



Når burkaen bliver politisk

... Art is a really powerful space in which to both recover forgotten histories and to imagine possible futures, that don't resemble the present as we know it. And I think both of those things are incredibly important to Afghanistan today. And I think Afghanistan's artists should be encouraged to play that role and to play it to a much greater extent than they have so far.

GOODMAN, 2015¹

Ovenstående citat er hentet fra et interview, hvor den berømte feministiske kunstner Miriam Ghani (f. 1978) beskriver, hvilken rolle hun og hendes far ser, at samtidskunsten kan spille i genopbygningen af Afghanistan. Ghani er datter af Afghanistans nuværende præsident Ashraf Ghani (f. 1949), der blev indsat i embedet i 2014. Under Venedig Biennalen i 2015 deltog de sammen i en samtale ved konferencen *The Creative Time Summit* om kunst, social retfærdighed og Afghanistans fremtid.²

Selvom kampen for ligestilling gennem kunstnerisk produktion kan synes op ad bakke, så er ovenstående citat et vidnesbyrd om, at der fra højeste politiske sted er fokus på, at kunsten og kunstnere skal være med til at skabe forandringer og udvikle det afghanske samfund. Med denne artikel vil jeg præsentere værker fra den helt unge aktivistiske samtidskunstscene og diskutere, hvordan kunsten er med til at sætte fokus på ligestillings spørgsmål i Afghanistan.

Kabul set fra København

Til en artist talk i Nikolaj Kunsthal i januar 2015 præsenterede den 26-årige afghanske kunstner Hanifa Alizada (f. 1989) sit nyeste videoværk *A Question* (2014) i forbindelse med udstillingen *Afghan Tales*.³ Videoen viser, hvordan

<

Hanifa Alizada: Fra videoværket *A Question*, 2014, 1:14 min.

© Hanifa Alizada, Kabul, AFG.

kunstneren ifører sig den karakteristiske blå burka med net foran øjnene. Handlingen besværliggøres imidlertid af, at kunstneren bærer moderigtige briller, som der ikke er plads til under sløret. Efter utallige forsøg ender brillerne uden på burkaen. Maskeringens anonymitet bliver ophævet, fordi brillernes design fremhæver, at der er et individ bag den blå uniformering. Samtidig bliver besværet med placeringen af brillerne et billede på konflikten omkring, hvem der har ret til at se og definere verden (kvinden som objekt/kunstneren som subjekt). På den måde undersøger Alizada med en humoristisk undertone sin rolle som kvindelig afghansk kunstner.

Alizadas værk er et eksempel på, at der findes kritiske feministiske og social-aktivistiske samtidskunstnere under de blå burkaer. Og at der i Afghanistan er en samtidskunstscene, der sætter spørgsmålstegn ved sociale normer og arbejder på at fremme kønnenes ligestilling i et samfund, hvor kulturelle og religiøse traditioner dominerer, selvom mænd og kvinder ifølge lovene har samme rettigheder.

I denne artikel vil jeg positionere Alizadas kunstneriske praksis i forhold til en afghansk samtidskunstscene, men også i forhold til en udvikling, der har fundet sted på den internationale kunstscene siden 1960'erne. Min tese er, at Alizada med sit værk gør det personlige politisk, og at værket kan indskrives i forlængelse af de nye socialt engagerede kunstpraksisser, som har rod i 1960'ernes eksperimenterende kunstmiljøer. Hermed er kunstværket ikke begrænset til blot at være et æstetisk objekt, men kan også være en handling, der med afsæt i private fortællinger problematiserer generelle sociale og kulturelle normer.

Kunstens sociale rolle i Afghanistan

For at give et indtryk af, hvilket samfund Alizadas kunst er skabt i, vil jeg give et overordnet rids af den nyeste historieskrivning fra Afghanistan med fokus på samtidskunstscenen.⁴ Op igennem 1970'erne lignede livet i en større by det, der leves i mange sekulære samfund. Unge mænd og kvinder studerede, festede og havde kærester.⁵ Hovedstaden Kabul var en verdensby med et pulserende liv af hippier og kunstnere, hvor blandt andet den italienske *arte povera*-kunstner Alighiero Boetti (1940-1994) etablerede Hotel One, der både fungerede som hans hjem, gæstehus og værksted. Her inviterede han andre kunstnere og lokale kunsthåndværkere til at være medskabere af sine billeder.⁶ Boettis mest kendte værkserie *Mappas* (1971-1994) er store billedtæpper med motiver af landkort. Flere af dem viste historiske geopolitiske brændpunkter som fx Israels invasion af Gazastriben under Seksdageskrigen. Disse tæpper blev broderet af afghanske kvinder og var således med til at skabe et forum for kritisk aktivistisk samtidskunst i Kabul allerede i 1970'erne. Den opløstrende kunstscene fik dog en brat

afslutning med den sovjetiske invasion i 1979, hvor Boetti, sammen med mange andre, fik forbud mod at rejse ind i landet.

