

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

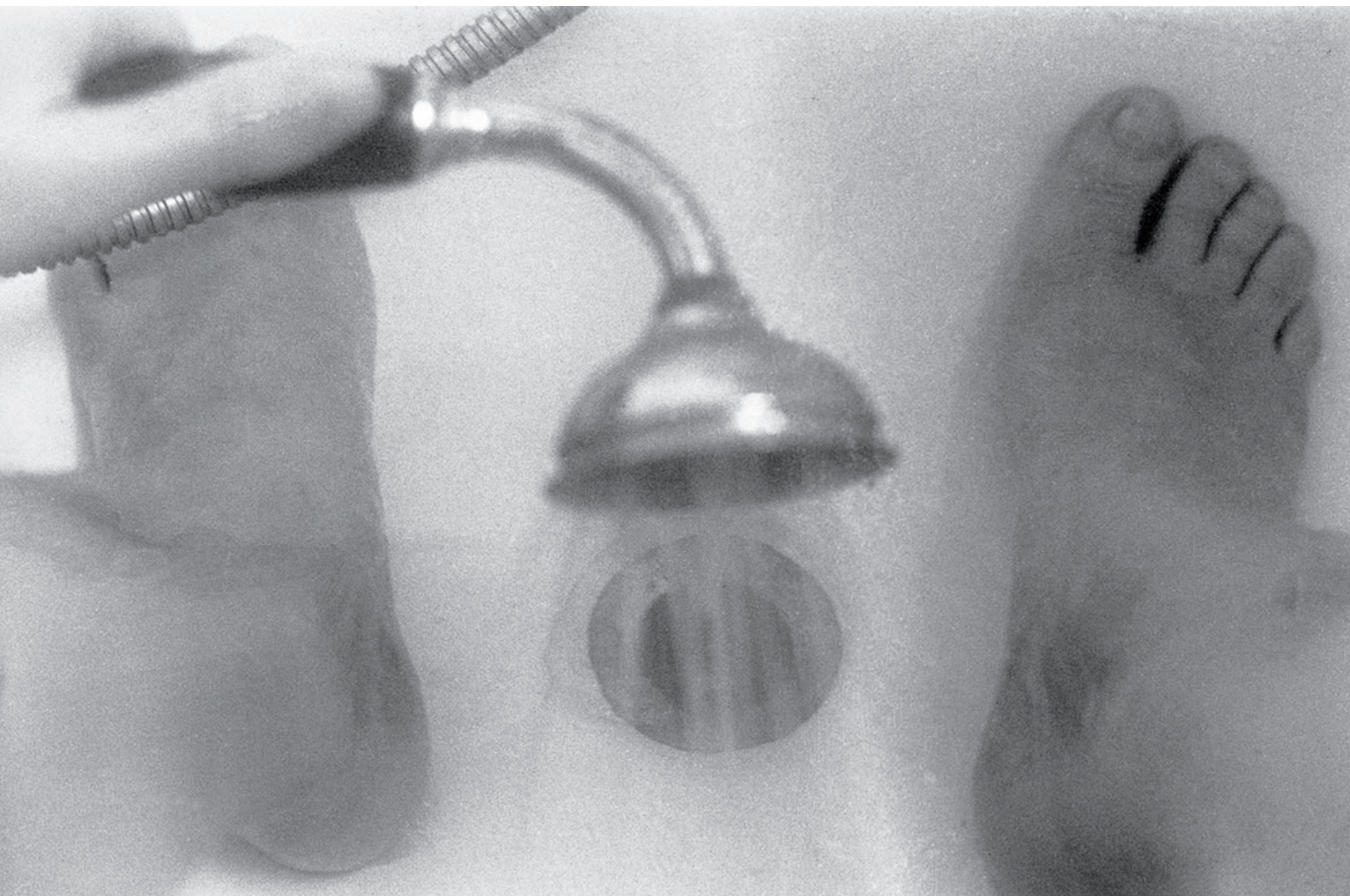
Nr. 31 2024

Fotografi Nu

Anne Kølbæk Iversen:

Det gengældte blik. Fotografiske selviscenesættelser som kunstnerisk strategi til forhandling af køn, identitet og seksualitet

DOI: <https://doi.org/10.7146/periskop.v2024i31.146556>



[1] Kirsten Justesen: *Rødgrød med fløde / Fish & Chips*, 1977.
Off-set print, 60 x 84 cm. Ed. 500. Kobberstiksamlingen Statens Museum for
Kunst o.a. Gengivet med kunstnerens tilladelse.

Det gengældte blik

Fotografiske selviscenesættelser som kunstnerisk strategi til forhandling af køn, identitet og seksualitet

På hvilke måder bruges fotografisk selviscenesættelse af den nøgne kvindekrop som kunstnerisk strategi i grænsefeltet mellem (selv)objektivering, seksualisering og frigørelse? Og hvilken rolle spiller de skiftende funktioner af billedet – som medium og som genre – for diskussionen af iscenesættelsens betydning? Med nærværende artikel ønsker jeg at se nærmere på forhandlingen af subjektivitet, identitet og blikke, som det kommer til udtryk i arbejdet med fotografiske selviscenesættelser af den danske kunstner Maja Malou Lyse fra årene 2016-22 i dialog med selvportrætter af en tidligere generations feministiske kunstner, Kirsten Justesen, fra slutningen af 1970'erne.¹

Som jeg læser de to kunstneres praksisser, inspirerer de til at genoverveje relationen og udvekslingen mellem et poserende objekt og et betragtede subjekt, som det er udtrykt i billedet og forhandles i kunsten, gennem deres engagement med køn, seksualitet og billedet som noget performativt. Den følgende analyse vil derfor fokusere på de to kunstneres brug af den fotografiske selviscenesættelse og de forhandlinger, der finder sted af repræsentationens betydning, set i relation til de kontekster og via de infrastrukturer, billedet distribueres og cirkulerer i.²

