



# Kuratoriske strategier i to norske kvinneutstillinger:

«Eva Bull Holte & Marthe Elise Stramrud» og «Like Betzy»

Frida Forsgren

*Førsteamanuensis i kunsthistorie, Institutt for visuelle og sceniske fag, Universitetet i Agder*

Frida Forsgren er ph.d. i kunsthistorie (UiO, 2007) og forsker innenfor feltene italiensk renessanse, amerikansk og norsk modernisme samt kjønnsstudier. Blant nyere publikasjoner er: «Materiality and Atmosphere. Two American Beat Artists Painting Europe», *Cogent OA*, 2019 og «The Road-trip as Artistic Formation in DeFeo's Work», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2016.

[frida.forsgren@uia.no](mailto:frida.forsgren@uia.no)

## Sammendrag

Artikkelen diskuterer to norske utstillinger fra 2019: «Eva Bull Holte & Marthe Elise Stramrud» på RAM galleri og «Like Betzy» på Nordnorsk Kunstmuseum. Begge hadde som formål å rehabilitere oversette kvinnelige kunstnerskap, men valgte helt ulike strategier. Utstillingen på RAM galleri vektla allmenne estetiske kriterier og underkommuniserte kjønnsaspektet, mens utstillingen på Nordnorsk Kunstmuseum valgte en aksjonistisk og feministisk fremgangsmåte. Til tross for to ulike faglige fremgangsmåter, skapte begge utstillingene overraskende debatt i kraft av å sette søkelys på likestilling og underrepresentasjon av kvinner.

## Nøkkelord

Kvinneutstilling, kvinnelige kunstnere, kjønn, feministisk kunsthistorie, likestilling, kuratoriske strategier

## Abstract

This article examines two different curatorial methods of canon-inclusion within the genre «women's exhibitions»: «Eva Bull Holte & Marthe Elise Stramrud» at RAM Gallery and «Like Betzy» at Northern Norway Art Museum. Both exhibitions aimed at rehabilitating forgotten women artists, but they chose different curatorial strategies. The exhibition at RAM Gallery underplayed gender issues and emphasised shared aesthetic features, while the exhibition *Like Betzy* at Northern Norway Art Museum chose a feminist and activist approach. Despite the two different curatorial approaches, both exhibitions created surprisingly heated debates because of their focus on gender equality and underrepresentation of women.

## Keywords

women's exhibitions, female artists, gender, feminist art history, equality, curatorial strategies

Utstillingen «Like Betzy» på Nordnorsk Kunstmuseum ble politianmeldt og verket *Han Roald som Betzy* ble angrepet av publikum. I Oslo møtte kunsthistorikere motbør fordi de hentet frem modernisten Eva Bull Holte fra glemselen. Kvinneutstillinger er omstridt, hva er det som gjør at de fremdeles provoserer? Praksisen med å organisere egne kvinneutstillinger

ble utviklet på 1970-tallet, de falt i unåde på 1980- og 1990-tallet, men er nå i sterk vekst igjen. Spesielt i tiden etter 2000 har kvinneutstillinger og retrospektive feministiske utstillinger vært i vinden internasjonalt og nasjonalt. Det hersker ingen tvil om at vi har langt igjen til full likestilling mellom kjønnene i kunstverdenen, men det er dissens om hvorvidt egne kvinneutstillinger er en egnet metode.

Doris Guth deler kvinneutstillinger inn i to dikotomiske kategorier: hegemonisk appropriasjon eller nødvendig strategisk handling.<sup>1</sup> Den første posisjonen hevder at separate kvinneutstillinger marginaliserer og isolerer kvinnelige kunstnere fra kunstverdenen og dermed risikerer å forsterke og opprettholde hegemoniske maktstrukturer.<sup>2</sup> Den andre posisjonen mener kvinneutstillinger er essensielle som korreksjoner til den mannsdominerte kanon. De hevder det kun er ved å rette aktiv oppmerksomhet mot spørsmål som identitet, seksualitet, politikk og historie at vi kan endre kunsthistorien og kunstverdenen. De som tilhører den sistnevnte posisjonen, har ofte en mer aktivistisk tilnærming og tror at det er feministisk handling som fører til strukturell endring.<sup>3</sup>

Denne artikkelen tar for seg to utstillinger som representerer disse to ulike kuratoriske strategiene og er et bidrag til å forstå hvordan feministisk kunsthistorie bidrar til strategiske kuratoriske valg i en norsk museums kontekst.<sup>4</sup> Både «Eva Bull Holte & Marthe Elise Stramrud» på RAM galleri og «Like Betzy» på Nordnorsk Kunstmuseum ble vist i 2019. Jeg har valgt en utstilling fra et kommersielt galleri og en utstilling fra et museum for å få bredde i et begrenset materiale. Min lesning er basert på intervjuer med de to kuratorene Joakim Borda-Pedreira ved RAM galleri og Charis Gullickson ved Nordnorsk Kunstmuseum, samt utstillingskataloger, intervensjoner i utstillingsrommene (og utenfor), formidlingsopplegg (inkludert seminar), medieomtale og utstillingskritikk. Hva kjennetegner de ulike kuratoriske strategiene, og hvordan ble de møtt av kritikere og fagmiljøet?