Frem til 2001 under Talebans regime var der en stærk modstand mod vestlige værdier og forbud mod at lytte til musik og eje fotografier. Disse forbud ulmer stadig under det skrøbelige demokrati i dag. Og det er forbundet med fare at arbejde som socialaktivistisk kunstner, herunder ikke mindst at beskæftige sig med feministiske emner.

I 2012 kom der fra europæisk side fornyet fokus på Kabul som et sted for samtidskunstnerisk produktion og på kunstens potentiale i udviklingen af kulturel og social sammenhængskraft i samfundet. Documenta 13 var viet til kunstneriske udforskninger, der tænkte i holistiske perspektiver. For at underbygge en vision om en fremtidig opløsning af eurocentrismen var udstillingen udvidet til ikke alene at være centreret i Kassel, men også have baser i Kabul, Alexandria, Kairo og Banff.⁷ Blandt Documentas samarbejdspartnere i Kabul var Centre for Contemporary Arts Afghanistan (CCAA), der siden 2004 har eksisteret som det eneste samlingssted for kunstnere og andre med interesse for samtidskultur. Stedet blev grundlagt og drives af forfatteren, kunstneren, kuratoren og journalisten Rahraw Omarzad, der var og er opsat på at skabe nye muligheder for kunst og kunstnere i landet. Hans arbejde begyndte tilbage i 1990'erne, hvor han som flygtning i Pakistan startede et tidsskrift om afghansk samtidskunst, *Gahnam-e-Hunar*, der i dag fortsat er det eneste af sin art. Mens Omarzad stadig var i Pakistan, underviste han, sideløbende med tidsskriftredaktionen, unge afghanske flygtninge i tegning, maleri og skulptur. CCAA har siden 2006 haft særligt fokus på at være et frirum for kvinder, hvor de kan udstille, modtage undervisning og skabe netværk. På den måde er CCAA blevet et vigtigt afsæt for den nye generation af yngre kritiske kunstnere, som Alizada er en del af.⁸ Alle unge kvindelige kunstnere har (eller har haft) en tilknytning til CCAA, fordi dette er et af de få steder, hvor de kan eksperimentere med deres praksis og netværke med ligesindede.

Værk som handling og kommunikation

Overordnet tager denne artikel sit teoretiske afsæt i en socialkonstruktivistisk epistemologi, hvor præmissen er, at alle former for erkendelse sker som resultat af den kultur og den historie, som det enkelte individ fødes ind i.⁹ Dette kan ses i modsætning til en positivistisk forståelse af verden, hvor fx køn og de adfærdsmønstre, som knytter sig til kønnene, er naturgivne. Med et socialkonstruktivistisk perspektiv fremhæves relationelle forhold, frem for at der fokuseres primært enten på et subjekt eller et objekt.

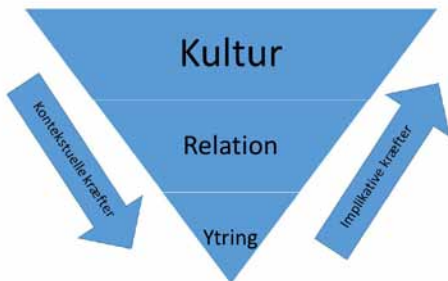
Med udgangspunkt i den danske kunsthistoriker Camilla Jalvings performativitetsteori i *Værk som handling* (2011), hvor hun fremhæver et *kunstværks gøren* i stedet for dets *væren*, vil jeg analysere udvalgte kunstværker og komme med et bud på, hvordan den unge afghanske samtidskunst fremmer sociale forandringer. Endvidere trækker jeg på den amerikanske psykolog Barnett Pearces kommunikationsteorier, hvis forklaringsmodeller viser, hvordan handlinger påvirker normer.

Jalvings performativitetsteori indskrives sig i traditionen af New Art History, hvor der opereres med et langt bredere værkbegreb end det, der er forankret i selve objektet.¹⁰ Det er et værkbegreb, hvor den historiske, kulturelle og sociale kontekst tillægges betydning. Performativitetsteorien fokuserer på kunstværkers mulige produktive effekter i forhold til den betragtersituation, som værkerne indgår i. Jalving skriver blandt andet: "I en performativ betydningsramme positioneres beskueren ikke blot som passiv betragter, men som medaktør på en 'fortolkningens scene' – en scene, hvorpå værket optræder som 'ytring' frem for som objekt."¹¹ Der fokuseres således på dialogen mellem værk og betragter i performativitetsteorien. Hvis betragteren tager handling på den ytring, som værket tilbyder, kan værket ses som afsæt for en mulig forandring. Der er altså tale om en forskydning fra et autonomt værkbegreb til et performativt værkbegreb. Et værkbegreb indeholdende et socialt mulighedsrum.

