

1.

Feministisk kritik

Ditte Vilstrup Holm

1.

Feministisk kritik i samtidskunsten

Feministisk kritik har været et væsentligt tema inden for kunsten siden 1960'erne og 1970'erne. Feministisk kritik er dog ikke en entydig størrelse, men dækker over en række forskellige kritiske perspektiver på forholdet mellem køn og kunst. I fokus kan for eksempel være de sociale, økonomiske og ideologiske forhold, der præger kunstproduktionen. Et andet fokus gælder kønnets repræsentation i billedkunsten og den rolle, som en sådan kønsrepræsentation spiller for at understøtte eller modvirke eksisterende forestillinger om køn. I det følgende præsenteres nogle af de feministiske tekster, som har haft størst indflydelse på analysen af relationerne imellem kunst og køn. Præsentationen udgør samtidig en beskrivelse af de sidste årtiers udvikling inden for feministisk kunstteori og feministisk kritik i kunsten.

Linda Nochlin og 'manglen' på store kvindelige kunstnere

I den marxistisk inspirerede artikel "Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971) fokuserer kunsthistorikeren Linda Nochlin (f. 1931) på den åbenlyse mangel på betydningsfulde kvindelige kunstnere i kunstens historie. Hun spørger retorisk, om det skyldes, at kvinder simpelthen ikke har evnerne til at blive store kunstnere, og svarer selv på spørgsmålet med et "nej". Når kunsthistorien ikke rummer store kvindelige kunstnere, så skyldes det helt enkelt, at kvinder på grund af en række sociale mekanismer er blevet ekskluderet fra muligheden for at blive store kunstnere. For eksempel har kvinder ikke haft adgang til nøgenstudier på kunstakademierne, da det ikke blev anset for at være passende for kvinder at se nøgne mænd. Men det betød samtidig, at kvinder ikke i samme udstrækning som mænd havde mulighed for at træne sig i at tegne figurkompositioner, som var grundlaget for at male historiemalerier: den mest prestigefyldte genre inden for maleriet. Kvinder var med andre ord på forhånd udelukket fra at skabe den store kunst.

Der var også en række andre, mere subtile måder, hvorpå kvinder blev ekskluderet fra at udvikle en kunstnerisk karriere. Det drejer sig for eksempel om de sociale forventninger til kvinder. Selv hvis de kom fra toppen af samfundet og ikke var underlagt krav om huslige pligter, blev kvinder typisk mødt med forventninger om blot at kunne mestre kunsten på selskabeligt niveau, for eksempel ved at spille klaver til et selskab, men ikke på et professionelt niveau. Det samme gør sig i øvrigt gældende for mænd fra adelen, som heller ikke er repræsenteret blandt de store kunstnere. Ser man på den sociale baggrund for de store kunstnere i kunsthistorien, så kommer de typisk fra middelklassen, og det er ikke sjældent, at andre i familien er kunstnere, eller at de er hjulpet på vej fra en ung alder af en ældre kollega eller mæcen.

Det personlige er politisk

Nochlins artikel står stadig som en grundtekst inden for feministisk kunsthistorie, men hendes pointer er efterfølgende blevet udfordret og nuanceret. For eksempel er det påvist, at der faktisk har været en række væsentlige kvindelige kunstnere i kunstens historie, som var anerkendt som sådan tidligere, men at de i det 20. århundrede blev skrevet ud af kunstens historie. Argumentet for at 'fjerne' kvinderne fra kunstens historie var ifølge de mandlige forfattere, at de kvindelige kunstners værker ikke havde den højeste kvalitet. Ud fra de kriterier, der blev stillet op i det 20. århundrede, faldt de kvindelige kunstnere altså

udenfor. Men hvad er egentlig kriterierne for kunstnerisk kvalitet, og spiller kønnet en rolle i en sådan vurdering?

