kobler denne ideen til eget liv. «Sett i ettertid er vi alltid tro mot oss selv.» (Merleau-Ponty, I Bale & Bø-Rygg 2008:269) Verket lever ikke før det har nådd ut til tilskuerens eget liv.

«Vi er aldri determinert – og vi vil aldri forandre oss.» (Merleau-Ponty, I Bale & Bø-Rygg 2008:266)

3.4.3 Fenomenologien og feminismen

Disse to begrepene er jo ikke bare ført sammen av meg, i denne avhandlingen, noe Simone de Beauvoir – feminist og fenomenolog er bevis på. Begrepene, og nå forholder jeg meg utelukkende til den tredje bølgen feminisme, ønsker begge gjennom systematisk refleksjon å beskrive essensielle egenskaper og strukturer for opplevelsen av verden. Beskrive hvordan og hvorfor vi opplever verden slik vi gjør. Jeg har vist hvordan de begge også forholder seg til kropp og bevissthet på en åpen måte, og mener at de levde erfaringer gjør enhver person til akkurat den de er. Feminismen beskriver hvordan den ytre verden ligger til grunn for hvordan vi gjør kjønn, og kroppsfenomenologien forteller oss at den ytre verden smelter sammen med oss og finnes i alle opplevelser og bevisstheter.

Det finnes også feministisk kritikk av fenomenologien, som jeg nevner i kapittel 3.3 – Feminismens historie (ved Butler 1990), hvor det pekes på at den sistnevntes teoretikere, som Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty, beskriver opplevelse som noe nøytralt, altså at den er universalt beskrivende for menneskelig opplevelse, og at de i dette beskriver det universale subjektet som en hvit middelaldrende mann. De Beauvoir skriver i *'Det Annet Kjønn'* at «Både hos piker og gutter er kroppen først og fremst utstrålingen av en subjektivitet, det instrument som gjør det mulig å forstå verden.» (De Beauvoir 1949:157). Hun inkluderer her begge kjønn, og argumenterer videre for at kvinners forståelse av verden er farget av det å være nettopp «den annen». Et eksempel på dette er når Heidegger, i *'Kunstverkets Opprinnelse'*, beskriver brukstingen, som noe annet enn det blotte og bare tingen. Brukstingen er menneskeskapt. Den vil alltid, i vårt møte med den, være knyttet til det formålet den er laget for. Heidegger beskriver et maleri av en sko for å illustrere denne teorien. Det er en arbeids-sko. Læret er slitt og den synker sammen der, på gulvet, som følge av den kraftige bruken en slik sko vil ha gjennomgått. Dette er et viktig poeng, som jeg kommer til å forholde meg til også i analysene. Dette er en *manns* sko. Når Heidegger beskriver den, og hvordan vi opplever den som et minne av det arbeidet som har blitt gjort med den på, er det en manns hverdag han beskriver. En kvinne vil sannsynligvis ikke ha det samme forholdet til dette arbeidet, hun har ikke den samme forforståelsen.

Som jeg beskriver i kapittel 3.1 - Kvinneidentitet, og senere i kapittelet 3.3 – Feminismens historie, er det forskjell på hvordan menn og kvinner opplever kjønn. I *'Gender Society'* skriver Kimmel at objektiviteten og universaliteten, historisk så vel som i dagens samfunn, er kvaliteter man i større grad tilegner menn enn kvinner. Menn, som det privilegerte kjønn, har en manglende evne til, og behov for, å se likestillingen like klart som kvinner. De

kjenner den ikke på kroppen. Kimmel mener at de oftere forholder seg defensivt, enn undersøkende, til den. «Man's position of power does not only assure his relative superiority over the woman but it assures that his standards become generalized as generically human standards that are to govern the behaviour of men and women alike.» (Kimmel 2004:8)

Det er slik et viktig veiskille her. Vi ser at begrepene feminisme og fenomenologi treffer hverandre historisk, og i forhold til deres undersøkelsesområder, men jeg har også vist at de ikke kan brukes sammen uten å forholde seg aktivt til kjønnsdiskursen. Derfor blir det et nødvendig poeng for analysene og se på hvordan min forforståelse, som kvinne, kan belyse den tematikken verkene arbeider med, og undersøke om jeg med den kan lese ut av dem spenningsfeltet mellom kvinneidentiteten og forbrukerkulturen.

4 Empiri

Når jeg nå har beskrevet det teoretiske feltet avhandlingen bygges på, og vi har sett at de fire begrepene treffer hverandre på flere punkter, og jeg har drøftet betydningen av disse møtepunktene for avhandlingen, vil jeg nå beskrive det empiriske arbeidet analysene skal bygges på. Utstillingen *'The Beginning is Always Today'* fører alle verkene jeg vil analysere inn i kjønnsdebatten i samfunnet og jeg anser det derfor som interessant å beskrive denne og hvordan (nå tidligere) direktør ved SKMU Karin Hindsbo og hennes kollegaer har arbeidet med dette prosjektet; å samle viktig Skandinavisk feministisk kunst fra de siste 40 årene og tenke kunsten som en mulig lesning av feministiske tendenser i samfunnet og kjønnsklimaet for øvrig. Jeg vil også i dette kapitlet begrunne valg av verk, og hvordan de er tenkt å tilføre avhandlingens analysedel en undersøkelse av spenningsfeltet mellom kvinneidentitet og forbrukerkultur i samfunnet.

4.1 The Beginning is Always Today

Utstillingen ble vist på Sørlandets Kunstmuseum i tidsrommet august til desember 2013. Den kom i sammenheng med 100-års jubileet for stemmerett for kvinner i Norge og var en samleutstilling for feministisk kunst i Skandinavia fra 1990-tallet frem til i dag. Den besto derfor av mange kunstnere og aktører og inneholdt mange verk, av mange forskjellige medier. Flertallet av kunstnerne i utstillingen var danske, omtrent i samme alder, med en (kanskje litt selvfølgelig) overvekt av kvinner. Kuratorene for utstillingen var direktør ved SKMU, Karin Hindsbo og Else-Brit Kronenberg, som også er dansk. Alt i alt synes det å ha vært en stor andel dansker involvert. Det kan jo tenkes at dette handler om et sterkere feministisk miljø i Danmark enn i de andre Skandinaviske landene, eller en felles forståelse av kjønnsdiskursen hos de involverte. Her kan jeg også legge til at alle verkene jeg har valgt å analysere er laget av danske kunstnere, men at dette ikke har vært en bevisst avgjørelse fra min side. Begrunnelse for valg av verk kommer litt senere i dette kapitlet.

Utstillingens tittel ble hentet fra 1700-tallets feministforkjemper Mary Wollstonecraft, og skulle markere at kampen aldri slutter, men må utkjempes på nytt hver eneste dag. Karin Hindsbo beskriver i innledningen i boken som fulgte utstillingen, at den feministiske kunsten skal gi kunnskap, ikke bare kunsthistorisk, men også når det kommer til å beskrive det skandinaviske kjønnsklimaet og hvilke vilkår og utfordringer som ligger til grunn for likestillingskampen i samtiden.

Utstillingen ønsket videre også å skille mellom feministisk kunst og kvinnekunst, og vektlegge det førstnevnte på et tydelig vis. Man trenger heller ikke være kvinne for å skape feministisk kunst, noe utstillingen påpeker ved å inkludere flere mannlige kunstnere. De feministiske problemstillinger den feministiske kunsten i dag forholder seg til er noe ganske annet enn det den gjorde på 70-tallet. Kjønn og kjønnskonstruksjoner er ikke lenger alene i fokus, mens kreftene bak disse vil frem i lyset, som roller og stereotypier, makt, underordning og minoriteter samt kultur, historie og rettigheter. Utstillingen er delt inn i følgende rom basert på tematikk: (tekstutdrag hentet fra utstillingens katalog)

Rom 1 (Sal1) / Kvinnebilder:

Kunst som tematiserer fremstillingen av kvinner, utgjør et vidt spekter. Her griper kunstnerne fatt i hvordan kvinner representeres i kunst, media og populærkultur, ved bruk av forskjellige innfallsvinkler. Noen benytter eksisterende materiell fra bøker eller tidsskrifter i sin kunst, eller tar i bruk metoder, strategier og estetikk fra medier og populærkultur – mens andre tar fatt i kunsthistoriefeltets tradisjoner, der kvinner oftere fremstår som passive motiver enn som skapende kunstnere.

Rom 2 og 3 / Feminismehistorie:

Hvor kampen for likestilling og likeverd står i dag, henger nøye sammen med hva som har skjedd tidligere. Feminismehistorie utgjør et vesentlig element i flere av utstillingens arbeider. (...) Vi er alle et produkt av historien, og historien er avgjørende for hvordan vi forstår oss selv og dagens samfunn, et viktig element i disse kunstneres arbeide er derfor å se på historieskrivningen med et kritisk blikk.

Rom 4 / Oppgjør med stereotypene:

Gjennom hele 1990-tallet og fremover har en tendens også vært et oppgjør med konvensjonelle forestillinger om kvinner og kvinnelig oppførsel. Flere kunstverk tematiserer og ironiserer over skrevne og uskrevne regler for hvordan kvinner bør fremstå og hvordan de bør oppføre seg. (...) Etter tusenårsskiftet ble denne tendensen utvidet til også å omhandle stereotypifisering av andre grupper i samfunnet, som etniske minoriteter, innvandrere og single kvinner.



Fig. 11 Rom 4 / Oppgjør med stereotypene, 'The Beginning is Always Today' 2013. Fotografi, av forfatteren.

Rom 5 / Natur:

Flere kunstnere benytter natur som et viktig element i sine arbeider, gjerne satt opp mot ulike former for kultur. (...) En slik kunstnerisk praksis er interessant å se i forhold til natur og landskapstradisjonenes særegne posisjon innenfor det skandinaviske kunstfeltet. Denne tradisjonen er historisk sett full av koblinger til feminitet, der kvinnekroppen gjerne blir sett på som en metaforisk ramme for naturen. Utover 1990-tallet oppstod, innenfor academia, en ny oppmerksomhet for forståelsen av natur som et «kjønnet» rom, med landskap og natur som uttrykk for historiske, politiske, religiøse eller sosiale forhold. Flere av arbeidene på utstillingen kan forstås som et opprør og en protest mot en tradisjonell forståelse av der kvinnen er koblet til naturen, og mannen til kulturen, og der mannen har vært sett som landskapets oppdager og erobrer.

Rom 6 / Verdensbilder:

At verden er i konstant endring, leder til stadig nye utfordringer. Verden er ikke, og har aldri vært, en varig og stabil størrelse. Å definere sin egen identitet ved å vektlegge det som skiller oss fra «de andre», blir i takt med økende globalisering stadig mer feilslått. Vestens tilnærming til andre kulturer er et tema i flere arbeider, og noen kunstnere griper fatt i hvordan vestlige holdninger til andre kulturer bærer preg av arroganse og overbærenhet. Rasisme, undertrykkelse og diskriminering er andre dagsaktuelle tema.

Rom 7 og 8 / Seksualitet og samliv:

Seksualitet og samliv er stadig aktuelle tema innenfor dagens feminisme. På 1970-tallet grep man fatt i tematikken ved å fokusere på det kvinnelige biologiske kjønn. I ettertid har man åpnet for forståelsen av at kjønn er sosiale konstruksjoner og dermed defineres ut fra handling: «kjønn er det vi gjør, ikke det vi er.» En slik forståelse åpner for andre måter å tenke kjønnsroller på. Vanligvis tenker vi at det finnes to adskilte kjønn med naturgitte roller (menn og kvinner), og at den normale samlivsformen er mellom to av det motsatte kjønn. Flere kunstnere tar utgangspunkt i en kjønnsidentitet som er flytende, fremfor fast og definert. På denne måten utfordres også dominerende forestillinger om maskulinitet og femininitet.

Rom 9 / Initiativer til likestilling:

En del av det samtidige feministiske kunstfeltet som beskjeftiger seg med kjønnsrepresentasjon og likestilling, agerer politisk og debattskapende. Den manifesterer seg via aksjoner, publikasjoner, seminarer og debatt, fremfor å produsere konkrete, fysiske verk. Det dreier seg om foreninger og organisasjoner, der noen har avsluttet sin virksomhet, mens andre fremdeles er aktive. I utstillingen har vi valgt å presentere denne delen med dokumentasjonsmaterieell både i form av video, bøker, rekvisitter og pamfletter knyttet til virksomhetene.

Utstillingen ønsker med andre ord å gi et fugleperspektiv på det sammensatte fenomen som er det feministiske kunstfeltet i Skandinavia i dag.

«Det handler om verden som et sted hvor vi ikke er sikre på hva som er rett og galt, og hvordan vi skal uttrykke oss. Det som er viktig er hvordan vi agerer. På denne måten er det ikke lenger bare det private som er politisk, som en av 1970-tallets paroler sa. Nei, det politiske har i høy grad blitt personlig.» (Hindsbo, I Hindsbo & Kronenberg 2013:29)

Jeg opplever en ambivalens i forhold til dette med å skulle lage en samleutstilling for feministisk kunst. På den ene siden er det viktig. Det er viktig for samfunnet at vi debatterer kjønn og de maktsystemer som ligger til grunn for ulikestillingen mellom kjønnene. Det er også viktig for kunstnerne som blir tatt med å ha en seriøs arena å vise sine arbeider på. Men så er det dette med å plassere noe i en boks. Det kan virke fangende. Som jeg drøftet i kapittel 3.3.2, kan det å gjøre en kjønnlesning av kunst føre til at man overser verkets intensjon, eller de

rent faktiske tingene det kommenterer. Men i denne utstillingen snakker vi om å opphøye intensjonen, gjøre den synlig fra første stund.

Sigrun Åsebø skriver i sin avhandling *'Femininitetens Rom og Kvinnekroppens grenser'* at «det feminine som kategori blir enten sett som et ubetydelig tillegg i identiteten eller som totalt gjennomtrengende.» (Åsebø 2011:321) Det maskuline som universalt og grunnleggende menneskelig, i motsetning til det feminine som noe som beskriver det kjønnede mennesket, den «andre» og derfor ikke er objektivt, er et viktig poeng for denne avhandlingen. Det forutsetter en oppvurdering av det maskuline, og de maskuline kvaliteter og en nedvurdering av det feminine og de feminine kvaliteter. Dette tar også Kimmel opp i *'Gender Society'*: «Male domination requires the masculine devaluation of the feminine.» (Kimmel 2004:82)

Jeg mener derfor at man istedenfor å insistere på en innskrivning av kvinner i kunsthistorien som så lenge har ekskludert dem, kan bruke spenningsfeltet mellom kvinneidentiteten og forbrukerkulturen til å lese og forstå de maktstrukturer som ligger til grunn for ulikestillingen og med det forstå undervurderingen av det feminine som betydningsmodus. De kvaliteter det feminine tilegnes mener jeg her er blant annet ting som følsomhet, omsorgsbehov, åpenhet, og det er viktig å forstå at disse feminine kvalitetene er, som jeg skriver i kapittel 3.3 - Feminisme, i fri flyt mellom kjønnene. Man kan med det oppvurdere feminiteten, og gi den, og de problemstillinger den møter, en legitimitet og et spillerom som menneskelig. Som viktig, ikke bare for kvinner, men for mennesket.

Å gjøre feminiteten viktig synes jeg utstillingen klarer. Den gis en stemme, den gis mange stemmer, og får spilles ut innenfor en hel rekke forskjellige arenaer.

4.2 Valgte kunstverk

Utstillingen *'The Beginning is Always Today'* var som nevnt svært omfattende i sitt forsøk på å kartlegge det skandinaviske feministiske kunstfeltet. Dette gjorde arbeidet med å velge verk til analyser noe komplisert, det var jo så mange spennende innganger til tematikken. Jeg endte opp med å ha spenningsfeltet i bakhodet da jeg så utstillingen andre gang, og har valgt verk som jeg mener kan belyse problemstillingen fra forskjellige vinkler. Det første verket jeg valgte er også det som kommer først i analyse kapitlet.

'A Look of Love' av Dorthe Jelstrup er et verk som jeg umiddelbart følte en dragning til grunnet det jeg opplevde som en tematisk likhet til min egen praksis. Verket stiller spørsmål rundt samfunnets oppfatning av det «kvinnelige» og konstruksjonen av «feminitet». Jeg opplever altså dette som et naturlig sted å starte, nettopp fordi min rolle som kunster er utgangspunktet for det jeg vil undersøke i analysene.

Det neste verket er *'Street Haunting'* av Nanna Debois Buhl, og foruten at dette er min personlige favoritt fra utstillingen, opplever jeg verkets forhold til identitet og spørsmål rundt hva vi legger til grunn for denne i samtiden, som noe som åpner opp for diskusjon også rundt kvinneidentiteten og slik en spennende inngang i avhandlingens tematikk. Kan man også lese noe om forbrukerkulturen i dette verket? Finnes det et spenningsfelt, også her?

