



Krop, køn og kulturkamp i Katayama Maris værker

Den japanske samtidskunstner Katayama Mari er en internationalt anerkendt kunstner, der arbejder i flere genrer, herunder fotografi.¹ I sine fotografiske værker iscenesætter Katayama sin egen krop i tableauer, der er fyldt med hjemlige genstande: tæpper, gardiner, puder og tøjdyr i mange mønstre og farver, såvel som æsker og krukker beklædt med collage og tørrede blomster. Her indgår *soft sculpture* i form af dukker eller kropsdele, som Katayama syr af tekstil eller læder, og hvis overflader er minutiøst bearbejdet med broderi, blonder, sløjfer, flæser, perler, muslingeskaller, pels og hår. Katayamas egen fremtræden på billederne er både feminiseret og erotiseret ved, at hun ofte er klædt i blondekjoler, transparent undertøj eller kropsnær bodystocking, og at hun bærer makeup og neglelak.

Værket *shell* fra 2016 [1] er et eksempel på den ophobningsæstetik, Katayama benytter i sine fotografiske iscenesættelser. Hvide lysguirlander er hængt op mellem lag af transparente gardiner eller lagt på gulvet og afgiver et skarpt og metalagtigt lys. I baggrunden har Katayama arrangeret syltetøjsglas, æsker og udklip på væggen, mens hun selv sidder i en sofa omgivet af puder og *soft sculpture*-dukke og -kropsdele. Katayama holder kameraets selvudløser i hånden: Hun

<

[1] Katayama Mari: *shell*, 2016, C-print, 1200 x 1200 mm.

© Mari Katayama

viser hermed, at hun er den aktive fotograf. Hun synliggør iscenesættelsen. Men jeg ser også noget andet, foruroligende: Katayama fremviser to amputerede ben, det venstre skåret af ved knæet, det højre mangler ankel og fod. Hendes venstre hånd består af to lange fingre, som en krabbeklo. Hendes ansigt er neutralt og hårdt som lyset midt i alt det bløde. Hendes blik møder mit, direkte, trodsigt og konfronterende: Hvad glør du på?

Ja, jeg glør. Detaljerne i de mange genstande i det iscenesatte rum er fascinerende at studere, men det er først og fremmest kroppen centralt i billedet, der tiltrækker mit blik. Katayamas blik afslører min voyeurisme: Jeg ser, at hun ser mig se på hende. Jeg kigger på de amputerede ben, af nysgerrighed og i affekt. Med min egen førlige krop som reference tænker jeg på, hvordan det må føles at mangle dele af kroppen. Hvordan mon det er at bevæge sig i verden uden ben og fødder? Jeg bliver således bevidst om min egen normative fænomenologi, at jeg opfatter amputationen som en "mangel". På gulvet foran hende ligger proteser og kunstige fødder med skruegevind. Jeg forstår dem som hjælpemidler, men at hun ikke har brug for dem lige nu. Billedet viser både sårbarhed og styrke, men ikke afmagt.

I denne artikel vil jeg undersøge, hvordan fysisk funktionsnedsættelse, køn og kulturel kontekst gensidigt former hinanden i Katayama Maris værker. Jeg begynder mine analyser ved først at skitsere to forskellige kunstteoretiske rammer for receptionen af Katayamas værker, inden jeg fokuserer på Katayamas personlige fortælling om sygdom og amputation. Herunder ser jeg på prote-sens rolle som teknologi og materialitet i en identitetskonstruktion. Herefter inddrager jeg diskussioner om kropsidealer i relation til funktionsnedsættelse i det japanske samfund og fotografiets dokumentariske rolle. Til sidst diskuterer jeg Katayamas erotiserede selviscenesættelser og sætter dem i forhold til de to kunstteoretiske rammer, nemlig traditioner for groteske billeder inden for japansk visuel kultur og det iscenesatte fotografis identitetspolitiske strategi. Kulturel kontekst informerer kulturspecifikke kropsidealer og seksualitet, men kan også kamme over og indgå i en nationalistisk kulturel essentialisme. Med min analyse vil jeg argumentere for, hvordan fysisk funktionsnedsættelse og amputation forårsaget af sygdom kan have en vigtig rolle i en æstetisk (selv)repræsentation, fordi den visuelle manifestation tilbyder en almenmenneskelig genkendelse og identifikation som krop og som køn. Samtidig viser min analyse, at Katayamas værker kan glide ind og ud af forskellige fortolkningsrammer, der spænder fra kønspolitiske kropsrepræsentationer på den ene side til kulturspecifikke kontekstualiseringer på den anden.

Tradition

Katayama er uddannet ved Tokyo University of the Arts i 2012 og har siden blandt andet deltaget i gruppeudstillinger på Mori Art Museum (2016), Tokyo Museum of Photography (2017) og Giardini og Arsenale-udstillingen ved Venedig Biennalen i 2019, ligesom hun har haft soloudstillinger i White Rainbow Gallery i London og ved University of Michigan Museum of Art i 2019. Katayama er således ved at indtage en plads på den internationale samtidskunstscene, hvilket gør en diskussion af potentielle fortolkningsrammer af hendes kunst relevant. Der er (mindst) to mulige måder, receptionen af Katayamas kunst kan forme sig på: som en del af en kulturessentialistisk forlængelse af en tradition for groteske kropsrepræsentationer eller som en del af en international genealogi af samtidskunstfotografiets iscenesættelser af krop, køn og identitet.