III. 1. Fra utstillingen «Eva Bull Holte & Marthe Elise Stramrud» på RAM galleri. Foto: ©RAM galleri

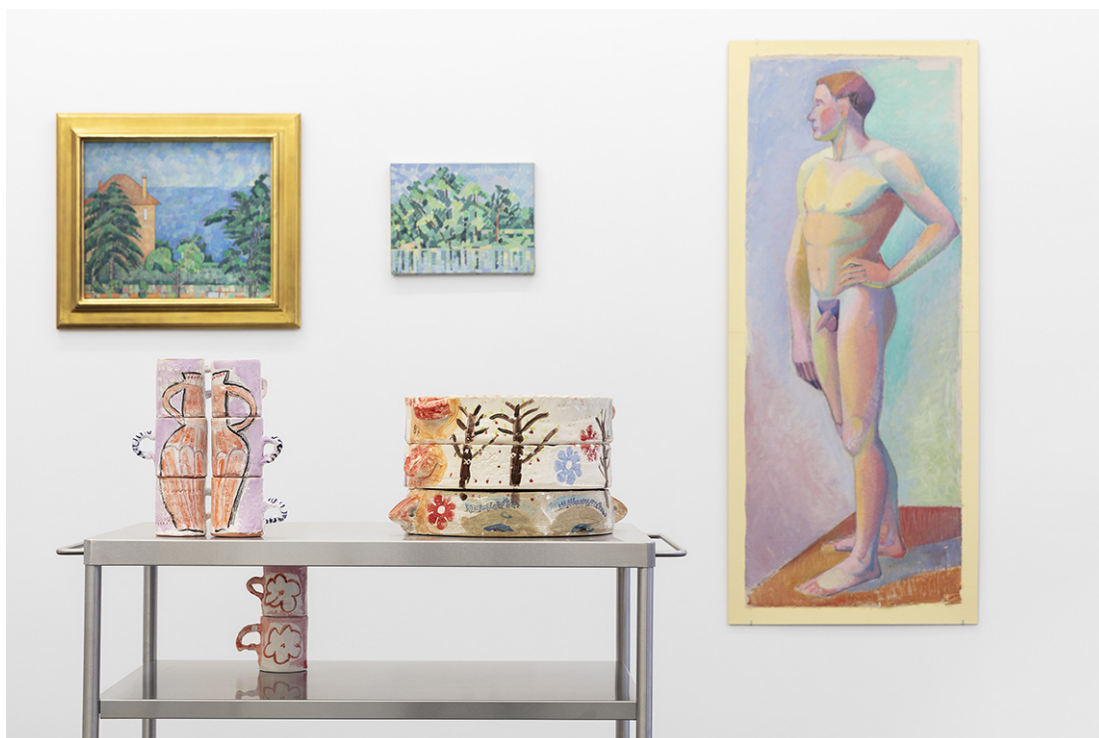
## «Eva Bull Holte & Marthe Elise Stramrud», RAM galleri 22.8.–22.9.2019

Utstillingen «Eva Bull Holte & Marthe Elise Stramrud» (ill. 1) var et initiativ fra RAM galleri, The Nordic Art Institute og stiftelsen Eva Bull Holte museum og minnefond i Telemark. Et mål var å rette oppmerksomhet mot den «glemte» modernisten Eva Bull Holte (1922–1993). I stedet for å lage en separatutstilling, valgte galleriet å skape en visuell dialog mellom Bull Holte og samtidskunstneren Marthe Elise Stramrud. I katalogen understreker kurator Joakim Borda-Pedreira at «galleriet setter stor pris på dialog som kuratorisk grunnlag» og at denne utstillingen «er et eksempel på hvordan samtidskunsten kan kommunisere med historisk kunst». <sup>5</sup> Utstillingen ble presentert som en kjønnsnøytral dialog mellom to kunstnere, og det ble lagt vekt på hvordan de to kunstnerne forholder seg til franske modernistiske farger og til materialet keramikk.

Eva Bull Holte var maler med utdanning fra Statens Kunst- og Håndverkskole (1940–1944), Statens Kunstakademi (1946–1949) og fra École des Beaux-Arts i Paris (1948–1952). Hun var elev av Jean Heiberg og Per Krohg, de ledende norske Matisse-elevene og var hoveddesigner ved en keramisk fabrikk i Skjeberg under andre verdenskrig. Etter krigen malte hun geometriske landskap i Spania, Frankrike og spesielt i Telemark, hvor det siden 1990 har vært et museum dedikert til hennes arbeid. I historien om norsk modernisme, har Bull Holte hatt en marginal plass. <sup>6</sup> Marthe Elise Stramrud (f. 1984) har mastergrad fra Kunsthøgskolen i Oslo. Hun stilte ut keramiske hverdagsgjenstander som kopper, knagger og fat, malt med friske, sterke farger i en nynaivistisk stil. Arbeidsprosessen er taktil og fysisk, og gjenstandene hennes har en rå hands-on-kvalitet. I utstillingen på RAM galleri ble Bull Holtes modernistiske malerier montert på veggene, og Stramruds keramikk ble vist på industrielle traller i gallerirommet. Flere av rammene på Bull Holtes malerier ble fjernet for å gi maleriene et mer tidløst preg. I utstillingsrommet var det ingen veggtekster som forklarte forholdet mellom kunstnerne, noe som tillot dialog på tvers av historie, materialer og temaer (Ill. 2). <sup>7</sup> Tiril Flom, kritiker i *Subjekt*, beskriver hvordan hun opplevde utstillingen som en samtale:

For slik er utstillingen bygget opp — verkene snakker sammen. Som kameleoner etterligner de hverandre, og svarer på hverandres karakteristikker. Det skapes små, lystige samtaler mellom verkene, om venner og vin, om hverdagslig intimitet. Om livets lysere sider, egentlig. Samtidig får de kunsthistorisk tyngde av å være sammen på utstilling, med påfølgende seminar. <sup>8</sup>