Det tredje verket jeg vil analysere er *'The 100 Most Watched'* av Katya Sander. Dette verket forholder seg til populærkulturen gjennom Hollywood-filmer og kjennes som et verk som kan gi litt motstand til analysene. De visuelle virkemidlene ved verket fremstår ikke ved første øyekast som typisk «feminine» eller som om de forholder seg til det «kvinnelige». Det er både tematisk og visuelt kanskje det som mest ulikt det jeg selv lager og jeg er derfor interessert i å se hvor langt rammene for spenningsfeltet kan strekkes.

I analysene kommer jeg til å vektlegge de tidligere nevnte forutsetningene for lesning av kunst laget av kvinner uten å undervurdere feminiteten. Griselda Pollock foreslår en lesning av kunst laget av kunstnere som er kvinner slik:

«Not read for the signs of a known femininity – womanhood, women like us... but for signs of femininity's structurally conditioned and dissonant struggle with phallogentric, a struggle with the already existing, historically specific definitions and changing positions of the terms Man and Woman within sexual difference. We can read for inscriptions of the feminine – which do not come from fixed origin, this female painter, that woman artist, but from those working within the predicament of femininity in phallogentric cultures in their diverse formations and varying systems of representation.» (Pollock, I Åsebø 2011:181)

Åsebø skriver videre at «framfor å identifisere seg med «kvinne», så innebærer Pollocks lesning etter innskrivninger i det feminine snarere en form for appropriasjon. Det er et midlertidig krav og en utforskning av hva et slikt begrep kan innebære for den som posisjoneres som «kvinne».» (Åsebø 2011:181)

5 Metode

I dette kapittelet vil jeg beskrive Erwin Panofskys tredelte billedanalyse og de utfordringene det å bruke denne til å analysere samtidskunstverk fører til. Jeg vil derfor se på den kritikken av Panofskys analyse som er relevant for denne avhandlingen og forklare fenomenologiens rolle som metode.

5.1 Egnede metoder for løsning av problemstilling

For analyse av verkene har jeg flere ganger i det teoretiske arbeidet med oppgaven støtt på semiotikk. Semiotikken beskriver tegn og symboler, og hvordan og hvorfor vi som samfunn oppfatter disse. Dette kunne ha vært en spennende inngang til å lese verkene symboler og hvordan disse påvirker min lesning og tolkning av dem. Det utslagsgivende for å inkludere fenomenologien, og la denne være en del av undersøkelsene jeg ville gjøre var erfaringsdimensjonen i mitt møte med verkene. Den fenomenologiske undersøkelsen er bedre egnet til de definerte målene med avhandlingen, og bakgrunnen for å gjøre den, ved å ta utgangspunkt i min egen praksis som feministisk kunstner og min opplevelse, som kvinne, av samfunnets forhold til kvinneidentiteten. Fenomenologien har altså det semiotikken mangler; subjektet og subjektets levde erfaring som bakgrunn for forståelse av fenomenene, og med det, samtiden. Altså, i arbeidet med analysene kunne semiotiske begreper ha åpnet opp symbolene i verkene på en grundig og strukturert måte, men jeg har valgt å ekskludere det helt fordi jeg anser den inngangen til forståelse gjennom erfaringsdimensjonen fenomenologien har gitt meg, for å være helt essensiell for avhandlingens motivasjon og problemstilling.

Når det gjelder modell for billedanalyse finnes det også mange å velge mellom. Panofskys modell har kjentes som den tydeligste, og skillet mellom det man ser, det man siden forstår og konteksten man befinner seg i har vist seg å fungere for å holde analysene, så vel som mine tanker, ryddige. Jeg vil nå forklare nærmere hva ved Panofsky analysen som gjør at den er viktig for analysedelen i avhandlingen, ved å beskrive den og lage noen rammer for hvordan jeg vil bruke den.

5.2 Valgt metode

5.2.1 Erwin Panofsky (1892-1968)

Når det gjelder selve analysen av verkene har jeg altså valgt å la meg inspirere av den tyske kunsthistorikeren Erwin Panofsky sin modell for bildeanalyse, slik at jeg kan gi et oversiktlig blikk over hva verket er, og hva det vil oss. Panofsky mente at både den sosiale, kulturelt betingede, og den individuelle personligheten vår må anerkjennes i møte med omverdenen (Panofsky 1955:53) Han stilte seg slik kritisk til at analyser av kunstverk kunne beskrives uten en kontekstuell forståelse, både av verket, og av tiden det ble skapt i. I *'Meaning in the Visual Arts'* fra 1955, foreslår han ikonologien som element i kunstanalyser, og jeg skal se litt på hva han mente med dette litt lengre ned i teksten. Det er viktig å presisere at Panofsky brukte denne nye analysemodellen for å analysere Renessansemalerier, da disse ofte lente seg kraftig på symbolbruk og en undersøkelse av disse symbolene kunne være en inngang til å forstå samfunnet de ble skapt i. I de samtidsverkene jeg analyserer må vi også ta andre hensyn, men også det kommer jeg tilbake til litt senere i dette kapittelet.

Panofsky deler den visuelle opplevelsen av verden i tre deler¹⁹. *Factual meaning* er den umiddelbare identifiseringen av linjer, former og farger sett i sammenheng med, eller i kontrast til, omgivelsene. Vår praktiske erfaring gjør mennesker i stand til å foreta denne meningsvurderingen, forutsatt at vi kjenner til det vi ser. *Expressional meaning* avhenger også av vår praktiske erfaring, eller forståelse, men den krever mer enn bare blikket. For å forstå denne er vi avhengige av empati og sensitivitet ovenfor den eller det vi møter. *Intrinsic meaning or content* definerer Panofsky som et samlende prinsipp som ligger under, og forklarer, den visuelle opplevelsen og dennes meningsbærende betydning. Det er i denne forståelsen av det visuelle, evnen til ikonologisk lesning av et verk ligger. «It is apprehended by ascertaining those underlying principles which reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion.» (Panofsky 1955:55)

«The world of pure forms thus recognized as carriers of primary or natural meanings may be called the world of artistic motifs.» (Panofsky 1955:54)

Panofskys analysemodell er tredelt og starter med den **pre-ikonografiske fasen**. Man foretar en formal-analyse, altså beskriver det man ser uten refleksjoner eller spørsmål rundt meningsintensjon. Den rene sansingen, som jeg beskriver i kapittelet om fenomenologien

¹⁹ Jeg forholder meg til den engelske utgaven av *'Meaning in the Visual Arts'*, og i fare for feil oversetning, bruker jeg derfor de engelske uttrykkene også her.

Maurice Merleau-Ponty, er ifølge ham tilnærmet umulig, da vi alltid har med oss en grad av tolkning i møtet med fenomener, og i dette tilfellet; kunstverk. Panofskys analyse har blitt kritisert på bakgrunn av nettopp vanskelighetene bak ideen om å skulle beskrive det man ser helt uten å tolke. Selv skriver han at «our practical experience is indispensable, as well as sufficient material for a pre-iconographical description, but it does not guarantee its correctness.» (Panofsky 1955:59) og «while we believe that we are identifying the motifs on the basis of our practical experience pure and simple, we really are reading ‘what we see’ according to the manner in which objects and events are expressed by forms under varying historical conditions.» (Panofsky 1955:60) Også Sigrun Åsebø har stilt seg kritisk til den rene persepsjonen Panofsky her beskriver. «Det er altså ikke slik at vi kan veksle mellom å se «hva noe er» og så finne ut hva det betyr. Betydningstrukturene avgjør hva det er vi ser, og hvordan vi ser/leser det.» (Åsebø 2011:169) Hun beskriver videre at Panofskys eksempel på denne tredelte visuelt persiperende og kulturelt tolkende opplevelsen, som beskriver en mann som løfter hatten i en vennlig gest til Panofsky hvorpå hans opplevelse følger disse tre delene av opplevelse, ikke heller tar hensyn til noe annet enn et universelt mannlig subjekt (som jeg også beskriver hos fenomenologene). Han er med dette ikke opptatt av at denne hatteløftende gesten er rettet mot ham selv, og tar ikke høyde for hvilke tolkninger det vil føre til for gestens meningsbærende forståelse. Her skriver Åsebø at «det visuelle feltet er/har ikke en «verdi i seg selv», det henvender seg til bestemte betraktere på bestemte måter. I kunsthistorisk sammenheng snakker «det visuelle» ikke for seg selv, det bringes i tale med (bl.a. følelsesmessige relasjoner til det som gjør seg gjeldende for ens blikk.» (Åsebø 2011:170)

Jeg er derfor klar over at det finnes spor av meg og alt det fører med seg (som kvinne, som kunstner, som Nordmann osv.) i blikket mitt, også i det jeg beskriver det rent visuelle ved verkene, og jeg kommer til å legge vekt på min egen opplevelse gjennom en fenomenologisk tilnærming i analysene. Jeg anser det ikke som viktig for avhandlingen å følge Panofskys modell fullstendig, og jeg kommer heller ikke til å lene meg på hans teorier hva kunst angår. Det er strukturen og den siste analysefasen, den ikonologiske, som er av interesse for analysene mine. Jeg kommer derfor i den pre-ikonografiske fasen til å beskrive verket, slik jeg ser det, men uten å drøfte hva iaktakelsene betyr for meg eller for verket som sådan.

Den neste delen av analysen, den **ikonografiske fasen**, fokuserer på ikonografien i verket, hva forteller de tidligere beskrevne detaljene oss om verkets intensjon? «Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form.» (Panofsky 1955:51) Her kommer jeg til å gå inn i symbolene vi møter i verkene, om disse er bevisste fra kunstnerens side eller ikke blir også en

del av den drøftingen jeg foretar her. I samtidskunsten oppfatter jeg ikke symbolbruken som like avgjørende for verket som i renessansemaleriene Panofsky analyserte, og hva de forskjellige symbolene forteller oss vil også i mye større grad være åpent for tolkning.

Til sist i Panofskys analysemodell reflekterer man over hva man har lært om verket, og hva det forteller oss om samfunnet, i den **ikonologiske fasen**. Panofsky har forklart at ikonologien oppstår «wherever iconography is taken out of its isolation and integrated with whichever other method, historical, psychological or critical.» (Panofsky 1955:57) Videre sier han at man i den ikonologiske fasen må la «our synthetic intuition be corrected by an insight into the manner in which, under varying historical conditions, the general and essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes and concepts.» (Panofsky 1955:65) Her kommer også erfaringsdimensjonen inn. Denne, tredelte, strukturen for analyse anser jeg som et godt utgangspunkt for å lese et verk, ved at verket kan deles opp og studeres grundig. Man ser verket *lagvis*. «In actual work, the methods of approach which here appear as three unrelated operations of research merge with each other into one organic and indivisible process.» (Panofsky 1955:67) Man beveger seg fra den visuelle, umiddelbare opplevelsen og videre inn i en historisk forankret tolkning gjennom historisk og kulturell undersøkelse. Denne, lineære historieskrivningen har også Sigrun Åsebø kritisert, ved at den ikke tar hensyn til en ide om tekst, her forstått som meningsproduksjon i møte med virkeligheten, som flytende mellom avsender og mottaker, eller verk og tilskuer. Jeg plasserer konteksten for verkene i teoridelen av avhandlingen og vil slik være åpen for en tolkning av verkene som gjennom min subjektposisjon kan bevege seg friere mellom verket, teorien og meg.

Strukturen i Panofskys analysemodell tar derimot, og ganske selvfølgelig, ikke hensyn til de ting samtidskunsten har som forutsetninger. Opplevelsen av verket for tilskueren er en av disse hensynene, og jeg vil derfor ta med en viktig dimensjon til i analysene; meg selv.

3.2.2 Fenomenologien som metode

En fenomenologisk undersøkelse av verkene jeg vil analysere åpner opp for en mer subjektiv og tolkende holdning til verkene enn det den tradisjonelle Panofsky-analysen kan. Jeg kommer til å arbeide kvalitativt med verkene, og bygger ikke analysene på noen form for data-innsamling. Jeg har valgt å ta emosjonelle og åpent drøftende hensyn til kunstverkene og min lesning av dem for å understreke utgangspunktet mitt for denne oppgaven; min praksis som feministisk kunstner. Mens det teoretiske arbeidet i oppgaven kontekstualiserer verkene og kjønnsdiskursen vi befinner oss i, er jeg her interessert i hvordan spenningsfeltet mellom kvinneidentitet og forbrukerkultur belyser opplevelsen av å være kvinne i samtiden, og hvordan

denne opplevelsen kommer til uttrykk gjennom feministiske kunstneres verk. Ved å bruke en fenomenologisk tilnærming vil jeg legge vekt på at jeg analyserer feministiske verk laget av en kvinnelig kunstner, at verkene oppleves og tolkes av en annen kvinnelig kunstner, og at disse faktorene er uløselig knyttet sammen i analysene. Her viser jeg til den franske fenomenologen Maurice Merleau-Pontys teorier om at kroppen er vårt ståsted for å oppleve verden, og at hvem vi er alltid vil, i alle våre bevisstheter, være førende for hva og hvordan vi skaper og opplever. Jeg vil også bruke Martin Heideggers beskrivelse av brukstingene vi omgir oss med - bruksting med symbolverdi for menneskene i det samfunnet disse gjenstandene har blitt til i og for. Vi har alle et forhold til disse tingenes plass i samfunnet, de «snakker» til oss ved å være nettopp menneskeskapt bruksting. Her vil jeg igjen presisere det jeg oppdaget i møtet mellom feminismen og fenomenologien; fenomenologene kritiseres for en tendens til å la den hvite middelklasse mannen stå som det universelle subjektet, og analysene vil gjennom brukstingbegrepet se på hvordan man kan lage rom for en kvinnelig lesning av de tingene vi møter i verkene; en oppvurdering av det feminine.

Jeg bruker altså Panofskys modell som ramme, men fenomenologien blir desto viktigere i avhandlingen fordi den er beskrivende for et ønske om å ta med en erfaringsdimensjon, min egen opplevelse som kvinne. Avhandlingen starter med å vende blikket fra min kunstnerpraksis og ut mot det feministiske samtidskunstfeltet, gjennom meg som kunstner. Jeg anser det derfor som viktig for analysene at mine opplevelser av verkene blir en del av tolkningsarbeidet. Jeg fyller ut analysene med en subjektposisjon for å gi verkene rammer å virke innenfor som er bedre tilpasset samtidskunstverk og den postmoderne tradisjonen enn det en ren Panofsky-analyse vil være.

5.3 Oppgavens bidrag til feltet

Det å danne et solid grunnlag for å forstå utstillingen og verkene jeg analyserer har vist seg å være helt nødvendig for min lesning av dem. Begrepene rundt kjønnsdiskursen er mange, og den beveger seg også i så å si alle felt av samfunnsvitenskapen. Det gjør det vanskelig å skulle lese to helt spesifikke begreper ut av verkene. Disse begrepene er jo mine. Men; Spenningsfeltet mellom kvinneidentiteten og forbrukerkulturen er viktig å definere for det synes å befinne seg i midten av alle disse begrepene, maktbalansen mellom kjønn og den overordnede maktstrukturen i samfunnet skaper dette spenningsfeltet ved å behandle kvinneidentiteten som en vare og ramme begge kjønn med denne bruken av den. Å forstå hvilke krefter i samfunnet, kunsten og mennesket som beveger seg i kulissene her har gitt meg en inngang til å oppleve

feministisk kunst med en mer stødig fot. Slik er avhandlingen et bidrag til et uoversiktlig felt som er i konstant endring.

6 Analyser

Nå som det feltet jeg har skissert opp for, og rundt, analysene er beskrevet vil jeg nå presentere verkene for analyse. De følger den rekkefølgen jeg beskriver i begrunnelsen av valget av verk, dette er også den rekkefølgen jeg opplevde dem i, når jeg først besøkte utstillingen.

6.1 Dorte Jelstrup – ‘A Look of Love’



Fig. 12 ‘A Look of Love’, Dorte Jelstrup, 1996. Installasjon med ulike materialer, video (17:31 min), (80 x 60 x 360 cm), Fotografi av forfatteren.

«Forestillingen om kvinner og kvinner som objekt for begjær er et tema i A Look of Love. En monitor viser kunstneren lett antrukket i neglisjé, mens hun sminker seg og opptrer forførerisk. Den er omgitt av feminine attributter som sminke, blonder og feminint undertøy. Forestillingen om kvinners intime rom iscenesettes samtidig som rekvisittene og kunstneren fakter tydeliggjør hva som i en sosial kjønnskontekst ansees som «forførende». (Fra utstillingens katalog)



Fig. 13 'A Look of Love', Dorte Jelstrup, 1996. Installasjon med ulike materialer, video (17:31 min), (80 x 60 x 360 cm), Fotografi av forfatteren.

