



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

350

Mastergradsoppgave i kunsthistorie

Høstsemester 2014

**Kunstneren som den *andre*. Et feministisk perspektiv
på Ane Lan; Kjønn, representasjon og kollektiv
kvinnelighet i *Woman Of The World, Pacto
Femininum* og *The Suffragette Song***

Eva Lene Gilje Østensen

Abstract

Much contemporary art concerned with issues related to women have been influenced by different feminist theoretical approaches. This thesis aims to take a close look at three art works by the Norwegian artist Ane Lan, and his artistic persona, using different feministic theoretical perspectives. Ane Lan is a character established by the artist Eivind Reierstad (1972-). I first examine how he establishes his female perspective and then connect this process to Judith Butler's performativity theory. His female persona is introduced in order for him to explore issues that he himself connects to female experiences. In addition to establishing Ane Lan, he also creates several other female characters, which I will look into what represent. The three art works are concerned with visual regimes, power structures, and how women oftentimes are structured as objects, in opposition to the male subject position. In the analysis of *Woman Of The World* I aim to examine how Lan's use of stereotypes can shed light on how the female characters he creates, reflect this particular way of structuring someone through vision. *Pacto Femininum* thematizes certain experiences, which Lan defines as female. The effects of his establishment of female experiences will be put in connection to Sandra Harding's feminist standpoint theory. *The Suffragette Song* contextualizes the British women for votes movement, also known as the Suffrage movement. By using different means Lan places himself in a historical and spiritual connection with the suffrages. In the last part of this text I will consider the outcome of the artist's reawakening of the suffrage period.

Innholdsfortegnelse:

Forord 5

Innledning 5

Kapittel 1: Presentasjon av verkene, 10

Presentasjon av *Woman Of The World*, 10

Presentasjon av *Pacto Femininum*, 13

Presentasjon av *The Suffragette Song*, 16

Kapittel 2: Kunsthistorisk kontekst og verkenes teoretiske slektskap, 19

Fotografi og iscenesettelse, 20

Selvet i postmodernismen, 20

Iscenesettelse, Ane Lan og fotografisk slektskap, 22

Iscenesettelse som representasjonskritikk, 25

Performance, 27

Verkenes tilhørighet og slektskap, 29

Historisk bakgrunn og nye kvinnelige uttryksmåter, 31

Hovedorienteringer feministisk teori, 33

Kapittel 3: Kunstnersubjektet, 37

Ane Lan som kunstnerisk uttrykk og slektskapet til personaperformance, 37
Judith Butlers performativitetsteori, 39
Sosialt og biologisk kjønn; what a drag !, 42
Kjønnsoverskridelse, multiple muligheter, 43
Lans kjønnsoverskridelse; *dragshow*, *passing* eller *cross-dressing?*, 45
Lan og "Girling", 47
Ane Lans subversive potensial, 49

Kapittel 4: *Woman Of The World* (2008), 52

Representasjoner av etnisitet del 1; den afrikanske kvinnen, 54
Representasjoner av etnisitet del 2; den islamistiske kvinnen, 56
Orientalisme og et kritisk blikk på vestlig kulturessensialistisk praksis, 57
Vestlig kulturtradisjons privilegiering av syn og menn, 58
Representasjoner av etnisitet del 3; den vestlige kvinneskikkelsen, 58
Representasjonssystemer og maktstrukturer, 60
Sangen, 61
Refleksjonen av ens eget speilbilde, 63

Kapittel 5: *Pacto Femininum* (2009), 64

Sang *Pacto Femininum*, 66
Kjønn og maktstrukturer, 67
Sandra Hardings standpunkt epistemologi, 68
En standpunktteoretisk lesning av *Pacto Femininum*, 71
Iscenesettelsen av kvinnelige avmaktserfaringer, 72
"Outsider-within"?, 73
Effekter av *Pacto Femininum*; sosial "uorden?", essensialisme og bekreftelse av kjønnsnormer?, 74

Kapittel 6: *The Suffragette Song* (2013), 77

Lans plassering i suffragettekonteksten; en teknologisk utvidelse av selvet, 78
Sangtekst *The Suffragette Song*, 79
Identifisering med WSPU, 82
Suffragettekampanjens historiske bakgrunn, 83
Lans gjengivelser av suffragettene bildemateriale, 84
Prosesjoner og demonstrasjoner; suffragettene som offentlig skue, 84
Framstillinger av symbolske kvinneskikkelser, 86
Martyr og heltinneideologi som visuell representasjon, 90
WSPUs bruk av portrettfotografiet, 93
Effektene av Lans innskriving i suffragettekonteksten, 93

Kapittel 7: Avslutning, 95

Avslutning, 95

Litteraturliste, 97

Visuelle kilder, 101

Internettkilder, 103

Vedlegg, 104

Suffragette song, sangtekst, 104

Forord

Min masteroppgave i kunsthistorie skulle egentlig dreie seg om kristen middelalderkunst. Det var i hvert fall det jeg så for meg da jeg begynte på kunsthistoriestudiet. En dag gikk det imidlertid opp for meg at masteroppgaven kunne være en god anledning til å kombinere to interesser; kunsthistorie og feminisme. Jesus måtte altså vike for feminisme og maleriet for performance. Under arbeidet med oppgaven har jeg fått mye oppmuntring fra venninner og søstre og det vil jeg takke dem for. Hege og Åse fortjener også stor takk for å ha bidratt med gode råd. Det samme gjør mine foreldre, for hjelpsomhet og oppmuntring. Takk også til Leifen for hans gode humør og elskverdige vesen. Min veileder Sigrun Åsebø fortjener tusen takk for uvurderlig god hjelp; hun har gitt gode råd, hjulpet meg med å sette stoffet i perspektiv og hun var dessuten i stand til å se klart gjennom den tåkeheimen denne oppgaven var i sine tidlige dager. Størst takk skal min kjæreste Pedro ha for alle samtaler som har hjulpet meg videre når jeg har stått fast, for å dele av sin innsikt og bidra med sitt kloke hode for å gjøre mitt klokere. Selvsagt skal han også ha takk for tålmodigheten han har utvist i forbindelse med alle spørsmålene mine om preposisjonsbruk.

Innledning

Feministiske innfallsvinkler til kunsthistorien har gjerne hatt som formål å utfordre det maskuline paradigmet som har preget feltet. Som et ledd i redefineringen av vestlig kunsthistorisk kanon har det vært nødvendig å belyse underliggende strukturer for menns dominerende av kunstfeltet, samtidig som kvinnelige kunstneres sosiale og historiske omstendigheter har blitt undersøkt. I løpet av denne prosessen har verk laget av kvinner blitt gjenoppdaget og i visse tilfeller også inkorporert i kanon. Flere hovedanliggender for feministisk kunst og teori har også vært å problematisere hvordan kjønn – særlig kvinner - til enhver tid representeres i kunsten og bryte med synsregimer som objektiviserer kvinner.

Mye nyere feministisk tenkning tar utgangspunkt i tradisjonen som initieres med Simone de Beauvoirs *Det annet kjønn* fra 1949. Hun beskriver der hvordan menn inntar subjektrollen og kvinner blir objektivisert og gjort til *det annet kjønn*. Dette på grunn av sosiale forhold og visse antagelser om kjønn, identitet og seksualitet. Oppfattelsen av kvinnen som objekt og

menn som subjekt, er produsert ifølge de Beauvoir og sosialt internalisert i både kvinner og menn.¹ Fra slutten av 60-tallet og fram til i dag, har feministisk orientert kunst diskutert hvordan best mulig gi - og forsøkt å gi - en tilstrekkelig, variert og autentisk framstilling av kvinner. Den norske samtidskunstneren Eivind Reierstad (1972) opptar seg med denne tematikken. Han er utdannet ved Kunsthøyskolen i Oslo og har også studert etnologi ved Universitetet i Oslo.²

Kunstneren jobber med ulike medier som performance, fotografi, musikk, tegning og video og benytter seg selv i ulike framstillinger for å undersøke problemstillinger knyttet til tema som representasjon av kvinnelighet, identitet, kjønn, etnisitet, klasse og historie. Reierstads kunstneriske utgangspunkt er kjønnsoverskridende og en iscenesettelse av seg selv som karakteren *Ane Lan*.³ Denne karakteren har et kvinnelig uttrykk, men blir av kunstneren selv referert til som *han*.⁴ Kunstnerens iscenesettende praksis kjennetegnes også av at han framstiller andre kvinneskikkelser utover Ane Lan og av at han fordreier stemmen. Sang er vesentlig i Lans praksis; ved å alterere stemmen problematiserer han kjønn også på vokalt nivå.

Denne oppgaven omhandler tre av Lans verk, *Woman Of The World* (2008), *Pacto Femininum* (2009) og *The Suffragette Song* (2013), der iscenesettelse, relativisering av kjønn og representasjon av kvinnelighet, står sentralt. Kjernen i verkene korresponderer med tema som ulike feminismer opptar seg med og jeg vil derfor lese verkene i et feministisk perspektiv; der kvinner og tema relatert til kvinner står sentralt.

Reierstad har laget kunst under pseudonymet Ane Lan siden 2002. Navnet er en variant av en britisk, militær suffragettes navn, Anne Land.⁵ Et gjennomgående trekk ved Lans praksis er at han tematiserer kvinnelighet innenfor teoretiske, psykoanalytiske, politiske, sosiale eller kulturelle rammer. Dette er også tilfellet i Lans nyeste prosjekt, *Fødsel* (2014) hvor han benytter den bulgarske teoretikeren Julia Kristevas essay *Stabat Mater* som teoretisk omdreiningspunkt.⁶

¹ Sampson, "Simone de Beauvoir" i red Egeland, et al, *Kjønnsteori*, 9

² Lan, (<http://www.anelan.com/anelancv.pdf>, 11.11.13 kl 15.38

³ Ane Lan betegner også tidvis et performancekompani med flere involverte. Hordaland Kunstsenter, 11.11.13, kl 15.28, <http://www.kunstsenter.no/ane-lan-persona/>

⁴ jeg bruker det personlige pronomenet *han* om Lan fordi det er i overensstemmelse med hvordan Lan omtales på sine egne nettsider - "...the male performance artist Ane Lan...". Ane Lan, <http://www.anelan.com/THE%20SUFFRAGETTE%20SONG%20presentation.pdf>, kl 13.57, 03.02.14

⁵ Issuu, <http://issuu.com/nabroad/docs/maag2?e=1890690/2027043>, 05.05.14, kl 13.07

⁶ Knipsu, <http://knipsu.no/anelan/>, 30.04.14, kl 19.08

Ved siden av å ha hatt solo- og gruppeutstillinger i inn- og utland, har kunstneren deltatt ved flere internasjonale video- og filmfestivaler og han er kjøpt opp av blant annet The Museum of Contemporary Art i Krakow, Preus Fotomuseum i Horten, The Documenta Archive i Kassel og av The Museum of New Art i Detroit.⁷

Det første kapittelet vil være en presentasjon av verkene. I kapittel to vil jeg plassere verkene i deres kunsthistoriske kontekst og se på deres forbindelse til feministisk teoritradisjon. Iscenesettelsen fra mann til kvinne i det kunstneriske utgangspunktet, vil bli sett i sammenheng med iscenesettelse som fenomen og tendens i postmoderne fotografi. For å plassere verkene i deres fotografiske slektskap vil jeg trekke noen linjer mellom Lans fotografiske iscenesettelser til kunstnere som i varierende grad benytter iscenesettelse og andre virkemidler som jeg også finner igjen hos Lan. Performance er ved siden av fotografi, et av hovedmediene i Lans tre verk. Jeg vil gi en definisjon av moderne performance som kunstform, før jeg ser på hvordan Lans praksis beveger seg innenfor definisjonen, samtidig som han til tider bryter med noen av dens grunnprinsipper. Deretter vil jeg forsøke å gjøre rede for verkenes tilhørighet innenfor feministisk orienterte performance- og teoritradisjoner. Særlig relevante tematiske tendenser i performance de siste fire tiår og sammenhengen mellom feministisk tankegods, kvinnefrigjøringen og performance vil bli belyst.

Kapittel tre omhandler kunstnersubjektet. Jeg vil gjøre rede for kunstnerens iscenesettende, kjønnsoverskridende praksis og etableringen av Ane Lan. Dette vil jeg knytte til teoretikeren Judith Butlers (1956-) teori om *performativt* kjønn. I forlengelsen av den sosialkonstruktivistiske tanken om at mening og begreper er produsert og konstruert, heller enn fastlåste fra eksistensnivå, problematiserer Butler begreper og kategoriseringer og ikke minst effektene og konsekvensene av disse. Vår oppfatning av kjønn viser ikke tilbake til noe iboende, naturlig ved mennesket, men er i følge Butler, skapt av ulike vitenskapelige diskurser. Kjønnssidentiteten – og subjektet – formes av aktive, repetitive prosesser som Butler kaller performative. Dette foregår under påvirkning fra ulike diskurser – praksiser som former objektene de omhandler – som individet omgir seg med.⁸ Framfor å *være* kjønn, hevder Butler at vi *gjør* kjønn. Butler oppfatter altså kjønn som resultat av ulike praksisers heteroseksuelle preferanser og mener det er viktig å destabilisere *det hetereonormative regimet*. Dette regimet

⁷ Lan, <http://www.anelan.com/anelancv.pdf>, 11.11.13 kl 15.45)

⁸ Egeland og Jegerstedt i red Egeland, et al "Diskursiv tilnærming" i *Kjønnsteori*, 70

har utelukkende rom for “forståelig” kjønn og gjør at oppfattelser av at det eksisterer koherens og kontinuitet mellom biologisk og sosialt kjønn, seksuell praksis og begjær, opprettholdes.⁹ Butler framholder forskjeller mellom kvinner og vil unngå dikotomiserte kjønnskategoriseringer som *kvinner* og *menn*. Identiteter som ikke føyer seg inn i disse kategoriene, kan bidra til å nyansere våre måter å tenke om kjønn, i følge Butler. For å vurdere hvilke effekter Lans kjønnsbaserte transformasjon får, vil jeg skissere opp ulike former for kjønnsoverskridelse og se på hvordan Lans uttrykk forholder seg til disse. Til slutt vil jeg undersøke om kunstnersubjektet og hans verk kan sies å representere en dekonstruksjon av kjønn og hvorvidt hans praksis er i stand til å destabilisere kjønnsnormene, eller om han tvert om bekrefter dem.

I *Woman Of The World* iscenesetter Lan seg selv som seks ulike kvinneskikkelser. Disse har vidt betydningspotensiale og relaterer seg på forskjellige vis til ulike maktstrukturer som er operative i vår måte å lese, se og forstå konsepter, ideer og omgivelser på. Kapittel fire vil ved hjelp av kulturteoretikeren og sosiologen Stuart Halls (1932-2014) teoretisering av representasjonssystemer, se nærmere på effektene av Lans seks framstillinger. Representasjoner forbinder mening med språk og bilder og er en essensiell del av meningsskapende prosesser, i følge Hall.¹⁰ Han bygger, som Butler, på sosialkonstruktivistiske ideer, som går ut på at mening dannes ved hjelp av vår måte å forholde oss til verden på, heller enn at noe foreligger med predeterminert betydning. Vår oppfattelse av identitet og kjønn er kulturbetinget og det er i følge Hall, på bakgrunn av gjenkjennelse av likheter eller markering av forskjeller, at vi identifiserer oss med, eller skiller oss fra andre.¹¹ Representasjonssystemer er på den måten også et maktforhold der majoriteten eller den dominante part, framstiller minoriteter eller sine motsetninger, slik de selv definerer dem. I lesningen av *Woman of The World* vil jeg forsøke å synliggjøre at Lans representasjoner inngår i maktsystemer som konnoterer til spesifikke forestillinger om dem. Jeg vil undersøke hva de betyr i en tradisjon som bygger på kulturessensialisme - der framstillingene fungerer som del av et naturlig system og betyr det samme som de forestiller - og forsøke å finne ut om en sosialkonstruktivistisk tilnærming kan avdekke andre, ulike meningslag.

⁹ Butler, *Gender Trouble*, 60

¹⁰ Hall, ”The Work Of Representation” i *Representation*, 15-18

¹¹ Hall, ”Introduction” i *Representation*, 6-10

I *Pacto Femininum* iscenesetter Lan erfaringer knyttet til kvinner. Fordi han kjønner erfaringene som iscenesettes, leser jeg *Pacto Femininum* som et uttrykk for at han tematiserer kvinnelige fellesskap og oppfatningen av at det eksisterer noe felles for kvinner. På dette grunnlaget vil jeg i kapittel fem undersøke om verket kan forstås i tråd med feministisk standpunktteori. Deler av vitenskapsteoretikeren Sandra Hardings (1935-) standpunktteori vil i denne sammenhengen bli presentert og benyttet som teoretisk bakgrunn for min undersøkelse. Hardings feministiske prosjekt forutsetter en aktiv feministisk identifisering med kvinner som gruppe. Hun vektlegger også faktorer som virker forenende for kvinner, slik at mest mulig objektiv kunnskap om kvinner kan produseres. Min konklusjon fra kapitlet om kunstnersubjektet vil bli videreført til dette kapitlet, med det i sikte å vurdere om Lans kvinnelige perspektiv makter å gi ham innsikt i den erfaringsverdenen han etablerer. Jeg vil også se *Pacto Femininum* i sammenheng med Hardings politiske agenda for å vurdere om verket kan leses som et forsvar for en essensialiseringspraksis hvis mål er kaste lys over marginaliserte kvinnegrupper og dermed bekrefter et feministisk standpunktteoretisk perspektiv.

Den multimediale performansen *The Suffragette Song* tematiserer feministisk aktivisme og relaterer seg til kvinnelig gruppeidentitet. I kapittel seks, vil jeg ved å peke på virkemidlene Lan benytter, bringe klarhet i hvordan han skriver seg selv inn i denne konteksten. Lan gjengir suffragetteorganisasjonen WSPUs framstillinger av seg selv i performansen og jeg vil også belyse suffragettes visuelle bildespråk og utdype hvordan framstillingene bidro til å etablere deres kollektive identitet. Framstillingene favnet et stort betydningspotensiale og konnoterte til forskjellige forestillinger om kvinner og til kjønnsnormer i suffragettes samtid. Ved hjelp av kunsthistorikeren Lisa Tickners studie av britiske suffragetteorganisasjoner, vil jeg undersøke hvordan disse forestillingene ble formidlet i WSPUs og i anti-suffragettes visuelle bildespråk. Til slutt i lesningen av *The Suffragette Song* vil jeg utdype og tolke Lans tilstedeværelse og aktive innskriving i suffragettekonteksten.

Avslutningsvis vil jeg oppsummere hovedtrekk fra de øvrige kapitlene og forsøke å vise i hvor stor grad Ane Lan og prosjektene som helhet, representerer et sosialkonstruktivistisk kjønnsperspektiv, eller om de kan forstås som et forsvar for en essensialiseringspraksis som først og fremst ønsker å ta et oppgjør med kvinneundertrykkende maktkonstruksjoner.

KAPITTEL 1: PRESENTASJON AV VERKENE

Presentasjon av *Woman of the World* (2008)

Woman of the World (2008) består av seks fotografier *en face* og i halvfigur av Lans selvicenesettelser og en videoinstallasjon. Ved hjelp av sminke, parykker og klær iscenesetter Lan seks kvinner med ulik etnisk opprinnelse.¹² Hver framstilling er flatt lyssatt, avbildet foran den samme stoffbakgrunnen og har blikket festet i kamera. Alle holder hver sin attributt som enten er av informativ art, eller som hentyder til utbredte fordommer om ulike etnisiteter. Den afrikanske framstillingen har på seg fargerike, mønstrede klær og et ditto sjal på hodet. Huden er farget mørk og skikkelsen holder et hvitt såpestykke i hånden. Ikledd glatte, skinnende stoffer, holder den indiske framstillingen en brokkoli. Både denne og kvinnen som forestiller å være fra Midtøsten, er avbildet med noe alterert hudtone. Sistnevnte er kledd i en kamouflasjebakke og hijab og holder et maskingevær. Kredittkortet er den vestlige kvinneskikkelsens attributt. Hun er iført en silkelignende topp, er sminket og har gjort seg flid med frisyren. De to siste iscenesettelsene forestiller en asiatisk kvinne og en kvinne fra en nomadisk kultur eller av urfolkeslag. Førstnevnte holder synål og tråd og hun er iført et plagg som bygger opp under inntrykket av asiatisk opprinnelse. Den siste iscenesettelsen viser fram et stykke kjøtt og er kledd i folkedraktlignende tøy.

¹² Verket ble vist i 2008 på Galleri F15 i Moss, i forbindelse med at den norske staten hadde pålagt statssubsidierte visningsinstitusjoner å inkludere minimum én utstilling eller ett event som viet seg til tematikken rundt multikulturalisme i det norske samfunnet. Sigurd Langbakk, <http://www.anelan.com/WOMAN%20OF%20THE%20WORLD%20presentation.pdf>, 25.02.14, kl 14.14



Fig 1: Ane Lan, *Woman Of The World*, 2008



Fig 2: Ane Lan, *Woman Of The World*, 2008



Fig 3: Ane Lan, *Woman Of The World*, 2008



Fig 4: Ane Lan, *Woman Of The World*, 2008



Fig 5: Ane Lan,
*Woman Of The
World*, 2008



Fig 6: Ane Lan, *Woman Of The World*, 2008

Ane Lan iscenesetter selv alle skikkelsene i fotografiene og i videoverket. Fotostudioet er i videoverket byttet ut med omgivelser tilpasset hver enkelt karakter, noe som gjør at inntrykket av deres etniske opphav forsterkes. Den asiatiske skikkelsen er omgitt av forskjellig stoff og en symaskin, den indiske kvinnen står blant grønnsaksesker, mens representanten for nomader eller urfolk har flådd flere dyr og er i gang med å tørke skinn og tilberede kjøtt. Den afrikanske figurens rom er fylt av klær som henger til tørk, mens omgivelsene til den vestlig utseende skikkelsen er fylt av handleposer. Hos den arabiske framtoningen er det først og fremst de store arabiske bokstavene på veggen og den militære konteksten som dominerer.

Alle figurene er filmet på samme måte og opptrer likt hverandre. Kroppsspråk, reaksjoner og sangframføring er den samme hos alle. Først ser man dem i deres respektive omgivelser der de nysgjerrig ser mot kamera, som om noe plutselig fanger bevisstheten deres. I stedet for å se direkte inn i kamera, er oppmerksomheten og blikket deres rettet litt til høyre for kameraets linse. De ser først litt undrende ut, men nærmer seg så kameraets plassering, ser nysgjerrig til høyre for kameraet, mot noe som kan være et speil eller et vindu. Deretter synger de alle den samme sangen;

Savnet du gir meg, savnet jeg tar
Plikten du gir meg, plikten jeg tar
Navnet du gir meg, navnet jeg tar

før de sukker, henger opp et klede foran kamera og stenger innsynet til sine private omgivelser.¹³ Karakterene formidler med kroppsspråket og sangen en slags resignasjon. Om kvinnene ser inn i et speil og retter sangen mot seg selv, eller om de ser ut gjennom et vindu og henvender seg til en annen er usikkert. Sangen retter ingen anklage, i stedet fokuserer den på visse implikasjoner *savnet, plikten og navnet* fører med seg.

Presentasjon av *Pacto Femininum* (2009)

Pacto Femininum består av en serie med syv fotografier og en videoinstallasjon. Fotografiene er iscenesettelser av Lan som syv ulike kvinner; en brud, en prostituert, en kvinne i sorg, en kvinne som har blitt mishandlet, en med psykiske problemer, en kvinne som opplever utroskap og en kvinne på reise eller flukt. Fotografiene i dette verket ligner fotografiene fra *Woman of The World* med tanke på teknisk utførelse; karakterene er avbildet i halvfigur på nøytral bakgrunn og flatt lyssatt. Hver kvinneskikkelse er fotografert forfra og ser rett inn i kamera. Enda et fellestrekk *Pacto Femininum* deler med *Woman of The World* er bruken av attributter. Hver iscenesettelse er også i dette verket utstyrt med en attributt.



Fig 7: Ane Lan, *Pacto Femininum*, 2009

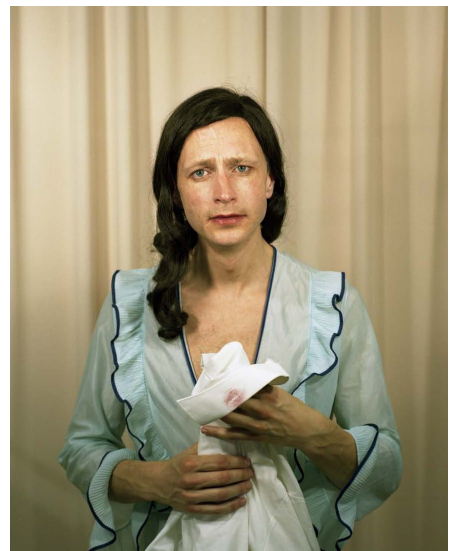


Fig 8: Ane Lan, *Pacto Femininum*, 2009

¹³ I følge et essay på nettsiden til Ane Lan skrevet av Sigurd Langbakk inneholdt videoinstallasjonen under visningen i 2008 på Galleri F15 i Moss også filmklipp mellom hver sekvens som sluttet med at en kvinne hang opp et tøyestykke foran kameraet. Klippene viste politisk hendelser som skulle bygge opp under den etnisiteten som kvinnene var iscenesatt med. Jeg har fått tilgang til videoperformansen fra kunstnerens eget arkiv på vimeo. Der er disse klippene utelatt, og jeg forholder meg dermed til den presentasjonen som er tilgjengelig for meg. <http://www.anelan.com/WOMAN%20OF%20THE%20WORLD%20presentation.pdf>, 25.02.14, kl 14.08



Fig 9: Ane Lan, *Pacto Femininum*, 2009



Fig 9: Ane Lan, *Pacto Femininum*,



Fig 10: Ane Lan, *Pacto Femininum*, 2009



Fig 11: Ane Lan, *Pacto Femininum*,



Fig 12: Ane Lan, *Pacto Femininum*, 2009

Gjennom syv sekvenser i videoverket får vi ytterligere kjennskap til karakterenes situasjoner. Kvinnerollene spilles her ikke ut av Ane Lan selv, men av kvinnelige skuespillere. Videoen starter med et filmklipp der Reierstad i egen figur - ikke Lan - står i et studio foran to mikrofoner. Deretter får vi et innblikk i brudens forberedelser til bryllupet. Hun smiler og uttrykker glede, mens hun blir sminket av to kvinner. Videosekvensen avbrytes flere ganger av klipp som viser den syngende Reierstad. "Hvis du aldri ser noen ting, du skal se det. Se det du vil se, se det. Se", synger han. Når bruden betrakter seg selv ferdigsminket i speilet, forsvinner etter hvert smilet og glir over til et alvorspreget uttrykk. Resten av videoverket er lagt opp på samme måte; hver sekvens gir betrakteren innblikk i hver enkelt karakters situasjon, kryssklippet med den syngende Reierstad. Sangen akkompagneres av musikk som først høres enkel og lystig ut, men som får en dramatisk effekt i kombinasjon med filmklippene og med Reierstads fordreide stemme og høye toneleie. Karakteren som blir bedratt av sin utro ektemake, er filmet i soveromsomgivelser. Hun våkner fra søvnen og finner mannens skjorte med lepestiftmerker på kragen. Reierstad synger "hvis du aldri føler noen ting, du skal føle det. Føl det du vil føle. Føl det. Føl". Filmen framstiller kvinnen som tydelig opprørt. Neste sekvens viser en kvinne med trillekoffert. Hun befinner seg utendørs, på vei til eller fra noe, men blir stoppet av to menn. På avstand bevitner en annen kvinne at mennene roter gjennom den reisendes koffert. Reierstad synger gjennom denne sekvensen: "Hvis du aldri kommer noe sted, du skal gå dit. Skal gå dit. Gå dit du vil gå. Gå."