For at konkretisere min forståelse af et værk som en "ytring" vil jeg benytte kommunikationsmodellen CMM. Modellen er udviklet af den amerikanske kommunikationsteoretiker Vernan Cronen i samarbejde med førnævnte Barnett Pearce. CMM er en forkortelse for *Coordinated Management of Meaning*. Hensigten med modellen er at indføre et kommunikationsperspektiv på vores handlinger, som gør det muligt at se *på* kommunikationen frem for *gennem* den. CMM-modellen opererer med begreberne *kontekstuelle* og *implikative* kræfter.¹² De bevægelser, der fastholder et samfund eller en kulturs normer, kaldes kontekstuelle kræfter, mens dem, der virker normbrydende, kaldes implikative kræfter.

En grundantagelse i CMM-modellen er, at der altid er mange forskellige kontekster på spil i en samtale (kommunikationsepisode), fx deltagernes kulturelle og sociale kontekster, deres selvforståelser og deres handlinger, som til sammen udgør selve kommunikationsepisoden. Misforståelser opstår, fordi vi sædvanligvis tager for givet, at dem, vi taler med, opererer inden for de samme kontekster, som vi selv gør. I denne sammenhæng er modellen interessant, fordi den viser, hvordan et kunstværk, forstået som en ytring, fungerer performativt og kan påvirke omgivelserne. Cronen og Pearces model viser, at ytringer på den ene side kan forandre kulturer, men at kulturer på den anden side også kan fast-

holde bestemte former for ytringer, alt efter om de kontekstuelle eller implikative kræfter har overtaget i kommunikationen.



CMM-model (forenklet version udformet af forfatteren efter Pearces model¹³)

Kunsten som (u)farlig samfundskritik

Når Alizada i *A Question* afmonterer burkaens funktion med en humoristisk tilgang, får hun gennem en ny adfærd stillet spørgsmål ved samfundets adfærdregulerende normer. Med humoren som redskab udtrykker hun med andre ord en kras samfundskritik, hvor latteren bliver en umiddelbart formildende omstændighed. Men komikken indeholder et kritisk forandringspotential, fordi den nærer en dobbeltbundethed (*Doppelbödigkeit*), som Pearce beskriver det: "Komikken afslører, at alt, der tages for givet i det almindelige liv, har denne karakter af Doppelbödigkeit. Og derfor er komikken altid farlig."¹⁴ Alizadas værk kan på den måde ses som en ytring, der på den ene side kan forstås alene som en ufarlig joke, men på den anden side kan virke igangsættende for kritisk refleksion og ultimativt forårsage en kædereaktion, der kan lede til samfundsomvæltende forandringer, fordi hun fremstiller burkaen som et undertrykkelsesmiddel. For at vende tilbage til CCAA, så er det præcis denne form for kunstnerisk engagement i samfundet, grundlæggeren ønskede at fremme hos sine studerende og brugere. Ved centrets etablering skrev Omarzad i et åbent brev:

Under the old traditional system students will not be able to graduate neither with artistic talent, nor can they develop their artistic skills up to the level required. Therefore, art should be valued as a major discipline, which should contribute to cultural development and the advancement of the society.¹⁵

Der er sket meget progressivt i Afghanistan inden for de seneste ti år i forhold til kvinders rettigheder og ytringsfrihed. Samtidig med at fx Alizada udstiller sin kunst internationalt, er hun også ansat som underviser ved Kunstakademiet i Kabul. Her holder hun fotoworkshops, hvor hun skærper de studerendes blik på samfundets underliggende strukturer ved at få dem til at gå ud i Kabuls gader og observere, fokusere og fastholde hverdagen med kameraet som medium. Ikke som journalister, der dokumenterer, men som kunstnere, der undersøger og konceptuelt former værker som ytringer i et samfund, hvor de forsøger at gøre op med gårsdagens billedforbud. Hendes ansættelse på akademiet viser, at der er sket et kvantespring i det kunstneriske undervisningsmiljø, siden Omarzad startede CCAA. Konservativt kræfter forsøger dog fortsat at sætte en stopper for udviklingen i kunstmiljøerne gennem terror. Det skete fx i december 2014, hvor rektoren for musikkonservatoriet i Kabul blev hårdt såret ved et selvmordssattentat i et teater, hvor hans studerende spillede ved en forestilling. Terroren har til hensigt at skræmme folk, så de ikke længere tør deltage i offentlige begivenheder som udstillinger, forestillinger og koncerter.¹⁶ En mission, som heldigvis ikke er lykkedes, men som vidner om den daglige og voldsomme kamp mellem konservative og progressive kræfter inden for kultursektoren såvel som i samfundet generelt.¹⁷

Som et andet eksempel på den progressive tendens kan nævnes Afghan Youth House, Afghanistans eneste ungdomshus, hvor Kabuls unge mænd og kvinder møder hinanden på lige vilkår og sammen kan videreudanne sig. Gennem ungdomshuset kan de finde alternativer til et liv i krigens, ekstremisternes og forældrenes skygge. De har blandt andet mulighed for at tage kurser i sociale medier, tekstning af film, graffiti og foto, men også musik, sportsaktiviteter og tandhygiejne er en del af undervisningsprogrammet.

