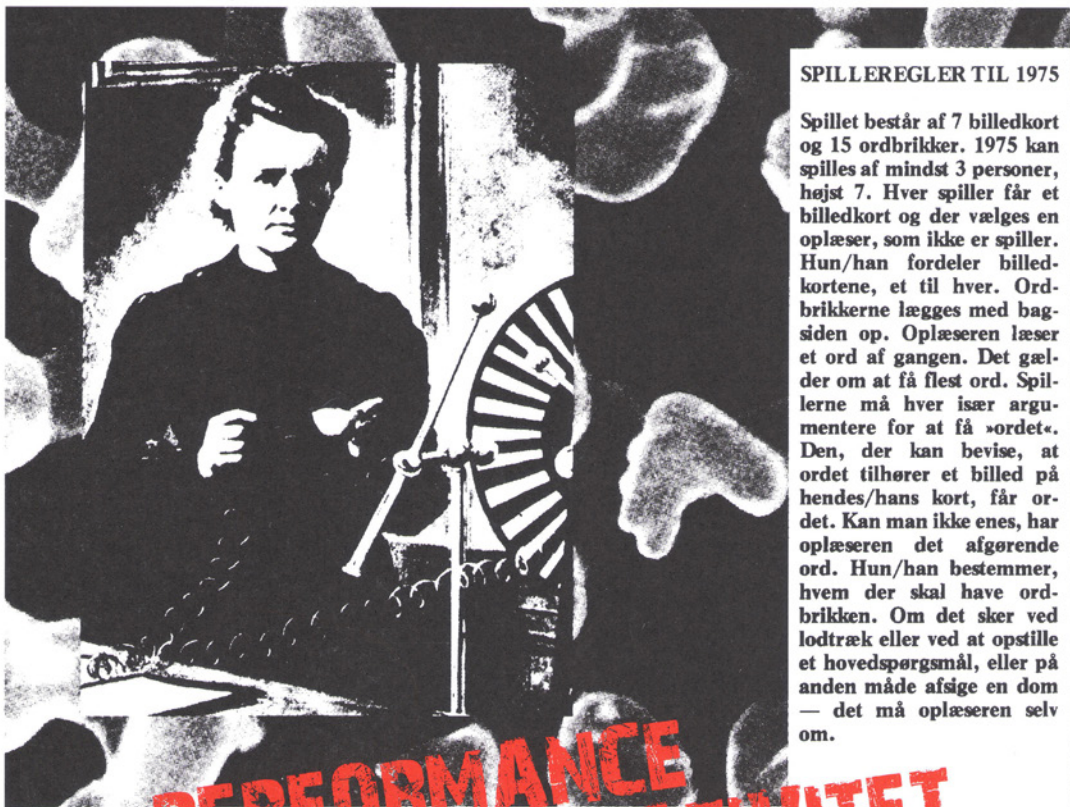


# PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT



## SPILLEREGLER TIL 1975

Spillet består af 7 billedkort og 15 ordbrikker. 1975 kan spilles af mindst 3 personer, højst 7. Hver spiller får et billedkort og der vælges en oplæser, som ikke er spiller. Hun/han fordeler billedkortene, et til hver. Ordbrikkerne lægges med bagsiden op. Oplæseren læser et ord af gangen. Det gælder om at få flest ord. Spillerne må hver især argumentere for at få »ordet«. Den, der kan bevise, at ordet tilhører et billed på hendes/hans kort, får ordet. Kan man ikke enes, har oplæseren det afgørende ord. Hun/han bestemmer, hvem der skal have ordbrikken. Om det sker ved lodtræk eller ved at opstille et hovedspørgsmål, eller på anden måde afsige en dom — det må oplæseren selv om.

**PERFORMANCE  
OG PERFORMATIVITET**

NR. 14 2010

BIRGITTE ANDERBERG

# Engageret rum

Performativitet og  
feministisk udstillingspraksis  
i 1970'erne

(Genoptryk fra *Periskop* nr. 14, 2010)

## INTRODUKTION

MALENE VEST HANSEN

Redaktør af *Periskop* 1992-2014

*Performance og performativitet* valgte vi som titel på *Periskop* nr. 14, der udkom i 2010 (det første officielt peer-reviewed nummer). Med titlens sidestilling af de to begreber ønskede vi i temareaktionen – Solveig Gade, som var hentet ind til lejligheden fra teater- og performancestudier, Camilla Jalving og jeg selv, begge kunsthistorikere og del af *Periskop*-redaktionen – at indkredse et felt fra flere fronter. Vi forsøgte at introducere og problematisere feltet funderet dels i teoretiske tekster om “performativitet”, der gennem en årrække havde forgrenet sig som del af det teoretiske begrebsapparat på humaniora, og dels i det udvidede felt af performancepraksisser i samtidskunsten, der kritisk insisterede med sin stadig større synlighed og kaldte på nye måder at tale om kunsten på, og samtidig åbnede for nye perspektiver på tidligere årtiers kunst.

Vi planlagde temanummeret med både oversatte tekster, der var centrale på området, og en række artikler skrevet specifikt til denne udgave af *Periskop*. Den aktuelle *Periskop*-redaktion har opfordret mig til at skrive om en af disse artikler, og jeg har valgt at fokusere på Birgitte Anderbergs “Engageret rum: Performativitet og feministisk udstillingspraksis i 1970’erne”. Inden jeg kigger nærmere på Anderbergs tekst, vil jeg kort opholde mig ved de tekster, vi fik oversat til temanummeret, og som skulle fungere som en indramning af nummeret (det var en erklæret målsætning for *Periskop*-redaktionen i de første år, at vi ikke ville have oversatte tekster, men det havde ændret sig): “Ikke-teatral performance” fra 1976, skrevet af den amerikanske kunstner Allan Kaprow, “Kritisk Queer” fra 1993 af den amerikanske filosof Judith Butler og “Handlingens tale: om performativitet” skrevet af den tyske kunsthistoriker Dorothea von Hantelmann kort tid inden.

De tre tekster fra hvert sit årti satte med teoretisk og kunstnerisk vægtning en uensartet, men konstruktiv, syntes vi, ramme for de efterfølgende nyskrevne analyser. Når jeg i dag læser *Periskop 14: Performance og performativitet*, undrer jeg mig over, at Judith Butlers tekst “Critically Queer” fra bogen *Bodies that Matter* fra 1993 først blev oversat til dansk her i 2010. Butlers performativitsbegreb har inspireret generationer af tænkere og kunstnere, ja, er vel i dag nærmest blevet en fast del af pensum på mange fag. I 2010 var tiden moden til denne introduktion af Butlers

tekst i dansk kunsthistorie, mente vi i temareaktionen, som også alle tre havde arbejdet med Butlers performativetsbegreb i relation til samtidskunst, ligesom mange andre – heriblandt Hantelmann, som i sin tekst diskuterer begrebet specifikt i forhold til at definere samtidskunst.

“Critically Queer” er ikke en let tilgængelig tekst, men dens diskussion af relationelle, denaturaliserede identiteter, ud over kønsidentitet også termers ustabile og temporale identiteter, og fokus på historicitet i betydningsdannelser og medfølgende udgrænsninger satte en frugtbar ramme for den type kunst og analyser, vi ønskede.

