

# Protestens evindelige genkomst?

## *Feministisk plakatkunst, genfortolket*

Den nordiske genopdagelse af 1970'ernes politiske og æstetiske former, der undersøges i dette særnummer, begrænser sig ikke til litteraturen i snæver forstand. Periodens visuelle kultur er ligeledes til genforhandling, især dens sammenhæng med politiske og populære udtryksformer. Det viser sig blandt andet i bøgernes verden: Politiske skrifter, overset kvindelitteratur og internationale tekster (gen)udgives og gøres aktuelle, ikke blot gennem nye, aktualiserende forord, men også gennem lækker indpakning. Tendensen ses blandt andet i udgivelser i Gyldendals Skala-serie og Laboratoriet for Æstetik og Økologi, ligesom både Emma Holtens oversættelse af Silvia Federicis hovedværk *Caliban og heksen* (2023) og Holtens egen 1970'er-feministisk-inspirerede debatbog *Underskud* (2024) er designet som flotte bogobjekter. Genopdagelsen af 1970'erne pakkes flot ind, så bøgerne kan fungere som blikfang på sociale medier, hvor nutidige forhandlinger af feminisme og visuel kultur i høj grad finder sted.

Sammenfaldet af 1970'er-revival og digital feministisk visuel kultur kunne kortlægges fra et væld af vinkler. I denne artikel fokuserer jeg på kunstbogen *I can't believe I still have to protest this shit*, for at eksemplificere genopdagelsen af en kunstform med rødder i blandt andet 1970'erne, der gøres til politisk brugsgenstand i dag. Bogen er redigeret af den svenske *street artist* Jessica Hallbäck, udgivet i Sverige i 2022 og versioneret til det danske marked af forlaget Gutkind i 2023. Hallbäck argumenterer gennem sit forord og sin kuratering for en særlig feministisk historie, fortalt gennem tegnet aktivisme, og for protestplakaten som en kunstform, der er både anakronistisk og hyperaktuel. Ud over de seneste ti år er 1970'erne langt den mest velrepræsenterede periode i bogen, og bogen gør dermed særligt opmærksom på forbindelser og spændinger imellem 1970'erne og i dag.

Hallbäck er ikke alene om at udforske disse forbindelser. Hendes svenske kollega, tegneserietegneren Liv Strömquist, udtalte i 2019, at hun forventede modstand mod sit kunstneriske udtryk, da hun debuterede:

“ Da jeg begyndte at lave tegneserier var politisk kunst stadig ret ilde set, fordi alle stadig kunne huske 1970'ernes 'plakatkunst' – du ved, at gå rundt med et slogan på et protestskilt og kalde det kunst. Det var en meget... åbenlys måde at lave kunst på, som alle efterhånden blev meget mistænksomme over for. Så da jeg startede, var det virkelig ikke særligt moderne at lave feministisk kunst, men jeg følte et behov for at 'reclame' det politiske på en måde. (Strömqvist i Fabricius, s. 2019)

Trods sit ønske om at undgå stemplet 'plakatkunst' blev netop plakater grundlaget for Strömquists brede – og kontroversielle<sup>1</sup> – anerkendelse i Sverige og resten af Norden. Strömquists grafiske udtryk synes tydeligt inspireret af 1970'ernes visuelle kultur, især fra tegneseriens undergrund: stærk sort/hvid tuschstreg, somme tider farvelagt i mættede kontrastfarver, med naivistisk og karikerende figurtegnning og stor mængde håndtekstning (Nordenstam og Wictorin). Hun er, med andre ord, ikke blot tematisk men også visuelt forbundet med 1970'ernes politiske og kunstneriske strømninger. Strömquists fornemmelse af, at hendes feministiske tegneserier var anakronistiske og gik imod den kunstneriske mainstream, viste sig at være både rigtig og forkert. Trods beskyldninger om at være for didaktisk eller politisk har Strömquists værker været bestsellere på en række sprog, og i Danmark har hun inspireret tegneserieskabere som Kristine Tiedt, Sofie Riise Nors og Maya Elisabeth. De er del af en større tendens, hvor især kvindelige tegnere skaber eksplicit politiske tegneserier og plakatkunst. Tegnere som Line Jensen og Thit Thyrring er toneangivende inden for formen, der primært når sit publikum via sociale medier. I en tid hvor feministisk tegnet kunst ellers primært cirkulerer via digitale platforme og sociale medier genopdages plakaten; en kunstform hvis materialitet og format synes at gøre den uegnet til Instagram-appel.

Med *I can't believe I still have to protest this shit* skaber Hallbäck en feministisk kanon, der både rummer de historiske plakater og plakater, der oprindeligt kommer fra Instagram. Ved at sammenstille flygtige kunstformer og vise forbindelser på tværs af tid, sted og materialitet, sættes den historiske protest i bevægelse. Plakaternes historie har fået fysisk form som visuelt indbydende kunstbog, med mulighed for at rive plakaterne ud og hænge dem op. Bogen lader dermed protestplakaten rejse ind i private hjem, såvel som ud i medierede offentligheder via sociale medier – en bevægelse, der minder om de måder, hvorpå feministisk protest cirkuleres i dag. Med udgangspunkt i læsninger af plakaterne, Hallbäcks forord og forlagets markedsføring af bogen vil jeg demonstrere, hvordan Hallbäck fortolker protesten som tidsligt fænomen og protestplakatens politiske potentiale, når især 1970'ernes visuelle udtryk genfortolkes på sociale medier.