“Der er mange ting, der bliver betragtet som tabu for unge kvinder i Afghanistan. Men i Ungdomshuset kan vi spille musik, synge, benytte træningsrummet og deltage i sportsaktiviteter. Kvinder kommer styrkede ud herfra, for der er ikke andre steder, hvor vi har samme muligheder. Vi oplever frihed, fordi vores forældre ikke er her til at fortælle os, hvad vi skal og ikke skal,” fortæller 21-årige Shahira Mohseni, der fungerer som ungdomsleder i Ungdomshuset.¹⁸ Alizadas ansættelse på Kunstakademiet kan måske ses som et tegn på, at magtbalancen langsomt er på vej til at skifte i det offentlige uddannelsessystem i et samfund, som udadtil fremstår kvindeundertrykkende og billedfjendsk.

Kameraet som refleksionsmedie

Alizada positionerer sig bevidst i opposition til det konservative kvindesyn i det afghanske samfund. Samtidig agerer hun officielt inden for samfundets rammer, idet hun er ansat som underviser på Kabuls Universitet, som Kunstakademiet er en del af. Hun har med sit embede fået mulighed for at påvirke de studerende og deres holdninger med kunsten som afsæt. Alizadas studerende laver aktioner i byrummet. Da det ikke er normalt, at unge kvinder uden burka går rundt i grupper i gadebilledet og fotograferer, bliver Alizadas undervisningsform i sig selv en kritisk demonstration i det offentlige rum. Dette kan tolkes som ytringer, der "forstyrrer" den offentlige kultur, fordi de unge demonstrativt undersøger deres omgivelser og afbilder dem. Med CMM-modellen i baghovedet kan undervisningssituationen ses som en handling, som kan igangsætte implikative kræfter, der på sigt kan påvirke den offentlige kultur, så det igen bliver almindeligt for kvinder at færdes i offentlige rum og fotografere i Afghanistan.

Kameraet fungerer som et kommunikationsredskab, hvormed Alizada og de studerende kan dokumentere deres væren i verden. Og som en del af undervisningen undersøger kursisterne deres omgivelser, præsenterer deres billeder for hinanden og giver hinanden kritik. Kameraet tilbyder hermed et dialogisk potentiale til at skabe, omskabe, kultivere og reflektere over samfundet.

Ved desuden ikke at bære burka i det offentlige rum, hvilket ville forhindre bevægelsesfrihed og udsyn, kan Alizada med kameraet dokumentere sine egne performative udfordringer af samfundets normer. Når hun udstiller sit videoværk og opfordrer de studerende til at fotografere på gaderne i Kabul, er hun med små skridt med til at forandre samfundet.

Humor, burka og aktivisme

Alizada er ikke alene om at arbejde med humor i sin kunst og bruge burkaen symbolsk til at kritisere kvindeundertrykkende normer i det afghanske samfund. Den 5. marts 2015 dokumenterede den afghanske fotojournalist Mohammed Ismail (f. 1991) en performance, hvor omkring ti mandlige kvinderettighedsforkæmpere i en større demonstration på kvindernes internationale kampdag gik gennem Kabuls gader iført burkaer.¹⁹ I Afghanistan er kampdagen vigtig, fordi det er en legal mulighed for, at ungdommen kan markere deres utilfredshed med de offentlige normer. Mændene på Ismails fotografi går med burkaerne på en måde, så det er synligt, at det er mænd, der bærer dem. De har ikke iklædt sig dragterne på traditionel vis, men holder klædet med hænderne, så de kan til- og afdække ansigtet.



Dokumentation fra performance med mandlige kvinderektighedsforkæmpere iført burka i Kabul, 2015. © Mohammed Ismail/Reuters/Scanpix.

Aktionen vakte både latter og forargelse, fordi den forstyrrede de vante normer. Pludselig gik mænd i et stærkt konservativt samfund iklædt tøj forbeholdt kvinder. Betragtet ud fra performativitetsteorien kan denne kunstneriske ytring – mændenes performance – åbne for nye mulige produktive effekter. Kunstværket åbner en sprække, hvorfra verden kan skimtes som noget andet. Det er ikke kun en ufarlig joke, men også en alvorlig anklage mod et undertrykkende samfundssystem. Mændene har, med burkaerne på, underkastet sig den dominerende kultur,

og de mærker på egne kroppe, hvad afghanske kvinder dagligt står model til. De bryder kønsstereotype forestillinger og viser, at de ønsker, at mænd og kvinder skal have samme rettigheder; begge køn skal kunne færdes i det offentlige rum på egne præmisser. En pointe, som understreges af banneret, som de forreste mænd holder foran sig, der bærer budskabet: “We say ‘no’ to all forms of violence.”