Vi havde opfordret kunsthistoriker Birgitte Anderberg til at skrive en artikel til temanummeret, fordi hun i nogle år havde arbejdet med et kunsthistorisk (ph.d.)-forskningsprojekt på SMK om dansk kunst i 1960’erne og 1970’erne i et kønsperspektiv; det resulterede i artiklen “Engageret rum: Performativitet og feministisk udstillingspraksis i 1970’erne”. Anderberg argumenterer her for, hvordan en række danske feministiske kunstnere i deres projekter fra 1970’erne arbejder med “udstillingsrummet som performativt rum” og situationsbestemte projekter, der både arbejder formelt kritisk med en opløsning af det modernistiske autonome værk og samtidig fungerer som en del af feminismens politiske projekt. Med fokus på de feministiske kunstnere, som i årtier har været udgrænset – ikke indsamlet, ikke-vist, ikke skrevet ind i dansk kunsthistorie – markerede Anderberg her et vigtigt skridt.

En særlig grund for mig til at fremhæve Anderbergs artikel er også, at det var her, jeg mødte Lene Adler Petersens projekt: *Et billedlotteri. 1975* fra 1975. Anderberg analyserer det beskuerinddragende billedlotteri som en “invitation til analytisk engagement” i ”en iscenesættelse af kampen om betydning”. Vi valgte at gengive *Et billedlotteri. 1975* på et opslag i artiklen og også på omslaget af *Periskop* nr. 14, på både for- og bagside: Betydningsspillet kan fortsætte.



## ENGAGERET RUM PERFORMATIVITET OG FEMINISTISK UDSTILLINGSPRAKSIS I 1970'ERNE AF BIRGITTE ANDERBERG

I de seneste årtiers voksende opmærksomhed på de kunstneriske revolutioner siden 1960'erne har en af de markante genopdagelser været den feministisk inspirerede kunst fra 1970'erne med dens politiske radikalisme, intenst skærpede følsomhed over for billeder og materialer og direkte artikulering af den subjektive erfaring. Internationalt har det ført til en sand bølge af kuratoriske og kritiske projekter.<sup>1</sup> I dansk kunsthistorie derimod har 1970'ernes feministisk informerede kunst været et stort set lukket kapitel, til trods for at der har været en voksende interesse for og bevidsthed om emnets betydning.<sup>2</sup>

Selvom kvindelige avantgardekunstnere på baggrund af 1960'ernes eksperimenterende kunst og et politisk og kritisk engagement i kvindebevægelsen skabte en række markante udstillinger i 1970'erne, er deres plads i den danske kunsthistorie stadig på det nærmeste ubeskrevet. Den feministiske kunst synes aldrig at være kommet ud af den *catch 22*, den i sin samtid blev fanget i – mellem den politiske feminisme modvilje mod at se betydning i andet end faktisk handling og kamp og kunstinstitutionens og kritikens snævre konventionelle rammer for, hvad man kan kalde kunst. I *Ny dansk kunsthistorie* fra 1996 er den feministiske kunst fx kun tildelt en yderst begrænset spalteplass under overskriften "de enga-

ndt nogle af disse omfattende projekter i 1990'erne kan nævnes udstillingen *Bad Girls* på ICA i England i 1993, *Sexual Politics: Judy Chicago's 'Dinner Party' in Feminist Art History* på UCLA Armand Hammer Museum i 1996, Laura Cottinghams deludstilling på den store samtidskunstudstilling *NowHere* på Louisiana 1996, der dog glimrede ved fraværet danske kunstnere, og *Vraiment féminisme et art* i 1997 på Magasin, Centre d'art contemporain i Grenoble, Frankrig. I det følgende årti var nogle af de største manifestationer stillingen *Konstfeminism* med over 40 års svensk feministisk kunst fra 1960'erne til i dag, der turnerede fra Helsingborg til Stockholm og Göteborg i 2005, *Kiss Kiss Bang Bang – Years of Art and Feminism* på Bilbao Fine Arts Museum 2007, og udstillingen *WACK! Art and the Feminist Revolution*, der åbnede i 2007 i Los Angeles og fortsatte sin turné til 1. Washington og New York.

1 voksende interesse fremgår således af antologien *Kvinder på Værtshus red.* (Nynne Haugaard, Nanna Debois Buhl, Åsa Sonjasdotter, Lisa Strömbeck), *Udsigt. Feministiske stræber i dansk billedkunst*, (København: Informations Forlag 2004), og *Jubilæum 96 – At forhandle kønnet*, red. Katrine Dirckinck-Holmfeld & Honey Biba Beckerlee (Kunstakademiets edkunstkoler 2005), om end det kan ses som symptomatisk af begge udgivelser er redigeret (og for store deles vedkommende forfattet) af kvindelige kunstnere, som det også tilfældet med den primære kilde, antologien *Billedet som Kampmiddel. Kvindebilleder mellem 1968 og 1977* red., Lilith (København: Informations Forlag, 1977). Mit eget forskningsprojekt, slået op af Statens Museum for Kunst med den retningsgivende titel: "Dansk kunst i 1960'erne og 1970'erne med særligt henblik på kønsperspektivet" i 2004, og som 1 nærværende artikel er et led i, kan ses som udtryk for denne tendens.



gerede". Og netop "engagementet" bliver anskuet som kunsten fremmed og uvedkommende, som et ideologisk anliggende, der er rettet mod et politisk mål hinsides det kunstneriske, og hvor – synes det – de kunstneriske, formelle anliggender er fraværende eller mindre væsentlige, idet kunsten per se reduceres til et blot og bart redskab (for et budskab).<sup>3</sup> 1970'erne betragtes således typisk som et årti, der ikke bød på afgørende nyt i æstetisk henseende.

Den performative vending op igennem 1990'erne inden for æstetisk teori, der trækker på så forskellige discipliner som lingvistik, antropologi, sociologi og kønsstudier, har imidlertid rettet interessen mod kulturelle udtryksformers processuelle, interaktive og transitoriske aspekter frem for værkimmanente strukturer og systemer. Med "den performative vending" og udviklingen af performativetsbegrebet er der altså etableret en forståelsesramme, som dækker over såvel det sociale som det kunstneriske felt, og som i høj grad interesserer sig for grænsefladerne mellem det æstetiske, det sociale og det politiske. Netop med udgangspunkt i en kritisk og historisk forståelse af udstillingsrummet som et performativt rum er det muligt at lokalisere en overordnet strategi for de kvindelige kunstnere i 1970'erne, og mere nuanceret artikulere den dobbelte forankring i på den ene side neoavantgardens opbrud fra det modernistiske autonome værk og på den anden side feminismens politiske projekt. Denne vinkel giver samtidig mulighed for at lokalisere den eksperimentelle udvikling af formelle greb, der ikke blot strukturerer værket som objekt, men også har til formål at etablere en situation, der involverer beskueren, som led i en bevidst engagerende og involverende praksis, der kropsligt, parodisk og karnevalesk knytter sig til faktiske sociale og politiske betydninger.<sup>4</sup>

#### UDSTILLINGSRUMMET SOM PERFORMATIVT RUM

Det er efterhånden en udbredt praksis at anvende udstillingsrummet som performativt rum, hvor udstillingens elementer ikke blot er genstande, der kan kon-

3. "For det var arbejdet på at opnå en formens skarphed og klarhed – hvor kompleks den end måtte være – der bar erkendelserne fra de eksperimenterende tresere igennem de engagerede halvfjerdser og videre frem. Som altid overlevede den geometriske ånd historien," konkluderes det af Mikkel Bogh, "Geometri og bevægelse" in *Ny dansk kunsthistorie* bd. 9 (København: Fogtdal, 1996, 181).