Hvis Katayamas værker fortolkes i et kulturspecifikt og nationalt perspektiv, så skyldes det, at japansk kunst, både den historiske og den nutidige, ofte indskrives i en forestilling om en lang og ubrudt æstetisk og kunstnerisk "tradition". Kunsthistoriker Satō Dōshin (2019) peger på, hvordan Japans (og andre østasiatiske landes) kunsthistorie blev formet i slutningen af 1800-tallet i tæt tilknytning til etableringen af nationalstaten, hvor kulturel autonomi var afgørende for at kunne differentiere sin egen nation fra andre nationer. Hermed konstrueredes en essentialistisk forestilling om, at Japan har en unik og ubrudt kunst- og kulturhistorie, der ikke findes magen til i andre nationer.

Lignende strukturer kan ses inden for japansk samtidskunst, når den formidles i internationale sammenhænge. Kunsthistoriker Ignacio Adriasola (2017) anvender begrebet "cultural alterity", kulturel anderledeshed, til at demonstrere, hvorledes Japans (selv)repræsentation på den internationale Venedig-biennale bygger på japansk kunst som "undtagelse" i forhold til biennalens institutionaliserede kunstsystem. Adriasola beskriver blandt andet, hvordan efterkrigstidens Japan iscenesætter sig som "kosmopolitisk" for at sikre sig repræsentation i skiftende globale diskurser, der på den ene side anvender en international retorik om universel modernisme og på den anden side italesætter den national-kulturelle særegenhed, som fordres af biennale-institutionen, og som er indlejret i idéen om "japansk kunst".

Kunsthistoriker Gennifer Weisenfeld (2010) peger på, hvordan ordet "tradition" ofte bliver anvendt om asiatisk samtidskunst, når det formidles i en international kontekst. Weisenfeld ser dette som japanske kunstneres forsøg på at etablere en autenticitet omkring historiske rødder og undgå globaliseringens trussel om homogenisering og kulturel udslættelse. Som jeg vil vende tilbage til senere, er Weisenfeld kritisk over for en forfladiget forståelse af tradition som

noget statisk, singulært og transhistorisk, og hun konkluderer, at i et neokonservativt politisk klima som Japans kan kritisk modkultur nemt blive omformet til at understøtte kulturel essentialisme som nationalistisk ideologi.

Samtidsfotografi

Den anden retning, som kan danne ramme for receptionen af Katayamas værk, er inden for det iscenesatte fotografi. I samtidskunsten blev iscenesat fotografi fra Japan internationalt kendt gennem kunstneren Morimura Yasumasa, der i midten af 1980'erne fik opmærksomhed for sine fotografiske selvportrætter forklædt som figurer fra den vestlige kunsthistorie. I sin postmoderne appropriation af globaliserede billedkulturer og dekonstruktion af normative køns- og etnicitetskategorier sammenlignes Morimura ofte med Cindy Sherman, hvis *Untitled Film Stills* fra slutningen af 1970'erne blev set som en feministisk kritik af maskulin skuelest og fetichisme. Det vil jeg vende tilbage til senere i teksten. Andre japanske kunstnere som Mori Mariko, Yanagi Miwa og Sawada Tomoko bidrog i 1990'erne til genren gennem brug af deres egne eller andres kroppe i æstetisk gennemkomponerede fotografiske iscenesættelser.

Sidst i 1990'erne dukker en række helt unge kvindelige fotografer op på den japanske kunsts scene. Denne gruppering blev af kritikere kaldt *onna no ko shashinka*, "pigefotografi", og omfatter kunstnere som Nagashima Yurie, Hiromix, Ninagawa Mika, Miyashita Maki og Nakano Aiko (Menegazzo 2014). Den unge generation af kvindelige fotografer tager afstand fra den tydeligt iscenesatte og æstetiserede fotokunst ved at gengive, hvad der ligner ufiltrerede og direkte skildringer af deres eget og deres venners hverdagsliv i en blanding af selfie-portrætter, snapshot-æstetik og street fashion-formater. Katayamas værker indskrives sig imellem disse to spor i japansk samtidsfotografi med et stærkt iscenesat element på den ene side og en radikal og konfrontatorisk selvrepræsentation på den anden.