Den tredje situasjonen omhandler fysisk mishandling og mest sannsynlig voldtekt. En kvinne kommer inn på et badrom og brekker seg over vasken. "Hvis du aldri tar noenting, du skal ta det. Ta det du vil ta. Ta det. Ta", synger Reierstad. Kvinnen drar av seg nattkjolen og synker sammen i dusjen. Kroppen hennes er full av blåmerker. Sekvensen etter er filmet på gaten. Tre kvinner som forestiller prostituerte står på gaten og venter på kunder. En av dem blir plukket opp av en kunde - spilt av Reierstad selv - i bil. "Hvis du aldri får noenting, du skal få det. Få det du vil få. Få det. Få", akkompagnerer Reierstad, mens det blir implisert at kvinnen utfører oralsex på kunden.

"Hvis du aldri gir noenting. Du skal gi det. Gi det du vil gi. Gi det. Gi", er sanglinjene Reierstad framfører mens en kvinne sørger over sitt lille, avdøde barn i den sjette sekvensen. Hun er tilstede ved begravelsen eller kremasjonen og bryter sammen i gråt over den lille kista. De neste omgivelsene er et iscenesatt legekantor. En sykepleier fører en kvinne inn på et legekantor hvor det innledes en dialog mellom kvinnen og legen. Denne hører vi imidlertid

ingenting av, i stedet hører vi Reierstads sang: ”Hvis du aldri sier noenting, du skal si det. Si det du vil si. Si det. Si”. Videoverket avsluttes med denne sekvensen, som på sin side ender med at kvinnen medisineres.

Presentasjon av *The Suffragette Song* (2013)

The Suffragette Song (2013) er en multimedia performance som kombinerer visuelle elementer med sang og musikk. Lans nettside opplyser om at Anne Lands stemme kanaliseres gjennom sangen.¹⁴ Anne Land var en militant suffragette som insisterte på å kle seg i herreklær og det er som tidligere nevnt, denne personen Lan har tatt sitt navn etter.¹⁵ Lan lar altså den avdøde suffragetten Anne Land få komme til orde gjennom seg selv.



Fig 13: Stillbilde fra *The Suffragette Song*, 2013

Performansen begynner med at Lan står bak et lerret som reflekterer noe som ligner støy eller ”snø” fra gamle, analoge tv-apparater. Vi hører musikk og ser Lan opplyst av en spot ovenifra, som gjør at vi tydelig ser ham gjennom lerretsduken. Han er kledd i en formell, enkel kjole, høye hæler, har oppsatt hår og et speilvendt bånd rundt overkroppen som det står *woman* på. Etter hvert går støyen over til filmklipp i sort/hvitt og Lan begynner å synge.

¹⁴ Lan, (<http://www.anelan.com/anelancv.pdf>, 11.11.13 kl 15.55, å kanalisere i denne sammenheng antar jeg peker på å ha kontakt med noen som er avgått med døden

¹⁵ Issuu, <http://issuu.com/nabroad/docs/maag2?e=1890690/2027043>, kl 16.06, 04.02.14

Filmklippene viser opptak fra suffragettens kamp i England, nærmere bestemt fra offentlige prosesjoner eller demonstrasjoner. Fra å vise opptak fra gatedemonstrasjoner, går så avspillingen over til å vise klipp fra en dødsulykke som involverte suffragetten Emily Wilding Davidson. Under et hesteveddeløp i 1913 ble hun nedløpt på banen i det hun forsøkte å feste et banner med *Women's Social and Political Unions* (WSPU) logo på tøyleverket til Kong Georges hest, Anmer. Davidson ble så hardt skadet av kollisjonen med den løpende hesten at hun døde fire dager etter. Lans sang fremføres i høyt toneleie og første del er bygget opp av korte vers og refreng, før sangen går over i en messende, fortellende stil. Lan beveger seg etter hvert foran lerretet og ansiktet hans lyses opp av en sirkel. Når Lans sang nærmer seg slutten opphører de repeterende filmklippene. Lan setter seg så med ryggen mot publikum og begynner å spille gitar mens han betrakter lerretet. Etter tur blir seks små, runde portretter av kvinner vist på lerretet. De jeg gjenkjenner er Emmeline Pankhurst, grunnleggeren av *WSPU*, hennes to døtre Christabel og Sylvia Pankhurst og Annie Kenney, også en ledende figur i samme organisasjon.



Fig 14: Stillbilde fra *The Suffragette Song*, 2013



Fig 15: Stillbilde fra *The Suffragette Song*, 2013

Oppsummering av verkpresentasjonene

I Lans tre verk iscenesetter han en eller flere kvinneskikkelser og benytter medier som fotografi, video, musikk, sang og performance. Iscenesettelse og fordreining av stemmen forekommer i alle tre verk og er karakteristisk for Lans kunstneriske praksis.

Pacto Femininum og *Woman of the World* er tematisk beslektet og har også visse likhetstrekk når det gjelder den tekniske utførelsen. Fellesnevneren for Lans iscenesettelser av etnisiteter i *Woman of The World* og for erfaringer i *Pacto Femininum*, er de tar utgangspunkt i kjønn.

The Suffragette Song representerer en bestemt tidsperiode og en kontekst som er forankret i feministisk aktivisme. Ved hjelp av et bredt register av medier gjengir Lan suffragettens bildespråk og oppretter en forbindelse mellom seg selv og bevegelsen.

Et gjennomgående trekk ved *Pacto Femininum*, *Woman of the World* og *The Suffragette Song* er at de omhandler kollektiv kvinnelighet, konkretisert og utforsket på forskjellige måter. Lans iscenesettelser er ikke nødvendigvis biografisk forankret, men er koblet til kulturelle og sosiologiske forestillinger om kvinner. Omdreiningspunktet i alle tre er det kvinnelige og det som behandles er en generell form for kvinnelighet heller enn individualiserte, spesifikke synspunkter fra kvinnelig hold.

KAPITTEL 2: KUNSTHISTORISK KONTEKST OG VERKENES TEORETISKE SLEKTSKAP

Det tverrmediale aspektet ved Lans tre verk, plasserer hans kunstnerskap innenfor nyere kunstneriske tradisjoner. I *The Suffragette Song* kombinerer han performance, lyd, video, sang og fotografi. Resultatet er en tematisering av en svunnen tid, framstilt ved hjelp av videoframviser, filmklipp, lerret, lyd, musikk og Lans tilstedeværelse og sang. *Woman of the World* og *Pacto Femininum* består av videoarbeid og fotografier. Verkene er multimediale og kan derfor også oppfattes i sin helhet som installasjoner. I denne oppgaven vil mitt hovedfokus være på Lans bruk av fotografi og performance. Videoarbeidene som inngår i *Woman of the World* og *Pacto Femininum*, vil jeg på grunn av deres nære slektskap til performance, behandle som *videoperformancer*.¹⁶ Dette vil jeg utdype senere i kapittelet.

Kombinasjonen av tematikk og nyere teknologi i Lans verk, kan knyttes til den sterke tendensen i 90-tallets kropps- og performancekunst der video, datamaskiner, internett og lyd ble brukt i identitetsutforskning og til å problematisere subjektforståelse. Introduksjonen av teknologi til performance, åpnet for nye måter å utforske selvet på.¹⁷ Et av hovedtrekkene ved Lans verk er bruken av selviscenesettelse som sammen med teknologi, problematiserer kjønn og muliggjør ulike problemstillinger knyttet til kvinnelighet. Jeg se nærmere på iscenesettelse som fenomen med utgangspunkt i fotografiet, ved hjelp av fothistoriker Mette Sandbyes bok *Det iscenesatte fotografi. Fem amerikanske fotografer: Duane Michaels, Les Krimms, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman, Eileen Cowin* (1992). Jeg vil også gi en kort historisk gjennomgang av performance som kunstnerisk uttrykk, med vekt på feministisk performance som omhandler kjønn- og identitetsproblematikk. Avsnittet om performance tar utgangspunkt i teater- og litteraturprofessor Marvin Carlsons redegjørelse for performance som kunstform og dets historikk i boken *Performance. A Critical Introduction* (1996). Videre vil jeg skissere opp noen hovedtrekk i feministisk orientert kunst ved hjelp av kunsthistoriker Rune Gades bok *Kønnet i kroppen i kunsten* (2005).

¹⁶ Videoperformance kan også være dokumentasjoner av performance. Her brukes begrepet om deler av verkene som ikke utelukkende relaterer seg til performancesjangeren i og med at det er gjort flere opptak som er satt sammen til en sammenhengende film.

¹⁷ Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 43

Fotografi og iscenesettelse

Iscenesettelse har siden slutten av 60-tallet vært hyppig benyttet innenfor sjangre som fotografi, kroppskunst, videoinstallasjoner og performance. Fotografiet har, i følge Mette Sandbye, fra dets begynnelse i 1839, båret preg av iscenesettelse. Tidlig fototeknikk gjorde at eksponeringer tok tid og motiver og oppstillinger måtte derfor planlegges. Etter hvert som teknikken ble utbedret, ble det mulig å operere med korte eksponeringstider, noe som førte til at det øyeblikkspregede fotografiet fikk høy status, særlig under modernismen. Fordi iscenesettelser og arrangering av motiver stod sentralt i maleriet, betonet fotografiet faktorer som skilte det fra denne sjangeren; øyeblikket, det umiddelbare, skarphet og detaljrikdom. På grunnlag av disse faktorene, fikk også fotografiet sin status som objektivt sannhetsvitne i følge Sandbye.¹⁸

Bruddet med modernismen resulterte i at disse tendensene ble mindre utbredt.

Sjangerblanding ble etter hvert toneangivende faktorer i postmodernistisk fotokunst. Fotografiets indeksikalitet gjorde det velegnet for kunstnere å produsere ikke-mimetiske framstillinger av virkeligheten; elementer som tidligere var forbundet med maleriet, teateret og reklamebilder - arrangerte scener og oppstilte motiver - dannet *representasjoner* framfor virkelighetstro gjengivelser.¹⁹ Som en antitese til virkelighetsparadigmet som kjennetegnet det modernistiske fotografiet, ble det kunstige nå vektlagt og understreket i mange fotografers arbeid. Framfor minutiøse gjengivelser av virkeligheten, preget iscenesettelser, teatralitet, montasjeverk og etterarbeid fotografiet i denne perioden, i følge Sandbye.²⁰

Selvet i postmodernismen

Paradigmeskiftet involverte også tanker og ideer som beveget seg utenfor det rent formmessige og estetiske. I bruddet med modernismen lå også avvisningen av forestillingen om kunstverket som en refleksjon av kunstnerens indre og av ideen om subjektet som enhetlig og autonomt.

Biologisk determinisme – antagelsen om at biologisk kjønn er avgjørende for forming av personlighet og egenskaper – ble utfordret fra flere hold og måtte etter hvert vike for andre

¹⁸ Sandbye *Det Iscenesatte Fotografiet*, 7-9

¹⁹ Ibid, 8

²⁰ Ibid, 96

tilnæringsmåter for å forstå subjekt og identitet på. Den sosialkonstruktivistiske tilnærmingen som vektla sosiale og kulturelle faktorer i forståelsen av subjektskonstruksjon, ble i følge Sandbye særdeles utbredt.²¹ Postmodernistisk estetikk innebærer altså en form for dekonstruksjon av det modernistiske paradigmet. Dette kommer blant annet til syne i fotografi, video og performance gjennom ulike framstillinger av selvet og iscenesettelser av multiple og alternative selv.

Et fellestrekk ved selviscenesettelser og selvportrett er kunstnerens bruk av seg selv. Tradisjonelt skulle selvportrettet være - til tross for kunstnerens bevisste, redigerte bearbeidelse – en framstilling av kunstneren som reelt subjekt. Selvportrettet ble forstått som ekvivalenten til kunstneren som person, på lik linje med oppfatningen av kunstverket som en refleksjon av kunstnerens indre. Kunsthistoriker Rune Gade mener at denne oppfattelsen har røtter til renessansens opphøyde syn på kunstneren som et åndsmenneske med gudelignende skaperevner.²² Dette endret seg imidlertid med postmodernismens filosofiske og teoretiske ideer om subjektskonstruksjon.

Kvinnefrigjøringsprosjektet, filosofiske teorier og diskurser i det tyvende århundret utfordret ideer om fastlåst identitet, det autentiske og om kunstverket som en speiling av kunstnerens personlighet. I følge Gade brukte mange kvinnelige kunstnere seg selv og sin egen kropp for å representere seg slik de selv ønsket, uten å måtte forholde seg til normer om feminitet, skjønnhet og overflate. Deres introduksjon av kroppen som uttrykk for intime og personlige erfaringer brøt altså med dens tidligere konnotasjoner til skjønnhet, samtidig som de utfordret forestillingen om maskulinitet som ekvivalent til subjektivitet. De kvinnelige representasjonsformene opptok seg også med diskusjonen om sosialt konstruerbart- eller biologisk kjønn.²³ Synet på identitet som en kontinuerlig, flytende størrelse gjorde at selvframstillinger fikk mer karakter av representasjon, enn av å være et autentisk bilde av kunstnerens indre. Teoretiske innsikter, politiske endringer, kulturelle og mediale anliggender kan dermed ses i sammenheng også med hvordan selvportrettene endret karakter.

Iscenesettelse av selvet kan altså forstås som en framstilling eller en representasjon som ikke skal forveksles med kunstnerens personlige identitet. Fotografiets evne til å representere og

²¹ Ibid, 177

²² Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 27-29

²³ Ibid, 35

manipulere, gir kunstneren muligheten til å skape alternative versjoner, ideer og fantasier om selvet. Som vi ser hos Ane Lan, kan kunstnere ved å benytte egen kropp, kostymer, klær, masker, parykker, lyssetting og diverse teknologi, utforske sider av seg selv, fiksjonelle karakterer eller problemstillinger tilknyttet kjønn. Iscenesatte omgivelser kan også bygge opp under identitetsutforskninger som inngår i større produksjoner, som tilfellet er i *Woman Of The World* og *Pacto Femininum*.

Iscenesettelse, Ane Lan og fotografisk slektskap

Ane Lans kunstneriske praksis har slektskap til ulike internasjonale og norske kunstnerskap som benytter iscenesettelse i kjønn- og identitetsutforskninger. En av de mest kjente norske kunstnerne som opptar seg med lignende tema er Vibeke Tandberg (1967 -). I flere av sine verk iscenesetter hun både seg selv og omgivelsene. Serien *Living Together* (1996) består av hverdagslige motiver som viser to kvinner som bor og lever sammen. Paret er begge iscenesatt av Tandberg selv. Ved hjelp av nøye planlagt forarbeid og digital bildebehandling fyller kunstneren begge rollene. Digitale verktøy er et framtrødende hjelpemiddel og kjennetegner kunstnerens verk fra denne perioden. Hun bruker i tillegg rekvisitter som klær og parykker, som i seriene *Dad* (2000) og *Line* (1999) der hun lar sine egne ansiktstrekk smelte sammen med sin fars og sin venninnes.



Fig 16: Vibeke Tandberg, *Living Together*, 1996



Fig 17: Vibeke Tandberg, *Dad*, 2000

Lans praksis skiller seg fra Tandbergs blant annet på grunn av Lans tydelige tematiske, omdreiningspunkt; kvinner og det kvinnelige. Hans overordnede fokus er ofte satt i

sammenheng med utbredte, vestlige filosofiske, teoretiske ideer eller kulturelle forestillinger om kvinner. Tandberg har i mindre grad enn Lan et like tydelig tematisk utgangspunkt, men blir ofte også omtalt som en feministisk orientert kunstner. Begge kunstnerne jobber tverrmedialt, men Tandbergs arbeidsprosess skiller seg fra Lans på grunn av hennes utstrakte bruk av digitalt etterarbeid. Flere faktorer skiller disse to kunstnerne, men begge kobler seg på den sterke tendensen til iscenesettelse, identitetsutforskning og narrativitet som Gade beskriver som et fremtredende trekk ved 90-tallets kunst.²⁴

Til tross for at fotografiene som inngår i *Woman Of The World* og *Pacto Femininum* er iscenesatt av Lan selv, bærer de preg av å være karakterstudier. Denne særegenheten setter fotografiene i forbindelse med en nøytral, observerende portrettstil som den norske kunstneren Mette

Tronvoll (1965 -) kan knyttes til. Hun portretterer personer som fritt poserer foran kamera, enten i studio eller på location. I den grad Tronvolls bilder er iscenesatte, dreier det seg om fotografens forarbeid. Fotografiene er ikke tilfeldige opptak av personer, men oppstilte og arrangerte. Rammene for fotograferingen er sannsynligvis nøye gjennomtenkt og planlagt. Blant de viktigste elementene i forarbeidet er sannsynligvis kommunikasjonen mellom fotografen og modellene. I *New Portraits* (2000), en serie fargefotografier av mennesker utendørs, er det tydelig at bildene ikke er tilfeldige snapshots. Ingen av personene ser ut til å føle seg ukomfortable, heller utstråler de ro. Disse portrettene henspiller til dokumentariske portrettgjengivelser av personer i miljø, alá August Sanders portretter av representanter for ulike, tyske yrkesgrupper. Lans videoverk viser også hans karakterer i miljø; hos Lan er alt iscenesatt, men plasseringen av karakterer i miljø fungerer på samme vis som hos Sander; omgivelsene bygger opp under et spesifikt inntrykk man vil skape av personen.

²⁴ Gade, *Könnet i kroppen i kunsten*, 37-40



Fig 18: Mette Tronvoll, *Peder Svorkmo*, 2000



Fig 19: Ane Lan, *Stillbilde fra videoverk Woman Of The World*, 2008

Den nøytrale, observerende gjengivelsen av mennesket er også tilstede i Lans studiofotografier og i Tronvolls dobbeltportretter *Couples* (1996). Lans karakterer er nøytralt gjengitt og viser få personlighetstrekk; han framhever det fysiske og ytre ved karakterene i stedet for å skape psykologiserende portretter. Dvelingen ved fysiske ansiktstrekk og tendensen til å utelate karakteristika ved ens personlighet, finnes også i den tyske fotokunstneren Thomas Ruffs (1958 -) portrettserier. Han representerer en kunstnerisk portrettfotostil med slektskap til vitenskapelige, fotografiske praksiser hvis hovedformål er identifikasjon. Ruffs fotografier kjennetegnes av uniforme framstillinger av individer, der personlighet eller idiosynkrasier ikke framheves. Nøytraliteten i teknikk og lyssetting gjør at subjektene ansikter understreker at personlig karakter ikke kan leses ut fra utseende.²⁵ Felles for Lans og Ruffs portretter er at de er ikke-psykologiserende. I den grad fotografiet kan være et objektivt vitne, konnoterer Ruffs bilder til fotografiets rolle under modernismen, fordi de framstår som nøytrale studier av mennesker. Lan bearbeider aktivt denne oppfattelsen i sine fotografier ved hjelp av sentrale, teatrale virkemidler, men bildene hans relaterer seg allikevel til nøytrale avbildninger uten psykologiserende effekt. Fotografiene blir stående som fysiske framstillinger av ulike kvinnetyper.

²⁵ Marien, *Photography. A Cultural History*, 430



Fig 20: Mette Tronvoll, *Couples*, 1996



Fig 21: Thomas Ruff, *Stadtbaumer*, 1988

Woman of The World og *Pacto Femininum* er altså teatrale, iscenesatte verk, som Tandbergs fotoserier, men henspiller også til menneskestudier der modellene er underlagt et observant, studerende blikk, som hos Tronvoll og Ruff. Dette blikket er også tema hos Lan, noe jeg vil komme nærmere inn på i analysen av *Woman Of The World*. Til forskjell fra Tronvoll og Ruff, benytter Lan teatrale virkemidler og lader fotografiene med tydelige politiske undertoner. De ulike kvinneframstillingene i *Woman Of The World* og *Pacto Femininum* har altså ulikt samfunnskritisk potensiale og kan dermed også knyttes til feministiske, representasjonskritiske praksiser.

Iscenesettelse som representasjonskritikk

Innenfor feministisk kunsttradisjon eksisterer det ulike strategier for å bevisstgjøre og kritisere framstillingen av kvinner og utfordre forestillinger om femininitet. Amerikanske Cindy Sherman (1954-) er en kunstner som har benyttet seg selv til dette formålet. Hennes fotoserie *Untitled Film Stills* (1977-1980) består av 69 ulike framstillinger. Serien tar utgangspunkt i måten amerikansk populærkulturell film fra 50-tallet framstilte kvinner. Dette parodierte Sherman ved hjelp av iscenesettelse, utkledding og maskering av sitt egentlige selv.²⁶ Shermans kritikk kom til uttrykk gjennom maskerade; ved å overaksentuere trekk og egenskaper oppfattet som kvinnelige, ironiserte hun med denne typen kvinneframstillinger og gjorde betrakteren oppmerksom på mekanismer som medvirker til å forme

²⁶ Durand, "A Reading of Cindy Sherman's Works 1975-2006" i *Cindy Sherman*, 240

femininitetsnormer. Sherman kritiserte vår kulturs ensidige forestillinger om kvinner og satte søkelys på rollen kvinnen har blitt utdelt i vår kultur; som tegn på femininitet eller begjærbart objekt.



Fig 22 og fig 23: Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* #21 og #11, 1977-1980

Der Shermans *Untitled Film Stills* har en tilsiktet snapshotaktig kvalitet ved seg, forholder Lans fotografier seg som nevnt til en tradisjonell portrettfotografisk tradisjon. Studiofotografiene minner med sine halvfigurutsnitt og minimalt dekorerte bakgrunn om kommersielle portretter. I serien *Untitled. Hollywoods/Hampton Types* (2000-2002) drar også Cindy Sherman veksler på denne sjangeren ved å benytte studiosetting og halvfigurutsnitt. Felles for Shermans kvinneskikkelser er overdrevne ytre identitetsmarkører, noe som kan oppfattes som kritikk av skjønnhetsindustrien og ironisering med utseendefiksering og selvframstilling. *Woman Of The Worlds* og *Pacto Femininum*s fotografier relaterer seg konkret til Shermans serier fordi de betoner det iscenesatte, teatrale og overdrevne. Som Lans skikkelser er også Shermans figurer fra *Untitled. Hollywoods/Hampton Types* avbildet med lite informative ansiktsuttrykk; personlighetstrekk, sinnsstemning og individuelle egenskaper utover framstillingenes ytre er utelatt. Det ytre er til gjengjeld overdrevet ved hjelp av teatrale effekter i begge kunstnernes verk.



Fig 24 og fig 25: Cindy Sherman, *Untitled. Hollywoods/Hampton Types #397 og #408*, 2000-2002

Lans fotografier relaterer seg altså til en iscenesettelsestradisjon der framstillingene peker på kulturelle eller sosiologiske forhold som kan si noe om det representasjonssystemet de inngår i. Samtidig minner kvinneskikkelsene med deres få individualiserende trekk og nøytrale omgivelser om ikke-psykologiserende identifikasjonsfotografier. Effektene av dette og hva verkene kan synes å kommunisere, vil jeg diskutere i verksanalysene.