4. Gavin Butt har påpeget den akademiske diskurs' tendens til performativt at reproducere magt og diskuterer heroverfor performance som en ikke-alvorlig eller værdiløs form for aktivitet med henblik på at opfriske performancestudiernes tilgang til de performancepraksisser, der i kanon er delegitimerede, fordi de er mærket af genre, sted eller deres producenters identitet. For Butt er formålet ikke at revidere kanon, men at betone det særlige potentiale for kritik og politisk næring ved performance. Gavin Butt, "Should We Take Performance Seriously" (foredrag holdt på konferencen *Interregnum*, Københavns Universitet, august 2009, og optrykt i dette nr. af Periskop).

templeres men udgør instrumentelle greb for etableringen af en kritisk dialog med beskueren.<sup>5</sup> Denne performative dimension forgrener sig genealogisk lige så vidt som den moderne kunst.<sup>6</sup> Fra 1960'erne kan man imidlertid tale om en performativ vending i fremkomsten af en række vidt forskellige bestræbelser på at etablere direkte og situationelle erfaringer: Konkret ved at de kunstneriske aktiviteter udføres direkte foran et publikum, men også i mere udvidet forstand ved eksperimenter med den situationelle dimension i beskuerens reception af værket og det faktum, at denne reception performs i et her og nu.

Den performative vending har udfordret de modernistiske kritiske og æstetiske rammer. Allerede Michael Fried's berømte kritik af minimalismens faktuelle og teatraliske engagering af beskueren i "Art and Objecthood" (1967) leverede de fænomenologiske grundsten til et sammenhængende begrebskompleks mellem teatralitet, temporalitet, inkorporering af det omgivende rum og forandringen i den måde, hvorpå værket udveksler betydning med beskueren. Over for denne formelle tilgang italesatte Brian O'Doherty med den enkle formulering *The Gallery as Gesture* i 1981 udstillingsrummet som performativt i sin institutionskritiske analyse af neoavantgardens udfordring af det modernistiske udstillingsrum i udstillinger som Yves Kleins *Le vide* (1958), Arman's *Le Plein* (1960), Andy Warhol's *Airborn Pillows* (1966), Daniel Burens *Sealed Gallery* (1968), Robert Barry's *Closed Gallery* (1969) og Christos *Wrapped Museum* (1969).<sup>7</sup> Ifølge O'Dohertys (og de kunstneriske projekters egen) institutionskritiske vinkel var den performative gestus rettet mod det modernistiske udstillingsrums ideologi – dets neutralisering af tid og sted, hvorved det negerer enhver form for andet-hed, et transcendentalt princip, der ikke beskæftiger sig med det dennesidige,

5. Blandt de teoretiske diskussioner af udstillingsrummet som performativt rum kan nævnes Angelika Nollert, *Performative Installation*, (Köln 2003), og Anne Rings diskussion af installationskunstens performativitet i "Between image and stage. The theatricality and performativity of installation art" in red. Rude Gade og Anne Jerslev, *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media* (Museum Tusulanum Press, 2005). Camilla Jalving har fremhævet en model for en udstillingsteori, der baserer sig på deltagelse som afgørende forudsætning for betydningsproduktion, i ph.d.-afhandlingen *Værk som handling. Performativitet som kunsthistorisk metode og tema i samtidskunsten* (Københavns Universitet 2005), 257-278.

6. Se Boris Groys, "A genealogy of participatory art", in *The Art of Participation. 1950 to now* (San Francisco Museum of Modern Art, Thames & Hudson, 2008). Almindeligvis refererer termen "the performative turn" til et interdisciplinært skifte inden for kulturvidenskaberne. Her refererer jeg derimod til en interdisciplinær vending i kunsten.

7. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (University of California Press, 1999).



det sociale – men forblev med dette fokus på institutionen inden for rammerne af modernismens ubøjelige tendens til selvdefinition.<sup>8</sup>

Imidlertid åbner den performative gestus også mod andre diskurser, der med mere vidtrækkende konsekvenser udfordrer udstillingsrummets kritiske, æstetiske og refleksive dimension. De kvindelige kunstnere bruger rummet som platform for en sammenblanding med et helt andet bevidstheds- og erfaringsrum og dermed et andet referentielt register. Det er en praksis, der overskrider det modernistiske udstillingsrums formelle og ideologiske bestemmelser og i stedet begynder en afsøgning af udstillingsrummet som et engagerende rum, hvis potentialer først for alvor synes at åbne sig i en helt nutidig kunstnerisk og kuratorisk praksis.<sup>9</sup>

#### DAMEBILLEDER

Den første feministiske kunstudstilling i Danmark, *Damebilleder*, fandt sted på de mere ukommercielle og eksperimenterende platforme, dels i De Studerendes Råds Kælder på Kunstakademiet, dels på Trefoldigheden, et kunstnerhus i form af en barak, der lå i tilknytning til Den Frie Udstillingsbygning, 10.-24. april 1970.<sup>10</sup> Den blev organiseret af en gruppe kvindelige kunstnere – Rikke Diemer, Kirsten Dufour, Jytte Keller, Gitte Skjold Jensen, Kirsten Justesen, Jytte Rex samt Lene Bille og Marie Bille – der alle udsprang fra Kanonklubben, en professorløs afdeling på Kunstakademiet i 1968-70. De havde taget navn efter gruppens fælles Canon 8 mm småfilmskamera, der blev anvendt til dokumentation af aktioner og happenings. Den var resultat af en institutionel afmagt: oplevelsen af modstand fra de fysiske institutioner, hvor de kvindelige kunstnere enkeltvis og i grupper forgæves forsøgte at finde adgang.<sup>11</sup>

Udstillingen udfoldedes i tæt sammenhæng med aktionen som kunstnerisk

8. Se Thomas McEvilley's "Introduction" in O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (University of California Press, 1999).

9. Red. Claire Bishop, *Participation. Documents of Contemporary Art* (Whitechapel, 2006), og red. Rudolf Frieling *The Art of Participation. 1950 to Now* (San Francisco Museum of Modern Art, Thames & Hudson, 2009).

10. Kirsten Justesen havde fået tildelt en udstillingsperiode berammet til 10/4-23/4 1970. Jf. udstillingskatalog til *Kunstnernes Efterårsudstilling 25. oktober – 9. november 1969*, Den Frie Udstillingsbygning.