Selv om ikke temaet «glemt kvinnelig modernist» ble uttalt i gallerirommet, ble det diskutert i to tekster i katalogen og på et heldagsseminar i september 2019. I katalogen spør kunsthistoriker Knut Ljøgdøt hvorfor en kunstner som Bull Holte, som var anerkjent i sin tid, ble glemt. Direktør for Unge Kunstneres Samfunn (UKS) Rhea Dall skriver Stramrud inn i en feministisk fortelling som inkluderer kunstnere som Rosemarie Trockel og Martha Rosler. <sup>9</sup> Tekstene i katalogen er i seg selv bidrag til en revidert kunsthistorie. I tillegg ble seminaret «En plass i kunsten. Modernismens kvinner og kunsthistoriens kanon» arrangert i Oslo 5. september 2019 av The Nordic Institute of Art og Eva Bull Holtes minnefond. Diskusjon om inkludering av kvinner i kanon fant dermed sted i seminaret, mens kunstverkene fortalte sin egen visuelle historie i utstillingen. For de som ikke leste katalogen eller besøkte seminaret, fremsto utstillingen som en visuell dialog, ikke en revisjonistisk eller aktivistisk kvinneutstilling. Jeg spurte Borda-Pedreira om strategiene hans når han planla utstillingen og om hans syn på utstillinger med kun kvinner generelt:



III. 2. Oversiktsbilde fra utstillingen «Eva Bull Holte & Marthe Elise Stramrud» på RAM galleri. Foto: ©RAM galleri

Hvis vi underkommuniserte at det var en utstilling med to kvinner er det fordi jeg er litt lei av utstillinger hvor forskjellige etiketter som «kvinne», «afrikansk», «homofil» etc. brukes som legitimering av et kunstnerskaps relevans. Det som lå til grunn for sammenstillingen Bull Holte-Stramrud var ikke at de begge er kvinner, men at det fantes flere paralleller i deres kunstnerskap som forente dem: Bull Holte startet som keramiker, men gikk over til billedkunsten, mens Stramrud begynte som billedkunstner, men gikk over til å arbeide utelukkende med keramikk. Begge har også til felles at de er kolorister med influenser fra det franske maleriet.<sup>10</sup>

Som Tiril Flom understreker i sin kritikk, og som også fremheves av kritikerne i både *Morgenbladet* og *Klassekampen*, ble utstillingen oppfattet som en visuell dialog med et klart estetisk fokus. Jeg spurte Borda-Pedreira hvorfor han bestemte seg for å fremheve det estetiske, kontra feministiske, i denne utstillingen:

Jeg kan ikke lage en kunstutstilling hvor de estetiske kvalitetene ikke står sentralt. Vi jobber med visuell kunst og ikke samfunnsaktivisme. Der kan jeg muligens oppfattes som konservativ, men jeg vil kjempe mot instrumentaliseringen av kunsten som vil tvinge kunsten å være til nytte for samfunnet. Jeg tror at det er på et institusjonelt plan, og i formidlingen, som man må jobbe for å gjøre kunstverden mindre elitistisk. Min erfaring er at hvis man vil nå grupper som ikke er vant med kunst, er nettopp det estetiske en god vei fordi alle mennesker uansett bakgrunn korresponderer på sinnsfornemmelser.<sup>11</sup>

Borda-Pedreira markerer altså avstand til kuratering som aktivisme ved å bevisst vektlegge de estetiske kvalitetene i Bull Holte og Stramruds arbeider. Allikevel ble ikke utstillingen oppfattet som en kjønnsnøytral ytring. Jeg var selv til stede på dagsseminaret og deltagere i paneldebatten som diskuterte kvinnerepresentasjon i norsk kunst. Andre deltagere i panelet



var Lotte Konow Lund, Borda-Pedreira og Gina Winje. Det ble en opphetet debatt, spesielt etter Konow Lunds innlegg om å være kvinnelig samtidskunstner. Hun påpekte at norsk kunstliv har en lang vei å gå før kvinnelige kunstnere har like vilkår som mannlige: «Kvinner er ikke en subkulturell gruppe, men halvparten av alt, som selvfølgelig bør gjenspeiles i representasjon, i økonomi, og i kanon. Det er på høy tid.»<sup>12</sup> Kunstsosiolog Dag Solhjell argumenterte sterkt mot Konow Lund: «Dette er noe en mann aldri kunne ha sagt til kvinner.» Solhjell hevdet kunstlivet i Norge har blitt asymmetrisk – til fordel for kvinner. Han mente at menn ikke lenger har den definerende kraften, og at det knapt finnes menn igjen blant direktører, kuratorer og kunsthistorikere ansatte på institusjonene.<sup>13</sup> Også Borda-Pedreira fortalte om sterke reaksjoner, både på seminaret og på utstillingen:

Alle mannlige kunsthistorikere over 45 år var fortsatt sterkt negative til Bull Holte etter utstillingen og seminaret. Vi fikk mange sinte kommentarer privat på mailen etter seminaret, kanskje ekstra provoserte fordi Knut [Ljøgodt] frontet prosjektet. Det var veldig rart for oss begge å bli mer eller mindre utpekt som «kjønnsforræder» fordi man tør å løfte frem et kvinnelig kunstnerskap og spørre etter kunsthistoriens ansvar. Så jeg vil nok si at det var en veldig politisk utstilling, men kanskje ikke på den måten som såkalte politiske utstillinger ofte fremstår.<sup>14</sup>

