

Marie-Louise Svane

Hvad betyder 'kvinde' i talen om det moderne?

I

Ekspressionismen – et diskussionseksempel

I 1934, året efter Hitlers magtovertagelse i Tyskland, bragte Georg Lukacs fra sin redaktørpost i Moskva en artikel i tidsskriftet *Internationale Literatur*, som han kaldte »Ekspressionismens storhed og forfald«. Det er et støjende opgør med den ekspressionistiske avantgardekunst fra 10'erne og 20'erne, og støjen rammer den moderne læsers øre med en ejendommelig genlyd. Ikke blot kommer udfaldet noget post festum, mindst 10 år efter at den ekspressionisme, der refereres til, var kulmineret, men artiklen giver læst i dag også resonans til debatter, der føres i vores egne meget senere 80'ere om 'det moderne', 'det postmoderne' eller poststrukturalismen i filosofi og videnskab. Det er, med visse betydningsfulde forskydninger, det samme paradigme, der diskuteres indenfor. Vi finder hos Lukacs det velkendte skema, der konfronterer tekst og virkelighed, fiktion og sandhed, æstetik og historie, og vi finder spørgsmålet om jegets splittede eller centrale natur. Det er omkring sådanne poler, Lukacs udmønter sit ekspressionismebegreb og opretter sit mønster af sande/falske kriterier for kunsten. Og det er gennem dette semantiske net, der bredes ud og strammes til med retorisk voldsomhed, at han til slut i artiklen eksekverer den tilintetgørende dom: »Ekspressionisterne ville utvivlsomt alt andet end tilbageskridt. Men da de verdensanskuelsesmæssigt ikke kunne frigøre sig fra den imperialistiske parasitismes grundlag (...) behøver deres skabende metode ikke at blive indstillet, når den bliver presset ind i den fascistiske demagogis tjeneste, i enheden af forfald og tilbageskridt. Til nationalsocialismens almindelige »novemberarv« hører altså med rette også ekspressionismen«. ¹

Men det ville selvfølgelig være forkert ikke at tage med i betragtning, at Lukacs' hadske udfald her faldt kun et år efter, at det nazistiske regime i Tyskland havde taget magten og indledt knægtelsen af den intellektuelle og politiske opposition, hvilket betød, at Lukacs selv, lige som andre marxistiske intellektuelle, havde måttet gå i eksil

uden for landets grænser. Den desperate politiske situation, der her forelå, kan ikke på nogen måde sidestilles med det politiske klima, der i dag er baggrund for kulturdebatten. Den politiske vold og forfølgelse træder i dag ikke frem i rå skikkelse, men skjuler sig snarere i randen af selve de demokratiske organers virkeområder. I hvert tilfælde i de vestlige samfund, hvor den omtalte kulturdebat er symptom på noget.

Men måske er det, trods alt, ikke kun mediedramatik, når tonen nu og da skrues op i den nuværende snak om postmodernismen. Det spørgsmål man da kan stille sig selv, er hvad det stadigvæk er, der kan afficere i den grad, hvad det er for indhold, bag de saglige udvekslinger, der er på spil i denne debat.

Jeg skal her prøve at pejle et svar ved at se på debatten dengang og nu. Jeg skal prøve at få frem, hvordan de to kulturelle formuleringsprocesser profilerer hinanden, og jeg skal vælge et bestemt referencepunkt for denne sammenligning, som forhåbentlig siger noget både om forholdet mellem 30'erne og 80'erne, og om det som er mit anliggende. Nemlig spørgsmålene om kønsperspektiv, kvinders udtryksformer og feministisk relevans af modernismediskussionen. Det er spørgsmål, som til nød er blevet elementer i den nuværende debat, men som i høj grad *ikke* var det i 30'erne. Eksemplet er fortsat Lukacs' indlæg i ekspressionismedebatten.

Ekspressionismen er med hensyn til erkendelse: tom, overfladisk og subjektiv, mener Lukacs, når den ikke ligefrem er »vigtig-skabagtig-kraftkarlsagtig-forskruet« (apropos et digt af lyrikeren Ehrenstein). Frem for alt er dens tilsyneladende antiborgerlighed blot et dække over en rådvild anarkistisk småborgerlighed, det vil sige begrundet i samme slags subjektive idealisme »som den officielle imperialismefilosofi«. ²

Denne horisont slår, efter Lukacs' mening, igennem både med hensyn til verdensanskuelse og kunstnerisk gestaltungsprincip: virkeligheden opfattes af ekspressionisterne som et kaos, noget ufatteligt, der kunstnerisk gribes gennem isolering af enkeltræk, nemlig de, der for subjektet optræder som det væsentlige. Men dette ekspressionistiske »væsen«, som Lukacs vrængende benævner det, forbigår netop det, som for ham *er* væsenet, det vil sige: de konkrete samfundsmæssige bestemmelser, den rum-tidsmæssigt-kausale sammenhæng, »bestemmelser, hvis rigidom, sammenknytning, sammenkædning, vekselvirkning, over- og underordning i deres bevægede systematik danner grundlaget for al virkelighedsgestaltning«. Det »væsen«, ekspressionisterne i billede og tekst gestalter »gennem bortabstrahering

fra virkeligheden« er derfor for Lukacs at se »barnagtig meningsløshed«.

Hvad der umiddelbart slår én fra et 80'er-synspunkt, ud over den skepsis man kan nære til, om ekspressionismens praksis er fyldestgørende fremstillet hos Lukacs, er særlig hans simple – for nu ikke at sige »barnagtige« tro på, at virkeligheden foreligger som endelig bevisgrund, som en prøvesten, hvorpå kunstnerisk vildfarelse eller retledthed kan måles. Mistroen til virkeligheden som fiks og færdig sammenhæng er heller ikke kun et postmoderne kynismefænomen. Lukacs' egen samtidige marxistiske kollega Ernst Bloch kritiserer ham faktisk på dette punkt, ud fra en anderledes historieopfattelse. Han skriver i en artikel et par år senere: »Men måske er Lukacs' realitet, den uendeligt formidlede totalitetssammenhængs realitet, slet ikke så objektiv; måske indeholder selve Lukacs' realitetsbegreb endnu klassisk-systemagtige træk; måske er den sande erkendelse også afbrydelse (...) I en kunst, der udnytter de *reale* opløsninger af overfladesammenhængen og som forsøger at opdage nyt i hulrummene, ser han derfor i sig selv kun subjektivistisk opløsning«.³

Det Bloch peger på, er at den historiske proces ikke er et ligeløb eller et system, der kan reduceres til bestemte grundtræk, men at det snarere er et spil af spredte, diskontinuerte forløb, af 'usamtidige' tilstande og praksisser.