Performance

Marvin Carlson har i sin bok *Performance. A Critical Introduction* gitt en oversikt over performance som kunstform og som begrep. Innenfor kunstfeltet beskriver det vidtfavnende begrepet *performance* diverse former for kunstnerisk aktivitet. På grunn av kunstformens mangfoldighet lar den seg vanskelig definere, men kan likevel, i følge Carlson, forenklet beskrives som en handling utført over tid av en eller flere kunstnere, oftest foran tilskuere.²⁷

Performancekunstneren RoseLee Goldberg opererer også med en vid karakteristikk av performance og skriver i *Performance Art. From Futurism to the Present* (1979) at det ligger i performancekunstens natur at den ikke kan defineres eller innskrenkes til å bety det ene eller det andre. Kunstformen drar nytte av de disipliner den måtte ønske, for eksempel musikk,

²⁷ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, 3

litteratur, dans, film, arkitektur, teater og maleri og kan i følge Goldberg egentlig bare beskrives med hennes egne ord; *Live Art*.²⁸ Performances eller live arts slektskap, sporer Goldberg til mange ulike former for underholdning; middelalderens rollespill, kabaréer, soiréer fra 1800-tallet, dans, teater og til ulike sosiale ritualer.²⁹ Både Carlson og Goldberg presiserer at moderne performance gjerne knyttes til slutten av 60-tallet, da den ble etablert som en egen og anerkjent kunstform.³⁰ Til tross for slektskap til tidligere scenekunst, betraktes dadaistiske, surrealistiske, avantgardistiske aktiviteter som teater og dans som forløpere for den moderne performances' "tilblivelse". Goldberg trekker fram at verk som John Cages *4'33* (1952) - et 4 minutter og 33 sekunder langt musikkstykke uten musikk - og Allan Kaprows *18 Happenings in 6 parts* (1959) – en serie hendelser og aktiviteter spilt ut av flere personer i flere rom over 90 minutter - har vært banebrytende for moderne performance.³¹

Innenfor denne termen finnes det også skillelinjer. Carlson opererer med tre beslektede kategorier; *performance*, *kroppskunst* og *happenings*. Performance involverer aktive handlinger fra kunstnerens side, gjerne med publikum tilstede. Karakteristisk for kroppskunst er at den gjør kroppen til både subjekt og objekt i verket, mens happenings kjennetegnes av hendelser som vektlegger fysisk, dekontekstualisert aktivitet.³²

Med utgangspunkt i Carlsons og Goldbergs definisjoner, kan moderne performance beskrives som en eklektisk kunstform åpen for påvirkning men også for kontaminasjon. Kunstnerens handlinger og det temporære spennet som performansen utspiller seg i, er også karakteristisk for kunstformen. Betrakterne til performance blir ofte også involvert i framførelsen, enten som aktive medsamspillere i handlingen eller ved å tillegge mening til det som utspiller seg. Det meningsskapende kan altså foregå i et samspill mellom kunstner og tilskuere via handlingsbaserte aktiviteter. På dette punktet bryter også performance med modernismens krav til det mediespesifikke kunstverket. Ytterligere avstand til den modernistiske ideologien tar performance i kraft av å være en kunstform som ikke er materiell eller mulig å omsette på lik linje med maleri og skulptur. Performance er altså influert av konseptkunst; aksentuering av idé og konsept framfor materialitet og eventuell økonomisk verdi.

²⁸ Goldberg, *Performance Art*, 9

²⁹ Ibid, 8

³⁰ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, 79

³¹ Goldberg, *Performance Art*, 130

³² Carlson, *Performance. A Critical Introduction* (sec ed), 217, 220

Når en performance blir filmet og benyttet som dokumentasjon, betegnes dette i følge kunsthistoriker Gunnar Danbolt som *videoperformance*, men begrepet beskriver også selvstendige kunstverk.³³ Videoperformance bryter med nærværet og med den direkte relasjonalteten mellom kunstner og betrakter. I *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990* (2014) skriver Gunnar Danbolt at presentasjon og tidsaspektet er særtrekk ved performance. Handlingen som foregår her og nå i en performance, er det som er av betydning, ikke det eventuelle meningslaget som handlingen kan vise til.³⁴ Lans tre verk dreier seg alle om representasjon og handlingsdrevne narrativ. Tidsaspekt, nærvær og det umiddelbare ved Lans handlinger, vil jeg hevde er sekundære i forhold til de fortattede meningslag som oppstår som resultat av Lans representasjonsspill og konseptuelle innhold. Fordi verkene er medierte framstillinger der idé og narrativitet står sentralt, problematiserer de også grunntanken i performance; at tid og nærvær er definerende faktorer. Som helhet baserer verkene seg i stor grad på teatralitet, det mimetiske og spill med representasjoner som peker utover og viser til noe som ligger bakenfor Lans handlinger gjør at verkene er tett knyttet til den kulturelle sammenhengen de har oppstått i. *The Suffragette Song* er performance som kjennetegnes av et handlingsdrevet narrativ, representasjoner og av at den foregår innenfor en tidslig begrenset ramme. *Woman Of The World* og *Pacto Femininum* er ikke sammenhengende opptak av to performancer, men består av flere, redigerte opptak. Imidlertid karakteriseres også disse verkene av at de er handlingsbaserte og jeg vil i denne oppgaven knytte videoarbeidene til performancesjangeren.³⁵

Verkenes tilhørighet og slektskap

Til tross for at moderne performance som nevnt kan være vanskelig å definere, er det mulig å trekke fram visse tema som har preget sjangeren de siste fire tiår; kroppslige utforskninger, problematikk tilknyttet etnisitet, kjønn, seksualitet, identitet, kropp, representasjon, religion, motsetningen mellom realisme og det teatrale, forhold mellom kunstner, verk og betrakter, samt sosiale og politiske strukturer. I tillegg har den teknologiske utviklingen ført til at video, fotografi, lyd og datateknikk er blitt hyppig benyttede virkemidler i performance, kroppskunst og happenings.

³³ Danbolt, *Frå Modernisme til det kontemporære*, 80

³⁴ Ibid, 82

³⁵ Under arbeidet med denne oppgaven, har jeg hovedsakelig forholdt meg til videoperformance av *The Suffragette Song* i tillegg til å ha sett kunstneren framføre performansen i mai 2013 på Litteraturhuset i Bergen. Han har gitt meg tilgang til opptaket og til videoarbeidene fra *Woman Of The World* og *Pacto Femininum*, som jeg ikke har sett i utstillingssammenheng.

Rune Gade trekker fram visse trekk og tematiseringer, som identitetsutforskning og representasjonspolitik, som går igjen i performance fra 70-tallet til vår egen samtid,. Selvbiografisk materiale var et viktig element i 70-tallets kroppskunst, men det personlige, psykologiske og autobiografiske var også utgangspunktet for mye performance utover 80- og 90-tallet. 70-tallets performance og kroppskunst blir gjerne sett i sammenheng med kvinnefrigjøringsbevegelsen, radikalfeminisme og representasjonen av den nakne kvinnekroppen. Kvinnerepresentasjon og kritikk av modernistisk kunstpraksis var tema som feministisk orientert kunst opptok seg med på 70- og 80-tallet, men som ble behandlet på forskjellig vis. Kvinnen som subjekt og objekt ble i 80-tallets feministiske, teoribaserte kunst marginalisert i følge Gade.³⁶ Hovedtendenser på 80-tallet var altså at teori ble utgangspunkt for kunstproduksjon og at kroppen som sansende organ ble tillagt liten betydning.

90-tallets performancekunst tok opp tema som 70-tallets kroppskunstnere var interessert i og kretset ofte om privat og personlig tematikk som familierelasjoner, seksualitet, kropp og smerte. Gade hevder at 90-tallet var tiåret da kroppen ble reaktualisert i feministisk orientert kunst og fikk betydning for subjektskonstruksjon. Han trekker også fram at sosiale og politiske hendelser som globalisering, økt integrering til Vest-Europa og USA, postkolonialisme og hiv-epidemien – alle faktorer som gjorde at spørsmål knyttet til rase, seksualitet, klasse og etnisitet ble utbredt på 90- og 00-tallet – preget performance i denne perioden.³⁷

Marvin Carlson trekker også fram sosiale og kulturelle anliggender og problematisering av ulike identitetsposisjoner, som karakteristisk for performancekunsten mot slutten av 80- og 90-tallet. Særlig utforskning av identitet med hensyn til kultur, etnisitet, klasse, seksuell orientering var aktuelt i disse årene. Et viktig og utbredt aspekt ble også undersøkelser av ulike maktstrukturer og deres påvirkning.³⁸

Performance som retter fokus på tema som angår den sosiale og kulturelle konteksten som individet opererer i, benevner Carlson som kulturell performance.³⁹ Ane Lans praksis beveger

³⁶ Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 38

³⁷ Ibid

³⁸ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, 194

³⁹ Ibid, 179

seg i dette skjæringspunktet mellom kulturelle problematiseringer og utforskning av ulike identitetsposisjoner. Hans praksis kan derfor sees i sammenheng med personaperformance; utforskning av oppdiktete identiteter og alternative selv. I kapittelet om kunstnersubjektet vil jeg utdype hva som ligger i personaperformance og se på Ane Lans slektskap til denne type performance.

Det er innenfor performance som er sosialt og politisk motivert jeg vil plassere Ane Lans verk, mer konkret i feministisk kunst- og performancetradisjon som arbeider med ulike problemstillinger knyttet til kvinner og de maktforholdene kvinner inngår i. Tradisjonen er flerfoldig både når det gjelder teoretiske strømninger og kunstuttrykk. Lans verk trekker også veksler på flere av disse feministiske strømningene og åpner for ulike lesninger. Mine nærlesninger av kunstnersubjektet og verkene tar utgangspunkt i ulike, – og til tider motstridende - feministiske, teoretiske tilnærminger. Disse springer ut av større teoretiske sammenhenger og før jeg binder Lans verk til feministiske, teoretiske tradisjoner, vil jeg se nærmere på forholdet mellom 70-tallets kvinnefrigjøringskamp, teori og kunstnerisk praksis.

Historisk bakgrunn og nye kvinnelige uttrykksmåter

Et felles mål for kvinnefrigjøringskampen, feministisk teori og kvinnelige kunstnere på 70-tallet var å endre representasjonen av kvinner. Kvinnen skulle erfares som subjekt, ikke som et uttrykk for objektivisert, maskulint begjær. I den franske teoretikeren Luce Irigarays videreutvikling og kritikk av Jacques Lacans psykoanalytiske teori, problematiserer hun at mannen alltid har blitt tilskrevet rollen som subjekt. Den maskuline subjektskonstruksjonen har blitt stående som en norm som kvinnen har blitt definert i forhold til, enten som hustru, datter, mor, begjærsobjekt osv.⁴⁰ Ved konstant å bli målt opp mot mannen, har kvinnen blitt betraktet som hans andre, som en kopi eller som den ”manglende” etterligningen.⁴¹ Irigaray bygger på Lacan når hun argumenterer for at språket er en struktur der mennesker konstrueres som subjekter på dette falliske viset. Språkssystemet som vi kjenner det, utelukker tilblivelsen av kvinnelige subjekter og er grunnleggende maskulint i sitt vesen. Derfor er det, i følge

⁴⁰ Sampson, ”Luce Irigaray” i red Egeland, et al, *Kjønnsteori*, 59

⁴¹ Ibid, 60

Irigaray, nødvendig for kvinner å finne alternative måter å skrive seg inn i språket på og definere seg som subjekter heller enn å være den enes andre.⁴²

Kvinnerepresentasjon stod også sentralt for mange kvinnelige kunstnere i denne perioden. Kunstnerne ville bort fra uttrykksmåter som var preget av maskulin dominans og som hadde typiske assosiasjoner til mannlige kunstnere. Professor i teater- og performancestudier Sue-Ellen Case, skriver i boken *Feminism and Queer Performance. Critical Strategies* at kvinnelige kunstnere i Storbritannia og USA benyttet performance og kroppskunst for å bryte med kvinners status som objekter. Kunstnerens egne kropper ble aktive virkemidler for en feministisk agenda hvis mål var å motsette seg å skulle skrives inn under den patriarkalske orden.⁴³ I kvinnenens egne framstillinger av kvinnekroppen, var målet at den ikke lenger skulle symbolisere skjønnhet og begjær, men frigjøring og endring av representasjonssystemet. Prinsipielt spilte dette en stor rolle også i forbindelse med kvinners seksualitet, i kampen for fri abort og mot kjønnsbasert vold.

Case ser en klar sammenheng mellom feministisk aktivisme, performancekunst og den teoretiske tilnærmingen til kvinne- og kjønnsstudier. Hun hevder at feministiske studier heller enn å stamme fra akademiske disipliner, er resultat av aktivistiske, sosiale handlinger. Koblingen mellom kvinnefrigjøringsprosjektet og feministisk performance fantes i følge Case, ikke bare i det innholdsmessige ønsket om like rettigheter og synliggjøring av maskuline undertrykkelsesstrategier. Til tider sammenfalt feministisk aktivisme også med performance og kroppskunst, som i flere av Suzanne Lacy og Leslie Labowitz' prosjekter. *Three Weeks in May* (1977) av var en blanding av performance og demonstrasjon der kunstnerne kastet lys over de mange voldtektene begått mot kvinner i Los Angeles i mai 1977. Case beskriver denne form for kunstneriske, aktivistiske begivenheter som sosiale, psykologiske og teatrale aspekter ved kvinnefrigjøringsprosjektet som medvirket til å skape bevissthet omkring vold mot kvinner og generell undertrykking av kvinner.⁴⁴

Denne nye bevisstheten gjennomsyret ulike feministiskorienterte miljøer og kulminerte i et av 70-tallets mest kjente slagord; *det personlige er politisk*. Ikke bare var politisk aktivisme og

⁴² Sampson, "Luce Irigaray" i red Egeland, et al, *Kjønnssteori*, 62, Jevnfør Irigarays begrep *écriture féminine*; måter å skrive seg inn i det språklige (og symbolske) som unngår den maskuline, falliske økonomien der kvinnen forblir et speil av mannen.

⁴³ Case, *Feminism and Queer Performance. Critical Strategies*, 106

⁴⁴ Ibid, 101

feministisk kroppskunst nødvendig for å bryte med patriarkalske konvensjoner; klesstil, ordlegging og kroppsspråk vitnet også om hvorvidt man hadde tatt til seg det feministiske tankegodset eller om man fortsatt lå under for den patriarkalske strukturen. Blant amerikanske og britiske feminister ble nye ord som *herstory* og *womyn* utbredt, samtidig som kvinnelig seksualitet og kroppslighet var tema som fikk økende oppmerksomhet.⁴⁵

Hovedorienteringer feministisk teori

Feministisk aktivisme, performance, ideologi og teori var altså tett knyttet sammen på 70-tallet, men særlig 80-tallet var preget av at feministisk teoretisk tankegods stod sentralt i mange kvinnelige kunstners praksiser. Til tross for at det på midten av 80-tallet eksisterte mange og varierte former for feminisme, opererer de fleste teoretikere med tre hovedgrupper.⁴⁶ I Nord-Amerika karakteriseres de som *liberal*, *cultural/radical* og *materialist feminism*.⁴⁷ I britisk sammenheng benyttes betegnelsene *bourgeois*, *radical* og *socialist feminism*.⁴⁸ På norsk er det vanlig å operere med benevnelsene *liberale*, *radikale* og *materialistiske/dekonstruktive* strømninger innen feminismen. Betegnelsene og definisjonene er geografisk divergerende og forholder seg også til forskjellige stats- og samfunnsorganiseringer. Dette gjør at de ikke nødvendigvis samsvarer helt. Når jeg ser på Lans verk i forbindelse med teoretisk tilhørighet, fokuserer jeg på forenende hovedtrekk innad i strømningene, heller enn på forskjeller som er geografisk og samfunnsstrukturalistisk betinget. De tre inndelingene kan også gli over i hverandre på visse punkter og elementer fra forskjellig feministisk tankegods kan prege et og samme kunstverk. Dette gjelder også for Lans tre verk. Jeg vil derfor komme nærmere inn på hva som kjennetegner de ulike strømningene, før jeg peker på hovedtrekk i Lans verk som kan knyttes til en eller flere av disse.

Liberalfeminismen jobber for like rettigheter uavhengig av kjønn og har som mål å unngå forskjellsbehandling og urettferdighet.⁴⁹ Liberalfeministene søker å oppnå likestilling, men gjerne innenfor eksisterende samfunnsrammer. Omstrukturering av samfunnsorganiseringen er ikke nødvendigvis et mål. Denne varianten av feminisme hadde på 70-tallet tette bånd til

⁴⁵ Case, *Feminism and Performance*, 106

⁴⁶ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, 157

⁴⁷ *Ibid*, 157-158, De tre benevnelsene har Carlson hentet fra Alison Jaggar, *Feminist Politics and Human Nature*, 1983

⁴⁸ Wandor, *Carry On, Understudies*, 132-137

⁴⁹ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, 158

ulike typer performance som bygget på politisk aktivisme og til performance som relaterte seg til kvinners kollektive fortid.⁵⁰ Suzanne Lacy og Leslie Labowitz' prosjekter, som jeg allerede har henvist til, er eksempler på kombinasjonen av performance og aktivisme, forankret i liberalfeministiske ideer.

Radikalfeminister, også kalt forskjellsfeminister, er av den oppfatning at det ikke er nok å jobbe for like rettigheter i et samfunn strukturert etter maskuline prinsipper. Målet er å definere en kultur basert på kvinnelige prinsipper og som skiller seg klart fra den mannlige. Radikalfeministene er opptatt av at det patriarkalske systemet ikke bare er funksjonelt i den offentlige sfæren, men også i den private sfæren, der kvinneundertrykkelsen gjerne rammer hardest. Slogordet fra 70-tallets aktivister *det personlige er politisk*, var som nevnt nært knyttet til radikalfeministenes fokus på bekjempelse av maskulin kontroll av kvinnekroppen.⁵¹ For kunstnerne som identifiserte seg med denne varianten av feministisk teori, ble kroppen et verktøy for utforskning og en måte å vektlegge fellesskapet med andre kvinner på. Kroppskunstnerne benyttet også sin egen kropp for å utfordre det rådende maskuline syns- og kontrollregimet. De krevde eierskap til framstillingen av kvinnekroppen og ville endre dens status fra objekt til subjekt. Der feministisk teori og aktivisme var en stor inspirasjonskilde for performancekunstnere i Nord-Amerika og i England på 70- og 80-tallet, tok det lenger tid for feministisk performance å etablere seg i Norge. Gunnar Danbolt regner midten av 90-tallet for perioden da performance ble en utbredt sjanger i Norge.⁵² En av de mest kjente norske performancekunstnerne som tidlig begynte å jobbe med feministisk relatert tematikk, er Wenche Mühleisen. Hun var del av en østerriksk kunstnertropp og jobbet derfor mye utenfor Norge.⁵³ I *Lady Charles og Prince Diana* (1981) behandlet hun skam og taushet knyttet til kvinnekroppen og dens funksjoner. Hun annonserte til sitt publikum at hun menstruerte og trengte en tampong. Etter mye bearbeiding av publikum, fikk hun til slutt denne, men konstaterte at det da var gått for langt og brukte rød maling til å grise seg til. I følge Mühleisen selv, brukte hun aktivt sitt eget liv, kropp, kjønn og seksualitet i det hun kaller

⁵⁰ Roth, *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America*, 23-28

⁵¹ Holst, *Hva er feminisme*, 52

⁵² Danbolt, *Frå Modernisme til det kontemporære*, 74, 75, 80

⁵³ Mühleisen, "Seksualitet og estetikk. Retrospektivt blikk på egen performancevirksomhet 1978-1988", i *Tidsskrift for Kjønnforskning*, 50

konfronterende og teatral *performance-aksjoner*, som tok sikte på å bevisstgjøre og politisere normer og forestillinger om kvinnekroppen.⁵⁴

Radikalfeminismen har også blitt knyttet til *essensialisme*. Et essensialistisk kunstsyn og en essensialistisk forståelse av psyken innebærer at man oppfatter kjønn som to diametralt motsatte størrelser. Karakteristika som kjønn, seksualitet, etnisitet ble betraktet som konsekvente og uforanderlige størrelser. Kjønn var dessuten avgjørende for ulike mentale prosesser og spilte en stor rolle for blant annet kreativitet, tenkning og språkferdigheter.⁵⁵ Et essensialistisk synspunkt innebærer oppfattelsen av at det eksisterte visse felles kvinnelige erfaringer eller noe essensielt kvinnelig. Disse erfaringene var ofte kroppslig manifestert og ble uttrykt i kunstnerisk sammenheng som abstraherte vaginaformer, eller i performance og kroppskunst som søkte å spille ut en form for autentisk femininitet basert på kroppens egne erfaringer.⁵⁶

Materialistisk eller dekonstruktiv feminisme baserer seg på ideen om at kjønn er en sosial og kulturell konstruksjon og anser faktorer som klasse, historie og maktstrukturer som viktige for å forstå hvordan undertrykking av kvinner foregår.⁵⁷ Denne strømmingen har hentet tankegods fra flere felt og er påvirket av blant annet psykoanalytiske, filosofiske, politiske, sosiale og økonomiske teorier.⁵⁸ Kunstpraksiser som relaterer seg til denne feministiske orienteringen problematiserer gjerne identitet, kjønnsroller, femininitet og maskulinitet og relativiserer forestillinger om klasse, rase, seksualitet og predeterminerte egenskaper som følge av kjønn. Tankegang fra denne strømmingen influerte i stor grad britiske, kunstnere, etter hvert kjent som konstruktivister, på 80-tallet. Konstruktivistene mente at kunst som tok utgangspunkt i kvinnekroppen videreførte assosiasjoner til kvinnelig seksualitet som passiv og tilpasset menn og bebreidet kroppskunstnere og essensialistiskinspirerte kunstnere for ikke i tilstrekkelig grad å bryte med ideen om kvinnekroppen som objekt.⁵⁹ For å unngå at kvinner fortsatt skulle

⁵⁴ Mühleisen, "Seksualitet og estetikk. Retrospektivt blick på egen performancevirksomhet 1978-1988", i *Tidskrift for Kjønnforskning*, Nr. 1/2012, [www. Idunn.no](http://www.Idunn.no)

⁵⁵ Lindberg, "Inledning" i *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässens till postmodernism* Stockholm : Norstedts Akademiska Förlag 1995, 13

⁵⁶ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, 158

⁵⁷ Wandor, *Carry On, Understudies*, 136-137

⁵⁸ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, (First ed)168

⁵⁹ Lindberg, "Inledning" i *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässens till postmodernism* (Stockholm : Norstedts Akademiska Förlag 1995 : 13-14

skrives inn under den patriarkalske strukturen som mannens andre, var konstruktivistenes løsning å eliminere kvinneframstillingen fra det visuelle. Til tross utelatelsen av kvinnekroppen, stod kvinners posisjoner som subjekt sentralt i konstruktivistene teoribaserte kunstverk, såkalt *scripto-visuelle* verk.⁶⁰ Teoribasert, feministisk kunstpraksis var blant annet inspirert av Luce Irigarays og Julia Kristevas videreføring og kritikk av Lacans psykoanalyse.⁶¹ Mye feministisk orientert kunst var på 80-tallet preget av politiske strategier, representasjonskritikk og videreføring av problematiseringer av modernismens maskulinitetsnorm.⁶²

Britiske Mary Kellys *Post Partum Document* (1973-1979) og *Interim* (1984-1989) er scripto-visuelle verk forankret i konseptkunst og psykoanalyse. *Post Partum Document* er en installasjon som behandler kunstnerens forhold til sin egen sønn. Tekstbasert materiale, grafer, statistikk og bleierester gir en statistisk oversikt over sønnens vekst, næringsinntak og den begynnende løsrivelsen fra moren. Verket er tidstypisk med hensyn til sin dype forankring i teori og med ekskluderingen av den visuelle avbildningen av kvinneskikkelsen. *Interim* er også en installasjon som omhandler kvinnelig subjektivitet. Verket kombinerer fotografier og tekst og utforsker ulike tema knyttet til femininitet og psykologi, også her uten å framstille kvinner visuelt.⁶³



Fig 26: Mary Kelly, *Interim (Menacé)*, 1984-1989

⁶⁰ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, 157

⁶¹ Deepwell, "Introduction. Feminist art criticism in a new context" i *New Feminist Art Criticism*, 1

⁶² Parker og Pollock, *Framing Feminism*, 3

⁶³ http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html, 18.04.14, kl 19.43

Ane Lans tre verk relaterer seg til på ulikt vis til disse teoretiske hovedstrømningene. Han opptar seg som nevnt med tema knyttet til kvinner, representasjon og kjønnsnormer. Felles for *The Suffragette Song*, *Pacto Femininum* og *Woman Of The World* er kjønnsoverskridelsen. Kjønn og identitet blir dermed problematisert og relativisert allerede i det kunstneriske utgangspunktet. Slik reflekterer han tankegods fra materialistisk/dekonstruktiv feminisme, noe jeg vil se nærmere på i kapitlet om kunstnersubjektet.

The Suffragette Song er forankret i og kontekstualiserer en konkret periode av feministisk aktivisme og relaterer seg derfor til liberalfeministiske ideer. *Woman Of The World* skaper bevissthet omkring måten kvinner blir framstilt på og *Pacto Femininum* refererer til felles kvinnelige erfaringer. Begge verk fokuserer på maktforhold som kvinner inngår i. Lans fokus på kollektiv kvinnelighet og maktrelasjoner mellom kjønn tematiseres i alle tre verkene. Han trekker veksler på teoretiseringer om kvinnen som *den andre*; som underordnet subjekt og som del av et maktsystem som favoriserer et maskulint, definerende blikk. Dermed ser jeg problematiseringer som dreier seg om kjønn, identitet og maktrelasjoner som hovedsakelig fører tilbake til tankegods fra dekonstruktiv/materialistisk feminisme og radikalfeminisme.

KAPITTEL 3: KUNSTNERSUBJEKTET

Ane Lan som kunstnerisk uttrykk og slektskapet til personaperformance

Ane Lan har som nevnt eksistert som kunstnerisk uttrykk siden 2002 og vi kan i hans praksis spore et slektskap til personaperformance; en selvutforskende form for performance som ble etablert på 70-tallet. I tillegg til å innebære utforskninger av selvet, knytter Marvin Carlson personaperformance til alternative, imaginære og mytiske utforskninger av karakterer. 70-tallets personaperformanser kretset om subjektivitet, kjønn, klasse og etnisitet og brøt med modernismens syn på subjektet. Iscenesettelse og teatrale elementer preget også sjangeren, framfor selvbiografiske innslag, erfaringer og reelle hendelser.⁶⁴ Disse elementene finner vi også igjen i Lans tre verk.