6.1.1 Pre-ikonografisk Analyse

'*A Look of Love*' befinner seg i første etasje på SKMU, i det første utstillingsrommet. Rom 1 (Sal 1) / Kvinnebilder. Det er plassert på gulvet og består av en kvadratisk opphøyning av mørkebrun tre som inneholder de mange materielle elementene i installasjonen samt en tv-skjerm i det øvre venstre hjørnet som spiller en loop av videoen som akkompagnerer verket. I videoen sitter kunstneren og sminker seg, kun iført neglisje. Hun sminker seg sakte. Smiler til kamera underveis, som om hun skulle være en skuespiller i en spillefilm. Sangen verket har lånt navnet sitt fra lydsetter denne scenen.

Rundt monitoren består verket altså av diverse stoffer og materialer; silkesjal, blomstrete stoffer, fjær, tyll, blondeputer og blondeduker. På toppen av disse; «forførende» og «feminint» undertøy i blonder. Materialene skaper et liksom bølgende hav av stoffer over den harde, brune flaten de ligger på. Denne bølgende effekten gir verket et dynamisk og nesten levende preg. I silkestoffenes glatte overflate reflekteres lyset fra taket, og gir en sterk visuell opplevelse av lys/skygge. Alle stoffene og materialene har «feminine» kvaliteter, og gir assosiasjoner til det «kvinnelige», slik som blonder og trykte silkestoffer som henviser til tradisjon og håndverk.

Undertøyet ligger side om side med utrevde bilder fra motemagasiner, som viser vakre kvinner, også disse med «forførende» undertoner, samt sminke og andre skjønnhetsprodukter. Bildene er puttet inn i, og beskyttet av, gjennomsiktige plastikklokker. Et av disse bildene viser en kvinne i et intimt øyeblikk med mann, som kysser henne på haken. Kvinnen smiler og ser lykkelig ut. Hengiven.

Lapper med enkelte ord eller setninger slik som «guilt», «tie me up» og «and I'm yours forever» er også plassert rundt om i verket. Ordene er trykket i svart, på hvitt kopipapir. Man får altså ikke følelsen av at disse lappene er skapt med særlig omhu, mens ordene på dem sender sterke signaler om verkets intensjon.

Fargene er duse, med innslag av noe undertøy i sjokk-rosa og oransje, og et par truser i svart blondestoff og står slik for noen av de få de rent visuelle kontrastene i verket. Det er mye hvitt i installasjonen, hvite blonder, hvite fjær, hvit silke. Myke materialer i myke farger ligger lagvis og sirlig plassert rundt om på plattingen. Et par svarte stiletthæler står oppå en bit silke, disse skaper også en brytning.



Fig. 14 A Look of Love', Dorte Jelstrup, 1996. Installasjon med ulike materialer, video (17:31 min), (80 x 60 x 360 cm), Fotografi av forfatteren.

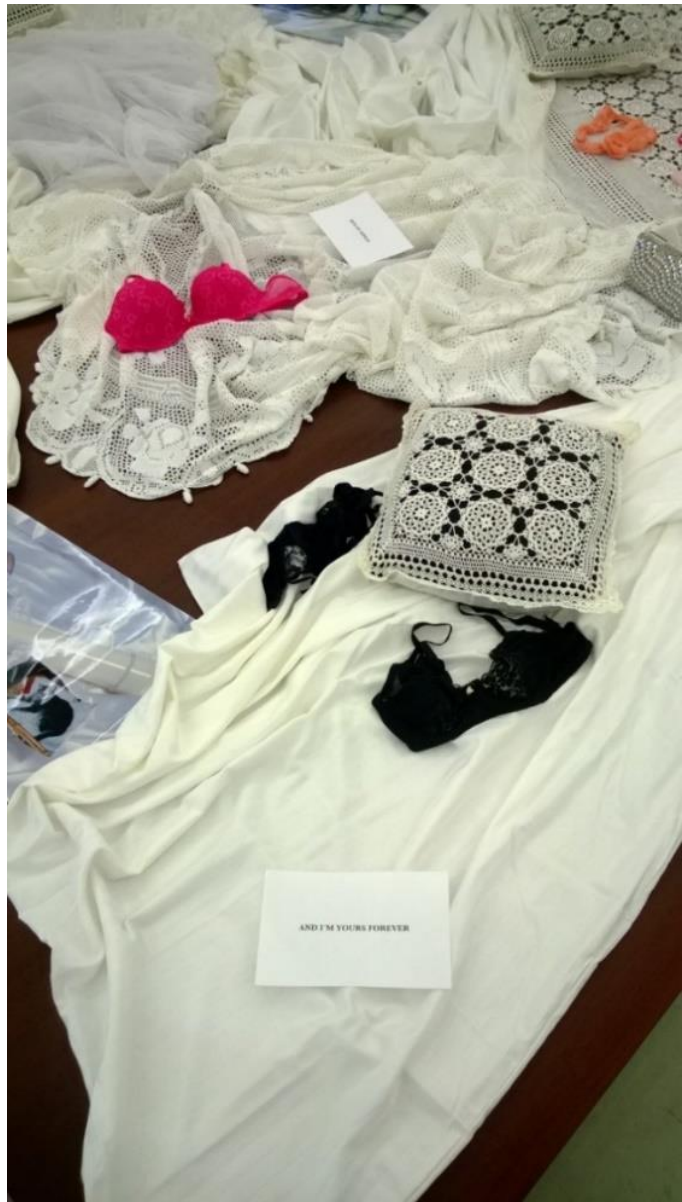


Fig. 15 A Look of Love', Dorte Jelstrup, 1996. Installasjon med ulike materialer, video (17:31 min), (80 x 60 x 360 cm), Fotografi av forfatteren.



Fig. 16 A Look of Love', Dorte Jelstrup, 1996. Installasjon med ulike materialer, video (17:31 min), (80 x 60 x 360 cm), Fotografi av forfatteren.

6.1.2 Ikonografisk Analyse

Dette verket har et visuelt uttrykk som jeg umiddelbart kjenner meg igjen i. Det er noe med det absurde i hverdagslige gjenstander, arrangert i noe som for meg ligner en kollasj, med sine små hint eller «symboler» som Jelstrup kaller dem selv, som peker på at noe ikke er helt som det skal. Det er en ambivalens i verket. En ambivalens hvor man dras mellom det man ser og det man tror man vet. Det beskriver en kvinnes intime verden, slik den ser ut i noen andres fantasi. Det er virkelighetsfjernt, men ikke så fjernt at man ikke forstår dette blikket, denne fantasien.

Verket tar som sagt i bruk hverdagslige gjenstander og kommenterer ved dette deler av tiden vi lever i. Her kan det være nyttig å ta Heideggers teori om brukstingen og Merleau-Pontys kroppsfenomenologi med i betraktningen, da jeg vil hevde at disse beskriver at vi lever i et samfunn, et miljø, hvor vi hele tiden er omgitt av menneskeskapte gjenstander og at disse gjenstandene oppleves vi mesteparten av tiden gjennom de «menneskelige handlingene som vi kan underkaste dem» Altså, alle menneskeskapte gjenstander har en eller flere menneskelig handlinger knyttet til dem, disse vil skape assosiasjoner og vi knytter slik sammen gjenstand og handling. (Heidegger 1935) (Merleau-Ponty 1945) Dette verket lener seg i stor grad på vår opplevelse av samtiden, ved kraftig symbolbruk, men også vårt forhold og evne til å plassere symbolene historisk. En av de tendensene jeg opplever at gjenstandene i Jelstrups verk belyser, er samtidens forhold til kvinner som forførende skapninger. Sminke, magasinutklipp, undertøy, ladede ord og setninger, fjær, stoffer av forskjellige slag. Alle disse gjenstandene assosieres med menneskelige handlinger, og jeg vil nå se litt på hvilke handlinger det kan være for å prøve å forstå hva dette verket vil meg.

Deler av verket oppfatter jeg som beskrivende for uskyld og tekkelighet. Her tenker jeg på de hvite fjærene, som kan gi assosiasjoner til engler, og blondestoffene som har en lang tradisjon og historie som håndverk utført utelukkende av kvinner. I sterk kontrast til dette står det neonfargede undertøyet og de svart pumpsene i skinn, sammen med bilder fra moteblader av vakre, lettkledde kvinner, gjenstander som peker mot den seksuelle moderne kvinnen. Ved kombinasjonen av kontrasterende ikonografiske gjenstander og uttrykk i verket, altså det «myke», «sarte» mot det «sexy», «utfordrende» får verket meg til å kjenne på en dualitet i mange kvinners liv, hvor de både skal være varme omsorgspersoner, og seksuelt tilgjengelige, spenningssøkende og attraktive. De svarte stiletthælene skaper også en annen assosiasjon for meg; de er *kvinneskoen*. I *'Kunstverkets Opprinnelse'* beskriver Heidegger også en sko. Som jeg diskuterer i kapittelet 3.4.3 - Fenomenologien og feminismen, viser denne skoen til et bilde av det universelle subjektet som mann. I dette verket har skoen en annen betydning, om

tilskueren er mann eller kvinne tilegner vi skoen de «kvinnelige» og «feminine» kvalitetene og handlingene en slik sko skaper assosiasjoner til. Kvinnen er det handlende subjektet i dette verket, på flere måter enn én.

Det er også en slags bekreftelse av tiden som beskrives i dette verket. Man kan tenke på håndsydde blondeduker som noe som beskriver en kvinnelighet som ikke nødvendigvis er en del av samfunnet i dag, noe man forbinder med fortiden. Samtidig vil det moderne undertøy fra Hennes & Mauritz (eller en annen representativ butikk som er kjent for samtidens kvinner) gi oss en følelse av det moderne, altså nåtid, mens Jelstrup i videoen stiller seg for noe som skal skje i fremtiden. Hun sminker seg og tar på seg parfyme, ting som de fleste kvinner gjenkjenner som en del av rutinen i å gjøre seg klar for noe. Denne hentydningen til fortiden, nåtiden og fremtiden kommenterer jo en kontinuitet i nettopp det «kvinnelige» i en kvinnes liv, eller denne endeløse oppgaven Judith Butler forteller oss det er å skape ens egen kjønnsidentitet.

Ved at verket gjentatte ganger bruker symboler som viser til en seksualisering av kvinner, både i form av reklamebilder fra moteblader og undertøy, samt kunstnerens forførende skikkelse i videoen, kan man se at verket ikke bare forholder seg til, men også kommenterer, både kvinneidentiteten og forbrukerkulturen. Som vi tidligere har sett ligger det et spenningsfelt mellom disse som handler om en holdning i samfunnet som beskriver et negativt bilde av kvinners forhold til forbruk, og som Dorthe Jelstrup med *'A Look of Love'* selv beskriver i det tidligere nevnte intervjuet, hvor kvinneidentiteten ofte «desubjektiviseres og tingliggjøres» i media.

6.1.3 Ikonologisk Analyse

'A Look of Love' er laget i 1996, og som jeg vil vise føyes det inn i den post-strukturalistiske feministiske tradisjonen i som oppstod i Norden på 1990-tallet. Man gikk til opprør mot at feminismen tidligere hadde hatt den hvite middelklasse kvinnen som sitt ideal og forkjemper, og slik også en ide om at det fantes en kollektiv og universal femininitet. Post-strukturalistene mente at man ikke lenger kunne anta at det fantes noen universelle sannheter i skrevne tekster eller språk, og at de konstantene som språket har skapt rundt kjønn derfor måtte forkastes. Man ønsket at den nye bølgen av feminisme skulle inkludere alle samfunnsklasser og etnisiteter. Denne, nye, feministiske tradisjonen kan slik altså oppfattes som åpnere i dens ideologi rundt kjønn og seksualitet. Videre ønsket den også å bryte ned stereotypene rundt kjønn og femininitet som media ofte representerte. Verd å nevne her er igjen Judith Butler, som regnes av mange som den som introduserte denne nye, flytende kjønnsteorien. Hun beskriver kroppen som

materiell, men samtidig konstruert, og at den slik eksisterer innenfor kulturen, historien og i samfunnet. (Butler 1990))

Som nevnt tidligere tar verket i bruk hverdagslige gjenstander. Gjenstander vi kjenner igjen fra våre egne liv, uavhengig av kjønn. Post-moderniteten, post-strukturalismen og den tredje bølgen feminisme er alle bevegelser som ser på dette som et av sine store prosjekter; å bringe dagliglivet inn i kunsten. Ved å kommentere de tilsynelatende små tingene ved livene våre viser man også større tendenser i samfunnet. Det er også essensielt i verket hvilke gjenstander vi forholder oss til i møtet med det. Som nevnt tidligere møter vi her gjenstander som i verket blir symboler på samfunnets definerte «kvinnelighet».

Nå har vi sett at verket kan plasseres innenfor mange av de tradisjonene visuell kunst på 90-tallet ofte var opptatt av, og her vil jeg understreke at når det kommer til hvorvidt man skal kunne plassere 'A Look of Love' innenfor den tradisjonen for konseptkunst som man ofte forbinder med denne perioden, og som mange kunstnere da utforsket, har Dorte Jelstrup definert sine egne verk slik²⁰ i et intervju med Mai Misfeldt fra nettsiden Artnews:

«However, since I take considerable trouble over the visual impact of my works, I would not myself classify them as conceptual art. Conceptual art is essentially anti-visual. The sensuousness of materials is an important component in my works. I'm not seeking to dematerialize art. That said, I do draw on the legacy of conceptual art inasmuch as ideational elements also play an important part in my works»

Dette sitatet forteller oss også en annen ting; Jelstrups verk beskriver en fenomenologisk måte å tilnærme seg kunst på. Hun forklarer videre i intervjuet at alle hennes verk starter, og ender, med materialet hun arbeider med. Den visuelle ideen kommer fra en opplevelse eller et minne, og verket blir til ved at hun er åpen for de impulsene materialene, fargene eller objektene gir henne. Merleau-Ponty mener at en kunstners verk må kunne skape og uttrykke en ide, men også de opplevelsene i oss som kobler denne ideen til egne erfaringer. «Ideen kan ikke gå forut for utførelsen». (Merleau-Ponty, I Bale & Bø-Rygg 2008:269) Sensorisk vil mine tidligere opplevelsene av stoffene i dette verket være usedvanlig tydelige, noe som forteller meg at også følelsen tilskueren har av verket, den rent fysiske følelsen, er grunnnet i gjennomtenkt symbolbruk. Silke er kanskje det sterkeste av disse minnene for meg. Vi vet alle hvordan silke kjennes ut. Den lette, glatte og myke følelsen silke gir mot huden gjør at selve materialene i

²⁰ Mai Misfeldt 'Conversation with Dorte Jelstrup' (s.a.) Lokalisert 9. november 2013 på <http://artnews.org/artist.php?i=2297>

verket gir meg fysiske, taktile assosiasjoner. Silke og blonder er heller ikke materialer man vanligvis forbinder med menn, det lette, glatte og myke er noe som forbeholdt ideen om det «feminine». Den mannlige tilskueren av dette verket vil derfor også ha en annen assosiasjon til silke som symbol, det er ikke sikkert han har hatt på seg et plagg lagd av silke. Her blir altså verkets materialitet også en inngang til å forstå og lese det som en del av den feministiske samtidsdebatten. Kvinnekroppen, og menneskekroppen, er som kroppsfenomenologien også beskriver en inngang til erfaring og materialitet. Det blir en poststrukturalistisk insistering på et «kroppsløst» subjekt og en rent performativ holdning til kjønn (Butler 1990). Slik blir den kroppslige «kvinneerfaringen» en feministisk ytring. Bruken av sminke i videoen i verket tydeliggjør det faktum at dersom man insisterer på at all subjektivitet og mening er skapt av ytre faktorer og at kjønn og subjektiviteten er i fri flyt, glemmer man nettopp at sminke for enkelte er noe man forholder seg til daglig og kjenner på kroppen, rent konkret og i symbolsk forstand.

I dette verket er kunstneren er både skaperen av denne scenen, som både oppfattes som intim og iscenesatt, og skuespiller, og slik også personifiseringen av verket, noe som åpner for spørsmål om hvem som ser på hvem. Ved å iscenesette seg selv som denne tilsynelatende overfladiske fristerinnen fjerner hun seg også fra akkurat den klassifiseringen.

«The fact that I am both the portraitee and thus the object of the viewer's gaze while at the same time the creator of the picture, with all the intentionality and subjectivity that this involves, signals a distance to the conventional reification and desubjectivization of the woman that is characteristic of broad swathes of our art-historical heritage and remains a potent force in, for instance, the images we encounter in the media. In this respect, my works are in the lineage of the performative tradition evolved by a succession of women artists since the 1960s.» (Dorthe Jelstrup i tidligere nevnt intervju)

Ved å spille den over-feminiserte kvinnen som vi ser i videoen forklarer hun her altså at hun ønsker å signalisere en distanse til hvordan kvinner fremstilles i media. «The male gaze» og den objektiverte kvinnen, kvinnen som sex-objekt til mannens subjekt er kommentert med dette. Som vi har sett tidligere i oppgaven er dette en konsekvens av den konstante bruken av kvinnekroppen og kvinneidentiten som forbruksvare. Med denne symbolrike og nøye kontrollerte iscenesettelsen snur hun maktforholdet på hodet, hun konstruerer blikket, og tar etter min mening fra det makten ved å havne i førersetet for oppfattelsen av henne som kvinne

og kunstner. «Kvinnekunstner». Jelstrup setter videre også spørsmålstegn ved den kvinnelige kunstnerens rolle. Dette åpner for spørsmål om hva og hvem den kvinnelige kunstneren er? Er kvinnelige kunstnere bare opptatt av det man i samfunnet anser som det «kvinnelige»?