Ja, det gør i det høj grad, mener feministiske kunstnere i 1960'erne og 1970'erne. De oplever, at Nochlins pointer om kvindelige kunstneres eksklusion ikke blot var et problem før i tiden, men også sker i samtiden. Kvindelige kunstnere bliver ikke taget seriøst for deres arbejde, men bliver til stadighed fastholdt i rollen som et dekorativt objekt. Kvinder er et objekt, man kan betragte – ikke et subjekt med meninger og kompetencer til at skabe kunstværker. Som modstand herimod anvender kvindelige kunstnere eksplicit deres kroppe og personlige erfaringer i performance-værker for at synliggøre den kønnede kropslige fundering for deres politiske udsagn. Det gælder for eksempel Carolee Schneemanns (f. 1939) performance *Interior Scroll* (1975), hvor hun står nøgen på et podie, mens hun trækker en strimmel papir ud af sin vagina. Fra papirstrimlen reciterer hun en historie om en kvindelig kunstner, som oplever, at hun værdsættes for sin fysiske fremtoning, men ikke for sine kunstneriske idéer. Et slogan blandt feminister i tiden er, at "det personlige er politisk". Hos Schneeman er det kroppens køn, vaginaen, som tager til genmæle over for den objektgørelse, den udsættes for.

Kvindes kreativitet hyldes

Judy Chicagos (f. 1939) *The Dinner Party* (1974-79) er et eksempel på en anden feministisk strategi i tiden. Installationen er en hyldest til en række kvindefigurer, der er udformet som et festdækket bord. Installationen er ladet med symboler for kvindelighed. Bordet har for eksempel form som en trekant, hvilket er et klassisk symbol for kvinde. Dertil er hver plads ved bordet dækket op med fint kunsthåndværk – tekstilkunst, broderi, keramik – som er traditionelle kvindelige kreationer, men i kunsthistorien ikke er blevet vægtet lige så højt som maleri og skulptur, der har været mændenes kreative område. Tallerkenerne er dekoreret med blomster eller sommerfugle for at symbolisere det kvindelige køn.

Man kan se *The Dinner Party* som et modsvar til den mandsdominerede kunsthistorie. Installationen tilbyder en alternativ kanon ved sin selektion af historisk betydningsfulde kvinder. Værket kan fortolkes som et udsagn om, at kvinder ligesom mænd har leveret kunstnerisk kvalitet igennem historien, men at kvaliteten ved kvinders produktion blot er af en anden art end den, som præger mændenes produktion. Pointen synes at være, at kvindernes udtryksformer og produktion har haft andre former og et grundlæggende andet perspektiv, som er baseret på deres køn.

Kønnet som social konstruktion

Men kan man overhovedet tale om noget essentielt kvindeligt, som fundamentalt adskiller kvinder fra mænd? Har mænd og kvinder et grundlæggende forskelligt blik på verden? Nej, svarer en række feministiske teoretikere med stigende kraft fra slutningen af 1970'erne. Kønnet er ikke baseret på den *biologiske* forskel mellem mænd og kvinder, men udgør derimod en *kulturel* konstruktion. Den feministiske strategi skal derfor ikke være at opstille alternative kvalitetsparametre for kvinders kunst. Feminismen må afvise spørgsmålet om 'store' kunstnere og forestillinger om en ideologisk neutral kunstnerisk kvalitet. Kunstens rolle er ikke at skabe stor kunst, men derimod at kritisere og medvirke til at ødelægge samfundets stereotype forestillinger om køn. Det er blandt andet motivationen for de to feministiske teoretikere Laura Mulvey (f. 1941) og Griselda Pollock (f.1949).