⁶⁴ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, sec ed, 163

En av de mest kjente personaperformerne er amerikanske Eleanor Antin (1935 -).⁶⁵ Antins verk omhandler ofte identitet og kvinners roller i samfunnet. Hun har utforsket alternative versjoner av seg selv i roller som konge, ballerina, filmstjerne og sykepleier - alle utviklet gjennom performancer over en rekke år.⁶⁶ I performansen *Being Antinova* (1981) framstod Antin som Eleanora Antinova, en farget eksballerina, gjennom en periode på 20 dager. Ballerinaen tok i denne perioden over Antins personlighet og livsførsel, men uten å neglisjere Antins forpliktelser. I rollen som Antinova holdt hun blant annet foredrag om Antins kunstneriske virke og deltok på utstillingsåpninger.⁶⁷



Fig 27: Eleanor Antin, *Being Antinova*, 1981

Carlson er av den oppfatning at personaperformance speiler ulike trekk eller sider ved kunstnerens personlighet.⁶⁸ Det kan også være tilfelle for Reierstad, men jeg vil presisere at jeg forsøker å skille mellom privatpersonen Reierstad og kunstneren Reierstad/Lan. Både Antin og Reierstad utforsker ulike identiteter, men det finnes også forskjeller mellom deres kunstneriske virksomhet. I *Being Antinova* etablerte Antin en ny identitet ved å tilsløre sitt opprinnelige selv og leve og virke som ballerinaen. Ane Lan kan også betraktes som en etablert persona, men kunstneren gestalter Lan uten å skjule personen bak prosjektet i like stor grad som Antin gjorde. Som følge av Lans iscenesettelse etableres et tydeligere dobbelt perspektiv enn hos Antin. Denne dobbelheten vil jeg nå komme nærmere inn på i forbindelse med Judith Butlers teori om performativt kjønn og hennes polemiske tilnærming til antagelsen om kjønn som inndelt i biologisk og sosialt kjønn.

I kunstnersubjektet finnes det et dobbelt kjønns- og identitetsperspektiv; kjønnsoverskridelsen fra Reierstad til Lan og fra Lan til iscenesettelsene av de øvrige kvinneskikkelsene. De komplekse transformasjonene i Lans praksis vil jeg forsøke å belyse ved hjelp av Butlers problematisering av det antatte skillet mellom biologisk og sosialt kjønn. Ved hjelp av *drag* –

⁶⁵ Ibid, 163

⁶⁶ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, sec ed, 164

⁶⁷ Smith, *Enacting Others*, 80

⁶⁸ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, sec ed, 164

bevisste iscenesettelser av kjønn - demonstrerer Butler hvordan dette skillet kan oppheves og dermed vise seg som en konstruksjon. Dette står sentralt i hennes teori og relaterer seg til Reierstads/Lans kunstneriske praksis fordi han tydelig utfordrer forestillingen om kjønn som begrenset av biologi. Jeg vil forsøke å kategorisere Lans kjønnsoverskridende praksis ved å skissere opp ulike variasjoner av kjønnsoverskridelse og belyse hvordan han arbeider med identitetsmarkører for å oppnå et kvinnelig perspektiv. Videre vil jeg undersøke om hans performative spill sementerer eller underminerer tradisjonelle kjønnsnormer og vurdere i hvilken grad hans praksis er forenlig med Butlers politiske prosjekt; å dekonstruere kjønnskategoriene og forskyve diskurser og maktstrukturer som medvirker til å produsere og opprettholde disse.

Judith Butlers performativitetsteori

Gender Trouble kom ut i 1990 og ble et svært viktig og omdebattert bidrag til feministisk teori og kjønnsforskning.⁶⁹ I *Gender Trouble* og i oppfølgeren *Bodies That Matter* (1993) problematiserer Butler det moderne vestlige samfunns kjønnsbegrep og heteroseksualiteten som norm. Butler hevder at kjønn er *performativt*, at *drag* kan eksemplifisere hvordan kjønn har blitt feiltolket og derfor også er i stand til å utfordre kjønnsnormene og forskyve det heteronormative paradigmet. Kjønnsideiteter som faller utenfor den heteronormative rammen opptar Butler i stor grad.

Butlers teorier har slektskap til Michel Foucaults (1924-1984) tenkning om maktstrukturer og til hans kritiske analyse av seksualitetens *genealogi*. Begrepet viser til en filosofisk undersøkende metode som stiller spørsmål ved allment vedtatte oppfatninger og overbevisninger. *Seksualitet* er en språklig kategori, historisk og diskursivt konstruert av vitenspraksiser, i følge Foucault og er altså ikke prediskursivt eller forankret i essens eller biologi.⁷⁰

Butler går også genealogisk til verks når hun forsøker å avdekke at grunnleggende kategorier som biologisk kjønn, sosialt kjønn og begjær er virkninger av spesifikke maktformasjoner.⁷¹ I tråd med Foucaults tankegang hevder Butler at det verken eksisterer noe opprinnelig kjønn inndelt i kategoriene kvinne og mann, en indre sannhet om begjær, eller en autentisk

⁶⁹ Torild Moi beskriver Butler som 90-tallets viktigste kjønnsforsker, Moi, *Hva er en kvinne*, 72

⁷⁰ Jegerstedt, "Judith Butler" i red Egeland et.al, *Kjønnsteori*, 75

⁷¹ Butler, *Kønsballade: Feminisme og subversjonen av identitet*, XXXI

seksualitet som holdes skjult av undertrykkende mekanismer; de er tvert om språklige kategorier konstruert av institusjoner, praksiser og diskurser som har mangfoldige og diffuse opprinnelseskilder.⁷²

Butler søker altså å blottstille hvordan språklige kategorier som “biologisk kjønn”, “natur/det naturlige”, “kropp/det kroppslige”, “materien/det materielle”, “kvinner” og “menn” er resultater av diskursive praksiser. Formeningen om at ”kvinne” og ”mann” viser til noe iboende, forut for språket, er dannet og normalisert av et system som er grunnleggende patriarkalsk og som på institusjonelt, diskursivt og strukturelt vis framholder den binære kjønnsmodellen og har heteroseksualitet som normgivende praksis. Videre forutsetter det en begjærkonstruksjon basert på forventningene om gjensidig attraksjon mellom kvinner og menn. Begjæret blir av den grunn tvingende (*compulsive*) i følge Butler. Til samme konstruksjon hører antagelsen om maskulinitet som forbundet med menn og feminitet som uløselig knyttet til kvinner. Dette kaller Butler *den heteroseksuelle matrisen* og hevder at den er styrende for hvordan kropp og identitet formes og avleses, samtidig som den er ekskluderende for andre måter å tenke om kjønn og kroppslighet. *Den heteroseksuelle matrisen* bidrar til å opprettholde de konvensjonelle kjønnsnormene som feminismen ønsker å motarbeide og Butler stiller seg derfor undrende til feministiske teorier som forutsetter og opererer med en dikotomisk kjønnsmodell.⁷³ Selv vil hun avprogrammere oppfatningen av kjønn som en naturlig, biologisk manifestasjon og kaste lys over kjønnskategoriens direkte forhold til maktformasjoner.⁷⁴ Feminister bør derfor motsette seg det eksisterende maskuline systemet ved å undersøke gestaltningen av det og undersøke hvordan definisjonsmakten konstitueres og utøves.⁷⁵ Slike forsøk på denaturalisering og destabilisering vil tjene til å utvide oppfattelsen av identitet. Framfor at heteroseksualiteten fortsetter å gjøre krav på normgivende praksis, kan genealogiske undersøkelser av begreper altså føre til en mindre homogen identitetsproduksjon. Dette, mener Butler, kan også *drag* medvirke til. Før jeg kommer nærmere inn på hvordan dette arter seg og hvorvidt Lans kjønnsoverskridelse kan betraktes som drag, vil jeg se på hvordan Butler mener at kjønnsidentiteter produseres.

Kjønn er i Butlers oppfatning altså ikke biologisk betinget, men sosialt konstruert. Det er performativt; en *gjøren* framfor en *væren*. Butler tar utgangspunkt i Jacques Derridas

⁷² Ibid

⁷³ Butler, *Kønsballade: Feminisme og subversjonen av identitet*, VII

⁷⁴ Ibid, xxxi

⁷⁵ Ibid, 37-38

bearbeidelse av John L. Austins talehandlingsteori når hun beskriver det performative prinsippet; utsagn som i kraft av å bli uttalt, endrer karakter eller status, er i følge Austin performative.⁷⁶ Som et eksempel viser han til prestens ord under vielser; “herved erklærer jeg dere for rette ektefolk.” Butler viser også til Derridas lesning av Kafkas parabel *Foran loven*; den som venter på at loven skal tre i kraft, tilskriver loven en viss makt (kraft) og lovens virkning foregripes.⁷⁷ Hos Butler fungerer ideen om kjønn på samme måte. Oppfattelsen av en kjønnen indre essens kombinert med forventningene til kjønn, resulterer i at fenomenet forventningen foregriper, produserer seg selv.⁷⁸ Hun presiserer at performativitet ikke fungerer som en enkeltstående handling, den er et ritual som er avhengig av gjentakelse.⁷⁹ Dermed støtter hun seg på Derridas tese om at performative utsagn må referere til eller sitere noe som allerede er kjent, for at de skal ha symbolsk betydning og besitte kraft til å virke performativt.⁸⁰ Gjennom repetisjon og sitering av kjønnsnormer, vil kjønnen altså naturaliseres i “konteksten af en krop, delvis forstået som en kulturell tidslig varighet”, i følge Butler.⁸¹ Det vi oppfatter som en indre, kjønnen essens, består altså av en rekke, kontinuerlige handlinger utført i en sosial kontekst der det heteroseksuelle er normgivende. Virkningen av den performative, gjentakende prosessen er at identitetsforståelsen til slutt “stivner” i en kategori.

82

Den performative prosessen kan imidlertid ikke styres av subjektet. Kjønnsideidentiteten og subjektet dannes nemlig samtidig og under den performative prosessen. Denne tanken er influert av Foucault, Austin og Derrida, men bygger også på poststrukturalistisk teori om subjektets tilblivelse i språket, i tillegg til den franske filosofen Louis Althusserens begrep om *interpellasjon*.⁸³ Forenklet sagt kan vi si at *interpellasjon* beskriver hvordan et subjekt diskursivt konstitueres av to faktorer; ved at subjektet adresseres og ved at det formes under sitt samfunns rådende ideologi.⁸⁴ Althusser illustrerer ved å vise til politimannen som adresserer en borger. Politimannen representerer loven og med hans henvendelse til borgeren, “hei du!”, forbinder han loven med borgeren. Butler presiserer i *Bodies That Matter* at tiltalen

⁷⁶ Rosenberg, “Könet brinner! Judith Butler” i *Texter i urval*, 15

⁷⁷ Parabelen er hentet fra Kafkas *Prosess* (1925)

⁷⁸ Butler, *Kønsballade*, xv

⁷⁹ Ibid

⁸⁰ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, First Edition, 66

⁸¹ Butler, *Kønsballade*, XV

⁸² Ibid

⁸³ Lykke, *Kjønnforskning. En guide til feministisk teori, metodologi og skrift*, 62-63, Butler, *Bodies That Matter*, 121

⁸⁴ Butler, *Bodies That Matter*, 121

her har *formativ* funksjon, ikke *performativ*. Å bli tiltalt medvirker til at subjektet *konstitueres* sosialt, men subjektet er ikke et fullverdig sosialt subjekt før samfunnets normer, lovverk eller diskurser virker inn på det.⁸⁵ Loven fungerer i dette eksempelet som en instans som former subjektet, både sosialt og juridisk.⁸⁶ Subjektet og kjønnsidentiteten dannes altså, i følge Butler, i en diskursiv, kommunikativ og interpellierende prosess.

Sosialt og biologisk kjønn: What a drag!

Mange feministiske teorier går ut fra at kjønnsidentitet er satt sammen av et primært biologisk og et sekundært sosialt kjønn. Dette hevder Butler er feil og bruker *drag* til å forklare hvordan det antatte skillet mellom sosialt og biologisk kjønn oppheves. Dragshowartistens uttrykk er både maskulint og feminint. Måten dette kommer til uttrykk på, vanskeliggjør å skulle fastslå om maskuliniteten eller femininiteten betegner det biologiske - eller det sosiale kjønn. Eksempelet henter Butler fra antropologen Esther Newtons bok *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1972) der Newton skriver at drag på sitt mest komplekse er en dobbel omvendning som peker på at "utseendet er en illusjon". I drag kan ens ytre framstå som feminint, men essensen, kroppen, oppfattes som maskulin. Samtidig uttrykker drag det motsatte ved at ens utseende (kroppen) er maskulint, men essensen (en selv) er feminin.⁸⁷ Denne form for drag utelukker dermed muligheten for å kunne fastslå at det eksisterer et primært kjønn. Butler uttrykker det slik:

"Jeg vil også foreslå, at drag helt undergraver sondringen mellom det indre og ydre psykiske rum og effektivt spotter både den ekspressive model for sosialt køn og begrepet om en sand kønsidentitet."⁸⁸

Fordi dragshowartistene imiterer sosialt kjønn, avslører de samtidig kjønnsstrukturers imitative karakter. Framfor å betrakte drag som en sekundær imitasjon av et primært kjønn, oppfatter Butler heteroseksualitetens binære kjønnsmodell som en konstant imitasjon av sitt eget ideal.⁸⁹ Drag synliggjør kjønn som etterligning og resulterer i en parodi av en kjønnsparodi, altså en parodi uten original rettet mot selve forestillingen om at det finnes en

⁸⁵ Ibid

⁸⁶ Ibid

⁸⁷ Butler, *Kønsballade*, 228

⁸⁸ Ibid

⁸⁹ Butler, *Bodies That Matter*, 125

original.⁹⁰ Butler etterlyser alternative måter å repetere kjønnsdiskursene slik at identitetsforståelsen blir mangfoldig. Her har parodien en sentral plass.⁹¹ Konstruksjonen av identitet, kjønn og subjektivitet foregår, som tidligere nevnt, i sammenheng med repetitive, performative handlinger. Repetisjonene av kjønnsnormer foregår alltid i en kontekst i endring, de gjentatte handlingene eller siteringene vil aldri gjentas på nøyaktig samme måte. Kjønnsideiteter som ikke repeteres i overensstemmelse med den heteroseksuelle idealnomen, har potensial til å forskyve rammene for normativt kjønn og man åpner for å tenke nytt om kjønn. Dette, hevder Butler, er *drag* i stand til. Ved å peke på det imitative aspektet, de hverdagslige forkledningsakter som gestalter og naturaliserer heteroseksuelle idealkjønn og stille spørsmål ved appropriasjonen og gjentagelsen av tradisjonelle kjønnsrollemønstre, kan drag undergrave konvensjonene. I slike tilfeller er drag en praksis som speiler det konstituerende maktregimet, men står samtidig i opposisjon til det, i følge Butler.⁹²

Butler presiserer imidlertid at ikke all drag nødvendigvis destabiliserer kjønnsnormer. Drag kan være i stand til å avkrefte, men også bekrefte forestillingen om kjønn som noe opprinnelig og prediskursivt. I *Bodies That Matter* omtaler hun flere former for drag og henviser til kriterier som må oppfylles dersom drag skal virke destabiliserende. Å parodierte kjønnsnormer er ikke nødvendigvis en problematisering av dem. Drag kan altså i visse tilfeller virke motsatt og forsterke rådende kjønnskonvensjoner. Med dette som utgangspunkt vil jeg i det følgende undersøke hvilke former for kjønnsoverskridelse Lans virksomhet forholder seg til og endelig vurdere hvorvidt Lans praksis forrykker eller bekrefter kjønnsnormene.

Kjønnsoverskridelse, multiple muligheter

Visse feministiske tilnærminger har anklaget drag som konsept for å framstille kvinner og kvinnelige egenskaper på misogyne måter.⁹³ Ved hjelp av teatrale effekter som sminke, klær, parykker og parodierende kroppsspråk framstiller drag kvinner som overfladiske og

⁹⁰ Butler, *Kønsballade*, 229

⁹¹ Jegerstedt, "Judith Butler" i red Egeland et.al, *Kjønnsteori*, 79

⁹² Butler, *Bodies That Matter*, 125

⁹³ Ibid, Butler trekker blant annet fram bell hooks, Marilyn Frye og Janice Raymond som representanter for synet på drag som misogynistisk

utseendefikserte, hevder kritikere. Slik underbygger *dragshowet* ideen om kvinnen som *spectacle*; som representasjoner for maskulint begjær.⁹⁴

Ofte benyttes drag som en uniform betegnelse for all kjønnsoverskridende virksomhet. Det resulterer i at man går glipp av de mange variasjonene som finnes. Kjønnsoverskridelse eksisterer i mange former og relaterer seg i ulik grad til henholdsvis representasjonsfæren og det levde liv. Kunsthistoriker Cherise Smith påpeker at identitetsoverskridelse også kan involvere andre faktorer enn kjønn, som etnisitet, klasse og seksualitet.⁹⁵ Dette er også tilfellet for Lan. Kjønnsoverskridelse kan også ha forskjellig motivasjonsgrunnlag, noe som får konsekvenser for hvordan drag arter seg. Drag som bevisst kunstnerisk uttrykksform involverer gjerne politiske eller sosiale problemstillinger, mens det i andre former for kjønnsoverskridelse ligger emosjonelle investeringer til grunn. I stedet for å benytte en felles betegnelse for all aktivitet som involverer kjønnsoverskridelse, bør og kan vi operere med noen skillelinjer.

Dragshowet kan betraktes som en forkledningsakt som innebærer høy frekvens av teatrale elementer og som har underholdning som mål. *Dragshowartisten* pleier altså overflaten og lever ut en rolle i et begrenset tidsperspektiv. Teater- og kjønnsforsker Geraldine Harris hevder at *dragshowartisten* ikke forbindes med bestemte kvinnetyper, men heller med en generell, teatral form for femininitet. Fordi denne er koblet opp mot det teatrale, eksisterer den kun i representasjonsfæren og fungerer verken som en refleksjon av, eller parodi på reelle kvinner. Harris opererer også med en form for *drag* som til tross for at den også preges av teatralitet, ikke utelukkende defineres av det. Den velkjente, australske dragartisten *Dame Edna* representerer i så måte en versjon av *drag* som framfor å utelukkende referere til teatral femininitet, i følge Harris, karikerer hverdagslige kvinnetyper.⁹⁶

Transseksualitet, *cross-dressing* og *passing* er andre kjønnsoverskridende praksiser. *Transseksualitet* karakteriseres av uoverensstemmelse mellom ens kroppslige kjønnsuttrykk og det mentale kjønn.⁹⁷ *Cross-dressing*, også kjent som transvestisme, går ut på å ikle seg klær forbundet med det motsatte kjønn. Kroppsspråk og oppførsel kan også endre seg for en

⁹⁴ Selv betviler Butler i *Bodies that matter* at drag er rotfestet i misogyne forestillinger, og argumenterer med at kvinnen ikke står i sentrum for homoseksuell aktivitet, Butler, *Bodies That Matter*, 127

⁹⁵ Smith, *Enacting Others*, 15

⁹⁶ Harris, *Staging Femininities*, 115

⁹⁷ Store Norske Leksikon, www.snl.no/transperson, 09.05.14, kl 21.51

cross-dresser, men er ikke nødvendigvis det samme som *passing*, en praksis hvor egne identitetsmarkører undertrykkes til fordel for den identiteten som spilles ut. *Passing* kan involvere andre overskridelser enn kjønn - etnisitet, klasse og seksualitet - og for å lykkes med en suksessfull *passing*, skal man helt og holdent framstå som den identiteten man på et gitt tidspunkt spiller ut. I en *passing* som involverer kjønnsoverskridelse må forskjeller mellom den som framstiller og det som framstilles utslettes. Å oppnå en naturalisert effekt av det som framstilles er målet i *passing*. Fordi denne formen for kjønnsoverskridelse ikke eksponerer det imitative ved kjønn, har *passing* ikke potensial til å velte om på kjønnsnormer jevnfør et butlersk perspektiv. *Passing* er ikke målet for en *dragshowartist*, hvis ambisjon i følge Smith, heller går ut på å parodierte og overdrive kjønnskonvensjoner.⁹⁸ Ulike teoretikere opererer med ulike beskrivelser av de ulike kjønnsoverskridende virksomhetene. Smith mener for eksempel at *passing* og *cross-dressing* er betegnelser som beskriver det samme og at *cross-dressing* ikke begrenser seg til å beskrive en praksis som kun involverer ytre markører som klær.⁹⁹ Til tross for at både *passing* og *cross-dressing* kan involvere mer enn bare en ytre kjønnsoverskridelse, foretrekker jeg allikevel å skille mellom disse, fordi *cross-dressing* etter min mening ikke nødvendigvis har det samme målet som *passing*; å undertrykke opprinnelige identitetsmarkører for å framstå som en annen.

Lans kjønnsoverskridelse; *dragshow*, *passing* eller *cross-dressing*?

For å etablere hvilken form for kjønnsoverskridelse Reierstad/Lan kan forbindes med, vil jeg så langt det er mulig, forsøke å lage noen skillelinjer mellom Ane Lan og de øvrige kvinneskikkelsene som han iscenesetter. I *The Suffragette Song* iscenesetter kunstneren karakteren Lan ved å appropriere visse koder som vår kultur registrerer som kvinnelige og som muliggjør en kvinnelig utsigelsesposisjon. Fra Lans perspektiv iscenesettes så andre kvinnelige perspektiver i *Woman of The World* og erfaringer i *Pacto Femininum*. Disse framstår som mer stereotypiske og karikerte enn skikkelsen Lan. For å kunne vurdere hvilke effekter dette komplekse spillet med identitet og kjønn får, vil jeg forsøke å se nærmere på hvordan han etablerer sin kvinnelige utsigelsesposisjon - signaturen Ane Lan - og de øvrige kvinnelige uttrykkene.

⁹⁸ Smith, *Enacting Others*, 15

⁹⁹ Ibid

Ane Lan skiller seg fra kvinnelige iscenesettelser i *dragshows* ved at han framstår mindre parodisk og overflateorientert enn *dragartister*. Disse elementene finner vi imidlertid igjen i Lans iscenesettelser av etnisitet i *Woman of The World* der *minstrelsy* – sortmaling i ansiktet for å parodierte rase - benyttes.¹⁰⁰ I sine kvinneframstillinger i *Woman of The World* og *Pacto Femininum* benytter Ane Lan seg av attributter og virkemidler som tradisjonelt kunne vært hentet fra et *dragshow* som parykker, sminke og klær. Disse medvirker til at Lans framstillinger blir stiliserte, uten at skikkelsene tilsynelatende skal ha underholdende funksjon eller være uttrykk for maskulint begjær. I denne sammenheng vil jeg påpeke at det eksisterer et vesensskille av avgjørende betydning mellom *dragshow* og *performance*. De ulike overskridelsene og iscenesettelsene virker på forskjellige måter og tolkes etter ulike parametre, avhengig av presentasjon og hvilke fora de forekommer i. Der *dragshowet* primært har karakter av å være underholdning, er *performance* en kunstnerisk virksomhet som åpner for teoretisk lesning. En karakter i et *dragshow* som vektlegger overflate og overdrivelse har ikke nødvendigvis samme belegg for å formidle refleksjoner angående kvinners liv, felles og/eller personlig historie og erfaringer, slik som performancekunstneren kan. Tematikken og konteksten Lans framstillinger inngår i, gjør derfor at de manifesterer seg som kulturkritiske refleksjoner av holdninger tilknyttet ulike kvinnelige etnisiteter. Dette vil jeg vil komme tilbake til i verksanalysene.

Iscenesettelsene skiller seg også fra *passing* ved at kunstneren verken undertrykker eller utsletter alle sporene av det maskuline subjektet. *Passing* handler om å skape en visuell overflate som i overensstemmelse med kroppsspråk, gir uttrykk for en bestemt identitet. Både Lan og de øvrige kvinneframstillingene er tydelige iscenesettelser der kunstnerens maskuline trekk ikke er forsøkt kamuflert. Kroppsspråket er heller ikke utpreget feminint. Lan altererer heller ikke ansiktstrekkene sine for å gjøre dem unike for hver kvinneframstilling, slik Cindy Sherman gjør i *Hollywoods/Hampton Types*.

I og med at *Cross-dressing* gjerne forbindes med en privat måte å leve ut kjønn på, er det mest nærliggende å koble Reierstad/Lans praksis til *drag* som spiller på hverdagslige kvinnetyper. Det kommer tydeligst fram gjennom iscenesettelsene av kvinneskikkelsene i *Woman Of The World* og i *Pacto Femininum*, men også kjønnsoverskridelsen fra Reierstad til Lan kan kobles til denne form for drag.

¹⁰⁰ Lott, *Love and Theft*, 3-4

Lan og "Girling"

All drag er performativt, skriver Butler i *Bodies That Matter*.¹⁰¹ Til tross for at hun som nevnt påpeker at performativitet ikke styres, men er en prosess som konstituerer subjektet og kjønnsidentiteten, hevder hun at drag, en bevisst iscenesettelse av kjønn, også er performativ. Drag er ikke bundet av tvang, slik som Butler hevder at den performative prosessen er en tvangsbunden sitering av kjønnsnormer.

Ane Lan som kunstnerisk uttrykk er etablert ved hjelp av virkemidler som sminke og klær, men også gjennom appropriasjoner av visse karakteristika som er feminint kodet. Disse relaterer seg til utseende, men involverer også identitetsmarkører som er koblet til kunstnerens oppfatninger av kvinnelighet. Oppfatningene er sannsynligvis også formet av kunstnerens omgivelser, samtid og kultur og av de diskurser han forholder seg til. For at betrakteren skal kunne relatere seg til det kvinnelige i uttrykket, må identitetsmarkørene som gestalter Lan til en viss grad inngå i felles, kulturelle oppfatninger av kvinnelighet. Lan må konstitueres sosialt som kvinnelig uttrykk. Dette kan kobles til den performative prosessen som Butler beskriver som *girling*; gjennom handlinger som er kodet som feminine – som for eksempel å ta på lepestift – konstrueres et forståelig sosialt subjekt.¹⁰² *Girling* er i følge Butler en tvungen gjentakelse av femininitetsnormer som subjektet må underlegge seg for at hun skal kunne oppleves som et forståelig subjekt.¹⁰³ Disse femininitetsidealene er i overensstemmelse med det heteroseksuelle regime og er uløselig knyttet til feminine relasjoner til disiplinering, straff og begrensning. Femininitet er altså ikke et valg innenfor det heteroseksuelle regimet, men en tvangsbunden sitering av en norm.¹⁰⁴ *Girling* er altså en konstitueringsprosess som foregår i tråd med et samfunns normer for kvinnelighet. Butler hevder at *girling*prosessen begynner å virke allerede fra barns fødsel og viser til performative utsagn som "it's a girl!" for å illustrere forventningene som stilles til barnet.