Billedet som motiv, medium og kontaktpunkt

Undersøgelsen bidrager til en diskussion af fotografiet i kunsten i dag, idet det digitale og digitalt distribuerede fotografi udvider kunstens rammer og billedets funktion i kraft af de ændrede materielle, sociale og tekniske aspekter, som

virker tilbage på betydningsdannelsen (uden dog at overstyre den) (Belting 2005; Præstegård Schwartz 2022; Elleström 2011). Jeg har valgt gennemgående at bruge termen "billede" som en samlebetegnelse for forskellige typer af visuel repræsentation, idet jeg er mere optaget af billedets betydning, og hvordan betydningen dannes og forhandles – med medieteoretiker Lars Elleströms (2011) ord: dets "semiotiske modalitet" – end af særlige kendetegn ved fotografiet som teknisk medium. Dog hviler dele af analysen også på en analytisk opmærksomhed på distinkte billedformer, der er kontekstuel og konventionelt kvalificerede, herunder fx på den ene side fotografiet som kunstform og billedpornografi på den anden, samt på en interesse for den cirkulation og distribution, muliggjort gennem digitalisering, der er et særligt vilkår for billeder i dag (Harbinson 2019; Præstegård Schwartz 2022). Jeg argumenterer for, at en diskussion af betydningen af repræsentationen af kvindekroppen i kunsten må føres sideløbende med en analyse af billeders modaliteter og skiftende sociale og æstetiske funktioner (Gade 1997; Elleström 2011; Harbinson 2019).

Den britiske kunsthistoriker og -kritiker Isobel Harbinson (2019) beskriver billeder som kontaktpunkter. Vi producerer billeder, men billeder producerer også os, og gennem kunsten kan vi blive opmærksomme på billedernes performativitet, som dermed kan forhandles. Hun påpeger dog også en væsentlig ændring i billeders funktion som følge af den digitale kulturs distribution og cirkulation af billeder, hvor det ikke giver mening at skelne mellem det levede liv og en online tilstedeværelse; "an online persona is the necessary extension of an unfixed self" (28). Inspireret af Harbinsons billedteori vil jeg analysere de to kunstneres brug af den fotografiske selviscenesættelse som performance på flere niveauer. For det første ser jeg billederne som en performance af køn, identitet og seksualitet, som kunstnerne afspejler og forhandler med udgangspunkt i hver deres tid, for det andet som en performance af de kontekster og infrastrukturer,³ der styrer deres tilsynekomst og læsningen af dem – herunder kunsthistorien, populærkulturelle billeder, (post)pornografi og digitale billedkulturer – og for det tredje som en performance af blikudvekslingen mellem betragter og betragtet, og hvad den indebærer på tværs af aktualiseringer.

Som jeg læser de to kunstneres praksisser, artikulerer de hver især en kamp for at være subjekt: subjekt for sin kunst og sit arbejde, subjekt for sin krop, subjekt for sin lyst. Samtidig er der væsentlige forskelle i deres arbejde med det fotografiske selvportræt set i forhold til de billeder, de reagerer på, og de kontekster og infrastrukturer, de virker ind i, som afspejler de modsætninger og ambivalenser, der er til stede i såvel feminismen som samtidskunsten i dag.

Maja Malou Lyses sexkritiske tableauer

Billedkunstner Maja Malou Lyse (f. 1993), der har taget afgang fra Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler i 2022, blander i sin praksis pin-up-æstetik med selv-gynækologi, ligesom hendes værker kombinerer eksplicit pornografisk materiale med et mere uskyldigt og piget univers. Omdrejningspunktet er seksualitet og sex, men ikke på nogen entydig måde. Lyse har da også udtalt, at sex er noget af det mest komplicerede, der findes, "bare at have en krop er kompliceret" (Lyse citeret i Bech-Jessen 2021, 51).

Der er noget flertydigt over Maja Malou Lyses værker, selfies og portrætter, som trækker på en vifte af feministiske, kropsaktivistiske og pornografiske forlæg, fra softcore til hardcore. I publikationen *Girlification* (2019), lavet i samarbejde med fotografen Petra Kleis, er Lyse portrætteret i diverse iscenesatte scenarier: på motorcykel iført et lyserødt velourjoggingsæt, med sine bryster hængende ud af det nedrullede vindue på en bil m.m. Kleis' billeder er blevet ikoniske for Maja Malou Lyses univers, hvor vi inviteres med ind under dynen på pigeværelset, ligesom de i sig selv er appropriationer af ikoniske motiver af den sexede kvinde eller pige.⁴ På Lyses Instagram-profil, *habitual_body_monitoring2*, er der en lang række fotos af kunstneren selv i forskellige iscenesættelser, mere eller mindre eksplicit seksualiserede, og profilen fungerer både som katalog over Lyses værker og som en selvstændig platform for præsentation og distribution af billeder.⁵ Her mødes værker tænkt til en kunstkontekst med billeder produceret til magasiner eller til det sociale medie, som Instagram er.

Lyses praksis på tværs af udstillinger og selviscenesættelser lægger sig i forlængelse af et feministisk projekt, der gør op med opfattelsen og repræsentationen af kvinden som objekt for et udefrakommende blik og begær og insisterer på retten til egen krop, seksualitet og lyst. Såvel kunsthistoriker Camilla Paldam som kritiker Maria Kjær Thomsen har peget på, at det er vigtigt med influencere på Instagram som Maja Malou Lyse, der står frem og medvirker til at bryde tabuer om fx kvinders menstruation og onani (Kjær Thomsen 2019; Paldam interviewet af Juul 2021, 56). Samtidig lyder kritikken, at hun reproducerer stereotyper af den sexede, objektiverede og selvobjektiverende kvinde, som hun personificerer.⁶ For Lyse selv er selviscenesættelsen udtryk for et ønske om at tage ejerskab over sit eget billede på tværs af kunst- og digitale platforme (Lyse citeret i Bech-Jessen 2021, 44).