Interessant er det, at Lukacs med sit bastante virkelighedskrav også ramler ind i semiotiske problemstillinger, som først er kommet til at stå centralt i den senere debat: sprogtegnetts vilkårlighed i forhold til betydningen og det glidende forhold mellem udtryksside og indholdsside i betydningsdannelsen. Således anholder han en af ekspressionismens talsmænd for at »bekæmpe sætningen for ordets skyld«. Han ser i den ekspressionistiske lyrik »det isolerede og til isolering valgte og anvendte ord« dominere over sætningen, hvis særkende det er »alsidigt at videregive virkelighedssammenhængen i ord«. Anderledes sagt ser han, at udtrykssiden river sig løs fra indholdssiden.

Set på Blochsk maner kunne digternes sprængning af syntaksen og deres koncentration omkring sprogelementernes fysisk-ekspressive substans forstås som deres arbejde på at »opdage ny mening« i sprogets afslørede »hulrum«. Men her vejrer Lukacs atter kun forrædderi mod virkeligheden, der for ham er et determineret indholdssystem, som lader sig »videregive« via et hertil svarende sprogligt-syntaktisk system.

Tre påstande tegner sig indtil videre som betegnende for Lukacs' projekt, påstande, som mindre drejer sig om hans eksplicitte argument, end om de uargumenterede forudsætninger, han taler ud fra: for det første, at virkeligheden foreligger i bestemt, omend nok så sammensat form, for det andet, at kunstens funktion er at henpege på eller videregive denne bestemte virkelighed, samt for det tredje, at sproget eller kunstmediet, når det anvendes korrekt, faktisk transmitterer denne virkelighed.

Samtlige disse påstande er såre diskuterbare og for nogles vedkommende, som vi har set, allerede anfægtet i Blochs samtidige polemik mod Lukacs. For 80'ernes poststrukturalister er de slet og ret uantagelige, de er typeeksempler på den vestlige tanketraditions logocentrisme, dvs. dens tro på rationelle sammenhæng og på en umiddelbar forbindelse mellem sproget og erkendelsen af verden. Det er de dele af den borgerlige tankearv, som poststrukturalisterne har afmonteret, dekonstrueret og sat på historiens pulterkammer.

Modernismer og køn

I den modernistiske kunst, f.eks. i den ekspressionisme, vi har set Lukacs kritisere, formuleres chokket, desorienteringen i en ny teknologisk og politisk kompleks verden, hvor traditionelle værdier er brudt sammen. Den umiddelbare virkelighedsreference er blevet tvivlsom, formentelementernes løsrivelse fra indholdet kan forstås som symptom på denne tvivl, som den gestus, hvormed modernismen peger på menneskets fremmedgørelse. Lukacs mente ganske vist, at kunstnerne, frem for at hengive sig i fremmedfølelsen hellere skulle have gennemtrængt den med forstanden og indset det kapitalistiske væsen under tingenes overflade. Men hvorom alting er, så kan man fremhæve det moment af *konfrontation*, der ligger i modernisternes patetiske, evt. 'kraftkarlsagtige-forskruede', reaktion på en truende, ikke mere genkendelig verden.

80'ernes postmodernistiske kunst, og også den del af den poststrukturalistiske filosofi, der grænser op hertil, er netop efter-kommere. De postmoderne vil ikke, som konfrontationsmodernisterne, reflektere over værdisammenbruddet. Filosofien går snarere ud på at akklimatisere sig i sammenbruddet og orientere sig uchokeret dér, uden ideologiske fikspunkter. Spørgsmålene om mening og autenticitet er ikke mere aktuelle, det »menneskelige« eller »virkeligheden« skal ikke længere afsløres under schein-overfladen, for: virkeligheden er selv

fiktion, eller et spil, det gælder om at lege med i med højst mulig lystindsats. »At være radikal«, siger Alice Jardine, en af observatørerne i postmodernismefeltet, »er ikke mere et arbejde for 'retfærdighed', 'det rigtige', 'sandheden', men måske at præstere det mest eksplisit *pseudo*, en højeste grad af falskhed – for derigennem at opløse modsætningen mellem ægte og falsk, væsen og overflade, original og kopi.⁴

Opløsningen af de gamle modsætninger og betydningshierarkier er det, der leder fra angst til eufori. Fremmedgørelse, anonymitet, tab af identitet er ikke mere det moderne tragiske vilkår, men betyder en lystfuld åbnings sig mod 'det anderledes', som indtager en prominent plads i den postmoderne filosofi. F.eks. 'det andet', som hos Derrida skal forstås hinsides negationen af 'det samme', eller som hos Deleuze hverken er subjekt eller objekt, men et-sted-imellem, eller som hos Barthes er en 'amoralsk oscilleren' mellem en mandlig aktiv og en kvindelig passiv position, også hos ham karakteriseret som en orgiastisk 'jouissance'. – Samtidig med at man her kan se en seksualisering af betydningsopløsningen i sproget, finder der tilsvarende også en opløsning sted af seksualiteten eller af den kønspolaritet, som strukturerer en vanlig opfattelse af seksualitet. I bogen *Gynesis*⁵ eftersporer Alice Jardine en gennemgående forestilling, som hun ser i det postmoderne univers, om en kønsneutral seksualitet. En løstflydende libido uden kønsmarkeringer, en tværseksualitet eller seksuel multiplicitet, som ikke er hæftet til de anatomiske kroppe eller empiriske mænd og kvinder, men som snarere må opfattes som et uendeligt register af positioner og spilmuligheder i omgangen med betydning.

Det er her, mener Jardine, at den postmoderne kultur åbner for kvinder på en ny måde. Kønnen er ikke længere en automatisk grænse, der afgør muligheder eller definerer over- og underordningsforhold. Unisex, blandingen af kønsrollespil, den neutrale udsigelsesposition er i lige grad tilgængelig for mænd og kvinder. Eller?

Det springende punkt bliver for Jardine netop udsigelsespositionen, spørgsmålet om, hvem der *siger* 'det andet'. For, som hun viser, i opgøret med den dualistiske tæknings skel mellem jeg-du, han-hun beherskende-behersket, bæres talen om 'det andet' hinsides disse skel af et net af metaforer, som konnoterer: 'kvinden'. F.eks. tydeligt hos Derrida, der i forskellige varianter taler om det, der ligger uden for repræsentationen, men glimtvis bryder ind i teksten som 'hymen', 'invagination' eller tekstens 'feminine oscilleren'.⁶

Modernismens fremmedgjorte menneske var en mand. Ikke kun fordi der er flest mandlige hovedpersoner i bøgerne, eller fordi kvinderne i

billedkunsten fremstår objektgjorte, det er ikke i sig selv forskelligt fra andre perioders kunst. Men jeg tror, det er muligt at se den forvredne smerte og protest i mange modernistiske værker som svarende til en mandlig følelse af afmagt, til en skuffet forventning, som er traditionelt mere maskulin end feminin, om at kunne give sit liv aktiv retning og mening. – Det er også denne tragiske binding til passiviteten, som Lukacs anker over hos modernisterne. Når han f.eks. beskylder ekspressionisterne for at være skabagtige, overfladiske, småborgerligt bornerte, kunne han i en vis forstand lige så godt have anklaget dem for at være umandlige eller kvindagtige. Hvilket, heldigvis, ikke er Lukacs argument, men sammenfaldet mellem køns- og kunstparadigmet har noget med sagen at gøre, hvilket jeg skal komme tilbage til.