### «Like Betzy», Nordnorsk Kunstmuseum, 15.6.2019–16.2.2020

Mens de aktivistiske og feministiske aspektene ble underspilt i kurateringen på RAM galleri i Oslo, var de sterkt i fokus i utstillingen «Like Betzy» på Nordnorsk Kunstmuseum i Tromsø. Utstillingen satte søkelys på Betzy Akersloot-Berg (1850–1922) og ønsket å rehabilitere henne som en sentral nordnorsk landskaps- og marinemaler. I samtalen min med kurator Charis Gullickson understreket hun at museet igangsatte utstillingsprosjektet først og fremst fordi Akersloot-Berg er en interessant og dyktig kunstner, men at det også var naturlig å spørre seg hvorfor hun var så ukjent, og at de ønsket å inkorporere dette i utstillingen.<sup>15</sup> Det ble da også naturlig å spørre om noe slikt kunne skjedd i dag og gjennom Akersloot-Berg speile samtiden og engasjere publikum. Museet hadde tidligere organisert flere utstillinger om nordnorske mannlige kunstnere (Peder Balke, Otto Sinding, Knut Baade) og mente det var på høy tid å sette søkelys på en kvinnelig kunstner og å ta en aktiv posisjon i den kunsthistoriske debatten. Akersloot-Berg har lidd skjebnen til mange kvinnelige kunstnere: hun var høyt anerkjent i sin historiske tid, men ble skrevet ut av den kunsthistoriske fortellingen. Museets internettsider presenterte Akersloot-Berg med fornavn, på en utradisjonell og leken måte. Hun ble beskrevet som en «*badass* marinemaler, øydronning og globetrotter som gikk sin egen vei, en vei som alltid førte til havet, hennes eneste store lidenskap. En kunstnerisk suksess i sin tid, men ukjent i norsk kunsthistorie.»<sup>16</sup> Som museets introduksjonstekst understreker, var Akersloot-Berg en interessant kunstnerpersonlighet. Hun var en norskfødt sjø- og landskapsmaler som tilbrakte mesteparten av sin karriere på den nederlandske øya Vlieland i Friesland. Hun var opprinnelig sykepleier og arbeidet som misjonær blant samene, før hun utdannet seg til maler ved Den kongelige tegneskole. Hun studerte hos Fritz Thaulow og Otto Sinding, samt den nederlandske marinemaleren Hendrik Willem Mesdag. I løpet av karrieren stilte hun ut i flere europeiske land og solgte til både kongelige og samlere i London, Paris, St. Petersburg og Amsterdam. Akersloot-Berg deltok på Salongen i Paris fem ganger, samt verdensutstillingen i Paris, noe som bekrefter hennes posisjon som en sentral maler i sin tid.

Til forskjell fra utstillingen på RAM galleri, fulgte ikke *Like Betzy*-utstillingen et tradisjonelt museumsdesign. Gullickson forklarte at hun hadde sett den retrospektive Kitty Kiel-

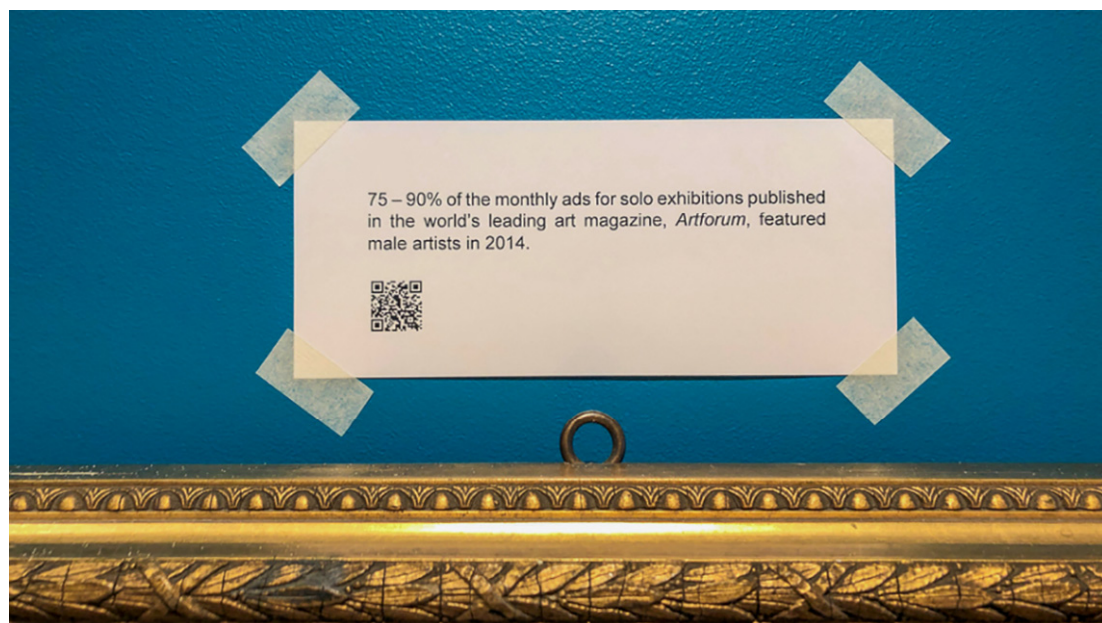
land-utstillingen på Stavanger kunstmuseum i 2017 og tenkte at den hadde et uutnyttet potensial når det gjaldt å si noe om dagens samfunn og kunstforståelse. Hvordan kunne man gjøre Akersloot-Bergs kunst og skjebne aktuell? Gullickson uttalte:

«Nordnorsk Kunstmuseum har et mål om at utstillinger skal aktualisere og problematisere samtiden. De skal virke på flere plan – som estetikk og opplevelse, som kunnskapsformidling og som aktuell samfunnsdebatt. Museer er ikke nøytrale, og heller ikke utstillingene de programmerer».<sup>17</sup>

Man bestemte seg derfor for en radikal kuratorstrategi der et tverrfaglig team bestående av kurator, grafisk designer, direktør, utstillingsdesigner og formidlingsansvarlig nærmet seg historien om Betzy fra ulike vinkler. Man konsentrerte utstillingen rundt færre verk av Akersloot-Berg og benyttet fem klart definerte aktivistiske formidlingsstrategier.