Lyses praksis inkluderer fotografi, video, skulpturer og installationer og trækker derudover tråde til mere populære genrer som fotoserier i magasiner, den føromtalt bog *Girlification* og udsendelsesrækken *Sex med Maja* sendt på DR2 i 2019. Hun har tidligere blandt andet udstillet en overdimensioneret dildo

og et videoværk med en monolog fremsagt af kunstnerens kønslæber, udstillet på udstillingen *Art & Porn*,⁷ og collagebaserede montere over kunsthistoriske og teoretiske forlæg på udstillingen *Revenge Body*.⁸

En kunsthistorisk forgænger til arbejdet med sin egen krop i iscenesatte tableauer er den danske kunstner Kirsten Justesen, som jeg i det følgende vil introducere som dialogpartner til Maja Malou Lyse gennem en sammenlignende læsning af de to kunstneres værker.

Kirsten Justesen – kvindens omstændigheder og *Pussy Power*

Kirsten Justesen (f. 1943), der er uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademis billedhuggerskole i 1975, trækker i sin praksis på en skulpturtradition, der har brugt kvindekroppen som model og motiv, men hun kortslutter den traditionelle relation mellem skulptør og model ved som billedhugger at bruge sin egen krop og stille sig op på soklen. Hun har udtalt om sig selv, at hun er en “doven billedhugger”, der i stedet for at forme leret eller marmoret har formet sin egen krop i diverse tableauer.⁹ Justesens motivkreds er hentet dels fra den antikke skulptur og 1800-tallets kunst, dels fra hjemmet (husmoderens arena) og fra naturen og elementerne, hvor is, hav, bjerg med mere trækkes ind i de fotografiske, skulpturelle og performative værker. Selvom Justesen som oftest optræder nøgen, er det seksuelle ikke eksplicit. Man kan dog argumentere for, at et af hendes tidligste værker, *Sculpture# 2* (1968), henviser til den sexismen, hun har observeret eller oplevet som kvinde og kunstner, hvor man gerne sås som objekt for kunsten, men ikke som dens subjekt. På lignende vis peger silketrykket *Pussy Power* (1971), der i blåsorte toner gengiver en afstøbning af kunstnerens gravide krop, på kvindekroppens potens, dens *power*, som en reproducerende og producerende krop, der også er subjekt for sine egne begærsinvesteringer (Knudsen 2001, 180).

En stor del af Justesens værker er formet som en respons på eksisterende blikke og relationer mellem kønnene – det vil sige *kvinden* og *manden* – og de kønsroller, man har været forventet at tilpasse sig. Der er en polemisk kant i Justesens værker, som spiller op ad en forventning om, at kvinden på samme tid skulle være hustru, mor, husmor og begærsobjekt. Justesens persona generobrer handlekraften og viser, hvordan reproduktivt arbejde er et regulært stykke arbejde (*Klassekampen*, 1976), hvordan kvindekroppen og arbejdet tilhører kvinden selv – også som kunstnerisk materiale – og at nydelse kan finde sted på kvindens egne præmisser (*Rødgrød med fløde*, 1977). Justesens iscenesættelser som skulptur og på foto præsenterer kvindekroppen, der er stillet op og an for kunstnerens blik, men hvor der nu er sammenfald mellem kunstnersubjekt og kunstnerisk objekt.

Diskussionen om den objektivering og instrumentalisering af kvinder, der finder sted gennem repræsentationen af kvindekroppen anskuet som passiv, seksualiseret og genstand for mandens begær, har haft en central plads i den feministiske kritik siden 1970'erne, blandt andet fortættet i idéen om *the male gaze* og i sidestillingen mellem pornografi og undertrykkelse af kvinder.¹⁰ Det mandlige blik bliver her ikke kun knyttet til det visuelle, men til en magtposition, hvor manden er den, der dels definerer kvinden, dels agerer i forhold til hende, mens kvinden indtager positionen som det formbare materiale, der afventer mandens initiativ.¹¹

Justesen gør med sine værker op med forventningen til kvinden om, at hun ikke er andet end et materiale for mandens aktiverende hænder og blik. I et nyere interview fra Louisiana Channel udtaler Justesen, at hun arbejder med sit eget blik på sin krop for at undgå diskussionen om subjekt og objekt. Kunsthistorien har længe brugt det mandlige blik og er fuld af kvinder uden tøj på – "... nu er det kunstneren selv. Godt. Vi bevæger os fremad" (2013).¹² Det er denne kunsthistorie, Justesen med sine skulpturer og billeder forholder sig til og genforhandler. I stedet for en idealiseret, abstrakt krop "klædt i nøgenhed" (Berger 1972) stiller hun den faktiske, kødelige krop op på soklen og præsenterer den, som den er indskrevet i en specifik historisk og kulturel kontekst – en kontekst, som værkerne samtidig er med til at forskyde gennem nøje iscenesatte poseringer og tableauer (Knudsen 2001).¹³ Siden starten af 1970'erne har Justesen således skabt en lang række værker, der, med kunsthistoriker Vibeke Vibolt Knudsens ord, "caustically, tenderly and ironically discuss the situation and position of women in both the private and the public spheres" (2001, 179).

At være subjekt for sin kunst og subjekt for sin nydelse

I en nyere billedserie præsenteret i magasinet *Numéro Berlin* optræder Lyse i en autoerotisk scene med bruseren som masturbationsværktøj [2].¹⁴ Dette motiv falder påfaldende sammen med motivet i Justesens værk *Rødgrød med fløde* (1977) [1], hvor vi ligeledes har at gøre med, hvad jeg læser som en autoerotisk scene med en bruser. Justesens værk er et s/h-fotografi taget i et badekar, hvor man ser et par spredte ben og et brusehoved rettet mod det sted, hvor kønnet må formodes at være. Det befinder sig dog uden for billedets kant. Lyses billeder er i farver, og man har fuld adgang til at betragte hendes ben, køn, krop og ansigt. På et af billederne bliver ens betragtende blik også gengældt. Hvor betragterens blik hos Justesen er synkront med kunstnerens eget, er det hos Lyse placeret som et møde mellem hendes eget og et udefrakommende blik, både fotografens og den implicitte betragters.