Set ud fra mit referencepunkt, kønsforholdet, og i lyset af Alice Jardines sonderinger, kunne turen fra modernismen til postmodernismen tage sig ud som en tur hen til kommoden og tilbage igen. Eller for at bruge et mere udvidet billede: fra en scene, hvor den krænkede mandlige suverænitet suverænt fører ordet, til et andet muntre teater, hvor unisex-kostumerne og blandingen af seksuelle roller et øjeblik blænder øjet. Indtil det går op for den kvindelige tilskuer, at hele snoretrækket off-stage føres af mandlig hånd. 'Det (kvindelige) andet' er måske på færde som en oscillerende vibration i suffitten, som inspiration for den mandlige iscenesætter, men aldrig udtalt fra scenen, hvorfra der ikke lyder replikker, der på nogen afgørende ny måde refererer til kvinders erfaring af verden.

Kritikken post Lukacs

Havde modernismen sin uforsonlige opponent i marxisten Lukacs, så har postmodernismen tilsvarende sine opponenter blandt de kritikere, der blev marxistisk skolet i 70'erne. De er ikke alle lige uforsonlige, de har tilmed forskellige fortolkninger af sagens sammenhæng, dvs. af forholdet mellem modernisme og postmodernisme. Nogle sætter den afgørende skillelinje mellem modernisme og postmodernisme, som Fredric Jameson⁷, andre understreger deres forbundethed, f.eks. Terry Eagleton⁸, og atter andre påpeger vigtige varianter inden for postmodernismen selv, blandt andre Andreas Huyssen⁹ og Hal Foster.¹⁰ De skelsættende spørgsmål i denne polemik går på, om der findes radikale dimensioner i postmodernismen, eller om den uhjælpe ligt underkaster sig sen- og forbrugerkapitalismens formål.

Set i forhold til Lukacs' modernismekritik er der sket et interessant generationsskred. Næsten alle postmodernismekritikere er seriøse i deres forsvar for den tidlige modernisme, som fik en så hård medfart hos Lukacs. Modernismens krisebevidsthed og anarkistiske protestholdning, som i mangt og meget minder om denne kritikergenerations egne investeringer i studenteroprør og antiautoritære bevægelser, roses, mens postmodernismens mangel på protest, dens euforisering af fremmedgørelsen, vækker bekymring. Det er sket en slags parallelforskydning i kritikens retning. Parallel med Lukacs' er den ny kritiks problematisering af postmodernismens overfladecentrering, dens opløsning af kausalsammenhænge og dens tab af orientering i tid og rum.

Men hvor talen er om *subjektet* og om *virkeligheden* har tonen fået en ny klang, begreberne en anden reference, tilsyneladende moduleret og medieret ind omkring selve den modernistiske erfaring. Hos en kritiker som Jameson foreligger virkeligheden ikke uproblematisk som et klart sæt af valgmuligheder. For det første, fordi den kapitalistiske verden reelt fremstår som fragmenteret og heterogen for subjektet. For det andet fordi dette subjekt ikke kun er bærer af en vilje og af en klassebevidsthed, men også selv styres af forestillinger fra det ubevidste. Selvom arven fra Lukacs er umiskendelig i Jamesons ønske om at lade den moderne splittede erfaring bryde igennem til en »endnu ukendt form for gestaltning, hvor vi igen kunne begynde at fatte vores placering som individer og kollektive subjekter og genvinde evnen til at handle og kæmpe«, så er der tale om et meget mere usikkert subjekt, hvis forhold til virkeligheden er kompliceret af indre og ydre forhold.

Det, der med andre ord dukker op i forskydningsfeltet mellem den gamle og den nye modernismekritik, er en større interesse for subjektet som en kompleks størrelse, og en større overvejelse af virkeligheden som et fortolkeligt forhold. Og i dette felt bliver også kønsforholdet synligt.

Kønsargumentet var ikke fremme i Lukacs' kritik af modernismen, men som jeg har antydnet, ligger hans skelnen mellem en samfundsrelevant realistisk kunst og en småborgerlig dekadent snublende nær på et traditionelt kønsparadigme, som også fordeler aktiv-passiv, fornuft-irrationalitet, gennemtrængende-overfladisk osv., ikke mellem realisme og modernisme, men mellem mand og kvinde. Hos kritikere af postmodernismen *er* kønnet blevet et argument, selvom det straks skal siges, at ytringerne herom falder sporadisk, og oftest når de kan støtte andre pointer. Interessant er det nu at se, om arven fra

Lukacs slipper med som en hypostasering af den mandlige kamp- og kønsrolle, eller om noget af den feminine oscilleren fra den postmoderne suffit har bredt sig i skriften – eller, som forønskeligt, om kønsspørgsmålet behandles på en måde, som også er realistisk set fra et kvindesynspunkt.

Andres Huyssen og Hal Foster er af de her nævnte nok dem, der er mest kønspolitisk minded, mens Terry Eagleton måske er den, der uden decideret kønspolitisk sigte, formulerer sig mest vidtrækkende. Kønsargumenterne falder, som nævnt, især i diskussionen om subjektet, som overhovedet er det diskussionsemne, der sætter sindene mest i bevægelse. 'Det borgerlige subjekt', 'det auktoriale jeg' er et hovedangrebepunkt for poststrukturalister og postmodernister, der dekonstruerende afdækker selvets illusion og beviser, at der altid-allerede er 'det andet'. Heroverfor harcellerer kritikerne som med én mund: postmodernisternes krig mod subjektet er som en kamp mod vejrmøller. Som om den kapitalistiske modernisering ikke selv allerede forlængst, før poststrukturalisterne begyndte at dekonstruere, havde fragmenteret den borgerlige subjektivitet. Der er således ikke nogen radikalitet, siger f.eks. Andreas Huyssen, i at fordoble det spil, som hver dag produceres i de kapitalistiske udvekslingsrelationer. Og, tilføjer han, når og hvis man ikke længere kan tale om subjektet, så er der også lukket for en kritik af subjektideologien, som kunne åbne for *andre* forestillinger om subjektivitet, f.eks. for en forestilling om kvinders subjektivitet. En relevant kommentar, forsåvidt som den mandlige subjektideologi mangfoldige steder stadigvæk er gennemtrængende, endogså på den postmodernistiske scene, hvor vi med Jardine så den regere fra et sted off-stage.

Huyssen og Jardine kører i øvrigt her rundt om hinanden i en sjov sløjfe, hvis man læser dem ved siden af hinanden. *Hun*, kvindeligheds-teoretikeren, er tiltrukket af postmodernismens kønsneutralitet, men må endelig afvise dens budskab om 'det andet', der knytter kvinden til en plads uden for sproget. *Han*, den venstreorienterede kulturteoretiker, er positivt stemt over for postmodernisternes tale om 'otherness', men kritisk over for deres manglende vilje til at formulere en *anden subjektivitet*, med reference til kulturelle minoriteter, her bl.a. kvinder. Men det er dog sider af samme sag, sløjfens ender mødes i en knude eller i et punkt, der handler om at synliggøre kvinders liv og erfaring i kulturen og i sproget.