Man kan sætte spørgsmålstegn ved, om denne performance kan kategoriseres som et kunstværk, da den ikke har en defineret kunstner, men en gruppe unge aktivistiske mænd som afsender. Performativitetsteoretisk kan denne type performance dog indskrives i en kunstnerisk kontekst, eftersom aktionen kan fortolkes af en betragter som en kunstnerisk ytring. Med opløsningen af det autonome kunstbegreb er grænserne blevet udviskede for, hvornår, hvem og hvordan et kunstværk defineres. En udvikling, der har rod i Marcel Duchamps udstillinger tilbage i begyndelsen af 1900-tallet, men som også ligger i forlængelse af en ny tendens, hvor kuratorer har flyttet grænserne for, hvad der kan indgå fx i en kunstudstilling. Et eksempel på fortsættelsen af denne praksis var udstillingerne ved Venedig Biennalen 2013, hvor den italienske hovedkurator Massimiliano Gioni viste objekter, der ikke var skabt af kunstnere, men som kunne tolkes som kunstneriske ytringer.²⁰ Personer, som udfører kunstneriske produktioner med aktivistisk og kulturpolitisk sigte, kan betegnes som *artists* – en neologisme, som den spanske kunstteoretiker Laura Baigorri (f. 1960) har introduceret.²¹ Betegnelsen er rammende for de burkklædte mænd, fordi de med deres handling udbreder feministiske budskaber gennem en samtidskunstnerisk udtryksform. At det ikke alene er kvindelige kunstnere, som er optaget af ligestillingsspørgsmål, men at der måske er et oprør på vej fra en ungdomsgeneration af afghanere på tværs af køn, kan disse mandlige aktivisters aktion være et eksempel på.

Når det private bliver politisk

En anden offentlig afghansk performance, der ligesom Alizadas video transformerer en privat oplevelse til en kunstnerisk og social politisk ytring, er Kubra Khademis (f. 1988) otte minutters vandring gennem Kabuls gader 26. februar 2015.²² Med hjælp fra en smed fik Khademi skabt en rustning formet som en nøgen kvindelig torso, som hun kunne bære uden på sit tøj. Den skulpturelle beklædningsgenstand skulle sætte fokus på de ubehagelige oplevelser, som mange afghanske piger og kvinder bliver udsat for i det offentlige rum, hvor det ikke er unormalt, at mænd befamler dem. Khademis oprindelige plan var at stige ud af en taxa og gå en ti minutter lang rute gennem centrum af Kabul, men efter otte minutters voldsom chikane måtte hun flygte tilbage i bilen. Ellers gik alt som planlagt. Khademi forventede, at hendes handling ville vække voldsomme reaktioner i folkemængden, og hun havde således forberedt flugten.



Dokumentation fra Kubra Khademis performance *Armatura* i Kabul 2015.
Foto: Naim Karimi

Med sit værk læner Khademi sig op ad en lang tradition af aktivistiske kunstnere, som har brugt deres krop til grænseoverskridende handlinger, der udstiller magtrelationer mellem mennesker.

Som eksempler kan nævnes Yoko Onos (f. 1933) *Cut Piece* (1964/1965), hvor Ono inviterede publikum til at komme op til hende på en scene og med en stor saks klippe tøjet af hende, mens hun sad stille og passivt og kom til at fremstå mere og mere nøgen og sårbar. I nyere tid kan nævnes Marina Abramovičs (f. 1946) *The Artist is Present* (2010), hvor kunstneren sad på en stol hver dag fra 14. marts til 31. maj på MoMA og inviterede publikum til at sætte sig over for hende og kigge hende i øjnene. Det, der adskiller Khademis og de mandlige artisters ytringer fra de andre nævnte eksempler, er, at afghanerne performer uden for en kunstkontekst i et offentligt rum, hvor beskuerne ikke er forberedt på, at de er medvirkende i en kunsthappening. Mens publikum valgte at deltage i Onos og Abramovičs værker og muligvis var trænede i at være til stede ved kunstneriske begivenheder, så var den afghanske offentlighed på gaderne i Kabul fanget i en overraskelsesmanøvre. Et angreb, som giver artisterne mulighed for at udstille folkemængdens instinktive reaktion. Strategien lader til at være, at

det først er, når pressen har dækket begivenheden, og episoden bliver gengivet, at den skal vække refleksion og debat hos et publikum.