[2] Maja Malou Lyse: *Numéro Berlin*, december 2022.
Foto: Petra Kleis. Gengivet med kunstnerens og fotografens tilladelse.

Maja Malou Lyse har udtalt, at forskellen mellem hendes billeder og fx pornografiske billeder er, at hun selv har taget dem, at *hun* er producenten og afsenderen. Dog artikuleres der fortsat en kritik af det udtryk, hun repræsenterer, på baggrund af en mistanke om, at den seksuelle *empowerment* og selvstændighed i den aktuelle feminisme er udtryk for en internaliseret objektivisering, eller selvobjektivering, forklædt som frihed (Varslev-Pedersen 2016). Som

sat på spidsen af den britiske filosof Amia Srinivasan (2022): “[d]ette er ikke for at sige, at sex ikke kan være fri. Feminister har længe drømt om seksuel frihed. Det, de nægter at acceptere, er den dårlige efterligning: sex, som foregiver at være fri, ikke fordi den er ligestillet, men fordi den er allestedsnærværende” (12). Selvobjektivering refererer til, at man som subjekt gør sig selv til genstand for andres forventninger til fremtræden og adfærd, fx ved som kvinde at opføre sig kvindeligt eller feminint og overvåge sig selv i en internalisering af udefrakommende forventninger (Calogero 2012; Varslev-Pedersen 2016). Inspireret af Simone de Beauvoirs analyse af selvobjektivering argumenterer Cæcilie Varslev-Pedersen (2016, 202) for, at et billede, som umiddelbart udstråler frigørelse og autonomi, kan læses som udtryk for en internaliseret objektivering og forventning om, hvad man som kvinde skal være for andre – og dét uanset, om man selv har taget billederne eller ej. Beauvoir påpeger, at selvom alle mennesker lever en tvetydig eksistens mellem en aktiv, spontan subjektivitet på den ene side og en passiv, stivnet genstandslighed på den anden, er denne distinktion i patriarkalske samfund kønnet.¹⁵

Den amerikanske kunsthistoriker Amelia Jones (2006) foreslår at betragte billedet (primært selvportrættet) som en på én gang objektiverende og subjektiverende gestus, idet det subjekt, billedet må formodes at repræsentere, aldrig endegyldigt kan indfanges i billedet. Hermed påpeger Jones nødvendigheden af at gentænke både objektivering og måden, hvorpå magt kan udtrykkes gennem blikket med fokus på det relationelle og intersubjektive. Billedet iscenesætter – eller performer – dermed, jf. Jones, såvel den repræsenterede som beskueren og det forhold, der er oprettet mellem betragter og betragtet (60). I stedet for at tro på billedets funktion som en empirisk repræsentation for tanken og et udtryk for en entydig identitet lægger Jones i sine analyser op til at se på de identifikationer, der er på spil i billedet, og på det *spil*, som billeder kan lægge op til.¹⁶

Jones’ pointe er, at det er muligt gennem iscenesatte billeder at sætte de processer i bevægelse, som er stivnet – fetisheret – i tankegangen omkring det fetisherende mandlige blik i feministisk visuel teori gennem 1970’erne og 1990’erne. Hun påpeger, at den feministiske kritik af binære logikker – eksemplificeret i magtforholdet mellem et betraggende, producerende og aktivt subjekt og et betragtet, passivt objekt – risikerer at bidrage til at opretholde samme logik (71). Jones’ analyse af billedets funktion er produktiv i læsningen af de selv-iscenesatte portrætter, idet fokus forskydes fra en opmærksomhed på forholdet mellem affundet objekt og affundende subjekt til en opmærksomhed på forholdet mellem betragter og betragtet. Hvis der hos Justesen er tale om en forhandling af blikket på kvindens krop og køn, idet hun indsætter sig selv som både model

og fotograf, som subjekt og objekt for nydelsen på samme tid, er der hos Lyse snarere tale om en iscenesættelse af blikudvekslingen mellem hende og en implicit betragter. Med Jones' analyser in mente bliver det derfor relevant at spørge ind til, hvad det er for historiske kontekster, visuelle forlæg, blikudvekslinger og beskuerkonventioner, som Justesens og Lyses billeder iscenesætter og eventuelt forhandler, dvs. *performer*.

Et performeret og performende billede

I videoværket *Antibodies* (2022), der var Lyses afgangsværk fra kunstakademiet, opløses skellene mellem hendes værkproduktion og hendes billedproduktion til kommercielle magasiner, public service og sociale digitale platforme på interessant vis. *Antibodies* spiller på kontrasten mellem en kritisk/analytisk og indlevet/eksperimenterende tilgang til egen seksualitet og iscenesættelsen af sig selv. Her optræder Lyse i rollen som dels vært, dels efterforsker, dels model i en afsøgning af forholdet mellem krop, repræsentation, seksualitet og nydelse. Udstyret med en blok papir, kuglepen og en animeret vibrator på skulderen går hun på jagt efter svar omkring kroppens status og forholdet mellem kroppen og dens repræsentationer. Det hele har karakter af leg og iscenesat skepsis, og den undrende Lyse mimer det velkendte: "I couldn't help but wonder ..." fra TV-serien *Sex and the City*.