### «Hacks»

Utstillingen benyttet seg av det de kalte *hacks*: fakta som dokumenterer ulikestilling i kunstfeltet ble trykket på hvite lapper og teipet opp på veggene i utstillingen (ill. 3). En QR-kode viste publikum videre til en artikkel med flere fakta. *Hacks*'ene minner om den type aktivisme som Guerilla Girls har benyttet seg av for å rette søkelys på kunstverdenens manglende kjønnsbalanse: «Mannlige kunstnere i Norge tjener 20% mer enn kvinnelige kunstnere», «85-90% av annenhåndskunstmarkedet domineres av mannlige kunstnere», «For 30 år siden hadde Museum of Modern Art bare arrangert en separatutstilling av en kvinne». Gullickson fortalte at ved å *hacke* sin egen utstilling ønsket museet institusjonskritikk fra innsiden. Nordnorsk Kunstmuseum er en del av kunstinstitusjonen, derfor er de også en del av problemet. En av *hacks*'ene var derfor myntet på deres egen samling: «Bare 13% av samlingen av Nasjonalgalleriet er laget av kvinner, svake 29% på Nordnorsk Kunstmuseum. Bare 11% av kunsten som er kjøpt av museer og samlinger er av kvinnelige kunstnere».



III. 3 Eksempel på aktivistisk HACK fra utstillingen *Like Betzy* på Nordnorsk Kunstmuseum  
Foto: Nordnorsk Kunstmuseum | Ingrid Skovgaard

### «Betzy studerte med han Otto»

Den andre aktivistiske og feministiske strategien i *Like Betzy* var å sette verk av Akersloot-Berg inn i sin samtidige kunsthistoriske kontekst. Ukjente kvinnelige kunstnere blir ofte møtt med skepsis i fagmiljøet og definert som mindre dyktige enn de mer kjente mannlige kunstnerne som var aktive i sin historiske tid. Kuratorene sammenlignet derfor Akersloot-Bergs malerier med verk av samtidskunstnere som Elisabeth Sinding, Henrik Willed Mesdaq, Eilert Adelsteen Normann, Christian Krohg og Peder Balke for å vise at hun malte i samme stil som kunstnerne som var aktive på samme tid. Marinemotivet *Trise i arbeid* (1901) av Christian Krohg viser for eksempel et nærbilde av en kvinne på jobb til sjøs, malt av en mann. I enkelte av informasjonstekstene på veggene brukte kuratorene bevisst kun fornavnet på de mannlige kunstnerne som ble nevnt. De nevnte for eksempel Otto Sinding ved fornavn i denne teksten: «I 1881 flyttet Betzy til München for å studere med han Otto.» Det å konsekvent nevne kvinnelige kunstnere ved fornavn har vært en av måtene kvinnelige kunstnere har blitt diskriminert på, og museet valgte bevisst å bruke samme strategi i omtalen av mannlige kunstnere.

### Hvem er som Betzy i dag?

Et tredje aktivistisk grep var å lage en postkortstasjon som en del av formidlingsstrategien. Her kunne publikum sette seg ned og skrive et postkort om noen som var komplekse, modige, uredde, mangesidige – kvinne eller mann – som ikke hadde blitt møtt med ordentlig anerkjennelse eller forståelse i sin tid. Ideen med postkortene var å aktivisere publikum og å få dem til å sette sitt personlige preg på utstillingen. I alt ble det skrevet over hundre postkort om mødre, bestemødre, idoler, slektninger og bekjente. Her brukte museet et grep som aktivt involverer deltageren i historien som formidles. Lisa Roberts har uttalt at: «Learning in the museum has changed from signifying the transmission of knowledge from curator to the public to the sharing of narrative between educator and visitor. Narrative creates a conversation; it leads to an opening up—rather than a shutting down—of the listener’s mind.»<sup>18</sup> Med dette narrative grepet ønsket museet å få publikum til å oppleve Akersloot-Bergs historie sterkere ved å bruke elementer fra sitt eget liv i fortolkningen.



III. 4. Utstillingsfoto fra *Like Betzy* på Nordnorsk Kunstmuseum  
Foto: Nordnorsk Kunstmuseum | Kjetil Rydland



### Bli kjent med Betzy

Et fjerde grep for å skape større engasjement og forståelse for Akersloot-Bergs historie og kunst var å benytte gamle møbler, som en sjeselong og et skrivebord, i utstillingssalene for å lage en tidsriktig stemning (ill. 4). De benyttet også gammelt porselen i kaféområdet for å skape en lun 1800-talls stemning. Akersloot-Berg var kjent for å organisere egne jentesalonger der hun lærte unge jenter å brodere, og et besøk på museumskaféen ville være som å besøke hjemmet hennes under en av disse samlingene. I utstillingsrommene ønsket de å gjenskepe det tøffe utemiljøet som Akersloot-Berg malte i, ved å lage benker i drivved til publikum. Akersloot-Berg var kjent for å ha laget rammene til maleriene sine fra drivved hun fant på stranden. Utstillingen inkluderte også en kopi av Akersloot-Bergs utendørs atelier-kasse som hun brukte da hun malte utendørs (ill. 5). Publikum kunne åpne boksen og gå inn i den for å forestille seg hvordan det ville være «å male som Betzy». På boksen var det et rødt flagg som kunstneren hevet for å signalisere at hun var ferdig og trengte hjelp til å frakte tingene sine hjem.