### Hallbäcks feministiske kanon

Kunstbogen *I can't believe I still have to protest this shit* (herefter *I can't believe*) samler tyve feministiske plakater fra sufragette-tiden til i dag. Selvom udvalget spænder bredt, er der lagt særlig vægt på plakater fra 1970'erne og de seneste ti år, fra den engelsksprogede verden og Skandinavien. Udvalget af plakater i den danske version adskiller sig fra den svenske originalversions. I den danske version erstattes

seks plakater fra Sverige og den engelsktalende verden<sup>2</sup> af “Dansk Kvindesamfund” af Anna Munch fra 1911, en danskproduceret plakat for Femølejren fra 1977, en for Danner Kvindecener fra 1980 og to nyere danske plakater af Line Jensen og Thit Thyrring, samt Roshi Rouzbehanis “United for Women, Life, Freedom” fra 2022. Det er værd at bemærke, at det især er plakater fra 1970’erne og i dag, der skiftes ud. Versioneringen antyder, at det er disse to perioder, der er de mest dynamiske, og hvor det er sværest at svare på, hvad der tæller som de vigtigste plakater.

Hverken forlagets omtale (Gutkind) eller bogens paratekster forklarer de valg og fravalg, der er foretaget i versioneringen. Blandt andet glimrer kollektivet Røde Mor ved sit fravær på trods af, at det var den danske pendant til See Red Women’s Workshop, et kunstnerisk kvindekollektiv i London hvis arbejde er at finde i både den svenske og danske version af bogen. Selvom hver plakat følges af en kontekstualiserende tekst, fremlægger Hallbäck ingen udvælgelsesprincipper for de to udgaver. I stedet fokuserer hun på mere generiske bevæggrunde: hun vil fortælle “100 års kvindekamp. Fra kampen for stemmeret til MeToo-bevægelsen”, båret af et klassisk repræsentationsargument. Hallbäck agiterer for synlighed og nævner “større frihed” og kvindelige statsministre som eksempler på feministiske landvindinger, men hun helmer ikke, forstås det, “før vi lever i et fuldstændigt lige samfund” (Hallbäck, forord). Bogen bidrager med inspiration og perspektiv. I kolofonen påpeges det, at valget af skrifttype til satsen – Mrs Eaves XL Serif Narrow – er overlagt og feministisk, idet man har valgt en skrifttype skabt af en kvinde og opkaldt efter “en af de glemte kvinder i typografiens historie” (Hallbäck, kolofon). Bogdesignet har samme ærinde som bogen selv: at genindskrive kvinderne i det grafiske håndværk og den politiske historie.

Bogen er både dekorativ og en brugsgenstand. Omslagets forside er en reproduktion af en af Hallbäck’s plakater, der fremstår uredigeret. Hallbäck’s navn, navnet på forlaget og andre detaljer er henvist til ryg, bagside og kolofon. Der er kræset for bogdesignet med en lærredslimet ryg og 300-grams papir i A4-format. Hver side er perforeret, sådan at man “forsigtigt [kan] trække de sider ud, du gerne vil hænge op” (Hallbäck, bagsidetekst). Parateksten inviterer læseren til at bruge bogen som historisk opslagsværk eller udsmykning – eller begge dele. Kontrasten peger på de mange måder, vi kan bruge historien på: den lineære udviklingshistorie, som bogen i sit udgangspunkt lægger op til, eller en eklektisk individuel kuratering, hvor hver person kan give plakaterne nye forbindelser.

Bagsideteksten proklamerer “Dette er ikke bare en bog” – men det er også en bog. Den er udstyret med et ISBN-nummer, sælges i boghandler og er udgivet af et litterært forlag, der beskriver den som en “coffee table book” (Gutkind). Omslaget er i pap, og bogens paratekster – forord og kolofon – er trykt på indersiden af omslaget, hhv. forrest og bagerst. Skulle man rive samtlige plakater ud, ville bogens omslag forblive som en paratekstuel ramme, der indkapsler et indhold, der kan skifte form. Titel, ophav og beskrivelse er trykt på bagsiden af hver plakat, så plakatens kontekst bevares, hvis den rives ud. Plakat og tilhørende tekst samles på ét ark, men verso/recto-placeringen gør, at man skal bladre frem og tilbage, hvis man vil kunne se den plakat, man læser om. Ulig illustrerede værker, hvor opslaget er den primære betydningsbærende enhed (Groensteen, 35), vægtes plakatens integritet så højt, at en mere ‘bog-agtig’ form for læsning vanskeliggøres.