Lyse undrer sig i videoen over, hvordan vi ser på og har set på kroppen, og hvad det betyder at blive portrætteret, portrættede sig selv og stille sig an for andres betragtning. Med den europæiske kunsthistorie som bagtæppe forklarer Lyse, at kvindekroppen gennem historien er blevet formet efter udefrakommende blikke, og hun giver i dette værk udtryk for en usikkerhed over for, hvorvidt præsentationen af den seksualiserede krop – og primært kvindekroppen – underminerer kvinders autonomi og adgang til egen krop. I videoværket nævner Lyse selv kunstnerne Cindy Sherman (f. 1954) og Sarah Lucas (f. 1962) som kunsthistoriske forbilleder, der begge har arbejdet med fotografiske selvportrætter og derigennem udstiller eksisterende konventioner for, hvordan kvinder forventes at se ud og opføre sig (også som kunstnere).

Værket kondenserer flere af de spørgsmål og problematikker, der har omgærdet Lyses praksis gennem de seneste år, idet det netop rejser spørgsmålet omkring billedets funktion i forhandlingen mellem affirmation og kritik af eksisterende strukturer, som jeg vil uddybe nedenfor. Dets iscenesatte karakter giver det et selvrefleksivt – men også meget selvbevidst – lag, hvor det humoristiske har fået lov at vinde over det analytiske og kritiske. Det havde måske været bekvemt med en mere radikal positionering fra Lyses side, der tydeligt gjorde op med en kommerciel og poleret æstetik, og hvor hun endda nægtede at gøre sig

selv til begærsobjekt. Lyse lufter da også den tanke i videoværket, at hendes værk ville stå stærkere, hvis hun havde undladt at vise sin egen eller andres afklædte kroppe. Omvendt spejler værket direkte nogle af de dilemmaer, der er til stede i en samtidig visuel kultur og kunst, hvor det er svært at pege på et “udenfor”, hvorfra kritikken kan formuleres. Som jeg læser det, lægger Lyse med videoværket krop til denne dobbelte funktion af at være subjekt og objekt, der er så kendetegnende for den visuelle kultur i dag; at man ikke kan være betragter uden også at blive betragtet.

Men jeg tager nogle gange mig selv i at tænke, om det virkelig hjælper at beskæftige sig så meget med sit eget selvbillede. Gør det os i virkeligheden mere selvbevidste og endnu mere fremmedgjorte i forhold til os selv og vores krop? Jeg ved det ikke. Men jeg kan godt lide, at jeg ikke ved det. (Lyse citeret i Hilton 2022, 42)

Navnet på Lyses Instagram-profil, *habitual_body_monitoring2*, introducerer en term, der dækker over at overvåge sin egen krop og fremtræden, og vidner dermed om en bevidsthed om det vilkår, at hendes iscenesættelser er formet af udefrakommende forventninger og visuelle former (Grippio & Hill 2008). Det kan ses som en understregning af, at hendes fremtræden og iscenesættelser afspejler og gør opmærksom på gældende forestillinger om den sexede og frigjorte kvinde. Samtidig kan det også læses som et carte blanche til ikke at gøre op med de forventninger, der dikterer, hvordan kvinder (eller andre køn) skal se ud, klæde sig eller have sex, fordi det netop er kulturelt formet. Markeringen af det habituelle og kulturelt formede spejler en af Justesens tidlige skulpturelle og fotografiske værkserier, *Omstændigheder* (1969/1973), omend de to kunstners strategier og virkemidler er forskellige, hvilket jeg vil uddybe nedenfor.

Omstændigheder er et værk i flere dele, der dels består af aftryk af kunstnerens gravide mave – blandt andet påklippet fotografier af familier, kvinder, mænd og børn som en kommentar til de kulturelle omstændigheder, en graviditet, fødsel og hverdag med børn er – dels af en fotografisk serie på 100 s/h fotos, hvor Justesen optræder gravid i forskellige opstillinger, blandt andet sammen med en hvid gipstorso af sin gravide mave (Knudsen 2001, 184) [3]. Justesens værk fremhæver de forventninger og strukturelle uligheder, der var et vilkår for hende som skabende kunstner i 1960'erne og 1970'erne, og det er et tidligt eksempel på, hvordan en kunstner arbejder med kønnet og kønsroller som noget performativt (200). Det performative i Justesens praksis skal forstås dels i Judith Butlers (1990) forstand som gentagede handlinger, der producerer iden-



[3] Kirsten Justesen: *Omstændigheder*, 1969-73. #18, Torso x 2. Serie af 21. Gelatine-sølv aftryk. Billedmål: 23 x 15,5 cm, bladsmål: 24,5 cm x 17 cm. Ed. af 7 + 2 AP. Gengivet med kunstnerens tilladelse.

titet, dels som konstruktioner, der kan udstilles gennem iscenesættelser. Således gives mulighed for, at omstændigheder, der gør sig gældende i en social virkelighed, gennem forskydningen til et performativt og fotografisk rum udstilles, forstørres og dermed kan forhandles.

Også hos Lyse er det performative tydeligt, idet hendes iscenesatte billeder er udtryk for og kommentarer til eksisterende forventninger og idealer til køn, krop og seksualitet – men, som jeg læser det, også til de omstændigheder, der er for at producere og cirkulere billeder af sig selv i dag. Hendes billeder citerer eksisterende motiver og diskurser, herunder *Playboy*-maskotten *Bunnyen* og den populære vibrator *Satisfyer Pro*, der umiddelbart tilhører modsigende udtryk for kvindelig seksualitet: *Playboy*-universets appel til et mandligt begær på den ene side og den autoerotiske nydelse på den anden. Dog er det, man kunne kalde en teatral effekt – som optræder hos Justesen i form af overdrevet sminke, skarpe kontraster og brug af torsoen som rekvisit¹⁷ – i Lyses billeder og videoer erstattet af skiftevis cool-ironisk, skælmsk og humoristisk attitude.