Laura Mulvey og skuelysten

I artiklen "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) analyserer den britiske filmteoretiker og feminist Laura Mulvey kønnets repræsentation i Hollywood-film. Hun kigger ikke blot på filmens handling, men også på filmens klipning og brug af zoom og andre visuelle teknikker. Hvor den mandlige helt typisk fremstår som et aktivt handlende subjekt både i kraft af plottet og hans visuelle præsentation, understreges kvindens status som et smukt objekt ved, at filmens handling periodisk fryses i rene *stillbilleder* af hende. Mulvey trækker på den franske psykoanalytiker Jacques Lacans (1901-1981) teorier om lyst og identitet [læs mere om Lacan i kapitlet "Tendenser i samtidskunsten"] for at pege på, at filmen på den måde etablerer en identitet mellem beskueren og den mandlige helt. Kvinden serveres for både helt og beskuer som et appetitligt objekt. Skuelysten, som vækkes af filmen, medvirker til at fastholde en særlig repræsentation og forestilling om kvinden. Den lyst vil Mulvey ødelægge ved i artiklen at afsløre de mekanismer, som skaber lysten.

Et lignende angreb på stereotypiske kønsrepræsentationer findes også i samtidens billedkunst. Den amerikanske konceptkunstner Barbara Krugers (f.1945) collage *I shop therefore I am* (1987) kan her tjene som eksempel. I værket genanvender hun billeder og udsagn, hun har fundet i samtidens magasiner og mimer herigennem tidens kapitalistiske markedsførelse. Collagen synliggør en særlig kapitalistisk ideologi, hvor man ikke blot køber forbrugsgoder, men også sin identitet. Værket er et feministisk forsøg på at forstyrre den måde, hvorpå kvinder bliver presset ind i nogle særlige handlemåder og roller i kraft af reklamernes budskaber.

Griselda Pollock og det kritiske kønsblik

Den engelske kunsthistoriker Griselda Pollock er en af de mest markante stemmer i feministisk kunstteori. Hun er som Nochlin marxistisk inspireret, men i øvrigt adskiller de sig i deres tilgang til forholdet mellem kunst og køn. For Pollock er spørgsmålet om 'store' kvindelige kunstnere ikke relevant, eftersom hun anser selve forestillingen om 'stor' kunst for at være bundet op på en borgerlig ideologi. Kunstens og kunsthistorikerens rolle handler for hende om at undersøge og diskutere samfundets ideologier. Hendes analyse-strategi kan til en vis grad sammenlignes med kunsthistorikeren T. J. Clarks (f. 1949) strategi, som bliver præsenteret i teksten "Kapitalismekritik i samtidskunsten" her på hjemmesiden. Hun fokuserer ligesom Clark på værkernes bidrag til deres samtids politiske og sociale forhold. I modsætning til Clarks analysestrategi er kønnet dog det absolutte omdrejningspunkt for Pollock.

Det gælder for eksempel hendes analyse af kvindelige impressionistiske kunstnere i bogen *Vision and Difference* (1988). De kvindelige impressionister regnes typisk ikke blandt de væsentligste af impressionisterne, men ifølge Pollock skyldes det sociale restriktioner. I modsætning til de mandlige kunstnere var kvinderne nemlig begrænsede i deres mulighed for at færdes frit omkring i storbyen, hvis de skulle opretholde deres sociale anseelse. Derfor kunne de ikke lige som mændene portrættere storbyens nye spektakulære liv. I stedet holdt de sig til motiver, de havde adgang til, som for eksempel hjemmets praktiske gøremål. For Pollock er dette dog ikke den væsentligste pointe. Det interessante for Pollock er, at de kvindelige impressionister i deres værker markerer den fysiske grænse for deres sociale liv ved motivisk at betone grænsen mellem det private og det offentlige liv. Værkerne tematiserer så at sige i hendes analyse forskellen imellem kønnene.