Terry Eagleton er enig med Huyssen i at 'det hele subjekt' ikke behøver at dekonstrueres, fordi det er »en overlevering fra en ældre liberal fase i kapitalismens udvikling, før teknologien og forbruger-

samfundet spredte vore kroppe for alle vinde i lige så mange smådele og stykker af tingsliggjort teknik, appetit, mekanisk operation eller begærsrefleks«. ¹¹ Eagleton mener snarere, at subjektet som adfærdsmodel og teoretisk begreb bør reddes, og hans argumentation herfor er interessant med henblik på kønsdiskussionen: »hvis det i stigende grad er en utidssvarende model på nogle subjektivitetsniveauer, bliver den ved med at være stærkt relevant på andre«, nemlig ifølge Eagleton f.eks. med hensyn til rollen som forældre, hvor evner som ansvarlighed, handlekraft, autonomi er højst relevante. – Det er usædvanligt at se en mandlig debattør henvise til forældre-barnforholdet som en realitet, der må tages hensyn til i den teoretiske og politiske tænkning. Den slags argumenter plejer at høres fra feministisk hold i en kritik af mandligabstrakt politikforståelse.

Eagleton drager ikke selv nogen kønspolitiske konsekvenser af det sagte. Og man kunne skeptisk mene, at denne bratte 'politisering af det personlige', som det gamle feministslagord hed, denne pludselige opmærksomhed for familjelivets politiske dimension blot er en naiv maske og et bekvemt argument for lejligheden. Men, man kunne også mere optimistisk formode, at 70'ernes samfundsudvikling og kvindebevægelse faktisk har rykket på nogle gamle kønsskel, og blandt andet gjort forælderrollen og omgangen med børnene til en lige så betydningsfuld realitet for mænd som tidligere kun for kvinder. At blandingen af kønsroller ikke blot er et postmodernistisk show i tøj og sprog, men på dette niveau også levet realitet hos den generation, der revolterede i 70'erne.

Verden har med andre ord bevæget sig siden Lukacs. Og det nye, de moderne marxister har indføjet i deres kulturkritik, synes altså ikke mindst også at handle om kønsforholdet.

Kvindebevægelsens eksistens gennem de sidste 15 år er sikkert den praktiske grund til at temaet er blevet uundgåeligt, men postmodernisterne har også deres del af skylden. Deres filosofiske spillen puds med seksualiteten og demonstration af, at kønsidentiteten ikke blot *er* i kroppen, men konstrueres i sproget, er noget, de mere eftertænk-somme marxister har måttet, og må, tage op.

Den feministiske teori står således, såvidt jeg kan se, p.t. i et ladet spændingsfelt mellem postmodernisme og marxistisk kritik – med muligheden for at trække elementer ud fra begge sider og kaste dem sammen i et fremadrettet projekt. Ingen af stederne foræres teorien om et kvindeligt subjekt uden videre. Men i udvekslingen mellem den ene og den anden position kunne man forestille sig en refleksion, som ville kunne knytte erfaringen om at være kvinde til et begreb om

betydningsdannelsen i sprog og andre fremstillingsformer.¹²

Vejen frem til en sådan teori kunne evt. også gå søgende gennem det felt, den nye modernismekritik har føjet til den gamle. Hvor vi har set en rehabilitering af den tidlige modernisme komme til udtryk, side om side med en påpegnings af kønsforholdets vigtighed og subjektets betydning. Vi har set hvordan det splittede, det heterogene, det æstetiske og det ubevidste nu, i modsætning til før, kan tillægges kritisk radikalitet, mens de samme træk, når de mødes i de postmodernistiske fænomener siges at have mistet enhver protestværdi. Fra dette synspunkt får nemlig feminisme og modernisme en fællesnævner, som handler om: protest mod det givne, henvisen til det uintegreerede anderledes, ubehaget i kulturen.

En sådan kobling mellem modernisme og feminisme synes at have meget for sig og lægger frem for alt op til nærmere undersøgelse af sammenhængen. Den åbner interessen for den historiske bevægelse fra modernisme til postmodernisme og for den endnu længere bevægelse fra præmodernisme frem til modernismen – set fra kvindesynsvinkel. Hvad var erfaringen af moderniteten for kvinder i begyndelsen af 1900-tallet? Hvordan brugte kvindelige kunstnere modernismens fremstillingsformer, hvad har kønnet at sige i den forbindelse? Disse spørgsmål peger på én gang tilbage i historien og frem til en teori om et kvindeligt subjekt i kulturen. Og *en* måde at give sig i kast med svarene på, er, som jeg i det næste afsnit vil, at gå tæt på fremstillingsteknikkerne hos nogle kvindelige modernister, billedkunstnere, forfattere osv. Jeg har søgt tilbage til ekspressionismen, som i artiklens indledning blev diskuteret uden særlig kvindesynsvinkel, og jeg har valgt et billede af en tidlig ekspressionistisk kvindelig maler, Paula Modersohn-Becker. Billedet hedder »Kinderakt mit Goldfischglas« og stammer fra 1906 eller 1907, det vil sige, at det er malet kort før den 31-årige malerindes død. Det bliver en analyse, der undlader de tungere biografiske referencer og kunsthistoriske overvejelser. Det der skal siges om billedet, vil jeg prøve at holde inden for den ramme, der er afsat i den ovenstående modernismediskussion. Jeg skal blandt andet knytte analysen tilbage til Lukacs' kritik af ekspressionismen, og vise nogle af de blinde vinkler, der efter min mening findes hos Lukacs, og som akkurat skjuler den forbindelse mellem subjekt, køn, æstetik og historie, som er af interesse her.



II

Billedet forestiller en pige

»Kinderakt mit Goldfischglas«, 1906/07: nøgenstudie af barn med guldfisk. – Hvad ser vi? Hvad er der på billedet? Hvorfor er det fremstillet på denne måde? Hvilken betydning kan det rumme?¹³

Vi ser ganske rigtigt, som titlen indikerer, noget der forestiller et nøgent barn, en nøgen pige nærmere betegnet. Hun holder et fad med to frugter, citroner, og hun står i en opstilling af potteplanter og det nævnte glas med guldfisk. Motivet er forståeligt, også uden den titel, Paula Modersohn-Becker eller hendes udstiller har forsynet billedet med.

Men svaret på spørgsmålet om, hvad vi ser, understreger her bevidst det, man kan kalde billedets tegnfunktion, for billedet 'forestiller' netop en pige, snarere end man kan sige, at det uden videre 'gengiver' hende. Selv uden mange kunsthistoriske forkundskaber er det let at se, at vi f.eks. ikke har et naturalistisk billede for os. Der er intet forsøg på præcis virkelighedsgengivelse, dvs. på at opretholde en illusion om, at det vi ser, er Paula Modersohn-Beckers model i kød og blod, just som hun stod i hint øjeblik, fastholdt og transmitteret til eftertiden via en objektiv fremstillingsteknik. At ingen realistisk eller naturalistisk fremstilling naturligvis nogensinde 'blot' transmitterer virkeligheden eller det sete, men filtrerer og konstruerer sin genstand efter bestemte koder, skal vi lade ligge her, for at konstatere, at dette billede altså i et vist mål frigør sig fra kravet om en bunden virkelighedsreference.