Der ligger en dobbelthed i det performative, som også Judith Butler (2020) gør opmærksom på: På den

ene side gentager og reproducerer performativiteten eksisterende ideologier, hegemonier og stereotyper, men selvsamme gentagelse rummer også potentiale til at vriste motiver, gestus eller ord fri fra den vold, de historisk og konventionelt har indebåret.¹⁸ Hvor grænsen mellem den ene eller anden type gentagelse går, kan dog være svært at pege på, og det afhænger i høj grad også af konteksten for præsentationen af givne motiver. Lyses kunstneriske praksis lægger sig, som jeg ser den, i en tvetydig zone mellem kunstinstitution og andre såkaldte offentligheder, som på den ene side låner fra en konvention fra kunsten om en kritisk reflekterende beskuer og en konvention om en affektiv reaktion fra kommercielt forbrug af særligt erotiske billeder (Gade 1997; Preciado 2012).

Eksplicitte billeder på museum og på mobilen

Ud over Kirsten Justesen, Cindy Sherman og Sarah Lucas, som Lyse udpeger i *Antibodies*, må også nævnes en anden vigtig forgænger, Annie Sprinkle, som

brugte pin-up-æstetikken og sin erfaring som model og stripper som udgangspunkt for sin praksis, der udviklede sig til performances med kig til hendes livmoderhals og økoseksualitet. Med termen postpornografi refererer Sprinkle (2009, 95) til porno, der adskiller sig fra mainstream porno ved at være mere politisk, eksperimenterende, feministisk, humoristisk og konceptuel. Postpornografien anskuer seksuel udfoldelse som en vigtig del af subjektets udtryk og udvikling og foreslår et epistemologisk og politisk brud med eksisterende måder at anskue og producere nydelse gennem betragtningen på. Historisk set har pornografiske, obscøne billeder været skrevet ud af kunsthistorien, der har fungeret som en slags billedpoliti (Gade 1997, 175f; Preciado 2018, 28-37), men postpornografien insisterer på at trække pornografiske motiver og tematikker ind i kunstsferen som kunst, der forener indlevelse og reaktion med kontemplation og refleksion.¹⁹ Med et afsæt i postpornografien fremtræder begær, seksualitet og lyst som kendetegnende for intersubjektive relationer snarere end blot udvekslinger i en ulige relation, og Lyses billeder kan anskues som undersøgelser af de mudrede forestillinger, forventninger og investeringer, der finder sted på begge sider af billedet.

Inden for denne genre bliver billedet igen del af det *spil*, som Jones talte om.

I *Antibodies* spørger Lyse, hvad der sker, når vi på sociale medier konstant både ser på og bliver set på: ser os selv blive set på. På Tumblr, hvor Lyse oprindeligt begyndte sine eksperimenter med selfies, er der en grad af offentlig udstilling, men også fællesskabsopbygning, hvilket forskyder den simple opdeling mellem betragtede subjekt og betragtet objekt. Som jeg læser det gengældte blik i Lyses billeder, kan det konnotere pornografiens iscenesatte blik, der inviterer beskueren ind,²⁰ men det kan også konnotere selfiens spejling og videochattens øjenkontakt. Ved at trække på genre- og beskuerkonventioner fra en bred vifte af specifikke billedformer peger Lyses billeder ind i de meget forskelligartede og modsatrettede forventninger til krop, seksualitet og kunst i dag. Billedets funktion kan være at invitere til ophidselse og en kropslig reaktion, som kendetegner pornografiens billeder (Williams 1999), eller det kan invitere til en overvejelse af, hvordan man selv finder nydelse, og hvilken rolle billeder spiller i udlevelsen og kommunikationen af begær og nydelse.



[4] Maja Malou Lyse for *Numéro Berlin*, december 2022.
Foto: Petra Kleis. Gengivet med kunstnerens og fotografens tilladelse.

En anden vigtig kontekst for Lyses billeder er, som jeg ser det, et fænomen som digitale sexkrænkelser, også refereret til som hævnporno, hvor et billede sendt som del af en intim samtykkende relation bliver cirkuleret mod den afbildedes samtykke (Uldbjerg Mortensen 2020). Ligesom Justesen med sin insisteren på at sætte den faktiske, kønnede krop på soklen og ind foran linsen for at fremhæve kvinders og kvindelige kunstners reproduktive arbejde, rettigheder og omstændigheder i sin samtid insisterer Lyse på at sætte sit ansigt på sine billeder som modsvar til en billedkultur, der behandler billeder som enten anonym og diskret information, der kan distribueres frit efter enten forbrugerens eller producentens ønsker, eller som middel til undertrykkelse og udskamning.

Når det er sagt, risikerer de forskellige kontekster og beskuerkonventioner, der aktiveres gennem Lyses praksis, også at skygge for hinanden. Det er fx uklart, hvorvidt det metablik, der installeres i *Antibodies*, og som sætter iscenesættelsen og betragtningen i scene, også kan eller skal bruges på en Instagram-konto. Hvor går grænsen for den kunstneriske performance og for at performe sig selv i sit liv? Som jeg ser det, er der en hårfin grænse mellem at posere som rollemodel og oplyse om seksuel sundhed, aftabusere udseende, menstruation m.m. og så at bruge følgeres opmærksomhed og likes til at opnå indflydelse (som termen *influencer* indikerer), opmærksomhed og ikke mindst indtjening til sig selv og diverse tech-giganter (Harbinson 2019; Hoel 2018).

I såvel Isobel Harbinsons som Amelia Jones' begrebsliggørelser af billeders funktion ligger der inden for kunsten en mulighed for forhandling af deres betydning, idet billeders performativitet udstilles, og de konventioner, de normalt fungerer efter, enten forstørres eller forstyrres. Når det kan være utydeligt, på hvilken måde Lyses billeder markerer en sådan forflytning og forhandling, vil jeg her vove den påstand, at det hænger sammen med en tiltagende ubestemmelighed ikke blot i Lyses kunstneriske praksis, men inden for samtidskunsten generelt, idet det performative i kritisk forstand er indlejret i det performative som gentagelse. Som jeg har argumenteret for i løbet af artiklen, giver de selviscenesatte billeder mulighed for at skubbe til og forhandle de betydninger og forestillinger, der udspiller sig på begge sider af billedet, samtidig med at vi nødvendigvis kropsliggør og bebor dem: gentager og performer dem. På samme måde har jeg i artiklen interesseret mig for, hvordan kunstnerne tydeliggør det forhold, at vi producerer billeder, men at billeder også producerer os.