Dette relaterer seg til Ane Lan fordi kunstneren, uten å være styrt av tvang, etablerer og legitimerer de ulike kvinnelige uttrykkene gjennom en slags *girling*prosess. Ved å sitere

¹⁰¹ Butler, *Bodies That Matter*, 230

¹⁰² Ibid, 232

¹⁰³ Ibid

¹⁰⁴ Ibid

kvinnelige kjønnsnormer og feminint kodete identitetsmarkører, spiller Lan på generelle og kollektive oppfatninger om kvinnelighet. Dette foregår på to nivåer. Han etablerer Ane Lan ved å sitere normer for kvinnelighet uten at han nødvendigvis reflekterer en bestemt kvinnelig *type*. I iscenesettelsene av kvinneskikkelser i *Woman Of The World* og *Pacto Femininum* derimot, approprierer han karakteristika for bestemte kvinnetyper. I *Woman Of The World* framhever Lan trekk som er i samsvar med visse kulturelle oppfatninger av ulike etnisiteter. Virkemidlene brukes til å underbygge generelle forestillinger som eksisterer i vesten om kvinner, som for eksempel at muslimske kvinner bærer hijab, at afrikanske kvinner er glad i fargerike klær og at vestlige kvinner elsker å handle. Kunstneren bruker seg selv som et lerret som han projiserer ulike etniske framstillinger på ved hjelp kulturelle og kvinnelige identitetsmarkører.

*Pacto Femininum*s iscenesettelser spiller også på bestemte *typer* og kulturelle forventninger. Ved å benytte ytre tegn, som klærne i den prostituertes tilfelle, gjør Lan bruk av lavstatusindikatorer som bygger opp under karakteren. Lans øvrige framstillinger i dette verket er basert på tilsvarende markører hentet fra ulike kvinnetyper.

Femininitetsnormene som kunstneren siterer, involverer også en rekke forventninger til kvinners kropp. Et gjennomgående trekk ved framstillingene i Lans tre verk, er at appropriering av feminine tegn begrenser seg i forbindelse med kroppen. Kunstneren endrer til en viss grad utseende, bruker ytre feminine identitetsmarkører og fordreier stemmen for å skape skikkelsene, men kroppens betydning som materialitet er hos Lan - som hos Butler - underspilt. Butler på sin side, benekter ikke kroppens materialitet, men hevder den er tenkt som en konsekvens av sosiale diskurser og heteroseksualitetens ideologi. Kroppen finnes ikke som ren kropp, den er også språkliggjort, hevder Butler.¹⁰⁵ På samme måte kan kunstnerens kvinnelige perspektiver framstå som teoretisk motivert; kroppen er en nedtonet faktor i kjønnsoverskridelsen og den behandles som en diskursiv størrelse. Dette aspektet vil jeg utdype i forbindelse med analysen av *Pacto Femininum*.

Kjønnsoverskridelsen i kunstnerskapet beror altså på sitering av femininitetsnormer, appropriering av faktorer vi gjenkjenner som karakteristiske for visse kvinnetyper og som

¹⁰⁵ Mye av kritikken som kom mot Butler etter *Gender Trouble* gikk ut på at hun teoretiserte bort kroppen. I *Bodies That Matter*, forsøker hun å utdype at hun ikke benekter kroppens materialitet, men betrakter den som språkliggjort, på samme måte som kjønn. Denne diskusjonen vil jeg ikke komme videre inn på i denne sammenheng.

refererer til en generell og kollektiv oppfattelse av kvinnelighet i vår samtid. På denne måten etablerer Ane Lan en utsigelses- og erfaringsposisjon som gjør kunstneren i stand til å utforske tema og spørsmål knyttet til kvinnelighet. Når Marvin Carlson omtaler identitetsutforskende kunstnerskap som personaperformance, hevder han som nevnt at det som utforskes er sider av kunstneren selv og at identiteten som spilles ut, kommer fra kunstnerens egen oppfattelse av hvem man er eller hva ens innside kan romme. I tilfellet Reierstad/Lan kan jeg ikke fastslå at kunstneren utforsker sider av seg selv. Heller oppfatter jeg gestaltningen av Lan som et uttrykk for kunstnerens vilje til å identifisere seg med kvinner og som et ønske om å erfare fra et perspektiv som ikke utelukkende er definert av maskulinitet. For at kunstneren skal kunne utforske problemstillinger knyttet til kvinner - slik han gjør i *Pacto Femininum* og i *Woman of the World* - er det altså nødvendig å etablere en posisjon hvorfra han kan ta del i kvinners individuelle og kollektive historie og situasjon. Resultatet er et komplekst, sammensatt kunstnersubjekt som ikke later til å ha parodi og latterliggjørelse som mål. I stedet dreier verkene hans seg om utforskning og problematisering av kvinneroller, om kvinnelige erfaringer, om kvinnelige stereotypier og om kvinnerepresentasjon. Jeg vil derfor karakterisere kjønnsoverskridelsen som *drag* men også som en form for ideologisk *passing*; framfor å være knyttet til fysikk, utseende og kroppsspråk, er kjønnsoverskridelsen et forsøk på å identifisere seg med kvinner samtidig som han viser at hans mannlige kropp ikke står i veien for dette. Identiteten er dermed ikke fastlagt, i stedet vektlegger Lan det flytende, oscilleringen mellom tradisjonelle oppfatninger av mann og kvinne. Jeg oppfatter ikke Lan som androgyn eller kjønnsnøytral, men som et sammensatt subjekt i stand til å uttrykke egenskaper forbundet med begge kjønn på en og samme tid.

Ane Lans subversive potensial

Ane Lan foretar altså en performativ appropriering av kjønnsnormer som resulterer i en kvinnelig utsigelsesposisjon. Normene Lan siterer må, for at de skal være gjenkjennelige for betrakteren, befinne seg innenfor det heteronormative systemets kjønnede rammeverk. Ved første øyekast kan Lans kjønnsstransformasjon derfor tolkes som en bekreftelse på konvensjonene og dermed uforenlig med Butlers kriterier for destabilisering. Kjennetegnene som oppfattes som feminine og knyttes til kvinner, overskygger imidlertid ikke mannlige kjennetegn, som for eksempel skjeggvekst og kroppens anatomi. På dette punktet forholder Lans praksis seg direkte til Butlers tankegods; både Lan og *dragshowartisten* problematiserer

oppfatningen om et primært kjønn i og med at kjønnsuttrykket gjør det vanskelig å fastslå at essensen henviser til det ene og utseende til det andre. Det blir umulig å stadfeste om det er ”maskuliniteten” eller ”femininiteten” som skulle være betegnende for et naturlig, iboende kjønn.

Mange feminister hevder at *femininitet* er et begrep som feilaktig forveksles med det å være kvinne. I likhet med Butler, oppfatter den feministiske teoretikeren Iris Marion Young det feminine som en rekke forventninger til kvinners kropp og oppførsel, skapt av normer i det patriarkalske, sosiale samfunn. I tillegg til ulike forventninger, fører begrepet med seg klare assosiasjoner til hvilke egenskaper det ikke inkluderer: Autoritet, makt, sinne, aggresjon, styrke, mot osv. Young påpeker også at kropper som karakteriseres som feminine, er forventet å forskjønne sin egen kroppslighet på andre måter enn kropper som er maskulint kodet. Alderstegn skjules ved hjelp av sminke, hårvekst fjernes og parfyme benyttes for å kamuflere kroppslukter.¹⁰⁶ Framfor å utslette sine mannlige trekk eller iscenesette en konvensjonell kvinnetype i tråd med disse forventningene, danner Lan en særegen identitetskodeks som rommer både mannlige og kvinnelige kjennetegn. På denne måten posisjonerer han seg i et kjønnslandskap der betrakteren vanskelig kan låse ham fast til en kjønnskategori. Det kjønnsuspesifikke ved Lan kan også vekke ubehag og usikkerhet for noen. I et essay om *Woman Of The World* signert Sigurd Langbakk, skriver han at han selv blir pinlig berørt og føler trang til å le ved synet av Lan.¹⁰⁷ På grunn av Lans skuespillerevner tvinges imidlertid Langbakk til å se forbi sin egen umiddelbare reaksjon og relatere seg til karakterene.¹⁰⁸ I *Gender Trouble* hevder Butler at matrisen med sine ”forståelige kjønnsidentiteter” ikke har rom for identiteter som skiller seg fra disse.¹⁰⁹ Denne oppfattelsen rokker Lan ved når han framstiller seg selv som *queer*, som en identitet som ikke passer inn i forståelige kategorier. På den måten gjenspeiler han deler av Butlers politiske mål, som er å utvide spekteret av identitetsforståelse

Kunstneren som *en annen* eller *den andre* er fundamentet i Lans praksis. Som hvit, vestlig mann befinner Lan seg, sett fra et hegemonisk perspektiv, i en kategori hvor han selv er blant

¹⁰⁶ Young, *On Female Body Experience*, 4-5

¹⁰⁷ Gjentatte nettsøk på ”Sigurd Langbakk” uten andre resultater enn i forbindelse med Ane Lan, gjør at jeg mistenker at navnet er et pseudonym

¹⁰⁸ Langbakk, *Woman Of The World – Essay*, 2008

<http://www.anelan.com/WOMAN%20OF%20THE%20WORLD%20presentation.pdf>

¹⁰⁹ Butler, *Gender Trouble*, 60

dem som har makt til å definere og representere. Fra sin dominante posisjon velger han delvis å tildekke sitt opprinnelige ståsted for å kunne innta et kvinnelig perspektiv. Hans eget definerende blikk avspeiles på kvinneskikkelsene han iscenesetter, men kompliseres også fordi det mannlige samtidig forblir en del av dem. Skikkelsene rommer kulturelt skapte dikotomier, som mann og kvinne og i *Woman Of The World* også afrikansk og arisk rase. For å framstille den afrikanske kvinneskikkelsen har Lan endret hudtonen fra hvit til sort og spiller ut afrikansk etnisitet ved hjelp av overfladiske identitetsmarkører. Dette gir assosiasjoner til *minstrelsy* og *blackface*; en form for underholdning der hvite menn med sortmalt ansikt parodierte fargede. I følge historikeren Eric Lott utviklet *minstrelsy* seg i Nord-Amerika på midten av 1800-tallet og tok utgangspunkt i slavenes musikk og kultur. Parodieringen av fargede hadde ikke nødvendigvis utelukkende rasistiske motiver, men kunne også forstås som en feiring av afroamerikansk musikk og kultur.¹¹⁰ Det rasistiske elementet – hvites trang til å gjøre narr av og håne fargedes utseende, kroppsspråk og kultur – kom tydelig fram, men Lott påpeker at *minstrelsy* også kunne være en fordekt måte for hvite å utforske sin interesse i afroamerikansk kultur. Samtidig kunne praksisen romme politiske protester mot behandlingen av fargede.

Like fullt var tidlig *minstrelsy* en maktdemonstrasjon fra de hvites side, fordi de fratok fargede kontrollen over hvordan deres kultur og de selv skulle representeres.¹¹¹ Dette er en strategi som styrker dominante grupper. Harselering med og kontroll av underordnede grupper, gjør at forskjellen mellom makthaver og de andre tydeliggjøres.

Lans framstilling av den afrikanske skikkelsen skaper assosiasjoner til denne strategien; kunstneren siterer og kopierer en metode dominante grupper har benyttet for å se, underordne seg og kontrollere andre. Iscenesettelsene inkorporerer altså ikke bare kjønnskonsvensjoner, men peker samtidig på hvordan strategier som å parodierte og etterligne har bidratt til å opprettholde kontroll og dominans over underordnede grupper av mennesker.

I Ane Lan blir tanken om identitet som naturlig, essensiell og autentisk stilt opp mot oppfattelsen av identitet og kjønn som sosialt og kulturelt konstruert. Han vektlegger det flytende mellom identitetsposisjoner og kritiserer overbevisninger om kjønn som fiksert og singulært. Kunstneren problematiserer stabile dikotomier og stiller spørsmålsteget ved våre forventninger til kjønn, undergraver kulturelle forventninger til femininitet og søker å

¹¹⁰ Lott, *Love and Theft*, 16-17

¹¹¹ *Ibid*, 18

komplisere identitets- og kjønnsformasjonene. Fra sitt doble perspektiv har altså kunstneren potensial til å rokke ved og underminere kjønnsnormer. For å vurdere den fulle effekten av dette potensialet må vi se på hvordan han forvalter dette i hvert enkelt verk.

KAPITTEL 4: *WOMAN OF THE WORLD* (2008)

Lans selvscenesettelse som seks kvinneskikkelser med ulik etnisk bakgrunn, vil i dette kapitlet bli problematisert og undersøkt i forbindelse med implikasjoner til kulturelle, historiske og politiske stereotypier. Ved hjelp av Stuart Halls teoretisering av representasjonssystemer vil jeg diskutere hva framstillingene av etnisitet kan bety for og i vestlig kulturell kontekst, om framstillingene kan leses som kulturessensialistiske eller om kunstneren bruker iscenesettelsene til å ironisere over betrakterens fordommer og selvoppfattelse. Jeg vil også undersøke hvilke historiske, sosiale og kulturelle assosiasjoner Lan benytter seg av for å påvirke vår oppfattelse av framstillingene.

I *Woman Of The World* iscenesetter Lan seg selv ved hjelp av sminke, parykker og klær. Virkemidlenes funksjon er å framheve trekk ved seks ulike forestillinger om etnisitet. Forskjellene mellom dem er først og fremst synlige gjennom ytre stiliserte karakteristika. Den tekniske utførelsen, lik bakgrunn med flat lyssetting, er den samme i alle fotografiene og fører til en nøytraliserende effekt. Med unntak av hudfarge, klær og attributtene de holder er likhetene ved framstillingene påfallende; skikkelsenes ansiktsuttrykk er svært like og avslører ingen tegn til individuelle, indre liv. Karakterene framstår som utgaver eller variasjoner av den samme kvinneskikkelsen bare med ulike etniske overflater, noe også verkets tittel antyder.

Tilstedeværelsen av interseksjonalitet – *samsillet* mellom kjønn og andre sosiale identitetsskapende faktorer som religion, seksualitet, klasse – er i *Woman Of The World* begrenset til kjønn og etnisitet, noe som derfor resulterer i forflatning av karakterene.¹¹² Universalisering og forflatning er virkemidler som oppmuntrer til forenklete lesninger av skikkelsen og de inngår slik i en representasjonspraksis som *stereotypier*. Stuart Hall beskriver stereotypier som en reduktiv framstilling av mennesker som fører til at de få

¹¹² Lykke, *Kønnsforskning*, 45

karakteristika som utheves, også framstilles som fikserte og uforanderlige. Den reduktive framstillingen gjør også stereotypien til en lett gjenkjennelig figur.¹¹³

Lan spiller altså på allerede etablerte fordommer og unyanserte oppfattelser av mennesker når han framstiller sine stereotyper. Den indiske kvinnen som holder en brokkoli gir assosiasjoner til innvandrerkvinnen som driver grønnsakshandel. Fordi det er en europeisk grønnsak, ikke en indisk, kan attributten vise til ulike etnisiteters integreringsprosess til Norge og til fordommer de måtte møte i den sammenheng. På samme måte er afrikaneren med såpestykket knyttet til arbeidsoppgaver som framstår som lite attraktive for etniske nordmenn, asiateren til billig klesproduksjon, araberer til militant islamisme, nomaden/urfolkrepresentanten til selvforsynt livsstil, i stor kontrast til den vestlige kvinnen som forbindes med høyt konsum av overflatiske identitetsmarkører som klær og sminke.

Hver karakters omgivelser, som kommer til syne i videoverket, medvirker også til å nøytralisere eventuelle individuelle særtrekk. Disse fungerer som en forlengelse av klærne og forsterker den stereotypiske framstillingen av etnisitet. I fotografiene er det attributtene som har denne funksjonen. Hver attributt bekrefter klærne og utseendet til figuren som holder den. Slik fungerer omgivelser, klær og attributter affirmativt og styrker framstillingen av etnisitet i hver iscenesettelse.

Framstillingen av stereotyper gjør at *Woman Of The World* konnoterer til kulturessensialisme. Kjønnsforsker Nina Lykke skriver at i en kulturessensialistisk oppfattelse av selvet begrunnes sosial, kulturell og psykologisk identitet ut fra ens kulturelle avstamning eller opprinnelse. Faktorer som etnisitet, religiøst fellesskap, nasjonalitet eller ens geopolitiske lokalisering betraktes som statiske og med universaliserende effekt. Faktorer fra ens kulturkontekst determinerer dermed identitet og adferd.¹¹⁴ Etterligningen av den vestlig utseende kvinnen med kredittkort og parodien på den arabiske kvinnen med maskingevær, forutsetter i Lans verk at de blir lest som flate representasjoner av sine kulturer. Framstillingene minner om tablåer uten individualiserende trekk utover deres utseende og de fremstår dermed som generaliseringer av sin kulturelle og etniske identitet. En kulturessensialistisk oppfatning av identitet resulterer ikke bare i at denne gjøres universell og

¹¹³ Hall, "The Spectacle of the 'Other'" i red Stuart Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 257

¹¹⁴ Lykke, *Kjønnforskning*, 30

uforanderlig, i følge Lykke, samtidig legitimeres også samfunnsmessige hegemonier, undertrykkelse og ekskludering. En statisk forestilling om hva det innebærer å være mann eller kvinne i en bestemt kultur brukes også til å forklare og motivere sosiokulturelle kjønnsrelasjoner og identiteter.¹¹⁵ Noen av stereotypene som Lan iscenesetter baserer seg på framstillinger som innebærer fordommer som både var og er utbredt i vestlig populærkultur. Jeg vil gå nærmere inn på tre av Lans iscenesatte etnisiteter for å undersøke hvilke forestillinger om kvinnelighet og kultur de impliserer; framstillingen av den afrikanske kvinnen vil bli sett i sammenheng med arven fra kolonialismen, den muslimske iscenesettelsen vil bli satt i sammenheng med en vestlig reduktiv forestilling om islam og den hvite kvinneframstillingen vil bli satt i et konsum- og utseendefixert samfunnsperspektiv.

Representasjoner av etnisitet del 1; den afrikanske kvinnen

Den afrikanske skikkelsen spiller på kolonitidens forestillinger og representasjoner av mennesker av afrikansk opprinnelse. Den imperialistiske oppfatningen av Afrika som et primitivt kontinent stod i kontrast til det kolonialistiske Europas syn på seg selv som sivilisasjonens vugge. I kolonitiden ble afrikanere betraktet som primitive, underutviklede og som kannibalistiske barbarer, best tjent med å være den hvite rasens vasaller.¹¹⁶ Representasjoner i tråd med denne oppfatningen nøyte også stor popularitet og var svært utbredt i Europa, både i kommersiell markedsføring og som dekorasjoner i hus og hjem.¹¹⁷

Årsaken til at jeg kobler Lans framstilling opp mot representasjoner av afrikanere fra den kolonialistiske perioden, er på grunn av attributten, såpestykket. I Anne McClintocks *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* knytter hun såpestykket til den hvite manns maktposisjon som koloniherre og til en form for kommersialisert rasisme utbredt i markedsføring. Med den voldsomme veksten i britisk såpeproduksjon rundt 1920, gikk såpe fra å være en sjeldenhet til å bli en vare som fantes over store deler av det britiske imperiet. I sine markedsføringskampanjer koblet kommersielle aktører i såpeindustrien sine produkter til det britiske imperiets ekspansjon og overlegenhet som statsmakt. Slik kom såpestykket og

¹¹⁵ Ibid

¹¹⁶ I Bibelen blir for eksempel afrikanere oppfattet som Hams etterfølgere og presentert for en skjebne som evigvarende vasaller

¹¹⁷ Hall, "The Spectacle of the 'Other'" i red Stuart Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 239-243

den hvite rase til å symbolisere det opplyste og framgangsrike i motsetning til afrikanerne og deres “mørke kontinent”.¹¹⁸ Å opprettholde god hygiene ble i følge McClintock en del av britiske middelklasseverdier på lik linje med religiøse og moralske verdier. Såpestykket ble dermed et symbol for den gudfryktige, hvite manns misjon; opprettholdelse av imperiet og sivilisering av koloniene.¹¹⁹ I symbolsk forstand representerte hvit kultur intellekt og rasjonalitet mens sorte mennesker var uløselig knyttet til naturen, følelser og kroppslighet. Reklamekampanjer for såpeprodusenter antydte imidlertid at noe av den hvite kulturen kunne overføres til de koloniserte hvis de brukte produktet deres, skriver McClintock.¹²⁰

Et av reklamebildene for såpeprodusenten *Pears Soap* skildrer en forbauset, farget gutt som ser et fatamorgana i form av en hvit konkylieaktig Venus. Hendelsen forekommer ved daggry og en stor sol er på vei opp i bakgrunnen. Dette mener jeg forsterker reklamebildets effekt av opplysning og åpenbaring. I teksten under bildet står det “Good morning! Have you used Pears Soap?” Symbolene for hygiene, såpe og sivilisasjon, hvit kultur, har smeltet sammen. Guttens forundring vekker også assosiasjoner til religiøs åpenbaring, mer konkret til britenes misjonsarbeid og kristningen av deres kolonialiserte undersåtter. I og med at den hvite rase og såpestykket ble ekvivalenter kunne altså siviliseringsprosjektet vaske bort eller fjerne noe av sorte menneskers primitivitet.

¹¹⁸ McClintock, *Imperial Leather*, 33 og 210-211

¹¹⁹ *Ibid*, 207-208

¹²⁰ *Ibid*, 214



Fig 28: Pears Soap, reklamebilde, ca 1890

Lans afrikanske iscenesettelse gir dermed ikke utelukkende konnotasjoner til integreringsproblematikk i vår samtid, men til vestlige stormakters kolonisering av Afrika og til den påfølgende slavehandelen.

Representasjoner av etnisitet del 2; den islamistiske kvinnen

Når Lan iscenesetter seg selv som militant islamist retter han søkelys på forestillingen om hva en terrorist er og hvordan denne konstruksjonen er gestaltet i vår kollektive bevissthet. Grovt forenklet kan vi si at vestens fiendebilde ble markant endret etter den kalde krigens slutt og den kommunistiske ideologiens tilsynelatende kollaps. Vestlige medier og populærkultur hadde fram til Berlinmurens fall, bidratt til å tegne opp et kollektivt bilde av sovjeteren som personifiseringen av vestlige verdiers antitese. Etter terrorangrepet på New York i 2001 ble en ny forestilling om en felles fiende etablert, denne gang i skikkelsen av den militante islamisten. I kjølvannet av angrepet kom også islam og muslimer til å symbolisere fiendebildet - *den andre* - en karikert og medial figur som fremdeles holder posisjonen som selve trusselbildet på tilintetgjøringen av vestlige verdier og idealer. Muslimen blir i visse tilfeller altså et bilde på selve terroristen som prøver å skremme oss til lammelse og dermed gjøre oss paralyserede og ubevegelige. Diskursanalytikeren Norman Fairclough nevner fire aktive kriterier i forbindelse med det han kaller *mediale tekster*, det vil si representasjonen av en konflikt i en massemedial kontekst. Det første kriteriet er det *dominerende, forgrunnen* og kan eksemplifiseres av tv-reporteren som en figur som speiler oss seere og vårt engasjement. Det andre dreier seg om det som stilles i *bakgrunnen*, for eksempel de afghanske kvinnene etter den amerikanske invasjonen; så fram de passet inn i det overordnede vestlige perspektivet, virket det som om deres hensyn ble ivaretatt. *Presupposisjonen*, det tredje kriteriet, er det som blir tatt for gitt; forestillingen om at det eksisterer en konsensus om at "vi" representerer fornuft og sivilisasjon, mens "de andre" er barbarer. Det siste kriteriet

omhandler det fraværende, for eksempel en begivenhets historiske kontekst. Disse manipulasjonene eller forskyvningene insisterer på den andres fremmedhet, ondskap og ikke minst utenforskap. Slik utelukkes muligheten til å være nyansert, differensiere standpunkter og til å stille spørsmål ved hva som skiller *terror* fra f. eks *motstand*.¹²¹

Lan speiler altså visse vestlige forestillinger om muslimer i sin iscenesettelse. Denne figuren skiller seg imidlertid fra de andre stereotypiene på et viktig punkt; den bygger ikke utelukkende opp under konvensjonelle forestillinger om kvinnelighet. Framfor å nøre opp under eksisterende fordommer om muslimske kvinner som flerbarnsmødre og uengasjerte i storsamfunnet, bryter denne framstillingen med det kjønnsstereotypiske. Forestillinger om militante islamister relaterer seg i større grad til fordommer om muslimske menn enn kvinner. Lan bryter derfor med antagelser om muslimske kvinner som passive barneprodusenter, samtidig som han opprettholder en fordomsfull praksis overfor muslimer generelt. Kjønnssrollene utfordres innenfor stereotypiens rammer, men antagelsen om og fiendebildet av muslimer som religiøse fanatikere består.

Orientalisme og et kritisk blikk på vestlig kulturessensialistisk praksis

Kritikk mot kulturessensialisme kan vi blant annet finne hos Edward Said (1935 – 2003). Han beskrev i *Orientalisme* (1978) vestens tendens til å oppfatte og reprodusere egne forestillinger om *Orienten*, for så å presentere dem som allmenngyldige. Vestlig kunnskapsproduksjon om *Orienten* var, i følge Said, rotfestet i eksotisering og i ønsket om å kontrollere området og dets innbyggere. Said hevder at vestens kulturelle misrepresentasjon av Østen, er et ledd i å forme Østen i et vestlig bilde. “Orientaleren er irrasjonell, lastefull (fallen), barnlig og “annerledes”; dermed er europeeren rasjonell, dydig, moden og “normal””.¹²² Forestillingen om *Orienten* skapes av en dominant, Vesten, som på en og samme tid framstiller og opprettholder forestillinger om både orientaleren og seg selv.