I en dansk sammenhæng kan Khademis aktion på flere måder sammenlignes med det ikoniske værk *Den kvindelige Kristus* fra 1969, som blev opført uden for et traditionelt kunstrum. 15. maj 1969 vandrede Lene Adler Petersen (f. 1944) nøgen gennem Københavns Børs med et hvidt kors i hånden, mens John Davidsen (1944-2007) optog seancen "Uddrivelsen af templet", der var iscenesat i et samarbejde mellem Lene Adler Petersen og Bjørn Nørgaard (f. 1947). Til forskel fra den afghanske offentlighed, så forlød det fra avisen *Politiken* dagen derpå, at de arbejdende mæglere på Børsen ikke brugte lejligheden til at befamle den unge nøgne kvinde, men i stedet var mere bekymrede over, om de ville komme til at medvirke i en film. De habitklædte mænd virkede helt perplekse, og den eneste kommentar, som Petersen husker fra sin optræden, lyder: "Jamen, det kan man da ikke, Sørensen?"²³

Petersens og Nørgaards værk er ikonisk i en dansk sammenhæng, fordi det er et tidligt eksempel på, hvordan kroppen, når den bruges som kunstnerisk materiale i mødet med offentlige magt- og betydningssystemer, kan fremkalde stærke og flertydige reaktioner. Noget lignende kan siges at gøre sig gældende for Khademis værk 46 år senere. I begge værker bruges konfrontationen mellem den udstillede nøgne kvinde og hendes møde med en gruppe tilsyneladende magtfulde mænd. Tilsyneladende fordi mændene, fra en normkritisk optik, kommer til at fremstå som en masse, der ukritisk følger deres instinkt i stedet for at agere reflekteret i den konkrete situation og fx hjælpe eller beskytte det nøgne individ.

Med CMM-modellens begreber er det de kontekstuelle kræfter, som ytringen/performanceen i første omgang kommer til at fremkalde. De kontekstuelle kræfter, der forstærker den dominerende kultur, hvilket synliggøres i dokumentationen af de to performances. På billederne fra aktionerne kommer de enlige kvinder til at fremstå som helte, der alene tager kampen op mod de systemer, som undertrykker dem på grund af deres køn.²⁴ I begge værker bliver medierne brugt som et strategisk redskab til at udbrede kendskabet til aktionerne og igangsætte vigtige diskussioner om ligestilling med henblik på at forandre forholdene i de samfund, kunstnerne er del af. Værkerne kan på den måde ses som dobbelt-ytringer, der i første omgang "blotter" de kontekstuelle kræfter for i anden omgang at fremme de implikative kræfter, der på sigt kan forandre den dominerende kultur, når massemedierne viser dokumentationen og begynder at diskutere magtrelationerne i en bredere offentlighed.

Kan normer forandres?

Når Khademi går gennem Kabuls gader, udstiller hun sin kvindelige torso og bliver antastet af mænd, der anser hende for at være et objekt, som de har ret til at håne. Ifølge den dominerende afghanske offentlighedskultur har kvinder ikke ret til at gå i fred på gaden.²⁵ Khademi ønsker at fremprovokere disse handlinger hos menneskemængden for at få opmærksomhed i pressen og på den måde igangsætte en dialog om, hvordan kvinder behandles i det offentlige rum i Afghanistan. Hun udfører en performance som samtidskunstner, mens hun i den gængse offentligheds perspektiv opfører sig som et udsbud, mænd har ret til at håne. Khademi bruger bevidst bruddet med normerne for offentlig opførsel til at fremprovokere mændenes handlinger og udstille dem i den efterfølgende nyhedsdækning af begivenheden. Med CMM-modellen får de implikative kræfter overtaget, fordi det lykkes Khademi at få mediedækningen til at fremstille hende som en rettighedsforkæmper med en mission om at skabe forandringer i samfundet, så kvinder på lige fod med mænd kan færdes på offentlige steder.²⁶

Desværre har de konservative normer stadig et stærkt tag i det afghanske samfund. Mange opgiver deres kamp mod den herskende kultur og ender i stedet med at flygte ud af landet. En af dem er Malina Suliman (f. 1990), der i 2012 gik på det pakistanske akademi Beaconhouse National University, hvor også Alizada og Khademi er uddannet.²⁷ Tre måneder før sin sidste eksamen måtte hun opgive studierne, fordi hendes forældre forbød hende at fortsætte. Suliman havde udstillet en naturalistisk bronzeskulptur af en ung dreng, som havde mistet benet i et selvmordsbombeattentat. Værket medførte stor opmærksomhed fra pressen og dødstrusler fra Taleban.

Som beskyttelse holdt forældrene hende under stærkt opsyn i over et år, hvor hun kun sjældent fik lov til at gå ud, og kun i følgeskab med familiemedlemmer. Men forbuddet gjorde kun hendes trang til at ytre sig stærkere. Med hjælp fra sin fætter, der om aftenen kørte hende rundt i sin bil, efterlod hun spor med stencils



Malina Suliman præsenterer sit vægmaleri i Kandaha 2012.
© www.cku.dk.

og spraydåser på byens mure. Hendes billeder viste burkklædte skeletter, der kunne/skulle minde de forbigående om, at mange kvinder i Afghanistan føler sig døde indeni, fordi de lever et uværdigt liv uden frihed til selv at bestemme. Mange kvinder bliver nægtet udgang, får ikke lov til at uddanne sig, bliver aldrig spurgt, hvad de mener og har lyst til, eller hvad de vil med deres liv.²⁸ Da Taleban fandt ud af, hvem der stod bag de burkklædte skeletter, måtte Suliman flygte ud af landet; hun studerer i dag kunsthistorie i den hollandske by Eindhoven.