Pollock er repræsentant for en feministisk kritik, der skelner imellem et biologisk køn og et kulturelt konstrueret køn. Det danske sprog skelner ikke mellem de to typer køn, men det gør det engelske sprog. Det biologiske køn kaldes her for 'sex', mens det kulturelle køn hedder 'gender'. Der er således sat et tydeligere skel imellem de to forestillinger om køn. I 1980'erne, hvor ideen om køn som kulturelt bestemt dominerer, er retorikken skarp overfor de foregående årtiers biologisk funderede og essens-orienterede feminisme med dens alternative kvindehistorier. Den kritik rammer også kropskunstnere som for eksempel Carolee Schneemann, hvis værk *Interior Scroll* (1975) blev diskuteret ovenfor. Kropskunstnerne bliver anset for politisk naive på grund af deres iscenesættelse af kvindekroppen. For en teoretiker som Pollock, der anser kønnet for en kulturel konstruktion, er kropskunstnernes brug af deres egne nøgne kroppe ikke med til at fremme kvindens position som subjekt med selvstændige meninger. Det fastholder forestillingen om kvinden som krop eller objekt.

Amelia Jones og den performative identitet

En af de skarpeste yngre kunsthistorikere, Amelia Jones, har dog et andet blik på 1960'ernes og 1970'ernes kropskunst. Hun mener, at Schneemann i sit værk *Interior Scroll* (1975) indtager en dobbeltrolle, hvor hun både er skaberen og et objekt i sin egen performance, og at man som beskuer er meget opmærksom på denne dobbelthed. Man kan ikke blot se Schneemann som krop. Det skyldes også, at hun som krop ikke fremstår konform med samfundets forestillinger om kvindekroppen. Kroppens køn er meget eksplicit en del af hendes performance, men den fremstår ikke som et 'pænt' billede. Jones mener, at kropskunsten i kraft af kroppens involvering i det kunstneriske udtryk etablerer en flertydighed i fortolkningen af kunstneren, der er mere produktiv end de kønskonstruktivistiske feministers forsøg på at undsige sig at de har en krop og at den spiller en rolle. Hos Schneemann kommer man ikke uden om kroppen, men det er både kunstner og beskuer som bliver kroppe, men vel at mærke ikke udelukkende kroppe.

Judith Butler: det performative køn

Teoretisk er Amelia Jones inspireret af filosofen Judith Butlers (f. 1956) teorier om køn og performativitet. Ifølge Butler er vi født ind i en social sammenhæng, som i kraft af sin organisering og sin måde at tale om køn og seksualitet på forhånd bestemmer, hvilke muligheder for køn og seksualitet, som ikke bare er socialt tilladte, men overhovedet er mulige at forestille sig. Vi er altså ikke frie til at agere og udtrykke os, som vi vil for at skabe vores personlige kønslige og seksuelle identitet. Vores handlinger og udtryk kommer nødvendigvis til at gentage allerede eksisterende kulturelle forestillinger om køn og seksualitet, og det i en sådan grad, at disse forestillinger efterhånden fremstår naturlige for os og altså ikke som kulturelt konstruerede. Køn er på den måde performativt for Butler, idet den skabes ved, at vi gentager kulturelle udtryk og handlinger.

Et afgørende argument for Butler er, at der biologisk ikke blot findes to køn, men faktisk et helt spektrum af forskelligt kønnede kroppe, lige fra variationer i kroppens udtryk af femininitet og maskulinitet til egentlige mellemløst mellempositioner mellem det kvindelige og det mandlige. Når vi forstår dette kønsspektrum som blot to forskellige køn, så fastholder vi to idealformer, som alle kroppe skal forholde sig til. Hun argumenterer derfor for, at vi skal lade være at definere kvinden – eller for den sags skyld manden – og i stedet åbne op for, at individer igennem et frit begær kan definere deres egen identitet. For eksempel ved at afholde sig fra at operere børn, som ikke bliver født med et klart mandligt eller kvindeligt køn – hvilket ellers har været praksis. De kulturelle normer handler altså ikke bare om, hvilke rettigheder og roller kvinder har i

samfundet, men går ind og påvirker det biologiske køn. Der er dog hverken en biologisk essens eller kulturel fast norm hos Butler. De kulturelle normer er stærke, men de kan ændres gennem gradvise ændringer i vores forståelse af krop, identitet og seksualitet.