I *Woman Of The World* repeterer Lan velkjente visuelle framstillinger og utstyrer betrakteren, i tråd med Saids beskrivelse, med et “orientaliserende” blikk. Lan demonstrerer at å vektlegge synlig forskjell ofte er en reduksjonistisk metode å skape mening på.

¹²¹ Eide ”Vi og ”de Andre” – sett og oversett” i red Eide og Ottosen *Krigens retorikk. Medier, myter og konflikter etter 11. September*, gjengir på s 69 Norman Fairclough fra hans bok *Media Discourse*, London : Arnold, 1995

¹²² Said, *Orientalismen*, 52

Vestlig kulturtradisjons privilegiering av syn og menn

I vår kultur har synet vært den primære sansen når det gjelder tilegning og verifisering av kunnskap. I kjølvannet av Rene Descartés (1596-1650) forståelse av subjektet som en enhetlig og tenkende instans, ble tanke, syn og rasjonalitet utgangspunktet for en vestlig definert måte å erfare verden på og for enhver kunnskapservervende praksis. Strukturer for subjektkonstruksjon som prioriterte syn og intellekt, ble også forbundet med menn, mens kvinner ble forbundet med kroppslige anliggender. Psykoanalytiske teorier som oppstod og dominerte under modernismen medvirket også til å opprettholde denne oppfatningen. Teoriene var blant annet basert på å definere menn og kvinner som motsetninger ved å tillegge dem ulike egenskaper knyttet henholdsvis til intellekt og kropp. Egenskaper forbundet med intellekt og kultur definerte menn, mens de kvinnelige egenskapene lå tett opptil naturen og det kroppslige. Siden intellektet allerede var knyttet til subjektet, ble menn dermed representanter for subjektivitet. Kvinner representerte kropp og objekt.¹²³ Som Judith Butler også poengterer, privilegerte vestlig kulturtradisjon hvite, heteroseksuelle middelklassemenn og gjorde dem normgivende. Det førte til at individer som ikke passet inn under denne definisjonen falt utenfor subjektkonstruksjonen og ble strukturert som objekt og mannens *andre* og motsetning. *Den andre* blir dermed marginalisert i forhold til den som har subjektstatus, noe som blant annet kan gjelde kvinner, homofile, lesbiske, fargede, mennesker med lavere klasses tilhørighet eller sosial status osv. I *Woman Of The World* sammenfaller flere av disse faktorene, kvinne, fargede, lav- klasse- og sosialstatus, i personifiseringen av den andre.

Representasjon av etnisitet del 3; den hvite, vestlige kvinnen

Stuart Halls oppfatning av identitet og etnisitet er at de ikke er stabile og naturgitte, men konstruert av historiske, kulturelle og politiske forhold.¹²⁴ Hall trekker parallellen til representasjonssystemers grunnleggende premiss om eksistensen av motsetninger og hevder at identifisering forekommer på samme måte som mening tillegges objekter; ved å

¹²³ Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*, 57

¹²⁴ Hall "New ethnicities" i *Stuart Hall*, 448

sammenligne en selv med en nødvendig annen, identifiserer man seg selv ut fra hva den andre er og ikke er.¹²⁵

Vestens syn på seg selv som overherredømme og den påfølgende marginaliseringen av andre folkeslag har gjort at vestlig kultur tenderer til å plassere seg selv på toppen av et hierarki. Dette synet kan medvirke til at andre etnisiteter enn hvite, trer fram som forflatede, objektiviserte representasjoner. Lans vestlige iscenesettelse blir derfor stående som et eksempel på vestens bilde av seg. Men, kun i forbindelse med de andre kvinnelige etnisitetene. Som del av et representasjonssystem, vil også hun i likhet med de andre kvinneskikkelsene, konstrueres som objekt underlagt det dominerende, vestlige, maskuline blikket. Denne skikkelsen tydeliggjør synsregimers objektivering av kvinner. Den vestlige kvinneskikkelsens attributt er et kredittkort. Hun viser fram sin privilegerte økonomiske status samtidig som handleposene og et sminket ytre aksentuerer overflate. Der vektleggingen av overflate fungerer som et virkemiddel i alle seks framstillinger for å framheve det stereotypiske, har det overfladiske i den vestlige representasjonen en dobbel funksjon. Kredittkortet, sminken og frisyren gjør at denne framstillingen også konnoterer til narsissisme. Hun blir et bilde på det vestlige, skjønnhetsfikserte konsumsamfunnet der det handler om å presentere seg selv i overensstemmelse med gjeldende krav til skjønnhet og femininitet. I synsregimer som underlegger kvinnen et kontrollerende blikk, er hun allerede etablert som en representant for det kroppslige og vakre. Den vestlige kvinnen knyttes til et skjønnhetstyranni som hun er en passiv del av på grunn av sin objektstatus, men som hun, innenfor det samme synsregimet som fratrar henne subjektivitetstatus, også selv bekrefter gjennom egne handlinger. Laura Mulvey karakteriserer kvinners doble rolle innenfor dette synsregimet som ekshibisjonistisk fordi kvinner konnoterer egenskapen hun kaller *to-be-looked-at-ness*.¹²⁶ Kvinner blir et speilbilde av mannens begjærende blikk, samtidig som hun selv framviser egenskapene han tillegger henne.

Den vestlige kvinneskikkelsen peker på trekk ved den vestlige kulturen der økonomisk frihet er en faktor som brukes til å fremme visse skjønnhetsidealer. Framfor å benytte økonomisk uavhengighet til å bryte med rollen kvinner har blitt tildelt som vakre og potensielt erotiske objekter, nører den vestlige framstillingen opp under denne forestillingen.

¹²⁵ Smith, *Enacting Others*, 10, Smith gjengir Stuart Hall fra essayet "New Ethnicities"

¹²⁶ Mulvey, "Kvinnan som bild, mannen som bärare av blicken" i Sara Arrhenius *Feministiske konsteorier*, 55

Lans aksentuering av vestlige skjønnhetsnormer i denne iscenesettelsen minner om Shermans parodiske skikkelser fra *Untitled Film Stills*. Fellesnevneren er at iscenesettelsene i begge verk er underlagt et overordnet blikk og at aktivitetene de bedriver er i tråd med oppfatningene om kvinners rolle som vakre og erotiske objekter.

Representasjonssystemer og maktstrukturer

I en kulturs representasjonspraksis vil det finnes symboler for ulike konsepter, ideer og følelser som i følge Hall kan oppfattes og tolkes på meningsfulle måter. Essensielt i denne praksisen er meningstillegging. I sosialkonstruktivistisk tankegang betraktes mening som noe som produseres og konstrueres, heller enn at mening er noe allerede eksisterende, i følge Hall.¹²⁷ Innenfor denne tankegangen skiller Hall mellom to tilnæringsmåter; den semiotiske og den diskursive. Semiotikk omhandler språk- og tegnsystem. Språket er for eksempel et kollektivt, kulturelt rom hvor meningsutveksling foregår. Representasjonssystemer avhenger altså av at visse kulturelle koder er felles og deles av mange mennesker i en bestemt kultur. For at mening skal dannes, forutsettes dialogisk praksis der disse kodene gjenkjennes.¹²⁸

Motsetningsforholdet mellom subjekt og objekt er prinsipielt viktige i representasjonssystemer. Hall forklarer framstillingen av objekter som særskilt viktig fordi det er i framstillingen av det som skiller subjekter fra objekter at meningsproduksjonen foregår. Betydning er relasjonell og i stor grad kontekstavhengig, forklarer Hall. Hva vi legger i fargen sort står sannsynligvis klart for de fleste, ikke på grunn av dens essens, men fordi den står i kontrast til hvitt.¹²⁹ Forskjellen mellom disse to fargene er altså det meningsbærende elementet. Mennesker som skiller seg fra majoriteten tenderer til å bli representert via dikotomier, som flertallets binære motsetning. Dermed er representasjon av minoriteter avhengig av måten majoriteten definerer seg selv på.¹³⁰ Representasjonssystemer baserer seg altså på markering av *forskjell*.¹³¹ Disse forskjellene, eller markører på annerledeshet, kan gjelde faktorer som kjønn, utseende, rase, seksualitet, religion, etnisitet osv.

¹²⁷ Hall, "Introduction" i red Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 5

¹²⁸ Ibid, 8

¹²⁹ Hall, "The Spectacle of the 'Other'" i red Stuart Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 234, som eksemplifisert av semiotikeren Ferdinand de Saussure

¹³⁰ Lidchi, "The poetics and the politics of exhibiting other cultures" 153, og Stuart Hall, "The Spectacle of the 'Other'" 229 i red Stuart Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*

¹³¹ Teoretiske tilnæringsmetoder som angår markering av forskjell i representasjonssystemer, kommer blant annet fra semiotikk/lingvistikk, psykoanalyse og antropologi, Hall, "The Spectacle of the 'Other'" i red Stuart *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*

Motsetningene som utgjør to deler av et representasjonssystem er veldig sjelden nøytrale. Objektet blir framstilt gjennom den dominerende parts anskuelse av både seg selv og av “de andre”.¹³² Symbolsk makt kan manifesteres gjennom og virke ut fra ulike representasjonspraksiser ved at man har mulighet til å kategorisere, markere og representere noen eller noe på en bestemt måte, i følge Hall.¹³³ Særlig representasjonssystemer som innlemmer polariserte stereotypier i sin struktur kan være visuelle demonstrasjoner av ujevn maktbalanse. Lans iscenesettelser av etnisitet baserer seg som nevnt på etablerte og velkjente *stereotypier i kulturen*. Disse inngår i en representasjonspraksis knyttet til symbolsk makt i forbindelse med framstillingen av kvinner og etnisitet. Representasjonssystemer forutsetter alltid en motvekt, synlig eller implisert, til det som representeres. *Forskjellene* som markeres i *Woman of The World* er kjønn og etnisitet. I vår kulturhistorie er det som nevnt den hvite mannen som har hatt muligheten til å definere og dominere, til å fungere som subjekt og underlegge seg objekter. De etniske representasjonene peker på maktstrukturer der subjektets blick forenkler og produserer forståelige objekter. Lans verk kommenterer altså den hvite rases og det mannlige blickets hierarkiske syn på resten av verden.

Sangen

Sangen som fremføres i videoverket i *Woman Of The World* føyer seg også inn i denne binære modellen. Universaliseringen av karakterene blir ekstra tydelig når Lan i videoverket lar dem føre seg med nøyaktig det samme kroppsspråket og lar dem alle synge den samme sangen.

Teksten omhandler et aktivt du og et passivt jeg; “Savnet/Plikten/Navnet du gir meg og Savnet/Plikten/Navnet jeg tar” kan være rettet mot en utenforstående eller til betrakteren; måten du ser meg på, måten du forvalter din kunnskapsforståelse av meg, må jeg ta, ergo akseptere. Dermed reproduseres jeget i teksten slik som du’et oppfatter det.

Kvinneskikkelsene framstår her som “den andre”, den som er underlagt en annens kontroll.

¹³² Ibid, 235

¹³³ Hall, “The Spectacle of the ‘Other’” i red Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 259

Sangteksten kan også forstås i relasjon til hva det innebærer å være kvinne. ”Savnet og plikten” kan henvise til begrensninger og reguleringer som betegnelsen ”kvinne” fører med seg. I stedet for at sangen er en direkte henvendelse til en konkret person som gir karakterene en plikt eller forårsaker et savn, kan det være normene tilknyttet kjønnet, som her adresseres. Å være kvinne kan forutsette og medføre visse plikter og visse forsakelser. Sangen kan på den måten tematisere at kjønnsrollen kvinner assosieres med i stor grad er forutbestemt *for* kvinner i kraft av den kulturelle og sosiale konteksten de befinner seg i, framfor av kvinner selv.

Tekstlinjen ”navnet du gir meg, navnet jeg tar” underbygger denne oppfattelsen. ”Navnet” kan for det første alludere til betydningen ordet har utover egennavn, altså som karakteristikk, til benevnelsen *kvinne* og det som karakteristikken måtte medføre. De fleste kulturer har bestemte oppfatninger av hva det innebærer å være enten kvinne eller mann og av hva som beskriver henholdsvis femininitet og maskulinitet. Med kjønnsroller følger også visse forventninger til måten de skal leves ut på. Konservativt kjønnsrollemønstre impliserer også deterministiske faktorer, noe som kan slå ut på forskjellige måter.

For det andre kan ”Navnet du gir meg, navnet jeg tar” peke på skikkelsenes opphav og den mer eller mindre globale skikken at kvinner blir gitt og tar menns navn. Først blir de gitt farsnavnet etter fødselen, senere tar mange kvinner sin ektemanns navn gjennom giftemål. Problematikken omkring navnet fører dermed også med seg assosiasjoner til Lacans versjon av psykoanalysen der han beskriver den symbolske og språklige orden som en patriarkalsk struktur. Innenfor Lacans betydningsunivers fungerer som nevnt fallos som språkssystemets totalitet og der fallos regjerer er det kun rom for konstruksjon av maskuline subjekter. Konsekvensen er, forenklet sagt, at kvinner er underlagt ”faderens lov” og nektes subjektivitet. I stedet konstrueres de som mannens ”andre”, som den ”manglende”.¹³⁴ Med den Lacanske orden i bakhodet framstår ikke kvinneskikkelsen i verket som selvstendige subjekter, men som avhengige av menn når det kommer til legitimeringen av deres egen eksistens.

”Navnet du gir meg, navnet jeg tar” beskriver, for det tredje, også en prosess som kvinneframstillingene deltar aktivt i. Verbet er i presens, Lan synger navnet jeg *tar*. Den

¹³⁴ Mortensen, ”Psykoanalytisk tilnærming” i red Egeland et.al, *Kjønnssteori*, 24-25

rollen du gir meg tar jeg på meg og blir til, hevder Lan. Dette står i direkte relasjon til Butlers performativitetsteori. Utsagnet, navnet, skaper det den utsier. Tekstlinjen beskriver en prosess der kvinnene skaper seg selv i en annens bilde, de bekrefter altså seg selv som en konstruksjon av det dominerende blikket. På grunn av maktubalansen er dette en repressiv og reduktiv praksis. Skikkelsene ender opp med å reprodusere seg selv slik som de makthavende betrakter dem. Prosessen fungerer som en bekreftelse av den heterogene orden der skikkelsene struktureres som objekter nederst i hierarkiet.

Refleksjonen av ens eget speilbilde

Woman Of The World framstår som et verk som kan leses på flere plan. Verket undersøker ikke ulike etnisiteters livsvilkår eller situasjoner, men handler om betrakternes egne forutantagelser og fordommer. Skikkelsene blir stående som refleksjoner av våre egne forenklete oppfattelser av kvinner og av etnisitet. Fordi Lan framstiller stereotypier poengterer han at oppfattelsene av dem er skapt av samfunnet rundt dem. Samtidig som verket er en refleksjon over betrakterens fordommer overfor etnisiteter, innebærer stereotypifiseringen en kritikk av vår måte å forstå og dele inn verden på.

Kvinneframstillingen med sortfarget hudtone og fargesprakende klær blir stående som et bilde på et helt kontinent. Både den afrikanske og den asiatiske inspirerte iscenesettelsene framstår som generaliserte skikkelser som for et vestlig ignorant blick representerer hele verdensdeler. Lans bruk av stereotypiske representasjoner resulterer altså i ironisering med kulturessensialisme.

Kvinnegalleriet som Lan iscenesetter representerer også et fellesskap. Framstillingene har visse fellestrekk som kjønn og kroppsspråk. Sangen de framfører knytter dem også tettere sammen. Fellestrekkene gjør at skikkelsene samlet framstår som et bilde på en slags universalkvinne, som også tittelen på verket antyder. Verket adresserer kvinnerollen fra et kollektivt perspektiv og inviterer betrakteren til å reflektere over vår kulturs oppfattelse av ulike kvinneroller og tilhørende kjønnskonvensjoner.

Verket illustrerer også menneskers behov for kategorisering fordi framstillingene synliggjør representasjonssystemer som de selv inngår i. *Woman Of The World* handler om kvinnelige, etniske representasjoner som er underlagt et representasjonssystem hvor det hvite, vestlige,

maskuline blikket står i sentrum. Verket fungerer som en demonstrasjon av disse representasjonsstrategiene der effekten blir tredelt; betrakteren posisjoneres som det maskuline, dominante blikket, samtidig som de objektiviserte framstillingene reflekterer betrakterens egne fordommer og synliggjør mekanismene som muliggjør maktforholdet. Fordi Lan besitter både subjekt- og objektposisjonen i verket, utdeliggjør han de stabile grensene mellom subjektivitet og objektivitet som denne typen representasjonssystem forutsetter. Verket fungerer som et 360 graders speilkabinett som reflekterer oppløsningene av dikotomiene mann/kvinne og sort/hvit. Lan gjør altså forholdet mellom dominant og dominert uklart og plasserer seg selv som forhandler mellom posisjonene.

KAPITTEL 5: *PACTO FEMININUM* (2009)

Kunstnerens tematisering av kvinnelige erfaringer har gjenklang i den feministiske vitenskapsteoretikeren Sandra Hardings prosjekt. I dette kapitlet vil jeg undersøke om *Pacto Femininum* kan forstås i sammenheng med Hardings teori, hvis omdreiningspunkt er det felles kvinnelige. Jeg vil presentere de delene av Hardings standpunktteori som er mest relevante for min analyse, før jeg undersøker hvorvidt Lans insistering på et kvinnelig uttrykk gjør ham i stand til å utforske erfaringer og situasjoner relatert til kvinner. Hvorvidt dette fører fram til reell innsikt i kvinners erfaringsfære eller om Lan står på utsiden av denne, vil bli diskutert til slutt i kapitlet.

Verkets tittel, *Pacto Femininum* - feminin pakt, viser til en overensstemmelse mellom kvinner eller til et kvinnelig fellesskap. Verket består av fotografier av Lan iscenesatt som syv ulike kvinner og et videoverk der de samme skikkelsene spilles ut av kvinnelige skuespillere. Alle representerer ulike erfaringer som står i relasjon til hverandre i kraft av å være avmaktsopplevelser. Verket arbeider med maktstrukturer der erfaringer og ulike opplevelser av undertrykkelse tematiseres. Erfaringene kretser om innvadering av kroppslige grenser, om smerte og vold, om sorgprosesser og frihetsberøvelse, om følelser tilknyttet avmakt, skam, skjønnhet og objektivisering. Disse blir kontekstualisert inn i et maktforhold som i videoverket enten blir antydnet eller synliggjort. Videoverket består av syv sekvenser som inneholder et kort narrativ om hver kvinneskikkelses situasjon.

I den første scenen i videoverket ser vi en brud bli sminket i forkant av sitt bryllup. Smilet hennes forsvinner når hun ser speilbildet sitt og narrativet antyder forventninger hun er underlagt i rollen som vakker hustru. Ekteskap kan innebære visse frihetsinnskrenkelser og brudens reaksjon kan illustrere en form for selvpålagt frihetsberøvelse.

Sekvens nummer to framstiller en kvinne som våkner midt på natten og innser at hennes mann er utro. Følelsen av trygghet som finnes i å være del av et fellesskap, i dette tilfellet en tosomhet, er med ett borte. Erkjennelsen av ektefellers utroskap innebærer ikke bare sorg også følelser av overflødighet kan oppstå. Skikkelsen er i sorg, men vi blir ikke fortalt om det er på grunn av mannens svik og/eller fordi hun fratras sine trygge rammer.

I den tredje videosekvensen får en kvinne kofferten sin endevendt og sine private eiendeler spredt utover gaten. Invaderingen av hennes privatliv understrekes ikke bare av respektløs håndtering av kvinnens eiendeler, men også ved at hun fysisk motarbeides. Følelsen av å ikke mestre eller å miste kontrollen over egen situasjon formidles gjennom denne sekvensen.

Scenen som viser en kvinne i dusjen med en kropp full av blåmerker, vitner om en forutgående traumatisk opplevelse. Denne sekvensen omhandler både innvadering av kroppslige grenser, smertepåføring og mentale traumer. Visualiseringen av en mishandlet kropp og fortvilelsen som spilles ut gjør at kvinnen skal bære preg av å være offer for vold, sannsynligvis også seksualisert vold.

Assosiasjonen til offerroller vekkes også i filmsekvensen som involverer framstillingen av en prostituert. Til tross for den økonomiske transaksjonen som finner sted er prostitusjon et symbol på ujevne maktbalanser mellom kjønn. Å gjøre kroppen til en salgsvare innebærer også krenkelse av ens egen kroppslige autoritet.

Sorgen over å ha mistet et barn er tema i neste sekvens. Følelsen av avmakt som morsfiguren spiller ut kommer til uttrykk som et mentalt traume. Mental helse står også sentralt i sekvensen som involverer en medisiner, psykiatrisk pasient. Pasienten underlegges andres kontroll og blir tvangsmedisinert. I skyggen av selve medisineringen finnes også trusselen om eventuelle konsekvenser dersom den skulle opphøre.

Videosekvensene tar for seg erfaringer som omhandler tap av personlig kontroll, frihetsberøvelse, mishandling, traumer eller ulike former for overgrep. Som betraktere får vi innblikk i karakterenes håndtering av hendelsene. I likhet med strukturen i *Woman Of The World* følges også hvert videoavsnitt i dette verket av sangvers.

Sang *Pacto Femininum*

Sangen består av syv vers, hvor verselinjene er omtrent like, bortsett fra verbene og verbformene som er forskjellige i alle syv sekvenser. Teksten består av monotone oppfordringer om å se, føle, gå, ta, få, gi og si. Han synger; ” Hvis du aldri ser/føler/går/tar/får/gir/sier noen ting/noe sted, du skal se/føle/gå/ta/få/gi/si det. Se/føl/gå/ta/få/gi/si det du vil si. Se osv det”. Verselinjene kan oppfattes som at Lan peker på nødvendigheten av å bryte med en passiv livsstil eller med en livssituasjon der andre besitter makt eller kontroll over en. Sangen er henvendt til et du og fordi erfaringene som iscenesettes i verket er knyttet til kvinner, kan den leses som en generell oppfordring til kvinner som opplever maktmisbruk.

Imperativene som Lan synger ut har i tillegg til å framstå som oppfordringer også noe foruroligende ved seg. “Hvis du aldri føler noen ting, du skal føle det”, kan også oppfattes som en trussel. Verselinjene kan tolkes som reprimander alá: “Er du ubetydelig, svak, passiv, osv vil du bli utnyttet”. Som nevnt i presentasjonen av verket er kunstneren som mann visuelt tilstede under framføringen av sangen og kan derfor oppfattes som personifiseringen av selve trusselbildet; den mannlige kraften som forårsaker kvinnenes lidelse.

Sangtekstens dobbeltydige karakter forsterkes av musikken og av Reierstads fordreide stemme. Musikken virker malplassert sammen med de alvorstunge videosekvensene på grunn av dens lette og muntre preg. Visse toner repeteres gjennom hele verket og skaper en kontrast til det muntre. Monotonien i musikken speiler også videoarbeidets oppbygging. Hver filmsekvens gir innblikk i en situasjon, men uten å avklare foranledning eller konsekvenser av det kvinnene blir utsatt for. Filmklippene fungerer som korte innblikk i spesifikke maktrelasjoner der kvinneskikkelsene og makten som utøves endrer seg, men maktforholdet består.

Kjønn og maktstrukturer

Som nevnt i kapittelet som omhandlet *Woman Of The World* forutsetter representasjonssystemer alltid motsetninger til det som blir representert og det er via markering av *forskjell* at mening/betydning produseres. *Forskjellen* som blir påvist i *Pacto Femininum* er kjønn og avmakt. Erfaringen av avmakt står i relasjon til maktutøveren og fordi Lan framstiller erfaringene i en kvinnelig kontekst, alluderer han også til mannlige maktutøvere på den andre siden av maktforholdet. I noen av sekvensene er også manifestasjonen av maktutøveren tilstede. Der han ikke er synliggjort er det på grunn av kontekstualiseringen rimelig å anta at det i relasjon til bruden står en brudgom og at blåmerkene til kvinnen i dusjen er påført henne av en mann. Erfaringene som iscenesettes blir dermed fortellinger om avmakt og lidelse som hver på sin måte står i relasjon til en mannlige størrelse. Kunstneren antyder her, som i *Woman Of The World*, en maktstruktur der den hvite mannen besitter subjektposisjonen. Dette tydeliggjøres i sekvensen der kunstneren har lagt sitt kvinnelige uttrykk til side og selv opptrer i rollen som mannlige kjøper av sex.

Der relasjonen til mannlige undertrykkere eller overgripere er felles for seks av iscenesettelsene, er ikke dette like tydelig i forbindelse med framstillingen av kvinnen som sørger over sitt døde barn. Menn er synliggjort i denne delen av videoarbeidet, men uten at det tegnes opp en tydelig maktrelasjon. Den emosjonelle komponenten i denne sekvensen er for meg ikke like tydelig knyttet til et kjønnsbasert maktforhold som i de andre sekvensene. Skikkelsene reflekterer dermed ikke utelukkende en kjønnsbestemt maktstruktur, men åpner også for individuell lesning. I filmklippet som framstiller den psykisk syke og den mishandlede kan det for eksempel ligge kritikk av institusjoner og rettssystemet. På samme måte kan sekvensen som omhandler utroskap vise til eventuelle konsekvenser, som skilsmisse og økonomiske endringer. De emosjonelle komponentene ved situasjonene som tematiseres er mangesidige ettersom avmaktsposisjoner også kan medføre sosiale stigma.

