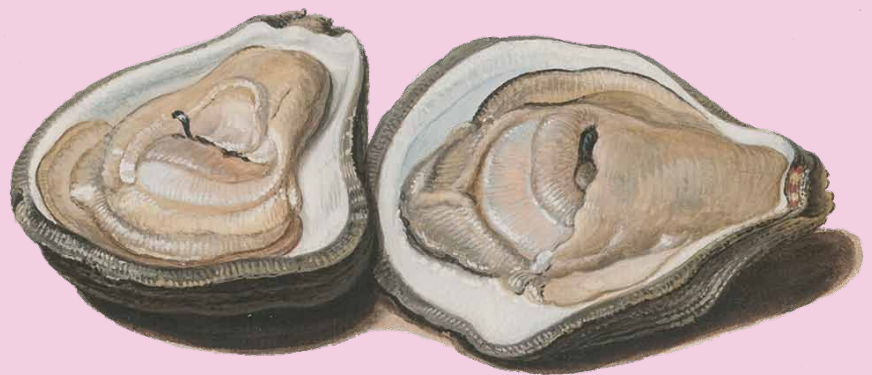


PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT NR. 19 2018



GENERATIONER:
GENLÆSNINGER OG REAKTUALISERINGER

PERISKOP

NR. 19 2018

GENERATIONER: GENLÆSNINGER OG REAKTUALISERINGER

Temareaktion:

Sofie Olesdatter Dennig Bastiansen
Anna Vestergaard Jørgensen
Lise Margrethe Jørgensen

Periskop udgives af:

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie
Københavns Universitet
Karen Blixens Vej 1
2300 København S
info@periskop-tidsskrift.dk
periskop-tidsskrift.dk

Redaktion:

Karen Benedicte Busk-Jepsen
Maria Fabricius Hansen
Charlotte Hauch
Signe Havsteen
Anna Vestergaard Jørgensen
Lise Margrethe Jørgensen
Michael Kjær
Janna Lund
Lejla Mrgan
David Winfield Norman
Ulrik Schmidt
Miriam Have Watts

Abonnement (to udgivelser, inkl. forsendelse): Institutioner: 400 kr. / Private: 220 kr. / Studerende: 160 kr.

Løssalg: 150 kr.

Omslag: Johanna Fosie: *Studie af to østers*, 1755, gouache, 28,1 x 22,7 cm
Den Kongelige Kobberstiksamling © SMK Foto/Jakob Skou-Hansen

Korrektur: Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk og engelsk)

Grafisk tilrettelæggelse: Charlotte Hauch/ICONO

Tryk: KOPA

Periskop nr. 19 udgives med støtte fra:

**NY
CARLSBERG
FONDET**

STATENS KUNSTFOND

NEW CARLSBERG FOUNDATION

Illustrationerne på side 82 og 88 er publiceret med støtte fra **Copenhagen Contemporary**

© Copyright 2018 forfatterne og Periskop

ISSN 0908-6919

Indhold

TEMAINTRODUKTION

Generationer: Genlæsninger og reaktualiseringer

SOFIE OLESDATTER DENNIG BASTIANSEN, ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN OG
LISE MARGRETHE JØRGENSEN 5

ARTIKLER

Bølgebrydning. At tune ind på queerfeministisk historie med FRANKs *Voluspå*

MATHIAS DANBOLT 10

Overleveringer – kropslige erfaringer på tværs af tid

SOFIE OLESDATTER DENNIG BASTIANSEN 28

Stik, skær, brænd. Sprækken som (kunst)historisk berøringspunkt i værker af
Carla Zaccagnini, Annarosa Krøyer Holm og La Vaughn Belle

ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN 46

Når kunstgenstanden ikke længere er en genstand. Om performancekunstens
udfordring for museumspraksis

MIA TINE BOWDEN CHRISTIANSEN 64

Engelsk socialrealisme reenacted. Slaget ved Orgreave (nu og dengang)

JANNA LUND 82

Generationsbrud. Avantgardebegrebet før og efter 2. verdenskrig

JENS TANG KRISTENSEN 100

DEBAT

Kvindelige kunstnere i Kobberstiksamlingen. Interview med Pernille Zidore

LISE MARGRETHE JØRGENSEN 122

En blank profeti. Om middelaldermonumentet *Mosesbrønden*
og samarbejdet mellem maler og billedhugger

MAI DENG SØE HANSEN 128

Alexandra Kollontaj: *Tre generationers kærlighed*

SIGNE ARNFRED 136

BIDRAGYDERE 142

26 April
1755.

37



TEMAINTRODUKTION

Generationer: Genlæsninger og reaktualiseringer

At tænke i generationer er en central del af en kunsthistorisk praksis, der med tradition for periodeinddeling og kronologi kategoriserer kunst, kunstnere og kunstnerisk praksis på baggrund af en lineær tidsopfattelse. Men hvad kan et begreb som “generationer” bruges til i dag, og kan man tænke det uden om kronologi? Hvad sker der, når værker og begreber undersøger og undersøges på tværs af tid? Med dette temanummer af *Periskop* har vi ønsket at udforske værker og teorier, der overskrider en traditionel inddeling i “dengang” og “nu” – både i konkrete værkanalyser og i teoretiske refleksioner over historiografi og generationstænkning.

At tænke på tværs af generationer

Hvornår er noget historisk? Hvem har retten til at erklære noget for overstået, hvad er det for en magt, der ligger i en sådan erklæring, og hvilke politiske effekter har det? Og hvad kan der fx komme ud af at *reaktualisere* i stedet for at *historisere*? Disse spørgsmål gør sig bl.a. gældende ved en (queer)feministisk kunsthistorie-skrivning, der kan åbne for perspektiver ved en patriarkalsk funderet kunsthistorie, men som nødvendigvis også må forholde sig kritisk til feministernes egne diskurser. For hvilke narrativer overfører “bølge”-metaforen fx til en læsning

<

Johanna Fosie: *Studie af to østers*,
1755, gouache, 28,1 x 22,7 cm.
Den Kongelige Kobberstiksamling
© SMK Foto/Jakob Skou-Hansen.

af generationer af kunstneres praksis? Er det fx relevant at inddele feministisk bevidste kunstnere i et før-og-efter 1968? Og har “fjerdegenerationsfeminister” gjort tidligere generationers udsagn utidssvarende, eller kan de, genlæst i et temporalt og kritisk perspektiv, åbne for aktuelle strategier og synsvinkler?

I artiklerne “Bølgebrydning. At tune ind på queerfeministisk historie med FRANKs *Voluspå*” (s. 10) af Mathias Danbolt og “Overleveringer – kropslige erfaringer på tværs af tid” (s. 28) af Sofie Olesdatter Dennig Bastiansen gøres der netop op med inddelingen af (queer)feministisk historie i forskellige bølger og generationer. Danbolt analyserer kunstnergruppen FRANKs sammenstilling af fotografier af svenske Klara Lidén og norske Marie Høeg og argumenterer derigennem for, at “lydbølger” er en mere brugbar bølgemetafor, idet den muliggør resonanser, dissonanser og flere sameksisterende (historiske) (queer)feministiske stemmer. I Bastiansens artikel er mødet mellem de to danske kunstnere Gudrun Hasle og Kirsten Justesen basis for en analyse, der undersøger, hvordan feministisk bevidste historiefortællinger kan skabes og overleveres fra et kropsligt, sanseligt og visuelt udgangspunkt. Med afsæt i Hasles broderede kortlægning af Justesens krop undersøger artiklen tid og krop som kunstneriske greb, og hvordan disse kan påvirke både værkforståelse og kunsthistorieskrivning.

I artiklen “Generationsbrud. Avantgardebegrebet før og efter 2. verdenskrig” (s. 100) af Jens Tang Kristensen er generationstænkningen ligeledes til diskussion, om end det i denne artikel ikke er den historiserende inddeling i feministiske bølger, der stilles spørgsmålstegn ved, men derimod det kunsthistoriske avantgardebegrebs konstruktion af et generationsbrud, der skiller avantgardeformationer i et før og efter 2. verdenskrig. I sin artikel diskuterer Kristensen, hvordan avantgardeformationer udfordrer den lineære udviklings- og forfaldshistorie ved kontinuerligt at genanvende kunstneriske metoder og strategier fra deres “forgængere”.

Så hvordan kan man tænke i relationer mellem generationer – intergenerationalitet – uden om forestillinger om progression og kronologi? Eksempelvis forstår queerteoretiker Elizabeth Freeman fortiden som et nutidens efterslæb, et træk bagud, der bedst kan beskrives som omvendt af fremdrift, og definerer med sit begreb *temporal drag* en tidstransitiv praksisform, der gør op med vores privilegering af det “ny”, og hvor det at vende tilbage til og genopføre “det gamle” giver mulighed for en genfortælling af vores forhistorier, som kan skrive fremtidige historier på anden vis. Så hvordan kan kunstneriske og kunsthistoriske praksisser gå i kritisk dialog med tidligere generationer i en stadig historiefortælling? Hvad er genlæsningens og genfortællingens æstetik og/eller politik?

(Re)performances og institutioner

Andre eksempler på kunsthistoriens brug af kronologi er inddelingen i perioder, der kommer til udtryk i museernes ophængning af deres faste samlinger, som oftest er sirligt inddelt i perioder, skoler, generationer. Men forbliver denne orden uforstyrret, eller kan den fx udfordres, når samtidskunstnere inviteres til at intervenere i museernes samlinger? Kan de skabe forbindelser på tværs af tider på anden vis end den kronologiske historiefortællings? Og hvordan kan institutionerne arbejde selvbevidst med at gentænke forholdet mellem kategoriske inddelinger og tid i den museale praksis?

Interviewet “Kvindelige kunstnere i Kobberstiksamlingen” (s. 122) er en samtale mellem Lise Margrethe Jørgensen og Pernille Zidore, hvor Zidore fortæller om sit arbejde med at kortlægge og registrere alle kvindelige kunstnere, der er repræsenteret i Den Kongelige Kobberstiksamling på Statens Museum for Kunst. I samtalen peger Zidore på nogle af de strukturer, der gør, at fx mange af de kvindelige kunstnere fortsat er g(l)emt i museernes samlinger, og på, hvordan kortlægningen kan fungere som et redskab, der giver mulighed for at tilgå og aktivere en samling som Kobberstiksamlingen på anden vis.

I artiklerne “Stik, skær, brænd. Sprækken som (kunst)historisk berøringspunkt i værker af Carla Zaccagnini, Annarosa Krøyer Holm og La Vaughn Belle” (s. 46) og “Når kunstgenstanden ikke længere er en genstand. Om performancekunstens udfordring for museumspraksis” (s. 64) tager hhv. Anna Vestergaard Jørgensen og Mia Tine Bowden Christiansen udgangspunkt i museumsinstitutionerne, deres historie og funktion. I Vestergaard Jørgensens artikel spørges der til, hvordan man gennem samtidskunstværker, der bogstaveligt talt arbejder med sprækker og revner, kan genlæse museumsinstitutionen som et problematisk og ubehageligt sted. I sin analyse anvender Vestergaard Jørgensen dekoloniale og queer-feministiske pointer om kunsthistoriens hvidhed og sprækkens destabiliserende potentiale i undersøgelsen af kunstværkernes affektive forbindelser til museumsinstitutionerne og den historie, de er en del af. I Christiansens artikel åbner forfatteren for en diskussion af, hvordan performancekunst modarbejder museernes traditionelle registrerings- og bevaringskategorier. Christiansen trækker i artiklen på sine egne erfaringer som performancekoordinator ved den retrospektive soloudstilling af Marina Abramović på Louisiana i 2017 og sætter dem i spil i en diskussion af de udfordringer, som museer står over for, når de indsamler og udstiller performancekunst.

Netop performance er en af de kunstarter, der også er interessant ift. spørgsmålet om temporalitet. For hvis værkbegrebet bliver processuelt, sætter det iflg.

performanceteoretiker Rebecca Schneider spørgsmålstegn ved de grænser, der definerer mulige begyndelser og mulige slutninger – både når det handler om gestik, handlinger og objekters repræsentation. Det rammer bl.a. ind i en politisk diskussion af originalitet og copyright. Og det åbner for en diskussion af værkets ontologi, af receptionshistorie og mulige gentagelser, *reperformance* og *reenactments*. Reenactments er omdrejningspunktet for Janna Lunds artikel “Engelsk socialrealisme reenacted. Slaget ved Orgreave (nu og dengang)” (s. 82) om den engelske kunstner Jeremy Dellers genopførelse af kampene mellem minearbejdere og politi i den engelske by Orgreave i 1984. Gennem analysen af værket kommer Lund ind på spørgsmål omkring erindring og receptionshistorie, der er helt centrale aspekter, ikke bare ved en forståelse af Dellers værk, men også ved reenactment som medie til at begribe historiske begivenheder.

Kærlighed og farver genlæst i generationer

Ud over artiklerne finder man i dette nummer af *Periskop* to essays, der personligt og indlevende diskuterer vidt forskellige former for genlæsninger og reaktualiseringer. Signe Arnfreds essay (s. 136) om den russiske forfatter Alexandra Kollontajs novelle *Tre generationers kærlighed* fra 1923 handler både om generationsopfattelser i selve novellen og om genlæsningen af novellen i 1970'ernes kvindekamp, hvor Arnfred sammen med en gruppe andre kvinder i 1974 dannede “Alexandragruppen”, som bl.a. udgav novellen i dansk oversættelse. Mai Dengsøe Hansen diskuterer i essayet “En blankt profeti” (s. 128), hvorfor det er helt centralt for kunsthistorikere at besøge og genbesøge skulpturer og arkitektoniske værker, der tidligere er blevet opfattet som “farveløse”, dvs. som hvide. Omdrejningspunktet for essayet er middelaldermonumentet *Mosesbrønden*, som hun (gen)besøger på hhv. Den Kongelige Afstøbningssamling, hvor den står afstøbt i gips, samt i karteuserklosteret i Dijon, hvor den malede “original” er.

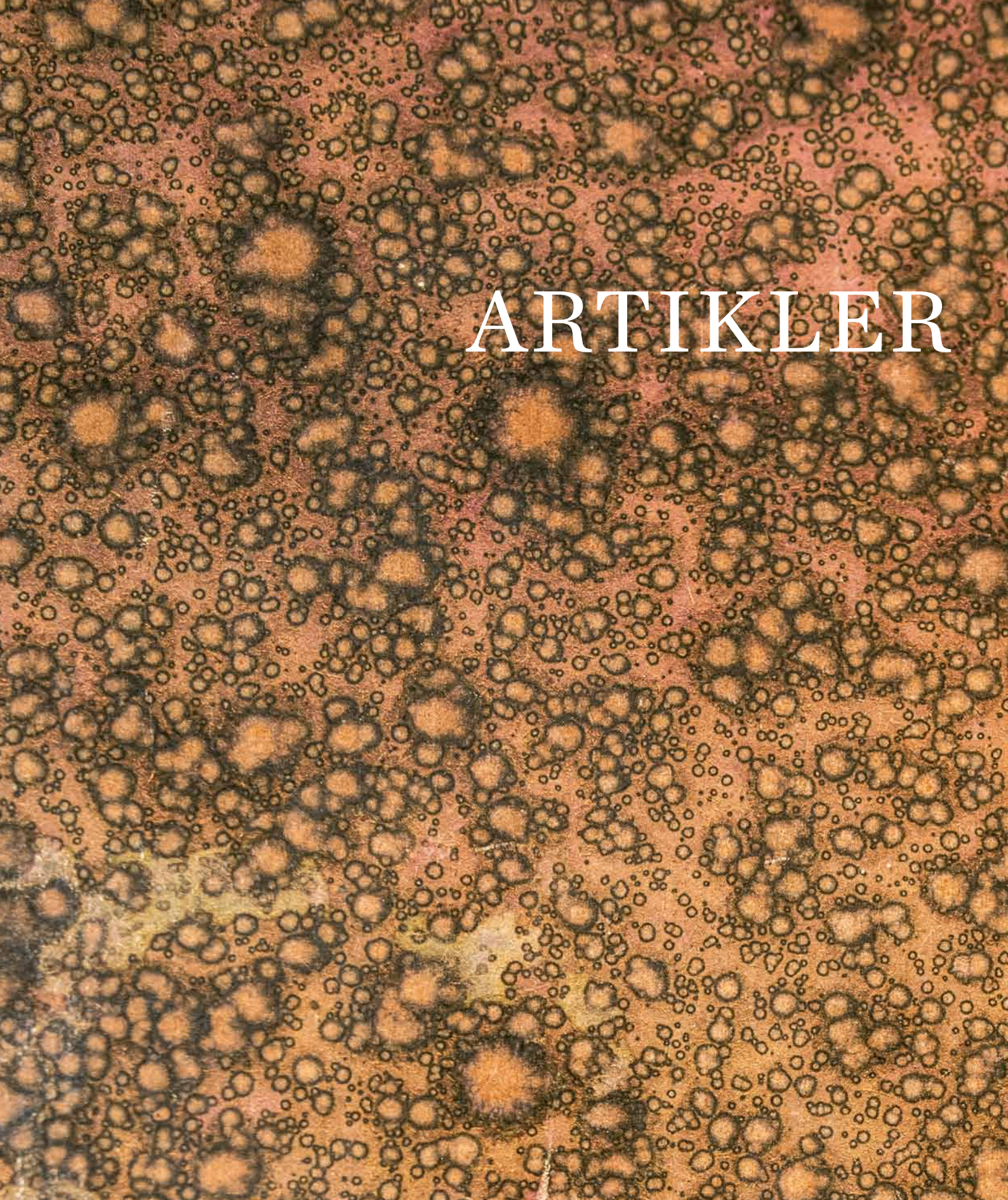
Med overskriften “Generationer: Genlæsninger og reaktualiseringer” ønsker vi i dette nummer af *Periskop* at åbne for en diskussion af historicitet, temporalitet og generationer – ikke for at afskrive begreberne, men for at fokusere på den kompleksitet og ambivalens, der ligger i dem. Ikke for at afskrive historien, men for at forhandle med den performativt, kropsligt, sanseligt, konceptuelt, diskursivt, subversivt... Dette set både inden for en kunstnerisk praksis og i en metodisk og kunsthistoriografisk refleksion over kunsthistorieskrivningens udelukkelses- og inkluderingsmekanismer.

God læselyst!

LITTERATUR

Freeman, Elizabeth: “Packing History, Count(er)ing Generations” in *New Literary History*, vol. 31, nr. 4, 2000, pp. 727-744.

Schneider, Rebecca: *Performance Remains – Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London og New York, 2011.



ARTIKLER



Bølgebrydning

At tune ind på queerfeministisk historie med FRANKs *Voluspå*

På et af de første opslag i kunstnerbogen *Voluspå* af den norske, queerfeministiske kunstplatform FRANK, der er drevet af Liv Bugge og Sille Storihle, er to fotografier placeret side om side: Til venstre er et grynet sort-hvid fotografi, der ligner, at det er taget fra et overvågningskamera. Det viser en sammensunken krop, der er ved at kollapse på et offentligt toilet [1].¹ Toilettets armstøtter står oprejst, som to arme, der opgivende er stukket i vejret – ude af stand til at støtte den androgyne krop, der er ved at falde mod gulvet. Personens ansigt er udvisket og går tabt i det uskarpe billede, der ser ud til at være ved at gå i opløsning – ikke uligt personen i billedet.

Fotografiet til højre, derimod, er et knivskarpt portræt taget i et traditionelt fotostudie: Foran et romantisk baggrundsmaleri sidder en person klædt i hvid blondeskjorte og -bukser i lotusstilling på en pude. Med armene over kors og cigaret i mundvigen ser personen direkte ind i kameraet. En diagonal linje bryder billedets overflade og indikerer, at fotografiet er printet fra et ituslået glasnegativ. Selvom revnen er med til at understrege billedets historiske patina, så er personens direkte og inciterende blik, samt det kønsambivalente udtryk, med til at give billedet en følelse af aktualitet eller samtidighed.

Opslaget indgår i en billedserie i kapitlet “First Wave” i *Voluspå*. Her har FRANK sat fotografier fra den svenske samtidskunstner Klara Lidéns værk *Untitled (Handicap)* (2007) sammen med (selv)portrætter af den norske studie-

Udsnit fra FRANKs *Voluspå* med Marie Høeg, *Uden titel* (ca. 1895-1903), fotografi printet fra glasnegativ. © FRANK.



[1] Opslag fra FRANKs *Voluspå* med Klara Lidéns *Untitled (Handicap)* (2007), dias print, og Marie Høeg, *Uden titel* (ca. 1895-1903), fotografi printet fra glasnegativ. © FRANK.

FRANKs bog og udstilling blev oprindeligt skabt som et kritisk bidrag til det storslåede 100-årsjubilæum for norske kvinders almindelige stemmeret i 2013. I denne artikel analyserer jeg *Voluspå* som en kunstnerisk intervention i jubilæumsdiskussionen og kobler FRANKs interesse for at placere gamle og nye billeder og kunstværker i berøring med hinanden som et eksempel på en større tendens til at gøre historien til kampplads for queerfeministisk politik. Mødet mellem Høeg og Lidén er bare én af *Voluspås* iøjnefaldende visuelle konstellationer, der samler kunstværker, fotografier, tekster og arkivalier, som historisk strækker sig fra slutningen af 1800-tallet og frem til i dag. I bogen har FRANK struktureret materialet i tre kapitler navngivet efter de tre historiske "bølger", som feministisk aktivistisk historie ofte inddeles i. De tre bølgekapitler i *Voluspå* organiserer dog ikke billederne og værkerne i nogen form for historisk periode- eller generationsfortælling. Snarere tværtimod: Kapitlerne præsenterer i stedet alternative visuelle og tekstuelle genealogier, som bryder med etablerede politiske, nationale og kunstneriske narrativer om feminisme i Norge såvel som internationalt. I det følgende læser jeg *Voluspås* "bølgebrydning" som en politisk-historisk intervention, der peger på betydningen af at gentænke bølge-metaforens rolle i feministisk historieskrivning. Med øre for de dissonanser, der er på spil i mødet mellem Høegs og Lidéns fotografier, foreslår jeg at se FRANKs konstellation som en opfordring til at tune ind på sameksistensen af queer og feministiske udtryk, synligheder og politikker på tværs af tid og sted.

fotograf og kvindesagsforkæmper Marie Høeg (1866-1949), som er taget i perioden 1895-1903 i samarbejde med Høegs partner, fotografen Bolette Berg (1872-1944). Det er ikke første gang, FRANK har ladet disse to kunstnere mødes. I 2013 optrådte de side om side i FRANKs udstilling *Marie Høeg Meets Klara Lidén*, der efter åbningen på SKMU, Sørlandets Kunstmuseum i Kristiansand, blev vist flere andre steder i Norge og USA [2].² Men hvordan skal vi forstå dette arrangerede møde mellem Høeg og Lidéns værker, skabt med næsten hundrede års mellemrum?



[2] Installationsfoto af FRANKs udstilling *Marie Høeg Meets Klara Lidén*, Nordnorsk kunstsenter, 2014. Foto: Nordnorsk kunstsenter.

Hvordan mindes man en bevægelse, som ikke er overstået?

I en af de mange publikationer, der blev udgivet i forbindelse med det officielle “Stemmerettsjubileet 1913-2013”, introducerede den daværende norske ligestillingsminister Inga Marte Thorkildsen jubilæet på denne måde:

11. juni 2013 er Stemmerettsjubileets 100 års fødselsdag. Da kan vi feire at Norge var det første selvstendige land i verden som innførte allmenn stemmerett for kvinner på lik linje med menn, som fikk allmenn stemmerett i 1898. Et robust og levende demokrati er viktigere enn noen gang, og kommer ikke av seg selv. Vi har som mål å bruke jubileet til å løfte fram de viktigste verdiene vi har tuftet folkestyret vårt på: Stemmerett, likestilling, representasjon og deltakelse.³

Med massiv statsstøtte i ryggen blev 2013 et fejringens år i Norge med en lang række kunstudstillinger, seminarer og internationale konferencer, der satte fokus på feministisk politik, kunst- og kulturhistorie såvel som folkestyrets såkaldte “vigtigste værdier”. Den norske fest indledte en lille nordisk bølge af feministiske markeringer, der fortsatte med storslåede fejringer af 100-årsdagene for kvinders stemmeret i Danmark og Island i 2015.⁴

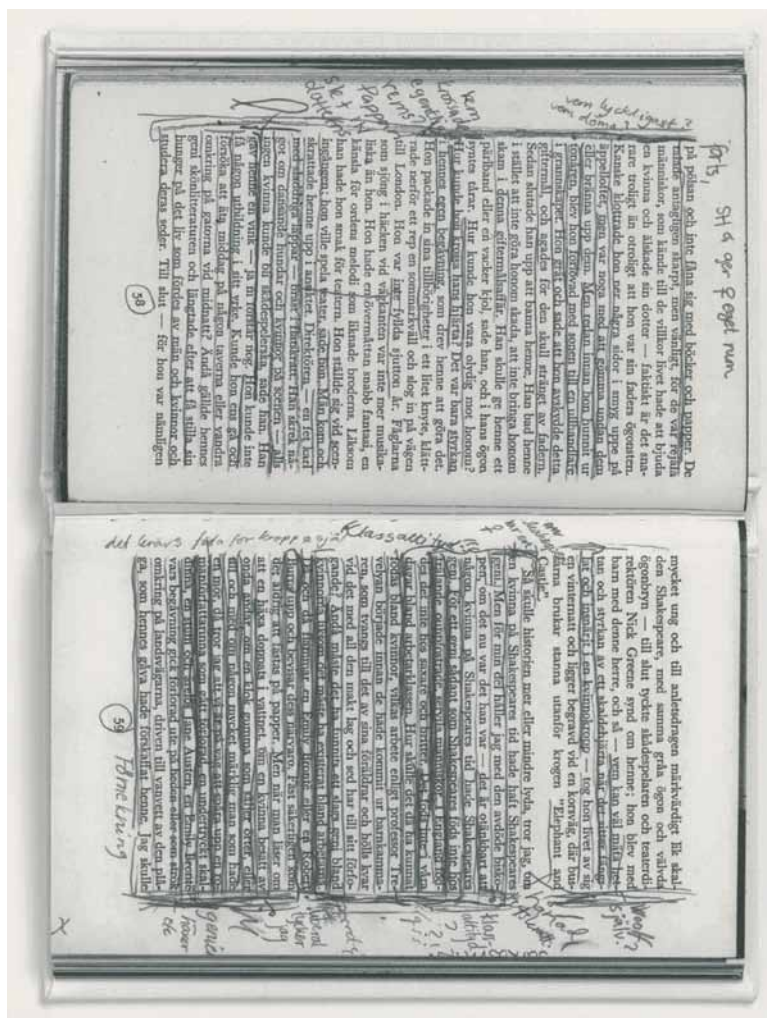
På åbningstalen til den internationale konference *Women, Power and Politics: The Road to Sustainable Democracy*, som blev afholdt i Oslo i november

2013, forklarede den tidligere norske statsminister Gro Harlem Brundtland, at jubilæet gav anledning til at “[...] celebrat[e] progress and requesting change for all those women left behind, in large parts of our world”.⁵ Brundtlands tale synliggjorde det kronopolitiske og geopolitiske rammeværk for den officielle markering, der var baseret på en forståelse af, at “vores” historie og fremgang kunne og burde inspirere kvinder i andre dele af verden – som er “efterladt” i et “tidligere udviklingsstadium” – til at følge i “vores” fodspor. Jubilæet var med andre ord struktureret omkring en progressionsfortælling, der positionerede Norge som et exceptionelt land, der er foran alle andre i sit syn på og arbejde med ligestilling, og som dermed står som en normativ model for resten af verden at efterfølge. Denne norske exceptionalitetsretorik kan siges at bestyrke allerede veletablerede former for det, Nazila Kivi i en dansk kontekst har kaldt “feminationalisme”. Et begreb, der dækker over måden, feministisk retorik bruges til at forstærke nationalistiske selvbilleder og politikker igennem fremstillingen af andre, primært ikkevestlige lande og kulturer som “tilbagestående”.⁶ Denne progressionsorienterede fejring af kvindekampen fremstillede med andre ord feminisme som et overstået historisk kapitel i Norge, hvis fremtidige udfordringer nu bestod i at eksportere den norske feministiske model for ligestilling til de såkaldt mindre udviklede nationer.

Der er uden tvivl mange gode grunde til at fejre og mindes det vigtige, modige og hårde arbejde, som suffragetterne i feminismens “første bølge” gjorde for at ændre patriarkalske love og normer. Men hvordan kan man deltage i en fejring organiseret omkring en så åbenlyst paternalistisk og selvforelsket forståelse af feminisme, der reproducerer nogle af de mest velkendte koloniale idéer om historisk fremskridt? Hvilke historier og perspektiver må glemmes, for at denne festlige fortælling om den norske exceptionalisme kan fungere?

Historiske brudflader

FRANK reagerede på den historiserende fejring af norsk feminisme med en bog og udstilling, som undersøger den måde, hvorpå historier og narrativer præger forståelsen af den politiske samtid. I bogen *Voluspå* og udstillingen *Marie Høeg Meets Klara Lidén* er der en tydelig interesse for de måder, historieskrivning ikke bare repræsenterer, men også producerer forestillinger om fortid såvel som nutid. Interessen for at undersøge, hvordan queer og feministiske idéer fungerer i og på tværs af tid, markeres allerede af kunstværket, der pryder omslaget på *Voluspå* [3]. Bogens omslag består nemlig af en faksimile af to opslag fra den svenske samtidskunstner Kajsa Dahlbergs kunstnerbog *A Room of One's Own / A Thousand Libraries* (2006).⁷ Kunstnerbogen er et resultat af Dahlbergs arbejde med at



[3] Faksimile af Kajsa Dahlbergs *Ett eget rum: Tusen bibliotek / A Room of One's Own: A Thousand Libraries* (2006) på forsiden af FRANKs *Voluspå* (2014).

samle og kopiere alle bibliotekseksemplarer af den mest læste svenske oversættelse af Virginia Woolfs klassiker *A Room of One's Own*, for derefter at overføre alle understregninger og notater, som bibliotekslånere har lavet i bøgerne, til en ny version af bogen. Dahlbergs palimpsestiske værk, hvor passager af Woolfs bog er nærmest ulæselige pga. de mange ophobninger af markeringer og streger, skaber et kollektivt samlingssted for spor af feministisk inspiration og engagement, som læsere på tværs af tid og sted har efterladt sig.

Dahlbergs interesse for at opspore de uforudsigelige måder, hvorpå queer og feministiske idéer har cirkuleret og vundet genklang, præger også FRANKs tre bølgekapitler i *Voluspå*. Ud over mødet mellem Klara Lidén og Marie Høegs værker indeholder "First Wave"-kapitlet også en samtale mellem FRANK og den svenske queerfeministiske arkitekt Katarina Bonnevier, der omhandler feministisk arkitekturhistorie og betydningen af at forandre og gentænke de mure og bygninger, der betinger sociale såvel som kropslige bevægelser. Kapitlet "Second

Wave” indeholder, foruden et dokumentarfotografi fra den Internationale Kvindedag i Oslo i 1977, et maleri af den norske samtidskunstner Vanessa Baird og en samtale mellem FRANK og den queerfeministiske forsker og forfatter Wenche Mühleisen. Denne samtale fokuserer på Mühleisens sex-positive performance-kunst i 1970’erne og 1980’erne, der udfordrede de dominerende forståelser af køn og seksualitet i den nordiske kvindebevægelse. I kapitlet “Third Wave” er et billede af skulpturen *Brent fyrstikk* (1966) af den norske feministiske kunstner Sidsel Paasche placeret sammen med billeder af kunstnerne Claes Oldenburgs og Henrik Olesens lignende skulpturer *Extinguished Match* (1987) og *Extinguished Match 1987 (After Claes Oldenburg)* (2010). FRANK har også inkluderet en samtale med mig i dette kapitel.⁸ Samtalen berører bl.a. de kunsthistoriografiske spørgsmål om inspiration, appropriation og manglende anerkendelse, som FRANK tager op ved at (gen)indskrive Paasches *Brent fyrstikk* i Olesens homosociale citatleg med Oldenburgs tændstikskulptur, der i sin tid, og med al sandsynlighed, blev skabt, efter at Oldenburg havde set Paasches værk udstillet i Stockholm.⁹ Endvidere handler samtalen om betingelserne for queer og anti-racistisk kritik og politik i Norge, hvor de stærke traditioner for at forstå *ligestilling* som *lighed* gør, at forskellighed tit bliver forstået og fremstillet som et problem i sig selv.¹⁰

Snarere end at præsentere en progressionshistorie, som leder os gennem (kunst)historiske feministbølger fra fortid til nutid, leverer *Voluspå* altså en række historiske brydninger og kollisioner. Før jeg undersøger de frugtbare effekter af at arbejde med bølgebrydning, sådan som det kommer til udtryk i mødet mellem Marie Høeg og Klara Lidén, vil det være relevant at se nærmere på bølgemetaforens funktion i feministisk historieskrivning.

At tune ind på feministiske (radio)bølger

Bølgemetaforen har haft en central position i den feministiske historieskrivnings “politiske grammatik” i Vesten i årtier.¹¹ At fremstille feministisk historie som en serie af bølger har således været vigtigt i kvindebevægelsens selvforståelse, specielt fra 1960’erne og 1970’erne og frem.¹² At rammesætte 1960’ernes feministiske kamp mod patriarkatet som feminismens “anden bølge” etablerede fx en kobling til suffragetternes “første bølge” ved århundredskiftet, samtidig med at metaforen fremhævede udviklingen og originaliteten i den “nye” kvindebevægelse. Bølgemetaforens evne til at rumme elementer af tradition og fornyelse, kontinuitet og brud, såvel som repetition og udvikling, har gjort den til et nyttigt værktøj til at knytte specifikke politiske kampe til specifikke perioder og generationer. De forskellige bølger har således fungeret som et vigtigt identi-

kations- og disidentifikationspunkt for både ældre og yngre feminister. Noget, de seneste års danske debatter om den såkaldte “fjerde bølge”-feminisme er et nyligt eksempel på.¹³ Uanset om bølgemetaforen bruges til at fortælle progressions- eller forfaldshistorier, har den haft en tendens til at understøtte lineære og forenklede historieforståelser, der ikke registrerer feminismernes *forskellige* bevægelser. Tendensen til at knytte specifikke kampe til specifikke epoker og generationer har ofte besværliggjort en diskussion af, hvordan mange feministiske kampe er fortsat på tværs af generationer, ofte sammenfaldende med nye og andre kampe.

Tag fx den udbredte forestilling om, at racisme først for alvor blev en del af den feministiske debat i den “tredje bølge” i 1990’erne og fremover – en fortælling, der risikerer at negligere og marginalisere den måde, hvorpå sorte feminister, sorte lesbiske feminister, urfolksfeminister, Chicana-feminister og andre centrale feministiske grupper har udviklet betydningsfulde former for antiracistisk og intersektionel feminisme før såvel som under den “anden bølge” i 1960’erne og 1970’erne.¹⁴ Et andet eksempel er de norske og danske fejringer af suffragetternes “første bølge”, der synes at have overset eller ignoreret det faktum, at kampen om stemmeret fortsat er et påtrængende spørgsmål i vores egen politiske samtid. De seneste års tilsyneladende endeløse stramninger af asyl- og immigrationslovgivninger i de nordiske lande har bevidst sigtet mod at gøre det sværere at få statsborgerskab og dermed stemmeret ved folketingsvalg. Når kampen om stemmeret bliver fejret som en feministisk sejr, der er vundet én gang for alle for over hundrede år siden, kan det være værd at spørge, hvilke politiske subjekter der privilegeres i nordisk feminisme i dag. Er det ikke en feministisk kampsag, at 350.000 danskere over 18 år ikke havde stemmeret ved folketingsvalget i 2015 på grund af manglende statsborgerskab?¹⁵ At beskrive feminismens historie som en serie af bølger risikerer med andre ord at stå i vejen for en undersøgelse af, hvordan “historiske” kampsager – som fx stemmeret – forbliver relevante og vigtige stridspunkter på tværs af tidslige, geografiske og ideologiske grænser.

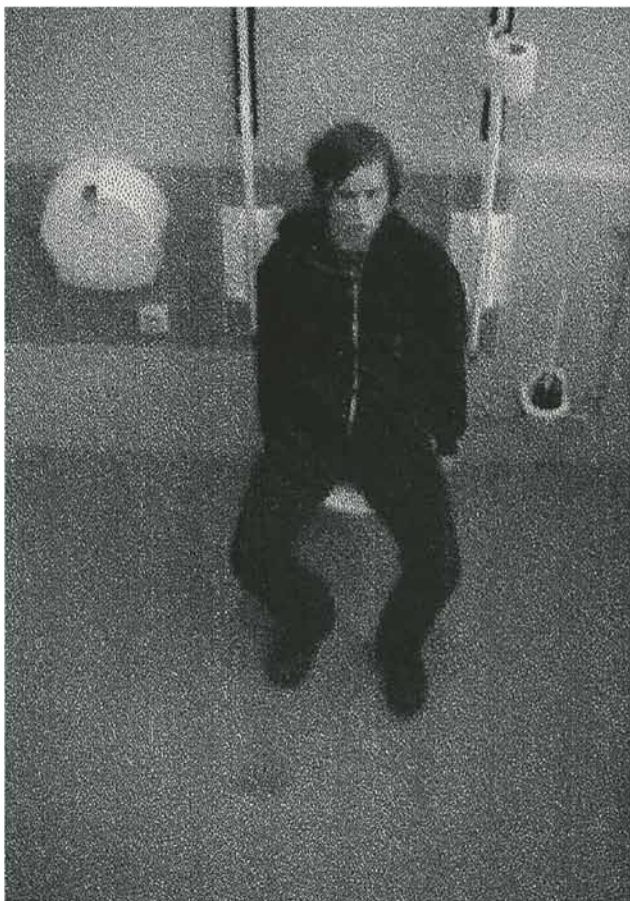
Selvom det synes fristende at kaste bølgemetaforen i glemslens hav, kan det være værd at følge Ednie Kaeh Garrisons forslag om at rekalkibrere bølgemetaforen fra havbølger til radiobølger.¹⁶ I stedet for at se feminismen som ét sammenhængende hav, der kaster forskellige bølger af sig i en lind udviklingsstrøm, tilbyder radiobølgemetaforen en anden forståelse af transmissionen af feminismernes politiske historie. Ved at afløse idéen om feministiske generationer med en form for feministiske “radiostationer” inviterer metaforen os til at forstå ens feministiske orientering som formet af de politiske projekter og historier, vi

vælger at tune ind på. Mens nogen trofast holder sig til én feministisk frekvens, foretrækker andre måske at skifte mellem kanaler eller sågar lytte til mange forskellige frekvenser samtidig. At tilnærme sig queerfeministisk historie som en serie radiobølger kan på denne måde klæde os bedre på til at forholde os til sameksistensen af forskellige, men overlappende politiske projekter på tværs af tid og sted. Radiobølgemetaforen udfordrer således den udbredte naturalisering af feministisk historie som en ensidig og samlet udviklingsfortælling, hvor der kun gives plads til én “bølge” ad gangen. En sådan retlinjet feminismeforståelse, hvor hver generation bliver udstyret med én kampsag, og som bliver afløst mere eller mindre frivilligt af den næste generation med *deres* kampsag, risikerer at reproducere en konservativ og konserverende mor-datter-model for historisk udvikling. Denne model har det med at være gennemsyret af forventninger til – og skuffelser over – nye generationers (manglende) evne eller vilje til at forvalte den feministiske arv. Omvendt kan radiobølgemetaforen forhåbentlig bidrage til at forstyrre tendensen til, at politiske og ideologiske uenigheder bliver fremstillet som – og reduceret til – udtryk for generationskonflikter eller “modermord”.¹⁷ Sameksistensen af forskellige og overlappende feministiske transmissioner gør naturligvis, at nogle frekvenser kommer i konflikt med hinanden. Og selvom der måske indimellem opstår harmoniske øjeblikke, så fremstår feminismens kontinuerlige historie nok mest som en brusende og forstyrrende kakofoni.

Berøring på tværs af historie

Voluspå tuner os ind på en sådan række af forskellige stemmer og historier. FRANKs brug af de tre feministiske bølger i bogen kan ses som et forsøg på at skifte fra oceaniske dønninger til akustiske overføringer med fokus på dissonerende såvel som konsonerende klange, intervaller og brydninger. Ved at udfordre tendensen til at koble specifikke feministiske kampe til specifikke generationsbølger bryder FRANK med forventningerne om konsensus og enighed, som ofte har ligget implicit i forestillingen om et feministisk “søsterskab” – en enhedsdrøm, der tit har fremstillet politiske diskussioner om forskelle og forskellighed mellem feminister som forstyrrende støj.¹⁸ Sammenkoblingen af Marie Høeg og Klara Lidén i *Voluspås* “First Wave”-kapitel er et eksempel på dette, eftersom mødet langt fra fremstår friktionsfrit.

Høegs fotografier var ikke taget i en kunstsammenhæng. De indgår i en billedserie, der blev fundet længe efter hendes død – engang i 1980’erne – i laden på den gård, hvor hun levede sammen med Bolette Berg, hvor de lå i en æske mærket “privat”.¹⁹ Æsken indeholdt bl.a. denne omfattende serie af Høegs selvportrætter, der adskiller sig markant fra de kommercielle studieportrætter,



FIRST WAVE

10



11

som Høeg og Berg producerede i fotografistudiet, som de etablerede i Horten i Norge i 1895. Disse kommercielle billeder fulgte konventionerne for tidens populære visitkortfotografi med det dertilhørende repertoire af køns- og klasseperformance. Selvportrætterne er taget foran de samme malede baggrunde med blomstrende naturscenografier og rokokoinspirerede arkitekturelementer; men personen, der optræder i disse fotografier, følger ikke samtidens etablerede konventioner for fotografisk kønsperformance. I disse private billeder ses den altid korthårede Høeg ikklædt en række forskellige antræk, der ofte har klare maskulint kønnede konnotationer: en godt brugt, løsthængende uldpyjamas, en elegant habit, en polarfrakke i sælskind. På mange af billederne ser hun direkte

[4] Opslag fra FRANKs *Voluspå* med Klara Lidéns *Untitled (Handicap)* (2007), dias print, og Marie Høeg, *Uden titel* (ca. 1895-1903), fotografi printet fra glasnegativ. © FRANK.

ind i kameraet, som i fotografiet beskrevet over. Andre gange kigger hun beslutsomt bort, som i en direkte afvisning af kameraets blik [4]. Billedernes specifikke tilblivelsessammenhæng og Høegs intention med dem er ukendt. Sammen med de andre fotografier, der blev fundet i æsken, og som inkluderer billeder af fotografernes venner fra samme fotostudie, skaber serien en række forestillinger om, hvordan Høeg og Berg legede med kameraets muligheder for at iscenesætte alternative måder at være i verden på.

I *Voluspå* er et lille udvalg af disse fascinerende fotografier af Høeg sat sammen med billeder fra Klara Lidéns *Untitled (Handicap)*, som viser en krop, der kolliderer på et offentligt toilet. Dette er et af mange af Lidéns værker, der fokuserer på kroppe, som ikke kan eller vil optræde eller opføre sig "normalt" i mødet med samfundets normative mønstre for at arbejde, tjene penge, stifte familie osv. Med sin interesse for mennesker, der af forskellige grunde ikke lever op til etablerede former for kønslig, seksuel eller klasse-mæssig opførsel, arbejder Lidén ofte med det tilsyneladende forkastelige og meningsløse, materielt såvel som konceptuelt. I *Untitled (Handicap)* har Lidén fotokopieret fotografier for derefter at overføre dem til acetatfilm, som hun har klippet til diasbilleder – en forceret nedbrydningsproces, der giver billederne en grynet patina; uskarpe og uklare, som var de tæt på opløsning. Fotografierne af den iscenesatte krop, der kolliderer, er tvetydige: De står og balancerer et sted mellem stop-motion-animeret slapstickkomedie og billeder fra et overvågningskamera, der har fanget en overdosis på et offentligt toilet.

FRANKs sammenstilling af Høeg og Lidén er langt fra oplagt, og betydningen er umiddelbart ikke nemt aflæselig. Men mødet mellem disse kunstners fotografiske og performative iscenesættelser kan måske ses som et eksempel på det, queerteoretiker Carolyn Dinshaw har beskrevet som en "queer historical impulse [...] toward making connections across time".²⁰ Hos Dinshaw, såvel som i *Voluspå*, handler berøringen mellem fortid og nutid i mindre grad om et forsøg på at finde spejlbilleder af "os selv" i fortiden. Snarere end et forenklet forsøg på at projicere en moderne forståelse af køn eller seksualitet over på en historisk person synes FRANKs konstellation at åbne for det, Dinshaw i sin beskrivelse af, hvordan hun bruger montager i sine queeranalyser af middelalderlitteratur, kalder "partial connections, queer relations between incommensurate lives and phenomena".²¹ De forskellige møder mellem billeder, figurer og tidsligheder i *Voluspå* danner med andre ord ikke bund for enkle forestillinger om kollektive identiteter eller erfaringer på tværs af tid. Bogen fungerer snarere som en platform til at åbne for et mærkeligt "queer rum", der stiller spørgsmål til, hvordan vi læser og (be)griber køn og seksualitet såvel som historie.²² FRANKs møde med

Høeg og Lidén inviterer således til en diskussion af, hvordan disse to kunstnernes billeder virker i og igennem historien. Og her er det særligt Høegs bevægelighed, der står på spil, eftersom det, at *Voluspå* trækker portrætterne ind i nye, historiske sammenhænge, udfordrer den rolle og position, hun ellers er blevet givet i den norske feministiske historieskrivning.