Billedteksterne minder om Hallbäck's egen kunstneriske praksis, som den beskrives i teksten til plakaten "Jag behöver: krossa patriarkatet":

“ [Hallbäck arbejdede] for det meste med bagsiden af reklameplakater i Stockholms metro. Hun pillede dem ned, skrev et budskab på dem med sin karakteristiske håndskrift og hængte dem derefter op igen – nu bare med bagsiden udad. (Hallbäck, n.p.)

Det håndskriftsbårne, der også er i fokus på den grafiske, minimalistiske forside, sætter et idiosynkratisk, håndtegnet udtryk i centrum. Bladtegning og andre tegneserielle former har, ligesom plakaten, været en del af feministisk aktivisme siden suffragetterne. Tegninger, tegneserier og andre former for kommenterende illustration i pamfletter, magasiner og andre tryksager har været en kampplads på lige fod med artikler, essayistik og andre former for tekstbåren politisk kommunikation, både i den engelsksprogede verden og i Skandinavien (Bazin; Denney; Galvan; Nordenstam og Wictorin). *I can't believe* er ingen undtagelse – tværtimod vægtes det tegnede udtryk i de nutidige såvel som de ældre plakater og flere af plakaterne henviser til tegneserielle former via en række visuelle og personlige forbindelser. Hallbäck's værker er bl.a. udgivet som tegneserie/kunsthøgshybrid af det danske tegneserieforglag Cobolt, der også udgiver Strömquist og flere af deres danske arvtagere. Line Jensen, hvis plakat indgår i den danske versionering, er bl.a. kendt for sin tegneserieproduktion og er nok den danske tegner, der har haft mest succes med kombinationen af tegneserier og plakatkunst. Derudover er der mindre personbårne forbindelser: den spanske kunstner Lola Beltrán's plakat bruger tegneseriefiguren Wonder Woman som motiv – et ekko af 1970'ernes *Ms Magazine*, der under ledelse af Gloria Steinem ligeledes brugte den ikoniske amazone som feministisk ikon. Og plakaten af See Red Women's Workshop trækker, som flere af deres produktioner, på tegneseriens formsprog (se Fabricius og Hogg).

Tegneserien og bladtegningen har historisk set befundet sig i en kulturel yderposition, udgrænset fordi de blev anset for underlødige blandingsformer og mistænkt for på én gang at være for kommercielle og subkulturelle (Beaty). Hallbäck's inklusion af tegnede og tegneserielle plakater i sin feministiske kanon antyder et slægtskab på tværs af medier, især hvad angår deres brug i feministiske sammenhænge. Når jeg betragter *I can't believe* som en genopdagelse af 1970'erne, synes der at være to gensidigt afhængige projekter på spil: en genaktualisering af politiske budskaber og en genevaluering af kunstneriske udtryksformer, der har været udeladt fra den kanoniserede kunsthistorie.

## Plakatbogen mellem kunst og brugsgenstand

Plakaten er først for relativt nylig blevet anerkendt som kunstform. Walter Benjamin og Clement Greenberg's toneangivende beskrivelser af modernistisk billedkunst undlod at forholde sig til plakatmediet, da plakater ansås for propagandistiske og kommercielle (Iskin). Nyere feministisk kunsthistorisk forskning lader ikke disse forhold dømmes plakaten ude – kunsthistoriker Colleen J. Denney påpeger, at suffragetterne var blandt de første, der producerede propagandistiske plakater, den-

gang plakaten primært var et reklameprodukt og statslige plakatkampagner endnu ikke var blevet gængs praksis (s. 21). *I can't believe* prioriterer den politiske historie og plakaten som protestform, men præsenterer også de udvalgte plakater som kunstobjekter. Bagsideteksten beskriver bogen som "ikke bare en bog" men "også en samling feministiske kunstværker" (Hallbäck, bagsidetekst). Plakatbogen kan således forstås som en afart af kunstbogen, "the art book", der historisk set har bidraget til kanondannelse inden for billedkunst og visuel kultur (Soussloff, 40). Med valget af kunstbogen holder Hallbäck sig i udkanten ikke bare af kunstverdenen men også af det litterære marked i 2020'erne. Kunstbogen anses ifølge kuratorerne Ian McDermott og Erin C. Dunigan for en luksusvare, der i lige så høj grad sælges i museumsbutikker og brugskunstforretninger som i traditionelle boghandlere (s. 242), og for et format som egner sig dårligt til digitalisering, både hvad angår indhold og salg (s. 243). Kunstbogen er multimodal og ofte designet, så det taktile vægtes på niveau med det visuelle (McDermott og Dunigan, 251). *I can't believe* følger på mange måder samme logik i sin udformning og i opfordringen til læseren om at rive plakaterne ud. Plakaterne præsenteres således både som historiske objekter og som moderne brugskunst.