Med denne artikel har jeg ønsket at vise, at de præsenterede performative kunstværker kan ses som ytringer, der virker med implikative kræfter for, at kvinder kommer til at praktisere samme rettigheder som mænd. Hvis disse kræfter bliver ved at få næring, kan det være, at de traditionelle og kvindeundertrykkende normer, der stadig har overtaget i det offentlige rum, en dag bliver for tid i Afghanistan. Men der er stadig langt til målet om ligestilling, hvor hverdagens praksis understøtter landets love, hvilket Sulimans eksil er et vidnesbyrd om. Selvom der er kræfter, som trækker i begge retninger, så har samtidskunsten lige nu en særlig politisk opmærksomhed, fordi præsidenten bakker op om, at kunsten skal spille en central rolle mht. at skabe et bedre samfund. En vision, der er interessant at følge også fra vores breddegrader, hvor kunsten sjældent fra politisk side bliver italesat som en ressource for samfundsforandringer.

ABSTRACT

When the burqa becomes political

“When the burqa becomes political” is an analysis of contemporary feminist Afghan artworks as social change agents, primarily within Afghan society but also in a global context. From different perspectives – performative and communicative theory – the author explores a video work by Hanifa Alizada and the documentation of two performances in public space in Kabul: One by a group of male feminist activists, defined as “artists”, and a second by the artist Kubra Khademi. The main argument of the article suggests that contemporary art strategies function as implicative forces that have the potential for changing power relations from within Afghan society. These forces push the dominant conservative and misogynistic culture to enable the emergence of more inclusive and progressive cultures. By building up an infrastructure in the culture sector for contemporary art practices and by using activist methods inspired by movements of the 1960s, artists and cultural workers in Afghanistan use everyday challenges to point out the need for change. The right of women to occupy public spaces on the same terms as men is an overall theme of all the selected artworks in the article.

NOTER

- 1 Goodman, 2015.
- 2 Pasternak, 2015.
- 3 Nikolaj Kunsthal.
- 4 Siden januar 2015 har jeg via *desktop study* søgt efter kilder, der beskæftiger sig med den afghanske samtidskunstscene set i et socialt og feministisk perspektiv. Feltet er begrænset og peger primært mod hovedstaden Kabul. De ledetråde, jeg har fundet, tegner konturerne af en lille, aktivistisk kunstscene, der på trods af et ustabil samfund med en stærkt patriarkalsk domineret offentlighedskultur formår at skabe interessante værker med et socialt engagement. Mine manglende sprogkunderskaber gør, at der er artikler og litteratur, som jeg har oversat, da jeg primært har brugt engelsksprogede kilder.
- 5 Klatis, 2006.
- 6 Francis, 2009/2010.
- 7 Scharrer, 2012, p. 458.
- 8 Culture and Conflict.
- 9 Pearce, 2007.
- 10 "New Art History" er en betegnelse fra 1980'erne, der sammenfatter de forskellige kritiske teoriretninger, som har udvidet og mangfoldiggjort kunsthistorieforskningen siden 1970'erne i retning mod visuel kultur. Se *The New Art History*. Eds. A. L. Rees, Frances Borzello. London: Camden Press, 1986.
- 11 Jalving, 2011, p. 16.
- 12 Pearce, 2007.
- 13 Pearce, 2007, p. 100.
- 14 Pearce, 2007, p. 69.
- 15 Omarzad, 2004.
- 16 SBS, 2014.
- 17 Under en *artist talk* i Nikolaj Kunsthal fortæller Alizada, at de mest kritiske af hendes værker tør hun ikke vise i Afghanistan af frygt for repressalier mod sig selv og sin familie.
- 18 CKU, 2014.
- 19 Radhika, 2015.
- 20 Baratta, Paolo, 2013. Citat: "Thus the Exhibition presents works by contemporary artists, but also historical works, different references, and works that do not claim to be works of art but which are nonetheless compose the stimuli that allow us to imagine and dream beyond reality, dream another reality. That is, the visions that in the classical period helped arouse the artists' "aspirations", and in modern times are the "obsessions" of the same; and to give tangible form to both, down to the present time when there is a real reversal. Today, as Gioni's exhibition suggest, reality lays on a lavishly decked out table a plethora of images and visions for everyday use; all these images strike us and, though we are unable to escape them, it is perhaps the artist who, if anyone, might pass through them unharmed, as Moses did in the Red Sea."
- 21 Rangel, 2015, p. 7.
- 22 Loyn, 2015.
- 23 Anderberg, 2015, p. 47.
- 24 Dette er kun en læsning ud af mange mulige. Se fx SMK's katalog *What is happening?* (2015) for andre læsninger af Petersen og Nørgaards værk.
- 25 Radhika, 2015.