Queer teori

Judith Butler er en af de centrale teoretiske kilder for den teoretiske retning, man kalder queer teori. Begrebet 'queer' antyder dets relation til bøsser og lesbiske, og det er også et tidligere nedsættende ord for homoseksuelle, som er blevet brugt – af homoseksuelle selv – til at beskrive denne nye teoretiske retning. Queer teorien slår igennem i slutningen af 1980'erne og begyndelsen af 1990'erne og forbinder en række forskellige kritiske perspektiver med fokus på problemstillinger vedrørende identiteter, som falder uden for det såkaldt hetero-normative, dvs. normen om, at man skal være heteroseksuel og ønske at indgå i et parforhold med en person af det andet køn for at stifte familie.

Queer teorien har udgangspunkt i bøsse og lesbiske studier, dvs. studier i de særlige vilkår, som gør sig gældende for bøsser og lesbiske i et samfund, hvor flertallet anses for at være heteroseksuelle. Et lige så væsentligt udgangspunkt for queer teorien er dog den radikale feministiske kritik af samfundets eksklusionsmekanismer og den måde, som en biologisk og seksuel normalitet bliver opretholdt. Queer handler derfor heller ikke specifikt om homoseksuelle, men generelt om at kritisere tendenser til at afvise og underminere muligheder for at etablere en alternativ identitet i forhold til den dominerende heteroseksuelle identitet. Det handler tillige om at støtte op om alternative måder at leve på og realisere sig selv.

Queer teori er dog ikke bare udtryk for en teoretisk nytænkning inden for feminismen. Den er også motiveret af en yderligere indbyrdes uenighed inden for feminismen. I slutningen af 1980'erne og starten af 1990'erne bliver det klart, at ikke alle kvinder føler sig lige godt repræsenteret af den herskende feministiske kritik. Den fremstår primært relevant for vestlige, hvide middelklassekvinder i deres kamp imod det vestlige samfunds patriarkalske stereotyper. Kvinder fra arbejderklassen eller med andre etniske tilhørsforhold har andre typer af kampe at kæmpe end de hvide middelklassekvinder. Queer vil derfor også rumme pluraliteten af en flertydig eller hybrid identitet, hvor ikke blot køn, men også race, etnisk tilhørsforhold og seksuel orientering spiller en rolle. I teksten på hjemmesiden om "Postkolonial kritik i samtidskunsten" introduceres der mere grundigt til de teorier, der er udviklet for at diskutere og analysere problemstillinger, som knytter sig til race og etnisk tilhørsforhold i relation til de dominerende hvide og vestlige identiteter.

Køn og kroppe i samtidskunstens værker

I princippet kan man analysere alle samtidskunstværker ud fra feministiske eller queer-teoretiske perspektiver, men hvis værkerne eksplicit tematiserer køn og seksualitet, vil der være udgangspunkt for en mere kompleks og interessant analyse. Det er for eksempel tilfældet med kunstnergruppen Ingen Frygt, som i deres performances arbejder med kostumer, der demonstrativt fremhæver en kvindelig seksuel fysiognomi. Bløde udstoppede stofskulpturer af forstørrede kusser og livmodere indgår for eksempel i deres repertoire, og de refererer på den vis tilbage til 1970'ernes seksuelt eksplicite kropskunst og fokus på kvindeligt håndværk som syning. I Ingen Frygts tilfælde er 'kropsdelene' dog konstruerede og del af en kønslig maskerade, som altså snarere end at repræsentere en biologisk essens, performer en kulturel

forestilling om køn og seksualitet. De kønslige markører er størrelsesmæssigt overdrevet og kan derfor virke groteske og afskyvækkende, men samtidigt er materialerne bløde og imødekomende for berøring og kan dermed fremstå tiltrækkende. Værkerne sætter på den måde en række forestillinger og følelser om køn i gang hos beskueren.