FRANKs performative historiografi

I Norge er Marie Høeg blevet skrevet ind i feministisk historie på baggrund af sit vigtige arbejde og engagement i kampen for kvinders stemmeret.²³ Høeg var med til at grundlægge indflydelsesrige feministiske foreninger, såsom Den selskabelige Diskussionsforening i Horten, ligesom hun skrev og kæmpede for kvinders rettigheder i samfundet. Hendes fotografiske karriere – og hendes livslange samarbejde og partnerskab med Bolette Berg – er blevet nedtonet, mens det er hendes politiske bidrag til feminismens “første bølge”, der har stået centralt.²⁴ Selvom FRANK ikke har været alene med deres interesse for Høegs og Bergs private portrætter, var *Voluspå* og *Marie Høeg Meets Klara Lidén* nogle af de første forsøg på at sætte billederne i relation til både historieskrivningen om feminismens “første bølge” og til diskussioner om køn, seksualitet og performance i samtidskunsten.²⁵ Nutidens interesse for Høegs og Bergs fotografier i en feministisk kontekst minder på den måde meget om, hvordan private portrætter taget af andre ukonventionelle par, der på lignende vis brugte fotografi til at udforske køn, seksualitet og intimitetsforståelser i første del af forrige århundrede – såsom kunstnerne Claude Cahun og Marcel Moore eller tjenestepigen Hannah Cullwick og juristen og filantropen Arthur Munby – først er blevet taget seriøst som kilder til både køns- og seksualitetshistorien, såvel som kunsthistorien, med stor forsinkelse.²⁶

Ud over at opfordre til en genlæsning af den rolle, som kønsperformance og seksualitet spillede i feminismens “første bølge”, åbner FRANKs arrangerede møde mellem Høeg og Lidén også for at se portrætterne af Høeg som havende en form for historisk “agens” i nutiden. Sammenstillingen med Lidéns værker fremstiller Høegs og Bergs fotografier som anakronistiske samtalepartnere, der bidrager til aktuelle diskussioner om performance og performativitet i queerfeministisk kunst og politik. At tillade Høegs og Bergs billeder at sige noget om nutiden, og ikke bare noget om fortiden, er centralt for den “performative historiografiske metode”, jeg ser i FRANKs arbejde.²⁷ Dette begreb er inspireret af performanceteoretiker Tavia Nyong’o, der i sit studie af racehybriditet påviser betydningen af at undersøge “the performative effects of history rather than simply to add to the weight of history’s pedagogy”.²⁸ Nyong’o trækker på

filosoffen Walter Benjamins argument om, at det at placere et studieobjekt i en historisk sammenhæng kun udgør en lille del af arbejdet, eftersom det er lige så vigtigt at gøre “justice to the concrete historical situation of the *interest* taken in the object”.²⁹ En performativ historiografisk metode er med andre ord opmærksom på historiske genkaldelsesprocesser, dvs. de processer, hvor et objekt fra fortiden bliver trukket frem og får en rolle i forhold til at forstå vores egen historiske samtid.³⁰

Under åbningen af FRANKs udstilling *Marie Høeg Meets Klara Lidén* på ONE National Lesbian and Gay Archives i Los Angeles i februar 2014 mødte jeg flere personer, der var overbevist om, at fotografierne af Høeg var nye værker, der blot mimerede historiske dokumenter. Høegs fotografiske kønsperformance fremstod for mange simpelthen for aktuel og moderne til, at de kunne tro, at billederne ikke var en *historieperformance*. Denne historieforvirring, eller måske snarere historieforbløffelse, siger noget om, hvordan spørgsmål om køn, identitet og performativitet er blevet så stærkt knyttet til feminismens “tredje” (og “fjerde”) bølge, at det for mange fremstår som utænkeligt, at også feminister for over hundrede år siden responderede på normative rammer på kreative og kritiske måder. Det faktum, at Høegs og Bergs billeder i stigende grad bliver set på som inspirationskilder for queerfeminister i dag, fortæller også noget om, hvordan kampen for selvbestemmelse og selvidentifikation i forhold til køn og seksualitet er en ufærdig historie, der måske er lige så aktuel nu som før.³¹ Ved at give plads til denne form for tidsforvirring udfordrer *Voluspå* på produktiv vis det, historikere kalder “separationsprincippet”. Et princip, der ved at skelne fortid fra nutid og de levende fra de døde muliggør en distanceret, retrospektiv tilgang til historien.³² FRANKs desorienterende historiemontage trækker tæppet væk under forenklede, retrospektive analyser af fortiden, samtidig med at den forstyrrer forsøg på at bruge historiens billeder til at konsolidere nutidens identitetsforståelser. Ved at stille spørgsmål til den måde, hvorpå vi navigerer i tid og historie, opfordrer *Voluspå* til, at vi holder os på tæerne i mødet med de ufærdige historier om uretfærdighed. Historier, der ellers risikerer at blive overset eller glemt i et historisk rammeværk baseret på generationskampe, periodefetisering og andre former for retlinjede historieforståelser.

At lytte til historiens dissonanser

Det er naturligvis umuligt at vide, om Marie Høeg og Bolette Berg ville have sat pris på at blive sat i stævne med Klara Lidéns arbejde, sådan som FRANK har gjort det i *Voluspå*. Ja, vi ved end ikke, om Høeg og Berg i det hele taget ville have, at deres private billeder blev offentliggjort. Men i *Voluspå* er dissonans og

friktion selve betingelsen for mødet mellem bogens forskellige aktører og de samtaler og spørgsmål, som bringes frem. Bølgebrydningen i *Voluspå* fremstår på denne måde ikke som et ahistorisk greb, men snarere som et forsøg på at fremme en mere åben og åbnende tilgang til, hvordan vi tuner ind på og lytter til dissonanserne i feminismens ufærdige historier. Selvom FRANKs projekt udfolder sig i det visuelle felt, er min brug af auditive metaforer ikke tilfældig her. For som køns-, race- og fotografiforsker Tina Campt påpeger i bogen *Listening to Images*, handler det at lytte om meget mere, end hvad vi blot opfatter med øret: Lydfrekvenser “is constituted primarily by vibration and contact and is defined as a wave resulting from the back-and-forth vibration of particles in the medium through which it travels”.³³ At lytte er en gennemgribende kropslig praksis, der åbner alle sanser for de vibrationer og møder, som frekvensbølgerne sætter i gang. På samme måde som øret ikke er den eneste sans, vi lytter med, er øjet heller ikke den eneste aktive part i mødet med billeder. Dette står centralt i Campts forsøg på at lægge øre til det, hun kalder “stille” modstandsstrategier i forskellige identitetsfotografier, der stammer fra forsøg på at kontrollere og overvåge sorte personer fra den afrikanske diaspora:

Listening to images is constituted as a practice of looking beyond what we see and attuning our senses to the other affective frequencies through which photographs register. It is a haptic encounter that foregrounds the frequencies of images and how they move, touch, and connect us to the event of the photo.³⁴

På lignende vis inviterer FRANKs *Voluspå* os til at lytte til de affektive frekvenser, der trænger sig på i mødet med billeder fra det feministiske billedarkiv i Norden. Ved at tune ind på en række frekvenser simultant, opfordrer FRANK os således til at opøve vores evne til at lytte til forskelligheder, til at finde stemmer i støjende konflikter og til at værdsætte det generative potentiale i affektiv såvel som i politisk dissonans.³⁵ I mødet mellem Høeg og Lidén udfordres vi med andre ord til at bedrive en form for *politisk dybdelytning*,³⁶ som er sensitiv over for billedmontagernes stille afvisning af at blive indfanget i forenkede historiske narrativer om feminismens progressive sejrsgang. Selvom det er svært at overdøve lyden af springende champagnepropper og politikernes festtaler, står *Voluspå* som et eksempel på, at også lavere frekvenser kan sætte nutiden, såvel som fortiden og fremtiden, i bevægelse.

ABSTRACT

2013 marked the centenary celebration of the suffragettes' fight for the right to vote in parliamentary elections in Norway. The article "Breaking the Waves: Tuning into Queer History with FRANK's *Voluspå*" analyses the Norwegian queer feminist platform FRANK's response to the centenary, which included the artist book *Voluspå* (2013) and the exhibition *Marie Høeg Meets Klara Lidén* (2013–14), where photographs by the Norwegian suffragette and photographer Marie Høeg (1866–1949) were brought in dialogue with Swedish contemporary artist Klara Lidén. Through an analysis of FRANK's "performative historiography," the article discusses the value of revisiting one of feminist history's most central narrative figures: the wave metaphor. With inspiration from feminist theorists including Clare Hemmings, Ednie Kaeh Garrison, and Tina Campt, the article suggests the importance of recalibrating the wave metaphor from an oceanic to an auditive register, as this opens up for a model of historical engagement attuned to the politics of affective dissonances and resonances across time and place.

NOTER

- 1 FRANK, *Voluspå*, 2014, pp. 14–15. Nærværende artikel har tidligere været publiceret i en engelsk version under titlen "Breaking the Waves: Tuning into Queer History with FRANK's *Voluspå*" i *Lambda Nordica*, 3–4, 2016, pp. 137–149.
- 2 Udstillingen *Marie Høeg Meets Klara Lidén* var oprindeligt FRANKs bidrag til gruppeudstillingen *The Beginning Is Always Today: Contemporary Feminist Art in Scandinavia*, kurateret af Karin Hindsbo og Else-Brit Kronenburg, SKMU Sørlandets Kunstmuseum (21. september 2013 – 19. januar 2014). FRANKs udstilling har senere været vist ved ONE National Gay & Lesbian Archives i Los Angeles (21. februar – 28. juni 2014), Bodø Kunstforening (8. marts – 4. maj 2014), Nordnorsk kunstnersenter (6. juni – 25. august 2014) og New York Art Book Fair på MoMA PS1 i New York (26.–28. september 2014).
- 3 Thorkildsen, 2013, p. 3.
- 4 Også den danske regering og det danske folketing satsede stort på det danske stemmeretsjubilæum, og oprettede bl.a. hjemmesiden www.100aaret.dk for at give borgere "viden om jubilæet" – men hjemmesiden er siden blevet nedlagt. Se Folketinget, 2015.
- 5 Brundtland, 2014, p. 13.
- 6 Kivi, 2005. Kivis diskussion af femi-nationalisme trækker på Jasbir Puar's indflydelsesrige begrebsliggøring af "homonationalisme" i Puar, 2007.
- 7 Dahlberg, 2006.
- 8 For at lægge alle kort på bordet, så har jeg samarbejdet med FRANK på flere forskellige projekter siden publikationen af bogen *Voluspå*, da samtalen, som startede i bogen, fortsatte i andre formater. For mere info om dette, se www.f-r-a-n-k.org.
- 9 Se FRANK, "Discourse", 2014, pp. 48–51.
- 10 For en diskussion af relationen mellem ligestilling og lighed/homogenitet i en norsk kontekst, se Gullestad, 2002, pp. 79–85.
- 11 For en analyse af feministisk historieskrivnings "politiske grammatik", se Hemmings, 2011.
- 12 Se Henry, 2004 for en grundig diskussion af bølgetaforen i feministisk historieskrivning.
- 13 Debatten om den danske "fjerdebølge-feminisme" tog for alvor fat efter Marie Carsten Pedersens artikel "Hvad er dét? Det er kvindekampens nyeste fortrop" i *Zetland* 16. november 2016, hvor hun analyserede feminismeforståelsen i det omdiskuterede "Girl Squad" bestående

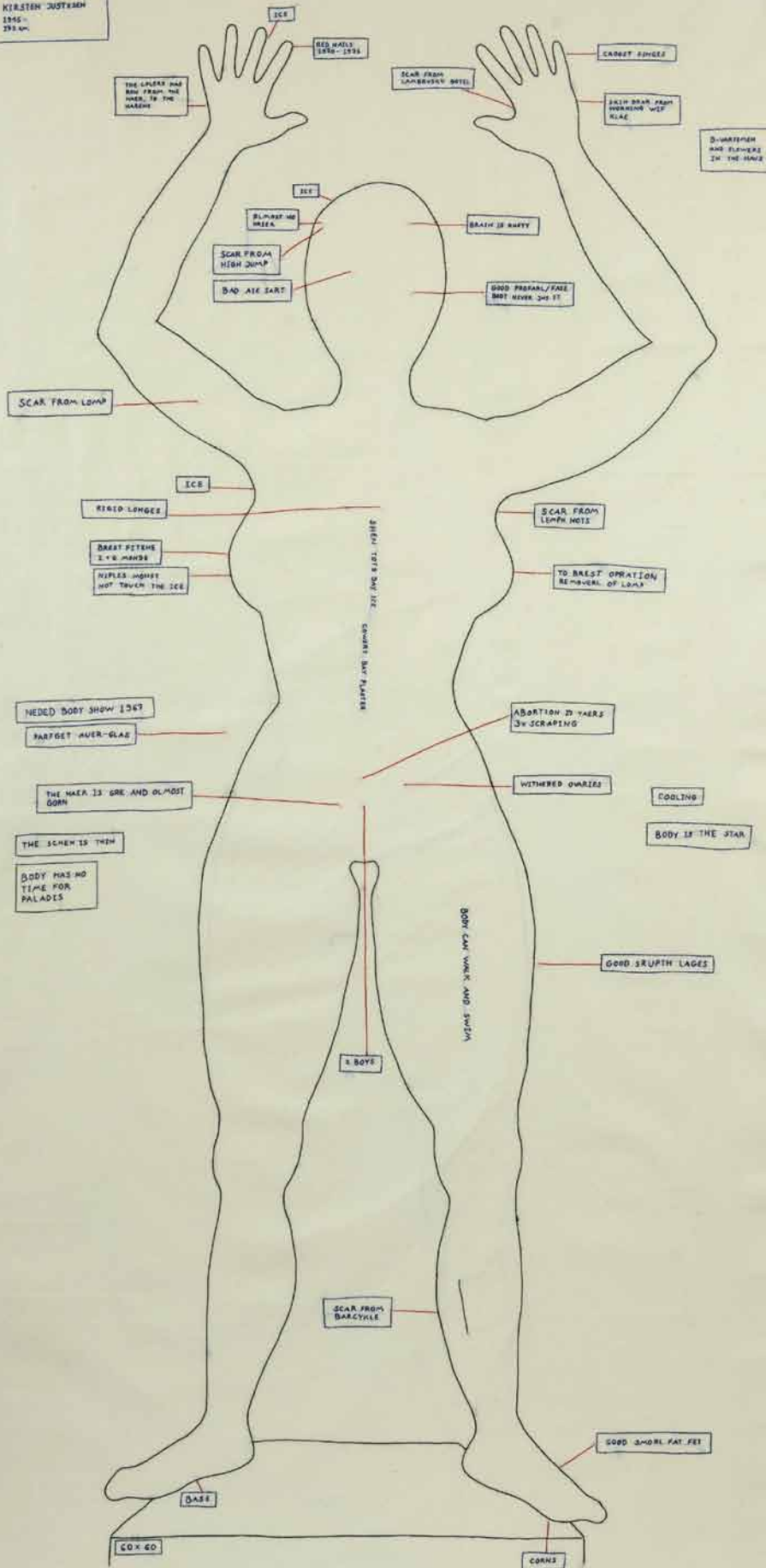
- af Nikita Klæstrup, Ekaterina Krarup Andersen og Louise "Twerk Queen" Kjølser. For et indtryk af måden, hvorpå bølgefiguren blev brugt som identifikations- og disidentifikationsobjekt i debatten, se fx Mette Fugls kritik af "fjerdebølge-feminismen" (Fugl, 2017), og Girl Squads modsvar til dette (fx Klæstrup, Krarup Andersen og Kjølser, 2017 og Kjølser, Krarup Andersen og Klæstrup, 2017).
- 14 Se Hemmings, 2012 for en analyse og kritik af effekten af den måde, hvorpå racisme er blevet forstået og fremstillet som et "tredjebølge-fænomen" i feministisk historieskrivning.
 - 15 Dahlin, 2015.
 - 16 Garrison, 2005.
 - 17 For en kritik af den måde, hvorpå politiske uenigheder i feministisk teori og praksis reduceres til at handle om generationskonflikt, se Edenheim, 2010.
 - 18 For en diskussion af, hvordan forskel og forskellighed er blevet – men ikke behøver at blive – forstået som en trussel mod en feministisk forståelse af samhørighed med udgangspunkt i racismekritik i den feministiske bevægelse, se Lorde, 1984.
 - 19 Marie Høeg, 1996; Klerck Gange, 2009.
 - 20 Dinshaw, 1999, p. 1.
 - 21 Dinshaw, 1999, p. 35.
 - 22 For en diskussion af kønsperformativitet i et queer temporalitetsperspektiv, se Freeman, 2010.
 - 23 Se fx Stuksrud, 2009.
 - 24 Dette er tilfældet i både Marie Høeg, 1996 såvel som i Stuksrud, 2009. Selvom begge udgivelser inkluderer reproduktioner af Marie Høegs og Bolette Bergs private billeder, inkluderer udstillingskataloget Marie Høeg kun én artikel, og den omhandler Høegs politiske virke som suffragette. Stuksruds bog er på lignende vis rammesat som et "politisk portræt" i denne betydning, som bogens undertitel også markerer.
 - 25 Flere andre har sidenhen fulgt FRANKs greb med at sætte Marie Høegs og Bolette Bergs billeder i dialog med samtidskunst, senest i udstillingen *Hen – flytende kjønn*, kurateret af Tone Lyngstad Nyaas på Haugar – Vestfold Kunstmuseum (27. januar - 6. maj 2018).
 - 26 For en diskussion af Claude Cahuns og Marcel Moores billeder, se fx Downie (red.), 2006. For analyser af Hannah Cullwicks og Arthur Munbys fotografier, se Mavor, 2006 og Lorenz, 2012.
 - 27 For en udfoldet diskussion af det teoretiske grundlag for en sådan performativ historiografisk metode, se Danbolt, 2013, særligt kapitlet "Touching History: Disruptive Anachronisms in Pauline Boudry and Renate Lorenz's *N.O. Body*", pp. 290-310.
 - 28 Nyong'o, 2009, p. 7.
 - 29 Benjamin, 2002, p. 391.
 - 30 Nyong'o, 2009, p. 13.
 - 31 I de sidste par år er fotografierne af Høeg og Berg gået viralt, og på hjemmesider såsom Pinterest og i utallige webartikler om fotografierne bliver portrætterne ofte rammesat som inspirationskilder til nutidens kønsforståelser. Se fx The Telegraph, 2016 og Lomography, 2017.
 - 32 For en diskussion af "separationsprincippets" betydning i produktionen af historisk viden, se Megill, 2007, p. 39.
 - 33 Campt, 2017, p. 7.
 - 34 Campt, 2017, p. 9.
 - 35 Min interesse for det produktive i dissonanser er inspireret af Clare Hemmings' fokus på det, hun kalder "affective dissonance", som er udgangspunkt for en feministisk politik baseret i "affective solidarity", se Hemmings, 2012.
 - 36 Metaforen "politisk dybdelytning" trækker inspiration fra den queerfeministiske komponist og teoretiker Pauline Oliveros vigtige teoretisering af og praksis med det, hun kalder "deep listening". Se Oliveros, 2005.

LITTERATUR

- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Howard Eiland og Kevin McLaughlin (ovs.), *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, 2002 [1982].
- Brundtland, Gro Harlem: "Keynote Speech," in Inger Aalborg (red.), *Final Report: International Conference: Women, Power and Politics: The Road to Sustainable Democracy*, Fokus, Oslo, 2014, pp. 13-19, www.fokuskvinner.no/PageFiles/8459/Final%20report%20WPP Oslo.pdf
- Campt, Tina: *Listening to Images*, Duke University Press, Durham og London, 2017.
- Dahlberg, Kajsa: *Ett eget rum: Tusen bibliotek / A Room of One's Own: A Thousand Libraries*. Selvpubliceret, Malmö, 2006.
- Dahlin, Ulrik: "De 350.000 danskere, der ikke må stemme", *Information*, 18. juni 2006, www.information.dk/536712 (sidst besøgt 23. februar 2018).
- Danbolt, Mathias: "Touching History: Art, Performance, and Politics in Queer Times", ph.d.-afhandling, Universitetet i Bergen, Bergen, 2013.
- Danbolt, Mathias: "Breaking the Waves: Tuning into Queer History with FRANK's Voluspå", *Lambda Nordica*, Nr. 3-4, 2016, pp. 137-149.
- Dinshaw, Carolyn: *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Duke University Press, Durham og London, 1999.
- Downie, Louise (red.): *Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Tate publishing, London, 2006.
- Edenheim, Sara: "Några ord till mina kära mödrar, ifall jag hade några", *Tidskrift för genusvetenskap*, nr. 4, 2010, pp. 109-119.
- Folketinget: "100-året for kvinders valgret og 1915-Grundloven skydes i gang med ny hjemmeside", 15. januar 2015, <http://www.ft.dk/Aktuelt/Nyheder/2015/01/100aaret.aspx> (sidst besøgt 23. februar 2018).
- FRANK: *Voluspå*, Liv Bugge og Sille Storihle (red.), FRANK, Oslo, 2014, <http://www.f-r-a-n-k.org/publications/03/03.html>.
- FRANK: "Discourse: A Conversation Between FRANK and Mathias Danbolt" in *Voluspå*, Liv Bugge og Sille Storihle (red.), FRANK, Oslo, 2014, pp. 48-51.
- Freeman, Elizabeth: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Duke University Press, Durham og London, 2010.
- Fugl, Mette: "Vis bare bryster, men lad være med at kalde det feminisme", *Politiken*, 7. januar 2017, <https://politiken.dk/debat/art5777325/Vis-bare-bryster-men-lad-være-med-at-kalde-det-feminisme> (sidst besøgt 23. februar 2018).
- Garrison, Ednie Kaeh: "Are We on a Wavelength Yet?: On Feminist Oceanography, Radios and Third Wave Feminism" in Jo Reger (red.), *Different Wavelengths: Studies of the Contemporary Women's Movement*, Routledge, New York, 2005, pp. 237-256.
- Gullestad, Marianne: *Det norske sett med nye øyne*, Universitetsforlaget, Oslo, 2002.
- Hellesund, Tone: "Lesbisk, skeiv eller bare kjedelig? Den norske peppermø 1870-1940" in Marianne C. Brantsæter, Turid Eikvam, Reidar Kjær og Knut Olav Åmås (red.), *Norsk Homoforskning*, Universitetsforlaget, Oslo, 2001, pp. 141-166.
- Hemmings, Clare: *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Duke University Press, Durham og London, 2011.
- Hemmings, Clare: "Affective solidarity: Feminist reflexivity and political transformation", *Feminist Theory*, nr. 2, vol. 13, 2012, pp. 147-161.
- Henry, Astrid: *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.

- Kivi, Nazila: "Den hvide 'femi-nationalisme' trives iblandt os", *Politiken*, 4. juni 2015, <https://politiken.dk/debat/kroniken/art5578749/Kroniken-Den-hvide-femi-nationalisme-trives-iblandt-os> (sidst besøgt 23. februar 2018).
- Kjølser, Louise, Ekaterina Krarup Andersen og Nikita Klæstrup: *Ludermanifestet*, Lindhardt og Ringhof, København, 2017.
- Klæstrup, Nikita, Ekaterina Krarup Andersen og Louise Kjølser: "Unge feminister: Derfor er vi afklædte", *Politiken*, 9. januar 2017, <https://politiken.dk/debat/debatindlaeg/art5780289/Derfor-er-vi-afklædte> (sidst besøgt 23. februar 2018).
- Klerck Gange, Eva: "Marie Høeg og fotografiet" in Brit Connie Stuksrud (red.), *Marie Høeg: Et politisk portrett*, Unipub, Oslo, 2009, pp. 221-223.
- Lomography: "Gender Bender: The Private Photographs of Marie Høeg & Bolette Berg", *Lomography Magazine*, 17. maj 2017, <https://www.lomography.com/magazine/329973-gender-bender-the-private-photographs-of-marie-hoeg-bolette-berg> (sidst besøgt 23. februar 2018).
- Lorde, Audre: "Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference", *Sisters Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, Freedom, 1984, pp. 114-123.
- Lorenz, Renate: *Queer Art: A Freak Theory*, Transcript verlag, Berlin, 2012.
- Marie Høeg: *Kvinnesaksaktivist, organisator og fotograf*, Norsk Museum for Fotografi/Preus Fotomuseum, Horten, 1996.
- Mavor, Carol: *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, I.B. Tauris, London, 2006.
- Megill, Allan: *Historical Knowledge, Historical Error: A Contemporary Guide to Practice*, University of Chicago Press, Chicago, 2007.
- Nyong'o, Tavia: *The Amalgamation Waltz: Race, Performance, and the Ruses of Memory*, University of Minnesota Press, Minneapolis og London, 2009.
- Oliveros, Pauline: *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, i Universe, New York, 2005.
- Pedersen, Marie Carsten: "Hvad er dét? Det er kvindekampens nyeste fortrop", *Zetland*, 16. november 2016, <https://www.zetland.dk/historie/s8lE9m4w-aoV3ME1j-f942f> (sidst besøgt 23. februar 2018).
- Puar, Jasbir: *Queer Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Duke University Press, Durham og London, 2007.
- Stuksrud, Brit Connie (red.): *Marie Høeg: Et politisk portrett*, Unipub, Oslo, 2009.
- The Telegraph: "Viewfinder: the most inspiring and surprising images you'll see this week", 14. juli 2016, <http://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/beautiful-inspiring-photographs/marie-hoeg-and-bolette-berg/> (sidst besøgt 23. februar 2018).
- Thorkildsen, Inga Marte: "Hilsen fra Likestillingsministeren", *Stemmerettsjubileet 1913-2013*, Barne-, Likestillings- og Inkluderingsdepartementet, Oslo, 2013, p. 3.

KIRSTEN JUSTMAN
1945 -
293.4M



Overleveringer – kropslige erfaringer på tværs af tid

Gennem nål og tråd får samtalen mellem Kirsten Justesen (f. 1943) og Gudrun Hasle (f. 1979) form i Hasles broderi *KIRSTEN JUSTESEN* (2015) [1]. Værket er et af Hasles *body-maps*. Det udfolder en kortlægning af Justesens krop gennem et omrids af kroppen omgivet af tekstbokse. I hver boks er der broderet en bemærkning til Justesens kropslige mærker, livsbegivenheder og handlinger: Ar ved brystet efter biopsi og på benet efter et cykelstyrt, markeringen af aborter og fødsler og af kroppen som det arbejdsredskab, den er i Justesens praksis. De broderede sætninger “SHEN TOTS DAY ICE” og “COWERT BAY PLASTER”, der i deres uperfekthed viser Hasles brug af sin ordblindhed som et kunstnerisk udtryk, beskriver bl.a., hvordan Justesen selv anvender sin krop: “Hun rører ved isen” refererer til Justesens adskillige “smeltetidsværker”, hvor hun i en periode har arbejdet med isens metamorfose i mødet med kropswarme og tid.¹ “Tildækket af gips” refererer til Justesens gravide krop, hvor torsoen har udgjort det skulpturelle materiale i en gipsafstøbning. I Hasles kortlægning er omridset af Justesens krop da også placeret stående på en sokkel, 60 x 60 cm, som en tredimensionel henvisning til hendes udgangspunkt som klassisk uddannet billedhugger og brug af akkurat denne sokkels mål i mange af sine arbejder.

Hasles body-map af Justesen er en overlevering af *kropsbårne* erfaringer. Det peger på kroppen både som et æstetisk objekt – som form og kontur – og som et sansende, erfarende, agerende, politisk og kunstnerisk subjekt. Det udfolder kroppen og det, den har gjort, det, den har stået for og stået imod, det, den *var*, og det, den *er*. Kun få steder er der faktiske tidsangivelser i de broderede sætninger:

<

[1] Gudrun Hasle:
KIRSTEN JUSTESEN, 2015,
broderegarn på lærred,
230 x 126 cm. © Gudrun Hasle.

“RED NAILS 1970-1976”, “ABORTION 17 YAERS”, “NEDED BODY SHOW 1967”. Men trods disse angivelser er der ingen hierarkisk eller kronologisk orden i kortlægningen: Børnefødsler og det grå hår er sameksisterende, selvom de er knyttet til kroppens forskellige livsfaser. Kortlægningen er i en fortid og en nutid på én og samme tid.

Når jeg indleder med Hasles værk, er det i sig selv et metodisk greb: Det er et punkt, jeg kan læse Justesens kunstneriske praksis *igennem*. Som beskrevet åbner kortlægningen for en anden tilgang til krop og tid end en lineær historiefortælling om et levet liv og et kunstnerisk virke. Denne artikels hovedfokus ligger på en analyse af Justesens *OMSTÆNDIGHEDER* (1969-) som en indgang til at undersøge, hvordan tid og krop kan forstås i Justesens praksis, der kontinuerligt udfordrer grænserne for det afsluttede kunstværk. Det vil give indsigt i den måde, hvorpå Hasle genlæser og bearbejder generationer af kvindelige kunstnere, som fx når hun helt konkret anvender ét af fotografierne fra Justesens *OMSTÆNDIGHEDER* i sin udstilling *Dem der kom før mig* (Vejen Kunstmuseum, 2015). Endvidere vil artiklen åbne for en diskussion af, hvordan de to kunstnere på hver deres måde forholder sig kropsligt og temporalt til fortællinger om kvinde- og kunsthistorie.

Tid og krop

Artiklens udgangspunkt er således at undersøge, hvordan tid og krop anvendes som kunstneriske greb. Jeg forstår her tid i relation til begreber som *feminisms timing* og *feminisms queer temporaliteter* med afsæt i Sam McBeans konstatering: “How we think time matters.”² Dvs. at feminisme ikke skal forstås som én bestemt diskurs, historiefortælling eller bevægelse, der udvikler sig progressivt og “i takt med tiden”, men at begreberne her tager del i en kritik af det tankesæt, som fremskriver en historie om feminisme i “bølger” og generationer.³ At rette et fokus på feminismens tid handler dermed ikke om at opsætte en narrativ, lineær tidsmodel, hvorved fx tidligere generationer af feminister eller feminisme som sådan kan erklæres for passé eller overstået. I stedet fører det til en feministisk tænkning, der interesserer sig for, hvordan feministisk bevidsthed og vidensproduktion opleves, forstås og kommer til udtryk over tid og på tværs af generationer – både subjektivt og kollektivt – og som derved kan rumme forskelligheder og diskontinuitet. Som Robyn Wiegman har formuleret det, kan feminisme forstås som et “[...] political and intellectual project that is itself historically transforming and transformative, and whose transformations are neither produced by nor wholly disengaged from the historical and psychic temporalities of the subjects who act in feminism’s name”.⁴ Et intellektuelt

politisk projekt, men også et kropsligt og sanseligt: “Feminism is sensational”, pointerer Sara Ahmed i bogen *Living a Feminist Life* og udfolder her en forståelse af feminisme som noget, der netop trækker på den kropslige og sanselige “felt by the skin”-oplevelse og -erfaring af at være i verden med en krop og en feministisk bevidsthed.⁵ I artiklen danner dette en teoretisk forståelsesramme for en analyse af kunstværker, der har kroppen som udgangspunkt, og som kan placeres inden for feministisk orienterede værkpraksisser. Selvom Justesen og Hasle aldersmæssigt tilhører hver deres generation, forsøger analysen altså ikke at indskrive eller foreskrive en udvikling i hverken den enkeltes kunstneriske praksis eller generationerne imellem.

Med et fokus på Justesens virke vil artiklen derfor artikulere et værkbegreb, der er kropsligt, performativt og “mere-end-processuelt”.⁶ Med betegnelsen “mere-end” peges her mod et processuelt værkbegreb, der nødvendigvis rummer udviklingsperspektiver, men hvor den processuelle arbejdsform også hele tiden rækker ud over de mere teleologiske konnotationer.

Gennem analysen vil jeg på den måde undersøge, hvordan gentagelse, genbrug, tilføjelser og blanding af medier ikke kun handler om en videreførelse af eksperimenter med materiale og medium, men grundlæggende kan ses som en udfordring af værkets udstrækning i tid og rum, værkets begyndelse og afslutning.⁷ Eller, med henvisning til en af Justesens titler, værkets *omstændigheder*. En benævnelse, der også omfatter *vilkårerne* for værkets tilblivelse som fx produktions- og distributionsforhold, udefrakommende invitationer og bestillingsopgaver.

Justesen insisterer selv på at bruge betegnelsen “arbejde” frem for værk.⁸ Det flytter fokus fra det afsluttede værk – “mesterværket” – til netop det at *arbejde* som kunstner, hvor også objekter og manifestationer “arbejder” ved kontinuerligt at være en del af den kunstneriske proces. Jeg vil derfor anvende ordet “arbejder” fremover, i stedet for “værk”, i et forsøg på at tænke *med* denne forståelse i min analyse af Justesens *OMSTÆNDIGHEDER*.

OMSTÆNDIGHEDER (1969-)

OMSTÆNDIGHEDER kan for så vidt forbindes til de tidsrum, hvor Justesen var gravid: første gang i 1969 og anden gang i 1973. Idet jeg ser *OMSTÆNDIGHEDER* som et kunstnerisk *forløb*, der kommer til udtryk i forskellige medier og materialer i adskillige *arbejder*, bliver det at få rede på forløbet i sig selv et spørgsmål om at begribe arbejderne i tid og rum: Hvordan kan arbejderne lokaliseres, kortlægges og forbindes til de forskellige materielle udtryk og kroppens fortsatte performance? Overordnet set bliver arbejdernes performativitet i denne artikel

defineret både som kroppens performance – de handlinger, som iscenesættes – men også de betydningsdannelser og forskydninger, som arbejderne producerer over tid. Jeg vil i det følgende vise, dels hvordan tidslighed er et væsentligt anliggende i arbejderne, som fx hvordan den gravide krop som en tilstand bevares i gips, Super 8-film og fotografi, og dels hvordan *OMSTÆNDIGHEDER* er *udstrakt* i tid – i og med at det som et forløb kan sættes ind i en tidsmæssig sammenhæng, der begynder i 1969. Det er således en pointe, at arbejderne ikke er bundet og begrænset til kroppens realtid, men bevæger sig på tværs af de materielle fikspunkter, som de er udtrykt i.

Kroppen som skulptur

INDTIL din egen krop bliver skulptur. Og du har kvalme. Og ikke menstruation. Og det bliver vigtigt om der er potens ude og følsomhed inde bag ansigterne i den familie ansigtet i din mave er blandet sammen med. Og kvinderne. Og det bliver i akademiets sommerferie, og du holder vel op med at lugte af sur mælk inden efteråret. INDTIL.

Og i din politiske verden la’r du vær med at gå tidligt hjem og se træet ud.

Og i din private verden, tænker du på din mor.⁹

Citatet er fra Justesens bidrag “Fra en husmornovelle” til bogudgivelsen *Billedet som Kampmiddel*, der udkom i 1977. Med ord beskrives kroppens tilstande som gravid og som nybagt mor: kvalme, menstruation, der udebliver, og amning. Tilstande, der bliver politiske, for hvilke arbejdsvilkår har den ammende, barslende studerende, når sommerferien slutter? Og hvordan mobiliseres kræfterne til at ændre disse vilkår? Tilstande, der bliver sanselige i lugten af sur brystmælk og vedkommende, idet familiehistorie og -følelser dukker op ved ankomsten af en ny generation: At blive mor ligesom den kvinde, der er ens mor, også blev det. At forstå den familie, man gennem faren til barnet nu er forbundet med, og som Justesen modellerede i ler netop den sommerferie i 1969: Syv portrætbuster af barnets farmor, farfar, far og hans fire søskende med titlen *SLÆGTEN*.

De kropslige erfaringer og private forhold iscenesættes og væves ind i det kunstneriske arbejde i tråd med Fluxusbevægelsens ophævelse af grænsen mellem kunst og liv og kvindebevægelsens parole om at gøre “det private politisk”, som gav genklang gennem 1970’erne. Dette fremgår bl.a. også af Justesens CV trykt i forbindelse med udstillinger i 1972 og 1975, hvor følgende ord er listet: Aktioner / Madlavning / Danse / Film / Rengøring / Tryksager / Happenings / Aborter / Illustrationer / Udstillinger / Ægteskaber / Scenografier / Fødsler /

Environments / Rejser / Undervisning.¹⁰ I opremsningen bliver husholdning, børn og ægteskaber ligestillet med og integreret i den kunstneriske produktion uden afgrænsninger, hierarkisering eller specifikke tidsangivelser, der ellers kendetegner et CV's informative opbygning. Det fremsættes som en *selvfølgelighed* på én gang at være og agere som kunstner og kvinde. I 1975 tilføjer Justesen teksten: "... hvorledes kan vi afkræve vores oplevelser en konsekvens, så længe børnene er små, og potteplanterne tørster...". CV'et er her sat sammen med en af de fotografiske optagelser fra *OMSTÆNDIGHEDER* fra 1973, hvor Justesen er afbildet nøgen og gravid i færd med at hænge babytøj til tørre. På samme måde som det er tilfældet i Hasles kortlægning af Justesen, er fokus ikke på at indfange krop og subjekt i en kronologisk repræsentation og fortælling.¹¹ Der er med andre ord tale om et kunstnerisk greb, der fremlægger kroppen som *sagsforhold*,¹² idet kroppen hele tiden er påvirket af og agerer i forhold til sine omgivelser. Når Justesen anvender kroppen som skulptur, er det således en måde at fremstille og performe kroppen både fysisk – som et konkret skulpturelt og formbart materiale – men også performativt, kontekstuel og samfundspolitisk. Oplevelsen af at være gravid, få børn og alt, hvad det indebærer af omsorg og ansvar, har, som beskrevet i citatet, en *konsekvens*, der understreges af titlen *OMSTÆNDIGHEDER*: Det drejer sig ikke blot om kroppen og graviditeten som biologi og fysik, men også om at være i "lykkelige eller ulykkelige" omstændigheder, om sociale, juridiske og økonomiske vilkår.¹³

En afstøbning

Ved sin første graviditet i 1969 udførte Justesen en gipsafstøbning af sin torso i syvende måned [2]. Processen med at lave afstøbningen blev filmet med kunstnergruppen Kanonklubbens Super 8 Canon-kamera, og den seks minutter lange, uredigerede film kan både betragtes som en dokumentation af handlingen og som en tilføjelse til den – en forlængelse af arbejdet fra blot at være en afstøbning i gips til at være en del af et fortsat kunstnerisk forløb.¹⁴ Justesen anvendte efterfølgende afstøbningen som "originalmodel" på flere måder. En støbeform blev med afstøbningen som forlæg udført og anvendt til at fremstille serien *OMSTÆNDIGHEDER* (1969), der består af fire torsoer i glasfiberarmeret epoxy med forskellige genstande og billeder placeret synligt under epoxyoverfladen: plastikblomster, et stykke brun pels, udklip og dokumenter som fødselsattest, offentlige blanketter og informationsbrochure om bl.a. mødrehjælp, familiefotos og her også en affotografering af det før-



[2] Kirsten Justesen. Afstøbningen blev udført i Justesens atelier, Vesterbrogade, 1969.
© Kirsten Justesen.

talte arbejde *SLÆGTEN*.¹⁵ Gipsafstøbningen dannede også udgangspunkt for en arbejdsmodel i et mindre størrelsesforhold, der blev brugt til at fremstille *OMSTÆNDIGHEDER GENSTANDE* (1971), der er en serie af torsoer i vakuumpresst PVC, ligeledes med forskellige genstande synlige under den klare plast. Samme teknik blev anvendt til *PUSSY-POWER* (1971) i hvidfarvet PVC med teksten "pussy-power" malet i rødt hen over maven. Teksten optræder også i den udstillingsplakat, som Justesen lavede til Kunstnernes Påskeudstilling i 1971 og til silketrykket *PUSSY-POWER* fra 1969/70, som hun brugte til plakaten. Justesen havde indleveret et antal silketryk til Kunstnernes Påskeudstilling, men var blevet afvist af censurkomiteen for de grafiske arbejder. I stedet inviterede den gruppe, der både stod for censur af mixed media og havde ansvaret for udstillingsplakaten, Justesen til at udarbejde den officielle udstillingsplakat.¹⁶ Gipsafstøbningen fra 1969 agerede her model for den fotografiske optagelse, der blev benyttet til silketrykket og plakaten med den slagfærdige udsigelse. På lignende vis blev afstøbningen også trukket ind i det kunstneriske arbejde i 1973, hvor Justesen blev gravid for anden gang.

Forestillinger

Med omkring 100 sort-hvide fotografiske optagelser, som en form for fotografisk skitsebog, arbejdede Justesen i 1973 med sin anden graviditet stadig samlet under titlen *OMSTÆNDIGHEDER*.¹⁷ Justesen har både anvendt billederne enkeltvis (som ved det føromtalt CV) og i udvalg i serielle arbejder, der har været trykt eller udstillet i forskellige sammenhænge. De undertitler, som jeg anvender i det følgende, kommer fra Justesens egen inddeling af billederne i "arbejdskategorier", der fungerer som deskriptive noter til at skabe overblik.¹⁸

De fotografiske optagelser udspiller sig i forskellige rum og omgivelser, som fx på Kunstakademiet og i en lejlighed. På de billeder, hvor ansigtet er synligt, er læber og øjenbryn malet op. Det både fremhæver og overdriver de feminine ansigtstræk. Karikerer dem som en maske med et humoristisk anslag, der distancerer og skjuler det personlige ansigt.¹⁹

I *TORSOx2* poserer Justesen med gipsafstøbningen af torsoen fra den første graviditet og sætter på den måde sin aktuelle kropslige tilstand i spil med *reproduktionen* [3]. Som Vibeke Knudsen skriver, fremvises "[...] reproduktionen af den levende krops reproduktion af sig selv".²⁰ Det understreger det tidsmæssige vilkår ved graviditeterne, der i den levende krop forløses af fødslen, men som i gipsafstøbningen fastfryses som et monument over kroppens skulpturelle tilstand.²¹ I *TORSOx2* vises den biologiske reproduktions gentagelseskraft – kroppens evne til at blive gravid igen – samtidig med at arbejdet kan betragtes som



[3] Kirsten Justesen:
OMSTÆNDIGHEDER,
TORSO x 2, 1973.
 © Kirsten Justesen.

en leg med centrale kunstbegreber som “original” og “reproduktion”. Kroppen som skulptur, som “originalen” og som levende materiale sprænger på den måde enhver kunsthistorisk kategorisering ved hele tiden at være i bevægelse, ved kun momentvis at lade sig fiksere i en materialitet andet end den kropslige.

I *TORSO SERIEN #1* og *#2* ses den gravide krop kravlende på alle fire med et arbejdsbord som understøttelsesflade. Svangerskabet kommer til udtryk ved mavens og brysternes tyngde, der accentueres af kropsstillingen. Billedet af “kvinden” flytter sig her et andet sted hen end i *TORSOx2*. Hvor *TORSOx2* viser “kvinden som kunstner” placeret på en interimistisk sokkel i et af Kunstakademiets værksteder og poserende med sin billedhuggermetier – gipsafstøbningen – under armen, er der noget anderledes dyrisk i stilling og bevægelse i *TORSO SERIEN #1* og *#2*. Ifølge Justesen er posituren da også inspireret af myten om hunulven, der i den romerske mytologi ammede de to tvillingedrenge Romulus og Remus, som senere grundlagde byen Rom.²² I serien *FORESTILLINGER OG BESVÆRGELSER* er referencen til det mytologiske endnu mere tydelig, idet Justesen tager udgangspunkt i den danske folketros forestillinger om graviditet og fødsel. Med ritualer, varsler og rygter om, hvad der var hændt andre kvinder, var de mundtlige overleveringer med til at skabe et socialt fællesskab kvinder imellem og en kultur med bestemte skikke og regler for den barslende.²³

I billederne udforsker Justesen de overtroiske forestillinger og forudsigelser om graviditetens forløb, barnets køn og angsten for misdannelser ved at iscenesætte kroppen i forskellige situationer. Billederne er beskåret, så kroppens nøgne volumen dominerer billedfeltet koncentreret om den handling, der finder sted. Krop og handling udfylder så at sige hele billedrummet og skaber en visualisering af det mytiske rum, der opstår i gentagelsen af hedengangne ritualer og varsler: Dej og boller på en bageplade – taber man en bolle, er man den blandt



[4] Kirsten Justesen:
OMSTÆNDIGHEDER,
FORESTILLINGER OG
BESVÆRGELSER, 1973.
© Kirsten Justesen.

de andre gravide, der føder først. Hånden, der malker dråber af brystmælk ned i en skål med vand, hvortil barnets køn kan forudsiges, alt efter om dråben flyder ovenpå eller synker. Ligesom kønnet også kan forudsiges ved hjælp af et pendul over maven [4].