III. 5. Betzy Rezora Akersloot-Berg (1850-1922) i malerkassen sin.  
Foto: Museum Tromp's Huys, Vlieland – ukjent fotograf



## Han Roald som Betzy

Den siste strategien til kunstmuseet var å benytte seg av offentlig aktivisme utenfor selve museet. Som en del av utstillingen monterte de en trekasse, lik den som ble brukt av Akersloot-Berg når hun malte, rundt statuen av den mannlige polarhelten Roald Amundsen på plassen utenfor museet. Installasjonen, som ble kalt *Han Roald som Betzy*, skulle belyse den ujevne balansen mellom navngitte menn og kvinner som er hedret med statuer i det offentlige rom. I Tromsø er det ingen statuer av kjente kvinner, og bare noen få gater er oppkalt etter kvinner. Byen er offentlig dominert av kjente menn. I en artikkel i avisa *iTromsø* uttalte kuratorteamet følgende om denne intervensjonen:

Dette handler ikke om Roald. Han er i denne sammenhengen bare en representant for menn på sokler. Vi ville gjort det samme hvis statuen utenfor museet var av Nansen, Adolf Thomsen eller kong Haakon. Vi ønsker å lage et rom der det er plass til både Roald og Betzy, og Wann og Cora og Elsa Laula. Prosjektet er ikke et enkelt stunt for å markedsføre Nordnorsk kunstmuseum, det er formidling av temaene vi ønsker å belyse med utstillingen *Like Betzy*.<sup>19</sup>

Kunststuntet skapte en ekstremt opphetet debatt i utstillingsperioden med kronikker, leserinnlegg, Facebook-innlegg og offentlig arrangerte debatter. Utstillingen resulterte også i direkte hærverk da Betzy-kassen, som ble plassert på statuen av motstandshelten Otto Fleischer i Harstad, ble ødelagt av en sint mann. Kassen rundt Roald Amundsen-statuen ble også angrepet flere ganger, og selve installasjonen ble politianmeldt som hærverk.

Kritikerne av «Like Betzy» grupperte seg i de to hovedposisjonene som kjennetegner kritikk av kvinneutstillinger: den som etterspør andre kuratoriske strategier enn feministiske, og den som forsvaret feministisk aktivisme. Anki Gerhardsen i Nordlys var kritisk til utstillingens feministiske aktivisme i kronikken «Hvor synd er det på kvinnene?» med følgende uttalelser:

*Like Betzy* er en svært godt kuratert utstilling og et interessant interaktivt prosjekt, men hvor lenge skal vi fortsette å klatre på gamle barrikader? Hvor lenge skal vi fortsette å insistere på 'oss' og 'dem'. Er det enda flere gjentakelser av disse fortellingene en stadig mer polarisert verden trenger? En verden der ulike varianter av identitetspolitikk sliter samfunn i stykker.<sup>20</sup>

Kritiker Caroline Itland vektla utstillingens feministiske appell som en styrke: «Det finnes et stort behov for å synliggjøre de glemte kunstnerskapene, og ved å rette fokus på ett av dem åpnes det forhåpentligvis for ettertanke rundt alle de andre.»<sup>21</sup> Også Lars Elton reflekterte rundt kjønn i sin kritikk: «Hadde hun vært en mann ville hun antagelig gått inn i den norske fortellingen som en internasjonalt feiret kunstner med en oppsiktsvekkende karriere.»<sup>22</sup> Gullickson uttalte at selve utstillingen dessverre kom i skyggen av «statuestriden», noe som førte til at utstillingen fikk forholdsvis få kritiske vurderinger.

## Den vanskelige kvinneutstillingen

Disse to eksemplene er representative for de to ulike kuratoriske strategiene som Doris Guth observerer i kvinneutstillinger: hegemonisk appropriasjon og nødvendig strategisk handling.<sup>23</sup> Den første innebærer å tone ned likestillingsaspektet til fordel for estetiske, kontekstuelle eller historiske hensyn for å unngå å bli beskyldt for å forsterke og opprettholde hegemoniske kjønnsstrukturer, mens den andre innebærer å gjøre et aktivt poeng av at man stiller ut kvinnelige kunstnere som man ønsker å rehabiliterer. I både «Eva Bull Holte

& Marthe Elise Stramrud» og «Like Betzy» var hovedanliggendet å rehabilitere to kvinnelige kunstnerskap. Hvorfor forsvant Bull Holte og Akersloot-Berg fra kunsthistorien? Og hvordan kan en kunstutstilling bidra til å plassere dem der de hører hjemme?

Utstillingene stilte like spørsmål, men valgte to svært ulike kuratoriske strategier for å svare. «Eva Bull Holte & Marthe Elise Stramrud» ble arrangert innenfor utstillingspraksisen til den hvite kubens estetikk. Den hadde et minimalistisk design, få forklarende utstillings-tekster, og kunstverkene kommuniserte visuelt på tvers av historie og kunstnerisk medium. «Like Betzy» ble iscenesatt som en aktivistisk utstilling som utfordret den hvite kubens utstillingspraksis. Den ble *hacket* og oljemalerier ble sidestilt med bruksgjenstander. Museet designet i tillegg objekter som Betzys atelierkasse, møbler i drivved og installerte gammel-dagse møbler og brukte antikt porselen i kaféen for at man skulle «bli kjent» med Akersloot-Berg. Postkort-stasjonen var et effektivt grep for å skape dialog mellom publikum og historien. Og ikke minst, tok de i bruk det offentlige rommet utenfor kunstmuseet til installasjonsprosjektet *Han Roald som Betzy* for å engasjere folk flest i likestillingsdebatten. Reesa Greenberg betegner en slik strategi som en diskursiv hendelse, «a discursive event». Hun sier at typiske trekk ved slike utstillinger er at de vektlegger debatten som skapes i samfunnet, snarere enn tradisjonelle estetiske kriterier.<sup>24</sup>

RAM galleri ønsket å tone ned rehabiliteringsprosjektet ved å sette søkelys på tilsynelatende universelle estetiske kvaliteter. I stedet for kjønsspørsmål, ble det mer generelle begrepet «kunstnerisk dialog» valgt som kuratorstrategi. Ved å la Bull Holte stille ut sammen med samtidskunstneren Stramrud, lot galleriet den eldre «glemte» kunstneren få drahjelp av en etablert yngre kunstner. Dette grepet, som også ble benyttet i Kunstnernes Hus' duo-utstilling med Siri Aurdal og Eline Mugaas i 2016, ble sett som et effektivt grep. Flom bemerker nettopp at kunstnerne var «jevnaaldrende til forskjellige tider» og at «Marthe Elise Stramrud kaster nytt lys på et glemt kunstnerskap».<sup>25</sup>

Ingen steder omtales kunstnerne som «kvinnelige kunstnere». Den kuratoriske strategien fremstår derfor som hegemonisk appropriasjon siden RAM galleri var svært bevisste på å ikke låse Bull Holte fast i den patriarkalske strukturen som «kvinne». Ved å profilere Bull Holte som «modernist», «kolorist» og «keramiker», søkte de aktivt å forhindre at hun skulle kategoriseres som «glemt kvinnelig kunstner» med påfølgende marginalisering.