11. Denne situation synes bekræftet allerede af et brev dateret 14. april 1969 med titlen "DAMEUDSTILLING", som lyder: "I forlængelse af diverse bestræbelser synes' vi du skulle komme til møde, hvis du er interesseret i at bidrage til en udstilling, som vi tænker os skal gi' plads for alle mulige aktiviteter, skulptur, billeder, film, teater, miljøer, digte, kostumer, aktioner og hvad du ellers ku' tænke dig. Vi har smådårlige erfaringer med de hidtidige bestræbelser, så hvis vi skal regne med dig, kan det kun la' sig gøre ved at du møder op." Brevet var underskrevet Jytte Augustesen, Kirsten Dufour, Jytte Keller, Ursula Reuter og Kirsten Justesen. Se også Jytte Rex, "Kvindebilleder i marts 70" in *Billedet som kampmiddel* (1977), 55-57.

praksis. Den forløb som syv tableauer, der bestod af en rumlig installation og en aktion,<sup>12</sup> hver med sit tema: I det første tableau, *Ludderen*, var rummet udstyret med en seng, et natbord og en stol og indhyllet i et dæmpet rødt lys. Bag en glasvæg sad kunstnerne på skift kun iført en lys paryk, trusser og bh. I det følgende tableau, *Skønheden*, tog en demonstratrice fra Max Factor opstilling med sine makeup-produkter i kælderen, der til lejligheden var beklædt med lyserød plastic. I det tredje tableau, *Opvasken*, havde alle de deltagende kunstnere hentet deres beskidte opvask og stillet den op i udstillingsrummet. Parallelt hermed foregik aktionen *Bryllupskagen* på udstillingsbygningen Trefoldigheden på Østerbro. Hvide nylonbånd blev som bølgede blonder trukket rundt om hele bygningen, der som en gigantisk kage blev kronet med et brudepar i form af påklædte voksmannequiner på taget. I lighed med Jean Claude og Christos institutionsindpakninger i slutningen af 1960'erne fremhævede indpakningen udstillingsbygningen som et rituelt og transformerende rum og tilføjede den rene gestus en utvetydig politisk pointe ved at ironisere over den traditionelle kliché om ægteskabet som kvindens højeste mål og ved at pege på et andet mål – det indpakkede og rituelt besatte udstillingsrum.<sup>13</sup> De sidste tre tableauer etablerede en serie utopiske billeder af en kvindeidentitet i oprud gennem iscenesættelser af kollektive situationer: Det femte, *Forsvaret*, forløb som et selvforsvarskursus, hvor kunstnerne selv og udstillingens besøgende blev undervist i forsvars- og angrebsteknikker, og blev et alment billede på mobilisering og oprør. I det sjette, *Kjortlerne*, eller *Fabrikken*, som den hed i et arbejdsblad, etableredes en systue, hvor kunstnerne opholdt sig og syede røde dragter og rødt sengetøj. I det syvende, *Lejren*, forvandlede kælderen til et egentligt opholdssted, hvor kunstnerne flyttede ind med deres børn og "levede og arbejdede med hinanden" nogle døgn. Udstillingen kulminerede med en rød fest, hvor alle – mænd, kvinder og børn – var klædt i rødt.

Med den situationsbestemte og processuelle strukturering og anvendelse af udstillingsrummet som en serie af begivenheder i syv dele kan Damebilleder ses i forlængelse af de environments og happenings, der havde præget 1960'ernes eksperimenterende kunstscene internationalt fra Allan Kaprows banebrydende 18

12. Kirsten Justesen, "Kvindebilleder", i red. Katrine Dirckinck-Holmfeld & Honey Biba Beckerlee, *Jubilæum 96 – At forhandle kønnet* (Kunstakademiets Billedkunstskoler, 2005, upag.).

13. Christo og Jean-Claude havde gennemført to af deres første monumentale indpakningsprojekter ved Kunsthalle Bern 1967-68 og Museum of Contemporary Art i Chicago 1968-69.

*Happenings in 6 Parts* opført i 1959 på Reuben Gallery i New York.<sup>14</sup> I Danmark havde diskussionen været domineret af Den Eksperimenterende Kunstscole i bevidst dialog med samtidige bevægelser i USA og Europa, der lavede kollektive og individuelle happeningprojekter op gennem 1960'erne.<sup>15</sup> Kunstnerne fra Kanonklubben (bl.a. Jytte Rex og Finn Thybo) havde direkte eller indirekte været i kontakt med Paul Gernes' happeningklasse på Den Eksperimenterende Kunstscole, Eks-skolen, hvor man forsøgte at analysere happeningbegrebet gennem opførelser af forbilledernes happenings. Eks-skolens happenings var orienteret mod den konkrete, fysiske aktion, enkelte gange kombineret med massekulturelle eller traditionelle mytologier, i en form, der lagde op til publikums direkte sansning og hverdagsperception. Holdningen syntes at ligge tæt på Michael Kirbys formelle definition af happeningen som en *nonmatrixed performing*, dvs. en optræden som "ren" handling uden repræsentation af nogen forestillet personlighed eller noget imaginært sted eller tidspunkt.<sup>16</sup> Gernes' karakteristik af en planlagt forestilling synes at sammenfatte holdningen: "Der er ingen hensigt i forløbet ingen morale det er ikke teater der er ingen pegefingering ingen symbolik ingen komik."<sup>17</sup> I sin opfattelse af happeningen fastholdt Paul Gernes det synspunkt, "at forestillingen måtte være fri for træk, som kunne tolkes i særlig retning, det visuelt-abstrakte handlingsforløb var afgørende".<sup>18</sup> Det synes også at have været linjen i happeningklassen på Eks-skolen i 1967.<sup>19</sup> Den formelle og strukturelle tilgang til

14. Marvin Carlson, *Performance. A critical introduction* (New York & London: Routledge, 1996 (2004)), 104. Allan Kaprow inddelte et scenograferet udstillingsrum i tre sektioner, hvori der i seks sekvenser blev opført 18 forskellige omhyggeligt planlagte begivenheder, som levende og beskuer-involverende tableauer.
15. Først i de seneste år er viden om disse happenings blevet lettere tilgængelig via Tania Ørum, *De eksperimenterende tressere – kunst i en opbrudstid* (København, 2009), og Lars Morell, *Broderskabet* (København, 2009). Orienteringen mod udlandet fandt sted dels gennem gæsteforestillinger, dels gennem antologier som Michael Kirbys *Happenings* (1965), Jürgen Becker og Wolf Vostells *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* (sept. 1965) og Allan Kaprows *Assemblage, Environments and Happenings*, (nov. 1965). Erik Thygesen anmeldte Kirbys bog sammen med Becker & Vostells *Happenings* (1965) i *dmt* 2, 1966, og Jørgen Leth trak på Kirby i en artikel i teatertidsskriftet *Harlekin* 4, 1966. Mens Kirbys (amerikanske) beskrivelser af happeningformen især koncentrerer sig om en formel og æstetisk definition af kunstformen, lægger Beckers (europæiske) fremstilling særlig vægt på happeningens realistiske og samfundsorienterede dimension.
16. Michael Kirby, *Happenings* (1965), 15-17.
17. Brev fra Paul Gernes til tv fra slutningen af 1963, citeret af Troels Andersen i "Paul Gernes" in *Eksempler og motiver. Artikler om dansk kunst i det 20. århundrede* (Borgen, 1988), 166.
18. Troels Andersen, op.cit.
19. Forløbet resulterede i forestillingen *31 billeder i 2 variationer*, der blev opført fem gange på Fiolteatret 22.-26. maj 1968: "Som titlen siger, bestod foretagendet af billeder, disse var nummererede blev vist efter hinanden, afbrudt af perioder hvor lyset blev slukket, og hermed er i grunden hele ideen i foretagendet beskrevet." Paul Gernes, *Hvedekorn*, nr. 3, 1968, 140.

happeningen blev accentueret i den samtidige reception, der frem for alt betone nivelleringen mellem forskellige former for materiale – og dermed nedskrivningen mod en fælles nul-værdi – snarere end det retoriske, sociale og politiske potentiale i det anvendte materiale.<sup>20</sup>