Når det er tatt i betraktning, vil jeg framholde mitt fokus på kvinnelige erfaringer av avmakt. I *Woman Of The World* henspiller Ane Lan til felles kvinnelighet i form av stereotypier, mens han i *Pacto Femininum* refererer til erfaringer som mange kvinner deler. Disse inngår som nevnt i en kjønnnet maktstruktur som gjør at representantene for dem framstår som marginaliserte eller undertrykte. Dette er et hovedtrekk ved *Pacto Femininum* som jeg nå vil se i sammenheng med Sandra Hardings feministiske prosjekt.

Om enn på svært forskjellige måter er marginaliserte grupper et hovedfokus både for Harding og Butler. Deres politiske agenda sammenfaller i ønsket om at mennesker som faller utenfor normgivende praksis – for Harding ligger konsentrasjonen på kvinner, for Butler særlig på kvinner og homoseksuelle – også skal inkluderes og konstitueres som politiske subjekter. Her ender også likhetene mellom de to teoriene. For å oppnå sine politiske mål mener Harding at kvinnelige fellesskap og faktorer som generelt forener kvinner må holdes fram, mens Butler som nevnt problematiserer kategorien *kvinner* og fokuserer på forskjeller mellom kvinner.

Sandra Hardings standpunkt epistemologi

Sandra Harding (1935-) regnes som en av grunnleggerne av feministisk vitenskapsteori og ble særlig kjent for boken *The Science Question in Feminism* (1986) der hun lanserte sin posisjon innenfor *feministisk standpunkt epistemologi*.¹³⁵ Begrepet betegner forskning som har tatt et bevisst politisk, feministisk standpunkt og som tar utgangspunkt i kvinners liv. Harding har i flere senere utgivelser utviklet sitt standpunkt epistemologiske ståsted, men holder fast ved vitenskapsteoretisk forskning som baserer seg på kvinners liv og situasjoner, samtidig som hun vektlegger forholdet mellom kunnskapsproduksjon og ulike maktstrukturer.¹³⁶ Feministiske anliggender blir altså i standpunkt epistemologien ikke behandlet som enten sosiale eller politiske tema, men blir satt i direkte sammenheng med epistemologi, metode, vitenskapsfilosofi og politikk generelt.¹³⁷

Harding deler Butlers oppfatning av at den vestlige kulturtradisjonen er grunnlagt på androsentriske prinsipper. Priviligering av menn følges gjerne av et dualistisk syn på omgivelsene der kvinner og menn blir betraktet som kontrasterende størrelser og defineres som motsetningspar på lik linje med natur/kultur, kropp/intellekt, sort/hvit osv. Dualistiske inndelinger har, i følge Harding, preget mange diskurser i vår kulturtradisjon, blant annet

¹³⁵ Jf Egeland og Holst, vitenskapsteori kan dreie seg om avgrensede studier fra ulike vitenskaper, men også om større problemstillinger i forhold til hva vitenskap er og skal være. Felles for feministisk vitenskapsteori er at forskeren og forskningen er sosialt situert, og at forskerne er kritiske til positivistisk vitenskap. Felles for feministiske vitenskapsteoretikere er at de går premissene for et positivistisk ståstedet etter i sømmene, og hevder at fordommer som bunner i visse oppfatninger av kjønn, rase, klasse, etnisitet, økonomi osv har hatt stor innvirkning på hvordan vitenskapen – til tross for at den hevder seg verdinøytral og objektiv - bedrives og organiseres på. Egeland og Holst "Vitenskapsteori", *Kjønnsteori*, 108-109

¹³⁶ Harding, "Introduction: Standpoint Theory as a Site of Political, Philosophic, and Scientific Debate" i red. Harding *The Feminist Standpoint Theory Reader*, 1

¹³⁷ Harding, "Introduction", *The Feminist Standpoint Theory Reader*, 2

religion, psykoanalyse, europeisk filosofi, kapitalisme og kolonialisme.¹³⁸ Harding hevder at samfunnet vårt er kvinneundertrykkende og at vi derfor må etterstrebe en kunnskapsproduksjon som ikke er farget av androsentrisme og kjønnshierarki. Vitenskapen spiller her en stor rolle fordi den påberoper seg å tale ut fra et objektivt, allmenngyldig perspektiv, *menneskeheten*. Dette perspektivet inkluderer imidlertid kun den hvite, vestlige mannens perspektiv og representerer derfor vitenskapens androsentriske, heteronormative ståsted, i følge Harding.¹³⁹ Ulike positivistiske vitenskaper har ved å forske på menn, favorisert dem, noe som har resultert i at menn har fått normgivende status. Kvinner og undertrykte grupper av mennesker har i følge Harding aldri stått i sentrum for positivistisk forskningspraksis. Dette resulterer i både ubalansert og feilaktig forskning. Denne type forskning reflekterer heller ikke rundt forskerens kontekst, noe som leder til at kjønnsfordommer verken oppdages eller bekjempes.¹⁴⁰ For å være i stand til å produsere korrekt kunnskap om kvinner må forskningens grunnpremisser derfor endres. I *The Science Question in Feminism* argumenterer Harding for at et objektivt og verdinøytralt forskningsståsted - som den positivistiske vitenskapen påberoper seg - er umulig.¹⁴¹ All vitenskapelig forskning er i større eller mindre grad preget av forskerens holdninger eller av konteksten den utføres i. Harding hevder det er stor forskjell på kvinners og menns liv. Dermed kan forskning fra forhold som angår kvinner og som er sett fra deres marginaliserte perspektiv, resultere i mer korrekt kunnskap. Fra et standpunkt epistemologisk synspunkt bør man som forsker derfor innta *sterk objektivitet*; et reflektert politisk standpunkt der kunnskapsproduksjonen er preget av refleksjon rundt den sosiale situasjonen som den dannes i.¹⁴² Forskning på kvinners forhold og kunnskapsproduksjon som angår kvinners livsvilkår og situasjoner forutsetter derfor et feministisk standpunkt. Fra dette ståstedet kan man produsere best mulig verdinøytral innsikt og kunnskap, samtidig som man kritiserer dominerende kunnskapskriterier og minsker favorisering, konkluderer Harding.¹⁴³

I *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives* (1991) legger Harding fram åtte forhold som danner grunnlaget for hennes teori. Av disse vil jeg trekke fram de som er mest relevante for analysen av *Pacto Femininum*; kvinners mulighet til å oppnå dobbel innsikt og nødvendigheten av å identifisere seg med felles kvinnelige erfaringer. Disse

¹³⁸ Harding, *The Science Question in Feminism*, 123

¹³⁹ Harding, "Introduction", *The Feminist Standpoint Theory Reader*, 5

¹⁴⁰ Ibid

¹⁴¹ Lykke, *Kønnsforskning*, 133

¹⁴² Ibid, 241

¹⁴³ Harding, *Whose Science? Whose Knowledge?*, 121

punktene er blant dem som relaterer seg klarest til marxistisk klasseteori og til den tyske filosofen G.W.F Hegels (1770 – 1831) analyse av herre og tjener-relasjonen.¹⁴⁴

Kjønnsforsker Nina Lykke forklarer marxistisk klasseteori ved å vise til utbyttingsforholdet mellom kapitalistklassen og arbeiderklassen. Dette viser seg på diskrepansen mellom arbeiderens arbeidskraft og lønn på den ene siden og verdien av det arbeiderne produserer på den annen. Fordi verdien av arbeidet alltid er større enn arbeidernes lønn vil arbeiderne forsyne kapitalistklassen med en merverdi de selv ikke får ta del i, samtidig som de produserer sin egen undertrykkelse. Sentralt i forholdet mellom arbeider- og kapitalistklassen ligger feilslutningen om at det eksisterer et likhetsforhold mellom dem. For å kunne belyse at forholdet mellom arbeider og kapitalist ikke er et forhold mellom like og frie individer, må man ifølge Marx, til kjernen i systemet; den skjulte merverdiproduksjonen. Misforholdet kan kun gjennomskues ut fra et samlet arbeiderkollektivs praktiske *erfaringer* med det merverdiskapende arbeidet. Erkjennelsen av det kapitalistiske systems vesen kan dermed oppnås gjennom arbeiderklassens klassestandpunkt. Det er teoretiseringen av *de undertryktes standpunkt* som feministisk standpunktepistemologi henter fra marxismen.¹⁴⁵ Harding vektlegger at standpunktet skal være erfaringsbasert og dannet på et kollektivt grunnlag. Fra undertryktes erfaringer følger altså privilegert adgang til erkjennelse. Denne erkjennelsen benektes automatisk den som står utenfor dette perspektivet, men for den undertrykte er det derimot mulig å oppnå erkjennelse også utenfor sitt opprinnelige ståsted. Ved å vise til relasjonen mellom herre og tjener i Hegels analyse demonstrerer Harding hvordan. Forholdet beror på at tjeneren, i tillegg til å forstå sin verden, også må være i stand til å leve seg inn i sin herres verden hvis han skal kunne tjene sin herre på best mulig måte.¹⁴⁶ Tjeneren situerer seg dermed i dobbel forstand og befinner seg i posisjoner der han kan utsi gyldigheter om begge verdenene. Kunnskap er basert på erfaringer og fordi den undertryktes situasjon divergerer fra den som undertrykker, vil disse posisjonene fordre ulik innsikt og kunnskapsproduksjon.¹⁴⁷ Harding knytter altså Hegels analyse til marginaliserte kvinners adgang til dobbel erkjennelse. Først og fremst på grunn av deres posisjon som undertrykte, dernest fordi de som undertrykte er uløselig bundet til den makstrukturen som undertrykker. Slik vil de også få innsikt i den dominantes posisjon, de erverver seg et dobbelt standpunkt og blir det Harding kaller

¹⁴⁴ Harding, *The Science Question in Feminism*, 25-26

¹⁴⁵ Lykke, *Kønnsforskning*, 134-135

¹⁴⁶ Harding, *The Science Question in Feminism*, 156

¹⁴⁷ Harding, "Introduction", *The Feminist Standpoint Theory Reader*, 7

outsiders within.¹⁴⁸ Dette er nyttig når kunnskapsproduksjonen – gjennom å forske i kvinners livsvilkår - kan spre lys over vårt kjønnsdiskriminerende og patriarkalske samfunn, mener Harding.¹⁴⁹

En standpunktteoretisk lesning av *Pacto Femininum*

Pacto Femininum kan knyttes til de to foregående punktene på bakgrunn av kunstnerens kjønnsoverskridelse og tematiseringen av det felles kvinnelige. Ved å iscenesette seg selv og gestalte en felles, kvinnelig erfaringsfære, reflekterer Lan grunnlaget for Hardings tanke om dobbel situering. Hardings teorier omhandler vitenskap og kunnskapsproduksjon, men hennes kjønns teori kan også overføres til andre praksiser. Framfor å fremme kunnskapsproduksjon, kan *Pacto Femininum* leses som en tematisering av kvinnelige erfaringer og maktforhold.

I motsetning til Judith Butler ønsker ikke Harding å bryte ned kjønnskategoriene. Hun forholder seg til en eksisterende kjønnsstruktur og mener at denne kommer til syne gjennom erfaringer. Det er innenfor rammen av en slik samfunnsstruktur Harding tar utgangspunkt i kvinnelige fellesskap, med det i sikte å finne faktorer som skiller kvinner fra menn. Å konkretisere forskjellene vil sørge for at feministisk forskning kan ta utgangspunkt i forhold som angår kvinner. Det individuelle er ikke av avgjørende betydning for Harding, hun søker altså å belyse faktorer som forener kvinner. Hun påpeker imidlertid at samfunnsstrukturer er ulike og kulturavhengige og at ikke alle forhold er gyldige for alle kvinner til enhver tid. I kjernen av Hardings teori ligger det altså en overbevisning om at vårt samfunn er kvinneundertrykkende og at statusforskjellen mellom kvinner og menn må utjevnes. Hennes politiske prosjekt går ut på å belyse det særegne *kvinnelige* – fra kvinners egne perspektiv - for på den måten oppgradere kvinners status.

Lans posisjon relaterer seg til Hardings prosjekt i og med at han bruker sitt etablerte kjønnsperspektiv til å fokusere på felles kvinnelige erfaringer. Lans doble perspektiv - som representant for mannlige maktutøvere og som kvinnelige ofre – står i relasjon til Hardings tese om *dobbel situering*. Jeg vil derfor undersøke om Lans doble perspektiv fungerer som en *dobbel situering*; som en utsigelsesposisjon hvorfra han kan bidra med innsikter fra et kvinnelig synspunkt. Dette perspektivet er imidlertid etablert ved hjelp av en kjønnspraksis

¹⁴⁸ Harding, *Whose Science?*, 131

¹⁴⁹ *Ibid*, 121

som baserer seg på diskursiv tankegang som søker å oppløse kjønnskategoriene og står på den måten i opposisjon til grunnlaget for Hardings prosjekt. Jeg vil i det følgende forsøke å finne ut om Lans perspektiv allikevel gjør at han klarer å tilegne seg innsikt i en erfarings sfære basert på kvinnelige premisser.

Iscenesettelsen av kvinnelige avmaktserfaringer

I likhet med fotografiene fra *Woman Of The World* er kvinneskikkelsene også i dette verket forenklete framstillinger. I større grad enn i *Woman Of The World* eksponerer disse individuelle erfaringer, men framstår allikevel som bestanddeler i et kvinnegalleri. Sandra Harding presiserer at en eller få kvinners erfaringer ikke er tilstrekkelig grunnlag for standpunkt epistemologisk forskning. Forskningsmaterialet må være stort og bestå av mange beslektede erfaringer for at det skal være gyldig. Erfaringene som skikkelsene i Lans verk representerer er ikke spesifikt kvinnelige, men fordi han iscenesetter dem i en kvinnelig og avindividualisert sfære, kjønnnes og universaliseres erfaringene samtidig. Betoningen av få faktorer, kjønn og avmakt, gjør at framstillingene også i dette verket ender opp som generaliseringer. Å framstille stereotypier kan betraktes som et virkemiddel i seg selv. Som nevnt i kapittelet om *Woman Of The World* beskriver Stuart Hall stereotypier som generelle, ikke singulære eller unike, karakteristikk av mennesker. De ulike avmaktsposisjonene kontekstualiseres altså inn i en kollektiv og kvinnelig erfarings sfære og illustrerer samlet generell undertrykkelse av kvinner. På denne måten identifiserer altså Lan seg med ideen om at det eksisterer noe felles kvinnelig.

Harding argumenterer for at marginaliserte kvinners doble situering baserer seg på deres status som undertrykte, samtidig som de står i relasjon til undertrykkerne. Framfor å ha et opprinnelig undertrykt standpunkt, til å få innsikt i maktutøverens posisjon, foretar Lan en omvendt situeringsprosess; fra den mannlige maktposisjonen til et kvinnelig synspunkt.

Denne transformasjonen vitner også om at han identifiserer seg med det kvinnelige og tar et feministisk standpunkt. I *Pacto Femininum* plasserer han seg i en kvinnelig mental og kroppslig erfarings sfære. Som jeg utdypet i kapittelet om kunstnersubjektet er denne prosessen av performativ art og et forsøk på å bryte med kjønnskategoriene.

Kjønnsverskridelsen har i mine øyne ideologisk belegg i større grad enn å være *passing* som involverer hele det kroppslige spekteret. *Girling* prosessen virker i Lans overskridelse hovedsakelig på et abstrakt, mentalt nivå og er begrenset i forhold til det fysiske uttrykket.

For å oppnå innsikt og kunnskap om situasjoner som marginaliserte kvinner opplever forutsetter det, i følge Harding, at de erfares. Erfaringsbasert kunnskap omfatter altså ikke bare intellektuell erkjennelse av kunnskapen, men forutsetter også at kroppen er involvert i prosessen.

Erfaringene i *Pacto Femininum* stilles som nevnt til skue ved hjelp av to medier, fotografi og videoperformance. Det er de samme syv erfaringene som framstilles, men de er iscenesatt av Lan i fotografiene og av kvinnelige skuespillere i videoverket. Fordi erfaringene kontekstualiseres og blir forklart ved hjelp av et kort narrativ i videoverket, er det etter mitt syn, denne delen av verket som tydeliggjør tematikken. Fotografiene er statiske iscenesettelser som ikke i like stor grad makter å formidle opplevelsen av undertrykkelse. Der fotografiene av etnisiteter i *Woman Of The World* er i stand til å stå alene og peke på politiske, kulturelle og sosiale sammenhenger de inngår i, er avmaktsskikkelsene i *Pacto Femininum* vanskeligere å tyde uten videoverket som supplement. Det er først etter å ha sett videoverket, at fotografiene trer noe klarere fram for meg, som bilder på erfaringer som inngår i en sosial- og kjønnsbetinget undertrykkelses/-eller maktstruktur. Det er altså videoarbeidet og de kvinnelige skuespillerne som etablerer forståelsesrammen rundt verket.

”Outsider-within”?

Fotografiene i *Pacto Femininum* er som nevnt en statisk representasjon av undertrykkelse, mens videoarbeidet er den delen av verket der kroppen spiller en vesentlig rolle og i størst grad involverer kroppslige aktive handlinger. Fraværet av aktiv handling fra Lans side fører til at han distanserer seg fra sin egen tematikk; han unngår å utforske kroppslig eksistens og kroppens fysiske erfaringer.

Den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty (1907-1961) blir forbundet med en fenomenologisk tilnærming til kroppen som omhandler den levde kroppens erfaring i relasjon til mennesker og situasjoner.¹⁵⁰ Merleau-Ponty teoretiserte kroppen som bevissthet framfor å betrakte kroppen som et instrument for bevisstheten. Fordi bevisstheten også alltid er rettet utover kan ikke den kroppslige erfaringen løsrives fra intellektet, i følge Merleau-Ponty. Iris Marion Young bygger på en fenomenologisk tilnærming når hun hevder at det ikke eksisterer

¹⁵⁰ Young, *On Female Body Experience*, 8

situasjoner der kroppen er løsrevet fra det mentale. Å være og gjøre er alltid bundet til kroppen. Et subjekt som finnes i verden er derfor alltid et kroppslig subjekt.¹⁵¹

Fordi *Pacto Femininum* tematiserer levd erfaring som kjennes i og på kroppen, forutsetter en eventuell innsikt i disse erfaringene en tilnærming også utover den mentale. Kroppslig og mental erkjennelse er vevd sammen og en teoretisk og intellektuell tilnærming til kroppslig baserte erfaringer vil ikke nødvendigvis gi grunnlag for innsikt. Lan iscenesetter kroppslige erfaringer i fotografiene, men forholder seg ikke aktivt til dem fordi han ikke bruker sin egen kropp til å spille dem ut. Kroppserfaringene som blir tematisert er knyttet til blant annet vold, skam, objektivisering, ambivalens, skjønnhet, smerte, bevegelse, frihet og sorg. En fysisk, kroppslig undersøkelse av disse faktorene kunne resultert i innsikt i sfæren Lan selv iscenesetter. Lan viser fram overtredelse av kroppslige grenser, men går altså ikke inn i en dyptloddende, kroppslig basert undersøkelse av dem. Dermed faller erkjennelsesgrunnlaget bort, muligheten for innsikt i erfaringer basert på kroppslige opplevelser forminskes og posisjonen som *outsider-within* utelukkes. Selve erkjennelsen av kroppslig eksistens står igjen som fotografiske representasjoner.¹⁵²

For orden skyld vil jeg påpeke at jeg er klar over den åpenbare diskrepansen mellom kunst og virkelighet og at den kommer til syne i min diskusjon. Jeg vil derfor presisere at det er innenfor kunstens rammer jeg vurderer Lans evne til å erfare og oppnå innsikt.

Effekter av *Pacto Femininum*; sosial “uorden?”, essensialisme og bekreftelse av kjønnsnormer?

Det tredje forholdet som danner grunnlaget for Hardings standpunkt epistemologi går ut på å ta avstand fra den dominerende sosiale orden, samtidig som man fra kvinners perspektiv genererer kritiske analyser for å endre det bestående.¹⁵³ Til tross for at Lan ikke i tilstrekkelig grad utnytter erkjennelsespotensialet og oppnår innsikt, formidler verket en tydelig sosial kritikk. Han tematiserer kjønnsbasert undertrykkelse og verket kaster lys over konkrete eksempler på maktmisbruk som fastlåser kvinner til marginaliserte posisjoner. *Pacto Femininum* medvirker til å skape bevissthet omkring ulike former for undertrykkelse,

¹⁵¹ Ibid, 7

¹⁵² I Lans nyeste verk, per 12.08.14, *Fødsel*, undersøker Lan kvinnekroppen i forbindelse med fødsel på en mer aktiv måte enn i *Pacto Femininum*

¹⁵³ Harding, *Whose Science? Whose Knowledge?*, 125-126

samtidig som det kan bidra til å nyansere et standardisert blikk på tabubelagte og stigmatiserte sosiale roller. På den måten gjør Lan de marginaliserte til verkets politiske subjekter, noe som også kan oppfattes i tråd med Hardings mål om å forsøke og endre den bestående orden.

Den overordnede tematikken i verket er maktforhold der menn dominerer kvinner. I forlengelsen av de generaliserte, stereotypiske erfaringene, tegnes det også opp et bilde av et universelt, undertrykkende patriarkat. Dette vil jeg knytte til Butlers kritikk av standpunktteorien. Hun mener at når standpunktteori samler mange, lignende erfaringer for å danne gyldige utsigelsesposisjoner om kvinners situasjoner, homogeniserer og universaliserer den kvinners erfaringer. Harding benekter derimot at standpunktteori er grunnleggende essensialistisk.¹⁵⁴ I følge Harding har ikke standpunktteori som mål å bedrive generalisering av kvinner eller av deres erfaringer, men å finne likhetstrekk som den kan basere sin forskning på. Når målet er forskning om kvinner bør universaliserende tendenser aksepteres, mener Harding. Det hun ønsker å få fram i lyset er den kollektive erfaringen av å være undertrykt slik at kunnskap kan produseres om både undertrykte og undertrykkerne. Hun vektlegger også at marginaliserte grupper av mennesker gjennom standpunktteori får mulighet til å fremme sitt perspektiv.¹⁵⁵

Når Lan samler og generaliserer erfaringer i *Pacto Femininum* bidrar de i tråd med Hardings teori til å skape oppmerksomhet rundt kjønnsbasert undertrykkelse. I stedet for å fremme nyanserte og personlige synspunkter, lar Lan altså gruppeperspektivet få komme til uttrykk. Beskrivelsen av maktmisbruk og konsekvensene det får, framstår dermed som noe utydelige og generelle. I liten grad belyses det personlige aspektet ved opplevelsen av å være undertrykt, eller detaljer ved årsaksforholdet som fører til maktmisbruk. Iscenesettelsene bidrar heller ikke til å synliggjøre mekanismer som kan klare opp i eller analysere bakgrunnen for maktmisbruket. Grunnlaget for å forstå maktutøvelse og dets konsekvenser blir ikke belyst i verket og kan derfor ikke sees i sammenheng med Hardings mål om å skape kritiske analyser fra kvinnelige perspektiver. Min lesning av verket i lys av standpunktteori er på grunnlag av det jeg mener er visse korresponderende faktorer, uten at det betyr at Lan har hatt et standpunktteoretisk mål. Hans kunstneriske prosjekt kan ikke sammenlignes med empirisk forskning med en uttalt agenda. Likevel forstår jeg Lans prosjekt som politisk og som standpunktteori, har også kunst, for å parafrasere Harding, kraft til å virke på tvers av

¹⁵⁴ Ibid, 174

¹⁵⁵ Ibid, 177

diskurser og kan settes i sammenheng med sosiale og politiske tema, filosofi, metode og epistemologi og slik benyttes for å styrke grupper av mennesker som opplever undertrykkelse.¹⁵⁶

En mindre heldig effekt ved Lans iscenesatte, stereotypiske erfaringer er at de knytter an til daterte kjønnsrollemønstre. Når Lan framstiller forenklede kvinneerfaringer på den ene siden og maskuline undertrykkere på den annen stiller han også opp en kjønnsdikotomi som antyder kjønnskonservative normer. Oppfattelsen av kvinner og menn som et motsetningspar beror på dualistiske oppfatninger av omgivelsene. Harding føyer seg inn i rekken av teoretikere som mener at disse er bestemt av et samfunn som er fundert på androsentriske prinsipper. Kjønnsforskjellene defineres etter samme dikotomiske mønster som nevnt i analysen av *Woman Of The World*: Kvinner defineres av kropp og natur gis egenskaper som emosjonelle, passive, selvoppofrende, skjønnhetssøkende, mens menn som er kvinners motsetning, oppfattes som rasjonelle, aktive, selviske, sannhetssøkende og definert av intellekt og kultur.¹⁵⁷ Det ligger som sagt i stereotypiens vesen at den ikke peker på mange mulige lesninger av seg selv. Maktstrukturen de er underlagt gjør at skikkelsene i *Pacto Femininum* konnoterer til kjønnskonservative forestillinger om kvinner som “den andre”. I et dikotomisk kjønnsystem vil kvinneskikkelsen i dusjen og den prostituerte knytte an til det kroppslige og igjen binde kvinner til naturen. Den bedratte kvinnefiguren, bruden og kvinnen i sorg defineres av følelser, mens karakteren med kofferten og den psykisk syke gestalter forvirring og konnoterer til irrasjonalitet. Når framstillingene i videoverket kjønner erfaringene som kvinnelige samtidig som følelser, kroppslighet og irrasjonalitet vektlegges, spiller Lan på og bekrefter et datert syn på kjønn.

Som jeg kom fram til i kapittelet om kunstnersubjektet bryter Lan med kjønnskonvensjoner i kraft av sin egen kjønnsoverskridelse. I *Pacto Femininum* sementerer han disse kjønnsnormene når han faller hen til å skrive kvinner inn i en kjønnsorden der de representerer egenskaper knyttet til et dualistisk syn på kjønn. Hvis kunstneren hadde tredd inn i avmaktserfaringene i videoverket og spilt dem ut ved hjelp av sitt doble kjønnsperspektiv, kunne han fortsatt insistert på det felles kvinnelige og ikke minst; fortsette å bryte ned kjønnskonvensjoner.