Hallbäck er en blandt mange litterære kuratorer, der giver 1970'ernes feministiske historie fysisk form og fremhæver plakater som kunstneriske objekter. En kunstbog med plakater og vidnesbyrd fra See Red Women's Workshop udkom i 2016, og i 2018 bragte tidsskriftet *Feminist Studies* en tekst af den amerikanske kunstner og aktivist Estelle Carol om hendes tid i Chicago Women's Graphics Collective, rigt illustreret af eksempler fra deres plakatproduktion (Carol). Kurateringen foregår også i mere traditionel forstand. Historiker Petra Mosmanns anmeldelse i *Museum Worlds* af to australske udstillinger med feministisk plakatkunst fra 1970'erne og 1980'erne fremhæver, at udstillingerne var kurateret af unge kvinder, der prioriterede plakaternes nutidige relevans: "the political and visual possibilities of feminist protest posters are stressed rather than their specific historical context" (s. 183). Ud over den biografiske lighed med Hallbäck havde udstillingerne ifølge Mosmann et lignende kuratorisk princip, hvor en kronologisk opstilling delvist overskyggedes af tematisk organisering og et transhistorisk fokus på nutidig fortolkning (s. 185). Mosmann argumenterer for, at udstillingerne især henvendte sig til et yngre publikum med fokus på plakaternes brug i nutidens politiske kontekst:

“ Although the specificity and context of posters dissolves in the exhibition space, the emphasis is on the visual and political possibilities in the present. Rather than reading through a post-feminist lens, these two exhibitions invite contemporary feminist readings and tentatively call for action. Quite suddenly, it has become possible for younger women to celebrate rather than ironically perform liberation. (Mosmann, 186)

Sammenfaldet af kanondannelse og *call to action*, mener Mosmann, gør plakaterne tilgængelige som brugsgenstande i den forstand, at de tilbydes som relevante og efterlignelige i dag. Carol afslutter sin tekst med et lignende argument:

“ I want to communicate the excitement of that period so that young women today have a foundation upon which to wage the struggles they need to wage. I am hopeful that a new women’s liberation movement will arise to finish the job that we worked so hard on, and if it does, I have every intention of becoming a part of it. And if the movement wants some new posters . . . (Carol, 123-24)

Her er, ligesom i *I can’t believe*, fokus på følelser og på de historiske plakaters relevans for nutidens feminister. Nye plakater kan komme til, inspireret af de gamle, men kun hvis de gamle gøres tilgængelige for en ny generation. 1970’ernes plakater kurateres som brugsgenstande, der stadig er brugbare. I en anmeldelse af See Red Women’s Workshop-plakatbogen påpeger grafiker Jo Harrison at “Many of the issues raised by the See Red posters are still (sadly) resonant today” (s. 397). Udsagnet slår samme følelser an som Hallbäck’s titel: anerkendelsen af plakaternes fortsatte relevans giver anledning til frustration og ærgrelse, iblandet håbet om, at det at skue tilbage kan vise vejen frem.

### Stolthed og fremgang

Plakaten som æstetisk objekt og organisatorisk værktøj har, historisk set, været bundet til afgrænsede begivenheder. Ved at samle og genudgive plakaterne under en overskrift, der antyder protestens fortsatte relevans, tilbyder Hallbäck læseren et andet syn på ikke bare plakaternes tidslige forankring men på protestens temporalitet. *I can’t believe* gør op med idéen om, at protest og plakat hører til i et øjebliksbillede. Protesten, som Hallbäck skriver den frem, er ikke en begivenhed forankret i tid men en transhistorisk tilstand, der gentages og på ny bliver aktuel.

Litteraturkritiker Michaela Bronsteins udlægning af en transhistorisk litterær læsemetode opfordrer os, som kritikere, til at læse efter de iboende fremtidsperspektiver i en tekst, der rækker ud over sin oprindelige kontekst og peger på sin egen senere anvendelse (s. 7-8). Bronstein fremhæver romanernes agens i en form for postkritisk gestus: værkerne tillades muligheden for at tale ud over deres egne kontekster. Den “fremtidssikring” [futureproofing], som Bronstein læser i modernistiske romaners formelle træk, er også at finde i andre litterære og kunstneriske former (Fabricius og Hogg). Ved at kombinere en transhistorisk læsemetode med et blik for affektive økonomier kan vi forstå, hvordan en kunstbog som *I can’t believe* genaktiverer historiske, politiske momenter ved at lade dem tale ind i en verden, der var deres egen fremtid.

Begrebet om ‘affektive økonomier’ henter jeg fra kulturkritiker Sara Ahmed (2004), som grundlæggende forstår følelser, eller affekter, som bevægelse. Med Ahmed læser jeg plakatbogen som agent i en affektiv økonomi, der binder an til et feministisk følelsesunivers præget af vrede, protest, afmagt og håb. Den feministiske vrede kan flytte os henimod en større analyse, væk fra vredens konkrete objekt og ind i en objektløs kritik, der angår systemet (Ahmed 2014, 176). *I can’t believe* både deltager i og foranlediger en affektiv bevægelse henimod et mål, der længe har været inden for rækkevidde, men langt væk i horisonten. Plakaterne peger dermed ikke bare på den konkrete sag, de er skabt til, men på protestens fjernere horisont.