Sygdommen

Katayama Mari blev født i 1987 med tibial hemimelia, en sjælden medfødt sygdom, hvor skinneben (tibia) mangler eller er defekt. Kun én person ud af en million fødes med denne sygdom. Defekten kan forekomme på begge ben eller kun det ene, og afhængig af hvor meget af skinnebensknoen der mangler, er der forskellige behandlingsmuligheder (Paley 2016). I nogle situationer kan personen lære at gå med bøjler og træne musklerne op til at støtte. I de fleste tilfælde foretages amputation enten i knæleddet, længere nede på skinnebenet eller ved anklen, og derefter tilpasses en protese. Tibial hemimelia skyldes en

autosomal (ikke-kønsbundet) kromosomfejl, der også kan påvirke andre dele af kroppen, eksempelvis det yderste af armene, og forårsage en lang tommelfinger og sammenvoksede fingerled. I Katayamas tilfælde er begge skinneben defekte, ligesom hun har en lang tommelfinger og sammenvoksede fingerled på venstre hånd.

Den medfødte funktionsnedsættelse er central i Katayama Maris selvfortælling som kunstner. I en artist talk i 2019 fortæller Katayama (2019), hvordan hun som barn, inden amputationen, måtte bruge et sæt støttebøjler af metal og læder, der lignede et par langskaftede støvler, med mange remme til at snøre og stramme. Meget af hendes tøj måtte tilpasses eller sys fra grunden på grund af støttebøjlerne, og hendes mor, bedstemor og oldemor begyndte at sy tøj selv derhjemme. Her blev nål og tråd et vigtigt redskab for Katayama som barn, og hun fortæller, at hun kunne sy, før hun kunne tegne. At skabe ting med sine hænder ud af stof og tråd blev også en aktivitet og et rum, hun kunne finde ind i, fordi hun blev mobbet og ikke havde venner i skolen. Da Katayama var ni år gammel, besluttede hun, at hun ville have sine ben amputeret, så hun kunne få proteser og gå med samme slags almindelige sko som alle andre børn. Hendes forældre fulgte hendes ønske og godkendte indgrebet. Katayama blev dog stadig udsat for mobning og søgte derfor til sociale medier, hvor hun lavede sin egen hjemmeside med HTML som 15-årig. Her kunne Katayama lægge fotografier op af sig selv i tøj, hun selv havde designet og syet, ligesom hun poserede med sine proteser, som hun havde bemalet med planter, blomster og dyr. Her begynder kimen til at arbejde med fotografi og selvscenesættelse, hvor de objekter, Katayama skaber med tekstil eller ved at male på proteserne, indgår.

Protesen

I en TED Talk-video fra 2015 udfører Katayama (2015) en performance, hvor hun skifter sko på sine proteser. I begyndelsen af videoen bærer hun en naturalistisk protese med flade snøresko. Hun sætter sig og tager proteserne af. For at løsne den venstre protese, som sidder helt op til øverst på låret, skal hun udløse et vakuum, der er med til at holde protesen fast omkring lårstumpen. Derefter monterer hun et andet par fodproteser, som har et par højhælede sko på. Hun fjerner også det hylster, som sidder uden på protesens indre struktur af metal, og som har form og farve som et menneskeligt skinneben. Da Katayama har sat begge proteserne fast igen og rejser sig, denne gang med højhælede sko, kan man således se, hvordan hun fremviser metalstang, gevind og skruer som synlige dele af begge ben oven over selve skoen. Denne visuelle præsentation af protesens ontologi udfordrer således den naturalisme, der i lang tid har været gældende

for benproteser, for at kunne passe ind i den normative forståelse af den hele og perfekte menneskekrop. Det er naturalismen, der tilbyder en visuel ydre præsentation af en tilsyneladende hel krop, som dermed kan "passere" i samfundets offentlige rum som normal.

Katayamas fysiske interaktion mellem krop og protese har en fænomenologisk dimension, der knytter sig til teknologi som materialitet. Ifølge Katayama er proteserne en del af hendes krop, og derfor også et aspekt, hun måtte opgive at gøre til et selvstændigt kunstnerisk objekt. Proteserne kan kun indgå i de fotografiske iscenesættelser, fordi både hendes korporlige og kunstige kropsdele her bliver objektiviseret på samme niveau foran kameraet.

I sin bog *Carnal Thoughts* (2004) skriver film- og medieforskeren Vivian Sobchack om relationen mellem protesen som sproglig metafor og sin egen fænomenologiske oplevelse med at anvende en protese som en materiel genstand i hverdagen. Sobchack noterer sig, hvordan ordet *prosthetic* (protetisk eller kunstig) hyppigt bliver anvendt som trope i litteraturstudier og kritisk kulturteori. Sobchacks kritik af den udbredte brug af protese som metafor er, at det favoriserer en kropslig "helhed" baseret på, hvad der antages at være objektivt og synligt. Sobchack er kritisk over for den materialistiske tilgang, der antager, at hvis en del af den hele krop mangler, kan den erstattes af en ting. I stedet foreslår Sobchack en fænomenologisk tilgang, der fremmer den kropslige erfaring og protesens handlekraft. Her fortæller Sobchack om sine egne oplevelser med at få protese på sit venstre ben som voksen, hvordan hun lærte sin egen krop bedre at kende, efter hun fik protese, og hvordan hun blev mere opmærksom på kroppens muskler og tyngdepunkt. Protesen forstyrrer ikke hendes krop, men bliver snarere transparent eller fraværende. Sobchack oplever ikke sit kødelige ben og sit proteseben som to forskellige eller adskilte ting. De fungerer som en helhed og er forbundet organisk ved begge at være i en synekdochisk relation til hendes krop. Sobchack er kritisk over for brugen af protese som metafor, fordi det bliver et billede på "teknologi som protese", hvor hun i stedet for gerne vil bytte om på tropen og se "protese som teknologi". Dette tillader hende at fokusere på protesens materialitet og dens fænomenologiske indlemmelse i kroppen og først derefter spøgefuldt retablere betydning til metaforiske fraser såsom "standing one's ground" (Sobchack 2004, 217).