Spændt ud mellem mytestof og en faktisk kropslig tilstand udfolder arbejderne et billedrum, der taler ind i sin samtids politiske omstændigheder: "Der er ingen social model at hoppe ind i", skriver Justesen i 1974 i en tekst,

der også bærer titlen "OMSTÆNDIGHEDER".²⁴ Den blev udgivet i *Kvinder og kvinde-bevægelse: 11 rødstrømpehistorier* sammen med to billeder med hver sin forestilling og besværgelse. Bidraget til en historie om kvindebevægelsen kan her læses som en refleksion over, hvordan netop graviditet og "yngelplejinstinktet, der voksede ud af ingenting"²⁵ ikke entydigt og uden konflikt kunne indgå i det feministiske og politiske arbejde – hverken kunstnerisk eller i 1970'ernes kvindebevægelse. For mange kvindelige kunstnere i 1970'erne var det forbundet med overvejelser om de konsekvenser, det kunne have for den kunstneriske karriere at få børn eller at inddrage erfaringerne fra moderskabet direkte i kunsten.²⁶ Som bl.a. Lucy Lippard har påpeget, var graviditet og fødsel påfaldende fraværende i *body art*-genren i 1970'erne.²⁷

Når Justesen beskriver sin frustration over ikke at have en model for, hvordan man kunne indgå i politiske, intellektuelle og sociale sammenhænge i 1970'erne, kan de mytiske rum, der opstår i serien af fotografiske optagelser, ses som en

måde at billedliggøre en *kropssitueret* feministisk bevidsthed, hvor det at agere politisk *også* sker med indvirkning fra kroppens udsving i tilstand. Billederne tilbyder her et andet rum for den politiske handling og dermed en feministisk bevidstgørelse, der rejser sig fra et kropsligt, sanseligt og visuelt udgangspunkt, hvor sproget ikke nødvendigvis slår til i det politiske arbejde: "Mine kategorier passer ikke mere / for tiden. Jeg må finde et helt nyt sprog. Mit hoved ved godt, der kun er sproget. Mit hivende åndedræt og de opsvulmede hænder, der hele tiden rammer ved siden af, kan ikke bruges til sprog."²⁸

De kunstneriske arbejder, der er beskrevet her, illustrerer ikke blot myter og overtro; de trækker en fortid af mytedannelser ind i en nutid. Gennem sammentrækningen af temporaliteter – fra folketro til antik romersk mytologi – åbner arbejderne for et billedrum, der som pendulet kan svinge mellem en specifik tid (en konkret tilstedeværelse i 1973) og en mytisk udefinerbar tidslighed. Den folkekultur og de myter, som Justesen genskaber i billederne, frembringer et temporalt mellemrum, der kan fungere som et fristed, hvor den gravide både kan forholde sig til sin egen tilstand og forhandle en oplevet konflikt mellem krop og kultur.²⁹

Når Justesen bruger sin egen krop i *OMSTÆNDIGHEDER*, muliggør det, at identiteter som "mor" og "kunstner" indtager en performativ og betydningsproducerende plads i kunstens sfære. Med Justesens greb om sine aktuelle omstændigheder tillægges kroppen desuden en politisk agens i tidens samfundspolitiske og feministiske bevægelser. Justesens skulpturelle tilgang til kroppen muliggør med andre ord et mere-end-processuelt og mere-end-temporalt (billed)rum end det lineært fortløbende, en anden præmis for fortællingen om "krop" og "kvinde" at eksistere i.

Kortlægning

For Justesen er kroppen et arbejdsredskab, der altid lige er ved hånden, "den kan klædes af, klædes på – afstøbes, aftegnes og affotograferes. Den kan blive gravid – ældre, tyndere, tykkere".³⁰ At kroppen er det skulpturelle materiale i Justesens praksis, rejser ikke kun spørgsmål om *kroppen gennem tiden*, men også om *arbejdernes tidslighed*. Om hvordan krop og handling tager form i gips, PVC og epoxy, plakater, billeder og objekter og momentvis begribes og fikseres i tid og rum. Kortlægges nogle af de sammenhænge, som *OMSTÆNDIGHEDER* indgår i, fra et kunsthistorisk, kunstpolitisk og feministisk perspektiv, kan der sættes punkter i udstillinger, i kvindebevægelsen og i det offentlige rum: i tidskriftet *LAND og BY* (1973) og *Bladet Kvinder* (1983), i bøgerne *Billedet som Kampmiddel* (1977) og *Kvinder og kvindebevægelse: 11 rødstrømpehistorier* (1974).

I silketryk som *OMSTÆNDIGHEDER – KONG SALOMON* (1971) og i serien *HUSMORBILLEDER* om den “barslende kvinde” (udstillet Tranegården, 1975), i CV’et fra 1975 og i postkort fra 1973, der, ligesom udstillingsplakaten *PUSSY-POWER* (1971), kunne distribueres i det offentlige rum. Med andre ord indgår arbejderne fra *OMSTÆNDIGHEDER* i adskillige sammenhænge på forskellige tidspunkter. En beskrivelse af forløbet handler dermed ikke kun om, hvordan Justesen benytter sig af de “omstændigheder” – det samfund og den kunstscene – der udgør rammerne for, hvordan *OMSTÆNDIGHEDER* folder sig ud over tid. Det handler også om, hvordan kroppen begribes i tid igennem arbejderne. *OMSTÆNDIGHEDER* kan her ses som øjebliksbilleder over en temporær kropstilstand – graviditeterne – men også som et grundlæggende arbejde med tid som et skulpturelt greb og som et helt centralt aspekt ved Justesens praksis.

Temporalitet er således både et anliggende i arbejderne, men også ved arbejderne, som det bl.a. ses i Justesens udstilling *RE KOLLEKTION* i 1999 (KUNSTEN, Aalborg). Udstillingen viste retrospektivt, hvordan fotografi som medie har indgået i Justesens arbejder.³¹ Tiden blev her formuleret som en *genkaldelse* og fremkaldt, idet Justesen arbejdede arkivalsk med sin egen praksis og anvendte sit arkiv som et konkret arbejdsredskab. 1990’ernes nye digitaliseringsteknik gjorde det muligt at inddrage analogt materiale fra tidligere arbejder, og til udstillingen blev flere af arbejderne digitaliseret og blæst op i et “one woman size”-format. Heriblandt det af fotografierne fra *OMSTÆNDIGHEDER*, hvor Justesen poserer med gipstorsoen [3]. Den analoge fiksering udfordres af digitaliseringen: Materialet transformeres til pixels og nye formater. Samtidig skabes en anden kropslighed, idet kroppen nu gengives i et insisterende og vedkommende 1:1 kropsligt nærvær. Tilstandene fluktuerer og forskyder sig både i krop, materiale og medie. Når Justesen anvender sin krop, både som den var dengang i 1970’erne, men også som den er nu og her, som fx i hendes seneste arbejde *GREEK SUMMER 2015* (2015), vedbliver kroppen med at have et kunstnerisk og politisk udsigelsespotentiale i hendes praksis. Den er nærværende i tiden, som den hele tiden er.³² Kroppen, som den hele tiden taler ind i en samtid og de aktuelle omstændigheder, som den indgår i sammenhænge med.

Dem der kom før mig

Generationer af kvindelige kunstnere – heriblandt Justesen og hendes arbejder fra 1970’erne – danner afsæt for Gudrun Hasles udstilling *Dem der kom før mig* (2015). Hasles udgangspunkt er de to store kollektive udstillinger med og af kvindelige kunstnere: *Kvindernes Udstilling i Fortid og Nutid* i København i 1895 og *XX* på Charlottenborg i 1975. I et værk med samme titel som udstillingen,

DEM DER KOM FØR MIG (2015), har Hasle broderet navnene på de kvinder, der deltog i udstillingerne, sammen med en applikeret mælkebøtte fra Susette Holtens plakat solgt til fordel for opførelsen af Kvindernes Bygning i København, samt ét af de to røde kryds fra Lene Adler Petersens plakat til udstillingen på Charlottenborg i 1975. Fortællingen om de to udstillinger udgøres således af listerne med navne kombineret med de to tegn. Tilgangen er formalistisk frem for kategoriserende. Hasle *viser* historien frem gennem sin fascination af at brodere navne, af at applikere og gentage former og tegn – som mælkebøtten og kvindekampstegnet – der på forskellig vis har feministiske betydninger.³³ Udstillingen kan ses som en måde at arbejde *med* og arbejde sig *ind* i en historisk bevidsthed, eller som Hasle selv beskriver det: at arbejde videre i det kunstneriske rum, som kvindelige kunstnere har været med til at udvide i kraft af deres kunstneriske praksis, hvor det private, det hjemlige, håndarbejdet og det kropslige er blevet en del af et kunstnerisk vokabularium.³⁴ Ligesom Hasles anvendelse af broderiet taler ind i en traditionel metier for kvinder, sker der i værkerne en sammenfletning af referencer og henvisninger til kvindelige kunstnere, til kvinderettigheder og kvindekampstegnet samt til Hasles egne erfaringer med sine vilkår som kvindelig kunstner.³⁵ Hasles body-map over Justesen indgik også i udstillingen ved siden af et body-map af Hasles egen krop med titlen *My Body as an Artist* (2015), der registrerer de kropslige mærker og konsekvenser, som Hasle selv oplever som kunstner både kunstnerisk og socialt – hudløse fingerspidser efter at brodere og ømme kinder efter at smile for meget og for falskt til ferniseringer.³⁶

I udstillingen var der endvidere placeret montrere med forskellige genstande, bl.a. en kopi fra Hasles skitsebog med studiet til body-map-broderiet af Justesen ved siden af ét de fotografiske arbejder fra *OMSTÆNDIGHEDER*: det, der viser et udsnit af den nøgne mave med en mønt pendulerende henover [4].

Feminismens tid

Under forberedelserne til udstillingen var Hasle selv gravid. Ved sin første graviditet portrætterede hun sin gravide torso i fotografisk gengivelse i værket *Uden titel (i have to be perfect)* (2013) [5]. Når Hasle her fremviser mærkerne af eget levet liv, som fx ar efter hvor hun skar sig selv som ung – et fænomen, der alment refereres til som “cutting” – og med tatoveringen “I HAVE TO BE PERFECT” synlig på den ene arm, kan der trækkes en reference til Justesens arbejder med den gravide torso. Men også til Marina Abramovićs performance *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975), hvor Abramović redte sit hår, til hovedbunden begyndte at bløde, og til VALIE EXPORTs *BODY SIGN ACTION* (1970), hvor omdrejningspunktet var en tatovering af en hofteholderklips på kunst-



[5] Gudrun Hasle: *Uden titel* (*i have to be perfect*), 2013, C-print, 48 × 74 cm. © Gudrun Hasle.

nerens eget lår.³⁷ Hasles tatovering og den fysiske smerte forbundet med at få den, samt den gravide torso kædet sammen med forventninger og forestillinger om det at være den perfekte mor/kunstner/kvinde osv., bliver i Hasles praksis forbundet i en direkte kropslig og sanselig genlæsning: Hasle reaktualiserer en feministisk bevidsthed, i og med at hun i sine værker genlæser kroppens æstetiske og politiske potentiale ved at knytte referencer og symboler sammen *med* og *igennem* sin egen krop. En (kunst)historisk bevidsthed bliver knyttet sammen med en kollektiv feministisk bevidsthed om det at arbejde som kunstner og anvende sin egen krop som et kunstnerisk materiale. Når Hasle hylder tidligere generationer ved at brodere en liste med navne, er der ligeledes en kunsthistorisk og feministisk resonans til værker fra 1970'erne, som fx performanceværket *A Litany for Women Artists* (1976/77), hvor Hannah Mary O'Shea (1939-) syngende opremsede navnene på 600 kvindelige kunstnere, og til Judy Chicagos (1939-) *Dinner Party* (1972), hvor hun dækkede bord til 39 historiske kvinder på et gulv, *The Heritage Floor*, broderet med 999 navne på kvinder.³⁸

Hasles oplevelse af og erfaring med at være kvinde og kunstner er således ikke *forudbestemt* af forudgående generationers, men artikuleres inden for rammen af en feministisk bevidst kunstpraksis og -historie, der opstår med udgangspunkt i personlige, kropslige og sanselige erfaringer, der deles ud over den private erfaringssfære, men derudover nødvendigvis må differentieres på tværs af race- og

klasseskel, historisk tid og udsigelsespositioner. Hasles udstilling *Dem der kom før mig* er med til at producere en viden om kvindelige kunstnere og feministiske strategier, der ikke forpligter sig til en videnskabelig kunsthistorisk fremstilling eller et lineært narrativ, men lader kroppen være udgangspunktet for en sansebåren historiefortælling og vidensoverlevering. Kortlægningen af Justesens krop i Hasles body-map er heller ikke kun broderiet, som det hænger indrammet, men lige så meget den samtale og overlevering, der fandt sted mellem Justesen og Hasle i forbindelse med tilblivelsen. Når Hasle udstiller skitsen til broderiet ved siden af et af Justesens arbejder, understreger det, hvordan netop mødet mellem de to kunstnere er en væsentlig del af værket.

Den fælles kropslige erfaring på tværs af de to generationer er her graviditeten som tilstand og – som Justesen formulerer det i 1974 – de “anvendelige oplevelseskategorier”³⁹, som denne tilstand tilføjer kroppen både som sansorgan og i den æstetiske erfaring og erkendelse: at være sig bevidst om sin krop, sit køn og den politiske verden, samfund og kultur, man som kunstner med sit virke tager del i. Hasles og Justesens møde, og deres kunstneriske praksisser, muliggør tilsammen og hver for sig en undersøgelse af de temporaliteter, irrationelle og sanselige rum for bevidstgørelse og handling, som de kunstneriske udtryk og eksperimenter opererer i.

Som når Justesen i sine arbejder skaber en temporalitet i en billedverden af overleverede myter og overtro, og når Hasle på lignende vis trækker på Justesens kropslige og æstetiske erfaringer, udtryk, billeder og litterære udsagn. Det drejer sig med andre ord ikke blot om at repræsentere kvindekrop og -liv med graviditeter og børn fra et *situeret* perspektiv, men om at positionere den sansende og agerende krop i arbejdet med æstetikken som sanseerkendelse og det sanseliges politiske effekt. Kroppen som skulptur eller som et af flere materialer i en kunstnerisk praksis åbner med andre ord for en kropslig og sanselig genlæsning af historien, der tillader kroppen både at afkræve, men også at have en feministisk effekt på sine samtidige omgivelser og på fremtidige historiefortællinger.

Kunsthistoriske overleveringer

I denne artikel har et begreb om *overlevering* åbnet for at lokalisere flere niveauer af kropslige, materielle og performative møder og udvekslinger i Hasles og Justesens praksis. Både helt bogstaveligt i Hasle og Justesens samtale i forbindelse med Hasles kortlægning, men også i den måde, de hver især forholder sig til en kropssitueret overlevering af viden: fra folketro og myter til kunsthistoriske referencer. I den kunstneriske praksis bliver historiefortællingen sanselig, kropslig og erfaringsbåret i en æstetisk bearbejdning af politiske og feministiske

erfaringer, her bundet i et fælles udgangspunkt som kvinde, kunstner og gravid og med de vilkår, privilegier og udfordringer, som Justesen og Hasle hver især har haft.

Men det er også en overlevering, der forbinder sig til en mere-end-processuel værkforståelse og til forskydningen af både form og betydning: Broderi som et håndværk, der typisk har været videregivet kvinder imellem som husflid, og som i Hasles anvendelse bliver et primært medium skaleret op i monumentalstørrelse. De fotografiske optagelser, der hos Justesen er et arbejde med kroppen som skulptur, og som også bliver en forskydning i medialitet – fra analogt til digitalt – i en kunstnerisk praksis, der ikke lader sig indfange i ét materiale – et “værk” – men er bundet sammen med krop og handling i kontinuerlige performative greb og udtryk. Når *OMSTÆNDIGHEDER* kortlægges som her, muliggør det en forståelse af Justesens kunstneriske praksis, der favner performativiteten ved kroppen, men også ved kunstnerarkivet som et arbejdsredskab.

Justesens måde at inddrage kroppen som et kunstnerisk materiale i relation med de politiske omstændigheder i hendes arbejder i 1970'erne banede vejen for et markant nyt blik på repræsentationen af kvindekroppen. Idet Hasle bygger videre på disse kropslige og kønnede erfaringer i hendes egen praksis og i udstillingens genlæsning, er hun med til at opsætte nye præmisser for den kunsthistoriske fortælling. Det skaber et grundlag for at diskutere problemstillinger ved *tid* som et aspekt ved historiefortællinger og den måde, en *kropslig historicitet* kan artikuleres, i og med at Hasle i udstillingen lader historiske tider, tidspunkter og generationer sameksistere, frem for at bygge fortællingen op over brud og generationsopgør.

Hvor artiklen har opridset et teoretisk felt for en forståelse af *feminismens timing og temporaliteter*, udgør Hasles udstilling et eksempel på praksis – her som et kunstnerisk greb på feminismens tid i en historiefortælling om kvindelige kunstnere og kropslige erfaringer. På lignende vis tilbyder Hasles body-map af Justesen et signifikant perspektiv på, hvordan temporalitet kan inddrages som et kunsthistorisk forskningsperspektiv på en kunstnerisk praksis som Justesens.

ABSTRACT

The article “Handing on – Bodily Experiences Across Time” investigates how body and time are significant elements in the sculptural practices of the Danish artist Kirsten Justesen (b. 1943). The article presents a methodical approach to Justesen through the embroidered body-map made by the Danish artist Gudrun Hasle (b. 1979). The body-map is a “handover” of Justesen’s body; scars, marks of life and the body as a tool in works of body-art. It sets a different focus than that of a linear and chronological structured story-

telling: it becomes sensual and bodily in an aesthetic processing of political and feminist experiences. The article finds its theoretical grounds in a concept of feminism's timing and queer temporalities, and articulates how knowledge production and the raising of a feminist consciousness can be handed over through a bodily approach. Questioning the thinking of "feminism" in waves and generations, the article discusses how both artists relate and articulate a storytelling about women's and art history, situated from the common grounds of being "woman", "artist" and "pregnant", with all the privileges and challenges that Justesen and Hasle each have had. The main focus of the article lies in an analysis of Justesen's work *CIRCUMSTANCES* (1969-) and how it can be mapped out; how time and body in space can be connected over and across time as a quality within *CIRCUMSTANCES*, as well as an issue which continually challenges the concept of the "work of art" as an closed entity. Justesen's use of the body as a tool and sculptural material linked to the political circumstances of the 1970's paved the way for a different viewpoint and representation of the female body. As Hasle builds on these bodily and gendered experiences in her own practice as an artist and in her exhibition *THOSE BEFORE ME*, she sets new grounds for the art historical narratives to be told from.

NOTER

Arbejdet præsenteret i denne artikel er støttet af Novo Nordisk Fonden, NNF17OC0025368.

- 1 For et samlet overblik over Justesens *MELTINGTIME* 1-17, se Justesen, 2013.
- 2 McBean, 2016, p. 3. McBean tænker videre fra en forståelse af *feminismens timing* og formulerer et metodisk afsæt ved hjælp af et begreb om *feminism's queer temporalities*, idet hun gør temporalitet til et rum, hvori en relation mellem feminisme og queer kan formuleres.
- 3 McBean, 2016.
- 4 Wiegman, 2004, p. 163.
- 5 Ahmed, 2017, pp. 21-42.
- 6 Termen låner jeg fra den voksende gruppe af forskere inden for mere-end-menneskelig antropologi, etnografi, filosofi m.m., som med betegnelsen "mere-end" søger at tænke og rumme fænomener og entiteter, som både *er* og er mere-end på én og samme tid, se fx Tsing, 2013, Kohn, 2013, Myers, 2015.
- 7 Se her bl.a. også Rebecca Schneider, der i sin undersøgelse af "reenactment" ligeledes skriver om temporalitet i forhold til at definere mulige begyndelser og mulige slutninger ved begivenheder, performances og i repræsentationen af objekter. Schneider, 2011, p. 2.
- 8 Overleveret i samtale med Justesen.
- 9 Justesen, 1977, p. 122.
- 10 Udstillingskataloget *Indtryk fra Danmark: 11 billedkunstnere, 1975, 1975*, samt udstillingsinvitation til forårsudstillingen på Rubin og Magnussen, 1972 (med få variationer til forskel). Se ligeledes Anderberg, 2016.
- 11 Se bl.a. Amelia Jones' analyse af body art, hvor hun påpeger forskellen mellem *performance art* og *body art*, hvor *body art* iflg. Jones åbner for en anden måde at tænke performativitet ved både den kunstneriske praksis og den kunsthistoriske fortolkning. Jones, 1998, pp. 12-14.
- 12 Overleveret i samtale med Justesen.
- 13 Anderberg, 2015, pp. 63-64.

- 14 Se ligeledes Anderberg, 2016; Knudsen, 2001.
- 15 Se ligeledes Anderberg, 2015, p. 64 og Anderberg, 2016, p. 572.
- 16 Knudsen, 2001, p. 179.
- 17 Anderberg, 2016; Knudsen, 2001.
- 18 Overleveret i samtale med Justesen. Et udvalg af billederne blev i 2001 indkøbt af Statens Museum for Kunst, der inddelte serien i fem billedsekvenser under titlen *OMSTÆNDIGHEDER* (1973). Knudsen, 2001.
- 19 Knudsen, 2001, pp. 194-200; Romero, 2015, p. 32.
- 20 Knudsen, 2001, pp. 186-187.
- 21 Knudsen, 2001, pp. 186-187.
- 22 Overleveret i samtale med Justesen.
- 23 Overleveret i samtale med Justesen.
- 24 Justesen, 1974, p. 64. Justesen havde også udarbejdet forsideillustrationen og her anvendt silketrykket *KAMPBILLEDE* (1971).
- 25 Justesen, 1974.
- 26 Knudsen, 2001, p. 191; Romero, 2015; Liss, 2009.
- 27 Lippard, 1976, p. 138.
- 28 Justesen, 1974, pp. 60-61.
- 29 Justesen, 1974, p. 63.
- 30 Dam, 1978.
- 31 Justesen og Hobolth, 1999.
- 32 Levy, 1999, p. 54.
- 33 Overleveret i samtale med Gudrun Hasle.
- 34 Overleveret i samtale med Gudrun Hasle.
- 35 Udstillingen er beskrevet i formidlingsmaterialet, Vejen Kunstmuseum, 2015: http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/udstillinger/GudrunHasle/dem_der_kom_foer_mig.html
- 36 Hasles body-maps er et igangværende projekt i forskellige variationer, se http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/udstillinger/GudrunHasle/dem_der_kom_foer_mig.html
- 37 Jf. filmen *Dem der kom før mig: Gudrun Hasles kunst* af Mette Mærsk og Gudrun Hasle. <https://vimeo.com/156405109>
- 38 Værkerne kan endvidere skrives ind som del af 1970'ernes kunstneriske og kunsthistoriske projekter, der ønskede at skabe viden om kvinder i kunsthistorien, fx Linda Nochlins og Ann Sutherland Harris' udstilling og udgivelse: *Women Artists 1550-1950*, 1976. I dansk kontekst findes bidrag i *Billedet som kampmiddel*, 1977, der gennem refleksioner og interviews rettede fokus på forudgående generationer af kvindelige kunstnere.
- 39 Justesen, 1974, p. 62.

LITTERATUR

- Ahmed, Sara: *Living a Feminist Life*, Duke University Press, Durham og London, 2017.
- Anderberg, Birgitte: "What's Happening?" in Pernille Feldt (red.), *What's Happening*, Statens Museum for Kunst, København, 2015.
- Anderberg, Birgitte: "Performing feminism: Kirsten Justesen" in Tania Ørum og Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avantgarde in the Nordic Countries 1950-75*, vol. 3, Brill Rodopi, Leiden, Boston, 2016, pp. 569-576.
- Dam, Hanne: "Når jeg ser et rødt flag smælde, er det oftest fra køkkenvinduet" in *Information*, 27. oktober 1978, p. 10.

- Harris, Ann Sutherland og Linda Nochlin: *Women Artists 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art, Californien, 1976.
- Jones, Amelia: *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1998.
- Justesen, Kirsten in *LAND OG BY*, nr. 1, oktober 1973.
- Justesen, Kirsten: "Omstændigheder" in *Kvinder og kvindebevægelse: 11 rødstrømpehistorier*, Tiderne Skifter, København, 1974, pp. 57-66.
- Justesen, Kirsten, in *Indtryk fra Danmark: 11 billedkunstnere, 1975*, Vikingsberg Konstmuseum, Hålsingborg, 12. juni-20. juli 1975, Marienlyst Slot, Helsingør, 16. august-14. september 1975 (distribueret med *CRAS – tidsskrift for kunst og kultur*, vol. 8, 1975).
- Justesen, Kirsten: "Fra en husmornovelle" in Lilith (red.), *Billedet som kampmiddel: Kvindebilleder mellem 1968-1977*, Informations Forlag, København, 1977.
- Justesen, Kirsten in *Bladet KVINDER*, nr. 49 (maj), 1983.
- Justesen, Kirsten og Nina Hobolth (red.): *Re Kollektion – Kirsten Justesen*, Nordjyllands Museum, Aalborg, 1999.
- Justesen, Kirsten: *ICE-SCRIPT*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, København, 2013.
- Lilith (red.): *Billedet som kampmiddel: Kvindebilleder mellem 1968-1977*, Informations Forlag, København, 1977.
- Knudsen, Vibeke Vibolt: "Circumstances – 1973: An unknown work by Kirsten Justesen" in Statens Museum for Kunst, *Journal*, vol. 5, København, 2001, pp. 178-201.
- Kohn, Eduardo: *How Forests Think – Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press, Berkeley, 2013.
- Levy, Jette Lundbo: "Kroppens tid – Skulpturens fortælling. Om to fotografiske skulpturer af Kirsten Justesen. Meltingtime #3, 1992 og Omstændigheder/Circumstances 1969-73" in Kirsten Justesen og Nina Holbolth (red.), *Re Kollektion – Kirsten Justesen*, Nordjyllands Museum, Aalborg, 1999, pp. 56-57.
- Lippard, Lucy: "The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art" in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, E.P. Dutton, New York, 1976, pp. 121-138.
- Liss, Andrea: *Feminist Art and the Maternal*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2009.
- McBean, Sam: *Feminism's Queer Temporalities*, Routledge, London og New York, 2016.
- Myers, Natasha: "Becoming Censor in Sentient Worlds", et *research-creation-project* med Ayelen Liberona (2015-): <https://becomingsensor.com/>
- Romero, Claudia Sandoval: *Motherhood in the Artworld*, Master in Critical Studies, Academi of Fine Arts, Vienna, 2015, <http://www.claudiasandovalromero.com/text/MotherhoodintheArtWorld.pdf> (8.2.2018).
- Schneider, Rebecca: *Performance Remains – Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London og New York, 2011.
- Tsing, Anna: "More-than-Human Sociality – A Call for Critical Description" in Kirsten Hastrup (red.), *Anthropology and Nature*, Routledge, New York, 2013, pp. 27-42.
- Vejen Kunstmuseum, 2015: *Dem der kom før mig: En udstilling med værker af Gudrun Hasle*, http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/udstillinger/GudrunHasle/dem_der_kom_foer_mig.html (8.2.2018).
- Vejen Kunstmuseum, 2015: *Dem der kom før mig*, film af Mette Mærsk og Gudrun Hasle, 2016, <https://vimeo.com/156405109> (8.2.2018).
- Wiegman, Robyn: "On Being in Time with Feminism" in *Modern Language Quarterly*, 65:1 (March 2004), University of Washington, 2004, pp. 161-76.



Stik, skær, brænd

Sprækken som (kunst)historisk berøringspunkt i værker af Carla Zaccagnini, Annarosa Krøyer Holm og La Vaughn Belle

10. marts 1914 gik Mary Richardson ind på National Gallery i London og angreb Diego Velázquez' *Venus del espejo* (1647-51) med omkring syv hug fra en kødøkse, før hun blev overmandet af museets sikkerhedsvagt. "Yes I am a suffragette. You can get another picture, but you cannot get a life [...]", proklamerede Richardson, imens hun roligt lod sig føre bort fra gerningsstedet, som man kan læse i *The Times'* dækning af hændelsen.¹ Richardson var en af de engelske militante stemmeretsforkæmpere, der siden 1903 havde været organiseret i Women's Social and Political Union (WSPU). Suffragetterne organiserede demonstrationer og aktioner af mere eller mindre voldelig karakter såsom at ødelægge butiksvinduer, hælde syre i postkasser og stemple "Votes for Women" på de nationale mønter. Alt sammen for at sætte fokus på kvinders manglende stemmeret, og sidenhen også som protest mod behandlingen af fængslede stemmeretsforkæmpere. I 1913-14 angreb suffragetterne værker og artefakter i engelske museumssamlinger med økser og knive, og kampen for retten til at bestemme over egen krop og identitet udspillede sig herefter, foruden på gaderne og i de britiske aviser og retssale, også på museerne. Da suffragetten Mary Wood – et par måneder efter Richardsons angreb på Velázquez' *Venus* – kom for retten for et andet voldeligt angreb mod et kunstværk, sagde hun: "I have tried to destroy a valuable picture because I wish to show the public that they have no security for their property nor for their art treasures until women are given the political freedom."² For suffragetterne var

<

Annarosa Krøyer Holm: *Telt*, 2015, gips. Foto: Annarosa Krøyer Holm. Installationsfoto fra Den Kongelige Afstøbningssamling.

de engelske museumssamlinger med andre ord ikke blot neutrale steder for en objektiv historiefortælling. Disse aktioner peger snarere på, at kunsthistorien – dens objekter, dens institutioner og dens fortællinger – er et sted, hvor kampe om synlighed, historie og identitet bliver udkæmpet.

Denne artikel vil tage tråden op fra suffragetternes voldelige aktioner mod kunst. Det sker gennem en læsning af tre nyere værker, der skærer, brænder og stikker sig ind i forskellige hvide og hvidlige flader: Carla Zaccagninis genskabelse af suffragetternes stik og snit i *Elements of Beauty* (2012), Annarosa Krøyer Holms *Telt* (2015) – en 2,5 ton tung teltform udført i gips og delvist kløvet på midten – og La Vaughn Belles brændemærkede papirværker *Cuts and Burns (The Sentinels)* (2016). Det er tre værker, der har et æstetisk fællesskab i arbejdet med farven hvid og i de konkrete sprækker, som bryder værkernes overflader. Det er værker, der ikke kun laver “historiske rids”, idet de forholder sig til (kunst)historiske begivenheder, men som også *ridser i historien* – og i det, der i det følgende vil blive udfoldet som kunstmuseet og kunsthistoriens “hvidhed”. Denne artikel vil se på de forskellige historiske begivenheder, der fungerer som orienteringspunkter i de tre værker, og på, hvordan disse historier kan læses i relation til de institutionelle rammer, som de interagerer med. Det er artiklens pointe at vise, hvordan værkerne indskraver vold og smerte som grundlæggende elementer i (kunst)historien.

Et vigtigt udgangspunkt for analysen er, at historien ikke kan indordnes i et før, nu og efter.³ I stedet er værkerne såvel som artiklen i sig selv et udtryk for det, kunsthistoriker Mathias Danbolt kalder for *touching history*.⁴ Dvs. en tilgang til tidens udstrækning, hvor fortiden ikke nødvendigvis er noget, der er overstået, men kan bruges – “røres” – i nutiden for derigennem at pege på en ny, mulig fremtid. For netop det at røre ved historien – at lade fortiden genopstå og påvirke os i nutiden – skaber en “[...] performative historiography that attends to the presence of the past in the present and to the desire for creating affective connections across time”.⁵ Denne artikel vil argumentere for, at sådanne affektive forbindelser kan skabes gennem stikket, snittet og brændemærket – og at forbindelserne ikke er fastlåste, men kontinuerligt forandres og undslipper en fast betydning.⁶

En hvid kunsthistorie?

Begyndelsesvis er det nødvendigt at definere, hvad kunstmuseet og kunsthistoriens “hvidhed” er. Begrebet er her hentet fra kunsthistoriker Jeff Werners artikel “Antique White”, hvori han argumenterer for, at kunstmuseet og dets diskurser er blevet *hvidvasket* fra nyklassicismen og frem til i dag:

[...] art museums' whiteness springs primarily from their construal of both white art and the white body as the norm, and their praxis of instituting, establishing, and reproducing whiteness. The fact that museums of art are also often literally white, inside and out, is not without significance in this context.⁷

Werner skriver i forlængelse af institutionskritiske tekster som kunstkritikeren Brian O'Dohertys "Inside the white Cube", der beskriver, hvordan hvide gallerirum er designet med det helt specielle formål at slette enhver form for kontekst: "[...] the outside world must not come in."⁸ Werner udvider begrebet om det hvide gallerirum ved at koble det til en generel – om end problematisk – opfattelse af hvid som en neutral farve.⁹ Den hvide farve smelter sammen med idéen om kunsten som en magtinstitution, hvorfra "Andre" er blevet udelukket pga. køn, race, seksualitet, klasse eller andre (ikke-hvide, ikke-normative) identitetsmarkører. Eller som Danbolt beskriver det: "The metaphorical connection between blank slates, new beginnings, and willful forgetting is central to the colonial imaginary."¹⁰ Der er således en tæt kobling af museet som "hvid" institution og museet som kolonial institution. En kobling, der understreger, at hvid netop *ikke* er neutral – og at museet *ikke* er neutralt – men at *hvidheden* er en mekanisme, der bruges til at udelukke det, der er blevet set som anderledes fra museet.

I denne artikel vil jeg analysere tre værker, der skaber sprækker og revner i netop en hvid farve *inden for* institutionelle rammer og institutionelle historier. Et centralt undersøgelsesspørgsmål for artiklen er derfor også, hvordan det er muligt at undgå dikotomier som kunst/ikke-kunst, mand/kvinde, hvid/ikke-hvid, indenfor/udenfor i en sådan analyse. Med kunsthistoriker Amelia Jones' ord vil jeg spørge: "How to give attention to inequities without thinking in binary structures?" Dvs. hvordan kan værker som disse være med til at formulere en kritik af museet som en hvid magtinstitution, når de på samme tid er en del af selvsamme institution både tematisk og gennem udstillinger? Det følgende er et forsøg på at gen- og modlæse kunstmuseet og kunsthistoriens hvidhed.

Stik

Carla Zaccagninis *Elements of Beauty* består af en udstillingsdel, der har været vist i forskellige institutionelle kontekster¹¹, samt en kunstnerbog. På forsiden af bogen står titlen "Elements of Beauty", men forvrænget i midten af ordene, som om nogen havde skåret et langt snit gennem bogen. Snittet går igen som figur i hele Zaccagninis projekt – både narrativt og æstetisk – bl.a. i den dramatiske,

litterære indledning til bogen, hvor snittet ligeledes er omdrejningspunkt. Her hører vi om Richardsons føromtalt angreb på Velázquez' Venus: "She looked at it for a few minutes before letting the cleaver she had hidden up her sleeve slide into her hand. She then slashed the canvas several times."¹² I kunstnerbogen er siderne fyldt med kopierede avisudklip, der beskriver suffragetterne og deres aktioner, men som også forholder sig til flere af medlemmernes fængslinger og retssager – og senere sultestrejker i fængslerne. Ved siden af disse avissider finder man fotografier af suffragetterne og billeder af de malerier, der blev stukket og hugget i. Farven hvid er et element, der løber som en rød tråd i *Elements of Beauty*, og det bliver til, hvad man med kunstner og forfatter David Batchelors ord kan kalde for en *insisterende* hvidhed.¹³ Den er overalt og er ikke til at undslippe. I bogen er omslag såvel som alle sider hvide med undtagelse af den sorte maskinskrift og de sort-hvide avisudklip. Flere sider er helt hvide med undtagelse af en enkelt sort ramme, der markerer værkerne, som suffragetterne ødelagde – helt uden at gengive dem fotografisk. Samme greb går igen i den føromtalt udstillingsversion af *Elements of Beauty*. Her er blot de hvide sider skiftet ud med hvide vægge, og de sorte rammer er større. I modsætning til suffragetternes stik i billedfladen, hvor motivet stadig kunne ses bagved, så har Zaccagnini fjernet værkernes motiver helt. Til udstillingsdelen er der lavet en audioguide, hvori to kvindestemmer fortæller om suffragetternes aktioner, om værkerne, angrebene og de generelle forhold for kvinder i begyndelsen af det 20. århundrede. Således orienterer kunstnerbogen og audioguiden beskueren af de hvide "tomrum" mod de billeder og aktioner, der ikke som sådan er til stede i installationen. *Elements of Beauty* er O'Dohertys hvide kube vendt på hovedet: Der er ingen objektbaserede værker, men en hel masse kontekst.

Ligesom suffragetterne var meget bevidste om at skabe en bestemt fortælling om dem selv gennem bl.a. deres nedskrevne erindringer, som historiker Laura Mayhall har beskrevet¹⁴, så er det også en bestemt version af fortællingen om suffragetterne, som Zaccagnini arbejder med. En central pointe for værket, og en pointe, som titlen *Elements of Beauty* også selv peger på, er, at det foruden en narrativ historie også er en æstetisk og affektiv historie. For Zaccagnini arbejder ikke kun med suffragetternes narrativ, hun genskaber også suffragetternes helt fysiske aftryk, snitsår. I værket *My hieroglyphs on Velazquez's Venus will have a lot to express to the generations of the future* har hun genskabt Richardsons snit på Velázquez' Venus på et stykke hvidt papir [I]. Snittene fylder det nederste højre hjørne, og idet Velázquez' oprindelige motiv ikke er til stede – kun det hvide papir – er det snittene selv, der kommer i fokus. Det, der i Zaccagninis værk synes at være skønhedens elementer, er snittene selv – de sprækker i kunsthistorien, som



[1] Carla Zaccagnini:
*My hieroglyphs on Velázquez's
 Venus will have a lot to express
 to the generations of the future*,
 2012, snit på papir. Foto: Malmö
 Konsthall.

suffragetterne har skabt – og ikke Velázquez' maleri. I Richardsons angreb mod Venus var det selve symbolet på skønheden, der blev stukket ned; men gennem Zaccagninis værk åbnes for en anden læsning af skønhed – en skønhed, der opstår i volden, i affekten og i de tegn, denne form for vold efterlader. Snittene er så at sige spændt ud mellem suffragetternes ødelæggelser af malerier *nu og her* og Zaccagninis genskabninger af selvsamme stik i et andet “nu og her”. Derved kan snittene ikke fæstnes i én bestemt tid, men eksisterer i flere tidsligheder på samme tid. *My hieroglyphs on Velázquez's Venus will have a lot to express to the generations of the future* tager sin titel fra Richardsons tekst “Letters of Fire”¹⁵ og peger i sig selv på en feministisk bevidsthed om generationer og tidslighed. Zaccagninis værk kan både siges at fuldføre Richardsons “forudsigelse”, idet “hieroglyfferne” her bruges i fremtiden; men Zaccagnini udskyder også “fremtiden” ved at overtage udsagnet direkte. *My hieroglyphs...* tager tråden op fra en tidligere feministisk praksis, Richardsons, men indskriver den i nye, institutionelle kontekster (kunstnerbogen, udstillingen), hvorved nye betydningslag føjes til de oprindelige snit, der i sig selv er snittet i det ældre maleri, og så fremdeles. Det snitsår, som Richardson i sin tid stak i Venus, er i bogstaveligste forstand stadig åbent i Zaccagninis genskabelse.

Skær

I Den Kongelige Afstøbningssamling i København har Annarosa Krøyer Holm rejst et telt med en lang sprække halvvejs ned igennem skulpturen i hele dens længde [2].¹⁶ Den trekantede form, der er støbt i 2,5 ton gips, relaterer kunstneren selv til feltantropologens telt gennem titlen og en kort værktekst. Her kan man læse, hvordan idéen til teltet kommer fra et fotografi af antropologen Bronislaw Malinowski, der arbejder i sit telt i Trobrianderne ved Ny Guinea under 1. verdenskrig. På fotografiet skaber Malinowskis trekantede telt en formmæssig ramme om mødet mellem antropologen og de mennesker, han skriver om. Og netop formen er helt central i sammenhæng med afstøbningssamlingen. Samlingen, hvis historie går tilbage til 1740 og Kong Christian 6.s kunstskele, blev oprindeligt brugt som en studiesamling, hvor kunstnere og kunstaspiranter kunne lære af de antikke mestre. Som bl.a. kunsthistoriker og museumsinspektør ved Den Kongelige Afstøbningssamling Henrik Holm har peget på, så blev samlingen, der med tiden overgik til Statens Museum for Kunst, siden nedprioriteret og "sendt på lager" – helt bogstaveligt til Vestindisk Pakhus, hvor samlingen endnu står i skrivende stund. Som den udbredte brug af afstøbningssamlinger i hele Europa viser, så var det formen, der var i centrum. Gipsen gjorde det forholdsvis enkelt at få adgang til hovedværker i kunsten, som ellers befandt sig i andre lande. På akademierne og for de kunstnere, der samlede afstøbninger privat, udgjorde samlingerne en slags formforråd, som kunstnerne kunne lade sig inspirere af og efterfølge – i overensstemmelse med kunsthistoriker og arkæolog Johann Joachim Winckelmanns toneangivende, nyklassicistiske tanker om den antikke kunst som det ideal, der skulle efterleves.¹⁷ Det var ikke vigtigt, om et værk var originalt, men at det *gengav* den ideelle original. Den hvide farve, gips har, blev set som neutral baggrund for formen, og antikke skulpturers bemaling er blevet overset (hvis ikke ligefrem fortrængt og udgrænset) i store dele af kunsthistorien.¹⁸

Telt er en skulptur, der konkret indgår i afstøbningssamlingen og mimer den gennem materialet gips; men skulpturens skarpe kanter og massivitet er en markant kontrast til de andre af afstøbningssamlingens gipsafstøbninger, der står med deres menneskelige og organiske, næsten bløde kroppe. Der, hvor teltet potentielt skulle have skabt ly for dem, der måtte befinde sig inde i teltet, er den trekantede figur i stedet "skåret" halvt igennem. Det får de to sider af teltformen til at stikke spidst op i luften, som to bjergtoppe med en kløft i midten, hvis man betragter skulpturen fra en af de to ender. Krøyer Holms skulptur leger med teltet som form og idé – noget, der orienteres mod ved hjælp af den meget bogstavelige titel og rammesætningen med Malinowski-fotografiet. Men skulpturen



[2] Annarosa Krøyer Holm: *Telt*, 2015, gips. Foto: Annarosa Krøyer Holm. Installationsfoto fra Den Kongelige Afstøbningssamling.

er mere end bare en teltform, for den karakteristiske trekantsform er også i høj grad præget af sprækken i midten. I det følgende vil jeg se på Judy Chicago og Miriam Schapiros tidligere teoretisering over "sprækker" i kunsten som et andet muligt berøringspunkt for *Telt*. En læsning, som Krøyer Holm ikke selv peger på i introduktionen til skulpturen.

Kussekunsten – måske bedre kendt på engelsk som *Cunt Art* eller *Central Core Imagery* – opstod i 1960'erne og 1970'erne blandt kunstnere som Chicago, Carolee Schneemann, Hannah Wilke og Schapiro. I teksten "Female Imagery", som blev publiceret i 1973, skrev Schapiro og Chicago om denne kunst, der var centreret omkring mere eller mindre eksplicitte vulvaformer som blomster, trekanter og sprækker, der ofte stod som metafor for det, de kaldte "den kvin-

delige krop” og “den kvindelige seksualitet”.¹⁹ De skriver endvidere i artiklen om denne kunst, at

to be a woman is to be an object of contempt, and the vagina, stamp of femaleness, is devalued. The woman artist, seeing herself as loathed, takes that very mark of her otherness and by asserting it as the hallmark of her iconography, establishes a vehicle by which to state the truth and beauty of her identity.²⁰

I Schapiro og Chicagos tekst er kussekonsten en form for opgør med den devaluering af kvinden, som de mente eksisterede. For Schapiro og Chicago var målet med denne kunst tydelig: at insistere på en kvindelig erfaring af verden. For dem var det ikke et spørgsmål om at lave simple billeder af det kvindelige køn, men derimod en insisteren på den kvindelige kunstners synsvinkel og den erfaringshorisont, som de mente var særlig for kvinden – både i og med at de som kunstnere formgiver og skaber billeder ud fra deres sanseerfaringer som kvinder, men også at den kvindelige betragter ser og afkoder det på anden vis end mænd, netop fordi de som kvinder har – og deler med hinanden – en anden sanseerkendelse: “It is our hope that female perception of reality, as it is beginning to be described, will enrich our language, expand our perceptions and enlarge our humanity.”²¹

Læst i rammen af Chicago og Schapiros “Female Imagery” kan *Telt* ses som en skulptur, der tager udgangspunkt i netop hullet, sprækken, revnen – et billede på en sanselig perception af verden i modsætning til afstøbningssamlingens metafysiske skønhed, der er skabt for øjet og ikke for kroppen. En samling, der er udtryk for en historie, hvori kvinden ikke har kunnet agere som subjekt, men har været objekt for mandens blik, hvis vi følger argumentationen i “Female Imagery”.²² Således kan teltskulpturen ses som udtryk for en – i bogstaveligste forstand – knejsende stolthed over det kvindelige køn i en samling skulpturer, hvor eksempelvis *Venus fra Milo* gemmer sit køn bag sine hænder.

Alligevel var og er det i sig selv også problematisk at tage udgangspunkt i en essentiel forståelse af kvinden, sådan som Schapiro og Chicago gør i deres tekst; for hvad vil det overhovedet sige at være kvinde?²³ Den essentielle forståelse af kussekonsten forudsætter desuden, at der kan sættes lighedstegn mellem en persons køn og en persons kunstneriske udtryk. Det er derfor relevant at se på Amelia Jones’ genlæsning: “We need to attend to the brute materiality of the cunt works – their clear evocation of bodily forms – [...] In short, we need to open up the queerness of these cunts.”²⁴

Ser man *Telt* som en *queer* kusseform, kan det åbne for en anden relation mellem beskueren og skulpturen, mellem beskueren og afstøbningssamlingen. Afstøbningssamlingens øvrige skulpturer har hver sin identitet som eksempelvis havgud, kærlighedsgudinde og kriger. Identiteter, der transcenderer gipsafstøbningernes materialitet. Følger vi Jones' læsning af kusekunsten, så er *Telt* derimod ikke udtryk for en bestemt *identitet*, en bestemt arketype – det er et telt, men det er også ikke et telt – i stedet er skulpturen udtryk for en kropslig *identifikation*.²⁵ Forskellen på begreberne “identifikation” og “identitet” underbygger her den processuelle, destabiliserende læsning, som jeg mener, værket lægger op til. Med andre ord er *Telt* ikke et billede på en andens krop, men en krop i sig selv, som min egen krop kan identificere eller disidentificere sig med. Der opstår en relation mellem beskuer og værk, netop fordi *Telt* ikke (kun) er et billede, men også en massivitet og form. Sagt med Jones' ord:

While classic fetishism requires the flattening and reduction of the body into a picture or containable object [...] the most effective cunt artworks reach out to us, soliciting all sorts of potential recognitions, identifications, and disidentifications through their material evocation of relations among bodies and things, bodies and pictures.²⁶

Det er måske først og fremmest på den måde, man kan tale om sprækken i forlængelse af kusekunsten. Ikke fordi det *er* et billede på det kvindelige køn, men fordi sprækken *rækker ud* mod beskueren, lige så meget som den rækker tilbage i tid. Den rækker ind i den historie, som afstøbningssamlingen er en del af, og den rækker tilbage til Malinowskis teltstudier. Den rækker tilbage til Chicago og Schapiros tekst – og ind i Jones' genlæsning af samme. Skulpturen bevæger både mig som beskuer, der fysisk går rundt om den, men bevæger mig også på den måde, at jeg må opfatte samlingen anderledes – og dermed også den kunsthistorie, som samlingen er et tegn på. Samlingen er derfor ikke bare ét tegn, men en betydning sat i bevægelse.²⁷ *Telt* kan læses som et telt, men det kan også læses som en kusseform eller som noget helt tredje. Skulpturen unddrager sig derigennem at blive låst fast i en bestemt betydning eller en bestemt identitet, mens dens sprækkede trekantsform åbner for en relation til beskueren, der går gennem den sansende og følede krop og ikke kun gennem intellektet.