Pigen på billedet ligner vores indtryk af piger, vi har set i den sociale og kødelige virkelighed, men hun er dog så 'fremmed', så tydeligt et produkt af penselstrøg på et lærred, der træder igennem her og der, at enhver forveksling med virkeligheden er utænkeligt, og enhver umiddelbar interesse for den faktiske pige, der i 1906 eller 1907 stod i malerindens atelier, er undermineret. Vi er ude af den naturalistiske formkonvention, hvor indholdet dominerer over formen¹⁴ og inde i et formeksperimenterende moderne maleri.

Mellem det naturalistiske maleri og den ekspressionisme, Paula Modersohn-Beckers billeder repræsenterer, ligger, ikke at forglemme, impressionismen, som allerede var begyndt at ændre på forbindelsen mellem indhold og form. Den impressionistiske maler forsøgte ikke, som naturalisten, at 'underkaste sig objektet', men optrådte som aktiv agent i etableringen af forbindelsen mellem form og indhold. Sekten, impressionen, blev afgørende for formen, der ikke længere kunne opfattes som neutral, objektiv.

Impressionismen har også sine børneskildringer, tag som et godt eksempel Auguste Renoirs mange rosenkindede piger og drenge, ofte sommerklædte, med sollys, der spiller i folderigt tøj og lyse lokker. Renoir arbejdede som andre impressionister også med nøgenstudier, men her var motivet altid den nøgne kvinde, hos Renoir lige så rosenkindet og rundbuet som børnene. Men hans børn er altid fremstillet med deres (rørende?) tøj på. Nogle af børnebillederne stammer fra de samme år, da Modersohn-Becker malede sin »Kinderakt«, og ud over den forskel man altså kan bemærke med hensyn til påklædning, er der også den klare forskellighed, at Renoirs billeder stadig forestiller bestemte biografiske personer, omend de er set gennem kunstnerens særlige opfattelse af dem, f.eks. hans søn Coco, optaget af karakteristisk leg, Mlle Grimpel med blåt hårbånd eller bekendtes børn i det levede livs scenerier. De virker alle bekendte, deres liv tilhører en virkelighed, vi kan identificere os med, fordi vi får den formidlet gennem Renoirs følsomme blik. Anderledes med Modersohn-Beckers »Kinderakt«. Det er netop en studie af 'et barn', dvs. en undersøgelse af barnet som anonymt materiale eller som begreb.

Jeg har talt om billedets fremmedhed og om dets tegnfunktion. Begge dele har at gøre med dets kunstneriske fremstillingsmåde, med den måde form og indhold knyttes til hinanden på. Jeg skal i det næste prøve at gå lidt tættere på Modersohn-Beckers billedteknik for at forstå, hvad der ligger i den såkaldte fremmedhed og for at relatere spørgsmålet om fremstilling, som vi så var et kernepunkt i modernismediskussionen, til kønsproblematikken, som er et vigtigt omdrejningspunkt for denne behandling.

Pigen ligner vores indtryk af piger, vi har set i virkeligheden, sagde jeg. På den anden side sagde jeg også, at hun helt adskiller sig fra vores indtryk af virkeligheden. Det mest fremmedartede ved billedet er måske netop pigens nøgenhed, som vi allerede har været inde på i sammenligningen med Renoir. 'I virkeligheden' har jo de fleste 6-7 årspiger, vi træffer, deres tøj på, mens afklædtheden hører til nogle særlige sociale situationer, badescener eller hjemlige scener, som der ikke er tale om her. Men spørgsmålet om nøgenhed bør nok heller ikke kun håndteres i forhold til den sociale virkelighed, da der her netop også er tale om kunstens virkelighed, konventioner i maleriet. Og her er det klart, at nøgenstudiet indtager en plads som en af basisdisciplinerne i en århundredelang maleritradition, lige som der i meget ældre europæisk maleri, f.eks. i renaissancens og klassicismens allegoriske maleri, er skildringer af det nøgne menneske, ikke kun kvinder som erotiske objekter, men mænd, kvinder og børn. Moder-

sohn-Beckers fremstilling af det nøgne barn bygger i den forstand videre på nogle ældre traditioner. Men i det maleri, som er hendes egen baggrund, altså naturalismens og impressionismens, har børnene for det meste deres tidstypiske tøj på, apropos de omtalte billeder af Renoir. Pigens nøgenhed gør hende med andre ord fremmed for konventionen, selv om den ikke gør hende skandaløs eller ubegribelig. Endvidere gør den hende anonym, fordi manglen på klædedragt samtidig er en mangel på reference til historisk tid og social identitet.

Om den øvrige opstilling, hun er placeret i, kan vi foreløbig sige, at den understøtter det observerede. Den for social henvisning aflædte krop fordobles i opstillingens andre ingredienser: frugter, planter, fisk – organiske objekter uden tidslig eller social tilknytning. Baggrunden bag pige og ting er flad og lukket, der er ingen dybde, ingen bagomliggende virkelighed, pigen skal forstås i forhold til.

Det er ikke engang et stykke af den virkelige natur, maleriet giver udgik til, ikke en selvgroet sammenhæng af frugter, planter, kroppe, ikke et naturpanorama, den kulturelle betragter indbydes til at forfriske sit øje ved. Alt det organiske er netop opstillet, manieret arrangeret som objekter for betragterens blik. Potteplanterne og akvarieglasset er trukket sammen om pigen, måtten placeret under hendes fødder, hun selv stillet i en stiv statuettestilling, præsenterende et fad med frugter, ikke for at tilbyde citroner til nogen, ikke for nogen social interaktions skyld, men for det dekoratives, for formens skyld. Virkelighedsillusionen er modarbejdet eller dekonstrueret, det vi ser, er et kunstigt sted, arrangeret af maleren og eksponeret for betragterens blik, ikke som henvisning til en blot eksisterende virkelighed, men med henvisning til betragterens egen visuelle beskæftigelse med netop denne komposition af former og farver. Det er selvfølgelig dette brud med virkelighedsillusionen, der gør billedet fremmed ved siden af naturalismens og impressionismens gengivelser. Og dets virkning må begribeligvis have været mere radikal i 1907, da impressionismen endnu var ledende, end den opleves i dag af os, der har set en lang udvikling i det moderne maleri frem til og forbi den nonfigurative kunst, hvor virkelighedsreferencen blev sluppet helt.