Med *Damebilleder* førtes happeningen ind i udstillingsrummet som et processuelt og alternerende forløb, hvor billederne ikke blot optræder som lavstemt eller betydningsstomt materiale, som begivenheder *per se*, men mere radikalt approprierer udstillingsrummet som platform for konfrontation og involvering. I sin ydre form var *Damebilleder* nok en seriel præsentation af skiftende billeder eller tableauer beslægtet med happeningens forløbsstruktur. Men udstillingen overskred samtidig den værdi-nivellerende struktur- og formbestemte definition, som lå til grund for Eks-skolens og Gernes' forståelse af happeningen. Hvert af de syv skiftende billeder bibeholdt betydningerne fra den virkelighed de var hentet fra, og frem for at lade udstillingsrummet ophæve disse betydninger blev de potentialiseret, så de udfordrede udstillingsrummet som neutral ramme. Der etableredes en matrix – ikke i form af en fiktiv rolle, der indlærtes og opførtes – men ved at overføre konflikter og figurer fra den samtidige politiske og sociale historiske virkelighed som underliggende betydningsstruktur. Forløbet af isolerede "Damebilleder" var ikke baseret på udviklingen af individuelle psykologiske roller eller karakterer, men på opbygningen som en strukturel modstilling mellem den historiske undertrykkelse og den kollektive kamp og sammenholdet som alternativ utopi var ikke uden morale, men derimod dybt forankret i den samtidige politiske ramme.

Udstillingen kan ses som udtryk for, hvordan den reale sociale situation føres ind i det symbolske felt. Udstillingen kan dermed forstås på linje med de første politiske feministiske aktioner, den nystartede rødstrømpebevægelse iværksatte som oprør mod udnyttelsen af kvinder og deres økonomisk og politisk underordnede sociale position. Den første rødstrømpeaktion i Danmark fandt sted den 8. april 1970 – blot to dage før udstillingens åbning – på Strøget i København, hvor omkring 15 unge kvinder iført bh'er med oppustede balloner, lange lysblonde

20. "Det hvide lys var det strukturerende element i forestillingen. Det skabte hvide rum i den mørke udifferentierede tomhed, hvide rum, der forblev tomme eller fyldtes med tilfældige billeder, levende eller statiske, for atter at tømmes. Billederne repræsenterede ikke værdier af nogen art, de var lige så tomme som hans egne billeder. Et gennemgående træk i forestillingen var ligestillingen af billeder af forskellig art, en nivellerung, således at maleri, skulptur, lysbilleder, hverdagsliving, levende situationer accepteredes på samme niveau. Det er den samme ligestilling, han har foretaget af sine egne billeder i forhold til udklipsbilleder fra ugepressen og lignende", Jane Pedersen, *Det er dejligt i Danmark, siger Paul Gernes* (København, 1971), 72.



parykker kunstige øjenvipper, smarte solbriller og brede hatte marcherede gennem strøget op mod Rådhuspladsen, hvor de smed de kunstige attributter væk i en skraldespand med påskriften "Hold Danmark Ren".<sup>21</sup>

For kunstnerne var det tilsyneladende vigtigt at trække en skillelinje mellem udstillingen og den politiske aktion som fænomen. Kunstnerne definerede ikke *Damebilleder* som en social aktion, men insisterede på dens karakter af kunstværk og af billede, med en afgrænset form, der er afsæt for refleksion, som Jytte Keller forklarede den presse, der var mødt frem – netop pga. plakaternes annoncering af Ludderen: "Vi stiller os solidarisk med rødstrømperne, men vælger den fredelige demonstrationsform [...] Hvis vi ville have været provokerende tog vi også mod kunder. Med det stationære billede gør vi virkeligheden kunstig. Vi vil skabe debat, men samtidig lave kunst."<sup>22</sup> Tilsvarende udtalte en af kvinderne til *Ekstra Bladet*: "Vi fremstiller en situation, som folk selv kan tage stilling til. Man kan ikke snakke med os, ikke købe os – det er et symbol, som fortæller om kvindens rolle i samfundet."<sup>23</sup>

Det var ikke mindst den insisterende "billedlige" iscenesættelse af kroppen, tableau-funktionen, der adskilte disse happenings fra den politiske aktion. Den billedlige funktion blev dramatisk pointeret i et statement formuleret deklamatorisk (og med versaler) af Lene Adler Petersen, der ikke selv deltog i udstillingen men blev interviewet til Svensk TV2 Direkt:

DENNE UDSTILLING ER TRAGISK  
FORDI DEN FREMSTILLER KVINDEN AF I GÅR  
FORDI DEN VISER KVINDENS HISTORISKE LIV OG STILLING  
AL HISTORIE ER TRAGISK  
FORDI KVINDENS HISTORIE ER TRAGISK  
DENNE UDSTILLING ER ET TRAGISK BILLEDE

DET BANALE TRIVIELLE HISTORISKE KVINDEBILLEDE  
ER HELE VERDENS TRAGEDIE.<sup>24</sup>

21. Drude Dahlerup, *Rødstrømperne. Den danske rødstrømpebevægelses udvikling, nytænkning og gennemslag 1970-1985* (Gyldendal, 1998), 180.

22. Jytte Keller, *Politiken*, 11.04.70.

23. *Ekstra Bladet*, 11.04.70.

24. Citeret efter manuskript i Lene Adler Petersens arkiv.

De aktualiserer og realiserer imidlertid et politisk potentiale. I happeningen som sådan kan man spore en generel dekonstruktiv intention: Den destabiliserer det autoritative subjekt ved at glide fra en "renæssancekonception" til et postmoderne subjekt, der er konstrueret af kulturelle praksisser, ligesom den angriber modernismens strukturer og institutioner. Men kvinders performance tilføjer en kritik af en patriarkalsk kultur, gennem strategisk demonstration af objektgørelsen af kvinder og iscenesættelsen af utopiske modbilleder. Implikationerne af denne kritik kan forstås gennem den efterfølgende feministiske teoris repræsentationskritiske læsninger, med omdrejningspunktet i bevidstheden om, at "Kvinde" som objekt, som kulturelt konstrueret kategori, i virkeligheden er grundlaget for det vestlige repræsentationssystem. Som Jeanie Forte har påpeget:

"All women's performances are derived from the relationship of women to the dominant system of representation, situating them within a feminist critique. Their disruption of the dominant system constitutes a subversive and radical strategy of intervention *vis à vis* patriarchal culture."<sup>25</sup>

Ikke mindst det indledende tableau understreger emphatisk kvindens rolle som objekt – underlagt det mandlige blik og en maskulin dominans. Ved at optræde som luddere konfronterede de skiftende kunstnere flere år før for den teoretiske repræsentationskritik repræsentationens centrale udfordring: at faktiske kvinder netop pga. repræsentationens operationer bliver fraværende i den hegemoniske kultur og enten må bære en maske (i form af maskulinitet, falskhed, simulation, forførelse) eller give sig i lag med at demaskere selve den modstilling, hvori de er den modstillede, den Anden.<sup>26</sup> "Ludderen" skaber en akut bevidsthed, der ekspliciterer kvinders undertrykkelse i patriarkatet. Med ludderen præsenterer kunstnerne et bestemt billede af kvinden som krop og som vare, fanget i en situation, hvor hun venter og faldbyder sig, og gennem sit billede sætter sig selv til skue og til salg i en vinduesudstilling. Luddertableauets afklædte og poserende kvinde mimer samtidig kunsthistoriens galleri af nøgne kvinder og refererer dermed til en lang tradition i billedkunsten, hvori der institueres en parallel mellem kvindelig skønhed og billedets skønhed, og dermed kvindens placering i kunstens økonomi.<sup>27</sup>

25. Jeanie Forte, "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism" in red. Sue-Ellen Case, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990), 251 ff.