- 26 Selvom Khademi rejser en problematik, som kan virke fremmed i en dansk sammenhæng, så vil jeg tillade mig at sammenkæde aktualiteten i hendes performance med de masseovergreb, som blev kendt i forbindelse med nytårsaften 2015/2016 i København. Her anmeldte flere hundrede kvinder, at de var blevet seksuelt forulempet af mænd på en stor offentlig plads. En episode, som desværre viste sig at blive efterfulgt af flere anmeldelser fra byer andre steder i Tyskland og også i Sverige. For at vende tilbage til CMM-modellen kan vi glædes over, at liggeretigheds-kulturen blandt mænd og kvinder i Europa er så stærk, at de implikative kræfter ved mændenes handlinger ikke tyder på at forandre de sociale normer i de byer, hvor episoderne har fundet sted.
- 27 BNC, 2016. Beaconhouse National University i millionbyen Lahore er et progressivt akademi oprettet i 2003, hvis fornemste opgave er at fremme kritisk tænkning i hele det sydlige Asien ved at uddanne kunstnere og designere. Et vigtigt middel er, at universitetet i samarbejde med UNESCO tilbyder stipendier til unge fra Afghanistan, Bangladesh, Bhutan, Indien, Maldiverne, Nepal, Pakistan og Sri Lanka, så de uanset baggrund kan få en kunstnerisk uddannelse.
- 28 Carlsen, 2014.

LITTERATUR

- Anderberg, Birgitte, 2015: *What's happening? Kunstens opbrud mellem eksperiment og feminisme*, Statens Museum for Kunst, København, 2015.
- Baratta, Paolo, 2013: <http://www.labiennale.org/en/art/archive/55th-exhibition/baratta/> (tilgået 15.5. 2016)
- BNC: <http://www.southasiafoundation.org/umisaa-article-50011.htm> (15.5. 2016)
- Carlsen, Kathrine Storgaard: <http://cku.dk/undervisning2014/malina-sprayer-kvindeskeletonter-pa-afghanistans-mure-landafg/> (15.5. 2016)
- CKU, 2014: <http://www.cku.dk/ungdomshus-i-kabul-er-fristed-for-kvindelige-first-movers/> (15.5. 2016)
- Culture and Conflict: <http://www.cultureandconflict.org.uk/projects/center-for-contemporary-art-afghanistan-ccaa/> (15.5. 2016)
- Francis, Tom, 2009/2010: <http://bidoun.org/articles/one-star-is-enough-to-make-a-cosmos> (15.5. 2016)
- Goodman, Amy: "Artist Mariam Ghani, Daughter of Afghan Pres., Takes on US Abuse from Gitmo to Bagram to US Prisons": http://www.democracynow.org/2015/8/12/artist_mariam_ghani_daughter_of_afghan (7.7. 2016)
- Jalving, Camilla: *Værk som handling*, Museum Tusulanums Forlag, København, 2011.
- Klaits, Alex & Gulmamadova-Klaits, Gulchin: *Love and War in Afghanistan*, Seven Stories Press, New York, 2006.
- Loyn, David, 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=0-NCsNbVDig> (15.5. 2016)
- Nikolaj Kunsthal: <http://www.nikolajkunsthal.dk/da/arrangementer/artist-talk-hanifa-alizada> (15.5. 2016)
- Omarzad, A.W. Rahraw, 2004: http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2004/ccaa_afghanistan/center_for_contemporary_art_afghanistan_ccaa (15.5. 2016)
- Pasternak, Anne, 2015: "Creativetime Summit The Curriculum at La Biennale 11-13 august 2015": <http://creativetime.org/pdf/CTsummit2015-program.pdf> (7.7. 2016)
- Pearce, Barnett: *Kommunikation og skabelsen af sociale verdener*, Dansk Psykologisk Forlag, København, 2007.
- Radhika, Sanghani: "Afghan men wear burqas to campaign for women's rights", in *The Telegraph* 6.3. 2015: <http://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/11453879/Afghan-men-wear-burqas-to-campaign-for-womens-rights.html> (15.5. 2016)

Rangel, Daniel: "Bienal de São Paulo as a Meeting Point" in Eilat, Galit m.fl. (red.), *Making Biennals in Contemporary Times. Essays from the World Biennial Forum nr. 2*, São Paulo, 2014, pp. 6-9.

SBS: <http://www.sbs.com.au/news/article/2014/12/12/australian-wounded-kabul-attack>
(9.10. 2016)

Scharrer, Eva: *Documenta (13) Das Begleitbuch / The Guidebook 3/3*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012.