Men Modersohn-Beckers billede er stadig figurativt, det har ikke opgivet henvisningen til virkeligheden, det forestiller noget, og dét er det interessante. Det er min overbevisning, som jeg skal fremlægge, at det er her, i den eksperimenterende undersøgelse af forbindelsen mellem form og indhold, i arbejdet på at optrappe en spænding mellem genstand og form, at den unge kunstner Paula Modersohn-Becker sætter en erfaring igennem, der også handler om hendes liv som kvinde. Det, der sætter i gang hos Modersohn-Becker, kan man sige

med henvisning til et af Lukacs' kritikpunkter, er et skridende forhold mellem udtryks- og indholdselementerne i maleriets tegnsystem.

Modersohn-Becker bearbejder udtryksiden, river den løs, fordi hun erkender, at formen ikke er en gennemsigtig skal omkring et betydningsindhold, men at formelementet danner sin egen betydning i det spil af linjer, flader, farver, som udfylder billedfladen.

Hvad vil det nu sige med henblik på pigen med guldfisken? Hvordan kan man her tale om, at »udtrykket river sig løs fra indholdet«, og hvad kommer der til syne i den åbnede sprække?

Jeg har allerede været inde på at tale om brud og sprækker, da jeg i forbindelse med billedets arrangerede opstilling talte om brud på virkelighedsillusionen. Dette angik først og fremmest motivet eller billedets indholdsside. Undersøgelsen af udtryksiden vedrører derimod spørgsmålene om rum, lys, farve, linje, form, og disse spørgsmåls besvarelse forudsætter netop, at vi har gjort os klart, hvad motivet er, hvad det er for objekter, der gestaltes på denne eller hin måde. Fordi gestaltningsteknikken, som det vil vise sig, i høj grad spiller på vores vante forestillinger om disse objekter og på de konventionelle udtryk, vi forbinder dem med. Helt central er her brugen af farverne, som i »Kinderakt« er noget af det første, der rammer nethinden, og derfra forplanter det umiddelbare sammenstød med vaneforestillingerne.

Pigens krop og ansigt er malet i brune, sorte, grønne og lilla farver. Indtrykket afviger helt fra de børneskildringer, vi er bekendte med fra traditionen, hvor netop den lysende sarte hud, de rosa kinder sammen med det lyse tøj indgår i visionen af barnet. Et farvevalg, der øjensynligt er tæt forbundet med den særlige uskyld og uberørthed, 1800-tallets kultur har tillagt barndommen. – »Kinderakts« sortsmudskede kropslighed, hvis farver mere associerer til jord og ekskrementer, er i sig selv en krænkelse af denne forestilling. I den anvendte farveskala ser vi et eksempel på, at udtrykket river sig løs fra indholdet, nemlig forsåvidt som det barnlige ikke fremstilles i hvide og rosa toneovergange, dvs. ikke i de farveudtryk, vanen tænker i.

Selv over for den mulige indvending, at modellen jo kunne være neger, mulat eller lignende, mener jeg stadig, det er relevant at understrege, at Modersohn-Becker opererer med et brud på illusionen, en selvstændiggørelse af udtrykket, hvad der jo også er det, der gør billedet 'ekspressionistisk', udtrykscentreret. De lilla og blå flader, som angiver lys og skygge på pigens krop, de grønne og grønne toner i håret, under øjnene på siden af maven og låret, er ikke en trofast gengivelse af farvenuancerne, heller ikke hos en negroid model. Højt

sandsynligt har pigen været mørklødet, men brugen af de blå, lilla, grønne farver til hendes krop sigter hinsides hendes faktiske udseende på at frembringe indtrykket af noget primitivt, stærkt, sanseligt. Farverne på krop og ansigt kan, ud over de nævnte associationer, også give mindelser om den kroppsbemaling, der bruges i visse afrikanske stammeritualer. Selve ansigtet ligner, med den bredt påførte og symmetrisk anbragte lilla, grønne, oliven farve, mere en eksotisk maske end et individualiseret ansigt. Og den grove penselføring på krop og lemmer, som lader penselstrøgene stå og ikke udtoner nuancer og overgange, men tværtimod lader grelt lyse og grumset mørke flader danne næsten kubistiske mønstre og rytmer med hinanden, henviser til malingens dekorative stofflighed og til maleprocessen selv.

Pigen eller kompositionen med pigen synes altså mere at være et tegn for noget abstrakt, som udsiges gennem farvebehandlingen, end den synes at referere til en umiddelbar genstandsvirkelighed. Udtrykket har løsrevet sig fra det konventionelle indhold i betydningen 'barn' og har, idet det dekonstruerer dette indhold, trukket noget nyt med sig. Det nye, det, der kommer til syne i sprækken mellem udtryk og indhold, er ikke så meget et udmøntet nyt indhold af betydningen 'barn'. Snarere er det Paula Modersohn-Beckers forsøg på at sætte en *anden* synsvinkel eller udsigelsesposition op. En position, hvorfra de givne betydninger kan diskuteres, og hvorfra hendes egen erfaring, som er i friktion med det givne, kan indlemmes i maleriet.

Men hvor er den særligt kvindelige erfaringsdimension henne i alt dette? Er Paula Modersohn-Beckers billede i princippet ikke fortolkeligt på linje med alle de andre ekspressionisters billeder, som jo alt-overvejende er mænds billeder?

For at tale om kvindeperspektivet må jeg et øjeblik vende tilbage til forholdet mellem indhold og fremstillingsteknik og mellem figur og farve, hvilket ikke er helt samme ting. Med det første refererer jeg til det allerede sagte, om at Modersohn-Becker her maler eller udsiger indholdet 'pige' på en chokerende fremmed måde, hvilket ryster den gamle betydning af begrebet. Med det andet går jeg ind i en ny diskussion, som primært vedrører fremstillingsteknikken.

I forholdet farve/figur kan man sige, at figuren er det, som form og farve skal danne. Det betyder, at der her er tale om fremstillingen af enkeltelementerne i billedet, hvor vi atter møder spændingen mellem udtrykkets sanselige karakter og den derigennem gestaltede betydningsfigur.

Det var denne akademiske formel, at altså figur = form + farve,

Modersohn-Becker og hendes generation arbejdede med og op imod. Men det der sker i dette billede og i mange af de samtidige modernes billeder er: at farven sprænger formen. – Modersohn-Becker skal her ses som en del af en linje, der starter hos Cezanne, går videre hos Matisse, fauvisterne og ekspressionisterne. – Man ser i dette maleri, hvordan figures konturer opløses, den gestaltes ikke ved hjælp af en linjeføring, som markerer grænser, perspektiv, over- og underordnede strukturelementer. Det er farverne og farvefladerne i deres indbyrdes spil, der konstruerer formen. »Farven konstituerer sig på en temporer og foranderlig måde *som* form eller illusion om figur«, siger den franske kunstteoretiker Marcellin Pleynet i forbindelse med Cezannes maleri.¹⁵

Hos Modersohn-Beckers pige er der heller ingen kontur eller forsøg på at skabe dybde, farverne opbygger figuren i en rytme af farveforskelle og penselstrøg, som inddrager hele billedfladen: den olivengrønne flade på mave og lår danner en punkteret diagonalakse i billedet, som repeteres parallelt af bladene på planten til venstre. Det lysende grønne fra bladene går igen i hår og øjne, det lysende lilla fra overkroppen gentages i måttens kant, etc.