26. Jf. fx Michele Montrelay, "Femininity" in *m/f: a feminist journal* 1, 1978.

27. Lynda Nead, *The female nude: art, obscenity and sexuality* (London: Routledge, 1993).



Denne dekonstruktive pointe blev understreget af de to efterfølgende tableauer, som på hver sin måde bruger den kvindelige krop som omdrejningspunkt for parodiske og oprørske billeder: Den banale og dagligdags fortolkning af Skønheden iscenesættes inden for stormagasinet kapitalistiske snarere end den æstetiske teoris filosofiske register. Hermed demaskeres "skønheden" som idealbegreb og fremstår som sminke, som ren industri og økonomi – mens tableaet samtidig åbner for sminkens og maskens legende potentiale på tværs af kønsforskelle. Tilsvarende iscenesættes gennem opvasken en metonymisk forskydning af kroppen med den *abjekte* materielle legemlighed i bunkerne af beskidt og ildelugtende husgeråd, der peger på den undertrykte krop som en uerkendt og usynlig økonomi.

Til gengæld synes de sidste tre tableauer, der bryder de statiske rammer og sætter forskellige aktive dynamiske processer i gang, at bryde med og overskride repræsentationens økonomi. Ikke gennem en faktisk politisk handling, men via et utopisk scenarie gennem happeningformen, hvor kunstnerens egen krop, forstået som del af det sociale legeme, skabte et aktivt og uforudsigeligt billede, men ikke så meget syntes at være et billede "af kvinder" men et socialt billede artikuleret gennem kvinder. Det performative moment lå som i de første tableauer især på kunstnerens side, men publikum blev inddraget som aktører, mens en udenforstående betragterrolle var ladet ude af billedet, mest markant med udstillingens afslutning med en fest, hvor alle var indbudt, og hvor adgangskravet var en underlæggelse af billedet: "Kun adgang for folk i rødt tøj".

#### ENGAGERINGEN AF BESKUEREN

Damebilleder satte som den første samlede manifestation fokus på udstillingsrummets sociale og ideologiske implikationer og var bemærkelsesværdig nuanceret både i sin uddybning af samfundets kolonisering af kvinder og i sin udfordrende og radikale iscenesættelse af udstillingsrummet som led i samfundets generelle udelukkelse af kvinder. Endvidere understregede den gennem den kollektive manifestation og iscenesættelsen af et fælles billede og forløb frem for en række individuelle værker affiniteten til den samtidige kvindebevægelse.

Den kollektive holdning prægede de fleste af det kommende årtis feministiske udstillinger af kvindelige kunstnere. I de følgende år udviklede kvindelige kunstnere også i deres individuelle udstillingsprojekter forskellige greb, der kan ses som en bestræbelse på at situere og kontekstualisere deres udstillinger i samtiden. Med bevidstheden om at være del af et kollektivt historisk opbrud synes en væsentlig strategi at være at etablere en relation, der engagerer og inddrager beskueren. Ursula Reuter Christiansens første soloudstilling, *Det drejer sig om os!* på Daner Galleriet i 1972, bestod af et enkelt maleri, hvor portrætter af 12 samtidige kendte

politiske skikkelser – mænd og kvinder – approprieret fra samtidige aviser som fx *Land og Folk*, er placeret bag et dækket kaffebord. Det intime og private rum, der konstitueres af kaffebordet, danner således omdrejningspunkt for en politisk situation. Foran maleriet havde hun placeret et lige så langt bord – dækket som på maleriet – som med sin konfrontative fysiske invitation til beskueren i samspil med maleriet etablerede "en politisk aktion".<sup>28</sup> Kirsten Justesens udstilling *Husmorbilleder* på Tranegården i 1975 – hvis politiske perspektiver var ekspliciteret gennem et langt citat fra den russiske feminist og socialist Aleksandra Kollontajs (1872-1952) *Mit liv – kvinde og kommunist*<sup>29</sup> – greb til mere konkrete metoder til inddragelse af beskueren og arrangerede en videoworkshop, hvor kvinder var inviteret til at bidrage med udsagn om, hvordan de oplevede husmorrollen. Samtidig var workshoppen perspektiveret i en afdeling af udstillingen koncentreret om video, hvor hun dels viste sin egen film *Husmorvideo*, dels arrangerede forevisning af den fransk-canadiske kunstner Claire Poiriers film *Kongedøtrene* om Quebec-kvindernes tilværelse som nationalt og socialt koloniserede igennem tre århundreder.<sup>30</sup>

Mellem Ursula Reuter Christiansens symbolsk iscenesatte invitation og Kirsten Justesens konkrete involvering af beskueren som billedproducent etablerede Lene Adler Petersen en strategi for direkte involvering af betragteren ved at bruge spillets struktur. Hendes udstilling på Tranegården i 1975 hed *Billeder til et lotteri* og bestod af et stort antal værker – tegninger, collager, fotos, malerier og installationer – der hver især fungerede som konceptuelle, filosofiske og satiriske afsøgninger, der udfolder sig i et skæringspunkt mellem en genstandsmæssig objektivitet og den samtidige historiske og politiske virkelighed, ofte med et perspektiv, der refererede til en specifikt kvindelig livsverden. Midt i udstillingen var placeret et bord, hvor man kunne sidde og spille et spil i form af multiplen *Et billedlotteri 1975* (1975), der var udformet som et billedlotteri: 7 spilleplader, hver med 15 billedfelter, hvis billeder var forskellige på hver af de 7 spilleplader men svarede til de samme 7 begreber. Spillereglerne lød:

"Oplæseren læser et ord ad gangen. Det gælder om at få flest ord. Spillerne må hver især argumentere for at få ordet. Den der kan bevise, at ordet tilhører et billede på hendes/hans kort, får ordet."