Plakatens genkomst skal, ifølge Hallbäck, modvirke resignation og vække kampgejst, historiebevidsthed og en form for, om ikke optimisme, så håb.

Hallbäcks forord begynder med en anekdote om en ældre feminist ved Women's March-protesten, hvis "blik udstråler både styrke og magtesløshed" (Hallbäck, forord). Herefter beskriver hun, hvordan ældre kvindelige tilhørere efter et foredrag "vemodigt" beretter om at have kæmpet samme kampe i deres ungdom, som hun kæmper nu. "Første gang blev jeg overrasket," skriver Hallbäck, "senere blev jeg vred" (Hallbäck, forord). Som forordet skrider frem, føjes flere følelser til: Hallbäck "elsker plakatkunst", hun håber plakaterne vil "møde nysgerrige øjne og måske inspirere", Hallbäck "vil ikke blive ked af det", når hun hører om tidligere generationers kamp. I forordets sidste afsnit blomstrer håbet i fuldt flor: "Mit hjerte svulmede af stolthed, da jeg skulle vælge mellem hundredevis af fantastiske plakater," skriver Hallbäck. Herefter følger fire sætninger, der alle indledes med "Jeg er stolt af". Gentagelsen af stolthed giver følelsen tyngde, og det individuelle "jeg" sættes i forbindelse med "alle kvinders kamp" og et "vi", der er fælles om at være stolte. Den modløshed, forordet indledes med, omkalfatres til håb og en tro på, at kampen ikke vil være forgæves.

Den affektive økonomi, som bogen indskriver sig i, forudsætter en form for cirkulær tidslighed i usikker sameksistens med den lineært fremadskridende historie. Trods årtiers kamp og udvikling af feministiske budskaber er vi, ifølge forordet, nødt til fortsat at "protest this shit". Trods den kronologiske opbygning af kunstbogen opfordres bogens læsere til at rive plakaterne ud (om end forsigtigt!) og arrangere dem på ny, skabe nye forbindelser og transhistoriske samtaler. Selv Hallbäcks projekt synes motiveret af et transhistorisk mål, ikke bare i udvælgelsen af plakater men i bogen som gestus: den taler med en fortid, ind i en nutid og med øje for en fremtid, hvor protesten fortsat foregår. Det stadige, evindelige, i protestens relevans omdannes af Hallbäck i forordet fra noget trist til noget, der giver anledning til taknemmelighed og håb. Plakaten, i denne fortolkning, står som et objekt, der kan bruges og genbruges på nye måder.

Den transhistoriske genfortolkning kommer blandt andre til udtryk i inklusionen af "We Can Do It!", måske den mest ikoniske feministiske plakater, der oprindeligt hverken var feministisk eller en protestplakat. Plakaten var oprindeligt en *motivational poster avant la lettre*, idet den indgik i en serie stærkt kønsnormative plakater til intern brug i en virksomhed. Da plakaten blev et feministisk visuelt symbol i 1980'erne, gik oprindelsen i glemmebogen (Kimble og Olson). Beskrivelsen af plakaten i *I can't believe* gengiver den faktiske oprindelsehistorie og lader dermed læseren forstå, at plakaten er inkluderet på grund af sit eftermæle snarere end sit ophav. Plakatens videre politiske liv fortolkes af illustrator Elisabeth Marttala "We All Can Do It!" fra 2022, der med sit budskab om intersektionalitet og inklusion kommer til at repræsentere den nyere mainstreamfeminismes forsinkede fokus på at integrere de budskaber, som sorte feminister har diskuteret siden især 1970'erne. Ud over den oprindelige kvindes knyttede hånd, lader Marttala sine figurer bære det ikoniske symbol med en knyttet hånd indrammet af et kvindetegn. Ifølge Denney er det netop i 1970'erne, at den knyttede hånd bliver et centralt feministisk symbol, i plakatkunsten såvel som i det kropslige udtryk ved fysiske protestmarcher (s. 23).

Ikonografien, der går igen i flere af plakaterne, har altså rod i 1970'ernes fortolkninger af fortiden og brug i fremtiden. Ved at fortælle historien gør Hallbäck plakaterne til genstand for fortsat anvendelse i den fortsatte protest.

## Insta-feminisme

Protestens fremtid er et centralt anliggende for Hallbäck. *I can't believe* kombinerer musealisering af en glemte kvindekunsthistorie med ønsket om at tale ind i en politisk nutid og møde den feministiske protest, hvor den faktisk finder sted. Bogens titel er, som Hallbäck skriver i forordet, hentet fra ordlyden af en plakat, båret af en ældre kvinde ved Women's March i Washington i 2017 – en begivenhed, i øvrigt, hvor en tegneserieudgivelse blev brugt som readymade plakat (Misemer). Bogens oprindelse var altså en fysisk plakat ved en fysisk, snarere end virtuel, protestbegivenhed. Hallbäck så dog kun billedet, fordi det gik viralt på sociale medier. *I can't believe* sammenstiller to kunstformer, plakaten og digitale opslag, der synes forskellige, men har en række fællestræk: De er flygtige, de står uden for den kanoniserede kunsthistorie og de forbindes især med kvindelige skabere. Hallbäck synes dermed at udpege Instagram som det rum, hvori protesten kan bevæge sig og bevæge os til at deltage i den.