6.1.4 Konklusjon

‘*A Look of Love*’ er for meg et eksempel på hvordan et visuelt verk kan sette spørsmålstegn ved kvinneidentiteten og hva vi legger til grunn for denne. Dorthe Jelstrup sier nemlig i det tidligere nevnte intervjuet, at alle kvinnelige figurer i hennes arbeid representerer henne selv, og at også de mannlige portrettene hennes forteller om «feminine opplevelshorisonter».

Jeg opplever verket som en kommentar til en noe klisjefylt oppfatning av det «kvinnelige». Det er et innblikk i en kvinnes innerste verden, der våre lyster, behov og drømmer finnes, slik samfunnet, og kanskje spesielt menn, tror det ser ut. Delikate stoffer og sexy undertøy vitner om et blikk på den klassiske kvinnerollen som mange kvinner nok kan kjenne seg tidvis igjen i, men som de fleste av oss ikke vil kunne defineres av eller beskrive seg ved. Musikken som spilles oppfattes også som «forførerisk», og myke toner og en sart kvinnestemme gir verket enda mer av denne absurditeten jeg umiddelbart føler på ved å ta del i en scene som er mye mer lik noe man vil sett i en romantisk komedie fra 80-tallet enn noe en kvinne ville foretatt seg en ledig formiddag. Det er ikke dermed sagt at kvinner ikke eier blonde-undertøy i den virkelige verden, og det er denne ambivalensen jeg finner mest interessant med dette verket. Man dras mellom de helt klart reelle «feminine» elementene ved installasjonen og ideen om hva de betyr for oss og hvordan vi bruker dem i livene våre ved den banale måten de vises på.

Dorthe Jelstrup bruker det hun kaller symboler, hverdagslige gjenstander med ikonologisk verdi som gir bestemte assosiasjoner. Ved at Jelstrup iscenesetter og overfeminiserer «kvinneligheten» sin, både ved symbolverdien til gjenstandene i verket og sin egen rolle som skuespiller i videoen, beskriver verket nettopp det den tredje bølgen feminisme stiller som alternativ til den «kvinnelige essensen»; konstruksjon av kjønn. Jelstrup produserer kvinneidentiteten sin i dette verket, og ved å spille denne over-feminiserte kunstneren kommenterer verket også kvinnekunstnerens rolle.

Dette fører dermed verket inn i den feministiske debatten rundt hva som skaper kjønn og samfunnets blikk på det «kvinnelige». Hva vil det si å være kvinne, og hva er det «kvinnelige»? Hvem er det som bestemmer hva det vil si å være kvinne? Vi har sett at man i forbrukersamfunnet ofte kategoriserer kjønn basert på hva man som forbruker forventes å ville kjøpe; forbrukerkulturen er en viktig del av individualiseringen og markedet forteller oss

gjennom reklame hva vi skal like, vi kjøper det vi liker og disse gjenstandene blir viktige for vår identitet. Kvinneidentiteten, som *'A Look of Love'* kommenterer, kan sies å på mange måter være markedsstyrt. Det er her spenningsfeltet mellom kvinneidentiteten og forbrukerkulturen ligger. Forbrukerkulturen blir et verktøy for identitetskapende individualisering, samtidig som det er den som dikterer hva vi som forbrukere skal kjøpe. Samfunnet forventer «kvinnelighet» av kvinner, menn forventer «kvinnelighet» av kvinner, og kvinner forventer i stor grad «kvinnelighet» av seg selv.

Materialiteten i dette verket gjør det for meg tydelig. Bruken av symboler som gir meg assosiasjoner til tematikken gjør at man merker at verket «vil» noe. Det oppfattes som et innlegg i en debatt jeg som kvinne i aller største grad er en del av. Verket forholder seg gjennom disse symbolene til rommet og tilskueren på en åpen og ærlig måte. Når man ser på opplevelsen av verket som fenomenologisk, er denne opplevelsen uløselig knyttet til hvem man er, egen kropp og da også eget kjønn. En slik «kjønnet» opplevelse gjør at man simpelthen ved å være tilskuer blir en del av denne debatten som verket kan sees som et innlegg i. Slik opplever jeg at verket både «vil» noe, og «gjør» noe.

For meg handler dette verket og de sammenhengene vi har sett mellom det og både kvinneidentiteten, forbrukerkulturen, feminismen og fenomenologien, om kroppslig og åndelig konstruksjon. Vi konstruerer oss selv, kunsten vår, kjønnnet vårt og identiteten vår på nytt gjennom alle de, og her låner jeg fra Judith Butler, «talehandlinger og det performative spillet» som livene våre inneholder. Hvem vi er blir et spørsmål som vi må svare på, på nytt hver dag. *'A Look of Love'* åpner for en diskusjon om denne performativiteten. Det åpner som vi har sett for mange spørsmål, i en debatt som jeg anser som like viktig i dag som i 1996 da verket ble skapt. Verket gir oss ingen svar på de spørsmålene det stiller, det er heller ikke poenget, det åpner for refleksjon og i denne åpenheten er det plass til den individuelle tilskuerens egen-opplevelse og egen-forståelse.

6.2 Nanna Debois Buhl 'Street Haunting' (2010)



Fig. 17 'Street Haunting', Nanna Debois Buhl, 2010. 12 trykk – foto og tekst (50 x 70 cm) x 6. Fotografi av forfatteren.

«Utgangspunktet for Nanna Debois Buhls arbeid er en bunke fotografier hun fant i en konvolutt på gaten, samt Virginia Woolfs essay Street Haunting – a London Adventure (1927). I essayet dikter Woolf opp historier knyttet til mennesker hun passerer på sin ferd gjennom byen. Fotografiene Buhl fant, viser en kvinne i ulike settinger – poserende, eller uten å merke fotografens tilstedeværelse. Buhl viste fotografiene til 5 synske personer, sammen med en liste spørsmål manusforfattere benytter til karakterutvikling. De ble så bedt om å lage sin egen fortolkning av kvinnen på bildene. I verket presenteres så fotografiene sammen med de synskes ulike fremstillinger av kvinnen og hennes personligheter. Hvordan forstår vi andre individer, og hva preger våre lesninger av andre personer?» (Fra utstillingens katalog)

6.2.1 Pre-ikonografisk Analyse

'*Street Haunting*' fant man i 2. etasje på SKMU. Verket består av 6 hvite rammer. I rammene finner man 5 forskjellige fotografier av den samme kvinnen og paragrafer med tekst. Hver ramme har sitt eget uttrykk, fotografiene og teksten er plassert forskjellige i hver av dem. Jeg vil i denne analysen se på verket som helhet, men også beskrive hver ramme for seg. Her er det er mange små detaljer og hint som kan være en inngang til å forstå verkets intensjon og å lese det inn den konteksten og det feltet det beveger seg i.

Verket fremstår som vagt og forsiktig i sitt visuelle uttrykk, med hvite rammer, mot hvit vegg, liten skrift og bilder i lyse gråtoner. Den første rammen har bare tekst og fungerer som innledning til resten av verket. Et tekstutdrag fra essayet som verket låner tittelen sin fra er det første man leser. I dette essayet vandrer forfatteren gjennom Londons gater og lager historier om livet og identiteten til menneskene hun passerer. Det er på en lignende vandring gjennom New York dette verket har blitt til. Dette skriver kunstneren i den første rammen hvor hun forklarer hvordan fotografiene har funnet veien inn i rammene; hun har funnet dem i en konvolutt på bakken. Siden har hun sendt dem til 5 synske mennesker sammen med en liste spørsmål basert på spørsmål manusforfattere jobber med når de utvikler karakterer:

What are the woman's best qualities?

Worst faults?

Deepest secrets?

What does she want?

What is getting in her way?

Does she ever wish that she were someone else?

What was her route through the city that day?

What book did she carry in her bag?

Who gave her the heart-shaped necklace?

Will we ever meet?

Do you have any advice for my project?

De neste fem rammene inneholder altså en kopi av et fotografi og en slik beskrivelse av hvem denne kvinnen kan være. Fotografiene er svart/hvitt og viser en ung kvinne med halvlangt hår, lugg og briller. Hun befinner seg utenfor en stor murbygning. I noen av bildene ser hun inn i kamera, mens hun i andre ikke ser ut til å vite at hun blir fotografert. Hun har på seg en skjorte

og en hvit jakke, og rundt halsen har hun et hjerteformet smykke. De fem synske har svart på spørsmålene ulikt. Det er ingen felles oppfatning av hvem denne kvinnen er.

Ramme 1: Den første rammen er, som alle rammene, delt i to ark og på det første av disse har Buhl plassert et sitat fra essayet verket låner tittelen sin fra. Dette kommer jeg til å gå nærmere inn på i den neste fasen av analysen. Deretter følger altså en forklaring på hvordan kunstneren har funnet bildene og sendt dem til de synske. På den neste siden finner vi listen over spørsmål de synske har fått tilsendt. Disse spørsmålene har altså ikke kunstneren selv utformet, hun har fjernet seg selv og sin intensjon ved å la noen andres spørsmål bli besvart.

Ramme 2: Den andre rammen har plassert kopien av fotografiet av kvinnen i midten av arket, men litt mot venstre. I dette fotografiet står kvinnen foran den høye bygningen. Det er et tre rett bak henne. Bildet er tatt fra en lav vinkel, så det kan tenkes fotografen sitter. Hun smiler. Her har hun ikke på seg brillene, men man ser antrekket; skjorten, smykket og den hvite frakken tydelig, da kroppen hennes er vendt direkte mot kamera. Hun ser derimot ikke inn i linsen, og har ansiktet snudd i en slags halvveis profil.

Psych 2, beskriver kvinnens karakter ganske detaljert, hun har fått navnet Susan og en hel rekke karaktertrekk; hun er ambisiøs, ukomplisert og tror på det gode i andre. Denne synske mener også at hun har en tilknytning til den medisinske verden. Hun har lånt smykket fra



Fig. 18 'Street Haunting', Nanna Debois Buhl, 2010. Ramme 3. 12 trykk – foto og tekst (50 x 70 cm) x 6. Fotografi av forfatteren.

søsteren sin. Hun er turist. «A guess would be that on this day she was carrying a book on medicine in her bag. But also some magazine of more popular nature. There is duality in her character.» Teksten i denne rammen er plassert med en del mellomrom og forskjeller i setningsstruktur. Som en side med små dikt.

Ramme 3: I den tredje rammen er det første man legger merke til at arket med fotokopien har sklidd ned så det henger skrått i rammen. I dette fotografiet står kvinnen fortsatt foran den høye bygningen, men ikke på samme sted. Hun har briller på og hun ser rett inn i kameraet. Hun har et mer alvorlig ansiktsuttrykk her, men med et skjevt smil. Bildet er plassert nederst til venstre på arket. Psych 4 skriver i et par korte setninger midt på det andre arket at det ikke kan leses noe ut av dette fotografiet. Denne personen får ingen informasjon om kvinnen i det hele tatt, men lur på om kunstneren leter etter moren sin.

Ramme 4: Den fjerde rammen er først på nederste rad. Her er fotografiet plassert en anelse til høyre nederst på arket. Kvinnen står på samme sted som i det forrige fotografiet, men hun har tatt av seg brillene. Hun ser alvorlig ut her. Ser rett i linsen. Smykket hennes er veldig synlig der det henger i åpningen av skjorten. Psych 1 skriver her at hun har et hemmelig liv, hun er ikke snill. Hun fremstår kanskje som god, men hun har blitt såret og er ute etter hevn. Hun har prøvd å ta selvmord. Videre, lengre ned på arket, står det at hun bruker hjertesmykket til å lure folk, for å oppdage deres svakheter. Den synske begynner også her å bli bekymret for at kunstneren har blitt besatt av meningen med disse bildene, hun blir bedt om å bruke mer farger, kle seg feminint og bruke lip-gloss for å lykkes med kunsten sin, og det hele avsluttes med en advarsel om at disse bildene må brennes når hun har gjort seg ferdig med prosjektet.

Ramme 5: I den femte rammen sitter kvinnen, hun ser ned og bort. Hun har briller på seg. Hun sitter denne gangen foran det som ser ut som inngangen til bygningen man ser i bakgrunnen av alle fotografiene. Uttrykket hennes er litt nedslått, kanskje tankefullt. Bildet er denne gang plassert ganske høyt opp og helt til høyre.

I teksten til dette bildet har Psych 3 beskrevet en dyp og hemmelighetsfull kvinne. Hun liker å gå, men hun er opptatt med eget og ser ikke menneskene rundt seg. Smykket har hun gitt som en nøye utvalgt gave til seg selv. «She likes dressing up. I see her in a bear costume.» Her får man også rede på at beskrivelsene fra de synske blir gitt over telefon, kontakten brytes midt i samtalen her, og den synske gjenopptar samtalen ved å si at elektronikk og det spirituelle fungerer på forskjellige frekvenser og derfor ikke alltid lar seg kombinere.

Denne synske mener at Buhl når hun er 45 år kommer til å møte denne kvinnen. Her er også teksten delt opp stykkevis, i tilsynelatende tilfeldige passasjer. Teksten får her, som i de andre rammene en visuell rolle i verket.

Ramme 6: Den sjette og siste rammen har bildet plassert i det venstre hjørnet. Kvinnen sitter på samme sted som på det forrige bildet, men hun har ingen briller. Hun ser ut til å være fotografert på et tilfeldig tidspunkt, hvor hun ikke er forberedt på å bli tatt bilde av. Munnen er åpen og det kan se ut som om hun snakker. Psych 5 leser kvinnen som «a bit of an actress». Hun er jenta som er en god venn, en god lytter og som liker å observere andre. Hun leter etter kjærligheten, og er hemmelighetsfull, kanskje i forhold til seksualiteten sin. Den synske tror også denne dagen er en spesiell dag for den unge kvinnen, en dag full av håp. Bildene har som intensjon å fange forskjellige sider av kvinnen, men disse sidene er ikke egentlig så forskjellige som hun ønsker. Hun har en følelse av å være usynlig over seg.

Fotokopiene er plassert i rammene slik at skaper to diagonale linjer. Linjen går nedover på øverste rekke av rammer, forsterket av det skjeve arket i den tredje rammen, og oppover på den andre rekken og virker slik å forholde seg til hverandre. Psych 2 - 4 - 1 - 3 - 5. Rekkefølgen på de synskes beskrivelser er tilsynelatende tilfeldig.

Noen av besvarelsene handler mer om kunstneren og hennes valg og intensjoner en selve fotografiet. Noen av tekstene er morsomme. Alle er absurde. Det blir tydelig hvor subjektiv ens oppfattelse av et annet menneske basert på begrenset informasjon om denne personen faktisk er.



Fig. 19 'Street Haunting', Nanna Debois Buhl, 2010. Ramme 2. 12 trykk – foto og tekst (50 x 70 cm) x 6. Fotografi av forfatteren.

6.2.2 Ikonografisk Analyse

I den pre-ikonografiske delen av analysen har jeg valgt å beskrive verket ramme for ramme. Dette er for å understreke at fotografiene, og beskrivelsene, er svært forskjellige. Motsigende, noen ganger. Dette sier noe om hvor subjektiv en bedømmelse av en annen person kan være. Tittelen på verket og den påfølgende introduksjonen til tematikken vi får gjennom et tekstutdrag av Virginia Woolfs essay *'Street Haunting – A London Adventure'* setter visse rammer for min lesning av det. Teksten på det første arket i den første rammen lyder som følger:

“We are no longer quite ourselves. As we step out of the house on a fine evening between four and six, we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers, whose society is so agreeable after the solitude of one’s own room. (...) Into each of these lives one could penetrate a little way, far enough to give oneself the illusion that one is not tethered to a single mind but can put on briefly for a few minutes the bodies and minds of others.”

Her leser vi at den kollektive identiteten og den ukjente identiteten, er to filosofiske spørsmål Woolf har latt seg undre over i dette essayet. Vi får altså en tidlig pekepinn på hva verket ønsker å kommentere. Debois Buhl har gjenskapt noe essensielt ved Virginia Woolfs essay ved å la fremmede mennesker lage en historie om en person de ikke vet noe om, basert bare på ytre ting, la dem «trenge en liten vei inn, langt nok til å gi seg selv en illusjon om at man ikke er bundet til et enkelt sinn, men at man kan, for en kort stund i noen minutter, eksistere i kroppene og sinnene til andre.» Som om de synske skulle være tilfeldige forbipasserende og ser kvinnen stå der, eller sitte, utenfor murbygningen. De ser henne alle i forskjellige situasjoner, med forskjellige ansiktsuttrykk og holdning, og disse små forskjellene, samt deres egen levde erfaring, gjør at historiene deres skiller seg fra hverandre. Den tredje rammen hvor den synske ikke får noen informasjon og arket henger skjevt²¹ oppleves for meg som et symbol på en forbipasserende som ikke har sett den unge kvinnen, eller i det minste ikke har ofret henne en tanke. Dette tydeliggjør subjektiviteten i oppfattelsen av andre mennesker ytterligere. Alle lever jo først og fremst inne i seg selv.