Sobchacks "protese som teknologi" kan siges at foregå i Katayamas fotografiske selviscenesættelser. Proteser af stål og glasfiber indgår i det opstillede tableau og bliver sidestillet med proteser, Katayama selv har syet af stof eller støbt i gips og beklædt med blonder. Katayama genskaber hele sin krop som *soft sculpture*-proteser med ornamenterede overflader eller forstørret skala, som

læderbesat torso eller skællet havfruehale. Som hos Sobchack er der humor i brugen af de metaforiske fraser, som når Katayamas venstre hånd visualiseres som en krabbeklo. Det handler ikke om protesen som erstatning for en mangel, for Katayamas stofobjekter snarere mimer eller gentager kroppen. Det er ikke protesens støttefunktion for at holde menneskekroppen oprejst og mobil, der er vigtig, men protesen som spejl af en forestilling om sig selv, en forhandling af et indre og et ydre blik.

Kroppen

Set i en kontekst af ikke mindst det japanske samfund er Katayama Maris værker og den offentlighed, hendes kunstneriske praksis har medført, af stor betydning. At vise den amputerede krop frem i det offentlige rum (på et museum eller i medierne) uden samtidig at fremstå som et offer bidrager til en nuancering af den måde, hvorpå personer med funktionsnedsættelse opfattes og behandles i forhold til normative kropsidealer. Inden for det internationale forskningsfelt *disability studies* er der mange diskussioner om definition og tilgang til funktionsnedsættelse hos individer, hvad enten det er kropsligt eller mentalt. Ifølge antropolog Carolyn Stevens (2013), der forsker i handicap i Japan, trækker mange internationale forskere på Forenede Nationers definitioner af centrale ord som *impairment* (svækkelse, forringelse, skade) og *disability* (invaliditet, funktionsnedsættelse). Ifølge FN henviser *impairment* til tab af eller unormal psykologisk, fysiologisk eller anatomisk struktur eller funktion. Det kan påvirke eller inkludere manglende lemmer, organer eller andre kropslige strukturer, såvel som defekt i eller tab af mental funktion. *Disability* henviser til en begrænsning eller en mangel som resultat af *impairment* af evnen til at udføre en aktivitet på en måde eller inden for rammen af, hvad der anses som normalt for et menneske. Således er der blandt forskere en skelnen mellem *impairment* som et biologisk aspekt og *disability* som et socialt aspekt. Dette minder om den feministiske skelnen mellem de engelsksprogede begreber *sex* (køn som biologisk aspekt) og *gender* (køn som socialt aspekt). Dette medfører også to forskellige modeller til tilgang og behandling. Den ene er en individualistisk og medicinsk model, der handler om at se på de specifikke og medicinske årsager til funktionsnedsættelsen. Her placeres "problemet" med handicap hos individet. Den anden model er den samfundsmæssige eller sociale model, hvor man kigger på de overordnede strukturelle og systematiske måder, hvorpå personer med funktionsnedsættelse bliver diskrimineret. Den sociale model ser på, hvordan samfundet "disables people with impairment through negative attitudes, environmental barriers and institutional discrimination" (Stevens 2013, 8).

I Japan, ligesom også i Europa og USA, har den dominerende tilgang i lang tid været en individualistisk og medicinsk funderet *impairment*-model, der af sociologen Yōda Hiroe (2002, 1) betegnes som en del af et traditionelt “rehabilitation paradigm”. Her ses funktionsnedsættelse som et individuelt problem, og målestokken for, hvor godt personer formår at leve et uafhængigt liv, baseres på en sammenligning med, hvordan raske personer lever. Hermed bliver personer med funktionsnedsættelse uvægerligt vurderet lavere på skalaen, de vil opleve diskrimination og eksklusion, og de vil blive defineret som en “fiasko” i forhold til at være et fulgyldigt medlem af samfundet. Det medfører ofte en negativ selvidentitet. Mange vil prøve at skjule funktionsnedsættelsen og forsøge at “passere” som en rask person for at leve op til det normative niveau og blive socialt accepteret. Det er blandt andet sådanne mekanismer, der ligger bag en naturalistisk udseende protese, hvor det handler om at fremstå så “normal” som muligt. Katayama Mari bryder med en sådan normaliseringsproces ved at fremvise benprotesernes mekaniske struktur, som hun gør i førnævnte TED Talk-video (2015).