28. Jane Pedersen, *Information*, 28.06.72.

29. Aleksandra Kollontaj, *Mit liv – kvinde og kommunist* (København, 1974). Bogen var netop udkommet på dansk.

30. Anm. af Lis Vibeke Kristensen i *Information*, 19.03.75.

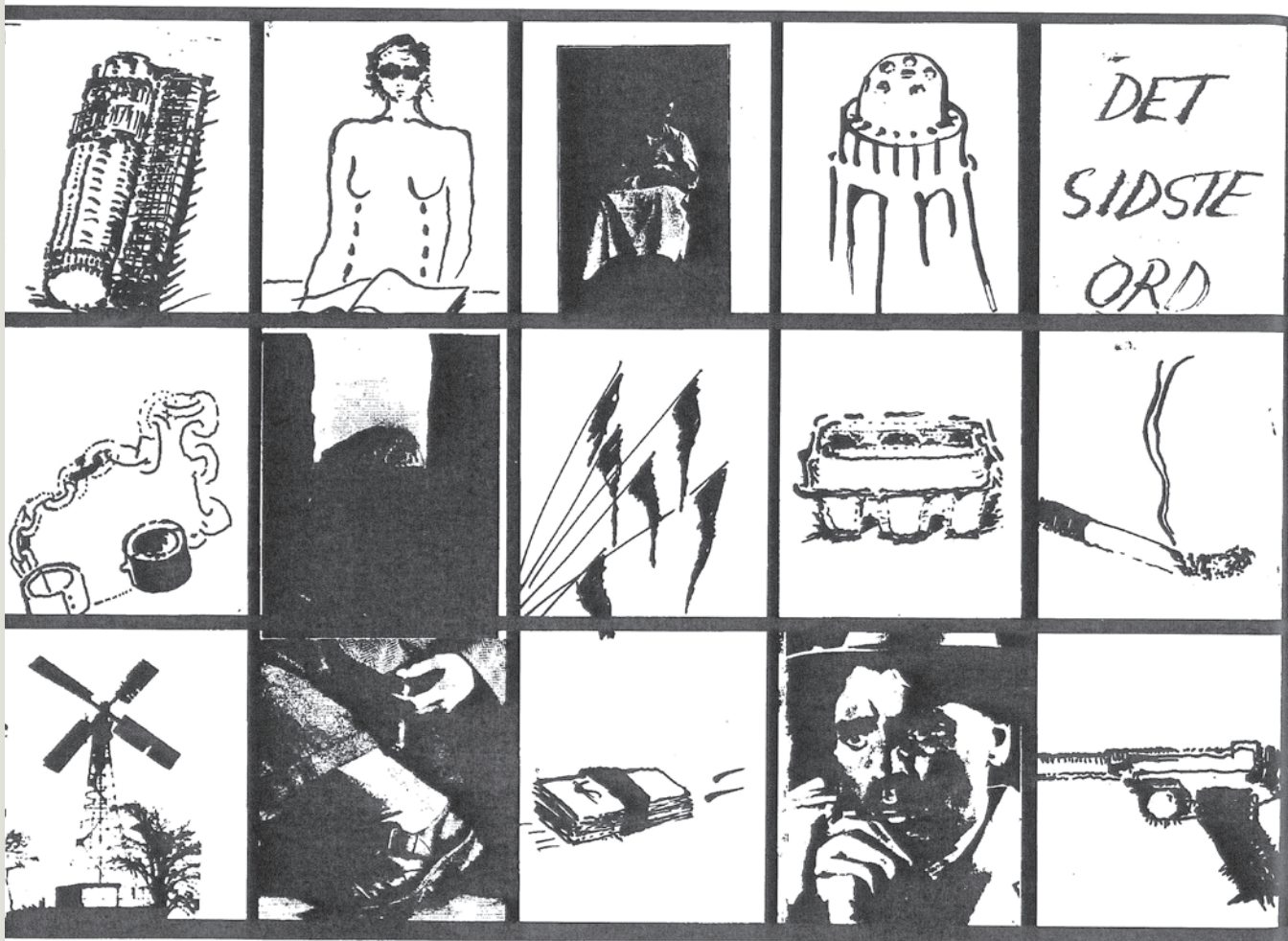
BIRGITTE ANDERBERG

Modsat det traditionelle billedlotteris ligefremme relation mellem ord og billede, er *Et billedlotteri 1975* en iscenesættelse af kampen om betydningen, hvor hver spiller har mulighed for at "vinde" ordet eller begrebet gennem argumentationen for sit billede. Billedlotteriets invitation til analytisk engagement dannede samtidig indgang til udstillingens værker, der alle kunne læses under det kritiske motto: "Tænk med øjnene!". De forskellige greb skar igennem udstillingen som konstitueret af enkeltstående værker og omskabte med åbningen ud mod beskueren disse til elementer i en større fortælling.

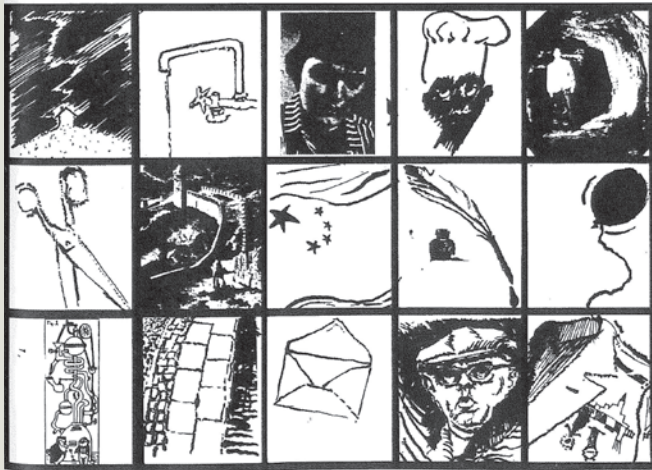
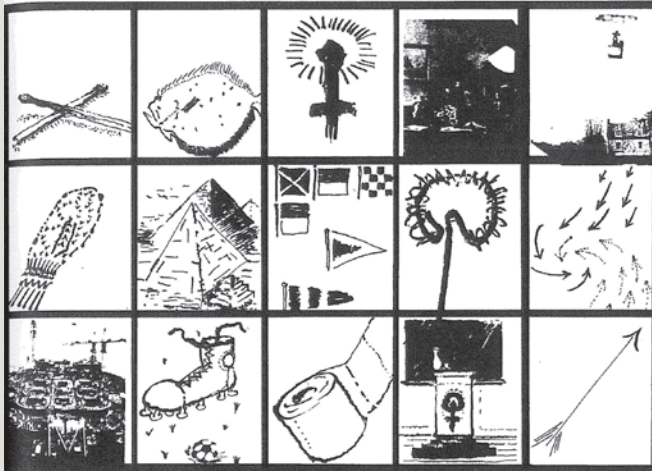
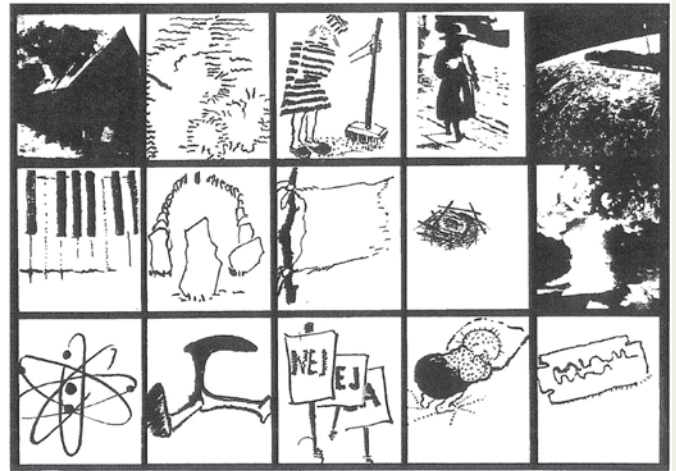
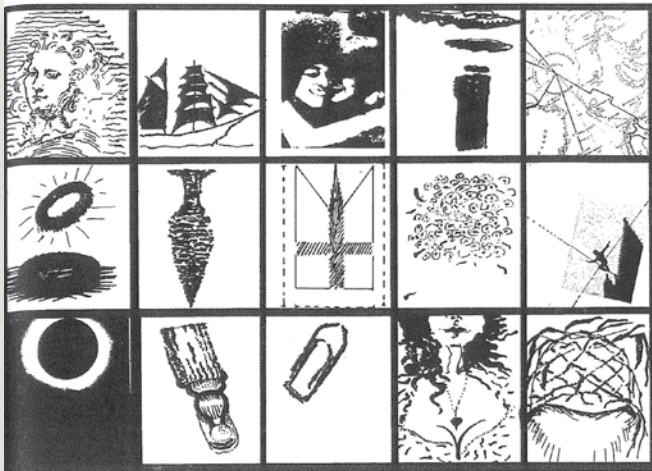
LENE ADLER PETERSEN

*Et billedlotteri, 1975*

Multiple, 1975.