Sociale medier, og specifikt Instagram, nævnes i beskrivelsen af Line Jensen og Roshi Rouzbehanis værker. Selvom det ikke nævnes lige så direkte, har sociale medier også haft stor betydning for de fleste af bidragerne fra det nuværende årtusinde – Vanessa Witter, Lola Beltrán, Frida Krafft, Elisabeth Marttala, Thit Thyrring og Hallbäck selv. Hos flere af kunstnerne er der citerende forbindelser til tidligere plakater, tydeliggjort af deres sammenstilling i bogen: Marttala versionerer "We Can Do It!" med intersektionelt blik og Hallbücks budskab og streg ligner plakaten skabt til Kvinnokulturfestivalen i 1977. Som nævnt citerer Beltrán *Ms Magazines* feministiske brug af Wonder Woman, understreget af følgeteksten, der fremhæver figurens feministiske oprindeshistorie. Witter trækker ligeledes på et stykke 1970'er-populærkultur med portrættet af en ung Carrie Fisher som Princess Leia fra *Star Wars*. Kurateringen af plakaterne tydeliggør de visuelle, retoriske og politiske forbindelser fra tidligere tiders feministiske kamp til i dag og understreger kontinuiteten gennem skiftende materiel kultur. "Alt det, vi i dag råber op om på de sociale medier, måtte før i tiden skrives på plakater," skriver Hallbäck i forordet. Instagrams meme-baserede citat-praksis og visuelle kultur står altså på skuldrene af en mere analog fortid:

“ Plakater i det offentlige rum var og er stadig fantastiske til at formidle budskaber. De kunne produceres billigt og hænges op uden omkostninger på steder, hvor de ville møde nysgerrige øjne og måske inspirere både kvinder og mænd til oprør. Ofte var en plakat det mest effektive værktøj, man havde til rådighed. (Hallbäck, forord)

Men dermed bliver det kun mere relevant at spørge, hvad plakaternes relevans er i dag, hvis opråbet foregår på sociale medier? Plakatens status som det mest effektive værktøj står uvis hen. Hallbäck skriver det ikke direkte, men det antydes, at plaka-



ten i dag som minimum må hjælpes på vej af digital formidling. Det sker dog ikke uden forhindringer, ikke mindst hvad angår politisk integritet.

Den feministiske protestplakat har, i det meste af sin historie, været en tegnet og kollektivt produceret udtryksform. Visuel feministisk protest, tegnet og videredelt, finder i dag især sted på platforme som Instagram, hvor de indbyggede brugsmuligheder gør det nemt for folk at dele deres egne og andres billeder, også de tegnede (Crepax). Som jeg har påvist andetsteds, har især det tegnede en unik mulighed for at tale fra, men også udover, en personlig erfaring (Fabricius, 2025). Line Jensens arbejde er et af de fremmeste danske eksempler, idet hun blev kendt på Instagram for tegninger og tegneserier om sit hverdagsliv, ofte med hverdagsfeministiske budskaber. Flere af dem er blevet omdannet til plakater, som Jensen sælger – deriblandt “Sorry folks, jeg er ikke ansvarlig for den gode stemning”, der findes i den danske version af *I can't believe*.



“Sorry folks, jeg er ikke ansvarlig for den gode stemning” af Line Kjeldsen Jensen, 2019. Gengivet med tilladelse fra kunstneren.

Det er ikke overraskende, at plakaten som ikke bare pyntegenstand men solidaritetserklæring har fundet plads hos det enogtyvende århundredes mainstream-feminister. Stigende digitalisering af kulturprodukter slår hos købedygtige segmenter om i fetichering af fysiske formater såsom lærredsindbundne bøger, musik på vinylplader, polaroidkameraer og så videre. Og når kunstnere bliver nogen, man følger på Instagram for at læse det indhold, de lægger gratis ud, er eneste støttemulighed oftest at købe et fysisk produkt: et print på en mulepose, en kaffekop eller – ja – en plakat. At eje et kunstprint – måske endda signeret – og udstille det i sit hjem er ikke bare en måde, hvorpå man kan støtte kunstneren. Det er også en oplagt mulighed for selv at agere influencer og dele et foto af det opgraderede interiør. ‘Prosumer’-cirklen sluttet, især hvis kunstneren videredeler ens billede med navns nævnelse (og et link til, hvor andre kan købe samme plakat).