²¹ Hvorvidt dette er et bevisst valg fra kunstnerens side, eller at arket rett og slett har sklidd ned i rammen er ikke godt å vite. Det skjeve arket vektlegges heller ikke særlig i den ikonografiske lesningen av verket, men jeg tar i denne setningen utgangspunkt i at det er bevisst, fordi det tilfører en liten «knekk» i det ellers rene uttrykket verket har gitt meg, og at nettopp beskrivelsen i akkurat denne rammen er «tom» for tolkning av kvinnen.

Jeg oppfatter slik spørsmål om identitetskapning i samfunnet som sentralt i dette verket. Hva legger vi til grunn for hvordan vi oppfatter andre mennesker, og hvilke kvaliteter og egenskaper vi tilegner dem? Å skulle si noe om hvem et annet menneske er ut fra et enkelt fotografi er en umulig oppgave. Svaret vil alltid være basert på våre egne erfaringer og forståelse av samfunnet og dets visuelle koder. Her plantes dette verket slik jeg ser det i fenomenologiens verden ved at de synske ser fotografiene med sitt blikk, og slik legger igjen spor av seg selv i beskrivelsen av kvinnen. Kroppsfenomenologien til Maurice Merleau-Ponty forteller oss, som vi har sett i teori-kapittelet, nettopp at vi bærer med oss oss selv i møte med fenomenene. Det er ikke bare bildene av kvinnen som gir forskjellige assosiasjoner i tilskueren, tilskueren selv er unik i sin levde erfaring, i sin forståelse av verden, og derfor også i det fotografiet som leses. Det kan være mange kulturelle og sosiale hensyn som gjør nettopp den synskles lesning til det den er.

Når det kommer til å skulle tolke bruken av synske mennesker i dette verket merker jeg at jeg møter motstand. For det første tror jeg ikke personlig at det finnes noe slikt som en synsk person. Et annet poeng er at beskrivelsene både er forskjellige og motstridende, selv om de alle beskriver den samme kvinnen, ut fra fotografier tatt den samme dagen, på det samme stedet. Bruken av de synske kan derfor ikke antas å være gjort med et ønske om å få en «riktig» lesning av hvem kvinnen er. Beskrivelsene viser jo nettopp det motsatte av dette. Så hva handler det valget, til fordel for helt vanlige mennesker, om? Som jeg vil drøfte grundigere i den ikonologiske fasen av analysen ligger verket, som essayet av Virginia Woolf, mellom virkelighet og fiksjon. Det forholder seg ikke til harde fakta, men forsøker å si noe om vanskeligheten ved, og subjektiviteten i, nettopp virkeligheten. Her vil det å bruke synske, som jo selv mener de har en tilgang til informasjon skjult for de fleste andre, forsterke akkurat dette tilslørte feltet mellom rent oppspinn og virkelighet. Videre inn i tolkning av verket vil jeg derfor ikke anta at de synske har en tilgang på informasjon som vi andre ikke har, nettopp fordi man ser her at bruken av dem er et virkemiddel, ikke et verktøy for å oppnå sannhet.

Den markedsstyrte forbrukerkulturen spiller også en rolle i min lesning av dette verket. Kvinnens klær, hårklipp og fremtoning gir assosiasjoner for enhver som betrakter henne, og man antar slik at man vet noe om denne kvinnen ved å lese de valgene hun har tatt som forbruker. Som vi har sett forteller Martin Heideggers fenomenologi oss at tingene vi omgir oss med har et vesen, det tinglige ved tingen. Brukstingene har en annen betydning for oss enn de blotte og bare tingene, ifølge Heidegger. Disse brukstingene er menneskeskapte og vi opplever dem alltid i lys av den funksjonen de er skapt for å fylle. (Heidegger 1935) En av de synske sier at kvinnen kan ha vært medisinstudent, la oss bare se om vi kan følge den tråden som Heidegger har skissert opp inn i en forståelse av en av disse brukstingene basert på min egen

virkelighetsforståelse og levde erfaring som ung kvinne i samtiden; Den hvite jakken. Jeg tenker med en gang at beskrivelsen av kvinnen som noen som har tilknytning til medisin handler om den hvite jakken, som kan se litt ut som en legefrakk. Denne hvite frakken er altså en bruksting, som peker oss i en retning av hvordan den kan leses i fotografiet. Med en gang man tilegner kvinnen en plass i den medisinske verden følger nye assosiasjoner, hun er ung, så ung at det kan anses som usannsynlig at hun er ferdig utdannet. En medisinstudent vil nok som oftest være en seriøs og ambisiøs person, dette tenker jeg fordi vi vet at medisinstudier krever hardt arbeid. Hva sier så det om hennes karakter? En ambisiøs person tenker jeg at også kan være en bestemt person, det må man vel nesten være for å fullføre et så langt studie som medisin. Men jeg tror man også må ha en evne til, og et ønske om, å hjelpe andre for å jobbe så tett med mennesker. En selvoppofrende kvalitet. Disse antakelsene som jeg nå gjør ved hjelp av assosiasjoner skapt av en av brukstingene i fotografiet går også igjen i den beskrivelsen av kvinnens menneskelige kvaliteter som den samme synske gir; denne personen beskriver kvinnen med at «She is very romantic, her greatest wish is to be loved, to be successful.». En annen synsk sier «I don't think she carried a book with her, but she is someone who reads a lot. She is eager to learn.» I det fotografiet den andre synske beskriver har kvinnen på seg brillene. Kan brillene også være en slik bruksting, som vårt forutbestemte forhold til sklir inn og ut mellom bevissthetene våre, og lar oss gjøre antakelser om hvem denne kvinnen er? Og er brukstingene, og de symbolene de skaper, egentlig viktige i forståelsen av verket?

Forbrukersosiologien forteller oss at forbrukersamfunnet preges av konsum som identitetskapende og meningsdannende aktivitet. Vi befinner oss i «et samfunn som i stigende grad preges av symbolsk manipulasjon – der ting (vi kjøper) fungerer som tegn (på hvem vi er) og livet uvegerlig fremstår som livsstil.» (Rolness, I Scheldrup & Knudsen 2007:144) Livet som valgt livsstil utad syns jeg er en interessant tanke i jakten på å definere spenningsfeltet i dette verket. Vi lever alle i større eller mindre grad i et system hvor ikke bare kjønnet, men også livet vårt er performativt. Performativiteten i å skulle være vårt unike selv spiller inn i alle deler av livet vårt, og kanskje er det fordi vi så blindt stoler på vår egen fremstilling av denne unike identiteten at vi også stoler på det bildet av seg selv andre mennesker gir oss?

6.2.3 Ikonologisk Analyse

Nanna Debois Buhl omtales flere steder, og beskriver seg selv, som en feministisk kunstner, en kategorisering også 'The Beginning is Always Today' har gjort ved å ta med arbeidet hennes i utstillingen. Litt research forteller meg at hun også er medlem av den danske kunstnergruppen 'Kvinder på værtshuset', som samarbeider om å arbeide med tematikk som kjønns-politikk, -representasjon og –språk²².

'Street Haunting' er en del av et prosjekt kunstneren har gående, hvor hun utforsker det å spasere rundt i urbane området som inngang til oppdagelse. Utrykket *flâneuse* er den kvinnelige motparten til *flâneur*, som er en skikkelse brukt av flere forfattere på 1800-tallet, som Baudelaire og Balzac, og beskriver en dannet middelaldrende mann som vandrer byen i sin topphatt og har innsikten og kunnskapen for å kunne bedømme det og de han ser i den moderne byen. Debois Buhl beskriver på nettsiden sin²³ hennes eget forhold til denne kvinnelige vandreren slik:

«The figure of the flâneuse makes a claim to the activity of flânerie for women, and has been debated as a category of identity for reasons most often concerning the gendered construction of social space. In Paris in the nineteenth-century, the starting place of the theory and practice of flânerie, walking was undoubtedly a deeply gendered practice and, as scholars like Griselda Pollock and Janet Wolff have convincingly argued; if the male flâneur was a resolutely bourgeois character, the women who inhabited the streets were usually associated with the underbelly of society and, in particular, prostitution.(4) In other words, it is impossible to imagine a female counterpart for the flâneur without first understanding how women's mobility and spatial practices were delimited both by physical and ideological gender conventions and codes. This is not to say that women did not traverse and use the city in myriad, often unexpected, ways, but that if we continue to identify the 19th century flâneur as the subject-par-excellence of walking, we might fail to see them. Perhaps flâneur is too restrictive a model for the ever-enigmatic flâneuse? In Street Haunting,

²²Lokalisert 22. mars 2015 på <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=270&e=a>

²³ Kennedy, J. 'Walking' (2012) Lokalisert 23. mars 2015 på <http://www.nannadeboisbuhl.net/texts/kennedy.html>

Buhl asks us to consider the history and activities of the flâneuse somewhat differently: acknowledging limitations but thinking about possibilities.»

Her ser vi at kunstneren uttrykker et ønske om å skape en forståelse og en plass for en kvinnelig skikkelse som tidligere ikke har vært mulig fordi de tradisjonelle kjønnsrollene på så mange måter er fastsatt. Utrykgheten det vil medføre for en kvinne å gå rundt alene i en storby på natten gjør at kvinner nok bruker bybildet annerledes enn menn. Dette plasserer verket feministisk, ved at det har i seg et ønske om å endre en oppfatning av et begrep som lager et skille mellom kjønnene, men verket til Debois Buhl er også stedsspesifikt, en postmoderne tradisjon som handler om en egen-opplevelse av et sted, en her-og-nå opplevelse.

Et verks tittel får oss til å etablere felleskap med det, ved at den ofte hjelper oss å plassere det kontekstuell. Tittelen er i stor grad en del av verket her, og får meg til å undre over hvor grensene for verket befinner seg, hvor er rammene? Verkets tittel viser her til et litterært verk og en forfatter som mange har et forhold til. Denne dialogen med historien er et bevisst valg som får følger for betrakterens lesning av verket ved assosiasjonene den vekker. Tilskueren inkluderes her i kunstprosjektets ramme, og plasseres med det som subjekt i forhold til den diskursen verket inngår i. Man tar stilling. Hva ligger i å skulle ta i bruk, og slik re-definere, kunsthistorien og med dette gjøre den til sin egen? Er ikke det en dyptliggende feministisk tanke bak en kvinnelig kunstner som gjør krav på det gamle og ved dialog med det, omformer historien i et nytt bilde? Verkets kobling til Virginia Woolf spiller en stor rolle for hvordan det leses. Woolf var en kvinnelig forfatter som utfordret grensene for den tradisjonelle kvinnerollen og skrev tekster om kvinners eksklusjon fra samfunnet. Å knytte verket til henne fører til en automatisk plassering av tematikken som feministisk, eller til å dreie seg om «kvinnespørsmål».

Verket arbeider, som jeg nevnte, i en gråsoner mellom virkelighet og fiksjon. Det er et slør av hemmelighet rundt denne kvinnen, og det å «bli kjent med henne» gjennom verkets forutsetninger oppleves for meg mer som en reise innover i meg selv enn en reise utover i verden. Jeg har henne fremfor meg, men hun er langt borte fra øyeblikket jeg befinner meg i. Det gåtefulle sløret gjør henne fjern og uvirkelig, og ingen av de synsbeskrivelser synes å lette på dette sløret. Det skal de heller ikke gjøre for andre enn de som har skrevet dem. Man griper etter henne, men får ikke tak.

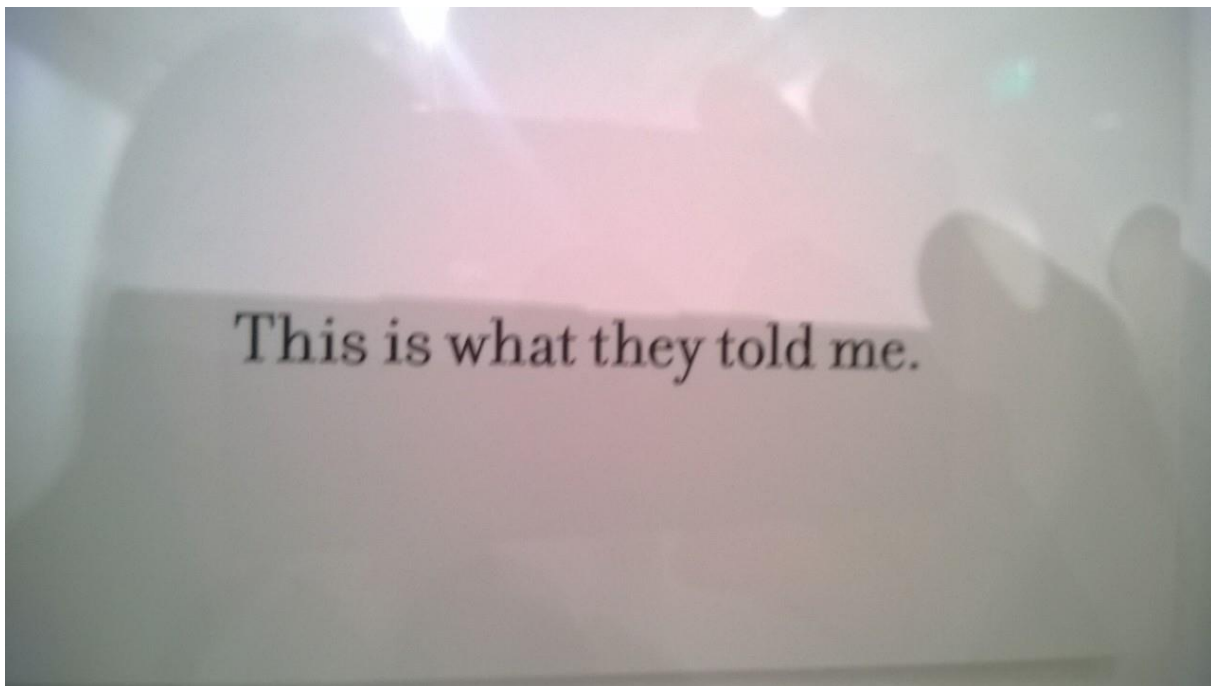


Fig. 20 'Street Haunting', Nanna Debois Buhl, 2010. Ramme 1. 12 trykk – foto og tekst (50 x 70 cm) x 6. Fotografi av forfatteren.

6.2.4 Konklusjon

Følelsen av å gripe etter kvinnen, men ikke å få tak i henne er den sterkeste jeg sitter igjen med av opplevelsen av dette verket. Jeg vil derfor prøve å beskrive kvinnen selv, kjenne på kroppen hvilke faktorer JEG legger til grunn for en egen-bedømmelse av en vilt fremmed person. Jeg beskriver her bildet i den tredje rammen, det bildet hvor den synske ikke «får noen informasjon», slik at jeg ikke er farget av den beskrivelsen som allerede eksisterer:

Hun er snill, om hun slipper deg inn, men det gjør hun ikke med alle. Det tar tid å bli kjent med henne, forstå henne. Hun har en helt egen form for humor, som ofte kan virke keitete på andre. Hun er redd for å ikke bli likt, kanskje hun har mange søsken, er mellom-barn og er vant til å ikke bli sett. Dette har gjort henne litt hard, men det er en maske, hun er egentlig følsom og ofte usikker. Hun rødmer ofte og voldsomt. Da blir hun sint på seg selv. Hun tilegner seg eiendeler på samme måten hun tilegner seg erfaring; hun bare bestemmer seg for noe og gjennomfører. Gjennomfører alltid. Hun vingler ikke i avgjørelser, hun er tydelig. Jeg tror hun er student, ingeniør eller biolog, noe håndfast, noe med tall og harde fakta. Hun har som sagt søsken, men føler seg utenfor når familien er samlet, lillesøster er morsom, hun skulle gjerne vært mer sjarmerende. Mer karismatisk. Mer elegant. Hun kjenner ikke den som har tatt bildet så godt, de er venner, men ikke nære. Hun har en diktsamling i veska si, en liten bok som snakker til

alle de følelsene hun ikke kan snakke med noen andre om. Smykket har hun kjøpt selv, uten særlig tanke på hvorfor. Hun likte det bare. Kjølig, distansert og tilsynelatende alltid i kontroll, men også usikker. Slik vil jeg beskrive den jenta jeg ser.