Den negative oplevelse af diskrimination og eksklusion fra samfundet betyder, at mange familier i Japan, men også i andre kulturer, der har handicappede familiemedlemmer, holder dem indenfor i hjemmet og gør deres bedste for selv at pleje den handicappede uden at være samfundet eller naboer til last. Det er ifølge Yōda både et problem for personerne med funktionsnedsættelse og for deres familie, især moderen, der traditionelt bliver anset for at være den vigtigste omsorgsperson. Samtidig kan det være belastende for den handicappede ikke at have mulighed for at bestemme over sit eget liv. Også her har Katayama brudt med konventionen og repræsenterer, hvad Yōda beskriver som et nyt paradigme, der er i gang i Japan, hvor de basale menneskerettigheder bliver anerkendt, og handicappede kan leve et selvstændigt og uafhængigt liv. Katayamas fortælling tyder på en høj grad af selvstændighed i tilværelsen, herunder at hun i en alder af ni år kunne beslutte at få amputeret sine ben, at hun siden selv har stiftet familie, og at hun har forfulgt ambitionen om en kunstnerisk karriere.

Kønnet

Katayama anvender fotografi som medium til at formidle sine personlige fortællinger og erfaringer i en kunstnerisk praksis. Kameraet er i sig selv en form for protese, der kan virke som udvidelse eller forstærkning af det menneskelige øjes funktion. Fremvisningen af en amputeret krop virker stærkt gennem fotografiets dokumentaristiske egenskaber, blandt andet fordi funktionsnedsatte kroppe generelt er usynlige i det offentlige rum. Eksistensen af mangfoldige kroppe



[2] Katayama Mari: *you're mine*
#001, 2014, C-print, 930 x 1500
mm. © Mari Katayama

fremstår som troværdigt gennem fotografiets virkelighedseffekt. Katayamas øjenkontakt med kameranlinsen bliver transformeret til en øjenkontakt mellem hende og beskueren gennem billedet og fremhæver betydningen af blikke i en gensidig udveksling af at se og blive set.

Hvis Katayamas fotografiske værker bidrager til at dekonstruere et kulturelt betinget ideal om “den hele krop” og tilbyder alternative visualiseringer af kropslig mangfoldighed, er der dog en vis ambivalens i Katayamas værker i forhold til den kønnede krop. Her kan Katayama Maris værk *you're mine* #001 fra 2014 [2] tjene som eksempel. Her ligger Katayama på et leje af hvide lagner og puder med et hvidt blondégardin som bagtæppe, hun støtter sin krop med sin højre arm, mens den venstre arm med den klolignende hånd hviler på venstre lår. Musklernerne i hendes hals og overkrop er spændte, mens resten af kroppen virker afslappet. Hun er klædt i en kropsnær bodystocking, og begge hendes ben

er beklædt med tætsiddende lysegrå støttemanchetter eller stumpstrømper. På det venstre ben sidder endvidere noget, der ligner hvid bandage. På hendes højre ben slutter støttemanchetten midt på låret, og huden på den øverste del af låret er således synlig, ligesom hud på arme, hals og øverste del af brystkassen er util-dækket. Katayama bærer makeup med hvidt pudder, kraftigt markeret eyeliner omkring øjnene, fremtrædende rød læbestift og rød neglelak. Hendes sorte hår er friseret helt glat, håret buer ind mod halsen, og pandehårets kant er klippet tæt ved øjnene. Kameraet er placeret højt, og hun ligger med kroppen lidt på skrå som for at vise den frem. Katayama kigger op på kameraet med sit blik og skaber øjenkontakt med beskueren, mens munden med de røde læber er let åben.

Katayamas krop fremstår således erotiseret, tilgængelig ikke blot for det nyfigne blik på de amputerede ben, men på en særdeles klichéfyldt måde også tilgængelig for det skuelystne blik fra en heteroseksuel mandlig beskuer. Brug af makeup er et tegn på, at kvinden gør sin krop attraktiv, og i Katayamas værker er makeup samtidig en kliché, der understreger en særlig "japanskhed" i den hvidpudrede hud, det sorte hår, de røde læber og den måde, hvorpå øjnenes aflange, asiatiske form fremhæves. Det er elementer hentet fra kvindefigurer af prostituerede og kurtisaner i 1700-tallets farvetræsnit af *ukiyo-e*, "flydende verden", såvel som den moderne billedkunsts videreførelse af *bijinga*-genren ("billeder af skønheder"), og siden reproduceret i mange forskellige typer populærkulturelt materiale fra de tidlige fotografiske turistpostkort af geishaer til kvindefigurer i filmproduktioner. Asiatiske kvinder fremstilles ofte som et produkt af en vestlig mands fantasi om eksotiske og erotiske kvinder, der er villige, lydige og underdanige. I sin artikel "The Imaginary Orient" (1989) trækker kunsthistoriker Linda Nochlin på Edward Saids diskursteoretiske tilgang til repræsentationer af Orienten i den vestlige verden. Nochlin viser, hvordan mandlige vestlige kunstnere som Eugène Delacroix og Jean-Léon Gérôme gengav motiver fra Mellemøsten og skabte seksualiserede fantasiscenarier på lærredet, hvorpå de selv og deres (mandlige) publikum kunne projicere erotisk og/eller sadistisk begær.