Brænd

Som feministiske teoretikere såsom Griselda Pollock har påpeget, så har kunsthistoriens indbyggede strukturer været med til at udgrænse eller helt udelukke kvindelige kunstnere fra den traditionelle kanon.²⁸ Men ikke kun kunstnere er blevet overset, også historier er udeladt i den hvide historiefortælling, hvilket La Vaughn Belle arbejder med og peger på i sin værkproduktion. I eksempelvis værkserien *Cuts and Burns* [3] gør hun det, der i dansk kontekst længe har været en "usynliggjort" kolonihistorie synlig. En historie, der bl.a. er blevet udeladt fra den gængse danmarkshistorie, fordi den ikke passede ind i fortællingen om Danmark som en lille, overset nation.²⁹

I *Cuts and Burns (The Sentinels)* har Belle stukket og brændt et sirligt mønster af små huller i et hvidt papir. Papiret har foldet sig lidt på grund af bearbejdningen, og hullerne er let brunede i kanterne. Værkernes snit og brændemærker refererer til slave- og arbejderoprør såsom Fireburn, der fandt sted på St. Croix i 1878. Her blev macheten og ilden, der ellers fungerede som arbejdsredskaber, der tjente kolonimagten, vendt mod selvsamme magt, idet de blev brugt som våben og til at brænde bygninger ned. Danmark havde officielt afskaffet slaveriet i 1848, men de tidligere slavegjorte var forpligtet til fortsat at arbejde på plantagerne under slavelignende forhold og kunne kun skifte plads én gang om året, d. 1. oktober. Forholdene var forfærdelige, og d. 1. oktober 1878 blev det til et stort arbejderoprør, hvor det meste af Frederiksted samt omkring 50 plantager og plantageejendomme blev brændt ned.³⁰ I Belles værker genopstår historien i nutiden ved at pege på den visualitet og materialitet – sporene efter Fireburn – der stadig eksisterer nu og her. Mønstret kan nemlig både ses som en reference til selve oprøret og som en reference til arkitekturen i Frederiksted, hvor husene i dag er præget af rigt udskårne snedkerpartier med kniplingsmønster, der var populært omkring 1878 – og hvorved byens arkitektur vidner om, hvor mange huse der måtte (gen)opbygges efter oprøret.

I skrivende stund er to af Belles værker fra serien *Cuts and Burns (The Sentinels)* udstillet på Det Kgl. Bibliotek, hvor de indgår i udstillingen "Blinde vinkler. Billeder af kolonien Dansk Vestindien". En udstilling, hvis erklærede formål er at vise og give mulighed for at få øje på det, der netop kan være vanskeligt at se i et arkiv som Det Kgl. Biblioteks, hvis man vil undersøge forholdet mellem Dansk Vestindien og Danmark. I udstillingen er der protokoller, kort, smukke prospekter, malerier og postkort, der viser den danske koloni; men de slavegjorte og arbejderne, der arbejdede under slavelignende forhold, kan være svære at få øje på – og hvis de er afbilledet, er det i et romantiserende og eksotisk perspektiv. Derfor har det også været en central pointe for udstillingens kuratorer Sarah Giersing, Mathias



[3] La Vaughn Belle: *Cuts and Burns (The Sentinels)*, 2016, huller og brændemærker på papir. Foto: La Vaughn Belle.

Danbolt og Mette Kia Krabbe Meyer at invitere samtidskunstnerne Nanna Debois Buhl, Jeannette Ehlers og Belle til at vise værker, der kan gøre opmærksom på det, der er udgrænset fra billedernes synsfelt, og de “blinde vinkler” i den traditionelle reception og brug af billederne. Altså, hvordan billederne – med den dekoloniale teoretiker Walter Mignolos ord – kun viser forsiden af den ellers “mørke side af Vestens moderne historie”.³¹ Som kuratorerne bag udstillingen skriver: “Vi fortæller om billedernes synspunkt og verdenssyn, og vi peger på deres blinde vinkler.”³² Belles værker fungerer i udstillingen som en alternativ vej ind i historiefortællingen. Smerten, der har været en del af kolonimagtens udbytningssystem, er som sådan ikke til stede i billederne af smukke plantager, men i Belles værker, der præsenteres side om side med disse billeder, dannes en affektiv forbindelse til tidligere oprør, der derved bliver synlige og taktile.

Belle bruger endvidere bevidst sine værker som afsæt for at diskutere og gøre opmærksom på den kolonialisme som det, der i dag hedder US Virgin Islands, stadig er en del af. Det sker bl.a. gennem en række artist talks, interviews og debatarrangementer, som Belle har deltaget i under et residency i Danmark i efteråret 2017, men også på hendes blog, hvor hun deler tanker og fortællinger, som værkerne væver sig ind i.³³ I den henseende kan Belles *Cuts and Burns (The Sentinels)* ses som en fortsættelse af Fireburn-oprøret, idet hun gennem værkerne – og den platform for social interaktion, som de giver – gør opmærksom på, at US Virgin Islands' nutid ikke kan skilles fra historien.

I am Queen Mary er et andet kunstprojekt, der sætter fokus på Fireburn. At en af de helt centrale oprørsledere, Queen Mary – sammen med tre andre oprørsdronninger – sad i Christianshavns Kvindefængsel i København efter Fireburn, er noget, de færreste, der går rundt i København, er klar over; men det vil Belle sammen med Ehlers lave om på ved at rejse en syv meter høj skulptur af Queen Mary foran Vestindisk Pakhus, hvor den har fået en midlertidig placering.³⁴ Skulpturen, der har samme højde som kopien af Michelangelos *David*, der ligeledes står foran samlingen, viser en kvinde siddende på en stol³⁵ med en fakkel og en machete i hænderne – klar til at skabe flere “cuts and burns”. Med introduktionen af Queen Marys historie ved afstøbningssamlingen tydeliggøres en mulig læsning af La Vaughn Belles praksis som en feministisk praksis: indskrivningen af oversete kvindelige kunstnere i den allerede eksisterende kanon. Her er det dog ikke en kunstner, men en historisk person, der repræsenterer et oprør med et vestligt hegemoni, som indskrives i kunstinstitutionen.

I am Queen Mary og *Cuts and Burns (The Sentinels)* er to meget forskellige projekter – det ene stort og bombastisk, det andet et sart og flygtigt stykke papir – men fælles for projekterne er det, at de indskriver en tidligere historie i samtidskunsten og fortæller den på anden vis. I afstøbningssamlingen bliver der nu plads til en “oprørsk” skulptur – en brun kvinde med magt, i modsætning til de gipshvide Venus-skulpturer, der gemmer sig for udefrakommende blikke i samlingen – og på Det Kgl. Bibliotek, blandt deres protokoller, bøger og papirværker, brænder Belle hul igennem til en historie om smerte og oprør. På samme måde som *I am Queen Mary*, så giver *Cuts and Burns* stemme og synlighed til en overset historie i udstillingsrummet. Og de gør det ved at arbejde gennem det arkiviske materiale per se: papiret.

Men hvad eller hvem er det, der brændemærkes? I *Cuts and Burns (The Sentinels)* er det helt konkret et hvidt stykke papir, der er blevet brændemærket. Brændemærket kan her ses som en reference til den bestialske metode, hvor slavegjorte blev brændemærket med deres ejeres initialer, så de altid kunne

genkendes. Brændemærkningen er således en måde at erklære ejerskab på. De sirlige "ar", som papiret har fået efter Belles bearbejdning, har desuden visuelle referencer til det ikoniske fotografi *The scourged back*, som viser en mand, hvis ryg er fuldstændig arret efter piskning, og som var et billede, modstandere af slaveri brugte i USA. Samtidig kan hullerne i papiret meget konkret referere til smerten ved at blive overset – den samme smerte, som suffragetternes aktioner var en reaktion på. Denne "usynlighedens smerte" er særligt relevant at tage i betragtning ift. Det Kgl. Bibliotek – både pga. de manglende fortællinger og visuelle repræsentationer, som tidligere er blevet nævnt; men også fordi flere af arkiverne fra Skt. Jan, Skt. Croix og Skt. Thomas blev flyttet til Danmark ved salget af øerne til USA i 1917. Derved er historien i højere grad tilgængelig for den tidligere kolonimagt, mens den for de slavegjorte og arbejdernes efterkommere er blevet "usynliggjort", fraværende og utilgængelig.³⁶ Belles værker kan derved også læses som en reaktion *imod* den hvide kolonimagts historiefortælling, og ligesom med Krøyer Holms gipstelt kan den hvide overflade af papiret her ses som en reference til kunstinstitutionens egen hvidhed – og den hvide historie, de er en del af. Det er med andre ord en flertydig smerte, der eksisterer i Belles stik og brændemærker, idet de både står som en fortsættelse af et oprør *mod* kolonimagten, men også viser den vold, der kontinuerligt finder sted, også i dag. Det er en åbning af historien gennem brændemærket, som indeholder smerte for alles vedkommende. Det er affektive udsigelser, der står som reaktioner på en historisk vold. Følelserne står ikke uden for kunstens rum, men er en del af det. Der er noget vredt og aggressivt ved den handling, det er at hugge og stikke, sådan som suffragetternes aktioner også pegede på. Som vist i denne artikel åbner værker som Belles, Krøyer Holms og Zaccagninis værker for en læsning af kunsthistorien, der har revner og sprækker mod det ubehagelige.

Afsluttende bemærkninger

Så hvad er det for hvide og hvidlige flader, der gennembrydes i Annarosa Krøyer Holm, La Vaughn Belle og Carla Zaccagninis værker? Det er materialer som gips og papir, men det er også den hvide *farve*. Sprækkerne i de hvide overflader er samlingssteder for forskellige historier og forskellige affekter. De hvide overflader kan ses som et billede på museumsinstitutionen – som jeg har gjort i denne tekst – men behøver ikke nødvendigvis være det. Og hvad er det for huller, sprækker og revner? Det er ikke muligt at lave én bestemt analyse af, hvad de er – i stedet viser artiklen, hvordan hullerne, sprækkerne og revnerne arbejder med åbningen på forskellig vis. Det er værker, der er åbne for betydningsdannelse, men som alligevel har forskellige orienteringspunkter. Kunstnernes værker er

ikke som sådan pædagogiske, hvis vi her skal forstå pædagogisk som det, der *orienterer i en bestemt retning*.³⁷ Værkerne indeholder tegn, der både arbejder ind i institutionerne og deres fortællinger, men som også modarbejder dem. De drejer med andre ord i flere retninger og kan derved siges at åbne for muligheden af en mere *fordrejet* læsning af kunsten, dens institutioner og historier. Gennem artiklen har jeg således peget på forskellige indgange til at forstå sprækken som (kunst)historisk berøringspunkt. Det er sprækker, der "rører" ved fortiden for derigennem at pege på en ny, mulig fremtid. At beskæftige sig med historien, selv i små snit, kan være smertefuldt, men gennem snittene, brændemærkningerne, stikkene åbnes revner og sprækker, der muliggør nye, affektive forbindelser og fortællinger. Måske er netop det historiske ubehag en af de mulige fremtider for museumsinstitutionerne, som værkerne åbner for.

ABSTRACT

On the 10th of March 1914, Mary Richardson went into the National Gallery in London and attacked Diego Velázquez' *Venus del espejo* (1647-51) with around seven cuts from an axe before she was stopped by the museum guard. Richardson was one of the English suffragettes that since 1903 had been organized in Women's Social and Political Union. The suffragettes organized more or less violent demonstrations and actions in order to create focus on the lack of women's right to vote. In 1913-14 they attacked works and objects in English museum collections. Seen through the violent attacks by the suffragettes, museum collections appear as places where an ongoing fight for visibility, history, and identity exists. With the suffragettes' attacks in museum collections as a starting point, this article will analyze contemporary works of art that cut, slit, and burn different white surfaces in the museum space: Annarosa Krøyer Holm's *Tent* (2015), La Vaughn Belle's *Cuts and Burns* (2016), and Carla Zaccagnini's *Elements of Beauty* (2012). These are works that have an aesthetic connection through the white colour and through the very tangible incisions that break the surfaces of the works. These are works that not only engage different historical moments, but also make cuts in these histories. Through a reading of the works, the article seeks to ask how it is possible to (re-)read the museum's space as a place filled with violence and pain? This is done through a queer feminist and decolonial perspective.

NOTER

Dele af denne artikel er tidligere udgivet i kandidatspecialet *Anamorfe interventioner. En analyse af samtidskunstneres arbejde med museumssamlinger i performativitetsteoretisk perspektiv*. Kunsthistorie, Københavns Universitet (2015).

- 1 *The Times*, 11/3/1914, pp. 8-9, citeret i Zaccagnini, 2012, p. 59.
- 2 *The Times*, 5/5/1914, p. 8, citeret i Zaccagnini, 2012, p. 92.
- 3 Se fx Lorenz, 2014, p. 15.
- 4 Danbolt, 2013, p. 453.
- 5 Danbolt, 2013, p. 453.
- 6 Det affektive skal her forstås som et generisk begreb, der, som affektteoretiker Ann Cvetkovick skriver "[...] encompasses affect, emotion, and feeling, and that includes impulses, desires, and feelings that get historically constructed in a range of ways [...]" Cvetkovich, 2012, p. 4.
- 7 Werner, 2014, p. 59.
- 8 O'Doherty, 1986 (1976), p. 15.
- 9 Se bl.a. Dyer, 1997 for en generel introduktion til hvidhedsstudier samt Ahmed, 2004 for en kritik af hvidhedsstudier.
- 10 Danbolt, 2015, p. 283. Se også Chambers et.al., 2014 og Mignolo, 2011 for en diskussion af museet som kolonial institution.
- 11 Denne artikel er skrevet ud fra visningen i udstillingen *Carla Zaccagnini och Runo Lagomarsino* på Malmö Konsthall, 21/3-24/5 2015.
- 12 Zaccagnini, 2012, p. 17.
- 13 Batchelor, 2000.
- 14 Mayhall, 2005.
- 15 Richardson, 1914.
- 16 *Telt* er efter afslutningen af redaktionen på denne artikel blevet destrueret.
- 17 Den Kongelige Afstøbningssamlings historie er bl.a. gennemgået grundigt i Zahle, 2012 og Jørnæs, 1970.
- 18 Se fx Østergaard, 2017.
- 19 Chicago og Schapiro, 2003 (1973), p. 40.
- 20 Chicago og Schapiro, 2003 (1973), p. 43.
- 21 Chicago og Schapiro, 2003 (1973), p. 43.
- 22 Chicago og Schapiro, 2003 (1973), p. 40.
- 23 Se bl.a. Amelia Jones' diskussion af kusekunsten, 2012, p. 186.
- 24 Jones, 2012, p. 183.
- 25 Jones, 2012, p. 185.
- 26 Jones, 2012, p. 184.
- 27 For mere om afstøbningssamlingen som performativ se Holm, 2012 og Danbolt, 2015.
- 28 Se fx Parker og Pollock, 1981 og Pollock 1999.
- 29 Andersen, 2017.
- 30 Olsen, 2017.
- 31 Mignolo, 2012.
- 32 Danbolt, Meyer og Giersing, 2017.
- 33 www.lavaughnbelle.com.

- 34 Skulpturen forventes rejst efter afsluttet redaktion på denne artikel, 31. marts 2018. Placeringen ved Vestindisk Pakhus er indtil videre midlertidig.
- 35 Stolen mimer den stol, som Black Panther-lederen Huey P. Newton sidder på i det ikoniske fotografi af ham.
- 36 Bastian, 2003.
- 37 Ahmed, 2010, p. 54.

LITTERATUR

- Ahmed, Sara: "Declarations of Whiteness: The Non-performativity of Anti-Racism" in *Borderlands e-journal*, vol. 3, nr. 2, 2004.
- Ahmed, Sara: *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham, 2010.
- Andersen, Astrid Nonbo: *Ingen undskyldning: erindringer om Dansk Vestindien og kravet om erstatninger for slaveriet*, Gyldendal, København, 2017.
- Bastian, Jeannette A.: *Owning memory: how a Caribbean community lost its archives and found its history*, Contributions in librarianship and information science, nr. 99, Libraries Unlimited, Westport, 2003.
- Batchelor, David: *Chromophobia*, Reaktion Books, London, 2000.
- Chambers, Iain, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello og Mariangela Orabona (red.): *The Postcolonial Museum*, Routledge, London og New York, 2014.
- Chicago, Judy og Miriam Schapiro: "Female Imagery" in Amelia Jones (red.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London og New York, 2003 (1973), pp. 40-43.
- Cvetkovich, Ann: *Depression: a public feeling*, Duke University Press, Durham og London, 2012.
- Danbolt, Mathias: "Striking Reverberations. Beating Back the Unfinished History of the Colonial Aesthetic with Jeannette Ehlers' Whip it Good" in Amelia Jones og Erin Silver (red.), *Sexual Differences and Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, Manchester University Press, Manchester, 2015, pp. 276-293.
- Danbolt, Mathias: "The Trouble With Straight Time: Disruptive Anachronisms in Pauline Boudry and Renate Lorenz's N.O. Body" in Gunhild Borggreen og Rune Gade (red.), *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusculanum Press, København, 2013, pp. 448-464.
- Danbolt, Mathias, Mette Kia Krabbe Meyer og Sarah Giersing: *Blinde vinkler, Billeder af kolonien Dansk Vestindien*, Det Kgl. Bibliotek, København, 2017.
- Dyer, Richard: *WHITE*, Routledge, London og New York, 1997.
- Holm, Henrik: "Gipskroppe som performance. Den Kongelige Afstøbningssamling set i et performativitetsspektiv" in Peter Nørgaard Larsen (red.), *SMK Art Journal 2010-2011*, Statens Museum for Kunst, København, 2012, pp. 16-35.
- Jones, Amelia: *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts*, Routledge, London og New York, 2012.
- Jørnæs, Bjarne: "Antiksalen på Charlottenborg" in *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, Thorvaldsens Museum, København, 1970, pp. 48-65.
- Lorenz, Renate: "Introduction" in Renate Lorenz (red.), *Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research*, Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna 15, Sternberg Press Berlin, 2014, pp. 14-24.
- Mayhall, Laura: "Creating the 'Suffragette Spirit'. British Feminism and the Historical Imagination" in Antoinette M. Burton (red.), *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History*, Duke University Press, Durham, 2005, pp. 232-50.
- Mignolo, Walter: "Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992)" in Doro Globus (red.), *Fred Wilson: A Critical Reader*, Ridinghouse, London, 2011.

- Mignolo, Walter: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press, Durham, 2012.
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles og London, 1986 (1976).
- Olsen, Poul Erik (red.): *Danmark og kolonierne, Vestindien, St. Croix, St. Thomas og St. Jan*, Gads Forlag, København, 2017.
- Parker, Rozsika og Griselda Pollock: *Old mistresses: women, art, and ideology*, Pantheon Books, New York, 1981.
- Pollock, Griselda: *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*, Routledge, London og New York, 1999.
- Richardson, Mary: "Letters of Fire" in *Women's Dreadnought*, 25. april 1914, p. 3.
- Werner, Jeff: "Antique White" in Jeff Werner (red.), *Blond and Blue-Eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture, Skiascope*, nr. 6, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg, 2014, pp. 59-99.
- Zaccagnini, Carla: *Elements of Beauty* (kunstnerbog), Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz, 2012.
- Zahle, Jan: *Thorvaldsens afstøbninger efter antikken og renæssancen: en komplet samling, Thorvaldsens Museum, København, 2012.*
- Østergaard, Jan Stubbe: "Farven vender tilbage. Et 'sandere billede' af antik skulptur" in *Periskop*, nr. 18, 2017, pp. 119-37.



Upprättelse

En utmaning för konstnären är att skapa en verklig känsla av närhet och förståelse för de människor som står inför hans verk.

Officiellt

Officiellt är det en konstverk som har blivit utvald av en jury och som har blivit utställt i en offentlig utställning.

Detaljer

Detaljer är de små delarna av ett verk som ofta inte ses när man står långt från det. De kan vara en liten detalj i ett landskap eller en liten detalj i ett porträtt.



Når kunstgenstanden ikke længere er en genstand

Om performancekunstens udfordring for museumspraksis

Jeg var for nyligt ansat i en projektstilling som registrator ved Skagens Kunstmuseer. Her skulle jeg opmåle, tage notater på og affotografere en række malerier og tegninger, som var blevet indlemmet i museets samling. Sådan er det, hvis man er et statsanerkendt museum i Danmark. Man skal registrere sin samling, og man skal indberette den til staten. Det står i museumsloven, og registrering og indberetning er en af de fem klassiske museumssøjler, som denne lov bygger på.¹ Men hvad gør museerne, hvis værket er en performance, en webside eller en forgængelig totalinstallation, der ikke har en fast form, statisk karakter eller tilgængelighed? Hvis kunstværket er immaterielt, flygtigt og levende? Hvad gør museerne, når kunstgenstanden ikke længere er en genstand? Med genstand forstår jeg et kunstværk, som kan genstandsregistreres. Dette begreb baserer sig i museal kontekst på kunstværker, der har en afgrænset og varig form, som eksempelvis et maleri eller en skulptur i traditionel forstand (her vel vidende at en skulptur også godt kan være foranderlig). Et kunstværk, man kan hænge/stille op, opmåle, pakke væk, tage frem. Performancekunst er i sin grundform ikke så afgrænset: Det er kunstværker, der kan være en handling, en begivenhed og noget, der finder sted her og nu for det publikum, som oplever det.

<

Imponderabilia, installation view fra Marina Abramović – *The Cleaner*, Louisiana Museum of Modern Art, 2017. Foto: Poul Buchard / Brøndum & Co. Oprindelig performance: Ulay/Marina Abramović: *Imponderabilia*, performance, 90 minutter, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1977.

I 1982 udgav det, der dengang hed Statens Museumsnævn, en vejledning til registrering af kunstværker på danske museer.² Her blev det påpeget, at der var en udvikling inden for billedkunsten, som havde brug for en anden tilgang til registreringen og bevaringen af kunstværkerne. Denne udvikling kaldtes for "kunstneriske fænomener".³ Siden vejledningen udkom for omkring 35 år siden, er der kommet mere fokus på performancekunst: Der er blevet udstillet mere performancekunst, og der er blevet indsamlet performancekunst på landets museer; men det er tankevækkende, at det stadig er denne vejledning, som peges på som *best practice* inden for registrering og håndtering af kunstværker på de danske museer.⁴ Ifølge kuratoren Teresa Calonje i introduktionen til antologien *Live Forever: Collecting Live Art*, fra 2014, findes der groft skitseret to måder at indsamle performancekunst på. Dels er der den, som fokuserer på de materielle effekter fra en performance i form af dokumentationsfotos/film og genstande *brugt* i den levende performance, og dels er der genopførelsen eller *reperformance*.⁵ Førstnævnte læner sig mest op ad den traditionelle objektkarakter, som megen museal praksis bygger på, og selvom dette også kan have sine udfordringer, vil denne type ofte nemmere kunne indgå i et allerede eksisterende museumsapparat. Den anden måde er ønsket om at genskabe et tidligere øjeblik igen og dermed bevare det levende i en given performance. Her findes værket ikke som en genstand, men sættes op på ny, hver gang det vises, hvorved der opstår en række andre elementer, som der skal tages højde for.⁶

Det er den levende performance, der har været udgangspunktet for denne artikel. Den er udsprunget af mit arbejde som kuratorisk assistent og performancekoordinator på Louisiana Museum of Modern Art i Humlebæk. En stilling, jeg tiltrådte, umiddelbart efter at jeg havde arbejdet som registrator i Skagen. Mit arbejde bestod i at koordinere over 30 performancekunstnere, som reperformede et værk af den serbiske performancekunstner Marina Abramović (f. 1946) og hendes daværende partner, den tyske kunstner Ulay (Frank Uwe Laysiepen, f. 1943). Værket *Imponderabilia* blev performet dagligt på Louisiana som en del af udstillingen *Marina Abramović – The Cleaner* (2017). Abramović har de senere år fået flere af sine tidligere værker reperformeret i udstillinger som en måde at holde performanceværkerne levende på og samtidig gøre dem tilgængelige for et nyt publikum.⁷ Udstillingen på Louisiana handlede som sådan ikke om indsamling af performancekunst, men var en visning af Abramovićs værker fra de sidste 50 år. I denne artikel vil udstillingen og arbejdet omkring reperformance danne grundlag for nogle tanker omkring det at udstille performance *live*, og hvad det har krævet af museet at udstille et levende kunstværk. Selvom det er en udstillingskontekst, der er udgangspunktet, vil arbejdet med *Imponderabilia*

og Abramovičs værker belyse en række udfordringer, som også er relevante i en (ind)samlingssituation på museet. Det vil sige, at den konkrete udstilling giver anledning til at diskutere spørgsmålene om såvel udstilling som indsamling af performancekunst i generel forstand. Mit genstandsfelt er Danmark, og således forholder jeg mig til den danske museumslov; men fordi det i høj grad er internationale problemstillinger, afspejler mine teoretiske indgangsvinkler dette.

Performancekunsten som rammebryder

Firstly, how can the ephemeral be of lasting value; that is, how might valid knowledge claims emerge through the ephemerality of performance events? Secondly, how can the “live” of the past be revived through its remains: that is how might knowledge created by the liveness of performance be transmitted in its documentary traces?⁸

Som ovenstående citat af professor i teatervidenskab og performancestudier Baz Kershaw peger på, findes der noget modstridende ved at ville fastholde det, der i sin form (eller anti-form) er flygtigt og immaterielt. Så hvad gør et museum, når det står over for at ville samle eller udstille performancekunst, som er levende? Det kunne eksempelvis være, hvis et værk indeholdt mennesker eller var en instruktion til en handling. Den levende og tidsbaserede performance stiller både spørgsmål til visningen af værket, men også til bevaringen af det.

Nogle af de teoretiske diskussioner, der har været omkring udstilling og genopførelse af performancekunst, har omhandlet, at den begivenhed, som en performance er, netop ikke kan genopføres. Den amerikanske professor i performancestudier Peggy Phelan skriver i essayet *Unmarked: The Politics of Performance*, 1993, at værket kun eksisterer i det her og nu, hvor en given performance finder sted for det publikum, der oplever det: “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.”⁹ For Phelan kan der således aldrig ligge den samme værdi i en reproduktion eller dokumentation af en performance som i den originale begivenhed. Den amerikanske professor i teatervidenskab og performancestudier Rebecca Schneider mener derimod, at man skal passe på med at forbinde performancekunsten med ét enkelt øjeblik, som forsvinder. Dette behandler hun bl.a. i *Performance Remains* fra 2001 (revideret 2012). Hvis den performative handling i stedet anskues som noget, der både bliver tilbage og vender tilbage igen og igen, vil den ikke forsvinde, men

i stedet forblive, opstå på ny hver gang, med stadig henvisning til den tidligere performance.¹⁰ Phelan og Schneider er for så vidt enige om performancekunstens muligheder for at udfordre normer og traditioner; men deres opfattelse af validiteten af at genopsætte eller dokumentere performancekunst er forskellig. Phelan mener, at en performance kun kan opleves i øjeblikket, hvorimod Schneider ser en værdi i at betragte performancekunstens efterliv som en del af selve værket.¹¹ Schneider argumenterer for, at performance kan føre nye former for vidensbegreber med sig, men at dette kræver en gentænkning af, hvad dokumentation er.¹² Det kræver måske, at dokumentationen – eller det, som Statens Museumsnavn i 1982 også kaldte *bevaringsregistrering* – ses som værende lige så levende og foranderlig (performativ) som selve den performative handling.

Den amerikanske kunsthistoriker Amelia Jones har i essayet “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation” fra 1997 argumenteret for, at man som beskuer godt kan opleve en performance gennem dokumentationen af samme – altså at en performance gentager sig selv gennem den, der oplever den, uanset om det er *live* eller gennem dokumentation.¹³ Jones tager også fat om, hvordan den levende performance aldrig kan udføres på præcis samme måde to gange, samt problematikkerne forbundet med at indskrive den i en historisk kontekst, der for det meste kræver en kronologi-logik. Hun efterlyser en mere åben fortolkning, der ikke konkluderer og lukker ned, men i stedet udvikler og udvider.¹⁴ Åbenhed og en foranderlig tilgang til både den levende performance og dokumentationen af samme bliver behandlet af britisk-tyske Tino Sehgal (f. 1976), hvis værker *kun* eksisterer i immateriel form. Sehgal s værker er en række “konstruerede situationer” opført af trænede performere, som han kalder “fortolkere”. Værkerne eksisterer kun som den situation, der opstår mellem publikum og fortolkerne. Han tillader ikke, at disse situationer bliver dokumenteret på nogen måde. Sehgal har solgt flere værker til museer og samlinger, herunder Guggenheim Museum i New York. At man hverken må dokumentere hans værker gennem foto eller andre skriftlige dokumenter, gør, at de standarder for værkregistrering, som museer normalt arbejder under, er udfordret.¹⁵ Sehgal er et godt eksempel på, hvordan performancegenren er en udfordring for museet, men også på dens potentiale til at udfordre de gængse måder for kategorisering og klassificering inden for kunstinstitutionen. Abramović arbejder også med levende opsætninger af sine værker på museer, men her er der tale om både skriftlige, billedlige og personlige overleveringer. Det er langt hen ad vejen baseret på den menneskelige overlevering og håndtering, som følgende afsnit vil komme ind på.

Performancekunst i udstilling: *Marina Abramović – The Cleaner*

Som gæst på Louisiana blev man fra første møde med udstillingen *Marina Abramović – The Cleaner* konfronteret med lyd. Man gik igennem en tom, smal, hvid korridor, hvor ens bevægelser aktiverede lyden af maskingeværsalver. I korridoren blev man “beskudt” fra begge sider. Værket var en genopførelse af *Sound Corridor (War)* fra 1971, som blev skabt i en tid, hvor Vietnamkrigen rasede. Man får dog ikke nødvendigvis Abramović til at sige, det handler om krig i dag, i 2017. Det er – ifølge hende – voldsom lyd, der renser os og gør os modtagelige for nye input.¹⁶ Værket blev til udstillingen på Louisiana genskabt med ny maskingeværlyd, som kunstneren skulle godkende. På samme vis skulle hun godkende den korridor, som værket var installeret i. Fra korridoren blev man ledt via Abramovićs tidlige malerier og skitser frem til mere lyd, nemlig dokumentationen af hendes første performances – eller lydværker, som hun selv kalder dem. De bærer alle titlen *Rhythm*. I disse værker, som Abramović opførte fra 1973-74, brugte hun sin egen krop som udgangspunkt for en række fysisk krævende performances, hvor lyd var en væsentlig del af værket. I 1973 opførte hun *Rhythm 10* på en festival i Edinburgh. Hun satte sig på en scene, lagde ti knive frem, tændte for en båndoptager og begyndte at hakke knivene mellem sine fingre. Hver gang hun lavede en fejl i form af at ramme en af sine fingre, skiftede hun kniven ud. Efter at have været alle ti knive igennem stoppede hun båndoptageren, spolede tilbage og afspillede den optagede lyd. Så begyndte hun forfra med at hakke den første kniv mellem fingrene igen. Også dennerunde optog hun – på en ny båndoptager. Med optagelsen fra første omgang forsøgte hun at gengive samme rytme. Hver gang hun havde hakket forkert i første runde, gjorde hun det igen i anden og skiftede på samme måde kniven ud hver gang. Afslutningsvis afspillede hun begge lydoptagelser for publikum, så de to lydspor blev flettet sammen.¹⁷ I *Rhythm 10* er der indlejret en dokumentation i form af lyden og de tilhørende billeder. Det optagede og dokumenterede er således en fast del af værket.

Abramović har altid dokumenteret stort set alt, hvad hun har lavet. I dag råder hun over et kæmpemæssigt arkiv, der indeholder skitser, lydoptagelser, hidtil ukendte malerier, videoer og fotos. Hun har et helt team omkring sig, der både arbejder med at installere værkerne korrekt til udstillinger, gentænke hendes performances og digitalisere og restaurere video- og lydfiler. Hun arbejder på alle måder selv med at fastholde netop det medie, som er immaterielt, tidsbaseret og flygtigt, og hun har igennem dette gjort performancekunst til en genre, som kan udstilles, sælges og købes. De fleste af Abramovićs performanceværker fra anden halvdel af 1970’erne, samt fællesværkerne med Ulay (1976-88), eksi-

sterer i dag kun som foto- og videoværker. Efter Abramović og Ulay stoppede deres samarbejde, begyndte hun at arbejde med værker, der tog fat omkring eget ophav, traditioner og historier fra Balkan-landene. Et værk, der ofte beskrives som Abramovićs gennembrud på den internationale kunstscene, er *Balkan Baroque*, som hun opførte i den italienske pavillon på Venedig Biennalen i 1997. Det bestod af tre videoprojektioner og Abramović, der selv sad og skrubbede kød- og blodfyldte okseknogler i fire dage. I 2017 på Louisiana blev dette værk udstillet med de tre projektioner og en stor fotostat, der viste Abramović i 1:1 siddende i bunken af knogler. På Moderna Museet i Stockholm, hvor udstillingen blev vist tidligere i 2017, havde man valgt at vise projektionerne over en rigtig bunke knogler. Disse var ikke lige så blodige som de oprindelige okseknogler, men de havde en blodrest på sig, hvilket gjorde, at de igennem udstillingsperioden begyndte at lugte. Da værket blev vist på MoMA i New York i 2010, som en del af Abramovićs store og nu meget berømte retrospektive udstilling *The Artist is Present*, lå en bunke rensede og skinnende hvide knogler. Disse var de oprindelige fra hendes performance i Venedig; men på grund af en lang række reglementer kunne knoglerne ikke bare vises, de skulle gennemrenses.¹⁸ Hermed et eksempel på, hvordan forskellige museale forhold og kuratoriske beslutninger medfører, at et værk kan tage sig forskelligt ud; men også på, at værkets udformning kan hænge tæt sammen med, hvad der kan lade sig gøre rent praktisk på det museum, hvor det skal fremvises. Kunstværker, der ikke har én fast form, men snarere baserer sig på kunstnerens idé, udfordrer således både udstillingsmediet og indsamlingsprocessen. Ydermere har der de senere år været øget fokus på konserveringen af de nyere kunstformer såsom installation og performance. Konserveringen eller bevaringen må her tage højde for ikke blot den materielle side af værket, men også integrere kunstnerens intention, værkets perception og en tidlig foranderlighed. Bevarings- og udstillingsmæssige udfordringer mellem en tidligere "statisk" opfattelse af værket som et "autentisk objekt" og nyere tids kunst, som er foranderligt i dets grundform, er bl.a. blevet behandlet i konservatoren Glenn Whartons artikel "The Challenges of Conserving Contemporary Art".¹⁹ Et værk kan ændre sig over tid. Både på grund af udefrakommende påvirkninger som i ovenstående tilfælde med knogler, som skulle renses; men også på grund af reglerne på institutionerne, der enten er forskellige eller ændrer sig med tiden, eksempelvis på grund af sikkerhedsmæssige eller bevaringsmæssige regler. Også kunstneren kan ændre holdning til værkets udformning, og således fremhæver Wharton vigtigheden i, at institutionen, når det er muligt, har en tæt dialog med kunstneren omkring værkets udvikling.²⁰ Abramović har de senere år ladet en række af sine værker reperforme, hvorimod hun tidligere

arbejdede ud fra devisen om ikke at øve sig eller at gentage en performance (bl.a. fremlagt i manifestet *Art Vital* udarbejdet sammen med Ulay i årene 1976-1978).²¹ I dag er reperformance en væsentlig tilføjelse til hendes produktion.

***Imponderabilia* anno 2017 – reperformance i udstillingen og arbejdet omkring den**

Nedenstående afsnit tager fat om arbejdet med at få *Imponderabilia* reperformet på Louisiana, præcis 40 år efter den oprindelige performance fandt sted. Værket blev performet af Abramović og Ulay i 1977 på Galleria Comunale d'Arte Moderna i Bologna. Abramović og Ulay stod nøgne ansigt til ansigt i døråbningen til galleriet. Hvis man ville ind og se resten af udstillingen, så skulle man sidelæns klemme sig igennem dem og dermed vælge, hvem man ville vende sig imod. *Imponderabilia* er blevet reperformet tre gange før: På MoMA i 2010, på Garage Museum of Contemporary Art i Moskva i 2011 og på Art Basel i indgangen til Sean Kelly Gallery i 2012.²²

Abramovićs reperformances bliver i dag tilrettelagt og udviklet i samarbejde med koreografen Lynsey Peisinger, som har samarbejdet med hende siden udstillingen *512 Hours* på Serpentine Gallery i London i 2014. Peisinger castede performerne til Louisiana, efter museet havde sendt et *call* ud og udvalgt en række ansøgere. Et krav for at reperforme et Abramović-værk er, at performerne skal deltage i en ugelang workshop med titlen *Cleaning the House*. Denne har skiftet længde og format gennem årene, men er bygget op omkring samme idé. Grundtanken bag workshoppen er at give performerne mulighed for at arbejde med sig selv og deres egen energi, men samtidig gøre det som en del af et fællesskab. Louisiana afholdt denne workshop på Kunsthøjskolen i Holbæk, 14 dage inden udstillingen åbnede. Peisinger, et par assistenter og undertegnede afviklede workshoppen. Af samme grund er følgende beskrivelse baseret på mine oplevelser den pågældende uge.

Workshoppen indledtes med et fælles måltid, hvorefter deltagerne afleverede deres ure, telefoner, bøger og andre ting, der havde tilknytning til hverdagen. Det var tilladt at have en notesblok og noget at skrive med. Fra da af måtte performerne ikke tale sammen, og de skulle faste. Urtete i forskellige variationer, indimellem med lidt salt og honning, var stort set det eneste, der blev indtaget. Hver dag startede man med at skrive sine drømme ned og herefter gå til vandet og morgenbade. På vores workshop var der langt til vandet, og dette medførte, at gåturen blev en fysisk hårdere prøvelse, som dagene gik. Men vandringen blev også en del af morgenritualet, og sidenhen har flere af performerne fortalt, at det var det bedste tidspunkt på dagen. Efterfølgende fulgte en opvarmnings-

session og en række øvelser fordelt over dagen. De fleste af Abramovičs øvelser er enkle, ligesom mange af hendes værker også er det. Dette var eksempelvis *Mutual Gaze*, hvor de sad en time og så hinanden i øjnene. Eller *Counting Rice*, hvor de skulle sortere og tælle ris og linser. Dette gjorde de i lidt over seks timer. Gennem hele workshoppen vidste performerne aldrig, hvor længe en øvelse ville vare, eller hvad der ville ske efterfølgende. De var på den måde sat i en situation, hvor de var tvunget til at være til stede her og nu, men også hele tiden være i en forhandling med sig selv omkring egen tilstand og brug af energi. På workshoppen femte dag blev fasten og stilheden brudt ved at indtage en portion kogt ris. Efterfølgende markerede et fælles måltid afslutningen på workshoppen. Et par dage inden åbningen af udstillingen øvede performerne værket i gallerierne på Louisiana, samt det koreograferede skift fra et par til et andet. Skiftet, som er skabt af Peisinger, er i dag en fast del af værket, når det reperfores. Det foregår ved, at det par, der skal erstatte dem, der allerede står i døråbningen, går roligt, iført kitler, hen til døråbningen. De stiller sig op med det performende pars kitler og hjælper dem med at få dem på. Herefter bytter de plads, og det par, der lige har stået i døråbningen, hjælper det nye par med at tage deres kitler af, hænge dem op på krogene ved siden af døråbningen, og går så ud af galleriet.

Selve døråbningen, hvor performerne stod, blev bygget ind i en eksisterende døråbning på museet. Ligesom med resten af udstillingen var der blevet lavet en miniatureudgave af udformning og placering, som Abramovič kunne gennemgå sammen med udstillingens kurator, museumsinspektør på Louisiana Tine Colstrup. Alt fra placering til bredde blev diskuteret. Døråbningen på Louisiana er en smule bredere end den oprindelige døråbning fra 1977, som i øvrigt også var bygget specifikt til performancen inde i en allerede eksisterende døråbning. Der var desuden indbygget varmeblæsere i Louisianas version af hensyn til performernes velbefindende. Her ville det især være meget krævende for bare fødder på det kolde stengulv. På Louisiana fandtes der en alternativ indgang, hvor man kunne vælge at gå uden om værket. Den blev lavet, fordi der skulle være plads til alle typer gæster, både dem, der kom i kørestol eller havde klapvogn med, og dem, som ikke havde lyst til at gå imellem de to nøgne kroppe. Sikkerhedsforanstaltningerne på et museum er med andre ord væsentlig anderledes i dag, end de var i 1977. På Louisiana blev værket reperforet hver dag i hele museets åbningstid (med undtagelse af den sidste time). Dvs. kl. 11-21 på hverdage og kl. 11-17 i weekenden. Udstillingen varede lidt over 4 måneder, svarende til 111 dage i alt, og det er det hidtil længste, værket er blevet opført. På Louisiana arbejdede performerne to og to, en mand og en kvinde, i vagter af 4-6 timers varighed. De performede skiftevis én time og havde én times pause.



Imponderabilia, installation view fra Marina Abramović – *The Cleaner*, Louisiana Museum of Modern Art, 2017. Foto: Kim Hansen. Oprindeligt performance: Ulay/Marina Abramović: *Imponderabilia*, performance, 90 minutter, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1977.



Skiftet mellem performere i *Imponderabilia*, Louisiana Museum of Modern Art, 2017. Foto: Kim Hansen. Oprindelig performance: Ulay/Marina Abramović: *Imponderabilia*, performance, 90 minutter, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1977.

Abramović har tidligere ladet to af samme køn reperforme værket; men på Louisiana var det en kuratorisk beslutning at lade det være som i den oprindelige performance.

Inden værket overhovedet kunne realiseres på Louisiana, var der en lang række ting, som skulle undersøges og implementeres, herunder performernes løn. Det havde uden tvivl været enklere, hvis det havde været én performance, eller måske nogle tilbagevendende begivenheder i løbet af udstillingsperioden. Men fordi det var hver dag i hele perioden, erfarede vi på Louisiana, at museumsbranchen (både offentlige og private institutioner, herunder også Louisiana) mangler erfaring med at facilitere og huse længerevarende performanceværker. Lønposten til performerne var en stor post i udstillingens budget, og alene af den grund krævede det en tæt dialog og samarbejde mellem økonomi- og personaleafdeling og udstillingsafdeling. Selve ansættelserne skete i samarbejde med HR-

og personaleafdelingen, og der blev lavet specifikke kontrakter til formålet. Der var ikke noget fortilfælde at sammenligne med i dansk udstillingskontekst. Der har generelt været et stort fokus på ordentlige vilkår for performere i en billedkunstnerisk kontekst de senere år. Dette afspejler måske netop, at performance er noget, der fylder stadig mere i kunstinstitutionerne. Et eksempel hentet fra udlandet er den New York-baserede aktivistgruppe W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), som blev stiftet i 2008²³, der har arbejdet på at skabe bæredygtige forhold mellem kunstnere og institutioner. Noget, der også har været fokus på i Danmark, hvor bl.a. Billedkunstnernes Forbund (BKF) og Unge Kunstnere og Kunstformidlere (UKK) lavede en aftale med Foreningen for Kunsthaller i Danmark (FKD) om et sæt standardudstillingsaftaler i 2013. Disse blev samlet under titlen *Den Ny Udstillingsaftale*. Organisationerne formulerede aftalerne i fællesskab med Organisationen Danske Museer (ODM).²⁴ W.A.G.E.s retningslinjer kan ikke sammenlignes med danske lønsatser og arbejdskrav, og de danske aftaler dækkede ikke over performance i en længerevarende form. Ej heller tages der højde for reperformance, altså kunstværker, der opføres af andre end den, der har skabt værket. Selv aftaler som disse har derfor deres begrænsninger.

Der var desuden en række praktiske ting, der skulle tages hånd om vedrørende performerne. Både i forhold til deres interne vagtbytte, hvis nogen blev syge, samt en generel opmærksomhed omkring deres arbejde. Tilhørsforholdet var vigtigt, da det på alle måder var et krævende og usædvanligt job i forhold til, hvad museet var vant til. Performererne havde brug for et sted at være til at varme op, falde ned og opholde sig imellem deres performances. Til dette inddrog vi på Louisiana et lille galleri, som blev indrettet med bord, stole, en sofa, kommode og seng. Der stod en vagt ved værket hele tiden. Vagten var der for at passe på performerne og sørge også for at overse, at de fotografiske tilladelser blev overholdt (det var tilladt at fotografere, men med en respektfuld afstand). Det krævede en løbende dialog mellem alle parter. Vagterne blev igennem udstillingsperioden performernes tætteste kolleger, og det var dem, der hjalp, hvis de fik et ildebefindende under performancen. Som forløbet skred frem, i takt med at performerne lærte værket og deres eget individuelle arbejde med det at kende, blev de bedre til at tyde deres kroppe signaler. Det at arbejde med sin krops grænser og at vide, hvornår man skal fortsætte, og hvornår man skal stoppe – eller at blive ved, til kroppen stopper for dig – er noget af det, Abramović har arbejdet med i sine performances helt fra de tidlige krops- og lydværker. Værket er et levende bevis på, hvordan performerne er forskellige; men også på, at de kan have forskellige oplevelser med at opføre værket fra gang til gang.