Når jeg betrakter bildet og prøver å lese ut av det en annens identitet kjenner jeg hvordan det rykker og drar i minner. Jeg tar ikke all denne informasjonen ut av ingenting, hun minner meg om noen og jeg leser denne personen jeg har kjent tidligere inn i henne. Ser sammenhenger der det sikkert ikke er noen. Jeg har små bruddstykker av informasjon som sammen danner et ganske omfattende bilde av et annet menneske. Dette, oppdager jeg nå, gjelder alle mennesker jeg har møtt, og det er ikke vanskelig for meg å dra det frem. Jeg går altså rundt og bærer på et utrolig komplekst bibliotek av hvem kjente, mindre kjente og ukjente mennesker jeg møter på i livet mitt er, et bibliotek av min sannhet om andre. Dette biblioteket farger alt jeg ser, det er en del av meg, og min identitet, også. Så beskrivelsen min av kvinnen i fotografiet blir en beskrivelse av en person jeg allerede vet eksisterer, men som jeg heller ikke har bakgrunn for å si alle disse tingene om annet enn min egen intuisjon. Hva ligger i dette ordet, intuisjon? De fleste av oss har opplevd å ha en følelse av sannhet som ikke basert på fakta. Den ligger i deg, din sannhet. Den subjektive sannheten er vanskelig å gripe, vanskelig å skulle bruke som grunnlag for å si noe om mennesket, annet at den eksisterer i oss alle, og at vi overfører den til andre mennesker når vi møter dem og gjør antakelser om hvem de er. Identiteten har jeg oppdaget gjennom drøfting av den i denne oppgaven, som svært sammensatt, og vårt forhold til andres identitet vil alltid slik ligge et område mellom virkelighet og fiksjon. Slik er dette verkets intensjon gjenskapt i det jeg opplever i møtet med det. Det virker.

Verket er skapt med en tilnærmet vitenskapelig karakter, i sin appropriasjon av historiske, litterære og intervjubaserte metoder. Denne vitenskapeligheten er så kombinert med kunstnerisk og visuell nysgjerrighet og refleksjon, og havner i et felt mellom det virkelige og det imaginære. Det rører slik ved tilskuerens verdensoppfattelse og de antakelser vi tar for gitt om andre, om oss selv og om identitetsskapingen. Verket stiller ved dette spørsmål om historien kan være objektiv. Hvordan er vi alle med å skape og reproducere denne antatte «sannheten»?

Det er altså en lek med identitet og identitetsbegrepet her. Hva forteller dette verket oss så om identiteten, slik den forstås av en feministisk samtidskunstner? Vi kan lese av analysen hvilke bruksting som skaper de assosiasjoner man kan anta at de synske har lest ut av fotografiene og inn i sine tolkninger av dem. Spørsmålet som handler om hvorvidt det finnes synske mennesker er svart på innenfor verkets rammer, ved at alle beskrivelsene spriker i deres oppfattelse av en og samme kvinne, og det er heller ikke viktig for analysen. Vi kan følge disse

assosiasjonene innover i den kollektive viten vi i vårt forbrukersamfunn lener oss på, de, ofte markedsstyrte, symbolene vi omgir oss med og hvordan de leses av oss, men det verket i seg selv forteller oss gjør alle disse iakttagelsene irrelevante. Identiteten er ikke fastsatt, det er ikke en gang fastsatt hva vi legger til grunn for den vitenskapelig og historisk. Verket beskriver nettopp dette flytende, subjektive og umulig fastsatte ved oss mennesker. Ved kunstneren, ved kvinnen på fotografiene, ved tilskueren. Vi kan nemlig aldri håpe og tro at vi vet en annens dypeste hemmeligheter, og hadde vi visst disse, hadde vår oppfattelse av dem vært annerledes enn de er for personen som bærer på dem.

Som jeg argumenterer for tidligere i denne avhandlingen er det viktig for den feministiske kampen å skulle oppvurdere femininiteten som betydningsstruktur, og for å oppnå det, bruke kategorien «kvinne» i det man beskriver faktiske kvinners liv. I dette verket retter man oppmerksomheten mot en slik, faktisk kvinne, og man tar del i hennes reise gjennom livet ved å prøve å si noe om den. Eller ved å se at man ikke egentlig kan si noe om den. Hun får med dette en plass, hennes bekymringer, gleder, oppturer og nedturer blir viktige for å si noe om det menneskelig i å gripe etter en annens identitet. Det er ikke lenger bare et «kvinnespørsmål», jeg opplever at ved å ta hennes feminine, så vel som maskuline, trekk og kvaliteter på alvor oppstår det et menneskespørsmål. Det handler om en kvinne, og det er en kvinne som har lagd verket, men vi sitter igjen med en undring over noe menneskelig, noe generelt. Noe universelt.

6.3 Katya sander 'The 100 Most Watched' (1998, 2013)



Fig. 21 Rom 1/Sal 1 – Kvinnebilder. 'The 100 Most Watched', Katya Sander (1998,2013) Veggmaleri. Fotografi av forfatteren.

«Katya Sanders verk består av tekst malt direkte på vegg for hånd. Teksten er satt sammen av innholdsreferater funnet på nettet fra de 100 mest sette filmene i Vesten. I alle referatene har kunstneren byttet ut skuespillerens navn og/eller rollekarakterens navn med «han» og «hun». Referatene er dermed ikke umiddelbart gjenkjennelige, men betrakteren vil i enkelte tilfeller forstå hvilken film de er hentet fra. Likevel er det noe i teksten som skurrer. Den synes å bestå av en rekke historier, for det meste om kvinner, som veves inn i hverandre. Vi mistenker etter hvert at kunstneren har byttet om på kjønnene i referatene. Vi blir dermed klar over det overveldende antallet filmer som ikke handler om kvinner, eller har kvinner som et handlende subjekt.» (Fra utstillingen katalog)

6.3.1 Pre-ikonografisk Analyse

Dette verket var det første jeg så da jeg gikk inn i rommet Sal 1/Kvinnebilder på utstillingen. Det dekket tilnærmet hele den bakerste veggen i rommet, en stor vegg, fra tak til gulv. Verket består av ord malt i svarte blokkbokstaver på den store hvite veggen. Disse ordene danner en historie på veggen. Setningene henger sammen ved at det ikke finnes noen punktum som skiller dem fra hverandre. Setningene flyter sammen på veggen, fra øverst hvor ordene står helt fritt og lett kan leses til at de så blir gradvis tettere desto lengre ned på veggen man kommer. Malingen som renner i vertikale linjer nedover fra de malte bokstavene gjør dem mindre og mindre tydelige. Det blir vanskelig å lese setningene ganske tidlig i fortellingen, og selv om man kan se noen av ordene ganske langt ned også, er det vanskelig å følge setninger fra den ene siden av veggen til den andre. Man jobber hele tiden mot det visuelle i verket. Til slutt kan man ikke lenger lese hva som står. Malingen ordene er malt med har altså fått renne nedover og er med på fortetningen av maling som gir denne graderte effekten, fra helt lyst øverst til helt svart nederst. I kontrasten mellom hvitt og svart på veggen dannes et uregelmessig mønster som gir veggen et flimrende uttrykk. Malingen som har fått renne har også blitt liggende i små dammer på gulvet. Ordene renner nedover, drypper inn i hverandre, smelter sammen, og havner altså på gulvet til slutt.

6.3.2 Ikonografisk Analyse

Utdrag fra teksten i verket:

SHE DISCOVERS THE ANSWER TO THE QUESTION THAT HAS SECRETELY BEEN HAUNTING HER.

AS THE EXILED GODDESS STEPS THROUGH SHE TAKES THE ENERGY SOURCE.

AS SHE FIGHTS HER WAY BACK, SHE DISCOVERS THE ANSWER TO HER QUESTION THAT HAS SECRETLY HAUNTED HER: DOES THE WOMAN MAKE THE SUIT OR DOES THE SUIT MAKE THE WOMAN?

Jeg opplever en slags hensynsløshet i måten ordene er malt på veggen på. Kanskje man kan kalle det en tiltenkt mangel på respekt for meningen i ordene som skrives ned. Blokkbokstavene i den nøytrale skrifttypen er store og harde mot veggen. Malingen som renner nedover gir meg en følelse av at ordene er skrevet ned fort. De er ikke fremstilt på en måte som gir dem mulighet til å vektlegges ord for ord, eller som helhet, til slutt kan man som sagt ikke lenger lese dem. Selv om man vet at de er der. De renner nedover veggen, inn i hverandre og ender i en dam på gulvet.

I beskrivelsen av verket får jeg vite at disse er utdrag av referater fra de 100 mest populære filmene i vesten i dag, og at navn og rollekarakterer har blitt byttet ut med «han» eller «hun» for å abstrahere filmene de er hentet fra noe. Ved nærmere inspeksjon oppdager jeg at historien beskriver en kvinnelig hovedrolle i handlingen. Setningene kjennes banale, unaturlige. Det kjennes som om de manipulert, som noe er feil. Ganske rett oppdager jeg at kjønnene har byttet plass i beskrivelsene fra filmene. «Han» har blitt «hun». Jeg kjenner igjen noen av filmene som beskrives. Titanic. Ringenes Herre. Kvinnen er helten i denne historien. Her pekes det, som katalogteksten forteller oss, på overvekten av filmer som lages med mannlig hovedrolle, og man blir slått av hvor mange av disse som ligger på denne listen. Listen over de 100 mest populære.

Størrelsen på veggen gir også assosiasjoner til et lerret man finner i en kinosal, noe som forsterker effekten av verkets henvisning til Hollywood-filmen. Hollywood filmen som et sted hvor kvinner er underrepresentert. Hollywood-filmen er ikke her visuelt representert ved sin egentlige form med bevegende bilder, men heller med henvisning til den. Den er representert

som betydningsstruktur. Hva vil det si for verket at det kommenterer filmens verden uten å inkludere bilder? Ved å ikke bruke bilder kan verket vise oss det som ligger bak bildet, det usynlige, usagte. Språk- og maktstrukturene bak det visuelle kommer frem i fjerningen av det.

Dette verket vrir på virkeligheten og snur det hverdagslige og kjente på hodet. Det utforsker grensene for kommunikasjon og informasjon og bruker språket vårt mot oss. Språket som inngang til å forstå maktbalansen mellom kjønnene har dukket opp flere ganger i det teoretiske arbeidet med denne oppgaven. I *'Gender Society'* beskrives språket som en av mange faktorer som reproducerer ulikestillingen mellom kjønnene. Butler prater også om språket og dekonstruksjonen av det som en måte å løse opp fastsatte kjønnsroller på. Hos Butler er språklig performativitet direkte koblet sammen med, og like viktig som, den kroppslige. Vi snakker altså kjønn. Vi skriver og leser kjønn også, og dette verket setter fingeren på det. Mennesket er mannen, det kjønnete mennesket er kvinnen.

Visuelt har verket en nesten maskulin fremtoning. Det svarte mot det hvite. De store harde bokstavene. Den rennende malingen som skaper vertikale linjer og de horisontale linjene setningene skaper kjennes, om ikke maskuline, så i det minste kjønnsnøytrale. Det er ikke noe ved det visuelle i verket som viser til tematikken, det er først ved lesningen man får innblikk i denne. Dette fører også til en følelse av det skjulte ved verket. Det er noe vi ikke ser som skal frem her.

Når malingen renner nedover veggen og blandes med teksten og innholdet blir mer og mer utydelig og uleselig viser det også oss noe om den usynlige forestillingen om kjønn og rollene vi fordeles i. Det oppleves spenning mellom elementene ved verket. Det kalde og harde

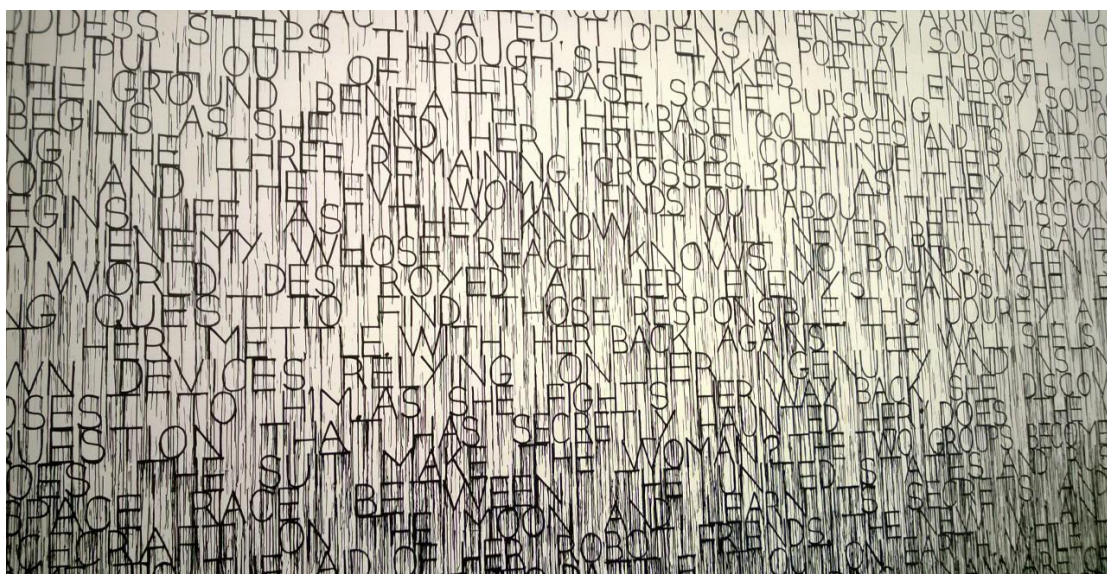


Fig. 22 *The 100 Most Watched*, Katya Sander (1998,2013) Veggmaleri. Fotografi av forfatteren

visuelle møter innholdet og den levende historien om den kvinnelige helten. Teksten som virkemiddel for å si noe om noe så visuelt som film befinner seg også i et slikt spenningsfelt

6.3.3 Ikonologisk Analyse

Det slår meg at hver gang man bytter ut «han med «hun» i samfunnet, uansett hva det måtte gjelde, så ender man opp med et litt absurd resultat. En parodi. Kvinners rolle og de kvaliteter man tilegner dem, også i dagens samfunn er så annerledes menns, at man rett og slett ikke kan blande disse uten vanskeligheter. De fleste vil være enige i at det finnes en «feminitet» og en «maskulinitet», problemet oppstår slik jeg ser det i det øyeblikket vi antar at disse kvalitetene ikke også går på tvers av biologisk kjønn, og i det vi plasserer det «maskuline» over det «feminine».

Når det gjelder den kontekstuelle plasseringen av dette verket har vi sett at implikasjonene av å bytte rundt på kjønnene i setningene verket består av er mange, og det føyes naturlig nok med dette inn i en kjønnsdebatt. Bruken av tekst som kunstnerisk virkemiddel gjør det også til et konseptuelt verk. Det forteller oss om intensjonen og ideen bak verket uten å vise oss den. Drivkraften bak å ta i bruk populærkulturen som virkemiddel i kunsten, og med dette viske ut skillet mellom høy- og lavkultur forteller oss om en postmoderne plassering. Det samme gjelder verkets måte å forholde seg til kjønn som tematikk, heller enn til «kvinnespørsmål». Katya Sander skriver om sin egen praksis på hennes nettside²⁴ at:

«My work is about production and circulation of social imaginaries, i.e. ways and institutions in which we imagine ourselves and what we do to sustain (or escape) these. It often involves questioning production of spectatorship: Systems and structures of presentation and circulation of both images as well as the bodies these images address, depict or exclude. I ask questions of address, desire and language in relation to contexts such as architecture, public space, speech, view, landscape, cinema, abstraction and power.»

Her ser vi at hun forteller om et ønske om å undersøke makt- og samfunnsstrukturer, som kjønnsdebatten kan sies å inngå i, men hun nevner ikke kjønn selv. Hvorfor gjør hun ikke det? I dette verket, som bytter «han» med «hun» og med det snur opp ned på kjønnsrollene, kan man lese et ønske om å synliggjøre et område av kulturen hvor kvinner er underrepresenterte. Det

²⁴ Sander, K. (s.a.) Lokalisert 2. april 2015 på <http://www.katyasander.net/>

kan jo tenkes at tanken om «kvinnekunsten» og de negative konnotasjonene som jeg beskriver i kapittel 3.3.2 - Problematisk plassering av kvinnekunst, følger kvinner som er kunstnere inn i deres arbeid, og benevner arbeidet som «intimt» eller «individuell», og at dette sammen med den poststrukturalistiske dekonstruksjonen av både språk og kjønn, fører til at kunstnere som arbeider kontekstuellt og innenfor de postmoderne rammene med hensikt unngår å nevne kjønnsdiskursen i frykt for å bli sittende fast i den.

Sander beskriver også en interesse for å sette spørsmåltegn ved selve kunstopplevelsen, og hvorfor og hvordan man som tilskuer forholder seg til det man opplever. Med dette leser jeg en fenomenologisk tilnærming til kunsten i dette verket. Min opplevelse av verkets språk og det samfunnet dette språket befinner seg i er helt essensiell for hva jeg legger vekt på i min lesning og analyse av det. Ved verkets tittel reetablerer man et forhold til området det beveger seg i, nemlig filmens verden, men mine opplevelser av filmene jeg kjenner igjen er det som skaper dynamikken, eller pulsen, i verket. Denne pulsen er min fenomenologiske opplevelse av verket, og den inneholder informasjon og bilder fra mitt eget liv. Ikke bare bilder fra filmene jeg gjenkjenner, men også bilder fra situasjonen jeg så filmene i, bilder av hvem som var rundt meg da jeg så dem og, ikke minst, bilder av forskjellene/ulikestillingen av kjønnsroller i filmene.