Nordnorsk Kunstmuseum derimot, inntok en bevisst aktivistisk strategi. De ønsket å ta et aktivt og nødvendig grep for å utfordre den maskuline kunsthistorien og å rehabilitere Akersloot-Berg. Til forskjell fra RAM galleri foretok museet kunstneriske inngrep i det offentlige rommet slik at utstillingen ville få innvirkning også utenfor gallerirommet. RAM galleri posisjonerte seg også i den kunsthistoriske debatten rundt kjønsspørsmål, men valgte å holde denne innenfor den mer lukkede kretsen av akademia og kunstverdenen. Selv om de kuratoriske strategiene var svært ulike, skapte begge utstillingene debatt. «Like Betzy» ble anmeldt for hærverk og installasjonene ble angrepet. Utstillingen ble også heftig debattert i media. Kuratoren bak RAM-utstillingen mottok sinne e-poster fra mannlige kunsthistorikere, og seminardiskusjonen ble svært opphetet. For meg var det overraskende at den tilsynelatende ikke-politiske strategien som ble valgt av RAM galleri maktet å provosere det mannlige utstillings- og seminarpublikummet. Som Borda-Pedreira uttrykte det: «det var en veldig politisk utstilling, men kanskje ikke på den måten som såkalte politiske utstillinger ofte fremstår.»<sup>26</sup>

Denne artikkelen er basert på en utstilling fra et kommersielt galleri og utstilling fra et statsstøttet museum. De økonomiske rammene, lengden på utstillingsperioden, igangsatte formidlingsprosjekter, samt politiske føringer innad i de to institusjonene var svært ulike. Der et statsstøttet museum er forpliktet og forventet å levere på den rådende museumspo-

litikken som i dag innebærer et søkelys på representasjon, demokrati og mangfold, så vil et kommersielt galleri som RAM kanskje kunne stå noe friere i sin utstillingspraksis. Denne institusjonelle ulikheten har sannsynligvis vært førende for den valgte kuratoriske strategien i de to prosjektene.

En utfordring ved de to kuratoriske strategiene jeg har sett på i denne artikkelen, er at de kan risikere å låse det kunsthistoriske feltet og den kritiske resepsjonen i to dikotomiske posisjoner. Begge utstillingene forutsetter at det finnes en mer eller mindre essensialistisk kategori «glemt kvinne» som skal rehabiliteres. Hilary Robinson har vært kritisk til hvordan den feministiske innflytelsen i en museums kontekst lett kan reduseres til å bli en uproblematisk og forflatet idé om hva kategorien «kvinne» inneholder. Hun er bekymret for at kvinneutstillinger lett kan bli en del av en politisert rehabiliteringsbølge og en fast kunsthistorisk og kuratorisk praksis, snarere enn en aktiv del av feltet feministisk kritikk.<sup>27</sup>

Feminismens forståelse av «kvinne»-begrepet har endret seg siden 1970-tallets kvinnebevegelse, der det kunne være en tendens til å insistere på et enhetlig kvinnebegrep, om enn sosialt konstruert. Å løfte frem kvinner som gruppe ville da kunne fungere kritisk i seg selv. De senere tiår har tydeliggjort hvordan kjønn, og «kvinne», som kategorier ikke er entydige. Tvert imot, tilhører ideen om en enhetlig identitet et eurosentrisk og vestlig monokulturelt feministisk syn som i dag utfordres i nyere feministisk teori. Donna J. Haraway, en sentral teoretiker som har inspirert en mer globalt orientert feminisme, har understreket nettopp hvordan begreper som kjønn, klasse, rase og selvet som sådan er flytende og ikke stabile kategorier. Hun hevder at identitet er «contradictory, partial and strategic».<sup>28</sup>

Fra museumsfeltet er utstillingen «Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art», et eksempel på en utstilling som satte søkelys på kjønn, mangfold og identitet i et flytende og bredere perspektiv.<sup>29</sup> Istedenfor å ta utgangspunkt i en vestlig essensialistisk kategori «kvinne», tok utstillingen i bruk assosiative kategorier som politikk, følelser, identitet og livssykluser for å undersøke feltet bredt og transnasjonalt. Denne kuratoriske strategien, som Maura Reilly kaller *relasjonell analyse*, kan være en måte å imøtegå utfordringene ved de to strategiene som er presentert i utvalget i denne artikkelen.<sup>30</sup> Når man fjerner oppmerksomheten fra den eurosentriske og essensialistiske kategorien «kvinne», vil man kunne åpne opp feltet for en større diskusjon om inkludering og mangfold, som er mer i tråd med det feministiske feltet i dag. Dette fordrer en museumssektor som er informert om nyere feministisk teori slik at den kan fungere som en aktiv premissleverandør inn i feltet.