Man kan sige, at et sådant mandligt erotisk blik på den orientalske eller asiatiske kvinde er blevet internaliseret i Japan. Den feministiske sociolog Ueno Chizuko (1997) trækker ligeledes på Edward Saids orientalisme og anvender Lévi-Strauss' strukturalistiske bipolare paradigme til at sidestille de kønnede begreber femininitet og maskulinitet med relationen mellem Orienten og Occidenten. I sit argument uddyber Ueno, hvordan japanske kvinder bliver dobbelt feminiserede i komplekse magtrelationer med national partikularisme i centrum, idet Occidenten først feminiserede Orienten, hvorefter japanske mænd accepterede dette og feminiserede sig selv.

Køn i samtidsfotografi

Et lignende fokus på kønsidentitet udspillede sig i 1990'ernes kunstteoretiske diskussioner om Cindy Shermans og Morimura Yasumasas iscenesatte fotografi, som nævnt i indledningen.

Kunsthistoriker Chino Kaori skriver eksempelvis i et udstillingskatalog fra 1996 om Morimura Yasumasas iscenesættelse af sig selv som kvindelige Hollywood-skuespillere og sammenligner her Morimuras strategi med Shermans. Chino (1996, 134) argumenterer for, at Shermans krop, uanset kunstnerens kritiske intentioner, altid vil være et offer for det "voldelige maskuline blik" fra konsumsamfundets heteroseksuelle mand, hvorimod Morimura med sin mandlige krop netop lykkedes med at annullere det maskuline skuelystne blik og kaste det tilbage til beskueren med et gennemtrængende spørgsmål: Hvem er du, hvor står du? En anden sammenligning mellem Morimura og Sherman finder man hos queer-teoretiker Shimizu Akiko (2008), der mener, at begge kunstnere er optaget af "visible self-(mis)re-presentation". Gennem deres appropriationer muliggør Morimura og Sherman deres eksistens i det visuelle felt ved at citere eksisterende billednormer, men samtidig undgår de at blive opslugt i billedernes konventionelle betydninger ved at pege på, at deres værk ikke repræsenterer selvet: Det er ikke selvportrætter, men portrætter af selvet forklædt som et billede.

Flere kritikere (Campion 2017; Martin 2020) sammenligner både Katayama og andre japanske fotografer med Cindy Sherman. Katayamas værker har flere paralleller med Cindy Shermans iscenesatte fotografi og brugen af rekviritliggende objekter. Samtidig har Katayama også tæt forbindelse til generationen af unge kvindelige fotografer i Japan, som omtalt i indledningen, hvor det direkte og konfronterende blik på beskueren modsætter sig det voyeuristiske blik. Katayama trækker på den unge generations selvbevidste underminering af sociale forventninger til kvinders krop og seksualitet. Ved at eksponere sit begær og sin seksualitet udfordrer Katayama vores forestillinger om funktionsnedsatte kroppe som asekuelle "freaks", ligesom hun gennem fotografiet tager ejerskab af sin egen krop.

Groteske kropsrepræsentationer

De afskårne ben i Katayamas værk *you're mine #001 [2]* og den måde, hvorpå de amputerede kropsdele er indpakket, vækker affekt og gru i en traumatiserende visuel identifikation fra beskuerens side. Katayamas værk har herigennem visuelle ligheder med andre japanske samtidskunstnere, eksempelvis Araki Nobuyoshi og hans fotoserie *Kinbaku* (Bondage) fra 1979 af unge kvinder i sado-

masochistiske bondage-positioner. Her er unge kvinder enten nøgne eller klædt i traditionel japansk kimono og bundet med reb, så brysterne træder frem, og kimonoen trukket til side for at vise kønnet. I andre billeder fra serien er kvinder bundet med reb fra bjælker i loftet og ofte fotograferet fra en vinkel, der fremhæver kønnet.

Kunstteoretiker og kurator Hasegawa Yuko (2018) har skrevet om kønspektiv i groteske og grusomme billeder i japansk visuel kultur, og hun peger netop på Araki Nobuyoshi som et af flere eksempler på japanske samtidskunstnere, der trækker på en tradition for det groteske, grusomme og abjekte i japansk subkultur. Hasegawa argumenterer for, at Araki har gjort tabuiserede motiver til mainstream på den japanske og internationale kunstscene. Hasegawa ser Araki som arvtager af tidligere tiders billedtraditioner såsom *seme-e*, billeder af straf eller tortur, og *muzan-e*, billeder med ondskab og overgreb, som eksempelvis træsnitkunstneren Yoshitoshi Tsukioka, der i 1860'erne producerede en serie farvetræsnit over berømte, makabre mord. Hasegawa ser denne billedkultur som en nødvendig afvigelse eller forvrængning i et nationalt orienteret samfund, der er besat af idéen om en singular etnisk identitet, og hvor individet er undertrykt i fortællingen om gruppeharmonier. Hasegawa mener eksempelvis ikke, at Arakis fotografier af unge kvinder bundet op under loftet med reb skal opfattes som voyeuristiske eller udtryk for maskulin dominans. Baseret på et interview med Araki konkluderer Hasegawa, at de kvinder, Araki fotograferer, føler sig ligeværdige med fotografen og oplever sig som handlekraftige på grund af Arakis affektion for dem.