For Jensen er plakaten en indtægtskilde, men også en måde hvorpå hendes tegninger er blevet delt uden for den platform, de oprindeligt er tænkt til. Motivet gik fra privat oplevelse til digitalt medieret tegning til fysisk plakat, der købes af Jensens følgere – og fandt tilbage på Instagram, når Jensens følgere deler billeder af plakaterne ophængt i stuer og på køleskabe. Cirklen sluttet, men så alligevel ikke, for der er sket en række materielle og affektive transformationer undervejs. Hvis vi forstår digitalt medierede fællesskaber som en form for offentlighed, har plakaten rejst gennem offentlige og private rum og udgjort en form for protest – i dette tilfælde mod forventningen om, at kvinder fungerer som sociale mediatorer og udfører ulønnet emotionelt arbejde. Det er et centralt problem for især Instagram-tegnere: hvis man skal have tid til at producere gratis indhold til sine følgere, skal man skaffe indtægt på anden vis – for eksempel ved at sælge merchandise med det populære indhold. Vi er således tilbage ved plakatens politisk suspekterte fortid som kommerciel reklamesøjle, der hurtigt er glemt igen.

*I can't believe* løser ikke problemet, hvilket også ville være meget forlangt. Snarere synes bogen at tilbyde den smukt udformede, feministiske plakatbog som et kompromis mellem dyr kunstbog og *street art*. Hallbäck opfordrer til deling af plakaterne i forordet: “For at disse plakater skal kunne bruges, som de er tiltænkt, kan du forsigtigt rive dem ud, du bedst kan lide, og hænge dem op. Budskaberne bør nemlig ses af mange!” Instruksen er vag – hvor skal man hænge dem op? Hvor mange skal kunne se dem? – og det er påfaldende, at sociale medier ikke nævnes i denne sammenhæng. Der er ingen opfordringer til at dele billeder af bogen eller plakaterne, ingen hashtags eller profiler, der kan følges. Et blik på Hallbäck's egen Instagram-profil viser kun meget sparsom deling af bogen, begrænset til et par opslag fra omkring udgivelsen af den svenske originalversion. Det synes altså ikke, i Hallbäck's optik, at være på Instagram, at plakaten kan opfylde sit politiske potentiale. I stedet gives Instagram-opslag konkret fysisk form i et forsøg på at forlænge deres levetid og give dem mulighed for at cirkulere i det offentlige rum. Ved at sætte dem i forbindelse med protesten som noget varigt, forlænger *I can't believe* Instagram-plakaternes levetid og forøger deres politiske potentiale.

## Produktive modsætninger

Hallbäck og hendes forlæggere bringer feministisk plakatkunst, en form, der associeres med især 1970'erne, ind i en tid præget af hashtag-aktivisme. Det gøres i en form, der både er anakronistisk og nærmest algoritmisk optimeret: kunstbogen, et lækkert fysisk objekt, der kan bruges til udsmykning på lige den måde, køberen skulle ønske det. Plakaten, især protestplakaten, er og har historisk set været en flygtig, situationsbestemt brugsgenstand. Hallbäck's projekt er et forsøg på at transformere plakaternes tidslighed – det kortvarige, flygtige opråb – til noget varigt, noget blivende. Indhold fra sociale medier, vore dages plakat, gives samme plads, side om side med de historiske plakater. Begge former indskrives i protestens tidslighed, som Hallbäck antyder den i titlen: protesten som vedvarende, som evindeligt genkomst af det samme problem.

De flygtige, feminiserede og udgrænsede kunstformer, som protesten tager form af, genaktiveres af Hallbäck som vigtige kilder til viden og aktion. Når suffragetternes og 1970'ernes protester går igen, er det oplagt at genopdage de ressourcer, protesterne trak på. Protesten er transhistorisk; den taler i lige så høj grad til fremtiden som til sin samtid, og bogen bliver derfor en form for historiebrug, der både kontekstualiserer og aktualiserer. I Hallbäck's kuratering rummer feministisk (plakat)historie en række udtryk, der supplerer snarere end modsiger hinanden: det tegnede og det digitale, det fysiske og det virtuelle, det offentlige og det personlige, det historiske og det nutidige, det erindrede og det genfortalte, det bedagede og det relevante, det resignerede og det håbefulde. Heri ligger den transhistoriske opfordring til at genaktivere historien og tidligere generationers ressourcer, sat i nye kontekster. Følger vi bogens anvisning om at rive plakaterne ud og hænge dem op (måske især hvis vi overser "forsigtigt"), kan vi sætte os ud over det rent musealiserende og genaktivere den protest, Hallbäck forsøger at formidle. Den form for 'plakatkunst', som Strömquist var nervøs for at producere i det enogtyvende århundrede, viser sig at være i rette tid.

Jeg læser Hallbäck's bog som et mødested for forskellige perioders feministiske ideologi og materielle kultur, der forsøger at rumme de interne modsætninger, der præger samtidens feministiske kamp. Den insisterer på fysisk materialitet og protest i det offentlige rum, samtidig med at den trækker på en verden af digital aktivisme og visuel kultur. Den fremstiller protestplakaten som historisk og nutidig, politisk og æstetisk, effektiv og dømt til gentagelse. Og den lader os forstå, at hvis protesten skal forblive aktiv, må dens genstande forblive i bevægelse.