Afsluttende bemærkninger

Denne artikel har forsøgt at opridse nogle af de udfordringer og overvejelser, der kan være forbundet med at håndtere performancekunst på museet. Det er gjort med det mål for øje at skabe en bevidsthed omkring såvel udstilling som indsamling af performancekunst. Udgangspunktet har været den levende gengivelse af en historisk performance i form af Abramović og Ulays værk *Imponderabilia*. Eksemplet er taget fra en udstillingskontekst, men det har i denne artikel dannet baggrund for nogle generelle overvejelser omkring det at håndtere levende kunst på museet, som også kan belyse spørgsmålet om indsamling af performance. *Imponderabilia* er både et værk, der eksisterer i kraft af sin idé og dokumentation fra den oprindelige performance, det er et værk, der eksisterer her og nu i en reperformance, og det er et værk, der vil eksistere igen på en anden måde, i en anden kontekst, med andre mennesker i fremtiden.

Kurator på Tate Modern i London Catherine Wood undersøger i artiklen "In Advance of the Broken Arm: Collecting Live Art and the Museum's Changing Game" fra 2014, hvordan performancekunsten udfordrer museets traditionelle rolle. Megen museal praksis er baseret på at indsamle og bevare for eftertiden og handler dermed til en vis grad om at stoppe tiden og minimere ændringer. Performancekunst er derimod i sin grundform tidsbaseret og eksisterer gennem det levende og gennem aktion/handling. Wood kalder performancekunst for en slags trojansk hest, der forklædt som en skulptur indlemmes på museet, men hvis indhold sprænger rammerne for institutionen.²⁵ Hun pointerer: "Living action cannot but involve a degree of unpredictability, however much it initially appears to be object-like in order to assimilate to the museum's requirements and procedures."²⁶ Wood fortsætter med at pointere, at museets opgave, i stedet for at presse kategorier ned over kunstværker, er at være forberedt på at omfavne denne uforudsigelighed og foranderlighed, og at det positive resultat af performancekunst på museet er synliggørelsen af de menneskelige infrastrukturer, netværk og relationer. Nærværet er en grundpille i performancekunsten, som må gå igen i håndteringen, indsamlingen og visningen af den på museet.²⁷ Wood understreger: "Collecting live art is not just about the struggle of ensuring its capture for posterity, of fixing it in object-like-form, but about how live work, alongside and entwined with material artwork in a collection, changes the museum through the very process of trying to incorporate it."²⁸

Jeg har i denne artikel arbejdet med reperformance som eksempel. Louisiana har samarbejdet med kunstneren omkring tilblivelsen af *Imponderabilia* (og udstillingen i øvrigt), men hvordan værket lige præcis udfoldede sig på museet over den tid, som udstillingen varede, måtte erfares. Museet har skullet håndtere

værket på en anden måde end mange andre værker i udstillingen, fordi der var så mange faktorer og mennesker involveret. Noget har været praktisk funderet, såsom at gøre alle tingene uden om selve performancen klar, mens andre ting har været af mere følelsesmæssig eller menneskelig karakter, fordi værket består af levende mennesker. *Imponderabilia* har udfordret museets genstands- eller objektbaserede tilgang til kunsten, fordi der netop ikke er en genstand. Således har denne reperformance ikke kunnet indplaceres i allerede eksisterende kategorier, men i stedet været med til at udfordre og kræve noget andet af rammerne. Gennem arbejdet med *Imponderabilia* er det blevet tydeligere, at der skal tænkes over nye kategorier eller måder at håndtere sådanne værker på, og at disse kategorier skal holdes åbne og med mulighed for forandring. Fordi, som Schneider siger:

When we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both the act of remaining and a means of re-appearance and 'reparticipation' (though not a metaphysic presence) we are almost immediately forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object, to bone versus flesh.²⁹

Der findes en række internationale samarbejder og undersøgelser, der beskæftiger sig med immaterielle kunstformer – heriblandt Tates forskningsnetværk *Collecting the Performative* (2012-14), som omhandlede indsamling og bevaring af performancebaserede kunstværker, og Tate Moderns (under navnet The Tanks) øgede fokus på at udstille og vise denne genre ved at dedikere gallerier til formålet. I skrivende stund er der i dansk kontekst et forskningsprojekt i gang under titlen *Flygtige medier. Aktuelle udfordringer af værkbegreb, museumspraksis og præsentation*. Her tager et udvalg fra SMK sammen med en række samarbejdspartnere, herunder Københavns Universitet, Museet for Samtidskunst i Roskilde og Det Kongelige Danske Kunstakademi, fat om udfordringerne forbundet med at indsamle performancekunst. Kort tid inden denne artikel havde sin deadline, blev symposiet *Museums and Immaterial Art* afholdt på Louisiana i samarbejde med SMK og førnævnte forskningsprojekt.³⁰ Der blev lagt vægt på, at arbejdet med tidsbaseret og immateriel kunst, herunder performance, er et interdisciplinært anliggende, der trækker både på konserveringsmæssige, researchbaserede og læringsmæssige aspekter på museet. Men der blev også lagt vægt på, at der i dag, over 50 år efter performancekunsten gjorde sit indtog på kunstscenen, stadig er tvivl om, hvordan museerne skal håndtere den. Jeg vil argumentere for, at denne tvivl kan være en god ting, netop fordi den får

institutionerne til at undersøge, spørge og undres. Den usikkerhed fik os på Louisiana til at undersøge tingene og feltet meget grundigt, inden vi kastede os over reperformance. Det krævede, at vi som institution både orienterede os udadtil i branchen, men i høj grad også indadtil på selve museet. Tvivl kan være tegn på, at det er usikkert at indsamle kunst, herunder performancekunst, men tvivlen kan være med til at skabe en bevidsthed omkring kategorier, normer og traditioner. Og denne bevidsthed kan være med til at stille spørgsmålet om, hvorfor man på museet gør, som man gør. Bevidstheden kan også åbne op for dialog. Dialog med kunstneren, når dette er muligt. Dialog mellem forskellige afdelinger og områder af institutionen. Og dialog museumsinstitutionerne imellem, så erfaringer kan deles og bruges. Men også så der kan komme nogle vejledninger for, hvordan museerne kan arbejde med levende kunstværker.

De traditionelle bevarings- og registreringsmæssige elementer på museet er ikke irrelevante for denne artikels emne. Men lysten til at nedfælde noget omkring udstilling og indsamling af performancekunst udsprang af en oplevelse af manglende viden og erfaring omkring håndtering af levende mennesker som kunstværker på museet. Ikke at de traditionelle kategorier skal forkastes, men de skal i stedet opdateres og revideres, så den nyeste udgave af den museale registreringsvejledning til statsanerkendte kunstmuseer ikke er over 30 år gammel. Det kræver, at museerne er villige til at arbejde sammen, men også at de politisk bestemte mål udvikles i samarbejde med institutionerne. Samt at det fra politisk side bliver en prioritet at give museerne mulighed for at arbejde med – og udvikle på – de søjler, de bygger på. Hvis indsamling og udstilling af performancekunst således kan være med til at skabe opmærksomhed og bevidsthed omkring museernes vilkår og rammer, kan det bidrage til, at museernes mulighedsrum vokser med tiden og bliver lige så levende som deres kunstværker.

ABSTRACT

The article “When the art object is no longer an object – on performance art’s challenge to museum practice” investigates the challenges that museums in the 21st Century face when exhibiting and collecting performance art. As an ephemeral and time-based art form, performance art works against the classic museum traditions of registration and handling because it seldomly fits into the object-based categories. Performance art thus creates an opportunity to rethink the structures and categories of art in the museum institution. Based on a case study of the reperformance of the Serbian artist Marina Abramović (b. 1946), and the German artist Ulay’s (Frank Uwe Laysiepen, b. 1943) iconic work, *Imponderabilia* (1977), the article looks closer at some of the challenges of having performance as a live element in the exhibition. The point of departure is the retrospective exhibition, *Marina Abramović – The Cleaner*, at Louisiana Museum of Modern Art in

Humblebæk, Denmark (2017). Although not part of the museum collection, the works by Abramović enable a discussion of some of the challenges with collecting and handling a live work of art. Abramović has played an important role in the institutionalizing of performance art, and she still busts the framework of museums when she forces institutions to adapt to her art works. Performance art proves to still not fit into the museum – at least not in the traditional categories or terms – but maybe that is about to change, as museums seem keen to adapt their curatorial and collecting practices to the performance works.

NOTER

- 1 Kulturministeriet, 2014, p. 1.
- 2 Fabritius, 1982a, p. 1.
- 3 Kullberg, 2016, p. 4.
- 4 Fabritius, 1982b.
- 5 Calonje, 2014, pp. 16-17.
- 6 Calonje, 2014, pp. 18-23.
- 7 Colstrup, 2017, p. 4.
- 8 Kershaw, 2008, p. 26.
- 9 Phelan, 1993, p. 146.
- 10 Schneider, 2012, p. 143.
- 11 Schneider, 2012, p. 142.
- 12 Jones, 2012a, p. 42.
- 13 Jones, 1997, pp. 11-12.
- 14 Jones, 2012b, p. 11.
- 15 Dekker, Giannachi og Saaze, 2017, p. 70.
- 16 Colstrup, 2017, p. 13.
- 17 Louisiana Channel, 2017.
- 18 MoMA Museum of Modern Art, New York, 2010.
- 19 Wharton, 2007, p. 163.
- 20 Wharton, 2007, p. 165.
- 21 Essling, 2017, p. 105.
- 22 Adam, 2012.
- 23 W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), “W.A.G.E. HOME”.
- 24 UKK – Unge Kunstnere og Kunstformidlere, 23.2.2014.
- 25 Wood, 2014, p. 125.
- 26 Wood, 2014, p. 125.
- 27 Wood, 2014, p. 126.
- 28 Wood, 2014, p. 143.
- 29 Schneider, 2012, p. 142.
- 30 Louisiana, “Museums and Immaterial Art”.

LITTERATUR

- Adam, Georgina: "The art market: And so to Basel ..." in *Financial Times*, 15. juni 2012, <https://www.ft.com/content/413d087e-a3f1-11e1-84b1-00144feabdc0> (tilgængelig 12.02.2018).
- Calonje, Teresa: "Introduction" in Teresa Calonje (red.), *Live Forever: Collecting Live Art*, Koenig Books, London, 2014, pp. 11-26.
- Colstrup, Tine: "Rengøringskone med maskingevær og stilhed" in *Louisiana magasin* nr. 46, 2017, pp. 2-19.
- Dekker, Annet, Gabriella Giannachi og Vivian van Saaze: "Expanding Documentation, and Making the Most of 'the Cracks in the Wall'" in Toni Sant (red.), *Documenting performance: the context and processes of digital curation and archiving*, Bloomsbury Methuen Drama, London og New York, 2017, pp. 61-78.
- Essling, Lena (red.): *Marina Abramović – The Cleaner* (udstillingskatalog), Moderna Museet, Stockholm og Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 2017.
- Fabritius, Elisabeth: "SMN/Informationsblad 'Registrering af kunstværker'", Statens Museumsnævn, 1982a, https://slks.dk/fileadmin/user_upload/kulturarv/museer/dokumenter/smn-inf2.pdf (tilgængelig 12.02.2018).
- Fabritius, Elisabeth: "Vejledning i registrering af kunst på SMN-kort, Maleri – skulptur – Tegning – Grafik – Fotografi", Statens Museumsnævn, 1982b, https://slks.dk/fileadmin/user_upload/kulturarv/museer/dokumenter/vejledning_kunst.pdf (tilgængelig 12.02.2018).
- Jones, Amelia: "Introduction: Theories and Histories" in Amelia Jones og Adrian Heathfield (red.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol og Chicago, 2012a, pp. 39-45.
- Jones, Amelia: "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation" in *Art Journal*, nr. 4, årgang 56, 1997, p. 11.
- Jones, Amelia: "The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History" in Amelia Jones og Adrian Heathfield (red.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol og Chicago, 2012b, pp. 11-25.
- Kershaw, Baz: "Performance as Research: Live Events and Documents" in Tracy C. Davis (red.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, New York, 2008, pp. 23-45.
- Kullberg, Mads: *Om at samle på hændelser: Bevaring og registrering af flygtige kunstformer* (ph.d.-afhandling), Museet for Samtidskunst, Roskilde og Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, 2016.
- Kulturministeriet: "Bekendtgørelse af museumsloven – retsinformation.dk" (offentliggjort 11.04.2014), <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=162504> (tilgængelig 12.02.2018).
- Louisiana: "Museums and Immaterial Art" (2017), <https://en.louisiana.dk/museums-and-immaterial-art> (tilgængelig 12.02.2018).
- Louisiana Channel: "Marina Abramović: Electricity Passing Through" (2017), <http://channel.louisiana.dk/video/marinaabramovic-electricity-passing-through> (tilgængelig 12.02.2018).
- MoMA Museum of Modern Art: "MoMA | Baroque Bones and Challenging Loans: How to Ship an Abramović Installation" (19.03.2010), <https://www.moma.org/explore/inside.out/2010/03/19/baroque-bones-and-challenging-loans-how-to-ship-an-abramovic-installation/> (tilgængelig 12.02.2018).
- Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London og New York, 1993.
- Schneider, Rebecca: "Performance Remains" in Amelia Jones og Adrian Heathfield (red.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol og Chicago, 2012, pp. 137-50.

- UKK – Unge Kunstnere og Kunstformidlere: “Den Ny Udstillingsaftale, Kuratoraftalen og Projektansættelse” (23.02.2014), <https://ukk.dk/den-ny-udstillingsaftale-kuratoraftalen-og-projektansættelse/> (tilgængelig 12.02.2018).
- W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy): “W.A.G.E. HOME”, <http://www.wageforwork.com/home> (tilgængelig 12.02.2018).
- Wharton, Glenn: “The Challenges of Conserving Contemporary Art” in Bruce Altshuler (red.), *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton University Press, 2007, pp. 163-78.
- Wood, Catherine: “In Advance of the Broken Arm: Collecting Live Art and the Museum’s Changing Game” in Teresa Calonge (red.), *Live Forever: Collecting Live Art*, Koenig Books, London, 2014, pp. 123-45.



Engelsk socialrealisme reenacted

Slaget ved Orgreave (nu og dengang)

On 18 June 1984 I was watching the evening news and saw footage of a mass picket at the Orgreave coking plant in South Yorkshire in which thousands of men were chased up a field by mounted police. The image of this pursuit stuck in my mind and for years I wanted to find out what exactly happened on that day...¹

Sådan fortæller den engelske kunstner Jeremy Deller (f. 1966) om baggrunden for værket *The Battle of Orgreave* (2001), der er en genopførelse af et sammenstød mellem strejkende minearbejdere og politiet tilbage i 1984. Kunstværket er med andre ord blevet til under indtryk af nyhedsdækningen, fordi hændelserne fra 1984 har brændt sig fast i hans bevidsthed. Dellers værk er derfor interessant at se nærmere på i genfortællingens perspektiv. For hvad sker der i genfortællingen – *reenactment'en* – af en faktisk historisk begivenhed, der fortsat kan regnes som en relativt ny hændelse?

Den amerikanske professor i teater- og performancestudier Rebecca Schneider har i *Performing Remains* (2011) lavet en bredt funderet undersøgelse af, hvilke problemstillinger *living history*- og *reenactment*-bølgen inden for kunst og kultur italesætter; det være sig overvejelser omkring, hvorvidt man kan genopføre uden at fortolke, forholdet mellem deltagerne og tilskuerne samt deltagerens bevæggrund for at medvirke – for at fremhæve nogle punkter i hendes analyse. I indeværende artikel vælger jeg, under inspiration fra Schneiders arbejde, at åbne for en diskussion af Dellers storstilede, og meget diskuterede, reenactment *The Battle of Orgreave* gennem refleksioner over værkets fortid, nutid – og fremtid. Indledningsvist skal det historiske forløb om sammenstødet

<
Jeremy Deller: *Battle of Orgreave*, 17. juni, 2001. © Martin Jenkinson Image Library. Gengivet med tilladelse fra DACS/Artimage 2018.

mellem politi og minearbejdere kort skitseres, hvorefter værkets tilblivelse og afvikling samt kunstkritikkens reception præsenteres. Dette vil være afsættet for en undersøgelse af reenactment som medie. Det søges gjort gennem en receptionshistorisk analyse af Dellers værk samt i overvejelser omkring, hvilken betydning reenactment'en har haft erindringsmæssigt – både kollektivt og for de enkelte deltagere. På den måde ønsker jeg at komme frem til en diskussion af, hvad genopførelsen kan siges at tilføre vores oplevelse og reception af den historiske begivenhed.

Det skal kort bemærkes, at jeg ikke selv har oplevet reenactment'en, men skriver artiklen på baggrund af værkets dokumentariske version *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)*, 2001, der indgår i Tate Moderns samling, hvor jeg har set det udstillet. Værket fungerer som et slags arkiv, hvori der bl.a. indgår en dokumentarfilm af Mike Figgis, som indeholder optagelser fra selve reenactment'en.²

Reenactment som begreb og metode indebærer en diskussion af forestillingen om autenticitet i forhold til det, der forsøges genskabt. I nærværende artikel lægger jeg mig op af Schneiders overbevisende enkle formulering om umuligheden i, at man i nutiden kan genskabe en tro kopi af fortiden:

Reenactment is not one thing in relation to the past but exists in a contested field of investment across sometimes wildly divergent affiliations to the questions of what constitutes fact. Clearly, the inevitable errors in (contested) authenticity mean that even though a reenactive action might “touch” the past as any “again” can be said to do, that touch is not entirely co-identical to the past nor itself unembattled. It is both/and – not one thing.³

Forløbet, der ledte til Slaget ved Orgreave

Forløbet forud for sammenstødet mellem politi og minearbejdere i 1984 er kompliceret. Den siddende premierminister Margaret Thatcher og regeringen udfordrede fagforeningernes magt i de gamle statsejede industrier, herunder stål- og kulminerne i Wales, Yorkshire og Kent, ved at introducere nye markeds kræfter, der betød lukninger og dermed massefyringer af minearbejderne. Dette resulterede i, at tusindvis af minearbejdere fra de ramte områder gik i strejke.⁴ Under ledelsen af Arthur Scargill stod National Union of Mineworkers for at organisere strejkerne, og de sørgede for, at minearbejderne dagligt flyttede deres protestaktioner til nye lokaliteter, hvorfor politiet stod forholdsvis magtesløse. Dette blev ved, indtil Scargill udvalgte Orgreave som sted for en stor demonstration. Han tilskyndede offentligt alle strejkende til at tage til minebyen, hvorved

politiet denne gang var forberedt på mødet med demonstranterne.⁵ Protestaktionen ved Orgreave kulminerede i et voldsomt sammenstød mellem de strejkende og politiets styrker, der fra begge sider var mødt talstærkt op.

Thatcher, og med hende regeringen, havde igennem længere tid i medierne fået minearbejderne til at fremstå som en “enemy within”.⁶ Minearbejderne, der var modstandere af statens reformer, havde ingen intentioner om at skabe et voldeligt sammenstød, men var grundet den negative presseomtale på forhånd udpeget til at være skurkene. Det blev en magtkamp mellem den traditionelle arbejderklasse, repræsenteret af venstrefløjen og fagforeningerne, mod den siddende højrefløjsregering, der var fortalere for entreprenørskab og de frie markedskræfter.⁷ Regeringen var opsat på at “vinde” slaget over de strejkende minearbejdere.⁸ På demonstrationsdagen var der på de strejkendes side mødt 5.000-6.000 personer op, mens politiets styrker bestod af mellem 4.000 og 8.000 betjente.⁹ På de strejkendes side var det imidlertid ikke kun minearbejdere, der deltog, for også folk udefra sluttede sig til. Heriblandt mere voldelige typer og provokatører, der ikke var bange for at kaste sten mod politiet eller at opfordre de strejkende deltagere til at gøre det.¹⁰ Mediernes efterfølgende udlægning af begivenheden var meget ensidig; minearbejderne blev fremstillet som aggressive og voldelige – det hævdedes eksempelvis, at politiet først havde indsat de beredne styrker, efter at de strejkende havde kastet med sten, hvilket senere viste sig ikke at være sandt.¹¹

Strejkerne sluttede ikke med sammenstødet i Orgreave, men fortsatte over en længere periode – fra marts 1984 til marts 1985. En tæt afstemning blandt fagforeningsfolkene afgjorde til sidst, at konflikten – og hermed strejkerne – blev afblæst. De mange økonomisk hårdt pressede minearbejdere vendte herefter tilbage til deres arbejde.¹²

Et “voldeligt” sammenstød som kunstbegivenhed

Jeremy Deller tager i mange af sine værker fat i konkrete og aktuelle problemstillinger, ligesom han ofte samarbejder med og/eller involverer andre i forhold til at gennemføre sine kunstprojekter. Det kan være kunstnere, musikere eller udvalgte befolkningsgrupper fra et lokalområde. Dette var eksempelvis tilfældet i *Speak to the Earth and it will tell you* (2007-17), hvor Deller undersøgte hverdagen for beboerne i flere kolonihaveforeninger i den tyske by Münster.¹³ I 2007 fik haveforeningerne udleveret en indbundet bog, hvori de i en tiårig periode skulle føre dagbog. I forbindelse med afholdelsen af Skulptur-projekt Münster i 2017 blev bøgerne indsamlet og udstillet, og de indgår nu i et åbent arkiv. Også i projektet *Folk Archive* er afsættet almindelige mennesker og deres hverdag. Som

titlen antyder, er *Folk Archive* en samling bestående af artefakter, der er indsamlet eller givet til arkivet af englændere og irere, og som indgår på forskellige udstillinger. Indsamlingen til arkivet startede i 1999 og er blevet til i samarbejde med kunstneren Alan Kane.¹⁴ *Folk Archive* dokumenterer således eksempler fra populærkulturen – og giver et antropologisk indblik i det nutidige samfund. *The Battle of Orgreave* er imidlertid nok det mest kendte værk, som Deller har lavet på baggrund af forskellige befolkningsgruppers levede erfaringer.

Det er ikke kun Deller, der har videreført historien om konflikten mellem fagforeningen og premierminister Margaret Thatcher; begivenheden indgår eksempelvis i film om hende som *Margaret* (2009) og *The Iron Lady* (2011), ligesom konfrontationen også indleder filmen *Billy Elliot* (2001). Foruden filmmagere har også rockgruppen Dire Straits ladet sig inspirere af sammenstødet:

The blue line they got the given sign
The belts and boots march forward in time
The wood and leather the club and shield
Swept like a wave across the battlefield¹⁵

Konfrontationen har efterfølgende fået stor bevågenhed i den offentlige britiske bevidsthed. Dellers værk *The Battle of Orgreave* talte således også ind i en allerede eksisterende diskussion og bearbejdning af begivenheden. Forberedelserne til genopførelsen forløb over lang tid, fordi Deller forud for gennemførelsen forsøgte at studere konfliktens hændelsesforløb nøje. Et arbejde, der var yderst omfattende, idet han bevidst valgte at undgå mediernes udlægning som kilde.¹⁶ I stedet interviewede han et udvalg af de dengang deltagende strejkende minearbejdere, ligesom ansatte ved politiet også blev hørt for derved at opnå den nuancering af konflikten, der i høj grad havde været fraværende i pressens dækning.¹⁷ Det skal bemærkes, at Dellers genopførelse langt fra var så omfattende som den faktiske historiske begivenhed, om end mere end 1.000 personer var engageret i at reenact "slaget" mellem arbejderne på den ene side og systemet – repræsenteret af politiet – på den anden side. At skabe en nøjagtig kopi var imidlertid heller ikke målet. I stedet ønskede Deller som udgangspunkt en mere mangesidet udlægning af begivenhedsforløbet end det, nyhedspressen havde præsenteret. Som Howard Giles – planlæggeren af reenactment'en – formulerer det:

Accurately recounting The Battle of Orgreave is almost as difficult as reconstructing other, more ancient fights. Memories fade and "veterans" have different perspectives on timings and the order in which things happened.

Add to this the political “spin” from both sides, including police attempts to portray what happened as a fully-fledged riot [...] and it becomes very difficult.¹⁸

Det var ikke kun i konfrontationens omfang, at Dellers værk adskilte sig fra den historiske begivenhed. Sammenstødet – nu som en kunstnerisk iscenesættelse – mellem politi og minearbejdere, der blev gennemført den 17. juni 2001, udspillede sig ikke på den oprindelige placering, men i nærheden af denne, og området var blevet afspærret, så det var muligt for publikum at overvære genopførelsen, men ikke at komme ind på selve området. De deltagende var til dels mange minearbejdere, og dels nogle af de politimænd, der også var involveret i konfrontationen tilbage i 1984.¹⁹ Foruden dette deltog adskillige medlemmer fra forskellige historisk interesserede foreninger, der ofte laver *living-history* og andre lignende genopførelser af historiske bataljer. Herved kom “re-enactors to work alongside veterans of a recent confrontation [...]”.²⁰ Mens Deller således foretog justeringer på den store skala i forhold til sin iscenesættelse, blev små, stemningsskabende detaljer som isspisning og fodboldspil bibeholdt i reenactment'en på trods af gråvej, fordi det tilbage i 1984 havde været en varm sommerdag, hvor minearbejderne netop havde spist is og spillet fodbold op til konfrontationen.²¹ Samme udtryk for stemningsskabende nøjagtighed finder man også i brugen af teaterblod som resultat af nærkampene mellem de to stridende parter.²²

Reenactment'en forløb i flere faser – den første på marken i nærheden af minen, hvor de to grupperinger var placeret frontalt over for hinanden. Her var der et par udfald mod de strejkende, bl.a. fra det beredne politi, hvorefter den demonstrerende mængde genopførte den paniske situation, som udfaldet oprindeligt havde medført. Minearbejderne forsøgte at trænge igennem de skjoldbeskyttede politimænds linje. Personen, der spillede Arthur Scargill, gentog også fagforeningsmandens oprindelige provokation af politiet ved at løbe helt hen foran skjoldlinjen og råbe ad dem. Mod slutningen af reenactment'en mindskedes mængden af minearbejdere, fordi mange af dem tilbage i 1984 var gået ind i byen for at hente mad og drikke, hvilket – som dengang – gav politiet en overtalssituation, som de med held benyttede sig af. Efter et par fremrykninger overtog politistyrken området, der lå i umiddelbar forbindelse med minen, og minearbejderne flygtede ind i byen. Her kom den sidste del af reenactment'en til at udspille sig, primært mellem de skjoldbeskyttede politimænd til fods og de strejkende.²³

Man kan også afslutningsvis notere sig nogle yderligere ændringer i forhold til det historiske forløb, som Deller foretog i sit værk. Eksempelvis det faktum, at minearbejderne flygtede ned over de omkringliggende togs Skinner, hvilket blev



Jeremy Deller: *Battle of Orgreave*, 17. juni, 2001.
© Martin Jenkinson Image Library. Gengivet med tilladelse fra DACS/Artimage 2018.

valgt fra af sikkerhedsmæssige grunde. Reenactment'en sluttede, da politiet fik tvunget minearbejderne ud i udkanten af byen. I virkeligheden havde konfrontationen været omkring otte timer, men dette blev i reenactment'en komprimeret ned til at være omkring to timer for at bevare intensiteten.²⁴

Kunstkritikerens slag

Der er ingen tvivl om, at *The Battle of Orgreave* har sat sig sine spor i kunstkritikken. Mange har forholdt sig til værket, og kritikerne er umiddelbart også gået i dybden med Dellers projekt. Generelt kan man sige, at næsten alle, præcis som i denne artikel, har valgt først at formidle de historiske omstændigheder, der lå forud for værkets tilblivelse, hvorefter de forholder sig kritisk til de tematikker, reenactment'en problematiserer. Mange kritikere er begejstrede i deres vurdering af Dellers projekt og betoner det som et godt eksempel på politisk kunst. Kunstneren Dave Beech skriver i sin anmeldelse af værket, at: "Deller's choice of Orgreave as the template of a work of political art is impeccable."²⁵ Andre, som eksempelvis kunsthistorikeren Lars Bang Larsen, fremhæver det, fordi det er et godt kollektivt værk: "[...] but more than anything else, the *Battle of Orgreave* redux was a great day for collective authorship."²⁶ Larsen – og mange andre med ham – roser også værket, fordi det skriver historien på ny, og nu fra de strejkendes synsvinkel. Som kritikeren Will Bradley beskriver værkets historieudlægning: "[W]e'd see [...] with hindsight how full, violent power of the state was used, indefensibly, in defence of its own political and economic interests."²⁷ Men de fleste er tavse i forhold til det faktum, at dette kun er én side af historien. Eksempelvis skriver skribent for *Art Journal* Robert Blackson i en artikel om reenactments, at "[b]y allowing the miners' memories to control the course of the reenactment, Deller's performance provided languishing mining communities a way to act outside the historical script determined for them by the government and media".²⁸ På trods af at Blackson andetsteds sætter spørgsmålstejn ved, hvis historie reenactments kan være med til at fremlægge, ytrer han sig ikke om, hvilken betydning *The Battle of Orgreave* har for fx de ikke-strejkende minearbejdere.²⁹

Deller selv var tydeligvis helt bevidst om denne problematik omkring, hvis perspektiv genopførelsen projicerede. I stedet for *kun* at benytte sig af medlemmer fra foreninger for genopførelser af historiske begivenheder valgte han, som sagt, at involvere minearbejdere og politifolk, der deltog i den faktiske begivenhed.³⁰ Selvom man kan argumentere for, at han dermed forsøgte at sikre værket autenticitet, da det følelsesmæssige engagement på den måde kunne blive en mere naturligt integreret del af reenactment'en, er dette valg blevet kritiseret. Tilbage i 2006 konstaterer Claire Bishop:

Although the work seemed to contain a twisted therapeutic element (in that both miners and police involved in the struggle participated, some of them swapping roles), *The Battle of Orgreave* didn't seem to heal a wound so much as reopen it. Deller's event was both politically legible and utterly pointless: It summoned the experiential potency of political demonstrations but only to expose a wrong seventeen years to late.³¹

At *The Battle of Orgreave* var så meningsløst, som Bishop udtrykte det i sin første kritik af værket, retter hun dog op på i *Artificial Hell* fra 2012. Heri laver hun en mere dybdegående analyse af værket, hvor hun omtaler det som "The Epitome of Participatory Art" og fremhæver flere kvaliteter ved værket, bl.a. mødet og samarbejdet mellem arbejderklassens minearbejdere og middelklassens reen-actors.³² I tillæg til dette påpeger Bishop også, at Deller på en gang forener den betændte historieformidling med en slags byfest med hornorkester, legende børn og markedspladsstemning med popmusik i pausen mellem de to "slag-scenarier".³³

Bevidstheden om den historiske hændelse tilbage i 1984 er ikke et følelsemæssigt lukket kapitel, og Bishops første kritik synes derfor at ramme ved siden af. Historieskrivningen pågår fortsat – kontinuerligt – og den er Dellers værk så at sige et forsøg på at intervenere i. Den entydige fortælling set fra begivenhedens samtid, som den blev fremlagt i medierne dengang, kan således ved hjælp af et andet og måske mere kritisk blik via genopførelsen informere nutiden og fremtidens historiefortælling bredt, og hermed også nå ud til andre, der måske ikke ellers ville have stillet spørgsmålstegn ved nyhedsdækningen. Netop ved at vælge en så omfattende iscenesættelse lukker kunstværket sig heller ikke om sig selv. Det er heller ikke kun Deller, der har beskæftiget sig med konflikten. I disse år kæmper minearbejder-aktivister stadig for at få politiets og efterretnings-tjenestens rolle undersøgt, hvormed de kan få en mere nuanceret fortælling om den historiske begivenhed.³⁴ Også engelske forskere forsøger at finde hoved og hale i konflikten; senest har ph.d.-stipendiat Steven Daniels ved University of Liverpool fremhævet, at politiets ledelse i South Yorkshire havde instrueret politimænd i en "fælles" fortælling om begivenhedernes forløb, inden de efterfølgende blev afhørt for at klarlægge slagets gang. Daniels pointerer også, hvor svært de forskellige interesseorganisationer, som forsøger at finde klarhed og få rejst en undersøgelsessag af politiets rolle, har det; sagsakterne bliver eksempelvis ikke offentligt tilgængelige før i 2072.³⁵

Nogle kritikere, som eksempelvis Pablo Lafuente, er af den opfattelse, at det er en kvalitet, at "veteranerne" deltager, fordi deltagerne hermed kan "reflect

on their own social or political conditions”.³⁶ Også kritikeren Michele Robecchi kommenterer indirekte positivt på Dellers valg ved at konstatere, at kunstneren forstår, hvilke risici og konsekvenser det fører med sig at involvere “ordinary people” i sine værker.³⁷ “Veteranerne” kommer i *The Battle of Orgreave* til at fungere som en slags kulturarbejdere, der formidler deres egen historie på ny – dette sker i “[a] kind of cathartic, interactive theatre whose accuracy and effectiveness is nonetheless dependent on the mediated accounts of witnesses...”.³⁸

Kunsthistorikeren Alice Correia forholder sig til deltagerne fra de historiske foreninger, og hun roser Deller:

Deller attempted to position the re-enactors beyond factoids, by bringing them face to face with people they were pretending to be. In doing so, he demonstrated that the past and the present are intertwined and that, in order to fully understand the intricacies of the past, re-enactment performances must go beyond simulacra to include critical engagement.³⁹

Som det fremgår af det ovenstående, forholder mange af kritikerne sig positivt til Dellers *The Battle of Orgreave*. Endvidere kan det konkluderes, at mange tager fat i de samme problemstillinger, som kritikerne dermed indirekte bekræfter hinanden i at være de vigtigste.

Minearbejdernes historieskrivning

Kritikkernes reaktioner på Dellers reenactment peger på nogle af de problemstillinger, som værket italesætter, hvilket vi skal se nærmere på i det følgende. Flere af problemstillingerne hænger sammen eller overlapper hinanden, men for overskuelighedens skyld vil jeg prøve at behandle dem enkeltvis.

Formålet med at tage fat i den historiske begivenhed synes indlysende; at give et mere sammensat billede af hændelsen end det, der dengang blev fremlagt i medierne. I modsætning til eksempelvis et nyklassicistisk historiemaleri opbygget omkring heroiske kompositioner og situationer fungerer genopførelsen over tid; det er ikke et fastfrosset øjeblik, men et forløb med vekslende udsving af intensitet og handlingsbegivenheder. I tillæg til dette bytter Deller også om på rollefordelingen, idet tidligere minearbejdere optræder som politimænd og omvendt. Hermed udvisker han grænserne for helte- og skurkerollen. I dokumentarfilmen om reenactment'en udtaler Deller selv, at det ikke handler om at *hele sår*, men om, at minearbejderne ikke skal skamme sig over det skete. Filmen viser både “veteraner”, der har lagt begivenheden bag sig, men også

nogle af de strejkende, der tydeligvis stadig er prægede af oplevelsen. En af disse henvender sig til Thatcher, i tilfælde af at hun skulle se optagelsen, og siger: “Drop dead!” Deller er åbenlyst interesseret i at klarlægge hændelsesforløbet, jævnfør artiklens indledende citat, og han søgte gennem indsamlingsfasen at skaffe sig indsigt i forskelligt kildemateriale og interviewe flere deltagere. Deller har selv oplevet fremstillingen af sammenstødet mellem de strejkende og politiet i nyhedspressen, men han var ikke konkret involveret i konflikten. Deller forsøger med andre ord at “male” et nyt historiemaleri, som kan være med til at afbilde én anden fortolkning af historien. Inden for rammerne af en reenactment synes dette muligt, fordi “kunstrammen” tillader et kritisk blik, også over autenticiteten i forhold til at gentage og genskabe virkeligheden en til en.⁴⁰ Endvidere gives der med reenactment’en som medie mulighed for at lave flere tidlige nedslag i forløbet fremfor at udvælge et motivisk klimaks fra den bedste synvinkel, som et klassisk historiemaleri ifølge professor i kunsthistorie Christine Ross ville repræsentere.⁴¹ Dellers “historiemaleri” i form af reenactment’en af begivenheden bliver et kritisk standpunkt fra et særligt ståsted (kunstens), der holder fortællingen om Orgreave åben i forhold til, hvordan begivenheden skal udlægges.⁴²

En anden vigtig problemstilling vedrører samarbejdet mellem kunstneren, “veteranerne” og de udenforstående aktører fra de forskellige historiske foreninger. For hvis integritet er vigtigst at bevare? Er det Dellers, i og med at han er kunstneren bag værket? Eller skal det hele foregå på minearbejdernes præmisser, fordi det er deres historie, der forsøges genfortalt? For Deller har det haft stor betydning, at minearbejderne bakkede op om projektet. Som han formulerer det: “I would never have undertaken the project if people locally felt it was unnecessary or in poor taste.”⁴³ Dette kan indirekte tolkes sådan, at det for Deller var vigtigt at respektere og bevare minearbejdernes integritet, og at projektet på en måde også bliver en form for styrkelse af deres position; de skal ikke længere opfattes som en “enemy within”. Deller giver minearbejderne mulighed for at “male” deres historiemaleri; “folkets stemme” bliver omsat til en reenactment, men ved at inkludere de mere professionelle reenactors, der er vant til at udkæmpe historiske slag, kan begivenheden mere officielt indgå som en del af den engelske historie.⁴⁴

Dagen før reenactment’ens gennemførelse var der arrangeret en øvedag, hvormed der var mulighed for eksempelvis at træne kampsituationer. Her var der “slåskampe” mellem de stridende parter, der syntes at være på grænsen til at være virkelige, og der gik rygter om, at “a small number of the real miners were applying too much gusto to their roles at the rehearsals [...]”⁴⁵ Dette peger på, at

nok kan arrangementet have haft en form for helende effekt, men det har også vakt mindre konstruktive eller destruktive følelser hos nogle af deltagerne, der måske ikke var tilsigtede, som Bishop netop også pointerede.

Som det blev påpeget i afsnittet om tilblivelsen af *The Battle of Orgreave*, berører Dellers værk et yderst interessant område i forbindelse med, hvordan man udlægger *historien*, her forstået som en historisk begivenhed. Kan sådan en udlægning fremstå autentisk ved hjælp af de virkemidler, som en reenactment indeholder? Inden for det museologiske felt diskuteres det ofte, hvilke konsekvenser en levendegørelse af *historien* har, og der er både indædte modstandere og begejstrede tilhængere af denne praksis. Fortalerne argumenterer bl.a. for, at beskuerne i højere grad bliver involveret i historiefremlæggelsen og måske ligefrem bliver deltagere og derved får mere direkte "adgang" til begivenheden.⁴⁶ De mere professionelle reenactors søger ofte at tilstræbe en høj grad af autenticitet og ønsker at gøre det hele som *dengang*, selvom de godt ved, at det ikke er muligt.⁴⁷ Deller problematiserer living history, fordi aktørerne ofte, ifølge ham, ikke har en indgående indsigt i den historiske begivenhed, de opfører. Som han selv udtrykker det: "But often their performances have no social or political context [...] It's not about why those men are fighting each other, especially when they are from the same country."⁴⁸ Hermed italesætter han den kritik, der ofte er forbundet med living history. Nemlig at det ikke nødvendigvis medfører en forståelse eller bevidsthed om historien, *bare* fordi man deltager i eller overværer en reenactment af en historisk episode.⁴⁹ Flere af medlemmerne af de historiske foreninger var, ifølge Deller, bange for minearbejderne. De havde en forestilling om, at den måde, hvorpå minekonflikten var blevet udlagt i medierne tilbage i 1984, var den rigtige – og måske kunne gentage sig. Intentionelt var reenactment'en altså også en udfordring for de udenforstående deltagere, der ikke havde været involveret i sammenstødet. Deller ønskede at udfordre deres opfattelser ved at lade dem slås med og mod "veteranerne".⁵⁰

Erindringens metamorfose

Slaget ved Orgreave bygger på erindring. Et begreb, der ikke gør receptionen af værket *The Battle of Orgreave* mindre kompliceret, fordi erindring altid er i bevægelse, forstået på den måde, at når man bevæger sig i tid, vil ens erindring af fortiden langsomt ændre sig, som Howard Giles også påpegede i det tidligere citat. Antropologen Paul Connerton taler om forskellige kategorier af erindring, hvoraf én betegnes som den *personlige*. Den er personlig, fordi den er baseret på og refererer til den enkeltes erindring – og dermed også noget individuelt, som ingen andre som sådan har adgang til.⁵¹ Man husker forskellige detaljer

tydeligere end andre, nogle elementer glemmer man helt, bevidst eller ubevidst, ligesom man i oplevelsen af andre beslægtede begivenheder måske overfører eller sammenføjer ting, der slet ikke har fundet sted. Man "konstruerer" eller genfortæller erindringen om begivenheden løbende. Dellers personlige minde om sammenstødet under strejken dannede baggrund for hans engagement og udvikling af selve kunstværket, men i praksis blev reenactment'en til på baggrund af mange andres personlige erindringer om, hvad der var sket. Det hele blev til et kludetæppe af minder, og på baggrund af dette opført. Dels for og med mange af sammenstødets tidligere deltagere (der også har lagt historier til), dels for de tilskuere, hvoraf flere sikkert har relation til de to kæmpende parter eller til konflikten på anden vis. Hertil kommer også "kunstverdenen" og living history-branchen – om end deres erindring om begivenheden eller mangel på samme jo som sådan ikke får nogen reel betydning i forhold til selve reenactment'en.

I modsætning til andre reenactments af historiske hændelser – eksempelvis den amerikanske borgerkrig eller vikingekampe herhjemme – så tager Deller fat i en fortid, der ikke ligger langt tilbage. Derfor spiller erindringens metamorfose måske netop også en særlig betydning, forstået på den måde, at hvor living history-branchen ofte knytter an til nedfældede kilder – som selvfølgelig bliver fortolket og genopført i et særligt perspektiv – så var tilblivelsen af kunstværket *The Battle of Orgreave* en proces, der forløb parallelt med, at erindringen også stadig var under dannelse for de involverede parter. Når en minearbejder i indsamlingsfasen af dokumentation om slaget fortæller Deller om sin personlige oplevelse af tiden op til og under konflikten, så bliver det til et forankringspunkt i arbejderens erindring. Men når han så – måske først et år senere – deltager som enten politimand eller "sig selv" i kunstværket, bliver hans minde sandsynligvis igen transformeret, hvilket sikkert vil ske igen, hvis han en dag går på museum og oplever det dokumentariske værk udstillet. Reenactors af historiske slag og begivenheder tilkendegiver ofte, at de med deltagelse i living history-events får mulighed for at rejse i tiden, men i tilfældet med *The Battle of Orgreave* får man i høj grad også mulighed for at rejse i og med erindringen.⁵² Det vil nok især være for de involverede parter og deltagere, at der sker en konkret metamorfose, men sikkert også for tilskuerne. Selvom erindring konkret foregår i det enkelte individ, lever det enkelte individ ikke kun som sig selv, men indgår i forskellige sociale rammer på baggrund af delte værdier, oplevelser og fortællinger såsom familien, nabolaget, generationen osv. Dellers reenactment vil derfor også langsomt kunne indgå i den *sociale* erindring om slaget ved Orgreave – det, som Connerton på baggrund af Maurice Halbwachs betegner vores fælles (grupperelaterede) erindring. Med værket videreformidler Deller minearbejdernes viden og genaktiverer erindringer – både personlige og sociale – om begivenheden.⁵³

Professor i litteratur Aleida Assman bygger også videre på Halbwachs med begrebet *kollektiv erindring*, der ligger tæt op af den sociale erindring. Om den kollektive erindring skriver hun: "Such a memory is based on selection and exclusion, neatly separating useful from not useful, and relevant from irrelevant memories. Hence a collective memory is necessarily a mediated memory. It is backed up by material media, symbols, and practices [...]"⁵⁴ Den kollektive erindring er en samlende betegnelse for forskellige former for erindring – i relation til det sociale, politiske, nationale og kulturelle (osv.) – og den kan overleveres fra en generation til den næste. Den kulturelle erindring er baseret på biblioteker, arkiver, uddannelsesinstitutioner og museer.⁵⁵ Dellers værk opererer derfor på flere niveauer af erindring; dels den personlige, dels den sociale og også den kulturelle, i og med at projektets arkivalske materiale indgår som et værk på det engelske museum Tate.