ABSTRACT

This article asks how self-staging and self-exposure are employed as an artistic strategy to negotiate the boundaries between (self-)objectification and liberation. Focusing on the images of Danish artists Maja Malou Lyse and Kirsten Justesen as a dialogue between feminists of two different generations, the article inquires into the function of the staged image as performance across the contexts and infrastructures within which it is actualized. The artists' practices in each their way inspire to reconsider and negotiate the relationship and exchange between the onlooker and looked-at, the posing object and producing subject, as it is expressed in the image. Drawing upon feminist theory, post-pornography, and contemporary image theory, the aim of this article is to investigate how these practices inspire to discuss the boundaries between a critical observing subject and an invested, embodied, and desiring one.

NOTER

- 1 Der ligger en udfordring i at analysere en aktuel praksis som Maja Malou Lyses, der fortsat er i udvikling og bevægelse. Dels har hendes billeder forandret sig betydeligt gennem de år, denne artikel har været undervejs, dels er nogle af de tidligere billeder, som analysen trækker på, ikke længere tilgængelige på hendes Instagram-profil.
- 2 Kunsthistoriker og -kritiker Isobel Harbinson (2019) opstiller en frugtbar distinktion mellem distribution og cirkulation, hvor distribution henviser til den fordeling og rundsending, der gøres mulig gennem et givent medie eller teknologi, og cirkulation den udveksling og videreledning, der finder sted mellem brugere.
- 3 Med kontekst forstår jeg en konventionelt bestemt, social og kulturel forståelsesramme, mens infrastruktur henviser til de materielle og organisatoriske strukturer, der understøtter fx en institution eller muliggør og styrer vilkårene for billeddeling på sociale medier. Se fx Easterling 2014.
- 4 Selvom Lyse gennemgående bruger sin egen krop, er der også sket en udvikling i udtrykket, hvor særligt de nyeste fotoserier, præsenteret i bl.a. magasinerne *Numéro Berlin* (2021), *Metal Magazine*, *Eurowoman* (2022) og på hendes Instagram, viser en ny Lyse – mere trænet og markeret og i en vis forstand mere hård i sin attitude, fx iklædt jeans og tanktop i stedet for pastelfarvet og skinnende negligé, store støvler i stedet for stiletter.
- 5 Maja Malou Lyse har pr. oktober 2023 44.700 følgere på sin Instagram-profil, der har opslag fra august 2017 og frem. Hun har haft flere profiler, der er blevet lukket pga. platformens regler omkring nøgenhed.
- 6 Denne holdning er bl.a. blevet ytret af Kirsten Justesen i en samtale mellem de to kunstnere, der fandt sted på Københavns Universitet december 2016 under samtaleformatet *Plus én*.
- 7 *Art & Porn* blev vist på ARoS 25. maj – 8. september 2019 og på Kunsthall Charlottenborg 5. oktober 2019 – 12. januar 2020.
- 8 *Revenge Body* blev vist på Kunstmuseum Brandts, 2. oktober 2020 – 18. april 2021.
- 9 Jf. en samtale med kunstneren om hendes praksis i foråret 2014.
- 10 Som diskuteret af bl.a. Catherine MacKinnon og Andrea Dworkin og taget op igen af bl.a. Amia Srinivasan, Martha Nussbaum og Judith Butler.
- 11 Som udtrykt af John Berger (1977) om den nøgne kvinde i europæisk kunsthistorie og populærkulturen: "In the art-form of the European nude the painters and spectator-owners were usually men and the persons treated as objects, usually women. This unequal relationship is so deeply embedded in our culture that it still structures the consciousness of many women. They do to themselves what men do to them. They survey, like men, their own femininity" (63).

- 12 Kirsten Justesen i interview på Louisiana Channel. Min oversættelse. <https://channel.louisiana.dk/video/kirsten-justesen-my-body-my-gaze> (sidst tilgået 3. januar 2024).
- 13 Sondringen mellem en abstrakt og faktisk krop danner grundlag for kunsthistoriker Kenneth Clarks skelnen mellem *the nude* som kunstnerisk motiv og slet og ret en nøgen krop, som sidenhen er blevet trukket ind i kunsten gennem retninger som Body Art og i en dansk kontekst af bl.a. Kirsten Justesen.
- 14 Billederne er taget af den danske fotograf Petra Kleis, som Lyse også tidligere har samarbejdet med i forbindelse med publikationen *Girlification*, og kan tilgås på: <https://www.numeroberlin.de/2022/12/sexxx-being-a-body-is-pretty-wild/> (sidst tilgået 25. januar 2024).
- 15 Den feministiske diskussion med en tydelig modstilling mellem kvinde og mand er dog i dag skubbet i baggrunden til fordel for en diskussion om repræsentation af en meget bredere palet af identiteter, herunder køn, seksualitet, etnicitet og funktionsnedsættelser. Feministiske praksisser har dog været helt centrale for at belyse de undertrykkende strukturer og give rum for marginaliserede stemmer.
- 16 Som beskrevet i bl.a. *Self/Image. Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (2006) og *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts* (2012).
- 17 Her er det relevant at huske på, at Justesen har arbejdet som scenograf sideløbende med sin praksis som billedhugger. https://kvindebiografiskeleksikon.lex.dk/Kirsten_Justesen (sidst tilgået 25. januar 2024). Vibeke Vibolt Knudsen analyserer i sin artikel om værket denne serie af billeder gennem maskerade-begrebet og fremhæver kunstnerens poseringer som ironiske tegn for en stereotyp kvindeadfærd (Knudsen 2001, 194).
- 18 "Jeg vil foreløbig gerne sætte spørgsmålstegn ved den antagelse, at hadtale altid virker, ikke for at forklejne den smerte, der føles som følge af hadtale, men for at lade den mulighed stå åben, at det forhold, at den kan slå fejl, er en betingelse for at kunne svare kritisk igen. Hvis forklaringen på, hvordan hadtalen sårer, prækluderer muligheden for at svare kritisk igen, så bekræfter forklaringen blot de totaliserende virkninger af hadtalens evne til at sårer." Judith Butler (2020, 52).
- 19 Rune Gade (1997) viser i sin læsning af Jeff Koons' fotografiske serie af pornografiske tableauer *Made in Heaven*, at kunstinstitutionens konventioner formår at appropriere det eksplicitte motiv ved at referere til dets kunstighed. Samtidig viser han, at Koons lykkes med en kritik af museets beskuerkonvention ved at invitere til reaktion og refleksion på samme tid: "Billederne tematiserer den museale beskuelsessituations konventioner" (266).
- 20 Som analyseret bl.a. af Rune Gade (1997, 161).