*Denne forskning er blevet til med støtte fra Carlsbergfondet (bevilling CF20-0554).*

## Noter

- I 2017 blev en række af Strömquists illustrationer udstillet i den stockholmske metro til stor offentlig diskussion. Et af billederne portrætterede en menstruerende kunstskøtjeløber, hvis stående spagat-positur tydeligt viste en blodplet. Plakaten vakte så megen væmmelse blandt forbi-passerende, at Strömquist offentligt måtte forsvare sin sobre illustration af et såre almindeligt fysiologisk fænomen (Hunt).

- 2 “Suffragette Weekly” (1914), Cecilia Löfströms “Halva himlen är vår” (1976) og en See Red Women’s Workshop-plakat, samt tre nyere plakater: “Femme Fists” af Deva Pardue fra 2016, “Grab ‘em by the patriarchy” af Mary Purdie fra 2017 og “Women of the World” af Lisa Congdon fra 2017.

## Litteratur

- Ahmed, Sara (2004): “Affective Economies”, i *Social Text* 22.2, s. 117-139.
- Ahmed, Sara (2014): *The Cultural Politics of Emotion* (anden udgave), Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bazin, Victoria (2021): “Red Rag Magazine, Feminist Economics and the Domestic Labour Pains of Liberation”, i *Women: A Cultural Review* 32.3-4, s. 295-317.
- Beatty, Bart (2012): *Comics Versus Art*, Toronto: University of Toronto Press.
- Bronstein, Michaela (2018): *Out of Context: The Uses of Modernist Fiction*, New York: Oxford University Press.
- Carol, Estelle (2018): “The Chicago Women’s Graphics Collective: A Memoir”, i *Feminist Studies* 44.1, s. 104-124.
- Crepax, Rosa (2020): “The Aestheticisation of Feminism: A Case Study of Feminist Instagram Aesthetics”, i *Zonemoda journal* 10.1S, s. 71-81, DOI 10.6092/issn.2611-0563/10555.
- Denney, Colleen J. (2017): “From the Hammer to the Fist: The Pleasures and Dangers of March, Progress and Protest in Creating Social Justice from the First Wave to the Present”, i *Journal of International Women’s Studies* 18.2, s. 1-26.
- Fabricius, Charlotte J. (2025): “‘A Place for Everyone Who Gets It’: Instacartooning as Feminist Activism”, i *Kvinder, Køn og Forskning*.
- Fabricius, Charlotte J. (2019): “Interview: Strömquist sparker opad”, *Nummer 9*, 21. marts 2019, <https://nummer9.dk/artikler/interview-stromquist-sparker-opad/>.
- Fabricius, Charlotte J. og Emily J. Hogg (2023): “Past Forms, Present Concerns: Reading Transhistorically for Feminised Labour”, i *Textual Practice*, DOI 10.1080/0950236X.2023.228119701.
- Galvan, Margaret (2017): “Archiving *Wimmen*: Collectives, Networks, and Comix”, i *Australian Feminist Studies* 32.91-92, s. 22-40.
- Groensteen, Thierry (2007): *The System of Comics*, Jackson MS: University Press of Mississippi.
- Gutkind: “I can’t believe I still have to protest this shit”, <https://gutkind.dk/bog/i-can-t-believe-i-still-have-to-protest-this-shit/>, tilgået 1. august 2024.
- Hallbäck, Jessica (red.) (2023): *I can’t believe I still have to protest this shit*, København: Gutkind.
- Harrison, Jo (2017): “See Red Women’s Workshop: Feminist Posters 1974–1990 by Prudence Stevenson, Susan Mackie, Anne Robinson, and Jess Baines”, i *Visual Studies* 32.4, s. 396-97.
- Hunt, Elle (2017): “‘Enjoy Menstruation, Even on the Subway’: Stockholm Art Sparks Row”, i *The Guardian*, 2. November 2017.
- Iskin, Ruth E. (2014): *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s–1900s*, Hanover, NH: Dartmouth College Press.
- Kimble, James J. og Lester C. Olson (2006): “Visual Rhetoric Representing Rosie the Riveter: Myth and Misconception in J. Howard Miller’s “We Can Do It!” Poster”, i *Rhetoric and Public Affairs* 9.4, s. 533-69.
- McDermott, Ian og Erin C. Dunigan (2013): “Art Book Publishing: Past, Present, Future”, i *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 32.2, s. 239-52.
- Mosmann, Petra (2018): “Girls at the Tin Sheds: Sydney Feminist Posters 1975-1990”. Curated by

Katie Yuill, University Art Museum, Sydney: 24 January-24 April 2015/Girls at the Tin Sheds (Duplicated) Curated by Louise R. Mayhew, Verge Gallery, Sydney: 26 February-21 March, 2015" i *Museum Worlds* 3.1, s. 182-86.

Nordenstam, Anna og Margareta Wallin Victorin (2019): "Women's Liberation: Swedish Feminist Comics and Cartoons from the 1970s and 1980s", i *European Comic Art* 12.2, s. 77-105.

Soussloff, Catherine M. (2008): "The Art Book as Aesthetic Object", i "The Aesthetics of Publishing: The Art Book as Object from Print to Digital", i *Visual Resources* 24.1, s. 39-58.