Konklusion – reenactment på godt og ondt

Deller ønsker med *The Battle of Orgreave* at fremstille en anden side af mine-strejken end den, medierne præsenterede i 1984. Deller "reclaimer" fortidens (og mediernes) udlægning og erindring af minekonflikten og skaber en slags *moderindring* til denne ved at fokusere på den officielle histories eksklusioner. Med erindringsperspektivet for øje vil den fortidige historietælling om slaget over tid forvandles; således at når der tales om slaget, refereres der til forfortiden; tiden før genopførelsen af begivenheden, hvor fremstillingen i nyhedsmedierne havde været entydig. Mens selve reenactment'en i stedet kan betragtes som en begivenhed, der nyligt er overstået. Og som virker lige nu ved også at pege ind i fremtidens fortællinger.⁵⁶ Når reenactment'en kommer til at præge vores kulturelle og kollektive erindring om konflikten ved Orgreave, både før, nu og i fremtiden, er det vigtigt at være opmærksom på, at man ikke kan gentage noget uden at fortolke det, som også Rebecca Schneider påpeger.⁵⁷

Dellers intention med kunstprojektets æstetisering synes ved første øjekast at være en afbalanceret genfortælling, en form for socialrealistisk sympatiaktion, med åbenlyse nedjusteringer i forhold til omfanget. Dellers værk bliver medvirkende til at præge den kollektive erindring om hændelsen, og derfor er Alida Assmanns kritiske spørgsmål særligt relevante i forhold til Dellers projekt: "What is included and what is excluded from the construction of the collective memory? And what are the political consequences of such choices in the present and for the future?"⁵⁸ Deller giver med reenactmenten nye stemmer mulighed for at komme til orde og dermed præge den kollektive erindring. Men i forhold til deltagernes involvering – og eftervirkningerne ved dette – er det et forholdsvist ukendt land,

Deller bevæger sig ind i i forbindelse med genopførelsen af slaget. Han kan ikke på forhånd forudsige eller kontrollere deltagernes følelser under genopførelsen; han ved ikke, hvordan det vil føles for dem at rejse tilbage i fortiden, eller hvad det vil sætte sig af spor fremadrettet, ligesom han heller ikke kan forudsige, hvilke konsekvenser det får for lokalmiljøet efterfølgende. Det er vigtigt at have for øje, når man vælger at levendegøre en begivenhed som kunstværk, hvor to lokale befolkningsgrupper (kun opdelt på grund af deres profession) *igen* skal bekæmpe hinanden, for som Schneider formulerer det: “To what degree is a live act *then* as well as *now*?”⁵⁹ For vil *The Battle of Orgreave*, som Bishop også spørger til, nærmere åbne et sår fremfor at hele det? Der ligger en mulighed for at genbesøge den historiske konfrontation igennem Dellers værk, der har potentialet til at virke forsonende eller mæglende, men som måske også kan genaktivere glemte eller undertrykte negative følelser. Deller selv, hvis sympati jo tydeligt ligger hos de strejkende, tager ikke stilling til dette mulige efterspil af værket, men overlader det i stedet til deltagerne selv og værkets beskuere at komme overens med konfrontationen, både den oprindelige og iscenesatte. Deller giver dermed sit publikum chancen for at møde slaget (på ny) præcis på samme måde, som han også i sin tid mødte hændelsen på TV, blot vil han sikkert mene, at det – nu i kunstværkets ramme – sker i et mere nuanceret lys. Dellers projekt har derfor en del ubekendte faktorer og uforudsigelige elementer – både før, under og efter selve værkets opførelse – som rejser etiske problemstillinger ved reenactment som medie til at videreformidle en historisk begivenhed som kunstværk.

Der er ingen tvivl om, at det er umuligt at lave en genopførelse, der var en tro kopi af episoden i 1984. Dellers valg i forhold til at forkorte tidsforløbet og skabe en mere intens reenactment fjerner netop værket fra at være en genopførelse af den virkelige begivenhed. Værket kommer dermed nærmere til at virke som en følelses- eller stemningsmæssig iscenesættelse; et dramatisk stykke teater. Teater giver ifølge Schneider mulighed for at skabe en mimetisk maskerade, hvor man kan arbejde med mulige afskygninger af det manerede i kopien.⁶⁰ Men med kopien kan der i det genopførte skabes et kritisk perspektiv til originalen. Nuancerne og de historiske fakta, der ligger til grund for genopførelsen af slaget, forsvinder måske i reenactment'ens tumult, men det er på baggrund af dette, at der gives mulighed for, at den kollektive erindring om slaget metamorfoserer; at der trækkes nye forgreninger ind i den nutidige og fremtidige historiefortælling. *The Battle of Orgreave* fungerer derfor som et flygtigt, om end omfattende, øjeblik, der sker i nutiden og trækker spor ind i fremtiden.

ABSTRACT

The article “English social realism re-enacted – The Battle of Orgreave (now and then)” is taking inspiration from the professor in theatre and performance studies Rebecca Schneider’s study of living history and the re-enactment wave in *Performing Remains* from 2011. Based on Schneider’s publication, the article opens a discussion of Jeremy Deller’s comprehensive and much debated re-enactment, *The Battle of Orgreave* (2001). Initially the historical circumstances surrounding the clash between police and striking miners is introduced, after which the making of the piece and its execution is presented. Following this, the reception of Deller’s work in art criticism is deliberated, which forms the vantage point for a discussion of re-enactment as a medium for art. This is done through a critical examination of the reception history of Deller’s piece, along with thoughts on what impact the piece has had from the perspective of memory – both for the collective and for the individual participants in the piece. Finally, the article raises a discussion of what re-enactment can be said to contribute to our experience and reception of historical events.

NOTER

- 1 Deller, 2002, p. 7.
- 2 Se yderligere på <http://www.tate.org.uk/art/artworks/deller-the-battle-of-orgreave-archive-an-injury-to-one-is-an-injury-to-all-t12185>, sidst besøgt 24.08.17.
- 3 Schneider, p. 56.
- 4 Larsen, 2001/2002, pp. 66-69.
- 5 Deller, 2002, p. 11.
- 6 I den videodokumentation, der indgår som en del af værket *The Battle of Orgreave Archive...*, er der lydoptagelser, hvor Thatcher omtaler minearbejderne som “the enemy within”.
- 7 Correia, 2006, p. 95.
- 8 <https://www.theguardian.com/politics/2017/may/18/scandal-of-orgreave-miners-strike-hillsborough-theresa-may>, sidst besøgt 15.08.17.
- 9 Se http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Orgreave, sidst besøgt 02.08.17. Der er ingen offentliggjorte kilder, der præciserer det nøjagtige antal politimænd, der deltog i 1984, derfor det noget upræcise tal.
- 10 Deller, 2002, p. 19.
- 11 Corris, 2007/2008, p. 21.
- 12 [http://en.wikipedia.org/wiki/UK_miners'_strike_\(1984-1985\)](http://en.wikipedia.org/wiki/UK_miners'_strike_(1984-1985)), sidst besøgt 03.08.17.
- 13 Frangenberg, 2007, p. 21.
- 14 Smith, 2006, pp. 1-4.
- 15 Fra sangen “Iron Hands” på albummet *On Every Street* udgivet af Dire Straits i 1991.
- 16 Wagner, 2007, p. 89.
- 17 Nogle af disse interviews er publiceret i *The English War Part II*, som Jeremy Deller sammen med *Artangel* fik udgivet efterfølgende. Til denne publikation hører også en cd med interviews. Foruden dette kan man også i værket *The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All)* (2004) få et indblik i baggrunden for begivenheden via en tidslinje og andet dokumentarisk materiale.
- 18 Giles, 2002, p. 24.

- 19 De deltagende "veteraner" var fundet gennem annoncer i de lokale aviser og mund-til-mund-metoden. De fik betaling for deres deltagelse i reenactment'en. Disse oplysninger stammer fra mailudveksling med Jeremy Deller.
- 20 Deller, 2002, p. 7.
- 21 Correia, 2006, p. 97.
- 22 Correia, 2006, p. 98.
- 23 Giles, 2002, pp. 24-33.
- 24 Correia, 2006, p. 100.
- 25 Beech, 2001, p. 38.
- 26 Larsen, 2001/2002, p. 66.
- 27 Bradley, 2001, upag.
- 28 Blackson, 2007, p. 33.
- 29 Blackson, 2007, p. 31.
- 30 Der deltog ca. 200 veteraner og omkring 800 personer fra reenactment- og living history-foreninger, http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php, sidst besøgt 09.09.17.
- 31 Bishop, 2006, p. 182.
- 32 Bishop, 2012, p. 33.
- 33 Bishop, 2012, pp. 32 ff.
- 34 <https://www.theguardian.com/politics/2017/may/18/scandal-of-orgreave-miners-strike-hillsborough-theresa-may>, sidst besøgt 15.08.17.
- 35 <https://theconversation.com/new-files-add-weight-to-calls-for-battle-of-orgreave-inquiry-85697>, sidst besøgt 18.12.17.
- 36 Lafuente, 2004, p. 2.
- 37 Robecchi, 2004, p. 126.
- 38 Mendelsohn, 2006, p. 15.
- 39 Correia, 2006, p. 103.
- 40 Schneider, p. 13.
- 41 Ross, 2012, p. 3.
- 42 Schneider, 2011, p. 7.
- 43 Deller, 2002, p. 7.
- 44 Bishop, 2012, pp. 33 ff.
- 45 Farquharson, 2001, upag.
- 46 Se eksempelvis Goodacre, Beth & Gavin Baldwin, 2002, p. 13.
- 47 Schneider, p. 45.
- 48 Slyce, 2003, p. 76.
- 49 Lowenthal, 1998, p. 168.
- 50 Slyce, 2003, p. 76.
- 51 Connerton, p. 22.
- 52 Schneider, p. 50.
- 53 Connerton, pp. 36 ff.
- 54 Assmann, p. 55.
- 55 Assmann, p. 56.
- 56 Schneider, p. 37.

- 57 Schneider, p. 16.
 58 Assmann, p. 67.
 59 Schneider, p. 37.
 60 Schneider, p. 89.

LITTERATUR

- Assmann, Aleida: "Transformations between History and Memory" in *Social Research*, vol. 75, nr. 1, *Collective Memory and Collective Identity*, forår 2008, pp. 49-72.
- Beech, Dave: "Jeremy Deller: Orgreave, South Yorkshire" in *Art Monthly*, nr. 248, 2001, pp. 37-39.
- Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and its Discotents" in *Artforum*, nr. 6, februar 2006, pp. 179-185.
- Blackson, Robert: "Once More ... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture" in *Art Journal*, nr. 66, forår 2007, pp. 28-40.
- Bradley, Will: "Jeremy Deller" in Christina Ricupero og Paula Toppila (red.), *Social Hacker*, NIFCA, Helsinki, 2001, upag.
- Connerton, Paul: *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Correia, Alice: "Interpreting Jeremy Deller's 'The Battle of Orgreave'" in *Visual Culture in Britain*, vol. 7, nr. 2, vinter 2006, pp. 93-112.
- Corris, Michael: "The World as a Stage: Tate Modern, London" in *Art Monthly*, nr. 312, december/januar 2007/2008, p. 21.
- Deller, Jeremy: *The English Civil War Part II*, Artangel, London, 2002.
- Deller, Jeremy: "Orgreave: the strike and its background. An interview with David Douglas" in Jeremy Deller (red.), *The English Civil War Part II*, Artangel, London, 2002.
- Farquharson, Alex: "Jeremy Deller" in *Frieze Magazine*, nr. 61, september 2001, tilgængelig på <https://frieze.com/article/jeremy-deller>, sidst besøgt 02.08.17.
- Frankenberger, Frank: "Jeremy Deller *Speak to the Earth and it will tell you*" in *sculpture projects muenster 07*, Skulptur Projekte Münster 07, Walther König, Köln, 2007.
- Giles, Howard: "The Battle of Orgreave from a tactical point of view" in Jeremy Deller (red.), *The English Civil War Part II*, Artangel, London, 2002, pp. 24-33.
- Goodacre, Beth og Gavin Baldwin: *Living the Past: Reconstruction, Recreation, Re-enactment and Education at Museums and Historical Sites*, Middlesex University Press, London, 2002.
- Lafuente, Pablo: "Art on Parade" in *Art Monthly*, nr. 280, 2004, pp. 1-4.
- Larsen, Lars Bang: "Jeremy Deller: The Battle of the Return", in *Artext*, nr. 75, 2001/2002, pp. 66-69.
- Lowenthal, David: *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- Mendelsohn, Adam E.: "Be Here Now" in *Art Monthly*, nr. 300, 10, 2006, pp. 13-18.
- Robecchi, Michele: "Jeremy Deller", in *Flash Art*, nr. 37, november/december 2004, p. 126.
- Ross, Christine: *The Past is the Present; It's the Future Too*, Continuum International Publishing Group, 2012.
- Schneider, *Performing Remain – Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, London, 2011.
- Slyce, John: "Jeremy Deller: Fables of Reconstruction", in *Flash Art International*, vol. 46, nr. 228, 2003, pp. 74-77.
- Smith, Dan: "Folk Art?" in *Art Monthly*, nr. 299, sommer 2006, pp. 1-4.
- Wagner, Renate: "Jeremy Deller – The Battle af Orgreave" in Inke Arns og Gabriele Horn (red.), *History Will Repeat Itself*, Revolver, 2007, p. 89.

Generationsbrud

Avantgardebegrebet før og efter 2. verdenskrig

Formålet med artiklen er at foretage en kritisk undersøgelse af, hvordan 2. verdenskrig har fungeret som pejlemærke for opretholdelsen af en overstrukturerende generationsbrudskonstruktion inden for det 20. århundredes kunsthistorie med den historiske avantgarde og neoavantgarden som de vigtigste begrebslige fikspunkter for sontringen. I *Theorie der Avantgarde* fra 1974 lancerer Peter Bürger førstehedsprincippet, hvori han udnævner den historiske avantgarde, som udspillede sig før 2. verdenskrig, som autentisk og efterkrigstidens neoavantgarde som kulminationen på førstnævntes suspension og fald. Dette skel mellem den historiske avantgarde og neoavantgarden kan på den ene side betragtes som naturligt at trække, eftersom 2. verdenskrig i en storpolitisk optik markerer nogle tydelige forskelle – ikke mindst økonomiske, geografiske, territoriale og sociale. På den anden side er det tesen, at denne generationsbrudskonstruktion har virket reduktivt på avantgarderne både i en bredere politisk optik og i historisk forstand. Claire Bishop har fx påpeget, at den sociale bevidsthed, som hun ser artikuleret i samtidskunsten i dag, har rødder i såvel de historiske avantgarder som i 1950'ernes og 1960'ernes neoavantgarder.¹

Der kan med andre ord argumenteres for, at mange af de kunstneriske metoder og strategier, som de historiske avantgarder benyttede sig af, ud fra en formalistisk indfaldsvinkel blev genlæst og genanvendt efter 2. verdenskrig. På samme måde som den kunstteoretiske tolkning af de historiske avantgarder i et receptionshistorisk perspektiv kan siges at være påvirket af de senere avantgarder. Der opstod således en lang række nye politisk engagerede avantgardeformationer i efterkrigstiden. Heriblandt kan blot nævnes bevægelser som Situationistisk Internationale, Art Workers' Coalition, SPUR, WIR, Kollektiv Herzogstraße, Gutai, Grupo Proceso Pentágono m.fl. – alle avantgardeformationer, som Bürger ikke har været opmærksom på, og som udfordrer hans påstand om afpolitiseringen af kunsten efter 2. verdenskrig. Dertil kommer, at Bürger både har overset de mange forskellige måder, som kunst kan agere subversivt på, ligesom han, som John Roberts i øvrigt også har påpeget, udelukkende har tillagt de kontinentaleuropæiske og sovjetiske avantgarder betydning.²

I artiklen behandler jeg desuden spørgsmålet om, hvilken betydning krigsmetaforikken kan siges at have på såvel avantgardernes selvforståelse som den – i et receptionshistorisk lys – diskursive generationsbrudskonstruktion. Spørgsmålet om, hvorfor generationsbrudskonstruktionen er blevet fastholdt i den kanoniserede kunsthistorie inden for de toneangivende avantgardeteoretiske diskurser, vil jeg forsøge at besvare ved bl.a. at trække veksler på Evan Mauros teori. Han skriver, at fortællingen om det 20. århundredes avantgardeudvikling i Vesten grundlæggende bygger på en forfaldshistorie, der handler om, hvordan revolutionære organiseringer konstant transformeres til *simulacra*.³ Jeg vil således også problematisere den måde, hvorpå såvel Bürger som Hal Foster har taget udgangspunkt i en grundlæggende lineær, eurocentrisk og kronologisk funderet narrativ udviklingshistorie.⁴

Generationsbrudskonstruktion

Etymologisk betyder avantgarde fortrop, og som militærbegreb knytter det sig til en bestemt krigsstrategi. Som radikalt kulturbegreb kan avantgardebegrebet føres tilbage til 1825, hvor socialisten Henri Saint Simon tog det i anvendelse for første gang. Avantgarde blev som kunsthistorisk begreb først populariseret og alment udbredt efter 2. verdenskrig, og der er en udbredt opfattelse af, at avantgarderne gradvist mistede deres revolutionære potentialer i efterkrigstiden.⁵ Tania Ørum og Marianne Ping Huang har – med udgangspunkt i Craig Dworkin – således påpeget, at der findes en udbredt opfattelse af, at kunsten i en storpolitisk optik ofte bliver opfattet som en "overflødig" luksusbeskæftigelse med minimal rækkevidde:

I lyset af Auschwitz, verdens fattigdom, krige, undertrykkelse og økologiske katastrofer kan det forekomme som en luksus at beskæftige sig med kunst – så meget mere som eksperimenterende avantgardekunst sjældent fremstiller disse temaer i direkte, bredt forståelig eller agiterende form.⁶

Allerede i sin kanoniske bog *Theorie der Avantgarde* sonderer Peter Bürger mellem den historiske avantgarde og den afpolitiserede, “ahistoriske” efterkrigstidsavantgarde. For Bürger er det den historiske avantgardekunst, som udspillede sig i tiden før 2. verdenskrig, der skal opfattes som glørværdig og autentisk, hvilket skyldes dens institutionskritiske, politiske og revolterende potentialer. Den historiske avantgarde kontrasteres af den neoavantgarde, som Hal Foster i modsætning til Bürger udråber som den virkelige avantgarde, idet Foster i *Return of the Real* fremhæver, at det først er den sidstnævnte, der er i stand til at realisere alt det, som de oprindelige avantgarder ikke havde formået.⁷ I denne klassiske diskussion tages der hermed afsæt i en dikotomisk generationsbrudskonstruktion.

Avantgardernes marginaliseringer

Det er vigtigt at være opmærksom på, at begreber som “historisk avantgarde” og “neoavantgarde” har baggrund i nogle både eksklusive og partikulære positioneringer, ligesom den kunst, der analyseres i lyset af disse begreber, traditionelt er den, som ud fra en formalistisk indfaldsvinkel kan siges at følge en bestemt diakron og kronologisk struktureret udviklingslinje. Med den kronologiske faseinddeling har avantgarderne ifølge Rachel Blau DuPlessis paradoksalt nok mistet det fremmedgørelselement, som hun mener, er deres adelsmærke.⁸ Med udgangspunkt i Bertolt Brechts *Verfremdungs*-begreb foreslår Blau DuPlessis, at det er de indbyggede antagonismer og kontradiktioner i værkerne, samt deres virkning på det deltagende publikum, der skal sikre avantgarderne deres subversive, intervenierende og dermed politiske succes – og dette gælder, uanset i hvilken epokal tid værket udfoldes i. Efter min mening retter Blau DuPlessis en vigtig og vægtig kritik af avantgardekunsten, når hun spørger til avantgardisternes egne og indbyrdes positioneringer. I forlængelse af Susan Rubin Suleimans kritik af surrealismen hævder Blau DuPlessis i øvrigt, at avantgarderne generelt indskriver sig i de samme undertrykkende køns- og racediskurser, som dominerer hele den imperialistiske verdensorden, og som avantgarderne således også kun på et umiddelbart niveau ekspliciterer deres opgør med og oprør imod.⁹

Blau DuPlessis’ kritik understøttes af Rebecca Schneider, der fremhæver, hvordan kubisternes, dadaisternes og surrealisternes brug af etnografiske

artefakter – i særdeleshed afrikanske masker – kan opfattes som et eksempel på, hvordan avantgarderne absorberes i den gængse kolonihistoriske diskurs, som de hermed latent indoptager og dermed fortsætter.¹⁰ De etnografiske artefakter bliver for avantgardisterne identiske med det anti-kunstideal, som de bevidst udnytter som fremmedgørelselementet i kampen mod bourgeoisiet. Men hermed bliver sådanne artefakter samtidig klassificeret som tilhørende “den Andens kunst” – og dette gælder altså uanset, om der er tale om kunstretninger, der benytter sig af denne strategi i mellemkrigstiden eller i tiden efter 2. verdenskrig, som det fx er tilfældet hos Cobra-kunstnerne. At de kvindelige avantgardister indtil for nylig er blevet marginaliseret i den maskuline og eurocentriske avantgardehistorie med dens klare forbindelser til krigsmetaforikken, anfægtes endvidere af Schneider. I *The Explicit Body in Performance* forsøger hun at genforhandle den aktivistiske side af de avantgarder, som Bürger definerer som de historiske, ved bl.a. at fremhæve, hvordan den kvindelige kunstnergruppe Guerilla Girls i anonymitetens tegn arbejder feministisk-aktivistisk den dag i dag.¹¹ Schneider fremhæver, at Guerilla Girls’ brug af gorillamasker mimer brugen af det militante ord guerilla, der herved indgår i et komplekst symbolsprog, hvor primitivisme, militant aktivisme og feminisme kombineres som led i en parodierende gestus.

“Nationale” forankringer

At sondringen mellem den såkaldte historiske avantgarde og efterkrigstidens neoavantgarde er blevet opfattet som konsistent og reel, skyldes de sociale, politiske og økonomiske samfundsændringer, som kunsten naturligvis aldrig kan tænkes totalt uafhængigt af. Men det skyldes endvidere, at de forskellige kunstformationer og bevægelser er blevet opfattet som delvist nationalt forankrede. I den traditionelle beskrivelse af avantgarderne, som vi finder den beskrevet i populærkunsthistoriske oversigtsværker såsom Robert Hughes’ *The Shock of the New*, Lisa Phillips’ *The American Century – Art & Culture 1950-2000* eller Daniel Wheelers *Art Since Mid-Century*, knyttes de enkelte grupperinger og kunstretninger – herunder efterkrigstidens neoavantgarder – ofte sammen med nogle særlige og specifikke epicentre, hvorfra de kunstneriske og revolutionære impulser spredte sig til fjernere topografiske regioner.¹² De enkelte avantgardebevægelser forbindes med hver deres geografiske og nationale primærområde, og forskellige generationer og variationer af avantgardeformationer knyttes således til bestemte regioner, stater og nationer.¹³ Surrealismen bliver hermed ofte associeret med Paris, dadaismen med Zürich og Berlin, konstruktivismen med St. Petersburg og Moskva og futurismen med Italien generelt. De mange

samarbejder og udvekslinger, som gik på tværs af geografiske skel og kunstneriske -ismer, er derimod ofte blevet marginaliseret. Det gælder fx De Stijl-medlemmet og den konkrete kunstner Theo van Doesburgs samarbejde med Kurt Schwitters i deres fælles dadaistiske projekter samt futuristen Vladimir Majakovskijs talrige samarbejder med konstruktivisten Alexander Rodchenko osv. Hvor fortællingen om historiske avantgarder knyttes til Rusland/Sovjetunionen og Europa, bliver historien om efterkrigstidens neoavantgarder og deres opståen derimod på subtil vis knyttet til USA. Neoavantgarden er med andre ord gnidningsløst blevet amerikaniseret, hvilket har resulteret i, at mange af de eksperimenterende og politisk radikale efterkrigstidsavantgarder – hvoraf mange befandt sig på den, på det tidspunkt for vestmagterne, lukkede østeuropæiske scene – er blevet forbigået, hvilket Claire Bishop også har påpeget i bogen *Artificial Hells*.¹⁴ De subversive og kritiske østeuropæiske konceptuelle kunstnere som Endre Tót, László Lakner, J.H. Kocman og Zbigniew Gostomski er således *ikke* blevet inkorporeret i den vestlige verdens toneangivende avantgardediskurs.¹⁵

Avantgardernes selvforståelse

Som både Georges Bataille og Bürger var opmærksomme på, blev de historiske avantgardeobjekter implementeret i kunstinstitutionerne i Vesten i tiden efter 2. verdenskrig, hvorved det forekom dem nærliggende at opfatte avantgardekunst som noget, der gradvist muterede til merkantile fetichobjekter til gavn for kunstinstitutionerne og – med velfærdsstatens opkomst – den fremvoksende nye middelklasse.¹⁶ Den konstruktivistiske revolutionskunst, der ofte perspektiveres ved dens reproducerbarhed til gavn for proletariatet, kan fx let opfattes som en kunstens transformation til massekonsum i efterkrigstiden. I den forbindelse er det imidlertid væsentligt at fremhæve Jacques Rancières bemærkning om, at det tidlige 20. århundredes avantgarders force bestod i deres særlige evne til at udvikle sensible, ureproducerbare former og materielle strukturer til gavn for fremtidens endnu ikke realiserede generationer. Dette ligger på linje med Evan Mauro, der skriver, at kampen ikke udspiller sig som et mellemværende mellem avantgardeformationerne, men derimod snarere udgør en parcelleret del af den universelle, æstetiske og politiske kamp, der altid handler om liv.¹⁷ Ifølge Mauro skal avantgarderne derfor heller ikke blot opfattes som negationer, perversioner eller som statsrevolutionære epokale projekter. At avantgardemanifesterne i lighed med Karl Marx og Friedrich Engels' *Kommunistiske manifest* blev forvandlet til en slags verdenslitteratur i efterkrigstiden, styrkede dog ikke avantgardisternes fælles revolutionære budskaber.¹⁸

I det hele taget er det påfaldende, at manifesternes egen brug af generationsbrudskonstruktionen ligner den, som genfindes i receptionen af avantgarderne. Forstået på den måde, at de tidlige avantgardister også var opmærksomme på, at det kun var ved at opretholde en vedvarende ny distance til fortidens kunstneriske bedrifter, at de kunne sikre sig et historisk efterliv, hvorved de uintenderet blev tilpasset traditionen. Eller sagt på en anden måde må det antages, at generationsbrudskonstruktionen, som den blev lanceret af avantgarderne selv, kunne reproducere af kunsthistorikerne som strukturerende for den store og lineære historiefortælling. De komplekse indskrivningsmekanismer, som lægges til grund for det autoritative, kunsthistoriske avantgardenarrativ, har Robert C. Williams gjort opmærksom på som et vigtigt træk i avantgardernes egen praksis og selvforståelse, ligesom han i forlængelse heraf har foretaget et indgående studie af kunstnernes brug af kollektive identitetsdannende strategier og generationskonstruerende tegn.¹⁹ Denne opmærksomhed på generationsbrudskonstruktionens betydning for mange af avantgardekunstnernes identitet fremgår også af Kazimir Malevitjs berømte tekst "Fra kubismen og futurismen til suprematismen. En ny malerisk realisme", hvori han fastslår, at:

Futurismen er blevet forkastet af os, og vi, de mest dristige, *spytter på dens kunsts alter*. Men kan de feje spytte på *deres* idoler – som vi i går!!! Jeg siger jer, at I vil ikke kunne se nye skønheder og en ny sandhed, før I tør spytte. Al kunst indtil os har været gamle klæder, som veksler ligesom jeres silkeskorter. Og når de bliver smidt ud, får I nye. Hvorfor ifører I jer ikke jeres bedstemødres kostume, når I er ved at forgå foran billederne med de overpudrede afbildninger af dem?²⁰

Det er i denne sammenhæng vigtigt at bemærke, at Malevitj selv tog del i den futuristiske bevægelse, før han udviklede sin suprematistiske teori i tiden omkring 1915.

Ifølge kulturhistoriske tænkere som Hans Magnus Enzensberger, Octavio Paz, Peter Bürger og Jürgen Habermas bør neoavantgarderne kun opfattes som uautentiske, faksimilerede gentagelser af de tidligere generationers aktivistiske handlinger og kunstproduktioner, i modsætning til de historiske avantgarder der tilsyneladende betragtes som revolterende organiseringer.²¹ Denne dikotomiske position, hvor de historiske avantgarder kontrasteres af neoavantgarderne, kræver, at generationsbrudskonstruktionen accepteres, og det er med andre ord en konstruktion og sontring, som allerede de historiske avantgardister som fx Malevitj benyttede sig af, og gjorde sig afhængige af.

Futuristernes forvandling af kunsten til krig

Den 20. februar 1909 udgav Filippo Tommaso Marinetti det første futuristiske manifest. Som en i sig selv avantgardestrategisk gimmick blev manifestet lanceret på forsiden af den konservative franske avis *Le Figaro*. Denne begivenhed viser, hvordan futuristerne indvarslede kunstens radikale mulighed for at intervenere i det sociale og politiske liv, og som noget nyt tog de manifestformatet i brug hertil – som en særlig form for politisk agitationsmetode og mediestrategi. Dette lod sig imidlertid kun gøre takket være opkomsten af de nye teknologier og distributionskanaler, som futuristerne også havde veneration for.²² Den italienske futurisme udgør således en interessant bevægelse, fordi den – akkurat som mange af de senere avantgardestrømninger – ekspliciterede en afstandtagen til traditionen og fortiden. Futuristerne var klar over, at generationsbruddet i sig selv kan indeholde en subversiv politisk aktivisme og kritik. Hermed vægtede de deres egen generations særegne betydning som udtryk for noget eksklusivt, idet de hævdede, at de var de første, som var i stand til at indfri den utopiske vision om at erobre “den evigt åbne fremtids horisonter”. Det kollektive aspekt, som også prægede futuristernes selvopfattelse, blev ligeledes delt af de avantgardebevægelser, som opstod i tiden omkring 1. verdenskrig, heriblandt dadaister, de russiske kubofuturister og konstruktivister. At det kollektive aspekt spillede en afgørende rolle for de italienske futurister, afspejles fx i et brev, som Marinetti skrev til maleren Gino Severini i efteråret 1913 i forbindelse med Severinis forsøg på at blive integreret i bevægelsen og dens aktiviteter. Af brevet fremgår det, at Marinetti ikke kunne acceptere Severinis ophøjelse af digteren Guillaume Apollinaire med den begrundelse, at futuristerne lagde afstand til enhver form for heroisk dyrkelse af kunstnergeniet, som de opfattede som både mytisk, borgerligt og romantisk.²³

Den kollektivistiske indstilling, som kendetegnede nogle af de første avantgardekunstnere, genfindes endvidere hos forfatteren Ernst Jünger, der under sine fire års aktive deltagelse som skyttegravssoldat i 1. verdenskrig fastslog, at soldaterne, ligesom avantgardisterne, altid ankommer til fronten som en stor sammensmeltet og begejstret krop. For i lighed med avantgardisterne har soldaterne: “[...] meldt sig til krigen for at finde eventyret og faren, og [de] har derfor forladt den borgerlige dannelsesvej i foredragssalen eller ved værktøjsbordet.”²⁴ Den kollektive generationsbrudskonstruktion øver også indflydelse på den æstetisering, som finder sted i udvekslingen og betydningsspillet mellem avantgarderne og krigen. I det berømte hovedværk *Om krig*, udgivet 1932, pointerede militærteoretikeren Carl von Clausewitz, at et af de vigtigste aspekter ved krigsførelsen består i mobiliseringen af den kollektive fortrop, der på et nøje fastlagt

tidspunkt er i stand til i fællesskabets tjeneste at udføre de udstukne opgaver fra baglandet.²⁵ Hubert van den Berg har også påpeget de mange lighedstræk, der kan opstilles mellem avantgarde som krigs- og kulturbegreb.

“Avantgardens” fremskudte position; dens placering i frontlinjen, forud for hovedstyrkerne, og dét at den opererer relativt isoleret som for at bekendtgøre noget større, der er i vente; dens operationer på fjendtligt territorium; dens rekognoscerende funktion – disse og andre aspekter relateres derpå i den kulturelle sfære til fremkomsten af nye bevægelser med kurs mod en ny kunst og nye kulturelle praksisformer, der har til opgave at udforske disse nye måder at tackle den modstand, de undervejs møder fra eksisterende traditionelle gamle styrker, før det evt. lykkes dem at etablere sig som en ny kulturel eller politisk orden. Denne udvikling indlæses i en lineær opfattelse af historien behersket af fremskridt og en kontinuerlig erstatning af det gamle med det nye, samt – kan man tilføje – af en opfattelse af kulturhistorien som et krigsskuespil.²⁶

Generationsbrudskonstruktionen (den lineære historiestruktur) i kombination med krigsmetaforikken kan således siges at udgøre nogle helt centrale aspekter ved såvel avantgardernes selvforståelse som avantgardebegrebet. Habermas har fastholdt krigens symbolske betydning i sin karakteristik af avantgarderne, som han mener er kendetegnet ved: “Invading unknown territories, exposing oneself to the danger of unexpected meetings, conquering the future, tracing tracks in a landscape no one has yet traversed.”²⁷

Futuristernes hyldest til krigen skal også ses i lyset af Marinettis tilsvarende favorisering af begreber som patriotisme, heltemod og hverdagsheroisme. Allerede i manifestet i *Le Figaro* fremhævede han, at krigens force bestod i udrensningen af enhver skønhed og anarkisme til fordel for den totale krig mellem nationer. Dette udsagn genfindes i det enorme tekstmateriale, som Marinetti udgav, heriblandt de tre berømte *Futuristiske politiske manifeste* samt *Nødvendigheden og voldens skønhed*. I sidstnævnte fremkom Marinetti med det synspunkt, at den sande kollektive identitet skabes i erkendelsen af, at den altid udgøres af et konglomerat af multiple organismer, hvilket, ifølge Marinetti, også kendetegner enhver nationsopbygning.²⁸ At futuristernes krigsvisioner og fascination af revolutionære opstande har påvirket andre kunstretninger og nye generationer af kunstnere helt frem til i dag, er indlysende, selvom futuristernes fascistoide tendenser har påvirket eftertidens syn på futurismen som en homogen inferior nationalistisk bevægelse.²⁹

Selvom der kan udpeges adskillige forskelle mellem fx dadaisternes umiddelbare afstandtagen til 1. verdenskrig og de sovjetiske konstruktivisternes politiske arbejde for revolutionen i 1917, så udgør krigen som begreb et uundgåeligt element ved avantgarderne og karakteristikken af dem generelt. Et eksempel på krigens betydning for dadaisterne, der ellers ofte opfattes som repræsentanter for en slags pacifistisk og anarkistisk antikrigserklæringsbevægelse, vidner John Heartfields montager til *A-I-Z* (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung) om. Fælles for Heartfields montager fra mellemkrigstiden er, at de alle er politisk funktionsbestemte, idet de fungerer som visuelle angreb på den gryende nazisme. På samme måde vil jeg hævde, at Georg Grosz' illustrationer fra 1920'erne såsom *Für deutsches Recht und deutsche Sitte* (1920), *Die vollendete Demokratie* (1920), *Zuhälter des Todes* (1919) og *Siegfried Hitler* (1923) mimer den krig, der på det tidspunkt ikke var en fysisk realitet endnu, selvom disse værker receptionshistorisk lader sig afkode som kritiske profetier om det nært forestående udbrud af 2. verdenskrig. Både Heartfield og Grosz er således, som dadaistiske epigoner, afhængige af den katastrofiske krigssituation, som de så ihærdigt forsøgte at undgå. I artiklen "The Fate of Art in the Age of Terror" understreger Boris Groys, at krigen kontinuerligt udgør et vigtigt omdrejningspunkt for avantgardekunsten, ligesom han fastslår, at krigen faktisk ofte glorificeres blandt nutidens kunstnere.³⁰ Den udveksling og betydningsrelation, der ifølge Groys altid findes mellem kunst og krig, kan således medvirke til en udnivellering af forestillingen om, at der findes en velafgrænset forskel mellem begreberne avantgarde og neoavantgarde. Begreberne krig og avantgarde kan med andre ord altid knyttes sammen på tværs af -ismer, generationer, geografier og kronologi.

Afmatningen af avantgarden som subversiv strategi?

Den kronologisk funderede generationsbrudskonstruktion, hvor den historiske avantgarde ses som modsætning til efterkrigstidens neoavantgarde, kan som sagt opfattes som en narrativ og stærk hegemonisk diskurs. Uanset avantgardernes forskellighed i øvrigt er diskursen blevet opretholdt af en lang række toneangivende avantgardeteoretikere som fx Bürger, Matei Calinescu, Foster og Jean Weisgerber. Ud fra en receptionshistorisk indfaldsvinkel kan tesen om generationsbruddet inden for avantgarderne tilbagedateres til tiden umiddelbart efter 2. verdenskrigs ophør. I 1947, samme år som den kolde krig brød rigtigt ud, forsøgte Jean-Paul Sartre således at afskrive surrealismen enhver aktuel betydning, og som noget nyt formåede han samtidig at udnævne den til én lang kunstnerisk deroute.³¹ Sartres karakteristik af den "sande" kunst som den, der både var eksperimenterende og demokratisk opbyggelig, blev delt af Ole Sarvig,

der cementerede Sartres syn på surrealismens fallit. I 1950 fremkom Sarvig således i *Krisens billedbog* med et nærmest identisk udsagn om, at surrealismen havde mistet enhver politisk betydning efter krigen, hvilket ifølge Sarvig først og fremmest skyldtes dens destruktive karakter.³² Hermed formåede Sarvig at trække paralleller mellem surrealismen og udbruddet af 2. verdenskrig, hvorved han ekspliciterede sin afstandtagen til de såkaldte historiske avantgardebevægelser aktivistiske potentialer.³³ Som Sarvig pointerede:

Men surrealismen bør omtales i datid, for den eksisterer ikke mere som bevægelse eller mental front, selv om der maaske stadig findes unge surrealistiske, som dyrker den for deres eget vedkommende. Den anden verdenskrig og dens absolutte splintren af dimensionerne og tingenes vante orden gjorde det endeligt af med surrealismen, der allerede i mange år havde skrantet i sin destruktive tilværelse.³⁴

De destruktive kræfter, som både var integreret i futuristernes, dadaisternes og surrealisternes antikunstprogrammer, blev således erstattet af en for vestmagterne samfundsopbyggelig eller "politisk neutral" kunstdidaktik, hvorigennem befolkningen kollektivt forsøgte at fortrænge de destruktive erfaringer fra krigen.³⁵ I den sammenhæng er det interessant, at også vidnesbyrdlitteraturen helt frem til 1980'erne blev underkendt både litterært og forskningsmæssigt: Fordi krigens omfangsrige katastrofer var uforståelige, blev ethvert vidnesbyrd forbigået. Som Morten Lassen meget præcist har formuleret det:

Holocaust havde længe status af at være "udeleligt", noget, som lå uden for vores forstands grænser, og som vi af respekt for ofrene kun burde møde med andægtig tavshed. Siden 1980'erne har spørgsmålet imidlertid ikke været om, men snarere hvordan man skulle skildre Holocaust. Det hænger måske sammen med, at i takt med at vidnerne dør, er der kun litteraturen, filmene og kunsten tilbage til at vidne. [...] en historiker har i øvrigt konkluderet, at det vigtigste vi kan lære af Holocaust er, at vi ikke skal vende ryggen til i mødet med det umiddelbart uforståelige. Hvilket som helhed var de allieredes reaktion på de første vidnesbyrd om, at nazisterne gassede tusinder af jøder om dagen i forskellige lejre i Polen.³⁶

Ligesom vidnesbyrdlitteraturen blev sat i et modsætningsforhold til den eksistentialistiske litteratur, som fremkom i lyset af den gryende velfærdsstat og dens frihedsidealer, blev de historiske avantgarder med deres brug af chokeffekter og

antikapitalistiske strategier også udgrænset til fordel for konstruktionen af en ny generation af avantgardekunstnere, der, som Bürger påpeger, er dem, der i modsætning til tidligere blev indlemmet ubesværet i de allerede etablerede kunstinstitutioner. Problemet var bare, at en lang række kunstnere fortsatte med at skabe avantgardistiske værker, hvis hovedformål bestod i at rejse en ny kritik af den vestlige verdens institutioner og kapitalistiske idealer. Mange af de kunstnere, der sættes i forbindelse med den historiske avantgarde, fortsatte således i samme revolutionsorienterede spor under og efter krigen. Dette gælder ikke mindst dadaister og surrealistiske som fx Georg Grosz, John Heartfield, Francis Picabia, Claude Cahun, Hannah Höch, Man Ray og Marcel Duchamp.

Det skal hermed samtidig understreges, at konstruktionen og forestillingen om, at der kan etableres et entydigt og eksakt skel mellem avantgardens "før og efter" – med 2. verdenskrig som den historiske, storpolitiske breche mellem de to – har virket forsimplet og ekskluderende, idet en lang række kunstnere og kunstretninger er blevet overset. Mange af de efterkrigstidsbevægelser, som kan siges at repræsentere en mere politisk intervenerende aktivistisk og kritisk orienteret tilgang til kunstproduktionerne, er på den måde blevet udskrevet eller ekskluderet fra den kanoniserede kunst- og kulturhistorie.

Selvom Bürgers påpegning af avantgardernes produktive og heroiske fejlen på mange måder stadig er aktuel og velvalgt, overser han samtidig, at den generationsbrudskonstruktion, som han selv er med til at cementere, tager del i den kontrarevolutionære bevægelse, som han anfægter i sin teori. Med andre ord vil jeg hævde, at det er sandsynligt, at det er avantgardeformationernes ufuldkomne evne til at unddrage sig generationsbrudskonstruktionen, der bl.a. har ført til undermineringen af avantgardebegrebets betydning som politisk konstitutiv. For selvom dadaister som Heartfield og Grosz ufortrødent fortsatte deres samfundskritiske avantgardistiske praksisser både under og efter krigen, så formåede de som bekendt ikke at gendrive forestillingen om, at den socialistiske revolution var en utopi. Det samme gælder den danske surrealist Wilhelm Freddie, hvis kunst på sin vis også udligner demarkationslinjen mellem begreber som avantgarde og neoavantgarde. For som Mikkel Bolt har påpeget, så virkede Freddie's kunst fra før krigen fortsat provokativ i efterkrigstiden – hvorfor den også påvirkede nogle af de nye aktivistisk orienterede avantgardekunstnere såsom situationisterne:

I 1960'ernes begyndelse var surrelisten Freddie mønstereksemplet på en grænsesøgende kunstner. Beslaglæggelsen af de tre nyfremstillede kopier af *Sex-paralyseappeal*, *Psykografisk fænomen: Verdenskrigens faldne og*

Fornøjelsens legionærer der var med på Freddie's udstilling i Galerie Köpcke i november 1961 var et af de helt store diskussionsemner, og retssagen, der kørte fra september 1962 til maj 1963, var forsidestof i alle danske aviser. Freddie udfordrede retssystemet lige på og hårdt ved at fremstille kopier af de værker, der var i politiets varetægt, og udstille dem, og ikke mindst informere dagbladene om aktionen. Denne fremgangsmåde udstyrede Freddie med en særlig aura: Her var der en kunstner, der havde siddet ti dage i spjældet på grund af sin kunst, men som vedholdende insisterede på sin ret til at skabe kunstværker uden hensyntagen til juridiske eller politiske begrænsninger... Neoavantgardisterne havde noget at have deres beundring i, for der var ikke tvivl om, at Wilhelm Freddie's kunst af mange blev betragtet som stærkt provokerende [...].³⁷

Det er da også først inden for de seneste år, at de mere revolutionære efterkrigstidskunststrømninger systematisk er blevet udforsket. Dette gælder fx aktioner som *The New York Art Strike Against Racism, War and Repression*, grupperinger og bevægelser som Lettristerne, Situationistisk Internationale, Art Workers' Coalition, SPUR den japanske gruppe Gutai Art Association (Gutai Bijutsu Kyôkai) eller den eksjugoslaviske gruppe KôD.³⁸

Avantgardistiske strategier i dag

At de avantgardistiske strategier fortsat anvendes til samfundsbaseret kritik, vidner et bidrag af Pablo Henrik Llambias til tidsskriftet *Pist Prota* fra 1999 om. I bidraget, som består af en brugerundersøgelse med titlen "Demokratisk krigsførelse – En brugerundersøgelse", opfordrer kunstneren og forfatteren til en videre refleksion over, hvordan demokratiets værste fjende er demokratiet selv. Llambias skriver:

Danmark har i 1999, via sit medlemskab af Nato, deltaget i et militært angreb på en anden nation med henvisning til dennes upassende fremfærd. Der er i den forbindelse meget at tage fat på. Mange andre landes regeringer lever ikke op til danske standarder for overholdninger af menneskerettigheder, demokrati med videre. Danmark vil også i fremtiden være forpligtet til at svinge demokratiets sværd over disse nationer. Og demokratiets sværd er stærkt, idet det har sin styrke i folket. Vi spørger: Hvor skal vi slå til næste gang? Og med hvad? PHL-Opinionen hører befolkningens røst til brug for videre demokratisk krigsførelse. Udfyld venligst vedlagte spørgeskema [...].³⁹

Montager, collager, modifikationer og detournementer spiller, akkurat som blandt futuristerne, konstruktivisternes, dadaisterne, surrealisternes og efterkrigstidens situationister, således stadig en betydelig rolle blandt nutidens politisk revolterende kunstnere. I den på mange måder dystopiske tid, som vi i dag befinder os i, er det efter min mening igen væsentligt, at vi retter opmærksomheden mod, hvordan avantgarderne kan fungere som politiske modorganiseringer til de herskende diskurser. Det er ud fra en sådan genfortryllesesoptik nærliggende at opfatte Reclaim the Streets, Occupy-bevægelsen, Rote Rose, Pussy Riots og forskellige varianter af *adbusters* som formet af en sådan ny og endnu ikke kanoniseret avantgardeimpuls. Ud fra en mere traditionsorienteret kunstteori er det naturligvis vanskeligt at acceptere disse proaktive kunstnere som en ny generations redning af et afpolitiseret avantgardebegreb. Ud fra et kunsthistorisk traditionsforvaltende perspektiv er det på dét niveau fortsat meningsfuldt at opfatte avantgarderne som sammenbrudsramte og socialpolitisk afmattede konstitutioner. Men det skyldes også, at det først er, når den narrative fortælling om de historiske avantgarder versus neoavantgarder, som på kompleks vis bliver udtryk for en fælles hegemonisk og vesteuropæisk diskurs, kan suspenderes, at de nye, alternative samt revolterende avantgardeformationer kan komme til orde og dermed kontinuerligt genopstå.