Koblinger til narrativ film belyser også andre kjønnede implikasjoner av populærkulturen. Hollywood-filmenes fremstilling av kjønn og de tradisjonelle kjønnsrollene er noe flere feministiske teoretikere og kunstnere har vært opptatt av. I kapittelet om den feministiske kunsten beskriver jeg hvordan Cindy Sherman forholder seg til Laura Mulveys essay *'Visual Pleasure and Narrative Cinema'* og teorien om «the male gaze» ved å iscenesette seg selv som stereotypiske kvinner fra film i fotografiserien *'Untitled Film Stills'* fra 1971. Dette blikket ble beskrevet som noe typisk ved den nye spillefilmen, hvor fokuset på kvinnekroppen som objekt helt utenom den gjeldende historien i filmen ble normen. *'The 100 Most Watched'* skriver seg med filmen som gjenstand for undersøkelse av ulikestillingen i samfunnet inn i tradisjon hvor populærkulturen brukes til å vise til tendenser i samfunnet.

Verket bruker altså Hollywood-filmene som inngang i kjønnsdiskursen. Et av de typiske trekkene ved Hollywood-filmene som kan sies å reprodusere tradisjonelle kjønnsroller og ulikestillingen mellom kjønnene i samfunnet er film-romansen. Her oppfatter jeg det som interessant å undersøke hvordan kjærligheten og romansen blir fremstilt i Hollywood, og hvordan denne fremstillingen beskriver en «kjønnet kjærlighet».

I kapittel 5 av boken *'Gender Identity and Discourse Analysis'*, skriver sosiologen Michelle Lazar om en skjevhet mellom konstruksjonen av romanse mellom kjønnene gjennom

media. Hun kaller dette «Romantic love as an other-centring mechanism.» (Lazar, I Litosseliti & Sunderland 2002:117) Kvinnen, blir som hos Simone De Beauvoir, den «andre». Den kjønnede forståelsen av romanse finner man, etter min mening, i de aller fleste Hollywood filmer, og kan slik være viktig å ta med i lesningen av dette verket. Skjevheten Lazar beskriver fører i det store bildet til en holdningsendring i samfunnet, hvor kvinner ikke ideelt sett skal jage karriere og egen selvoppfyllelse og suksess, men heller søke lykken utenfor seg selv, i å pleie forholdene til den perfekte mannen og de perfekte barna. Dette er en direkte overføring av de tradisjonelle kjønnsrollene vi har fått innblikk i tidligere i avhandlingen, og man skulle kanskje tro at denne gammelmodige forestillingen var utdatert og ikke lenger eksisterte i den grad at vi faktisk ble påvirket av den. Men stemmer det? Er vi så klar over skjevheten i disse tradisjonelle kjønnsrollene at de ikke lenger påvirker oss som annet enn et fossilt tankesett, en parodi på seg selv? Skal vi tro Lazar stemmer ikke det helt. Ved å late som om romanse og drømmen om et lykkelig familieliv inkluderer begge kjønn i sin markedsføring, dette gjelder også reklame forteller hun, har kvinner lettere for å kjøpe disse ideologiene, men kvinner er enda målgruppen ideen om romanse er rettet mot. Lazar bruker en reklameserie fra Singapore med tittelen 'True Love' (2000) som eksempel, og viser til scener hvor de rent visuelle effektene i reklamen avslører denne målsetningen; kamera fokuserer sin fulle oppmerksomhet på kvinnens lykksalige ansikt, og hvor mannen visuelt blir noe som ligner mer på en rekvisitt enn en protagonist i historien om hvordan de to fant romantisk lykke sammen. «The appeal to romance in addressing women sets up a framework within which asymmetrical gender relations are both expected and accepted.» og hun kaller dette «an other-centred feminine subjectivity within a naturalised conservative gender order.» (Lazar, I Litosseliti & Sunderland 2002:116)

Romantisk kjærlighet beskrives altså som veien til lykke for kvinner, mens den får pragmatiske, fornuftige undertoner når målgruppen er menn. I Hollywood-filmer, som jo er det dette verket bruker som inngang til kjønnsdebatten, er mannen helten som skal redde verden før han kan få sin utkårede. Kvinnen er hans belønning på slutten av filmen, hun stadfestet altså som et objekt til hans subjekt. Hva gjør dette med kvinners forventninger til livet? De klassiske kjønnsrollene eksisterer i filmer for alle aldre, fra Disney til tenåringsfilmer og «chick flicks», og er derfor noe man vokser opp med. De blir en del av ens verdensbilde, enten man er bevisst dette faktum eller ikke. I dette verket er det kvinnen som er helten. Hos henne hviler verdens skjebne. Gjennom dekonstruksjon av språket vårt har kvinnen i historien unngått det objektiverende blikket man ellers finner i Hollywood filmer og blitt det handlende subjektet.

På avstand oppfattes verket nesten som en flimrende skjerm, en skjerm hvor bildet er borte. Flimringen, som er bygd opp av teksten, blir som noe som ligger bak bildet. Under bildet.

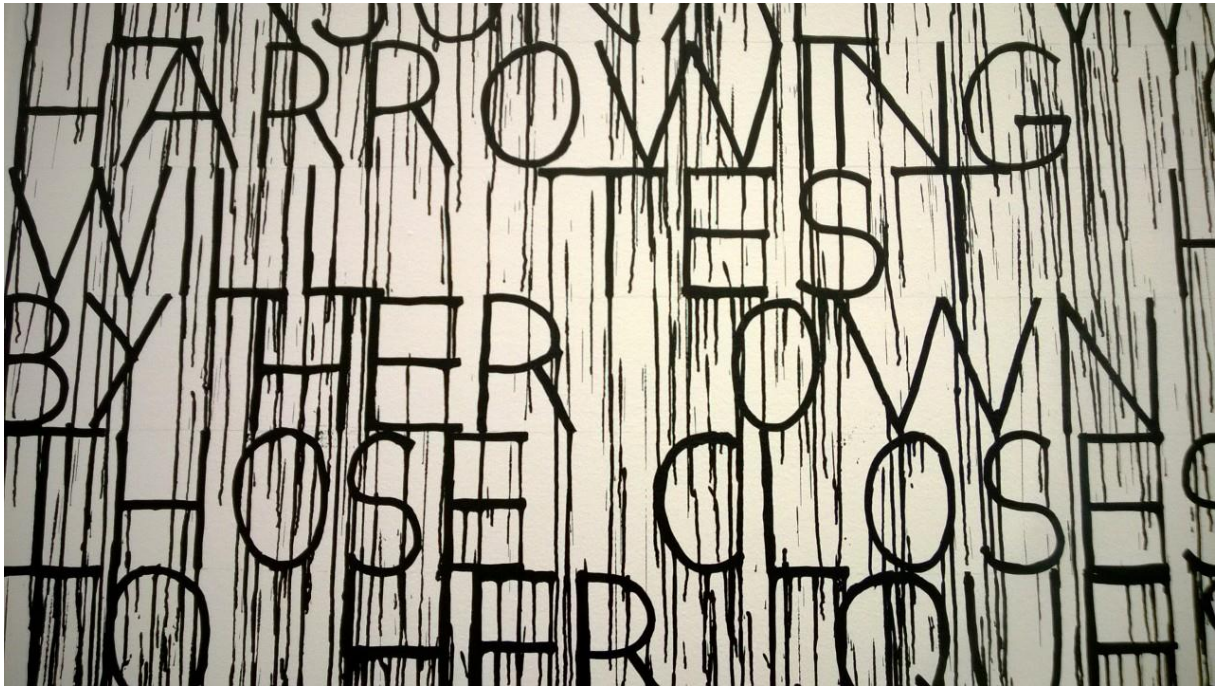


Fig. 22 'The 100 Most Watched', Katya Sander (1998,2013) Veggmaleri. Fotografi av forfatteren

Som om teksten prøver å trenge gjennom filmen, avdekke det som ligger bak bildet av kvinner og menn, på filmen, i samfunnet.

6.3.4 Konklusjon

I dette verket tar vi altså også en titt på de kvinnelige karakterene i film, og jeg kjenner i betraktningen av dem, at jeg er så vant til å tenke kjønnsroller i denne settingen at det kjennes underlig å lese om kvinnelig hovedroller med klassiske «maskuline» kvaliteter. Det forteller meg noe om hvor indoktrinert i kjønnsystemet vi som samfunn er, og denne ambivalensen som ligger i spenningsfeltet mellom å vite om det, men også være et deltakende medlem av det dukker opp igjen. Jeg blir ofte provosert av filmens fremstilling av kvinner, men jeg betaler uansett til stadighet penger for å se disse filmene på kino. Man kjenner seg nesten maktesløs. Spenningsfeltet kjennes på kroppen. Hollywood filmen står ikke visuelt representert, ved sin egentlig form av bilder i bevegelse, men som betydningsstruktur. I denne strukturen ligger spenningsfeltet mellom kvinneidentiteten og forbrukerkulturen.

For min egen del vil jeg påstå at å peke på et område av samfunnet hvor kvinner er sterkt underrepresentert blir et feministisk spørsmål, men at dette verket i stor grad forholder seg til den tredje bølgen feminisme. Den tredje bølgen har i seg dette skiftet fra å problematisere kvinners plass i samfunnet til å gjøre dette til et spørsmål om maktsystemene bak kjønn generelt. Det snakker ikke til meg om den levde erfaringen faktiske kvinner, det forteller heller at kvinner kan og bør skrives inn i filmen, så vel som andre aspekter av kulturen, som karakterer med

komplekse sammensetninger av «feminine» og «maskuline» kvaliteter. Slik er det annerledes enn de andre verkene jeg har analysert, det griper inn og lager et bilde av en mulig ny fremstilling.

Det flimrende, dirrende, nesten-bildet man møtes med skaper hos meg en forventning. Det er nesten som jeg forventer at det skal dukke opp et bilde på veggen, som historien om kvinnen når som helst skal manifestere seg i en film. Dette er utdrag fra omtaler, referater fra filmer man har sett, eller i det minste har sett noen av. Så historien vi leser, som er sammensatt av disse, blir en egen omtale eller et referat av en historie. En historie om teksten og språket bak bildene i samfunnet, om maktstrukturene som dikterer bildene, teksten og språket vårt. I maktstrukturene ligger en kvinneidentitet som ikke er faktiske kvinners identitet, den tilhører forbrukerkulturen, populærkulturen, og den er med på å styre våre tanker rundt kjønn. Vårt eget kjønn, så vel som andres.

I den forventningen som skapes om en film som skal dukke opp etter det teksten, bak teksten, kan jeg nesten føle på det absurde bildet som denne historien skaper hos meg av en film hvor kvinnen er helten, hvor hun redder verden og får den passive, hjelpeløse mannen som belønning. Filmen avsluttes ved denne setningen, hentet fra verket:

As she fights her way back, she discovers the answer to her question that has secretly haunted her: does the woman make the suit or does the suit make the woman?

7 Avslutning

I denne avhandlingen startet jeg med et ønske om å vende blikket utover fra min egen kunstnerpraksis og det behovet jeg har hatt for å visualisere det spenningsfeltet jeg selv opplever mellom kvinneidentiteten og forbrukerkulturen. Dette spenningsfeltet har jeg kjent på kroppen hele mitt voksne liv, og jeg lurte derfor på om det i det lå noe grunnleggende ved ikke bare min opplevelse av verden og samfunnet, men også i andre kvinner, andre kunstneres arbeid som kunne belyses gjennom det.

Problemstillingen avhandlingen har forholdt seg til var: Hvordan kan jeg gjennom en fenomenologisk studie av et antall kunstverk og/eller en utstilling undersøke spenningsfeltet mellom kvinneidentitet og forbrukerkultur? Jeg ser nå at de rammene jeg har satt for avhandlingens teori og drøfting, som siden har blitt det analysene er bygget på, har vært utslagsgivende for å kunne lese spenningsfeltet i verkene. Jeg måtte klart definere hva dette spenningsfeltet inneholdt, før jeg kunne bruke det som tematisk inngang til verkanalyse. Det ble også tydelig at jeg, med mitt utgangspunkt som kunstner og ung kvinne, gjennom fenomenologien kunne gi min opplevelse av verkene, av samfunnet og følelsene mine rundt disse, en verdi. La min opplevelse belyse de samfunnstendensene jeg ville beskrive. Erfaringsdimensjonen i analysene og den skisserte kjønnsdiskursen ble en inngang til å la verkene virke. Så hva ligger så i dette spenningsfeltet jeg ønsket å undersøke?

Jeg har oppdaget at det spenningsfeltet jeg har ønsket å definere ligger i en maktstruktur hvor kvinneidentiteten i samfunnet vårt brukes av forbrukerkulturen som en vare. Denne objektiviserende holdningen til kvinneidentiteten og kvinner generelt rammer ikke bare kvinner, forbrukerkulturen bruker den både mot menn og kvinner som virkemiddel for å selge oss noe. Selge oss klær. Selge oss ting. Selge oss en ide om at forbruk og konsum skaper mening og verdi i livene vår. I spenningsfeltet ligger også den ambivalensen jeg selv kjenner mellom å være en aktiv del av forbrukersamfunnet, jeg som de fleste andre kjøper de tingene som beskriver meg som individ slik jeg ønsker at verden skal se meg, og det å se at dette er et markedsstyrt fenomen, at det gjør meg, og min identitet som kvinne styrt av forbrukerkulturen. Når det kommer til å definere forbrukerkulturen som en ramme for samfunnet, og som verdi- og meningsskapende, har jeg sett at det finnes forskjellige oppfatninger av konsekvensene av dette. Gjennom boka *'Forbrukersosiologi – Makt, Tegn og Mening i Forbrukersamfunnet'* har jeg vist at noen sosiologer oppfatter konsum som nyttig meningsproduksjon som gir medlemmene av forbrukersamfunnet kontroll over eget forbruk og slik også eget liv, mens andre mener at vi styres av forbruket og at tanken om at vi tar frie valg også er noe som selges

oss. Jeg selv opplever det fargerike, individualiserte og kreative ved våre vaner som forbrukere som et naturlig uttrykk for menneskets fantasi og innovative, nysgjerrige natur. Denne trangen til uttrykk ser man gjennom visuell kultur, og kanskje spesielt kunst, stort sett i alle samfunn vi har dokumentert. Men; disse blaffene av farge og fantasi oppleves for meg som enslige vekster som tvinger seg gjennom overflaten av en verden dekket av betong- eller plastikk. Det er også slik at jeg, med disse forutsetningene, opplever kvinneidentiteten som taperen i forbrukerkulturen. Blaffene av farge og fantasi i forbruket vårt rettferdiggjør på ingen måte industrialiseringen og kommersialisering av alle aspekter ved livene våre. Jeg har altså sett sammenhenger mellom det jeg i begynnelsen av oppgaven valgte å kalle spenningsfeltet og det maktsystemet, eller den maktbalansen, som reproducerer ulikestillingen og den kulturelle, og veldig kjønnete, kulturkanon hvor det universale tilegnes menn og det eneste kjønnnet vi så langt har bryr oss om å definere er det kvinnelige. Spenningsfeltet mellom kvinneidentiteten og forbrukerkulturen kan slik sies å være en manifestering av maktstrukturen i samfunnet.

Inn i det teoretiske arbeidet oppdaget jeg at feminismen har forholdt seg til det jeg har kalt spenningsfeltet, eller maktstrukturen og balansen som produserer og reproducerer ulikestillingen, på mange forskjellige måter. I boken som fulgte utstillingen jeg har arbeidet med *'The Beginning is Always Today'* har de, som jeg, antatt at objektiveringen av kvinner i samfunnet og i kunsten i stor grad fortsetter, og latt utstillingen være et innlegg i kjønnsdebatten med spørsmål som: «Hvordan kan kvinner bli subjektet, og hvordan kan de unngå selv å produsere det mannlige blikket, hvor kvinner gjøres til objekter for et mannlige subjektposisjon?» (Hindsbo & Kronenberg 2013:51) Sigrun Åsebø uttaler i sin avhandling *'Feminitetens Rom og Kvinnekroppens Grenser'* at «Kvinnekroppene befinner seg både innenfor kunstens visuelle diskurser og er underlagt den, men søker likevel utover rammene. De spiller ut feminiteten som en kompleks relasjon til verden og som en betydningsmodus preget av lysten etter «noe mer».» (Åsebø 2011:317) Gjennom analysene og det teoretiske arbeidet med den feministiske kunsten har jeg altså sett at mitt spenningsfelt har blitt plukket fra hverandre og undersøkt av feministiske kunstnere. Da jeg begynte visste jeg jo ikke hva som egentlig lå i dette spenningsfeltet, men ved å forholde meg til de to begrepene; kvinneidentitet og forbrukerkultur, har jeg sett at spenningsfeltet på mange måter eksisterer i mange kvinners liv og virke som kunstnere.