LITTERATUR

- Belting, Hans. 2005. "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology". *Critical Inquiry*, Winter 2005, 31:2: 302-19. <https://doi.org/10.1086/430962>
- Berger, John. 1977. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2020. *Ordenes vold*. Oversat af Peter Borum. Aarhus: Klim.
- Calogero, Rachel M. 2012. "Objectification Theory, Self-Objectification, and Body Image". I *Encyclopedia of Body Image and Human Appearance vol. 2*, redigeret af Thomas F. Casch, 574-580. San Diego: Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-384925-0.00091-2>
- Chare, Nicholas & Ersy Contogouris, red. 2021. *On the Nude. Looking Anew at the Naked Body in Art*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003049968>
- Dworkin, Andrea. (1979) 1989. *Pornography. Men Possessing Women*. New York: Penguin Books.

- Easterling, Keller. 2014. *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. London: Verso.
- Elleström, Lars. 2011. "Mediernes Modaliteter". I *Medialitet, intermedialitet og analyse*, redigeret af Birgitte Stougaard Pedersen og Mette-Marie Zacher Sørensen, 13-49. Aarhus: Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, Aarhus Universitet.
- Gade, Rune. 1997. *Staser. Teorier om det fotografiske billedes ontologiske status og det pornografiske tableau*. Aarhus: Passepartout.
- Grippio, Karen P. & Melanie S. Hill. 2008. "Self-objectification, habitual body monitoring, and body dissatisfaction in older European American women: Exploring age and feminism as moderators". *Body Image* 5: 173-182. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2007.11.003>
- Harbinson, Isobel. 2019. *Performing Image*. Cambridge, MA/London: The MIT Press.
- Hilton, Barbara. 2022. "Det mest radikale ville nok være at give min krop fri". Interview med Maja Malou Lyse. *Eurowoman*. nr. 292, maj 2022: 36-49.
- Hoel, Aud Sissel. 2018. "Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory". I *Image - Action - Space*, redigeret af Luisa Feiersinger, Kathrin Friedrich & Moritz Queisner, 11-27. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110464979-002>
- Knudsen, Vibeke Vibolt. 2001. "Circumstances - 1973. An unknown work by Kirsten Justesen". *Statens Museum for Kunst Journal* 5: 178-201.
- Jones, Amelia. 2006. *Self/Image. Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London/NY: Routledge.
- Jones, Amelia. 2012. *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts*. London/NY: Routledge.
- Justesen, Kirsten. 1999. *Kirsten Justesen: re kollektion*. Aalborg: Nordjyllands Kunstmuseum.
- Juul, Christopher Mygind. 2021. "Et opgør med pornotopien". *Costume*, marts: 56.
- Lyse, Maja Malou og Petra Kleis. 2019. *Girlification*. København: Roulette Rousse.
- Mortensen, Signe Ulbjerg. 2020. "Defying Shame. Shame-relations in digital sexual assaults". *MedieKultur* 67: 100-120. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v36i67.113960>
- Mulvey, Laura. (1975) 1988. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". I *Feminism and Film Theory*, redigeret af Constance Penley, 57-68. New York: Routledge.
- Nussbaum, Martha C. 1994. "Objectification". *Philosophy and Public Affairs* 24 (efterår): 249-291. <https://doi.org/10.1111/j.1088-4963.1995.tb00032.x>
- Preciado, Beatriz (nu Paul). 2018. "Museum, Urban Detritus and Pornography". *Zehar* 64: 28-37.
- Schwartz, Charlotte Præstegaard. 2022. *Billedtilstande*. København: politisk revy.
- Sprinkle, Annie, et.al. (1989) 2014. "The Post Porn Modernist Manifesto". I *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, redigeret af Scott MacKenzie, 382. Berkeley: University of California Press.
- Stephens, Elizabeth M., Annie M. Sprinkle og Cosey Fanni Tutti. 2009. "Post Porn Brunch". I *Post / Porn / Politics. Queer Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex Work as Culture Production*, redigeret af Tim Stüttgen, 88-123. Berlin: b.books.
- Srinivasan, Amia. 2022. *Retten til sex. Feminisme i det 21. århundrede*. København: Gutkind.
- Themsen, Maria Kjær. 2019. "Dansk samtidskunsts dulle realiserer en gammel feministisk våd drøm". *Information*, 23. august 2019.
- Varslev-Pedersen, Cæcilie. 2016. "Refleksioner over selvobjektivering og -seksualisering". *Slagmark* #74: 199-204. Aarhus: Aarhus Universitet. <https://doi.org/10.7146/sl.v0i74.124111>
- Williams, Linda. 1989. *Hard Core. Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. Berkeley/LA: University of California Press.