Kulturessentialisme?

Kunsthistoriker Christian Kravagna (1999) skriver ligeledes om Araki Nobuyoshi og analyserer, hvordan Arakis fotografier af spektakulære kvindekroppe er blevet modtaget i vesten. Hvor denne type erotiske repræsentationer af kvindekroppe normalt vil blive opfattet som problematiske i en vestlig kontekst, bliver Arakis fotografier fritaget fra en kønspolitisk kritik på grund af en eksotiseret læsning af hans værker og en fremhævelse af "kulturelle forskelle", der afleder opmærksomheden fra, hvad Kravagna kalder "phallic-patriarchal conventions". Kravagna identificerer en tredelt argumentation i forsvar for Araki, som ofte fremsættes af vestlige kunstkritikere (og som Hasegawas argument ovenfor også afspejler), nemlig for det første, at japansk kultur er rig på sadomasochistisk pornografi; for det andet, at man skal forstå rebene i Arakis fotografier som metaforer for rigide regler for japaneres opførsel generelt og for japanske kvinder specifikt, og for det tredje, at kvinderne i Arakis fotos gør det frivilligt,

og at de oplever deres medvirken i bondage-praksis som en frigørende handling. Kravagna er skeptisk over for disse argumenter og påpeger, at ekshibitionisme i den patriarkalske begærsøkonomi altid har været tilskrevet den kvindelige part, ligesom særlige selviscenesatte former for fremvisning er resultatet af en internalisering af det mandlige blik.

Som nævnt i begyndelsen diskuterer Weisenfeld brugen af "tradition" i japansk samtidskunst. Også hun inddrager Araki Nobuyoshi som eksempel, fordi Arakis fotografier ofte kobles til 1700-tallets *shunga* (erotiske billeder) og en genre af grotesk billedkultur. Weisenfeld peger på, at Arakis værker fortolkes som modkultur ved at afdække tabuiserede emner og vise kønsbehåring (som er forbudt at fremvise i offentlige medier i Japan), men også italesættes som en genopdagelse af en unik og autentisk "japansk" seksualitet fra tidligere tider, der blev undertrykt af vestliggørelse. Weisenfeld konkluderer: "In this matrix, a work can be simultaneously counter-culture and hybrid, and essentializing and culturally nationalist. It can be critical of dominant structures and reinforce those structures" (2010, 97).

Queering

Katayamas fotografier placerer sig i et krydsfelt mellem den iscenesatte fremvisning af kroppen på den ene side og den selvbiografiske dokumentarisme på den anden. Katayamas konfronterende blik og hendes hånd på kameraets udløser spiller imidlertid en central rolle: Her er det fotografen selv, der kontrollerer selvpresentationen, det er hende, der fremviser en alternativ krop og imødekommer den nyfgenhed fra beskuerens side, som skabes af, at alt for mange ikke-normative kroppe gemmes væk, både i Japan og andre steder i verden. Her ser vi en performativ aktivering af et kritisk greb til at afsløre beskuerens voyeuristiske blik og herigennem udfordre samfundets indlejrede ideologier om den perfekte og hele krop. Når jeg oplever at blive udfordret af Katayamas blik med spørgsmålet "Hvad glør du på?", så oplever jeg samtidig, at jeg også bliver inviteret til at glo – det er kunstens præmis, at den har en visuel eksistens i verden og er skabt for at blive set.

I det hele taget er Katayamas værker kendetegnet ved en bevidst og eksplicit *queering*, forstået som en præsentation af kulturelle tegn, der udfordrer normative kropsfremstillinger, seksualiteter og stereotype kulturfortolkninger. Ved at trække på forskellige kulturelle tegn og klichéer vælger Katayama at forvirre beskueren med modsatrettede betydninger, der kan have samme effekt som hendes konfrontatoriske blik: Hvordan aflæser *du* dette billede? Som Chino sagde om det gennemtrængende spørgsmål i Morimuras kønsscenesættelser,

spørger også dette billede: Hvem er du, hvor står du? Katayamas selvscenesættelse er en feministisk maskerade, der ironiserer over repræsentationer af den erotiserede (asiatiske) kvindefigur, ligesom man kan aflæse hendes repræsentation af den lemlæstede kvindekrop som en undersøgelse af tabuiserede temaer i japansk visuel kultur. Samtidig er Katayamas selvscenesættelse som et erotisk subjekt en aktivisme: Det er udtryk for, at den funktionsnedsatte krop *har* en seksualitet, uanset om den er indskrevet i en konventionel patriarkalsk begærøkonomi eller ej.