Jeg har også sett at subjektposisjonen og den erfaringsdimensjonen den bringer med seg inn i analysene gjør det feltet jeg har skissert opp rundt verkene i denne avhandlingen helt nødvendig for å i det hele tatt få tak hva verkene egentlig vil oss, og hvordan de oppnår forståelse for den intensjonen verkene jobber ut fra, i det komplekse feltet feministisk

samtidskunst befinner seg i. Oversikten over dette feltet, eller de mange feltene, som strekker seg utover så langt mitt øye kan se, har gitt meg noen verktøy for lesning av feministisk kunst som ikke bare forteller om verkene i seg selv, men også de mekanismer, som spenningsfeltet kan sies å være et eksempel på, som ligger til grunn for hvorfor de blir skapt, og hvordan de mottas av samfunnet. Dette blir tydelig i arbeidet med spørsmålet rundt «kvinnkunst», hvor jeg har sett at kvinnelige kunstnere, i større grad enn mannlige, må forholde seg til kjønnets sitt i kunsten sin, men også i deres offentlige personlighet. Jeg har også sett at finnes flere strategier for å håndtere den kjønns plasseringen kvinnelige kunstnere ofte møter, noen bevisste, og noen mindre bevisste. Noen av kvinnene som intervjues i boken *'Har Vi Henne Nå?'* spille ut sin rolle som «kvinne» med stor K, slik vi også har sett at Dorthe Jelstrup gjør i *'A Look of Love'*, mens andre forsøker å holde sitt eget kjønn så langt unna diskusjonen rundt arbeidet deres som mulig. Katya Sanders post-feministiske inngang til kjønnsdiskursen er et eksempel på det. Men funker det? Jeg har argumentert for en ny inklusjon av kategorien «kvinne» gjennom drøftingen i avhandlingen. Desto mer jeg har arbeidet med teorien, diskursen og analysene i forhold til kjønn, desto mer har jeg sett behovet for nettopp denne kategorien. For jeg opplever ikke at dekonstruksjonen av kjønn, som ved den flytende kjønnsteorien til Judith Butler, gjør oss i stand til å kjempe mot ulikestillingen på en effektiv måte. Kvinner er underrepresentert i kunsten. Men om vi påstår at «kvinne» ikke egentlig sier noe om faktiske kvinners liv, tar vi fra feminiteten dens relevans. Menn og kvinner har grader av både feminitet og maskulinitet. Begge disse er allmenne, universalt beskrivende for mennesket. Og om vi ikke tør å tilegne kvinner en distinkt «kvinnelighet» blir det for meg som å si at feminiteten ikke er universal og i stand til å beskrive noe dypt menneskelig. De nære, intime ting som «kvinnkunst» har blitt offer for, er jo nettopp det; de er nære. Både menn og kvinner lever nære, intime liv. Og de tingene som skjer i hjemmet er vel så viktige, synes jeg, for å beskrive, tolke, kritisere og løfte frem samfunnstendenser.

Kjønnsystemene i samtiden spiller en mye større rolle, og er i tillegg mer dyptliggende i oss, enn jeg hadde anelse om da jeg startet dette arbeidet. Jeg leser ikke bare disse verkene som kvinne, og som kunstner som er kvinne, det er ikke nok. Jeg er helt avhengig av de rammene og den konteksten jeg skissert i avhandlingen for å kunne tolke dem, for å kunne møte dem "der de er". Den tidligere ideen om det autonome kunstverket og kunsten som gir seg selv til kjenne gjennom verket bare det er godt nok som jeg har sett at Heideggers fenomenologi beskriver, har vært en del av den tidligere kulturkanon. Heidegger mente at et verk kunne beskrive en sannhet, gjennom å vise strid mellom jorden og verden. I samtidskunsten tilegner vi opplevelsen av verket langt større betydning, og her har Merleau-Pontys

kroppsfenomenologi vært viktig for avhandlingen. Jeg har kunne gitt verdi til egne følelser, tolkninger og assosiasjoner gjennom å åpne opp for at jeg, som medlem av dette samfunnet, som kvinne og kunstner, kan analysere verkene med mitt liv og min kunstnerpraksis som utgangspunkt og at dette vil kunne gi en mulig lesning av verkene som også forteller om tendenser i samfunnet. Når verkene jeg analyserer inneholder kunstneren og dennes levde erfaring, og min lesning av dem inneholder min levde erfaring, vil samtidens kunst i stor grad inneholde spor av forbrukerkulturen, og for kvinnelige kunstnere, kvinneidentiteten. Ved at verkene jeg har analysert er feministiske har jeg kunne si noe om kjønnsdiskursen gjennom dem, og den skisserte kjønnsdiskursen har tilført verkene en kontekst. Et verks identitet er ingen absolutt entitet, og det er lenge siden man godtok det visuelle eller sansbare alene som beskrivelse av verkets helhet. Hvis man skal kunne lese kunst som historieskrivning er de samtidsmessige forutsetningene viktige å ta hensyn til. Hva har så spenningsfeltet belyst i verkanalysene?

I *'A Look of Love'* så jeg hvordan Dorte Jelstrup iscenesatte kjønnet sitt og sin «kvinnelighet» med å spille ut ideen om den objektiverte, seksualiserte kvinnen som, ikke bare i offentlighet, men også privat i sitt eget hjem opptreer forførerisk i utførelsen av dagligdagse rutiner som å stelle seg. Dette førte til en drøfting av hvem det er som bestemmer denne «kvinneligheten» og jeg argumenterte konkluderende med at konstruksjon, av «kvinnelighet», kjønn, forbruk og identitet er en av samfunnstendensene spenningsfeltet kunne belyse i verket. Spenningsfeltet var altså helt tydelig tilstede i min lesning av dette verket.

'Street Haunting' ga en annen inngang til tematikken ved at det forholder seg til identitet og de prosesser som ligger til grunn for hvordan vi leser andres identitet. Kvinneidentiteten har egne forutsetninger, og de beskrivelsene de synske gav var tydelig påvirket av kvinnen i fotografienes kjønn og alder. Verkets lek med området mellom fiksjon og virkelighet tydeliggjorde det subjektive ved en slik lesning av andres mennesker, og jeg oppdaget at jeg går rundt og bærer på et bibliotek av slike oppfatninger av hvem mennesker jeg møter er. Her ga verket spenningsfeltet en ny dimensjon; identitetstolkning og subjektivitet som viktige prosesser bak menneskers forståelse av samfunnet og menneskene rundt seg.

Det siste analyserte verket *'The 100 Most Watched'* var, som nevnt, vanskeligere å plassere i tematikken ved at det ikke forholder seg like billedlig til en visuell kultur, men ga språket rundt populærkulturen muligheten til å virke som bilde på den visuelle kulturen. Det jeg oppdaget da var at språket rundt populærkulturen, brukt som betydningsmodus i dette verker, i stor grad inneholder spor av spenningsfeltet. Verket tar ikke i bruk «kvinnelige» virkemidler, men det forholder seg kraftig til kjønnsdebatten og kommenterer både det visuelle

ved Hollywood-filmen og den kjønne fremstillingen av karakterer i populærkulturens filmer ved å vise oss det som ligger bak bildet.

Jeg har sett at spenningsfeltet mellom forbrukerkultur og kvinneidentitet er synlig i disse verkene. Og at det å lese verkene fra dette ståsted, i en fenomenologisk undersøkelse av dem med utgangspunkt i spenningsfeltet, har åpnet verkene for meg og tilført meg en ny kunnskap som jeg i min videre kreative prosess vil jobbe med som et nytt og tydeligere bevissthetsnivå i mitt eget kunstnerprosjekt. Jeg har også sett at denne lesningen av spenningsfeltet i verkene har gitt dem en mulighet til å virke helhetlig, på mange nivåer, og at dette gir en ny mulig inngang til tolkning i det feministiske samtidskunstfeltet

Feminismen kan ses i utstillingen som en provokativ bevegelse i kontrast til alle de «sårbare», «myke» tingene man kan forbinde med «kvinneligheten» og som mange feministiske kunstnere bevisst bruker som virkemiddel i verkene sine. Vi kvinner føler oss nok gjort små i en verden som definerer vår «irrasjonalitet», og nedvurderer de tingene som opptar oss. Jeg kjenner altså derfor behovet, både etter å ha skaffet meg en oversikt over den samtidige feministiske kjønnsdebatten og ved de samfunnstendenser jeg har sett i analysene, for å ta tilbake kategorien «kvinne» som har blitt ensbetydende med en stereotypi vi i postmodernistisk ånd vil bort fra, for uten den kan man vanskelig kjempe den feministiske kampen. «Feminismens formål blir i stor grad å bringe fram eller forsøke å gi mening til en subjektivitet vi ikke kjenner. Formålet er å skape et rom for det feminine som mening.» (Åsebø 2011:170) Jeg føler at avhandlingen, og min kunstnerpraksis, sitt egentlige anliggende startet med at jeg definerte spørsmålet «Hvem er jeg?» som noe som måtte besvares med å heller spørre «Hvem er jeg som kvinne?» Men at jeg nå sitter igjen med et spørsmål om hva feminiteten kan fortelle oss om det menneskelig, det universelle. Altså; «Hvem er jeg som menneske?» I min kunstnerpraksis står jeg, gjennom teoretisk arbeid rundt kjønnsdiskursen i samtiden og analyser av feministiske samtidskunstverk, stødig i relevansen i å være en motkultur til forbrukerkulturen i det visuelle feltet, ved å avdekke maktstrukturene og tydeliggjøre disse, ved å rent fysisk tilføre forbrukerkulturens kvinneidentitet et nytt innhold; belyse objektiveringen av kvinnen som jeg så vil subjektivere og fylle med store «Vi er også menneske.»

I drøftingen av «kvinnekunst» kom jeg over et sitat i boken til Unni Conradi Andersen, som jeg synes er passende å avslutte med: «Spørsmålet var: «har vi henne nå?» Svaret er – hun lar seg ikke så lett fanges inn.» (Conradi Andersen:132)

7.1 Veien videre

Etter å ha lest avhandlingen til Sigrun Åsebø. Hvor hun insisterer på en inklusjon av kategorien “kvinne” som noe som ikke fanger kjønnnet, men som, brukt med rett følsomhet, gir det verdi, ser jeg at de analysene hun har gjort for å lese sine valgte feministiske kunstverk inn i kjønnsdiskursen har fokusert på språket rundt verkene, ved kritikker av dem. Dette gjør det lettere for henne å stille seg kritisk til diskursen fordi analysene ikke bare er bygget på hennes egen opplevelse av verkene. I videre arbeid med denne avhandlingen tenker jeg derfor at der hadde vært interessant å gå i dybden på andres lesning av disse verkene, som et motstykke til min egen, og gjennom dette ha stilt spørsmål rundt spenningsfeltet og dets tilstedeværelse og tydelighet i kunstdiskursen. Når jeg som så tydelig, på bakgrunn av egen praksis, kan lese spenningsfeltet, kan da mennesker som ikke har jobbet seg gjennom tematikken gjøre det, eller er det den viktigste forutsetningen for min analyse? Og hva vil det da si at jeg er kvinne og at jeg jobber med og skriver om feminisme?

«Som motstandstrategi innebærer det ikke å stille seg i opposisjon til kulturens tekster, men å søke tekstens indre motstand, og å eksponere de steder der fortellingen ikke underkaster seg en autorativ kjønnsdikotomi, og der det feminine ikke samtykker sin egen posisjon som «annen». (Åsebø 2011:183)

Det mannlige blikket og kvinnen som «annen» fører til en reproduksjon av ulikestilling som i alle fall på abstrakt teoretisk nivå, kan endres ved en forståelse av en vekselvirkning mellom lesningen av et verk og opplevelsen/forståelsen av det. Intertekstualitet og å forstå bilder og visuelle koder som en del av samfunnets tekst, som teorigenererende i seg selv og i møtet med oss, vil være en spennende ny vei inn i analysearbeidet. Skulle jeg fulgt denne tråden i videre arbeid hadde jeg brukt kjønnteoretikeren Griselda Pollocks teori rundt denne lesningen av tekst. Hun skriver at «Konstnären formas själv inom en spatialt orkestrerad social struktur som levs båda på psykisk och social nivå.» (Pollock, I Lindberg 1995:180) Hun mener med dette at det er kunsthistorikerens jobb å gjenskape og belyse dette *rommet* og den sosiale strukturen som ligger til grunn for verket, fordi den bare kan gjenkjennes av de som er på innsiden av det historiske øyeblikket hvor verket er skapt. Her mener jeg at det å forstå den sosiale strukturen rundt kvinners samtidskunstverk kan man gjennom en forståelse av spenningsfeltet avsløre den maktstrukturen som ligger til grunn for det å skape kunst som kvinne. Gjennom en forståelse av et intertekstuel tekst begrep, og rommet, i utvidet forstand, som enda en struktur for ulikestilling vil man kunne undersøke spenningsfeltet videre.

8 Litteraturliste

Andersen, U. C. (2009). *Har Vi Henne Nå? – Kvinnelige Forfatterskap & Mediene*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Archer, M. (1997). (New Edition, 2002). *Art Since 1960*. London: Thames & Hudson Ltd.

Bale, K, Bø-Rygg, A. (2008). *Estetisk teori – en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, J. (1987). *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia University Press.

Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets Opprinnelse* trans. Einar Øverenget, Steinar Mathisen Oslo: Pax Forlag.

Hindsbo, K., Kronenberg, E.-B., Fagerström, L., Hansen, F., Myrbråten, C. (2013). *The Beginning is Always Today – Contemporary Feminist Art in Scandinavia*. Kristiansand: Kai Hansen Trykkeri.

Huitfeldt Midttun, B. (2008). *Kvinnereisen – Møter med Feminismens Tenkere*. Oslo: Humanistisk Forlag.

Kimmel, M. S. (2000). (2. Utgave, 2004). *The Gendered Society*. New York: Oxford University Press.

Lindberg, A. L. (1995) *Konst, Kön och Blick – Feministiska Bildanalyser från Renässans till Postmodernism*. Stockholm: Norstedts Förlag AB.

Litosseliti, L, Sunderland, J. (2002). *Gender Identity and Discourse Analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.

Mellingen, H I. (2013). *Fra Smertespråk til Lykkenormativitet – Kjønn, Seksualitet og Religiøs Identitet i et Performativitetperspektiv* (Doktorgradsavhandling). Kristiansand: Universitetet i Agder.

Merleau-Ponty, M. (1948). *Cezanne's Tvil*. I Bale, K, Bø-Rygg, A. (2008). *Estetisk teori – en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception* trans. Donald A. Landes. New York: Routledge.

Nochlin, Linda, "Why Have There Been No Great Women Artists?" ARTnews January 1971

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. Princeton: Penguin Books.

Pearsall, M. (1999). *Women and Values - Readings in Recent Feminist Philosophy*. USA: Wadsworth Publishing Company.

Scheldrup, G, Knudsen, M. (2007). *Forbrukersosiologi – Makt, Tegn og Mening i Forbrukersamfunnet*. Oslo: Cappelen Forlag.

Warhol, A. (1975). *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Weinreich, P, Saunderson, W. (2003). *Analysing Identity: Cross-Cultural, Societal and Clinical Contexts*. London: Routledge.

Åsebø, S. (2011). *Feminitetens Rom og Kvinnekroppens Grenser – Å Lese Kunstens Historie med A K Dolven og Mari Slaattelid* (Doktorgradsavhandling). Bergen: Universitetsforlaget.

Øvrige refranser (finnes også i fotnoter)

‘*Apropos of Readymades*’ er et foredrag Duchamp holdt ved Museum of Modern Art (MOMA) i New York i 1951. Lokalisert 3. Mai 2015 på <http://radicalart.info/things/readymade/duchamp/text.html>

Feminism. (s.a.) I Wikipedia. Lokalisert 12. oktober 2014 på <http://en.wikipedia.org/wiki/Feminism>

Kennedy, J. ‘*Walking*’ (2012) Lokalisert 23. mars 2015 på <http://www.nannadeboisbuhl.net/texts/kennedy.html>

‘Kvinder på værthuset’ Lokalisert 22. mars 2015 på <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=270&e=a>

Mai Misfeldt ‘Conversation with Dorte Jelstrup’ (s.a.) Lokalisert 9. november 2013 på <http://artnews.org/artist.php?i=2297>

Post-structuralism (s.a.) Lokalisert 12. oktober 2014 på <http://en.wikipedia.org/wiki/Post-structuralism>

Sander, K. (s.a.) Lokalisert 2. april 2015 på <http://www.katyasander.net/>

‘The Fountain’ Stemt frem av 500 Britiske profesjonskunstnere. Jury, L (2004, 2. desember) Lokalisert 4. april 2014 på <http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/fountain-most-influential-piece-of-modern-art-6156702.html>

The Sexy Lie’ – TedTalk. Lokalisert på <https://www.youtube.com/watch?v=kMS4VJKekW8>