Den historiske avantgarde versus neoavantgarden – en klassisk diskussion i et nyt perspektiv

I *Theorie der Avantgarde* udnævner Bürger som sagt den historiske avantgarde som autentisk, hvilket kontrasteres af neoavantgarden, som han i lighed med Habermas opfatter som kulminationen på førstnævntes suspension og fald.⁴⁰ For Bürger eksisterer der således kun én glørværdig form for avantgarde, idet han som sagt mener, at opgøret med kunstinstitutionen og kunstværket som fetichobjekt kun lod sig praktisere én gang – dvs. blandt den generation af kunstnere, der tilhørte tiden før 2. verdenskrig. Som vi har set, betragter Bürger krigen som den historiske begivenhed, der separerer kunstudviklingen i et “før og efter”. Denne generationsbrudskonstruktion stemmer godt overens med Hal Fosters begejstring for neoavantgarden, som han, i modsætning til Bürger, opfatter som den historiske avantgardes redning, idet Foster med afsæt i den strukturalistiske psykoanalytiker Jacques Lacans genlæsning af Sigmund Freuds begreb om *Nachträglichkeit* hævder, at det i virkeligheden er neoavantgarden, der giver den historiske avantgarde sprog.⁴¹ Eller som Ann Lumbye Sørensen har formuleret det:

Historisk bevidsthed og indsigt er forudsætningen for de genforhandlinger, der betegner mere eller mindre radikale forskydninger i forhold til en tidligere afsluttet formulering af kunstnerisk eller videnskabelig art. Disse genkomster åbner for andre og mere perspektiverende analyser. Ikke blot af samtidskunsten, men også for opfattelsen af den tidligere skabte kunst. Foster fremfører, at de efterfølgende avantgarder ikke afslutter de tidligere avantgards projekt, men er først til at forstå i lyset af disse bestræbelser.⁴²

Som sagt fastholder Foster en kombinatorisk model, hvorved det også bliver de kronologiske og geografiske særegenheder, der tilsammen strukturerer en større narrativ fortælling om, hvordan dette skift fra historisk avantgarde til neoavantgarde fandt sted. Foster opfatter det historiske skift som et kulminationspunkt, der først indfinder sig rigtigt med minimalismens og popkunstens indtog i 1960'ernes USA. Ifølge Foster er forcerne og fællesreferencerne for disse retninger deres evne til at udfordre kapitalismen, samtidig med at de er i stand til at forvandle populærkultur til finkunst, hvorved det paradoksalt nok er populærkulturen, der opgraderes.⁴³ At USA også fik en vis afsmitningseffekt på den europæiske kunst- og kulturscene efter 2. verdenskrig, understreges endvidere af Øystein Hjort, der i sit bidrag til bogen *Amerikansk kultur efter 1945* påpeger, at det var den amerikanske kunstscene, der var med til at definere og begrebsliggøre, hvad der fandt sted på den europæiske kunstscene med Paris som fortsat centrum.⁴⁴ Hjort konstaterer samtidig, at begreber som kunstneriske skoler, -ismer, stile og generationer bygger på ideologiske værdier og konstruktioner. Det betyder, at enhver kategoriseret -isme-betegnelse samt forestilling om, at der findes eksakte generationer, må dække over nogle plurale og komplekse strukturer, hvorfor idéen om, at der udspiller sig et generationsbrud med 2. verdenskrig som det vigtigste historiske pejlepunkt for det 20. århundredes samlede kultur- og kunsthistorie, historiografisk bliver vanskelig at opretholde som naturgivent. Med andre ord markerer de fascistiske og nazistiske regimers storhed og fald ikke automatisk en tilsvarende radikal ændring i kunstens politiske målsætninger og produktionsformer. Montager, collager, performative indslag, politisk motiverede paraderinger og kollektive manifeste indgår desuden som vigtige ingredienser i den receptionshistoriske avantgardediskurs, der knytter sig til forståelsen af den politiske og aktivistiske kunst både før og efter krigsudbruddet. Således byggede de internationale situationisters revolterende målsætninger og metoder stadig på montageformer, detournementer, aktioner og modificeringer.

Hjort gør endvidere opmærksom på, at fx popkunsten genealogisk ikke er et amerikansk fænomen, men derimod et europæisk/britisk, idet begrebet blev lanceret af kunstkritikeren Lawrence Alloway i midten af 1950'erne, hvorefter det cirkulerede i London i 1957-58. Popkunst var derfor også en "industrialismens kunst før det var en amerikansk kunst".⁴⁵ Foster, derimod, ser den amerikanske popkunst som et parallelspejl til den engelske, som han mener udsprang af de tendenser, som han sporer blandt medlemmerne fra The Independent Group. Ifølge Foster voksede den amerikanske popkunst således ud af den historiske, amerikanske dadabevægelse, hvilket han begrundet med den historiske avantgardebevægelses interesse for readymades.⁴⁶ At en kunstner som Gerald Murphy allerede i 1920'erne arbejdede med mange af de elementer, som senere skulle karakterisere amerikansk popkunst – herunder brugen af skabeloner – kan således underbygge tesen om, at der eksisterer en stærk forbindelse mellem popkunst og de forudgående avantgarder fra før 2. verdenskrig.

Ud fra disse mangefacetterede undersøgelser af relationsspillet mellem begreberne avantgarde og neoavantgarde er det tydeligt, at distinktionen mellem de to ikke længere kan betragtes som entydig, endsige reel. Generationsbruddet mellem de to er derimod at opfatte som en vedholdende hegemonisk konstrueret diskurs med vid rækkevidde, idet konstruktionen, som vi nu har set, har indvirket reduktivt på avantgarderne i helhedsforståelsen af dem som subversive, kritiske organiseringer.

ABSTRACT

This article takes as its point of departure the notion that World War II represents a generational breach that resulted in the post-war avant-garde being on the one hand more accessible to the public, and on the other less subversive and radical. The notion of World War II as the generational and cultural cleft that separated the historical avant-garde from the ahistorical, neo-avant-garde thus also implies a complete collapse of the avant-garde as an anti-capitalist and sociopolitical project. As Peter Bürger has pointed out, this reasoning naturally invites apprehension of World War II as the single historical event that led to the final decline and failure of the avant-garde. Given Karl Marx's theory that history always repeats itself, it is still possible from a discourse-analytical standpoint to consider the neo-avant-garde as a sort of appropriated edition of the historical one. Contrary to later post-war avant-garde theory, however, Walter Benjamin asserted as early as 1940 that every period should ideally manifest currents capable of wresting it free from obligations to historical legacy and conformity. It is nonetheless difficult, in this day and age, to locate an example of avant-garde art that realistically has the potential to wage an anti-capitalist resistance: in any event, not while such art operates under obligation to a complex of traditionally determined avant-garde legacies that are seamlessly assimilated into the canonized, art-historical discourse on generational teleology.

NOTER

- 1 Bishop, 2006, pp. 179 ff; Bishop, 2012, p. 3.
- 2 Roberts, 2015, pp. 130 ff.
- 3 Mauro, 2014, p. 108.
- 4 Ørum og Ping Huang, 2005, p. 16.
- 5 van den Berg, 2005, p. 25.
- 6 Ørum og Ping Huang, 2005, p. 15.
- 7 Foster, 1996, p. 29.
- 8 DuPlessis, 2006, p. 18.
- 9 DuPlessis, 2006, p. 21.
- 10 Schneider, 1997, pp. 138 ff.
- 11 Schneider, 1997, pp. 1 ff.
- 12 Hughes, 1980; Phillips, 2000; Wheeler, 1991.
- 13 Flere kunsthistorikere har inden for de senere år vist, at både Nordeuropa og Østeuropa fx har spillet en langt vigtigere rolle for udviklingen af avantgarderne end hidtil antaget. For mere information herom se fx Benson, 2002; van den Berg og Hautamäki (red.), 2013; Piotrowski, 2009.
- 14 Bishop, 2012, pp. 129 ff.
- 15 En undtagelse herfra er Piotrowski, 2009.
- 16 Bolt, 2009a, pp. 44 ff.
- 17 Mauro, 2014, pp. 107 ff.
- 18 Puchner, 2006, pp. 49 ff.
- 19 Williams, 1977, pp. 9 ff.
- 20 Malevich, 1963, p. 23.
- 21 Scheunemann, 2005, p. 36.
- 22 Tisdall og Bozzolla, 1992, p. 7.
- 23 Perloff, 2003, p. 81.
- 24 Andersen og Høg, 2003, p. 33.
- 25 Clausewitz, 1997, p. 11.
- 26 van den Berg, 2005, p. 25.
- 27 Habermas citeret efter Giunta, 2007, p. 14.
- 28 Marinetti, 2006, p. 61.
- 29 André Breton, som var ophavsmanden til det surrealistiske manifest i 1924, lagde fx også afstand til Salvador Dalí og hans kunst ud fra den begrundelse, at Dalís støtte til Franco var kontrarevolutionær og dermed ikke surrealistisk.
- 30 Groys, 2009, p. 54.
- 31 Bürger, 2004, p. 75.
- 32 Kristensen, 2014, p. 175.
- 33 Bürger favoriserer, i forlængelse af Walter Benjamin, surrealismen i sin avantgardeteori. Således udnævner Bürger, med paralleller til Benjamins teori, surrealisternes vægtning af de irrationelle dionysiske kræfter som glørværdige. Både Bürger og Benjamin opfatter desuden surrealisternes montager, collager, film og fotografier som de medier, der bedst kan fremme udløsningen af en ny politisk samfundsrevolution.
- 34 Sarvig, 1962, pp. 25 ff.

- 35 Bolt, 2009a, pp. 44 ff.
- 36 Lassen, pp. 8 ff.
- 37 Bolt, 2009b, p. 126.
- 38 For mere information om amerikanske bevægelser mod krigen i Vietnam se Israel, 2013; for Gutai se fx Tomi, 2007, pp. 45 ff.; for KôD se Kopicl, 2003, pp. 103 ff.
- 39 Llambias, 1999, p. 12.
- 40 Se fx Bürger, 2004.
- 41 Foster, 1996.
- 42 Sørensen, 2003, p. 245.
- 43 Sørensen, 2003, p. 260; Foster, 2012, p. 5.
- 44 Hjort, 1992, p. 111.
- 45 Hjort, 1992, p. 111.
- 46 Foster, 2012, p. 5 ff.

LITTERATUR

- Andersen, Michael Jannerup og Mads Høg: "I stålvejrets midte – Krigen som positiv erstatning i Ernst Jüngers *in Stahlgewitten*" in Gyrrith Ravn m.fl. (red.), *Krig, Kulturo – Tidsskrift for Moderne Kultur*, nr. 17, København, 2003, pp. 33-40.
- Berg, Hubert van den: "Kortlægning af det nyes gamle spor – Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes avantgarde i europæisk kultur" in Tania Ørum m.fl. (red.), *En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005, pp. 19-44.
- Berg, Hubert van den og Irmeli Hautamäki (red.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, Brill/Rodopi, Amsterdam, 2013.
- Benson, Timothy O. (red.): *Central European avant-gardes: Exchange and transformation, 1910-1930*, MIT Press, Cambridge, 2002.
- Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and its discontents" in *Artforum*, nr. 6, årgang 44, February 2006, pp. 179-185.
- Bishop, Claire: *Artificial Hells – Participatory Art and The Politics of Spectatorship*, Verso Books, London, 2012.
- Bolt, Mikkel: *Avantgardens selvmord*, Forlaget 28/6, Eks-Skolens Trykkeri, København, 2009a.
- Bolt, Mikkel: "Freddies avantgardestrategi" in Dorthe Aagesen og Mette Houlberg Rung (red.), *Wilhelm Freddie – Stik gaflen i øjet*, Statens Museum for Kunst, København, 2009b, pp. 124-138.
- Bürger, Peter: *Theory of the Avant-Garde*, Theory and History of Literature, vol. 4, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.
- Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity – Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987.
- Clausewitz, Carl von: *On War*, Worldworth, London, 1997.
- DuPlessis, Rachel Blau: "Post-A vant/A vant Pos: An Imaginary Conversation inside Real Practice" in Louis Armand (red.), *Avant-Post – The avant-garde under "post"-conditions*, Litteraria Pragnesia, Prag, 2006, pp. 17-35.
- Foster, Hal: *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, 1996.
- Giunta, Andrea: *Avant-garde, Internationalism, And Politics – Argentine Art in the Sixties*, Duke University Press, London, 2007.
- Groys, Boris: "The Fate of Art in the Age of Terror" in Manon Slome og Joshua Simon (red.), *The Aesthetics of Terror*, Edizioni Charta, Milano, 2009, pp. 54-61.

- Hjort, Øystein: "Figurer i et kraftfelt" in Øystein Hjort m.fl. (red), *Amerikansk kultur efter 1945 – Litteratur, billedkunst, musik, film. Tendenser, stilretninger, kunstnere og værker i efterkrigstiden frem til i dag*, Spektrum, København, 1992, pp. 79-177.
- Hughes, Robert: *The Shock of The New – Art and the Century of Change*, British Broadcasting Corporation, London, 1980.
- Israel, Mathew: *Kill For Peace – American Artists Against the Vietnam War*, University of Texas Press, Austin, 2013.
- Kopiel, Vladimir: "Writings of Death and Entertainment – Textual Body and (De)composition of Meaning in Yugoslav Neo-avant-garde and Post-avant-garde Literature, 1968-1991" in Dubravka Djurić og Miško Šuvaković (red), *Impossible Histories – Historical Avant-Garde, Neo-avant-gardes, and Post avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, MIT Press, Cambridge, 2003, pp. 96-122.
- Kristensen, Jens Tang: *Når linjer trækkes op, skabes der afstand – En ny socialkunsthistorisk analyse af Linien IIs placering og status i den danske kunsthistorie, belyst ud fra en undersøgelse af gruppens forhold til avantgarderne som kunstnerisk strategi og politisk intervention*, ph.d.-afhandling, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, København, 2014.
- Lassen, Morten: *At skrive Holocaust – En introduktion til vidnesbyrdlitteraturen – Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún*, Museum Tusulanums Forlag, København, 2011.
- Llambias, Pablo Henrik: "Demokratisk krigsførelse – En brugerundersøgelse" in Jesper Fabricius m.fl. (red), *Pist Protta*, nr. 33, Forlaget Space Poetry, KSL Tryk, København, oktober 1999, pp. 12-13.
- Malevitj, Kazimir: "Fra kubismen og futurismen til suprematismen – En ny malerisk realisme" in Troels Andersen (red), *Om nye systemer i kunsten – Skrifter 1915-1922*, Kunst og Kultur, København, 1963, pp. 15-39.
- Mauro, Evan: "The Death and Life of the Avant Garde: Or, Modernism & Biopolitics" in Mark James Léger (red.), *The Idea of the Avant Garde and what it means today*, Manchester University Press, Manchester, 2014, pp. 108-121.
- Marinetti, F.T.: "The Necessity and Beauty of Violence" in Günter Berghaus (red.), *Critical Writings*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2006, pp. 60-73.
- Perloff, Majorie: *The futurist moment – Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, The University of Chicago Press, London, 2003.
- Phillips, Lisa: *The American Century – Art & Culture 1950-2000*, Whitney Museum of American Art, W.W. Norton & Company Inc., New York, 2000.
- Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta – Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1975*, Reaktion Books, London, 2009.
- Puchner, Martin: *Poetry of the Revolution – Marx, Manifestos, and the Avant-Garde*, Princeton University Press, Oxford, 2006.
- Roberts, John: *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Verso, London, 2015.
- Sarvig, Ole: *Krisens Billedbog*, Gyldendal, København, 1962.
- Scheunemann, Dietrich: "From Collage to the Multiple" in Dietrich Scheunemann (red.), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, Rodopi, Amsterdam, 2005, pp. 15-49.
- Schneider, Rebecca: *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London, 1997.
- Sørensen, Ann Lumbye: "Utopiens genkomst som erindringsbillede – Ilya Kabakovs autenticitetsrealisme og dens forbindelser med Proun-Rum af El Lisitski" in Karin Petersen og Mette Sandbye (red.), *Virkelighed, virkelighed – Avantgardens realisme*, Tiderne Skifter, København, 2003, pp. 244-268.
- Tisdall, Caroline og Angelo Bozzolla: *Futurism*, Thames and Hudson, London, 1992.

- Tomi, Reiko: "After the descent to Everyday – Japanese Collectivism from Hi Red Center to The Play, 1964-1973" in Blake Stimson og Gregory Sholette (red.), *Collectivism after Modernism*, University of Minneapolis, London, 2007, pp. 45-77.
- Wheeler, Daniel: *Art Since Mid-Century*, Thames and Hudson, London, 1991.
- Williams, Robert C.: *Artists in Revolution – Portraits of the Russian Avant-Garde 1905-1925*, Indiana University Press, Bloomington, 1977.
- Ørum, Tania og Marianne Ping Huang: "En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik" in Tania Ørum m.fl. (red.), *En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005, pp. 7-19.
- Ørum, Tania: "The Post-War Avant-Garde in the Nordic Countries" in Tania Ørum og Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Brill/Rodopi, Amsterdam, 2016, pp. 3-53.





DEBAT

Kvindelige kunstnere i Kobberstiksamlingen

Interview med Pernille Zidore

Kunsthistoriker Pernille Zidore har udarbejdet en oversigt over kvindelige kunstnere i Den Kongelige Kobberstiksamling på Statens Museum for Kunst (SMK). Oversigten er blevet til i forlængelse af Zidores praktikprojekt i 2017, hvor hun valgte at undersøge kønsfordelingen blandt de repræsenterede kunstnere i Kobberstiksamlingen, og trækker endvidere på hendes viden som mangeårig studentermedhjælper her. Oversigten er dels tænkt som et opslagsværk til brug på samlingens Studiesal, der skal gøre det muligt at fremsøge – og således også medvirke til at synliggøre – de kvindelige kunstnere, som ellers ofte er g(l)emt i samlingen; dels skal den være mulig at erhverve som privatperson som en form for kunstnerbog. Zidore samarbejder med det kunstnerdrevne trykkeri KLD Repro samt grafikerne Sara Laub og Signe Lupnov omkring bogen, som forventes at udkomme i slutningen af 2018.

LISE MARGRETHE JØRGENSEN (LMJ):

Vil du fortælle lidt om baggrunden for dit arbejde med at lave en oversigt over kvindelige kunstnere i Kobberstiksamlingen?

PERNILLE ZIDORE (PZ): Min idé til at lave oversigten kom først og fremmest ud af en reel efterspørgsel fra besøgende på Kobberstiksamlingens Studiesal, hvor

jeg har arbejdet fra 2015 til 2018. Der har løbende været gæster, som har været specifikt interesserede i kvindelige kunstnere, fx grafikere fra bestemte perioder, og i den forbindelse oplevede jeg, at jeg manglede et søgeredskab. Det eneste, jeg kunne gøre, var at finde de kunstnere frem, som jeg i forvejen kendte; men jeg blev nysgerrig på, hvad samlingen ellers rummede, som jeg ikke havde mulighed for at finde frem til uden et kunstnernavn.

Jeg er ofte tilfældigt stødt på nogle perler i samlingen af kvindelige kunstnere fra tidlige perioder, som jeg ikke kendte, og de værker havde jeg lyst til at synliggøre for andre. Der er selvfølgelig mange fantastiske værker i samlingen af både kvinder og mænd, som aldrig bliver taget frem fra magasinerne og set på, men i mit projekt har jeg altså været optaget af værker af kvindelige kunstnere, som jeg synes er kunst- og kulturhistorisk interessante som kunstværker i hver deres specifikke historiske og sociokulturelle sammenhænge. Man kan spore historier, stemmer og erfaringer i mange af værkerne, som af kønspolitiske årsager er blevet underkendt og således udgrænset i kunsthistorieskrivningen. Den offentlige debat om repræsentation af kvindelige kunstnere på de danske kunstmuseer var oppe og vende i medierne i 2015, som følge af Hans Dam Christensens undersøgelse af erhvervelser på syv af de største museer i Danmark. Jeg synes, at debatten dengang tydeliggjorde,



[1] Johanna Fosié: *Studie af to netmeloner, halveret og kvadreret*, 1755, gouache, 28,1 x 22,7 cm. Den Kongelige Kobberstiksamling © SMK Foto/Jakob Skou-Hansen.

at underrepræsentation af de kvindelige kunstnere er et strukturelt problem på danske museer og gallerier. Det handler dels om, at der er blevet indkøbt skævt til samlingerne i mange år; dels om, at der på museerne overordnet set er en gældende praksis for at kuratere faste såvel som særudstillinger, hvor samme skævvridning reproduceres. I forlængelse af debatten fik de implicerede museer, heriblandt SMK, en direkte opfordring fra Akademirådet om at indkøbe og udstille flere værker af kvinder.

LMJ: *Hvorfor tog du fat i netop Kobberstiksamlingen og ikke SMK's øvrige samlinger, Den Kongelige Maleri- og Skulptursamling eller Den Kongelige Afstøbningssamling?*

PZ: I mit praktikprojekt tog jeg udgangspunkt i Kobberstiksamlingen, fordi det var den af samlingerne på SMK, jeg som studentermedarbejder havde den største forudgående indsigt i og viden om. Desuden forekom det mig at være et relevant og rimeligt valg at undersøge kønsfordelingen i netop denne samling, eftersom den alene rummer ca. 240.000 af museets godt 260.000 værker. Maleri- og Skulptursamlingen er den mest synlige af samlingerne på SMK, i og med at det fortrinsvist er værker herfra, der bliver vist i de faste ophængninger i udstillingssalene. Papirværkerne udstilles også enkelte steder i de faste ophængninger og i forbindelse med særudstillinger, men skal ofte udskiftes af bevaringsmæssige årsager. Malerier og skulpturer kan bedre klare at blive udsat for lange udstillingsperioder med svingende temperaturer, fugtighed og lysforhold end papirværker. Maleri- og Skulptursam-

lingen indeholder desuden mange af den danske guldalderkunsts kanoniserede værker, som mange kender museet på. Kobberstiksamlingen er også en samling med både stor kunstnerisk og historisk værdi, men den er langt mindre synlig for offentligheden. Det skyldes som nævnt nogle helt praktiske forhold, som papirværkernes følsomhed over for lys og klima, hvilket man bliver nødt til at tage særlige hensyn til, når de udstilles. For at få adgang til at se Kobberstiksamlingens værker skal man henvende



[2] Elise Konstantin-Hansen: *Portræt af Olivia Holm-Møller*, 1905, blyant og vandfarve, 36,7 x 25,3 cm. Den Kongelige Kobberstiksamling © SMK Foto/Jakob Skou-Hansen.

sig nogle dage i forvejen til Studiesalen, hvorefter man får en tid til at se de ønskede værker. Værkerne tages så ud fra magasinet, hvor de opbevares i kasser under styrede klimaforhold. Man skal altså vide, hvad man vil se fra samlingen, i modsætning til oppe i salene, hvor man kan gå rundt blandt de udstillede værker og opdage dem.

Det er desværre kun de færreste, der ved, at alle har adgang til Kobberstiksamlingen, hvor man kan sidde og nærstudere papirværkerne på Studiesalen; det er en helt anden ramme for kunstopplevelsen, som giver mulighed for et intimt møde med værkerne.

LMJ: *Værkerne i Kobberstiksamlingen er som sådan tilgængelige via Studiesalen for alle, der skulle ønske at se dem, men i praksis bliver spørgsmålet om registrering*

og katalogisering, og måske ikke mindst søgefunktioner, afgørende for, hvad man kan finde frem, og hvad der nemt vil kunne blive overset i samlingen?

PZ: Ja, lige præcis. Kobberstiksamlingen har sit eget søgesystem i form af et kunstnerkartotek på selve Studiesalen, hvor man skal slå op manuelt for at finde ud af, hvad samlingen rummer af en given kunstner. Kobberstiksamlingen er selvfølgelig også en del af museets digitale søgesystem, databasen "søg-i-samlingen". Desværre er det kun godt 20 % af værkerne i Kobberstiksamlingen – dvs. ca. 50.000 værker – der er blevet registreret digitalt, hvor hele Maleri- og Skulptursamlingen til forskel er det – men det drejer sig også om en langt mindre samling, idet den kun består af omkring 11.000 værker. Lige nu arbejder man fra museets side på at få hele samlingen digitaliseret inden 2023, men på nuværende tidspunkt er den altså ikke digitalt tilgængelig i sin helhed.

Grundet samlingens grundlæggende struktur og ordning, som er alfabetisk, kronologisk og efter nationalitet, hvilket søgefunktionerne i kunstnerkartoteket såvel som "søg-i-samlingen" afspejler, er det ikke muligt at lave fyldestgørende søgninger på fx specifikke temaer eller emneord, og altså heller ikke på kunstnerens køn, hverken i den analoge eller i den digitale database. Så vidt jeg ved, er man fra museets side opmærksom på begrænsningen i søgesystemet, og de skulle have det med i deres overvejelser i forbindelse med en planlagt ny version af databasen.

Alle værker, der er erhvervet til samlingen siden midten af halvfemserne, hvor man begyndte at registrere i databasen, er digitalt tilgængelige, og i 2015 fik man fondsmidler til også at registrere al den danske grafik i samlingen fra perioden 1500-1900. De værker fra Kobberstiksamlingen, der yderligere er digitalt tilgængelige, er overordnet set enten blevet registreret ved fotosalg, ved ny erhvervelser eller i forbindelse med udstillinger af værker fra samlingen. Hvis man ser på udstillingerne på SMK gennem bare de seneste 20 år, er der en overvægt af udstillingerne – både de, som viser ældre og nyere kunst – der privilegerer mandlige kunstnere. I forbindelse med



[3] Geertruyt Roghman: *Kvinder og piger under huslig beskæftigelse*, ca. 1640-47, kobberstik, 22 x 17,5 cm. Den Kongelige Kobberstiksamling © SMK Foto/Jakob Skou-Hansen.

udstillinger er det således fortrinsvist mandlige kunstnere, der registreres i databasen, og på den måde kan man sige, at det er de kunstnere, som allerede er kanoniserede, der igen bliver fremhævet.

Udvalget af kunstnere og værker, som er registreret i databasen, samt det, at søgefunktionerne bygger på de førnævnte traditionelle kunsthistoriske katalogiseringsprincipper, begrænser selvsagt mulighederne for søgninger og reproducerer på denne måde mønstre, som er medvirkende til at usynliggøre kvindelige kunstnere – uanset om det så er bevidst eller af ren vane.

Det har selvfølgelig meget at gøre med økonomi, men det er også nogle valg, man foretager, ift. hvad man giver opmærksomhed og fremhæver i udgivelser, udstillinger og pressemateriale på hjemmesiden om samlingerne.

Selv når hele samlingen er blevet digitaliseret, er det stadig nødvendigt, at man laver et søgesystem, der kan omgå de traditionelle søgekriterier ved fx at give mulighed for at søge på køn eller emneord, hvis man vil bryde mønstret.

LMJ: *Hvordan har din fremgangsmåde været, da du lavede oversigten?*

PZ: Min fremgangsmåde har helt konkret været at gennemgå alle kunstnerkort i kartoteket på Studiesalen, dvs. ca. 10.000 kort, og notere de kvindelige kunstners navne samt opdatere kortene på de kunstnere, jeg fandt, hvor der manglede oplysninger om leveår og nationalitet. Ud af de ca. 10.000 kunstnere, der var et kort på i kartoteket, var 517 kvindelige kunstnere. Opdateringen af kortene indebar en del research. Her konsulterede jeg onlinedatabaser såsom Kunstindeks Danmark, Weilbachs kunstnerleksikon, RKD, Getty Research Institutes søgemaskine samt værkfortegnelser opstillet på Studiesalen, såsom Hollsteins kunstnerleksikon. På den måde kunne jeg også opdatere kortene, så det korrekte fødsels- og dødsår fremgik, eller rette i navnet, som nogle gange var noteret forkert eller mangelfuldt. Nogle af kvinderne havde fx skiftet efternavn flere gange i forbindelse med giftermål, og det komplicerede sommetider virkelig arbejdet med at finde frem til oplysninger om dem.

For at danne mig et indtryk af, hvad det var for nogle værker, som gemte sig bag de navne, jeg ikke kendte på kunstnerkortene, fra især de tidlige perioder, gennemså jeg alle tegninger og akvareller op til starten af 1900-tallet samt det meste af grafikken fra samme periode. Der er en del flere værker i samlingen af kvindelige kunstnere, der var udøvende efter 1900 end før, og deres værker havde jeg desværre kun tid til at kigge igennem mere sporadisk. Da jeg var kommet igennem alle kortene, udarbejdede jeg tre lister, hver ordnet efter sit kategoriseringsprincip, som mimer de principper, museet ellers registrerer efter: en er alfabetisk ordnet, en er kronologisk ordnet, og en er ordnet efter nationalitet. Alle tre lister ligger nu som PDF'er på Studiesalens computere, og man kan få dem tilsendt, hvis man er interesseret.

Jeg anser oversigten som en måde at omgå de almindelige søgefunktioner, som ofte fremhæver de samme kunstnere. Fx når vi har besøg af en gymnasieklasse eller andre grupper, der gerne vil se et udvalg af værker fra flere perioder, er det ofte de samme kunstnere, der tages ud til fremvisning, fordi det er dem, som allerede er de mest synlige i kunsthistorien. Men hvad ville der ske, hvis man viste dem noget andet? Og det samme med udstillinger. Det ville være interessant at få fremhævet nogle af dem, der fortæller andre historier end det gængse narrativ, og ikke kun under overskrifter, hvor kvinderne fremhæves som "undtagelser fra reglen". SMK's udstillinger og erhvervelser fra det seneste år eller to peger på, at man måske er ved at ændre praksis og begynder at vise udstillinger med flere kvindelige kunstnere. Seminaret CUT THE GAP i november 2017, som var et samarbejde mellem kunstnerne Michala Paludan, Anne Mette Schultz, Lea Porsager, kurator Malene Dam og SMK's direktør Mikkel Bogh, var ligeledes med til at sætte fokus på problemet.

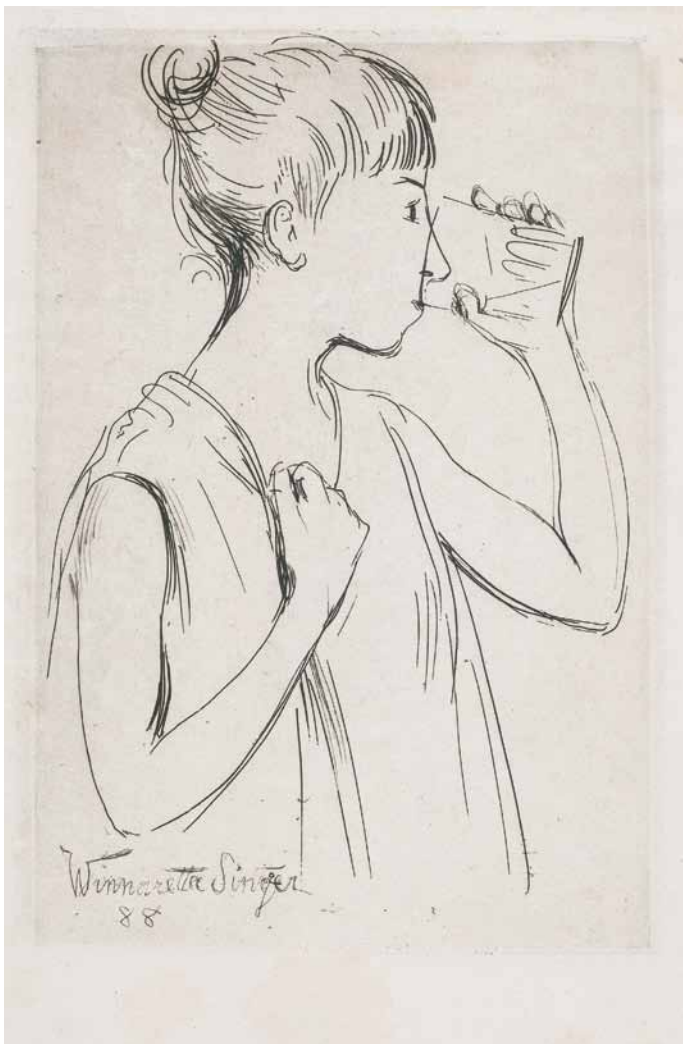
Jeg tror selv, at de her ting først for alvor ændrer sig, når institutionerne anerkender problemet og gør sig bevidste om, hvilke kriterier for udvælgelse de opererer med. Som afdelingsdirektøren for samtidskunst på Nationalmuseet i Oslo Sabrina van der Ley var inde på i et interview om problematikken i 2015: Når det kommer til indkøb af kunst, er der for mange tale om en vanetænkning, hvor mandlige kunstnere ubevidst privilegeres. I Oslo reviderer man hele tiden samlingerne og gør sig bevidst om problemet med underrepræsentationen af kvindelige kunstnere. Det er simpelthen en vane at vælge kunst af mænd, som er dybt rodfæstet i den vestlige kunsthistorieskrivning og museale praksis.

Alt for ofte affejes spørgsmålet om repræsentation med svaret "vi køber ikke efter køn, men efter kvalitet" – men hvad indebærer begrebet om "kvalitet"? Hvordan definerer vi, hvad "kvalitet" er, og hvem fastsætter, hvad der er af "kvalitet"? Begrebet er jo et historisk, konventionsbestemt konstrukt, og man må derfor spørge til, hvad der informerer en så abstrakt term, som man tilsyneladende er blevet enige om, er en valid objektiv begrundelse for til- og fravalg af kunstnere.

LMJ: *Vil du her afslutningsvist måske introducere nogle af de værker, du har fundet af kvindelige kunstnere i samlingen? Hvad er det for nogle stemmer, vi hører i dem, hvad er det for nogle historier, de fortæller os?*

PZ: Et af de værker, som jeg stødte på i forbindelse med udarbejdelsen af oversigten, er fx den smukke bog af danske Johanna Fosie (1726-64) med gouacher af blomster, døde fugle og frugt og grønt dateret 1747-1759 [1]. Hun var ud af en familie af grafikere, men har åbenbart også haft en aktiv selvstændig kunstnerisk praksis. Et andet er danske Elise Konstantin-Hansens (1858-1946) portræt af sin kollega Olivia Holm-Møller (1875-1970). Det er et meget kraftfuldt portræt, synes jeg. Holm-Møller er skildret med store, seriøse øjne, som kigger direkte, hvis ikke ligefrem konfronterende på én [2]. Men det er ikke kun et portræt; det er muligvis også et vidnesbyrd på et venskab mellem Konstantin-Hansen og den noget yngre Holm-Møller. Der findes nemlig en tilsvarende blyantstegning i samlingen, hvor Holm-Møller har portrætteret Konstantin-Hansen. Ifølge signaturerne har de begge opholdt sig i London i 1905, hvor de har tegnet portrætterne af hinanden. Der er også hollandske Geertruyt Roghmans (1625-57) serie af arbejdende piger og kvinder, som jeg synes viser en interessant kunstnerisk fremstilling af motiverne. Personerne har ingen særlige kendetegn og er flere steder rygvendte, så det er selve det arbejde, de udfører, der er i fokus [3]. Her har kunstneren selv lavet både forlæg og stik. Men i hvilken kontekst har hun produceret serien, og hvordan har receptionen af den været i Roghmans egen samtid? Og hvordan er den endt i Kobberstiksamlingen?

Et andet nævneværdigt lille værk er østrigske Josephine Weixlgärtners (1886-1981) skildring af to sammensmeltede elskende, *Liebesspiel* fra 1924. Her ses et usædvanligt eksempel på den kvindelige seksualitet som aktiv, overrumplende og ligebyrdig med mandens. Der er ikke så meget fokus på kroppenes kønslige individualitet, men snarere på selve den erotiske energi, som de to tilsammen frembringer.



[4] Winnaretta Singer: *Drikkende ung pige*, 1888, radering, 18,8 x 13,1 cm. Den Kongelige Kobberstiksamling © SMK Foto/Jakob Skou-Hansen.

Også amerikanske Winnaretta Singer (1865-1943), som i sig selv er en interessant karakter, er repræsenteret i samlingen med en skitseagtig radering af en ung drikende pige [4]. Værket viser også en situation, som jeg synes er atypisk for samtidige billeder af kvinder. Både den meget løse streg, som gengiver en ung kvinde i en afslappet hverdagssituation, og billedets karakter af et øjebliksbillede giver et andet blik på 1800-tallets kvindebilleder.

Mine betragtninger er jo kun baseret på en kort periodes arbejde med værkerne, men det kunne være spændende at se en mere dybdegående undersøgelse af nogle af de her perspektiver, som også kan være med til at aktivere Kobberstiksamlingen på en ny måde. Der ligger uanede mængder af uudforsket viden i samlingen, som bare venter på at blive åbnet op og måske genlæst i en samtidig kontekst. De nævnte værker samt 20 andre har jeg registreret og fået fotograferet i samarbejde med den venlige Jakob Skou-Hansen fra SMK's fotoafdeling, så de er nu at finde digitalt via SMK's hjemmeside. Jeg kunne selvfølgelig godt tænke mig at have gjort det samme med de resterende værker af de kvindelige kunstnere, men det må gemmes til en anden gang. Lige nu søger jeg midler til at få oversigten lavet til en flot opsat bog, i samarbejde med nogle dygtige grafikere og trykkere, hvor de udvalgte fotograferede værker kan indgå som værkeksampler. Bogen skal opstilles på Studiesalen og på Det Kongelige Bibliotek, så projektet også manifesterer sig fysisk og forhåbentlig kan være med til at gøre opmærksom på problemstillingen fremover. Jeg vil desuden trykke yderligere eksemplarer, som kan sælges til interesserede. Jeg håber, at oversigten og bogen kan anvendes som grundarbejdet til videre forskning og være med til at sætte fokus på de indsamlingspraksisser, der eksisterer på museerne, og som er basis for vores kulturarv.

LMJ: *Tak.*

En blank profeti

Om middelaldermonumentet *Mosesbrønden* og samarbejdet mellem maler og billedhugger

Dette essay kredser om, hvad der sker, når farver enten går tabt eller helt bliver udelukket fra de forskellige overleveringsmanøvrer, som foretages i kunsthistoriske praksisser. Praksisser, som er blevet foretaget gennem generationer, og som derfor kræver at blive genbesøgt og genlæst. Hvad sker der, når afstøbningsamlinger og sort-hvide fotografier kun videreformidler formerne og derved efterlader farverne på deres oprindelsessted? Når det kommer til den plastiske kunst, synes der over tid at være sket en hierarkisering, som har placeret formen langt over farven. En hierarkisering, som er ahistorisk og misvisende i forhold til at forstå den kunsthistorie, som vi bevæger os rundt i.

Det at se og det at se på kunst har en tidslig og rumlig udstrækning. En skulptur bevæger man sig rundt om i et rum, hvilket tager tid. Det samme gælder sådan set for et maleri, selvom det, modsat skulpturen, er todimensionelt; her står vi heller ikke bare stille foran værket og betragter det, men træder fx tættere på for at undersøge

penselstrøg og detaljer, eller tilbage for at betragte maleriet i sin helhed, og vi bevæger os således igen i et rum for at se det, ligesom vi igen ser det over tid.

De samme bevægelser kan siges at gøre sig gældende på et makroplan. Kunsthistoriens værker er ikke altid lige tilgængelige for alle, de kræver, at man *flytter* sig; ind på et museum og ud i verden. Mange af kunsthistoriens kanoniserede værker er dele af monumenter, triumfbuer, dele af arkitektoniske konstruktioner, kirker, templer, og de lader sig ikke flytte ud af stedet. De er forankrede i det fysiske, og derfor kræver de også, at man selv bevæger sig derhen, hvor de er, hvis man vil se dem. Selv for transportable værker som maleri, fritstående skulptur, kunst på papir og lignende gælder det, at de ofte *hører* til steder. Man skal altså også bevæge sig – og nogle gange langt – for at komme hen, hvor man kan se dem. Denne udfordring har man historisk og i en tid, hvor det var mere omstændeligt at rejse rundt, forsøgt at omgå ved at lave afstøbningsamlinger.

Førstehåndsindtryk

I en samtale med en kollega om det religiøse middelaldermonument *La Grande Croix* (1395-1403) – nu kaldet *Puits de Moïse*, og på dansk *Mosesbrønden* – som står i Dijon, gik en vigtig pointe op for mig. Jeg havde selv stiftet bekendtskab med – og set – *La Grande Croix* for første gang i en artikel om polykromi skrevet af Susie Nash. Artiklen var illustreret med et fotografi af monumentet: blå, gule, røde og mintgrønne farver strålede fra det. Fotografiet efterlod sig et farverigt spor i mig, og når jeg efterfølgende tænkte på monumentet, så jeg alle farverne for mig. Min kollega fortalte mig nu, at der på Den Kongelige Afstøbningssamling i København er en ubemalet og således hvid gipsafstøbning af *Mosesbrønden*, hvor han havde set monumentet første gang. Jeg spurgte ham, om han så tænkte på den som hvid? Ja, svarede han. Vi taler altså om det samme monument, men for vores indre blik ser vi to meget forskellige værker. Min kollega var dybt præget af sit førstehåndsindtryk af monumentet, hvor det fremstod uden bemaling, i hvid gips. Et indtryk, der overskyggede det kendskab, som han ellers havde til værkets polykromi. Her på Afstøbningssamlingen har mange andre også fået deres første indtryk af værket – uden farver – og man kan således sige, at ved siden af kunsthistorien i farver løber der et insisterende parallelt spor i hvidt.

Mosesbrønden

Mosesbrønden er udført af billedhuggeren Claus Sluter og maleren Jean Malouel i perioden 1395-1404. Filip den Dristige, Hertug af Burgund, grundlagde karteuserklosteret i Champmol, Dijon, hvortil han også bestilte værket. *Mosesbrønden* var tænkt til munkene, som kom der og bad, mens de cirkulerede rundt om monumentets brønddel. Monumentet er omkring syv meter højt og udgøres primært af seks profeter. Hver af profeterne er adskilt af en søjle. På kapitælerne står små engle, seks i alt. Enten sørgende eller bedende. Figuren Jeremias var den første profet, munkene mødte, når de entrerede *Mosesbrønden* fra klosteret, og her begyndte kontemplationen så, som fortsatte, imens de bevægede sig omkring brønden, mod uret, angivet af englenes og profeternes bevægelser.

Den øvre halvdel af det oprindeligt knap 13 meter høje monument udgjordes af Kristus på korset, med Maria Magdalena, Jomfru Maria og Johannes Døberen knælende ved dets fod, og det er herfra, at værkets franske originaltitel, *La Grande Croix*, kommer. Det store kors samt figurerne er for længst gået tabt, eftersom denne del var fremstillet i træ, og i dag er det derfor kun monumentets nederste del udført i sandsten, som stadig står.

Når man ser *Mosesbrønden* i dens oprindelige omgivelser, er det en meget anderledes oplevelse, end når man besøger den på Afstøbningssamlingen. For mit eget vedkommende tog jeg toget fra Paris til Dijon og gik fra Gare de Dijon ud til karteuserklosteret, som ligger i udkanten af byen. Klosteret – som i dag er et psykiatrisk hospital – ligger i et let bakket og grønt landskab og er omgivet af en farverig botanik og en flod, som løber langs skovbrynet. Klosterbygningen er enkel og lavt bygget, så man ser meget af himlen, når man står inde på gårdspladsen, der omkranses af klosterets fire lysebrune fløje. Det er i denne gård, at *Mosesbrønden* står, beskyttet af en lille pavillon.

Monumentet lignede sig selv fra de billeder, jeg havde set forinden i bøger og på internettet, men samtidig var det helt anderledes. Farverne var gyldne og smukke. Støvede og fine. Tydelige og svage på samme tid. Særligt én grøn engel var meget grøn, særligt én blå klædedragt var meget blå. Tusinde changerende farvenuancer sat i bevægelse af lysindfaldet udefra. Overvældende dimensioner. Én engel fremstod som rent draperi, der var krøllet sammen i en knude; et knudepunkt, hvorfra farverne foldede sig strålende ud. Lilla og røde farver. Stjerner malet på englenes klæder. En bog blev holdt frem med skriften malet på. Et par steder var farverne stærke. Andre steder var de falmende [1].

Mosesbrønden på Afstøbningssamlingen i København afviger i den grad fra det monument, som står ved karteuserklosteret i Dijon. Afstøbningen er selvfølgelig en præcis reproduktion, hvad angår form, men dels fremstår den som sagt uden farver, og dels er den taget ud af sin sammenhæng og sat ind i en ny. På Afstøbningssamlingen er monumentet sat ind i en udviklingshistorie, den er blevet et værk blandt andre værker, som tilsammen fortæller en bestemt histo-



[1] Claus Sluter og Jean Malouel: *La Grande Croix*, (*Mosesbrønden*), 1396-1405, Chartreuse de Champmol (klosteret), Dijon, Frankrig. Polykrome engle. Enten bedende eller sørgende. Her med stjerner på kjortlen. Eget foto.

rie. Netop omgivelserne og ensfarvedheden, som *Mosesbrønden* deler med de andre afstøbninger i samlingen, gør den til en formidlingsgenstand, hvilket jeg vil mene, gør den mindre enestående. Måske endda mindre magisk.

Afstøbningssamlingen er et oplysningsprojekt, hvis ærinde er en demokratisering af kunsten gennem udbredelse af det, man anså som de bedste eksempler på den gennem tiden. Det var sådan, både Carl Jacobsen og Julius Lange, som begge var ansvarlige for Afstøbningssamlingens grundlæggelse i København, mente samlingen. Men det, vi må være opmærksomme på her, er, at der er tale om en demokratisering af *formen*. Den hvide fremstillingsform understøtter imidlertid på ingen måde den kendsgerning, at billedhugger og maler historisk set har arbejdet jævnbyrdigt sammen i og om værket, at form og farve er jævnbyrdige, hvad angår betydningsdannelse. Ved kun at formidle formen i afstøbningen skabes en

ahistorisk hierarkisering, der privilegerer formen over farven. Der går således både videns- og sansemæssige erfaringer tabt, når vi ikke ser formerne i farver.

På Afstøbningssamlingen vil man desuden bemærke, at det kun er billedhuggeren Claus Sluter, der krediteres som kunstneren bag *Mosesbrønden*. På træ soklen, hvorpå afstøbningen er placeret, hænger et lille skilt med stamdata, hvor man kan læse følgende: “‘Moses-brønden’ med Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel og Esaias. Sluter, Claus 1395-1403. Dijon de Champmol.” Ingen ord peger altså i retning af hverken maler eller maling.