Weisenfelds dobbeltsidede matrix kan således anvendes til at beskrive de forskellige mulighedsrum for receptionen af Katayama Maris værker, hvor hun gennem fotografiet iscenesætter og fremviser sin egen fragmenterede krop. Jeg har præsenteret en række fortolkningsmuligheder, fra fotografihistorie til grotesk billedkultur, fra *impairment* til *disability*, fra en essentialistisk kulturforståelse til en vision for en fremadskuende opløsning af normative kropsrepræsentationer. Den mangfoldighed af kontekstualiseringer, som Katayamas værker åbner for, er indlejret i den måde og de forudsætninger, hvorfra beskueren møder værket.

ABSTRACT

The article deals with the photographic works by Japanese contemporary artist Katayama Mari. Launching into an international career with her participation at the prestigious Venice Art Biennale in 2019 and several other international exhibitions, there are several possible ways the reception of Katayama's work may lead. One is to see Katayama's works as part of a "tradition" of grotesque imagery in Japanese art history, while the other places Katayama in a genealogy of contemporary photography. I will examine how physical impairment, gender and art history mutually form each other in Katayama Mari's works. I discuss the role of the prosthetic and how Katayama deploys the medium of photography in a performative gesture that engages the viewer to acknowledge and reflect upon his or her own voyeuristic position. The photographic staging of the feminised and eroticised body in Katayama's work evokes issues related to body, gender, and sexuality. Cultural context may reveal culturally specific ideals of the body and of sexuality, but may also turn into nationalistic cultural essentialism. I propose to understand Katayama Mari's work in a perspective of complex identity politics that open for a deconstruction of normative body representation.

NOTER

- 1 Japanske navne i teksten er angivet på japansk vis med familienavn først efterfulgt af fornavn, medmindre andet fremgår af deres publikationer.

LITTERATUR

- Adriasola, Ignacio. 2017. "Japan's Venice. The Japanese Pavilion at the Venice Biennale and the 'Pseudo-Objectivity' of the International". *Archives of Asian Art* 67(2): 209-236.
- Campion, Chris. 2017. "Interview: Punk prosthetics: The Mesmerising Art of Living Sculpture Mari Katayama". *The Guardian*, 6. marts 2017. Tilgæet 20. marts 2021. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/06/mari-katayama-japanese-artist-disabilities-interview>.
- Chino Kaori. 1996. "Onna o yosō otoko – Morimura Yasumasa 'Joyū' ron". I *Morimura Yasumasa: Bi ni itaru byō. Joyū ni natta watashi*, 131-135. Yokohama: Yokohama Museum of Art.
- Hasegawa, Yuko. 2018. "Grotesque and cruel imagery in Japanese gender expression – Nobuyoshi Araki, Makoto Aida and Fuyuko Matsui". I *The Persistence of Taste: Art, Museums and Everyday Life After Bourdieu*, redigeret af Malcolm Quinn et al., 236-251. London: Routledge.
- Katayama Mari. 2015. "My way of conveying feelings beyond words: Mari Katayama". Optaget 15. juli 2015 ved TEDxKobe. <https://www.youtube.com/watch?v=sESC5HKI4w4>
- Katayama Mari. 2019. "Mari Katayama: My Body as Material". Optaget 10. oktober 2019 ved University of Michigan Museum of Art (UMMA). <https://stamps.umich.edu/stamps/detail/mari-katayama>
- Kravagna, Christian. 1999. "Bring on the little Japanese girls!" *Third Text* 13(48): 65-70.
- Martin, Lesley A. 2020. "How Yurie Nagashima's Self-Portraits Interrogate the Male Gaze". *Aperture*, 6. august 2020. Tilgæet 20. marts 2021. <https://aperture.org/interviews/how-yurie-nagashimas-self-portraits-male-gaze/>
- Menegazzo, Rossella. 2014. "Japanese Contemporary Photography: Re-discovering Female Identity". *Women's Studies* 43: 1022-1038.
- Nochlin, Linda. 1989. "The Imaginary Orient". I *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, 33-59. New York: Harper & Row.
- Paley, Dror. 2016. "Tibial Hemimelia: New Classification and Reconstructive Options". *Journal of Children's Orthopaedics* 10(6): 529-555.
- Satō Dōshin. 2019. "Overcoming Modernity: Towards a Concept of 'East Asian Art History'". I *East Asian Art History in a Transnational Context*, redigeret af Eriko Tomizawa-Kay og Toshio Watanabe, 52-61. New York: Routledge.
- Shimizu Akiko. 2008. *Lying Bodies: Survival and Subversion in the Field of Vision*. New York: Peter Lang.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Stevens, Carolyn S. 2013. *Disability in Japan*. Abingdon: Routledge.
- Ueno, Chizuko. 1997. "In the Feminine Guise: A Trap of Reverse Orientalism". *U.S.-Japan Women's Journal: English Supplement* 13: 3-25.
- Weisenfeld, Gennifer. 2010. "Reinscribing Tradition in a Transnational Art World". *Transnational Studies* 1: 78-99.
- Yōda Hiroe. 2002. "New Views on Disabilities and the Challenge to Social Welfare in Japan". *Social Science Japan Journal* 5(1): 1-15.