Pleyonet opfatter dette farvernes overtag – med inspiration fra den psykoanalytiske semiotiker Julia Kristeva¹⁶ – som den daværende unge malergenerations bekræftelse af »drifternes opgør med konventionen«. Han er i sin artikel om Braque optaget af at sætte forskelstegn mellem Cezanne og Braque, som ofte i kunstkritikken regnes for tilhørende den samme kubistiske retning, med Cezanne som den, der opretter forudsætningerne, og Braque (og Picasso m.fl.) som de, der udfører programmet. Men Pleyonet påpeger, at Braques kubisme, selv i sin opløsning af formen, er strengt formorienteret og næsten farvefortrængende, mens Cezanne og fauvisterne stadig dekomponerer formerne *i* farven.

Hvis vi her foreløbig ser hen over de psykoanalytiske og kunsthistoriske mellemregninger, som ikke er udarbejdet hos Pleyonet, og holder os til hans tese om, at farvernes overtag over formen kan forstås ud fra et modsætningsforhold mellem drift og konvention, synes dette at kunne knyttes til vor egen billedanalyse, hvor spørgsmålet om konvention allerede har været løftet frem. Vi har talt om vaneforestillinger og konventionelle udtryk og heroverfor om illusionsbrud og løsrivelse af udtrykket. Med den nye synsvinkel specificeres det nu, *hvad* det er, der forårsager løsrivelse, ryster vaneforestillinger osv. Det er det driftsmæssige, der, investeret i farverne, sætter sig igennem som kunstnerisk gestaltungsprincip. Pleyonet ser i farvebehandlingen hos

Cezanne og fauvisterne en gennemspilning af »psykotiske fantasier«, dvs. sensationer og forestillinger som ligger hinsides urfortrængningen og før sprogets ordnende logisk-semantiske kategorier.¹⁷ Uden at tvinge parallellen for langt, mener jeg at en fokusering på forholdet mellem farve og drift også vil være relevant for vor analyse og for en tydeliggørelse af de særlige kvindelige motiver i Paula Modersohn-Beckers ekspressionisme. Men hvilke drifter er det, der i »Kinderakt« strømmer over og udvisker kontur og dybde, som standser tiden og blokerer for det sociale perspektiv, jfr. det fremanalyserede?

Driften/farven har centrum i pigens nøgne krop, som jfr. analysen må forstås som begrebet om en piges nøgne krop og som gestaltningen heraf i maleprocessen. Anderledes sagt: det er en pigeseksualitet, Modersohn-Becker maler frem og beskuer i denne krop, en sensualitet, som står i modsætning til den borgerlige opdragelses romantiserende kvindeopfattelse, der benægter kropslige og aggressive impulser hos kvinder. Kroppens farver associerer til primitivitet i modsætning til den konventionelle opdragelses forfinelse og sentimentalitet. Spillet mellem den mudrede tykke farve, der f.eks. konnoterer ekskrementer og legemsindre, og den mættet lysende lilla, som konnoterer noget stærkt, grelt, f.eks. begær og ekstase, kan ses som en fremstilling af den kroppens driftsstyrke, som fortrænges og går under i socialisationsprocessen. Men billedet maler ikke kun det fortrængte frem. Fortrængningen er også til stede som form og tvang. Den kan ses mimet i pigens stive kropspositur og den tvungne stilling, hun præsenterer sine frugter i: hendes kønsattributter, den kommende kropslige modenhed, hendes voksne kvindelighed?

Og den kan også ses repræsenteret i den denaturering og indespærring, som arrangementet angiver: hun er lukket inde bag et gardin i et kunstigt miljø, – er det et telt eller et drivhus for sjældne vækster? Fiskene, der cirkler rundt om sig selv bag glasset, og som billedtitlen understreger, hører vel også hjemme i denne symbolik.

Sådan set er billedet et oprørsk billede, hvor det flyder over af fortrængt aggression og forbudt sensuel kropslighed. Begge lyster, både øjennydelsen af kroppens form og nøgenhed og den aggressive lyst ved at føle på og tvære i den uformelige kropspasta, er nærværende i farvebehandlingen. Og det er indfangningen af disse kropsnære eller 'primitive' sansninger, som til daglig befinder sig under censurens fortrængningslås, – og i overstrømningen, bemalingen af den tvungne pigefigur med disse sansninger, at spændingen mellem form og indhold og mellem figur og farve eskalerer og frembringer sprækker, hvor en borgerligt opdraget kvinde tidligt i 1900-tallet kan formulere sin erfaring, sin kritik, en subjektiv position.

For der er vel at mærke ikke tale om psykotisk regression eller afmægtig vælten sig i lort. Det er ikke en kvindelig udtrykshæmning, der præger billedet. Tværtimod er det præget af en aktiv strukturbevidst konstruktion på basis af farvernes fordeling. Det fortrængte sanselige og aggressive synes at have sprængt sig vej ud i et nyt anderledes udtryk.

Billedet begår stort set alle de fejl, ekspressionismen beskyldes for af Georg Lukacs, der var en lige så skarpsynet som fordomsfuld iagttagger af de modernistiske retninger. Og det unddrager sig måske heller ikke alle sider af den kritik, de moderne marxister fører frem mod postmodernismens kunst.

Sagen er dog, om kritikken rammer det væsentlige, når analysen, som det er forsøgt her, stiller spørgsmålet om det ekspressionistiske billedes feministiske betydning. Synderegistret er langt, og jeg skal derfor holde mig til et par få centrale anklagepunkter.

For det første er der den flade, lukkede baggrund i maleriet, som kunne få nogle til at sige, at billedet i effektiv forstand ruller gardinet ned for samfundsudsigten. Billedet er totalt blottet for den perspektiviske, hierarkiske indordning af motivet i forhold til hvad Lukacs forstår som samfundstotaliteten.

Herunder hører også den ophævelse af tid og sted, som Lukacs misbilliger, fordi kunsten dermed ikke kan demonstrere, hvilken *retning* samfundsdynamikken og den kollektive praksis bør styre i. Stedet er et kunstigt intetsteds og situationen er et æstetisk arrangement uden tidshenvisning, tidsdimensionens ophævelse pointeres ligefrem af de cirkelnde guldfisk i deres glasbeholder. Selve den figurerede pige er anonym kropslighed, et begreb, som mere handler om den æstetisk-maleriske fremstilling end om den fysisk og klasse-mæssigt identificerbare person.

Opløsningen af tid og sted er også en af f.eks. Jamesons indvendinger mod postmodernismen på grund af den orienteringsløshed, den efter hans mening fastholder individet i. Men forskellen mellem »Kinderakt« og postmodernismens kunstudtryk er dog væsentligere og oplysende at klarlægge, selv om jeg selvfølgelig bør tage alt muligt forbehold over for de her anvendte generaliseringer om 'postmodernistisk kunst', som jo reelt findes i mange afskygninger. Men lad mig alligevel prøve med et nok så syntetisk og sikkert ikke i alle henseender retfærdigt begreb om det postmoderne.