Om forståelser af farver

“Foolish are those who let themselves in by the colors of a depiction, thereby losing sight of the subject portrayed.”¹ Sådan skrev Pave Gregor 1. (540-604), også kendt som Pave Gregor den Store, der regnes for en af de mest indflydelsesrige paver, og som bl.a. var en af de drivende kræfter i genrejsningen af Pavestaten efter Romerrigets sammenbrud. Pave Gregor udtrykker her, at farver i kunsten leder vores opmærksomhed væk fra værkets “faktiske” indhold, at det forfører os. Pave Gregor er ikke alene om sin holdning til farven, den er tværtimod symptomatisk for en fremherskende, hvis ikke ligefrem dominerende holdning i den vestlige kunsthistorie.² Erwin Panofsky beskrev engang *Mosesbrønden* som et “gigantic showpiece” og forestillede sig den pøbel, som måtte have værdsat dette værk.³ Dette på trods af, at vi her har at gøre med et religiøst monument i den mest utilgængelige del af det store kloster, der hvor munkene blev begravet; rummet var designet til lydløs kontemplation og alene beregnet til munkenes hengivelsespraksis. Farvelægningen har altså helt grundlæggende skabt forvirring i en kunsthistorisk sammenhæng, hvilket har medført, at en kunsthistoriker som Panofsky helt har

undladt at spørge til, hvordan farverne har kunnet tjene dette monuments religiøse formål. Gennem kunsthistorien ser man ofte dette, at farver og forgyldninger anses som noget for “folket”. Men i *Mosesbrønden* var farverne til munkene og altså for en overklasse. Farverne havde religiøse funktioner og betydninger, og de var ikke ren pynt, i betydningen tom dekoration.

Grundet den receptionshistoriske forståelse af farven som, hvis altså ikke ligefrem farlig, så i hvert fald overfladisk, er den blevet anskuet som noget, billedhuggeren måtte kæmpe med og imod. Der har således også været gisninger om, at Sluter desværre “blev nødt til” at samarbejde med en maler.⁴ Men en sådan antagelse er netop blot en formodning, og der er skriftlige kilder, som giver os et andet indtryk af samarbejdet. I en rapport fra arbejdet med *Mosesbrønden* bliver det beskrevet, hvordan arbejdet mellem maler og billedhugger har fungeret, og at der har været tale om et tæt samarbejde. I 1399 blev både Malouel og Sluter ramt af alvorlig sygdom, og i rapporten læser man endvidere, at de begge modtog samme taknemmelighedsbrev fra fyrsten, vedlagt samme mængde penge, dels som en anerkendelse af begges arbejde, dels som støtte til apoteksudgifter.⁵ Både maler og billedhugger har altså fået samme økonomiske betaling, både hvad angik sygepenge og almindelig løn, og man må derfor også gå ud fra, at deres arbejde er blevet opfattet som ligeværdigt. At tage disse forhold i betragtning hjælper os til at få øje på, hvordan form og farve virker sammen og danner betydning i værket.

Der er adskillige betydninger, som går tabt, når kun formen formidles videre i gipsafstøbningen. Eksempelvis at det er profeter, som vi ser på. Profeterne genkendes gennem farverne på to måder: Dels malede Malouel navnene på de enkelte profeter forinden af hver af dem. Når den malede skrift ikke findes på afstøbningen, er det



[2] Claus Sluter og Jean Malouel: *La Grande Croix*, (*Mosesbrønden*), 1396-1405, Chartreuse de Champmol (klosteret), Dijon, Frankrig. Profeten Jeremias. Eget foto.

ikke længere til at se, hvem der er hvem, eftersom kun to af profeterne kan afkodes ud fra det formmæssige. Dels er beklædningsfarverne ikke uden betydning: De røde, blå og gule farver, som englens over David og Jeremias er iklædt, skaber en heraldisk ramme om disse to profeter. Farverne er nemlig de samme som de, der findes i det burgundiske våbenskjold.⁶ David anså man som en slags konge af Frankrig, og da det endvidere var Filip den Dristige, hertugen af Burgund – og altså også monumentets mæcen – som efter eget ønske stod model til profeten Jeremias, var farverne en væsentlig del af at fremhæve disse to figurers status. Jeremias bærer en rød og lilla robe samt en grøn kappe. Han er den eneste af de seks profeter, som er iklædt farven grøn, hvor de andre profeter er klædt delvist i blå. Den blå farve fandtes på dette tidspunkt ikke som tekstilfarve, men blev kun brugt i malerier og på skulpturer.⁷ Filip den Dristige, her sted-



[3] Claus Sluter og Jean Malouel: *La Grande Croix*, (Mosesbrønden), 1396-1405, Chartreuse de Champmol (klosteret), Dijon, Frankrig. Farven har haft den funktion at gøre værkets religiøse indtryk stærkere, og samtidig har den været en måde at forfine naturalismen på. De to ting hænger i dette tilfælde sammen. Et eksempel er den naturalistiske gengivelse af hænderne, som ses her. Selv rynker på knoerne ses tydeligt, og man får det indtryk, at det er lige før, de bevæger sig. Naturalismen skyldes ikke mindst bemalingen. Jean Malouel har nemlig brugt blåt pigment til at få blodårerne til at træde tydeligt og livagtigt frem. *Mosesbrønden* er et værk, hvor naturalismen efterstræbes, og for at få skulpturerne til at se så virkelige ud som muligt, var maler og billedhugger gensidigt afhængige af hinandens færdigheder. Farverne ledsages altså af betydninger i dette værk. Maleprocessen var lang og ikke mindst dyr. Polykromien var kostbar – og med andre ord ikke tilfældig. Eget foto.

fortræder for profeten Jeremias, skulle derfor selvfølgelig ikke bære klæder i blåt, da man derved kunne have ham forvekslet med en fiktiv figur [2]. Den lilla farve bærer desuden en ekstra betydning i sig: I kartusianske samtids-tekster forstår man nemlig farven lilla som indikator for velgørenhed og anger, hvilket viser os, hvordan Filip den Dristiges planer med opførelsen af hele klosteret og dens kunstværker også var et håb om frelse igennem denne velgørende gestus.⁸

Farverne ledsages altså af betydninger i dette værk. Maleprocessen var lang og ikke mindst dyr. Polykromien var kostbar – og med andre ord ikke tilfældig [3].

En blank profeti

Kong David stikker en hånd ud fra kappen og holder i hånden en skriftrulle med indgraverede bogstaver. Dette er en profeti. På profeten Jeremias' skriftrulle, som nærmest falder ud af den bog, han har i hænderne, ses også indgraverede bogstaver [4]. På profeterne Esajas' og Daniels ses dog slet ingenting på disse ruller. Her har billedhuggeren ikke indgraveret bogstaverne, men efter-

ladt arbejdet med at nedskrive profetierne til maleren. De to profeter står således på Afstøbningssamlingen med to blanke ruller [5]. Stillet over for de "blanke profetier" bliver man nu konfronteret med et væsentligt fravær. Og pludselig må monumentet og dets figurer stilles til regnskab for mere ontiskprægede spørgsmål: Hvem er *egentlig* profeterne uden deres profetier? Profeterne, såvel som beskueren, er nu på en måde hensat i et tomt betydningsrum. Når vi står over for disse blanke flader, må vi derfor spørge os selv: Skal vi bare forestille os, at der står noget? Eller skal vi tænke, at man på gammeltestamentlig vis har brug for en religiøs-magisk akt for at kunne se eller få indsigt i, hvad der står?

Med disse blanke profetier, disse skriftløse skriftruller, bliver det pludselig meget tydeligt, at malerens arbejde med frembringelse af diverse budskaber er ligestillet med billedhuggerens. Og det, at malerens oprindelige arbejde ikke er blevet gengivet i afstøbningen, gør, at beskueren i realiteten står over for nogle helt umotiverede elementer ved skulpturen. Vi bliver konfronteret med en blindhed. Vi har dog hverken mistet synet eller overset noget,



[4] Claus Sluter: *Mosesbrønden*, Den Kongelige Afstøbningssamling, København. Profeten Jeremias. Eget foto.



[5] Claus Sluter: *Mosesbrønden*, Den Kongelige Afstøbningssamling, København. Profeterne Daniel og Esajas med blanke profetier. Her ses én af de blanke profetier. Eget foto.



[6] Claus Sluter og Jean Malouel: *La Grande Croix*, (*Mosesbrønden*), 1396-1405, Chartreuse de Champmol (klosteret), Dijon, Frankrig. Et af profetierne i Dijon. Eget foto.

men noget er derimod blevet usynliggjort for os. Det er en særlig situation at stå i som beskuer, og i blinde stiller vi nu spørgsmål, som altså ikke oprindeligt var tiltænkt os: Hvad skal der stå? Skal der overhovedet være noget? Spørgsmål, som Malouel allerede har svaret på [6]. Det blanke felt forbliver tavst vedrørende dets referentielle udgangspunkt – profetien – som jo ellers bestod i et udsagn. Hvis vi forstår disse afstøbninger som tegn, hvilket vi godt kan forstå dem som, kan vi sige, at tegnet er det, som sættes i stedet for sagen selv. Når vi hverken kan tage eller vise sagen selv, altså det nærværende, må vi gå omvejen gennem tegnet. Derfor bliver tegnet også refereret til som udsat nærvær, som Derrida formulerede det i sin bog *Differance*. Det vil også sige, at der er en tidslighed forbundet med den forskel, som findes mellem betegner

og betegnet. Tænker vi på de blanke profetier, er der her ikke længere tale om en udsættelse af et nærvær, som vil gøre opmærksom på det nærværendes fravær. Her er tale om et helt konkret fravær. Et fravær, som ingen betegner gør opmærksom på. Man kunne godt argumentere for, at papirrullen i gips inviterer eller giver anledning til den tanke, at der kunne stå noget her. Men ret beset fungerer den snarere som en blank flade, hvorpå alt muligt kan projiceres. Og som, hvis det overhovedet er et tegn, så i hvert fald er et fuldkommen åbent tegn, der ikke er afledt af noget, og som derfor ikke har forgreninger ud i tegnsystemets netværk. Den klassiske semiologi siger, at tegnet på en og samme tid er sekundær og foreløbig: “sekundær efter et oprindeligt og tabt nærvær, som tegnet er afledt af; foreløbig set ud fra dette manglende og endegyldige nærvær, i forhold til hvilket tegnet er formidlende bevægelse.”⁹

Netop den måde, kunsthistorien repræsenteres på, er afgørende for den kunsthistorie, vi skaber, producerer og gør *historisk*. Og derfor er det vigtigt ikke kun at beskæftige sig med de oprindelige værker (her *Mosesbrønden*) og det, de henviser til (i *Mosesbrøndens* tilfælde Bibelen). For ved siden af de antikke og middelalderlige skulpturer, som oprindeligt var bemalede, skabes der i repræsentationen, i fremstillingen af antikken og fremefter, en anden virkelighed, som vi må forholde os til. Afstøbningerne besidder således en splittet natur: Dels *findes* de i kraft af, at de står på Afstøbningssamlingen, dels virker de også som referent for et oprindeligt kunstværk. Et begreb som oprindelse mister imidlertid værdi, fordi gipsafstøbningerne netop har gennemgået en historie, hvorved de har fået en selvstændig autoritet. Ikke desto mindre er det vigtigt samtidig at huske på, at de i og med deres gipsfarve, som er hvid, har udvisket kvalitative og essentielle træk, som er væsentlige for historien. Når man går rundt i Afstøbningssamlingen, er næsten alle skulpturerne hvide: Og vi gentager nu, at der sideløbende med en kunsthistorie i farver løber et parallelt spor i hvidt. Den bevægelse, det interval, som udgør forskellen mellem “original” og “afstøbning”, har således tabt farven. Og hermed udmærker afstøbningen sig ved en tabt forbindelse til alt det,

som formen ikke henviser til. Afstøbningen består således i en mangel, som der vel at mærke ikke gøres opmærksom på. Og netop fordi formen henviser til et *noget*, forsvinder muligheden også for at kunne tænke på det, som ikke er, det, som ikke vises. Vi lukkes med andre ord inde i en kreds af formsprog.

Afsluttende bemærkninger

At bryde med den opfattelse, at farverne er overfladiske og tilfældige, kræver i et kunsthistorisk perspektiv også, at der brydes med en bestemt tænkemåde, som placerer sandheden "inde bagved" og derfor også forstår farven som tildækkende for denne. Så længe farver opfattes som illusoriske, ja nærmest bedrageriske, er det ikke svært at forstå, at det at fjerne dem også er et led i at nå "bagom" og videre ind til det, som forestilles at skjule sig der, nemlig sandheden. I denne konstruktion, der udgøres af et dikotomisk forhold mellem det ydre og det indre, er farven hvid over tid sivet over i formernes lejr: Den hvide farve er ikke blevet opfattet som værende tildækkende, den er ikke engang blevet forstået som en farve... En sådan indstilling er kritisabel af flere grunde: At de forskellige farver ikke bliver anset som en del af originaliteten, er et alvorligt problem, for dels fremhæver Afstøbnings-samlingerne den idealiserede krop som hvid; men ikke bare det, den hvide krop bliver samtidig med at være idealiseret også den anonyme, den neutrale, hvilket også er et privilegium. Det er bl.a. i denne dobbelthed, at der opstår en magtposition, at man, som hvid krop, kan træde tilbage i anonymiteten og træde frem i det privilegerede. Det skaber et skævvredet billede af kunsthistorien. Antik skulptur i farve er ikke undtagelsen, men reglen. Ligesom middelalderens skulptur i farve ikke er undtagelsen, men reglen. Skulpturen var farvet, skulpturen er farvet.

Når jeg bruger kræfter på at illustrere noget, som kan forekomme at være en simpel pointe: fortidens skulpturer var bemalede, er det, fordi denne kendsgerning er sværere at tage livtag med end som så. Dette skyldes bl.a., at denne pointe kræver en gentænkning af bestemte værdisæt, som har knyttet an til den farveløse skulptur. Gentækningsarbejdet gøres ikke nemmere ved, at pro-

blemet vedrørende den polykrome skulpturs synlighed har et skjulested, og at dette skjulested ligger i selve den kunsthistoriske praksis; i sproget, i sort-hvid-fotografiet, i afstøbningen – i historien. Den vestlige kunsthistorie var ikke hvid, men har klædt sig i hvide klæder.

NOTER

- 1 Geschwind, 2013, p. 89.
- 2 Geschwind, 2013, p. 88.
- 3 Lindquist, 2016, p. 6.
- 4 Nash, 2008, p. 370.
- 5 Nash, 2008, p. 371.
- 6 Nash, 2008, p. 374.
- 7 Nash, 2008, p. 375.
- 8 Nash, 2008, p. 375.
- 9 Derrida, 2005, p. 56.

LITTERATUR

Derrida, Jacques: *Differance*, Det lille Forlag, 2005.

Geschwind, Rachel: "The Colors of Seduction: New Thoughts on Color Symbolism in Michelangelo's *Temptation and Expulsion from Paradise*" in Jennifer H. Finkel og Peter Lang (red.), *Renaissance Studies: A Festschrift in Honor of Professor Edward J. Olszewski*, 2013, pp. 89-98.

Lindquist, Sherry C.M.: *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*, Ashgate, 2016.

Nash, Susie: "The Lord's Crucifix of costly workmanship": Colour, Collaboration and the Making of Meaning on the Well of Moses" in Vinzenz Brinkmann, Oliver Primavesi og Max Hollein (red.), *Circumlitio*, Hirmer Verlag, 2008, pp. 356-381.

Alexandra Kollontaj: *Tre generationers kærlighed*

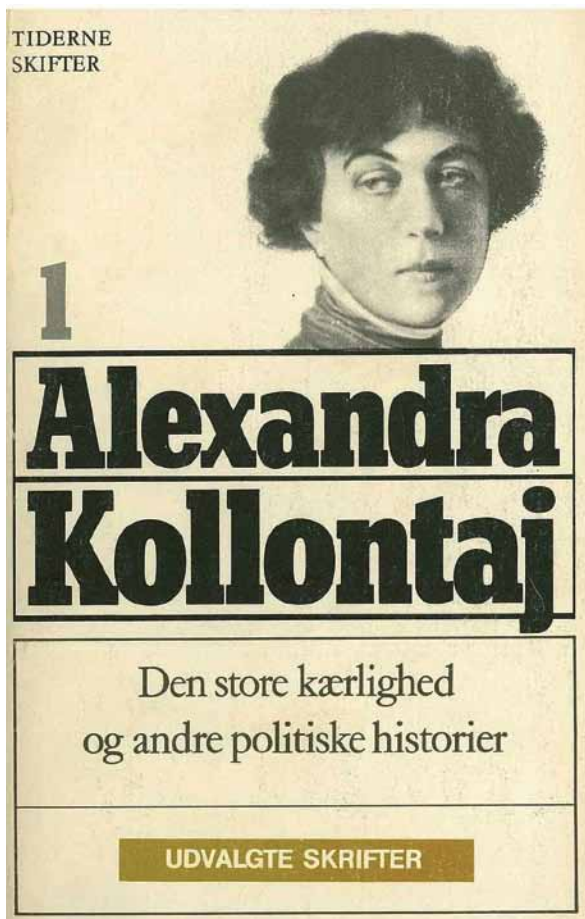
Det er rundt regnet 100 år siden, Alexandra Kollontaj skrev sine kønspolitiske tekster, herunder noveller og essays, fra 1911 til 1923. Den novelle, som jeg har valgt at skrive om til Periskops generations- og genlæsningsprojekt, *Tre generationers kærlighed*, blev udgivet i Sovjetunionen i 1923, på tysk i 1925; den er Kollontajs mest læste novelle i hendes samtid. Den blev skrevet i Norge, hvortil hun blev sendt af Lenin/Stalin i oktober 1922 på egen anmodning, og givetvis også fordi man derved fik en kendt og veltalende systemkritiker på afstand. Novellen afspejler – ligesom de andre tekster, Kollontaj skrev i denne periode – erfaringerne på godt og ondt fra de fem intensive år 1917 til 1922 med revolution og krig i Rusland/Sovjetunionen.

Novellen er – som mange andre af Kollontajs skønlitterære skrifter – delvist baseret på selvbiografisk stof. De tre generationer, som historien handler om, er først Kollontajs forældregeneration; det er hendes lærer og mentor Maria Strakhova, der har stået model til kvindefiguren i novellens første generation. Dernæst er det Kollontajs egen generation, der, som også afspejlet i novellen, omfatter både et før-revolutionært voksenaliv, struktureret i en kønsrelationsmæssigt traditionel

forstand, og et liv under de nye forhold, hvor et nyt slags kærlighedsforhold af mere kammeratskabsagtig karakter (måske) bliver muligt. Og endelig den yngre generation, der først er blevet voksen efter revolutionen, og som derfor (ifølge novellen) kan forholde sig til seksualitet og kærlighed på måder, som de ældre generationer kan have svært ved at acceptere.

Alexandra Kollontaj, 1872-1952

Født 1872 som barn af den højere middelklasse i zarens Rusland (hendes far var general) blev Alexandra Kollontaj politisk vakt, bl.a. under indflydelse af sin lærerinde Maria Strakhova. Lærerinden var engageret i oprettelsen af et skolemuseum, der samtidigt tjente som dække for politiske studiekredse og undervisning af arbejderkvinder. Kollontaj blev gift med en ung officer – af kærlighed og mod forældrenes vilje; de fik en søn, men i længden blev det ægteskabelige liv for ensformigt for den begavede og initiativrige unge kvinde. Hun fik sin far, generalen, til at betale for et studieophold i Schweiz, så hun drog af sted fra mand og barn. Sønnen var på det tidspunkt fire år, men der var en barnepige til at tage sig af ham, og Alexandras forældre stod også til rådighed. Hun kom ikke siden



Et af de tre bind af og om Alexandra Kollontaj (1977-78), som omtales i teksten.

tilbage til mand og barn, men hun fastholdt livet igennem en tæt kontakt til sønnen, og hen ad vejen også til hans søn, hendes barnebarn. Hun vendte tilbage til Rusland fra Schweiz, men i 1908 måtte hun igen drage udenlands, på flugt fra zarens politi, som jagtede hende på grund af hendes politiske aktivitet.

I den periode, hvor Kollontaj var i politisk eksil i Europa – fra 1908 til 1917, hvor hun efter zarregimets endeligt i Rusland igen kunne vende hjem – rejste hun frit omkring som socialdemokratisk agitator. Grænsekontrol og pas var der endnu ikke noget af; hun boede på skift i forskellige europæiske byer: Berlin, Paris og London, Stockholm, Oslo, København. Hun havde kontakter i alle europæiske lande og opholdt sig desuden i et par omgange i USA. Inspiration til sin kønspolitiske

tænkning fik hun ligeledes mange steder fra, dels fra den politiske praksis rundt omkring, og dels – ikke mindst – fra litteraturen. Også i ikke-socialistiske kredse var der i starten af 1900-tallet røre i de kønspolitiske tanker. Dette var den borgerlige kvindebevægelses glansperiode. I mange europæiske lande var bevægelser for kvinders stemmeret i gang, resulterende i stemmeret for kvinder omkring og efter 1. verdenskrig, i Danmark som bekendt i 1915. Kønspolitiske nybrud i hverdagslivet var også i gang rundt omkring i Europa, specielt i intellektuelle og kunstneriske kredse. Disse blev afspejlet i kunst og litteratur, og Kollontaj lod sig inspirere. Noget af det interessante ved Kollontaj er netop, at hun tager kønspolitiske tanker og nybrud op, som er opstået blandt kvinder i de mere privilegerede klasser, og prøver at se dem i arbejderklassens sammenhæng.

Kollontaj var en dygtig taler og politisk agitator med et stort netværk blandt europæiske og amerikanske socialister. Hun mestrede en række sprog, og da hun desuden var medlem af bolsjevikpartiet, blev hun af Lenin udpeget som minister for sociale anliggender i den første bolsjevikregering. Hun blev dermed også den vestlige verdens første kvindelige minister. Men hvedebrødsdagene med bolsjevikpartiet varede ikke særligt længe. Kollontaj gik af som minister pga. politiske uoverensstemmelser med Lenins linje; hun fortsatte som partimedlem på forskellige vigtige poster, men med et stadigt mere kritisk forhold til den førte politik. Bl.a. kritiserede hun som talskvinde for Arbejderoppositionen bolsjevikpartiet for at være elitært og bureaukratisk og for ikke længere at lytte til krav og forslag nedefra, fra arbejderne, fra basis. Arbejderoppositionen var en fagforeningsbaseret fraktion inden for partiet, indtil Lenin – som reaktion på Arbejderoppositionens kritik – forbød fraktioner. Men Kollontaj var uenig i partiets politik. Hun interesserede sig for hverdagslivet; hvis ikke hverdagslivet laves om, bliver der ingen socialisme. Som hun siger i sin tale for Arbejderoppositionen: "Revolutionen kan fuldbringes af klassens fortrop, men [...] det nye samfund kan kun skabes af hele klassen i dens praktiske dagligdags arbejde [...] Kommunismen kan ikke skabes ved dekret. Den kan kun skabes af levende søgen,

af periodevis fejltagelser men i hvert fald gennem arbejderklassens egen skabende kraft.”

På grund af disse uenigheder blev Kollontaj i stigende grad marginaliseret i politisk sammenhæng. Da hun samtidig også led nederlag i sit personlige kærlighedsliv, bad hun (ifølge hendes egne oplysninger) partiledelsen om forflyttelse til en fjern provins – eller til udlandet. Det blev udlandet: Norge, hvor hun blev knyttet til en nyoprettet sovjetisk handelsdelegation. I starten uden præcist definerede pligter, hvilket passede hende fint, fordi hun derved fik tid til at skrive. Men perioden af relativ frihed blev kort; Kollontaj blev snart engageret som fuldtidsdiplomat for Sovjetunionen og accepterede samtidig (de facto) at afstå fra at ytre sig politisk. Kollontaj var diplomat først i Norge og siden i Sverige, hvor hun virkede indtil slutningen af 2. verdenskrig. De sidste år af sit liv tilbragte hun i Moskva. Den samling skrifter, hvori novellen *Tre generationers kærlighed* indgår, blev Kollontajs sidste kønspolitiske udspil.

Om novellen *Tre generationers kærlighed*

Novellens rammefortælling er, at Kollontaj, i sin egenkab af leder af bolsjevikpartiets kvindeafdeling, en dag i sin post finder et tyk konvolut med påtegningen “strengt personligt”; afsenderen er Olga Sergejevna, en respekteret kammerat på en ansvarsfuld post i den nationaliserede industri. Kollontaj undrer sig over, hvad Olga Sergejevna mon kan have på hjerte af “strengt personlig” karakter. Det viser sig, at brevet handler om en krise i Olga Sergejevnas aktuelle ægteskabelige forhold, foranlediget af hendes datters forhold til hendes mand. Men brevet starter med en redegørelse for Sergejevnas egen baggrund: hendes mors og hendes egne tidligere kærlighedsrelationer. På den måde bliver det til en fortælling om Olgas mors, Olgas egen og Olgas datters måder at forholde sig til parforholdsproblemer på.

Olgas mor, Marija Stepanova, beskrives som “en af disse typiske kvinder fra halvfemserne, en utrættelig arbejder på folkeoplysningens område”. Stepanova opretter et vandrebibliotek, men denne folkeoplysende institution tjener desuden som dække for illegal politisk akti-

vitet. Marija Stepanova er en kompromisløs kvinde, for hvem “kærlighedens ret går forud for ægteskabets pligt”. Hun har (ligesom Kollontaj selv) i sin ungdom af kærlighed og mod sine forældres vilje giftet sig med en officer, men i det lange løb bliver tilværelsen som regimentskommandørens hustru for begrænset. Hun forelsker sig i den stedlige kredslæge Sergej Ivanovitj, der også drømmer om at oprette skoler og biblioteker. “Det gik som det måtte gå. En varm sommeraften mens regimentskommandøren var ude på øvelse”, finder Marija sig selv i kredslægens arme. “Bogen om ‘Vandrebiblioteker i New Zealand’ blev ulæst liggende i græsset.” Ifølge Stepanova kan man ikke elske to; der må være rent bord og klare linjer. Altså skriver hun et brev til sin mand og forlanger skilsmisse, straks. Sergej er himmelfalden, men de flytter alligevel sammen, bliver arresteret for politisk arbejde og forvist til en ikke særligt fjernliggende provins, hvor Olga så bliver født. Imidlertid opdager Marija, at Sergej er hende utro, hvorpå hun pakker sin taske, tager barnet med sig og flytter til en anden by. Marija Stepanova er i novellens sammenhæng den, der følger kærlighedens love, men som (når den elskede er utro) også betaler prisen i form af brud og fortsat liv som alenemor til den fælles datter.

Olga vokser op som sin mors elev; hun tager del i det underjordiske politiske arbejde og bliver kæreste med Konstantin, en respekteret revolutionær. Som “illegale” bliver de forvist, men det lykkes Olga at flygte fra forvisningen, tilbage til Skt. Petersborg. Her bliver hun ved venners hjælp, og for at slette sine spor, installeret som guvernante i huset hos ingeniør M. M. er borgerlig, men ivrig efter at diskutere; han er gift og har børn. Olga og M. er konstant uenige, men alligevel opstår der en stærk erotisk tiltrækning imellem dem. Konen tager på ferie med børnene, Olga og M. er alene i huset, Olga bliver gravid. Olga søger råd hos sin mor: Hvordan nu med Konstantin (som stadig er i forvisning), hvordan med M. (som jo er gift)? Marija Stepanova siger, at hun må vælge; hvis hun elsker M., må hun gøre det forbi med Konstantin, eller omvendt. Men Olga vil helst beholde dem begge to.

I novellens sammenhæng repræsenterer Olga hele to forskellige parforholdsmodeller; men hun gennemlever jo

også (som Kollontaj selv) en meget turbulent og omskiftelig periode i Ruslands historie, samt flere år i politisk eksil. Den første model, som Olga repræsenterer, er den med to kærester på samme tid; to elskere, der står for noget forskelligt. Der er dels Konstantin, kammeraten, som hun elsker, og som hun inspireres af politisk, og dels er der M., mod hvem hun føler en uimodståelig erotisk tiltrækning, men som hun overhovedet ikke er politisk på linje med. I Olgas liv fungerer de to sameksisterende kærlighedsforhold så nogenlunde i en periode, men i det lange løb bliver det med to kæresteforhold, en lille datter og et omtumlet liv for smertefuldt og for broget; jalousien lurder, og både i forhold til Konstantin og i forhold til M. dør kærligheden, fra Olgas side set.

Så, i eksilet, sker der noget nyt, og den anden parforholdsmodel, som Olga repræsenterer, træder ind på novellens scene. Det er Olgas forhold til kammerat Rjabkov, som hun møder i eksilet, og som hun lever sammen med i novellens nutid, hvor Olga skriver brev til Kollontaj. Kammerat Rjabkov er retscaffen, kompromisløs, en rigtig proletar; dertil en del år yngre end Olga. For Andrej Rjabkov er Olga politisk forbillede og lærer, han respekterer hende og sætter hende højt, samtidig med at hun også inspireres af hans måde at være på.

Den kærlighedsmodel, som Kollontaj tydeligvis vil illustrere med Olgas og Andrejs forhold, er det, som hun i essayet *Lad vejen stå åben for den vingede Eros* (også skrevet i Norge, ca. samtidig med novellen) beskriver som kærlighed-kammeratskab. Kollontaj slår her til lyd for en forståelse af kærlighed i en bredere forstand, ikke bare som noget, der foregår i et parforhold, men som "en fintmærkende følelse af andres krav, en dyb gennemtrængende bevidsthed om sin egen forbindelse med kollektivets øvrige medlemmer. Men alle disse 'sympatiske følelser' [...] udgår fra en fælles kilde: evnen til at elske, at elske ikke i snæver-kønslig forstand – men i dette ords brede betydning". Kollontaj kæmper i dette essay med at formulere en mere nuanceret og mangefacetteret forståelse af, hvad "kærlighed" er og kan være. Hun forsøger at finde frem til et nyt sprog, "nye ord for at udtrykke de mangeartede nuancer af sjælelige følelser, hvormed

sådanne sjælstilstande som kærlighed, lidenskab, tilbøjelighed, forelskelse og venskab kan gengives om end blot i en grov form". Kollontaj er interesseret i kærlighed som samfundsmæssig kraft, og hun forestiller sig – måske lidt højstemt – at i det nye samfund vil "kærligheds-solidaritet [...] vise sig at være en lige så stor drivkraft som konkurrence og egenkærlighed var for det borgerlige system". I det pågældende essay, som har hovedfokus på parforholdskærligheden, forsøger hun sig med begrebsparret "den vingede Eros" og "den vingeløse Eros". Den vingeløse Eros er den rene fysiske tiltrækning, den vingede Eros er der, hvor forelskelse og sjælelig harmoni følger med.

"Den vingeløse Eros" som parforholds-samlivsmodel repræsenteres i novellen af Olgas datter Zjenja. Olga, Andrej og Zjenja deler en etværelses lejlighed; det går på mange måder fint, alle har travlt med partiarbejde og er kun lidt hjemme; Olga synes, at Andrej er livet op på det sidste, og hun opmuntrer til, at han og Zjenja skal gå ud sammen "i teatret, til møder og til kongresåbningshøjtideligheder". Da Zjenja melder, at hun er gravid og får brug for en abort (fri abort er netop blevet indført i Sovjetunionen), fatter Olga alligevel mistanke, og ganske rigtigt viser det sig, at Zjenja og Andrej går i seng sammen, mens Olga er på arbejde og til møder. Olga bliver fortvivlet og føler sig bedraget, men hverken Andrej eller Zjenja kan se, at de har gjort noget galt. Der går jo ikke noget fra Olga; både Andrej og Zjenja er hende lige så hengivne, som de altid har været. "Du ønskede jo selv, at Andrej og jeg skulle blive venner," siger Zjenja. "Hvorfor må vi gerne åndeligt være på bølgelængde, snakke sammen, le, tænke, men kysses, det må vi ikke?" Zjenja er med på, at hvis deres forhold åbenbart irriterer Olga, så må de holde op; men se rimeligheden i det, det kan hun ikke.

Det er her, Olga (i novellens rammefortælling) skriver brev til Kollontaj med spørgsmålet, om det bare er hende, der er gammeldags og ikke fatter, hvad den ny moral går ud på. Og om Kollontaj kan hjælpe hende med at finde hoved og hale på det hele. Olga beder til sidst i brevet om en samtale med Kollontaj, og senere taler Kollontaj også med Zjenja.

Zjenjas stærkeste argument for den type kæresteforhold, som hun har (ud over Andrej er der også en anden, hun går i seng med), er, at den aktuelle situation i Sovjetunionen ikke giver mulighed for andet: "Ser De", siger hun til Kollontaj, "for at forelske sig må man have tid. [...] Men jeg har ikke tid. Der er så meget arbejde i distriktet, så mange vigtige spørgsmål, der skal løses, hvornår har vi overhovedet haft tid i alle disse stormende revolutionsår, der farer afsted?" De uforpligtende forhold er meget lettere at håndtere: "Så længe vi synes om hinanden, så er vi sammen; hvis det går i stykker – så går vi fra hinanden, og ingen har mistet noget ved det." Med hensyn til det med at elske nogen, ligger dét for Zjenja i en helt anden kategori: "Ja allerførst og mest i hele verden elsker jeg mor. [...] I en vis forstand sætter jeg hende ovenikøbet højere end Lenin."

Zjenja bebrejder sig selv, at hun ikke havde fantasi til at forestille sig, hvilket indtryk hele denne historie ville gøre på hendes mor. "Jeg ville nu give, jeg ved ikke hvor meget, for at det hele ikke skulle være sket. Og allievel," siger hun også i samtalen med Kollontaj, "helt inderst inde føler jeg, at mor har uret og at det er Andrej og mig, der har ret." Novellen slutter med Zjenjas udsagn: "Nej, jeg vil ikke elske sådan som mor har elsket [...] Hvornår skal man så arbejde?", hvorefter hun forsvinder ud af døren. Og til allersidst Kollontajs egen tvivlrådighed: "Jeg bliver stående midt i værelset og søger svar på spørgsmålet: Hvem har ret – en ny klasses fremtidige ret, med nye følelser, nye begreber og nye moralforestillinger?"

Novellen giver ingen klare svar. Men det er Kollontajs uvisnelige fortjeneste, at hun overhovedet tager denne type spørgsmål op inden for en socialistisk-kommunistisk tradition, som ellers kun ser kønsproblemer som noget med lønarbejde og ligeløn.

Kollontaj i 1970'erne

Faktisk var det netop derfor, vi i kvindebevægelsen i 1970'erne var så glade for Kollontaj. Vi læste Marx og Freud. Men Marx skrev ingenting om køn og seksualitet, og Freud, som skrev om disse ting, så tydeligvis det hele fra en mandlig synsvinkel. Det var vi trætte af. Vi mang-

lede forfattere, der var socialister, og som forholdt sig til kvinder på kvinders vilkår. Der var Clara Zetkin, leder af kvindeafdelingen i det store og før 1. verdenskrig toneangivende tyske socialdemokratiske parti. Da partiet under 1. verdenskrig blev splittet, var Zetkin på den venstrefløj, der senere sluttede sig til Lenin og bolsjevikpartiet i Kommunistisk Internationale. Men Zetkin var for kedelig og for begrænset; hun snakkede om arbejdsforhold og ligeløn; vigtige sager, javist, men hvad med kærligheden, hvad med seksualiteten? Dét var ting, som for os stod i forgrunden, og her havde Zetkin intet at komme med.

Alexandra Kollontaj, derimod! Det var en fryd at opdage Kollontajs eksistens. Kollontaj var politisk i orden, hun var socialist, medlem af bolsjevikpartiet. Og hun interesserede sig for og skrev om alle de ting omkring parforhold og seksualitet, som vi også selv tumlede med. Hun var dybt politisk og samtidig, hvad man i dag ville kalde feminist. At hun desuden var kritisk i forhold til Lenins linje, gjorde hende kun endnu mere interessant. Det matchede vores egen afstandtagen fra den noget rigide leninisme, som også trivedes på (dele af) den danske venstrefløj i 1970'erne. Det var netop Kollontajs kombination af ikke-leninistisk socialistisk politik og kønspolitiske visioner, som medtænkte seksualitet, kærlighed og parforholdsrelationer, der inspirerede nogle af os til dannelsen af Alexandragruppen i 1974. Alexandragruppen blev dannet som alternativ til Socialistisk Kvindegruppe, som var mere leninistisk og som havde Clara Zetkin som ledestjerne.

Det, der betog os ved Kollontaj, var altså det, at hun tænkte politisk, hun var socialist, samtidig med at hun også interesserede sig for ændring af hverdagslivet, af familien, af kønsrelationer osv. Kollontajs tænkning udforskede implikationerne af en af Rødstrømpebevægelsens vigtigste paroler, nemlig at det private er politisk. I Rødstrømpebevægelsens regi handlede parolen mest om bevidstgørelse; om, at de problemer, som man før som kvinde havde set som bare ens egne private trængsler – at de kunne forstås som fælles, samfundsskabte og altså politiske. Hos Kollontaj blev det noget med, i langt højere grad end den socialistiske teori tidligere havde gjort det,

at forsøge at sammentænke det personlige, private, følelsesmæssige liv med det, der foregik i større samfundsmæssige sammenhænge.

Kollontaj blev derfor en inspiration for os, der gerne ville kombinere Rødstrømpebevægelsens indsigter og landvindinger med en mere marxistisk orienteret samfundstænkning. Kollontajs skrifter gav masser af mening. Vi læste rub og stub, og en gruppe af os gik endog i gang med at oversætte (fra tysk og russisk) hidtil ikke til dansk oversatte tekster. Fra russisk takket være en russiskkyndig i vor midte: Mette Bryld. Hele herligheden blev udgivet i tre bind af forlaget Tiderne Skifter 1977-78.

Kollontaj i dag?

Men hvad så med Kollontaj i dag? Novellen er et udtryk for, hvordan Kollontaj forsøgte at se sammenhænge mellem samfundsforhold og kærlighedsrelationer. Og det faktum, at den blev meget læst, tyder jo også på, at den af samtiden blev oplevet som relevant. Kan teksten mon vendes og drejes til nutidig relevans? Nej, ikke rigtigt. Den unge Zjenja, der ikke har tid til et ordentligt kærlighedsforhold, fordi der er så meget vigtigt arbejde, der skal gøres, ses næppe som en eftertragtellesværdig livsmodel i dag. Og hvad hvis der også havde været børn? Kollontajs idealistiske forestillinger om den totale kollektivisering af både børneopfostring og husarbejde – forestillinger, som også Lenin førte til torvs – blev aldrig gennemført i Sovjetunionen. Sådan set er vores nutid i Danmark nærmere på Kollontajs ideal, i og med at børnene passes i børnehaver, skole og fritidshjem, mens forældrene – både far og mor – er på arbejde, ligesom Aarstidernes måltidskasser samt supermarkedets færdigretter klarer en del (men kun en del!) af det arbejde, der ellers skulle udføres i familiens skød. Men netop sammenliget med nutidens hverdag i Danmark for en ung familie er der én ting, som Kollontaj helt har misset, nemlig kønsmæssig lighed af det hjemmearbejde, der trods alt bliver tilbage, samt forholdet til børnene ikke mindst. Kollontaj afskaffer problemet ved at afskaffe hjemmearbejdet; men det er jo klart nok en illusorisk løsning. Selv med de bedste samfundsmæssige institutioner bliver der altid noget til

rest. Og her må mænd og kvinder dele lige. Det perspektiv – som faktisk (og med rette) fylder en del i dag, med obligatorisk barsel til mænd og så fremdeles – dét er helt fraværende hos Kollontaj.

Så, nej. Kollontaj giver ikke svar på nutidens spørgsmål. Men Kollontaj bør have klassikerstatus som feministisk pioner. Det er på mange måder interessant at sammenligne Alexandra Kollontaj med Simone de Beauvoir. Simone de Beauvoir udgav sit banebrydende værk *Det andet køn* i 1949, efter afslutningen af 2. verdenskrig. Dette værk hyldes i dag, og med rette, som en feministisk klassiker. Men man læser jo ikke de Beauvoir for hos hende at finde svar på nutidens kønspolitiske spørgsmål. Man læser for at kende sine klassikere og for at undersøge, om der måske skulle være noget, af det, de pågældende forfattere har fat i, der fortsat kan tjene som inspiration.

Kollontajs bud på forståelse af kvinders samfundsmæssige situation og hendes visioner for ændring af samme er en hel del mere radikale og vidtrækkende end de Beauvoirs. Og Kollontaj er meget tidligere ude; Kollontaj udgav nogle af sine mest prægnante kønspolitiske tekster så tidligt som i 1911, altså allerede før 1. verdenskrig. Desuden gennemlevede hun den russiske revolution; perioden lige efter 1917 i Rusland rummede et fyrværkeri af nybrud i kunst og kultur, som godt nok ikke varede særligt længe; Lenins stramme kurs satte en stopper for alt, også for Kollontajs forsøg på at tænke nyt. Som sovjetisk diplomat bevægede hun sig på en smal sti, hvor politisk nytænkning var bandlyst. Men Kollontaj var en del af det revolutionære nybrud, og hendes tanker, fx om behovet for et sprog, der nuanceret kan udtrykke forskellige former for kærlighed, samt hendes ideer om kærlighed som samfundsmæssig kraft – disse ting kan inspirere den dag i dag.

Samtlige Kollontaj-tekster, som her er citeret, er oversat til dansk og står at læse i *Alexandra Kollontaj: Udvalgte Skrifter, bind 2*; Tiderne Skifter 1977.

Bidragydere

SIGNE ARNFRED. Feminist og kønsforsker, ansat ved Institut for Samfundsvidenskab og Erhverv på Roskilde Universitet og aktiv i Center for Køn, Magt og Mangfoldighed samme sted. Var i 1970'erne aktiv i Rødstrømpebevægelsen og i etableringen af kønsforskning i Norden og i Danmark. Medredaktør og medforfatter på trebindsværket af og om Alexandra Kollontaj (Tiderne Skifter) 1977-78. Forfatter til adskillige bøger og artikler om køn og seksualitet, heriblandt *Re-thinking Sexualities in Africa* (2004) og *Sexuality and Gender Politics in Mozambique* (2011).

SOFIE OLESDATTER DENNIG BASTIANSEN.

Cand.mag. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og ansat som projektforsker ved Statens Museum for Kunst. Artiklen til *Periskop* nr. 19 er en del af forskningsprojektet *OVERLEVERINGER – en empirisk og kuratorisk undersøgelse af Kirsten Justesens praksis og arkiv*, der er støttet af Novo Nordisk Fonden (NNF17OC0025368).

MIA TINE BOWDEN CHRISTIANSEN. Cand.mag. i kunsthistorie fra Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet med speciale i kuratering og kulturarv. Ansat på Galleri Nicolai Wallner i København. Tidligere samlingsassistent på ARKEN Museum for Moderne Kunst, formidler på Louisiana Museum of Modern Art og registrator på Skagens Kunstmuseer. Ansat som kuratorassistent og performancekoordinator på Louisiana i forbindelse med udstillingen *Marina Abramović – The Cleaner*.

MATHIAS DANBOLT. Lektor i kunsthistorie ved Københavns Universitet og arbejder bl.a. med kunst, performance og museologi fra queer-, feministiske og dekoloniale perspektiver. Hans igangværende forskningsprojekt undersøger den danske kolonihistories effekter og affekter i historisk og samtidig kunst og visuel kultur. Danbolt har publiceret en række artikler i tidsskrifter og antologier såsom *Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research* (2014), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (2016) og *Racialization, Racism and Anti-Racism in the Nordic Countries* (2018).

MAI DENGSOE HANSEN. Cand.mag. i kunsthistorie fra Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet med speciale i polykromi. Tidligere studentermedhjælper og nu volontør ved Ny Carlsberg Glyptoteket.

ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN. Cand.mag. i kunsthistorie og Mads Øvlisen ph.d.-stipendiat ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet og Statens Museum for Kunst med projektet "Museet for ubehag. En undersøgelse af kunstmuseet mellem kritikken og den gode oplevelse". Tidligere udstillingsinspektør på kunsthallen Rønnebæksholm. Redaktør af *Periskop* siden 2014.

LISE MARGRETHE JØRGENSEN. BA i kunsthistorie fra Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Gymnasielærer i billedkunst på Næstved Gymnasium og HF og uddøvende billedkunstner på <http://hovedetogkoekkenet.blogspot.dk>. Redaktør af *Periskop* siden 2016.

JENS TANG KRISTENSEN. Postdoc ved kunsthistorie, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. I samarbejde med Den Frie Udstillingsbygning, Museet for religiøs kunst i Lemvig og billedkunstneren Claus Carstensen forsker Kristensen primært i begreberne “transcendens”, “tomhed som form” og “dyregørelse” inden for visuel kunst og kultur på tværs af tid og rum. Derudover har forfatteren arbejdet indgående med avantgardekunst, samtidskunst, æstetik og politik, som han har udgivet en lang række nationale og internationale forsknings- og formidlingsartikler om.

JANNA LUND. Mag.art. i kunsthistorie fra Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet; BA i kunsthistorie og museologiske studier ved Aarhus Universitet og diplomuddannelse i ledelse, kunst og kultur. Seniorkurator ved Copenhagen Contemporary. Tidligere ansættelser som kurator ved Faurschou Foundation og Galleri Christina Wilson.

PERNILLE ZIDORE. Cand.mag. i kunsthistorie fra Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet med et speciale om moderskab som normkritisk tema i samtidskunst. I 2018 udgiver hun en bog med en oversigt over de kvindelige kunstnere i Kobberstiksamlingen på Statens Museum for Kunst.

PERISKOP

NR. 19 2018

ISSN 0908-6919