ILD	VAND	KVINDE	MAD	REJSE
	✂			
HÅND	STEN	FLAG	ÆG	LUFT
ENERGI	FOD	PAPIR	MAND	VÅBEN

Andre udstillinger ophævede mere radikalt det enkelte værk og udfoldede sig som installationer, hvis enkeltelementer indgik i et større billede. Det er ikke mindst tilfældet med Jytte Rex' udstillinger. Rex kaldte sin første separatudstilling i 1973 *Galleri-operette. En performance*.<sup>31</sup> Med den dobbelte eller hybride genrebetegnelse overskred hun den traditionelle sondring mellem kunstarterne, ligesom hun med begrebet performance eksplicit placerede udstillingen i forlængelse af happeningstraditionen.<sup>32</sup>

Udstillingen bestod af to niveauer, et lydligt og et visuelt-tekstligt, der begge bygger på indsamlet materiale, der er let redigeret, så det fremstår anonymt – og dermed på én gang med et fiktivt men også almengyldigt anstrøg – ikke som baseret på kunstnerens personlige historie og tilbøjelighed, men derimod på baggrund af og betinget af materialet.<sup>33</sup> Lydsiden bestod af båndoptagelser af pigebørn i forskellige aldre. I en høres tre piger, der leger, laver fortællinger og synger sange og glider ud og ind mellem forskellige roller i legens udefinerbare rum, der skrider mellem de hjemlige rammer, slotte og den vide verden, alt imens de fortæller, hvad de tænker på, hvad de drømmer om, hvad de kan lide, og hvad de ikke kan lide. I en anden taler en pige med afsæt i den hjemlige verden, hvor hun går og hjælper sin mor. I en tredje fortæller en pige med afsæt i den voksne socialitet, hun er på grænsen til at træde ind i.<sup>34</sup> Over for de på én gang konkrete og almene stemmer iscenesattes en på én gang historisk og fiktiv rammefortælling gennem en serie collager af fotos og tekster på gråt karduspapir arrangeret i fem "akter". Billederne er tilsyneladende en blanding af hverdagsfotos, feriefotos, snapshots, reklamebilleder og portrætter og spænder motivisk over kvinder, mænd, børn, landskaber og bybilleder. Teksten springer tilsvarende mellem forskellige positioner og udsigelsesplaner såvel som mellem mange forskellige sproglige niveauer, som stemmer og perspektiver, der skal opføres. Collagerne havde således karakter af et partitur, hvis fortolkning udfolder sig under læsningen.

31. Udstillingen blev vist på Daner Galleriet, hvortil der blev optrykt et nr. af *Daneryt*. Det blev genoptrykt som selvstændigt kapitel med overskriften "Stjerne" i billedromanen *Jeg har ikke lukket et øje*, 1978. Udstillingen blev desuden vist på Hvidovre Hovedbibliotek og Kunstbiblioteket i Lyngby, og blev i den forbindelse anmeldt af Jane Pedersen i *Information*, februar 1973.

32. Anvendelsen af begrebet performance på dansk optræder første gang i forbindelse med aktionsgruppen Tender Buttons' optræden ved en studenterfest i Stakladen i Århus 12. oktober 1968. Forestillingen var på plakaten annonceret som: Tender Buttons/ Performance/Tender Music /On Blue Berry Hill/(Moses, Gideon and Esajas)/ Præsenteret af: Per Kirkeby/Hans-Jørgen Nielsen/Bjørn Nørgaard.

33. Sådan som det i øvrigt også var tilfældet med romanen *Kvindernes bog* fra 1972, som det blev fremhævet af Erik Thygesen i hans anmeldelse af den i *Politiken* 25.11.72.

34. Optagelserne var også brugt i *Kvindernes Bog*, 1972, genudgivet 1979, og indgår i historierne "Sanne", "Sara" og "Karen, Maren og Mette", 284-291.



Som *performance* synliggør udstillingen imidlertid den fraværende krop – fraværet af en samlende og central udsiger. Til gengæld åbner den mod inkluderingen af beskueren som den, der ved sin læsning – og handling – aktualiserer partituret. Tilsvarende gælder Jytte Rex' følgende udstilling *Drømmen og den rasende latter. En historisk vision af 1970'erne*, der blev udført i samarbejde med forfatteren Inge Eriksen på Tranegården i 1974. Den historiske vision tog afsæt i Doris Lessing, som i *The golden Book* beskriver en verden "with nations, systems, economic blocks, hardening and consolidating; a world where it would become increasingly ludicrous even to talk about freedom, or the individual conscience". Uden for Tranegården var der hængt hvidt sengelinned op på tørresnore, som tomme lærreder. Indenfor var udstillingen bygget op som en installation, der bestod af fotos, tekster og genstande – fuglevinger, en slidt rygsæk, en hammer, en bålplads – og et flamboyant telt i rødt og sort, samlet af skørter, undertøj, bluser og sjaler. Mellem disse kulisser og rekvisitter var der centralt i udstillingen placeret tre kistelignende glasmontrer med hver sin kvindedragt, der blev beskrevet som "historiske personer" og romantisk visionært navngivet *Nomaden, Drømmeren og Oprøreren*. De var kondenserede udtryk for 1970'erne som historisk epoke sammensat af "afskrællede billeder, hvortil vi havde taget og brugt alt, der på nogen måde var en tilnærmelse til indholdet i billedet – det nødvendige billede – uanset om de var "litterære" eller "banale" eller æstetisk "urene".<sup>35</sup> Udstillingen forstås – i lighed med Jytte Rex' udstilling året før – bedst i dens teatraliske dimension som kulisse eller ramme for en *potentiel performance*, hvori beskueren gennem den involverende aflæsning så at sige selv skal etablere sig som deltager.

Fælles for udstillingerne var, at de anvendte den historiske situation som epistemologisk bagtæppe og gennem de specifikke performative greb åbnede mulighed for en engageret deltagelse. De konstruerer eller performer dermed også en bestemt betragter, for så vidt som betragteren opfordres til at reflektere over sin egen position. Med de performative greb etableres bevidste strategier til at forankre det kunstneriske arbejde i den sociale og politiske situation, og i en dynamisk relation til betragteren sigtes mindre på værket og mere på de kontekstuelle forankringer. Betydningen etableres således som en social realitet, som gennem

35. *Billedet som kampmiddel*, 94.



genopførelsen af eksisterende normer og sociale forestillinger samtidig forskydes. Gennem deres eksperimentelle praksis, der overskrider den institutionelt selvferentielle og griber ind i betragterens refleksion af sin egen virkelighed, synes de at foregribe en række af den relationelle æstetiks strategier, der approprierer udstillingsrummet som platform for sociale og politiske betydningsdannelser. De udfordrer dermed også udstillingsrummet som et værdineutralt rum og konstituerer det som et historisk og dynamisk sted i stadig historisk forandring.