Som nevnt, finnes det få feministiske studier fra praksisfeltet kuratering.<sup>31</sup> Denne artikkelen er et bidrag til å undersøke hvordan feministisk kunsthistorie har bidratt til strategiske kuratoriske valg i en norsk kunstkontekst. Funnene viser at kvinneutstillinger fremdeles provoserer, uavhengig av kuratoriske strategi. Dette illustrerer tydelig at museer og gallerier ikke er nøytrale rom, og at når et omdiskutert samfunnsproblem som kjønn og likestilling blir tematisert, så vil utstillingen fremstå som en diskursiv hendelse uansett valgte strategi.

## Noter

- 1 Doris Guth, «A Short history of Women's Exhibitions from the 1970s to the 1990s – between feminist struggles and hegemonic appropriation» i *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*, red. Jessica Sjöholm-Skrubbe (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 2016), 24.
- 2 Cait Munroe, «Is Saatchi Gallery's All-Female Exhibitions Really a Step in the Right Direction?», *Artnet*, 16. januar 2016. <https://news.artnet.com/market/saatchi-female-exhibition-champagne-life-403670> <https://news.artnet.com/market/saatchi-female-exhibition-champagne-life-403670> Lest mars 2022. Griselda Pollock hevder derimot at så lenge kunsthistorien politisk og kulturelt er maskulin, vil det ikke nytte å å skape kjønnsbalanse ved å kvotere inn kvinner i den eksisterende patriarkalske kanonen, se *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories* (London: Routledge, 1999).

- 3 Reilly presenterer tre kuratoriske strategier i feministiske utstillinger: Strategisk essensialisme, revisionisme og relasjonell aktivisme. Maura Reilly, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (London: Thames & Hudson, 2018), 23–30.
- 4 Jessica Sjöholm Skrubbe og Angela Dimitrakaki hevder at «It is only recently, however, that a theorization of feminist art curating and feminist exhibition histories as a specific field of knowledge have emerged.», se «Preface» i *Curating Differently*, xii; Angela Dimitrakaki, «Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons», i *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, red. Katrin Kivimaa (Tallinn: Tallinn University press, 2013), 25.
- 5 Joakim Borda-Pedreira, «Forord» i *Eva Bull Holte & Marte Elise Stramrud*, utstillingskatalog (Oslo: RAM publications, 2019), 2.
- 6 Det finnes én monografi om Eva Bull Holte. Arnstein Arneberg, *Eva Bull Holte* (Oslo: Grøndahl og Dreyer, 1995). Eva Bull Holtes museum er i Åmotsdal, Telemark og er åpent i sommermånedene.
- 7 I utstillingen fantes det utstillingsinformasjon og leseeksemplarer av katalogen tilgjengelig ved entréen. I tillegg fantes utskrifter av Rhea Dalls essay «Kjøkkenhistorier – Om Marthe Elise Stramrud» fra katalogen tilgjengelig for besøkere som ville ta den med gratis.
- 8 Tiril Flom, «Marte Elise Stamrud kaster nytt lys på et glemt kunstnerskap», 3. september 2019. <https://subjekt.no/2019/09/03/marthe-elise-stramrud-kaster-nytt-lys-pa-et-glemt-kunstnerskap/> Sist sett 13. mars 2020.
- 9 Rhea Dall, «Kjøkkenhistorier – Om Marthe Elise Stramrud», i Joakim Borda-Pedreira (red.) *Eva Bull Holte & Marte Elise Stramrud katalog* (Oslo: RAM publications, 2019).
- 10 Joakim Borda-Pedreira i intervju med forfatteren, februar 2020.
- 11 Borda-Pedreira, intervju.
- 12 Ingebjørg Sofie Larsen, «Full krangel om kjønn i kunsten», *Minerva*, 21. september 2019. <https://www.minervanett.no/dag-solhjell-eva-bull-holte-kunst/full-krangel-om-kjonn-i-kunsten/195794>
- 13 Larsen, «Full krangel om kjønn i kunsten».
- 14 Borda Pedreira, intervju.
- 15 Charis Gullickson i intervju med forfatteren, 25. februar 2020.
- 16 Nordnorsk Kunstmuseums hjemmeside, <https://www.nnkm.no/nb/utstillinger/betzy>. Sist sett 11. mars 2022.
- 17 Gullickson, intervju.
- 18 Leslie Bedford, *The Art of Museum Exhibitions. How Story and Imagination Create Aesthetic Experiences* (New York: Routledge 2014), 59.
- 19 Jérémie McGowan og Ingrid Skovgaard, «Har vi plass til Betzy?» *i Tromsø*, 21. juni, 2019, <https://www.itromso.no/meninger/2019/06/21/Har-vi-plass-til-Betzy-19323337.ece>. Sist sett 15.03.2022
- 20 Anki Gerhardsen, «Hvor synd er det på kvinnene?», *Nordlys*, 26. august, 2019.
- 21 Caroline Mitchell Itland, «Den nødvendige påminnelsen», *Hakapik*, 10. juli, 2019.
- 22 Lars Elton, «Da Betzy tok Roalds plass», *Kunstavisen*, 24. januar, 2020.
- 23 Guth, «A Short history of Women's Exhibitions».
- 24 Reesa Greenberg, «The Exhibition as discursive Event», i *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby* (Santa Fe: Site Santa Fe, 1995), 120.
- 25 Flom, «Marthe Elise Stramrud ...».
- 26 Borda-Pedreira, intervju.
- 27 Hilary Robinson, «Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows Since 2005», *Anglo Saxonica* 3, nr. 6 (2013): 138.
- 28 Donna J. Haraway, «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», i *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), 155.
- 29 Utstillingen trekkes frem i Maura Reilly, «Introduction: Toward Transnational Feminisms», i *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, red. Maura Reilly og Linda Nochlin (London: Merrell, 2007), 15–45.
- 30 Reilly, «Introduction: Toward Transnational Feminisms».
- 31 Skrubbe, «Preface», xii; Dimitrakaki, «Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons», 25.