Den amerikanske kunstner Matthew Barney's forskellige kroppe i film-serien *Cremaster* (1994-2002) kan ses som udtryk for 'queer' kroppe. Temaet for *Cremaster* er det mandlige fosters udvikling fra en intetkønstilstand til en mandlig kønnet tilstand, og det viser Barney via en række metaforer, hvor specifikke og meget anderledes kroppe indgår. Kroppene kan for eksempel være ødelagte, hullede, beskårne eller blodige. Kroppene graver tunneller igennem slim, gemmer sig i huler eller går i symbiose med andre levende væsener. Barney's univers præsenterer på den måde en kompleks biologisk proces som en alt andet end afklaret og ordnet krop, der derfor ikke passer let ind i vores kulturelle eller biologiske kategorier for køn.

Det er ikke alle kunstnere, som er lige så kropsligt eksperimenterende, men derfor kan kønnet godt være i centrum i deres værker. Stilen i den amerikanske kunstner Elizabeth Peyton's malerier giver indtryk af, at malerierne er malet af en ung teenage-pige. Stregen er spinkel og sart, og det medfører, at alle motiver bliver farvet af det teenage-blik, man forestiller sig er afsender på billederne. Motiverne understøtter denne fortolkning, fordi de typisk udgøres af hendes kærester og popstjerner og andre kendte fra ugebladene. Peyton's malerier fremstår på den måde som en ung piges fortolkning af virkeligheden, der måske snarere end at udfordre stereotyper om køn og kvinder, bekræfter dem, eller gør de?

Maskulinitet

Den danske kunstner Nils Erik Gjerdevik er meget opmærksom på, at form og farve kan udtrykke noget om køn. Når han vælger pastelfarver til sine abstrakte malerier og skulpturer, er det blandt andet for at distancere sit arbejde fra de traditionelle seriøse mørke farver, som prægede højmodernismens abstrakte ekspressionisme, der siden er blevet kritiseret for en diskriminerende forestilling om den hvide, vestlige mand som universel fortolker af kunsten og verden. Gjerdevik's pastelfarver skaber i stedet associationer om femininitet, men også det uhøjtidelige, måske endda barnlige og kreative? abstrakte malerier behøver ikke at være tungsindige for at være seriøse.

Maskuliniteten er generelt kommet under kritisk behandling i samtidskunsten. I takt med at mandens rolle har ændret sig i løbet af det 20. århundrede, og vi er blevet mere bevidste om de normer og værdier, vi tilegner os og viderefører i vores samfund, er den traditionelle maskulinitet kommet under angreb. Men hvordan påvirker denne forandring hvide middelklasse mænd med en heteroseksuel tilbøjelighed? Hvordan skaber de sig en identitet i dette nye 'queer' sociale rum? Den danske performancekunstner Peter Callesen sætter fokus på det dilemma. En række af hans performances vidner om drengens eller mandens kamp for at få den form for succes, som traditionelt er knyttet til den maskuline identitet. Når han forsøger at sejle på en tømmerflåde af pap, er det ikklædt et gammeldags drengekostume. Når han bygger slotte af papkasser, kan det fortolkes som et udtryk for, at manden skal sikre sit slot. Maskulinitetens klassiske succeskriterier virker dog ret uopnåelige i Callesens performances. Helten mislykkes gang på gang. Måske er det netop, fordi den slags succeskriterier ikke længere fungerer?

Feministisk kritik i samtidskunsten: sammenfatning

Den feministiske kritik retter sig imod samfundets patriarkalske struktur og stiller spørgsmål til kønnets repræsentation og kvinders rolle i samfundet. Det handler om kvindelige kunstners muligheder for at opnå anerkendelse som kunstnere, og det handler om kvinders position i samfundet. I bredere forstand handler den feministiske kritik om vores forståelse af krop, køn og livsstil overhovedet, sådan som det er blevet tematiseret af nyere feministiske positioner og af queer teoretiske positioner. Det handler om, hvilke former for identitet og måder at leve på, der er accepteret i vores samfund. Her er både femininitet, maskulinitet og opgøret med samfundets hetero-normative struktur på spil.