I den postmodernistiske kunst, siger jeg, er der ofte lige som i dette billede tale om et kunstigt sted, et intetsteds. Men en forskel er, at dette kunstige i postmodernismen refererer til kulturens ophobning af

billeder, koder, stilarter, som gennemstrukturerer den menneskelige bevidsthed, og som altid-allerede-er-dér. Dvs. at det er umuligt eller naivt at ville beskæftige sig med en bagomliggende virkelighed bag den konstante strøm af tegn, hvor 'jeg' også er tegn, udtryk, spejlbillede, der forandrer sig efter sammenhængen.

Det kunstige rum hos Modersohn-Becker er snævrere, referencerne tydeligere, hendes billede handler ikke om en global verden, der forskels- og friktionsløst krydser utallige roller og betydningskoder i sit endeløse kommunikationsnet. Paula Modersohn-Becker har ikke opløst virkelighedsillusionen for at lade ethvert udtryk være lige gyldigt, men for at vise at der er flere virkeligheder end dén ene, som konvention, moral og kønsopdragelse udtaler og bruger som undertrykkelsesmiddel. Det er den borgerlige idealisme og det borgerlige mandsperspektiv på kvinder og verden, som dekonstrueres og dermed tildeles fiktiv karakter i hendes billede. Billedet handler om, at der er flere måder at se på. Ikke sådan at verden kun er en række af skiftende film med forskellige rolletilbud. Men sådan at forskellige synsmåder (og gestaltningsmåder) refererer til forskellige virkeligheder, som eksisterer og som er i friktion og i magtspil med hinanden. Åbningen af en ny synsmåde, et nyt formsprog i »Kinderakt« påviser det gamle sprogs fiktioner eller 'hulrum', og den henviser til en anden virkelighed, nemlig kvindekroppens, som har været udtalelig i dette sprog på grund af magtforholdene. – Samtidig henviser billedet også til et glidende og problematisk forhold mellem sprog og virkelighed.

Modersohn-Becker har i modsætning til postmodernisterne beholdt referencen til en virkelighed (én blandt andre), og hun har skærpet modsætningen mellem form og indhold (frem for at annullere indholdet). Og netop i dette provokerende sammenstød ligger så billedets politiske kraft, dets protesterende pegen ud over det æstetiske og ind i det sociale rum. Dets politiske styrke kan ganske vist ikke måles på, om tilskueren umiddelbart kan identificere sig i dets historiske rum, sådan som Lukacs og, så vidt jeg kan se, også Jameson forlanger det. Styrken ligger i dets fremvisning af den kvindeundertrykkelse, som i det patriarkalske samfund befinder sig *under* bevidsthedstærsklen, og som det ikke engang er muligt at tale om i det til rådighed stående sprog. Dén undertrykte virkelighed er her kvindens krop og begær. Derfor den nøgne pigekrop som en form, der sprænges af drifternes overvældende farver, – helt modsat det postmodernistiske billede af kvinden (f.eks. Andy Warhols Marilyn Monroe), som har tabt sin referent, og hvor erotikken opstår i den uendelige overfladespejling, billedernes, uendelige udskiftelighed.

Noter

1. *Georg Lukacs*: »'Grösse und Verfall' des Expressionismus« her citeret i dansk oversættelse fra *G. Lukacs: Essays om realisme* bd. 1, Medusa 1978, s. 156.
2. *Op.cit.*, s. 148.
3. *Ernst Bloch*: »Diskussion über Expressionismus«, her citeret i dansk osv., *op.cit.*, s. 167.
4. *Alice A. Jardine: Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, Cornell Univ. Press, 1985, s. 146.
5. *Op.cit.*, kap. 5: »The Speaking Subject: The Positivities of Alienation«, s. 105 ff.
6. *Op.cit.*, kap. 5, og kap. 9: »The Hysterical Text's Organs: Angles on Jacques Derrida«, s. 178 ff. Se endvidere Derridas udtalelser om 'kvinden', kvindebevægelse etc. i *Christie V. McDonalds* interview med Derrida: »Choreographies«, in *Diacritics*, vol. 12, 1982.
7. *Fredric Jameson*, forfatter til bl.a. *The Political Unconscious. Narrative as a Symbolic Act*, Cornell Univ. Press, 1981, og talrige artikler om postmodernisme. Her refereres til essayet »Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism« fra *New Left Review*, 146, 1984, ovs. til dansk i *Kultur & Klasse* nr. 51. og til tysk, udvidet udg. i *A. Huyssen og Klaus Scherpoe: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt, 1986.
8. *Terry Eagleton*, forfatter til bl.a. *Literary Theory*, Basil Blackwell, 1983. Her og i det følgende refereres til hans essay »Capitalism, Modernism and Postmodernism« fra *New Left Review* 152, 1985, ovs. til dansk i *Kultur & Klasse* nr. 52.
9. *Andreas Huyssen*, forfatter til bl.a. *After the Great divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, 1985, samt medudgiver af *Postmoderne*, se note 7. Her og i det følgende henvises til artiklen »Mapping the Postmodern«, *New German Critique* 33, 1984, ovs. til tysk, udvidet udgave i *Postmoderne*.
10. *Hal Foster*, forfatter til artikler om postmodernisme, har redigeret *Postmodern Culture. the Anti-Aesthetic*. Port Townsend, 1983. Her refereres til artiklen »(Post)Modern Culture«, *New German Critique* 33, 1984.
11. Se note 8.
12. Et udkast i denne retning gives i *Teresa de Lauretis: Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, The MacMillan Press, 1984, især kap. 6: »Semiotics and Experience«.
13. *Paula Modersohn-Becker* (1876-1907), tysk malerinde, kolorist og tidlig ekspressionist. Uddannet på kunstakademiet i Berlin, bosat og arbejdende i kunstnerkolonien Worpswede ved Bremen. Studieår i Paris. Under indflydelse af bl.a. Cezanne, Gauguin, Matisse, Rodin. Der findes en stadig voksende litteratur om PMB, udførlige bibliografier findes f.eks. i *Günther Busch og Liselotte von Reinken: Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, Fischer Verlag, 1979, og *Christa Murken-Altrogge: Paula Modersohn-Becker*, Dumont Buchverlag, 1980.
14. *Naomi S. Baron*: »Speech, Sight and Signs: The Role of Iconicity in Language and Art« in *Semiotica* 52, 1984.
15. *Marcellin Pleynet*: »Braque et les écrans truqués« i *Art et Littérature*, Seuil, 1977. Samme: *L'enseignement de la Peinture*, Seuil 1971.
16. *Julia Kristeva*: »La joie de Giotto« og »Maternité selon Bellini« i *Polylogue*, Seuil 1977.
17. Se bl.a. Kristevas artikler fra *Polylogue*, jfr. note 16.