¹⁵⁶ Harding, ”Introduction”, *The Feminist Standpoint Theory Reader*, 2

¹⁵⁷ Harding, *The Science Question in Feminism*, 123, Harding gjengir Elizabeth Fee (1981, 11-12)

KAPITTEL 6: THE SUFFRAGETTE SONG (2013)

Performansen *The Suffragette Song* (2013) utforsker og problematiserer kvinnelig kollektiv identitet i forbindelse med samfunnsmessige og politiske problemstillinger. Performansen iscenesetter en kontekst forankret i suffragettenes historiske kamp for stemmerett. Denne kampen ble til en massebevegelse som mobiliserte kvinner på tvers av klasse og sosial status. Ved hjelp av ulike virkemidler skriver Lan seg selv inn i denne konteksten og dermed også inn i et større kvinnehistorisk bilde.

Lan presenterer oss for framstillinger som var vanlige i suffragettekonteksten fra før århundreskiftet og fram til første verdenskrig. Bildematerialet som gjengis er dokumentariske filmklipp og fotografier hentet fra en av Storbritannias største suffragetteorganisasjoner, *Women's Social and Political Union* (WSPU). Materialet består av filmklipp fra Emily Wilding Davidsons fatale ulykke på veddeløpsbanen, klipp fra prosesjoner/demonstrasjoner og organisasjonens egne offisielle portrettfotografier av framtreddende medlemmer. Klippene og fotografiene konnoterer også til andre representasjonsformer som bannere og faner brukt i prosesjoner og ikke minst til anti-suffragettes karikerte framstillinger av kvinner som ønsket stemmerett. De ulike framstillingene refererer til komplekse sosiale forestillinger og holdninger i suffragettenes samtid, inspirert av sosiale og vitenskapelige felt som psykologi, medisin, vitenskap og religion.

Jeg vil først se nærmere på hvordan Lan posisjonerer seg selv inn i suffragettekonteksten ved hjelp av virkemidler som sang og teknologi. Fordi Lan hovedsakelig bruker bildemateriale som relaterer seg til WSPU, vil jeg se nærmere på deres visuelle retorikk og på motframstillinger som anti-suffragettene tok i bruk. Forskjellig visuelt materiale og offentlig synlighet var viktige virkemidler i debatten om stemmerett, både for suffragettene og for deres motstandere. Begge leire hevdet de representerte en korrekt og perfekt versjon av *kvinnen*, noe som ga utslag i ulike representasjoner av kvinnelighet og førte til at det politiske maktspillet om kvinners rett til å stemme i stor grad utspilte seg i den visuelle sfæren.¹⁵⁸ Implisitt i suffragettenes kamp for stemmeretten, var også arbeidet med å nyansere og utvide kvinnelige kjønnsnormer.

¹⁵⁸ Betterton, *Intimate Distance*, 48

Bildespråket som suffragettene benyttet var blant annet inspirert av kunsthistoriske kilder, bibelen og skikkelser fra heltinneepos og mytologi. Både suffragettene og deres motstandere, organisasjoner, presse, kommersielle aktører, benyttet tidvis også det samme bildespråkets utspring, men fylte det med symbolikk tilpasset deres synspunkter. Framstillingene i denne perioden var altså ladet med sterkt motstridende forestillinger om kvinner. Disse vil jeg se nærmere på ved hjelp av representasjonsformene som presenteres i verket.

I *The Suffragette Song* iscenesetter Lan bare én figur, ikke flere som i *Woman Of The World* og *Pacto Femininum*. Lans påkledning og framtoning er relativt tidsnøytral – han er kledd i en enkel kjole og har på seg et bånd over brystet som det står *Woman* på. Båndet har vrangsidene ut og skriften er speilvendt, et element som peker på Lans egen kjønnsoverskridelse. Flere faktorer ved performansen gjør at jeg oppfatter den som et forsøk fra Lans side på å skrive seg selv inn i suffragettekonteksten og dermed også inn i et større kvinnehistorisk bilde. Jeg vil se på hvordan han gjør dette og hva han oppnår ved å plassere seg selv inn i dette slektskapet. De to motstridende politiske orienteringenes visuelle praksis, vil jeg også komme inn på, for å se på effektene av dem, hva de betydde i deres samtid og hvilken betydning gjengivelsene får i Lans performance.

Lans plassering i suffragettekonteksten: En teknologisk utvidelse av selvet

Fotografiene Lan gjengir, er offisielle portrettfotografier av medlemmer av høy rang i organisasjonen *Women's Social and Political Union*. De dokumentariske filmklippene viser historiske hendelser knyttet til suffragettebevegelsen. Filmklippene og fotografiene er digitalisert og spilles av på et lerret og delvis på Lan selv. Avspillingen kombineres med sang, musikk og eksperimentell lyd.

Ved å la filmklippene spille av på sin egen kropp gjør Lan sin egen kroppslighet til en del av lerretet, ansiktet og kroppen går over til ha samme funksjon som lerretet, han blir del av teknologien og av det som foregår på filmklippene. Denne praksisen relaterer seg til en sterk tendens i 90-tallets identitetsutforskende performance. Kunsthistorikeren Amelia Jones forklarer i *Body Art. Performing the Subject* at filosofisk og teoretisk kritikk av *kartesianismen* – Descartes tanke om kropp og intellekt som adskilte bestanddeler – førte til at subjektet fra å være teoretisert og praktisert som autonomt og enhetlig, gradvis gikk over til å

bli teoretisert og praktisert som splittet og multiplisert.¹⁵⁹ I kunsten kom dette nyanserte synet fram ved at kroppen og identitetsmarkører som etnisitet, kjønn, alder, religiøs tilknytning og seksuell orientering ble innlemmet i subjektforståelsen. Kroppens faktisitet ble inkorporert i subjektskonstruksjonen, men også problematisert og nyansert ved hjelp av multimediale og teknologiske virkemidler. Teknologien kunne også fungere som differensieringer og mangfoldiggjørelser av selvet, eller som versjoner eller forlengelser av subjektet. I denne sammenheng viser Jones til kunstneres bruk av lerret eller tv-skjermer som en slags utvidet form for kroppslighet og taktilitet.¹⁶⁰ I *The Suffragette Song* anvender Lan lyd og visuelt materiale som en medial utvidelse av seg selv. Lerretet og kroppen hans får samme funksjon og avspeiler en del av britisk kvinnehistorie, samtidig som han posisjonerer seg selv inn i den.



Fig 29: Stillbilde fra *The Suffragette Song*, 2013

Sangtekst *The Suffragette Song*

Sangen er framført av Ane Lan, sunget med hans karakteristiske fordreide stemme, men ordene kommer fra den avdøde britiske suffragetten Anne Land.¹⁶¹ Kanaliseringen av Lands stemme kan tolkes som en auditiv iscenesettelse der Lan gjør seg til et verktøy for Land. Enkeltskjebnen som Lan gir stemme til er tilstede i kraft av suffragette og Lan blir derfor til et talerør for suffragettene kollektiv identitet. Performansen reaktualiserer en epoke av

¹⁵⁹ Jones, *Body Art*, 198

¹⁶⁰ *Ibid*, 200

¹⁶¹ Sangteksten fra *The Suffragette Song* er her ikke gjengitt i sin helhet, men følger som vedlegg helt til slutt

organisert feministisk aktivisme og sangen er et auditivt og emosjonelt virkemiddel som benyttes til å forsterke Lans åndelig slektskap til suffragettene.

Språklig viser teksten til en tidsperiode forut for vår egen. Dette kommer fram på grunn av bruken av visse engelske ord og sammensetninger.¹⁶² Teksten og framførelsen i Lans høye toneart, gir inntrykk av at sangen bearbeider en sorg:

*Blything paid
Harling Steep*

Lonely Lonely

*Cradle(s) speak(s)
Riding Meak*

Give all to Lonely lonely

Ordene i første linje har flere betydninger, men jeg antar at de refererer til noe som er unnagjort. *Harling steep* kan bety å dra eller trekke noe over noe bratt, altså refererer linjen til aktiviteter som er slitsomme eller i overført betydning, tunge byrder. *Lonely* går igjen i hele sangteksten og viser konkret til en figur. *Cradle(s) speak(s)*, - vuggen/-e snakker, kan henseile til moderskapet og til relasjonen mellom barn og mor. *Riding Meak* kan i overført betydning forstås som ydmykhet. *Give all to Lonely lonely*, en oppfordring om gi til den ensomme. De første verselinjene kan tolkes som at de omhandler harde og vanskelige livsvilkår. Mot slutten av sangteksten endrer strukturen seg, versene blir lengre. Teksten kretser omkring *voice-(s)* og *choice-(s)* som to konstanter og vi finner variasjoner i teksten rundt disse substantivene:

*Calling on the voice
Calling on the choice
letting in by fire
in the times that it evokes*

*Calling in the voices
Hiding in the choices
letting in the crosses
worn by those that*

¹⁶² Når det gjelder sangteksten og dens behandling av rim og verseoppdeling, har jeg ikke funnet noen forbindelser til suffragettene eventuelle bruk av tekst, rim, vers.

learned before us

*Calling in the voices
Scattered are the choices
leaving all the problems that
caused asking to the stead*

*Asking from the voices
Laying out the choices
What would be the questions that
must offer up today (again)*

*Hiding from the voices
Avoiding all the choices
Guiding all the focus
to the point where we are now*

Calling on the voice kan være en referanse til kanaliseringen av Lands stemme. De videre verselinjene kan være en oppfordring til å være bevisst på valgene vi har. Stemmene (*the voices*) kan symbolisere suffragettene innsats, som har ført til kvinner har valgmuligheter. Valgene må vi imidlertid forvalte på best mulig måte. Så minner Lan om korsene (byrdene) som suffragettene måtte bære for å få gjennomslag for sine synspunkter. Han minner oss på suffragettene kamp og byrder, at de banet veien for kvinnefrigjøring og likestilling. Dette er formidlet i et religiøst ladet språk som konnoterer til Jesu selvoppofring for menneskets skyld. Korset og offerhandlingen det alluderes til, kan også kobles opp mot avspillingen av Wilding Davidsons ulykke. Hennes død gjorde henne til en martyr for stemmerettssaken.

I det nest siste verset stiller Land/Lan spørsmål, fortsatt med hentydning til suffragettene kampsak, om hva som vil være aktuelt i dag? Både teksten og framførelsen av sangen vekker assosiasjoner til en elegi. De siste versene blir sunget messende fram og i disse ligger det en anmodning om å huske de som gikk i bresjen for den felles kvinnesaken. Det siste verset tar opp likegyldighet og uansvarlighet i forbindelse med valgmuligheter. Sangen fungerer sånn som en påminnelse om suffragettene innsats. Lan/Land vil også sette fokus på hvordan best mulig forvalte denne arven: "What would be the questions that must offer up today (again)" og avslutningsvis "Guiding all the focus to the point where we are now". Teksten kan tolkes som en problematisering av hvordan vår samtid forvalter den politiske arven fra suffragettene og som en påminnelse om suffragettene kamp, om deres offer og avkall, alt i kvinnekampens navn. Lan setter sånn opp et kritisk blikk på samtiden ved å speile den opp mot suffragettene epoke.

Identifisering med WSPU

En av de største feministiske grupperingene var *Women's Social and Political Union* (WSPU), startet av Emmeline Pankhurst i 1903.¹⁶³ Den militante suffragetten Anne Land tilhørte denne organisasjonen. Iscenesettelsen av WSPU-konteksten, Lans sang og appropriering av Lands navn har flere funksjoner; Lan gjør seg til del av det kvinnelige fellesskapet samtidig som han hedrer Anne Land og hennes politiske allierte. Lan knytter seg som nevnt til dette fellesskapet, men for å finne ut av hvilke faktorer han identifiserer seg med, vil jeg nå se nærmere på om hans referanser til suffragettene kan forstås som utforskning av kvinnelighet som kollektiv identitet.

Kunsthistoriker Cherise Smith beskriver identitet som en prosess der individet kontinuerlig former og opprettholder sosiale forhold, strukturerer sine politiske synspunkter og tilhørighet, samtidig som individet er i kontinuerlig dialog med sine kulturelle omgivelser.¹⁶⁴ Den kulturelle konteksten og et individs sosiale tilhørighet er ikke bare avgjørende for identitetskonstruksjonen, men også for fellesskapsfølelsen, mener Smith. Ulike identitetsmarkører som alder, politisk og religiøs overbevisning, utdanning, kjønn, seksualitet og jobb kan være faktorer som gjør at individer relaterer seg til flere grupper på en og samme tid. Fellesskap og gruppeidentiteter dannes gjerne under vidtfavnende kategorier som betegner utseende, opprinnelse eller seksualitet som for eksempel "kvinne", "svart", "latino" og "homofil", men kan også dannes på bakgrunn av intellekt, sosiale hendelser, geografisk tilhørighet, interesser, opplevelse av marginalisering eller undertrykking.¹⁶⁵ Motivasjonen for å tilhøre et større fellesskap kan være å kjempe mot undertrykkelse, oppnå økonomisk og sosial likhet med dominante grupper, få kontroll over hvordan en selv blir representert eller å oppnå politisk makt gjennom representasjon, i følge Smith.¹⁶⁶ Kollektiv identitet beskriver altså individers identifisering med hverandre på bakgrunn av kjønn, etnisitet, religiøs eller politisk overbevisning eller seksualitet.¹⁶⁷

¹⁶³ Tickner *The Spectacle of Women*, 8

¹⁶⁴ Smith, *Enacting Others*, 4

¹⁶⁵ *Ibid*, 9

¹⁶⁶ *Ibid*

¹⁶⁷ *Ibid*, 6

Lan iscenesetter i *The Suffragette Song* en konkret periode der kvinner organiserte seg på bakgrunn av visse felles faktorer; de var kvinner og hadde felles politiske målsettinger. På vegne av seg selv som kvinne og i solidaritet med andre kvinner var målet å kjempe for sosial og politisk likhet og selvstendighet. Det er også sannsynlig at den politiske motivasjonen og Lans identifisering med kvinner, er avgjørende for at han skaper forbindelsen mellom seg selv og suffragettebevegelsen.

Suffragettekampanjens historiske bakgrunn

Kunsthistoriker Lisa Tickner regner i sin studie av suffragettebevegelsen i Storbritannia, 1860-årene til og med det første tiåret på 1900-tallet som perioden da mange britiske kvinner organiserte seg i flere suffragettebevegelser. Deres felles mål var stemmerett for kvinner, men de forskjellige organisasjonene hadde også uavhengige kampsaker og ulike strategier for å nå fram med disse. Kvinners rett til høyere utdanning, krav om høyere lønn, motstand mot økonomisk og seksuell undertrykkelse, modernisering av kvinneroller og retten til selv å definere og representere seg selv som kvinner, var blant sakene suffragetter kjempet for. For å spre sitt budskap organiserte WSPU og andre suffragettebevegelser offentlige demonstrasjoner, masse møter og prosesjoner. De ga også ut sin egen avis og distribuerte pamfletter, flygeblad, trykket opp plakater og postkort for å nå flest mulig med sine kampsaker.¹⁶⁸ Til forskjell fra andre store suffragetteorganisasjoner, var WSPU også militære aktivister. I førkrigstidens England ble suffragettene og deres kampsaker ofte møtt med blank likegyldighet eller direkte motstand. Et av virkemidlene for å rykke folk ut av likegyldigheten var i følge Tickner å ty til aktivisme. De avbrøt og forstyrret politiske møter, kastet stein, knuste vinduer, forstyrret den offentlige orden, bedrev ildspåsettelse og hærverk på offentlig eiendom. I 1914 ramponerte WSPU-tilknyttede Mary Richardson Diego Velazquez' maleri *Rokeby Venus* med kniv. Richardsons handling var motivert av irritasjon over de mange framstillingene av nakne kvinner i høykulturen.¹⁶⁹ Konsekvensene av ordensforstyrrelsene ble ofte arrestasjoner med påfølgende sultestreiker som igjen ledet til tvangsmating i fengslene. Dette i en tid da det eksisterte lover og strenge normer for hva kvinner kunne tillate seg å gjøre i offentligheten. Suffragettene, særlig de militante fra WSPU, brøt altså med den tradisjonelle oppfatningen av hva som betegnet kvinnelighet og femininitet. Kvinner skulle etter samtidens normer være feminine, sensitive, moralske, lidenskapsløse, attraktive,

¹⁶⁸ Tickner *The Spectacle of Women*, 10

¹⁶⁹ *Ibid*, 8

fromme, med liten intellektuell kapasitet, men med store talenter innenfor barneoppdragelse og omsorgsarbeid. Kvinners sfære var den hjemlige, mens menn hadde offentligheten, politikken og kulturen som sin tumleplass.

Lans gjengivelser av suffragettene bildemateriale

Bildematerialet som Lan gjengir - klipp fra demonstrasjoner, prosesjoner, filmklipp fra Emily Wilding Davidsons ulykke og portrettfotografier av fremtredene medlemmer av WSPU - vil jeg knytte til fire ulike former for representasjon; offentlig skue, ulikt propagandamateriale som bannere, postkort og plakater, framstillinger av historiske og mytiske kvinneskikkelser og portrettfotografi – alle inkorporert som del av WSPUs offentlige, visuelle kampanje. De ulike kategoriseringene og visuelle stilene flyter noen ganger over i hverandre, men jeg vil forsøke å skille og relatere det visuelle materialet til konkrete ideer og forestillinger om kvinner generelt og om suffragettene spesielt. Motstandere av stemmeretten benyttet bildespråk som i visse tilfeller kan betraktes som respons på suffragettene egne framstillinger. Jeg vil derfor se nærmere på hvordan disse motstridende aktørene brukte visuelle framstillinger for å uttrykke sine synspunkter.

Prosesjoner og demonstrasjoner ; suffragettene som offentlig skue

De første filmklippene fra *The Suffragette Song* er fra suffragettene prosesjoner. Denne representasjonsformen er knyttet til suffragettene framstilling av seg selv som individer og gruppe. Ved å delta i prosesjoner og demonstrasjoner gjorde suffragettene seg selv til et offentlig skue, noe som var uakseptabelt med hensyn til rådende feminitetsnormer. Målet med de offentlige prosesjonene var å motarbeide negative forestillinger om dem selv, utvide kvinners offentlige handlingsrom og skape oppmerksomhet rundt kampen for stemmerett. Filmklippene gir inntrykk av å være opptak fra ulike begivenheter og det er hovedsakelig suffragettene som gruppe som trer fram. Først ser vi oversiktsbilder fra en prosesjon eller demonstrasjon som later til å ha gått rolig for seg. Etter hvert blir bildene mer detaljerte, dveler ved enkeltpersoner og viser opprørte folkemengder. Et klipp viser en kvinne bli ført bort av to politimenn. Utagerende oppførsel som involverte basketak med politimenn, kunne i følge Tickner forsterke motstandernes syn på suffragettene som ukvinnelige og gjøre at suffragettene høstet mindre sympati for saken. En utbredt framstilling fra motstandernes side,

var bildet av suffragettene som "the shrieking sisterhood", altså som tynne, skrikende, eldre og maskuline peppermøer. Karakteristikken hadde utspring i fordommer som spilte på vitenskapelige oppfattelser av at fysiske trekk kunne diktere personlige egenskaper. Kvinners, og menns, påståtte dyder og laster var altså synlige på kroppen, fordi ens holdning, ansiktstrekk og kranieform kunne vitne om visse personlighetstrekk. Læren ble kalt fysiognomikk og frenologi og til tross for at disse teoriene mistet sin vitenskapelige status utover 1800-tallet, var de fortsatt var virkningsfulle i anti-suffragettekampanjer.¹⁷⁰



Fig 30: Ukjent, Antisuffragettepostere, 1910

For å bekjempe forestillinger som dette, tok suffragettene som nevnt til gatene. Store demonstrasjoner og prosesjoner var vanlig mellom 1908 og 1913 og fikk stor oppmerksomhet både i pressen og blant skuelystne. Synliggjøring ble altså en politisk strategi der suffragettene viste at de ikke var en homogen gruppe, men bestod av et mangfold av kvinner med ulike yrker, sosial status og klassetilhørighet, i følge Tickner.¹⁷¹

¹⁷⁰ Tickner, *The Spectacle of Women*, 151, 163-164

¹⁷¹ *Ibid*, 89



Fig 31: C. Broom. *Suffragette March in Hyde Park*. Fotografi. 1910



Fig 32: Ukjent, *suffragetter*, 1908

Filmklippene som Lan gjengir, viser også tekstilarbeid. For suffragettene var tekstilarbeid et viktig virkemiddel i offentlige prosesjoner. Forestillinger om suffragettens inkompatibilitet med femininitetskonvensjoner, gjorde at de bevisst spilte på tradisjonelle egenskaper og interesser forbundet med kvinnelighet: Håndarbeid ble oppfattet som en syssel egnet for kvinner og stod i direkte relasjon til femininitet og den hjemlige sfæren. Suffragettene koblet denne sfæren til deres politiske agenda ved hjelp av store, håndlagde og dekorative bannere. Tickner skriver at bannerne hadde påbrodert navn og bilder av sterke kvinneskikkelser fra historien.¹⁷² Håndarbeid bidro altså til å legitimere kvinners rett til uttale seg om politikk, samtidig som bruken av det medvirket til å tone ned påstander om at suffragetter var maskuline og ukvinnelige.

Framstillinger av symbolske kvinneskikkelser

¹⁷² Tickner, *The Spectacle of Women*, 56, 69

Blant de viktigste virkemidlene i suffragettene og motstanderes visuelle kampanjer var symbolske kvinneskikkelser. Suffragettene ønsket å få fram sitt budskap innenfor gjeldende normer for politisk representasjon, noe handlingene deres av og til motvirket. Symbolske framstillinger, heller enn gjengivelser av dem selv i nærkontakt med politi og myndigheter, kunne bidra til å spre budskapet, samtidig som disse konnoterte til visdom og ro. For at suffragettene visuelle retorikk skulle være forståelig for et bredt publikum, måtte



suffragettekunstnerne, i følge Tickner, operere innenfor utbredte og kjente sjangre. Stil og uttrykk måtte også passe til framstillingen av idealkvinnen; en estetisk kvinneskikkelse som symboliserte forandring og sosialistisk ideologi uten å bryte med ideen om kvinnen som feminin og attraktiv. Denne kvinneskikkelsen ble gjerne framstilt i pre-rafaelittisk- og art nouveau-inspirert stil. I tillegg til karikaturene av suffragetter som mannekvinner og "the shrieking sisterhood" benyttet anti-suffragettene de samme visuelle kildene, dog fylt med en annen ideologi. Ideelle kvinner var for dem feminine, formfulle og grasiøse og symboliserte at kvinners potensial lå

i rollen som mor og hustru. Motstanderne til stemmeretten hadde også ulike visuelle strategier som skulle skape distanse mellom dem selv og suffragettene og vise at suffragettene var avvikere fra det normgitte.¹⁷³ De mest framtreddende /virkningsfulle var på den ene siden å skape konkrete, negative bilder av dem, på den andre siden å framstille

Fig 33: Ukjent, *The Appeal of Womanhood*, 1912

idealisererte kvinneskikkelser som betonet faktorer som suffragettene ikke ble forbundet med. Begge strategiene dyrket forestillinger om suffragettene som antitesen til samtidens kvinnelige ideal og de ble, som tidligere nevnt, framstilt som ukvinnelige, kjønnsløse, maskuline, stygge, peppermøer, hysterikere, dårlige mødre, aseksuelle, bitre, ville, forbryterske, latterlige og fordervede på ulike vis.



¹⁷³ Dette var blant annet *The National Women's Anti-Suffrage League* og *Men's League for Opposing Female Suffrage*, begge grunnlagt i 1908, men slo seg i 1910 sammen til *National League for Opposing Women's Suffrage*, Tickner *The Spectacle of Women*, 99

Disse forestillingene spredte seg via tekster, illustrasjoner, tegneserier, karikaturer, pressefotografier, på postkort og plakater. Biledspråket kretset også omkring suffragettens tilsynelatende forskrekkede ektemenn, forsømte hjem og barn og om dyr kledd som militante suffragetter. Utseende og sosial status var faktorer som også ble benyttet for å skape assosiasjoner til suffragetten som en gammel, rynket og ugift. Et annet populært tema i anti-suffragettekampanjer var motiver som involverte suffragetter og politimenn som antydte at den eneste nærkontakten suffragettene hadde med menn, var i kontakt med politiet. I følge Tickner var disse motivene karakterisert av seksuelle undertoner.¹⁷⁴ Sosial status og utseende kunne altså enkelt brukes til å sverte kvinner som ønsket stemmerett. Beskyldninger om landsforræderi ble også rettet mot kvinner med påskudd av at de ikke var opptatt av nasjonens status som kolonialistisk imperie fordi de ikke fødte og alte opp barn som kunne ivareta og sikre det.



Fig 35: Ukjent, *Mother's Got the Habit Now*, årstall ukjent

¹⁷⁴ Tickner, *The Spectacle of Women*, 34



ONE MAN ONE SUFFRAGETTE. A SUGGESTION TO THE HOUSE OF COMMONS' POLICE.
 Why not supply Dummy Suffragettes (artificial P-nk-h-rsts, stuffed B-l-l-ngt-us) with which each constable might rehearse in his spare time, and so keep himself in training for the peculiar form of Jiu-Jitsu required to meet the periodic incursions of the Real Thing?

Fig 36: Ukjent, *One Man One Suffragette. A Suggestion to the House of Commons' Police*, årstall ukjent

Tickner hevder at disse holdningene var representative for mange menn og kvinner i perioden, men at de også gjennomsyret en del offentlige institusjoner.¹⁷⁵ Både lover, holdninger og normer opprettholdt grov forskjellsbehandling av kjønnene og sørget for at visse muligheter var stengt for kvinner. For å balansere bildet av seg selv, samtidig som de forsøkte å legitimere sin kampsak, tok suffragettene i bruk framstillinger av kvinnelige helteskikkelser og martyrer.

Lan peiler seg inn på denne retorikken når han viser filmklippene fra veddeløpsbanen der Emily Wilding Davidson ble hardt skadet og senere døde av skadene som følge av kollisjonen med en løpende hest.

¹⁷⁵ Tickner, *The Spectacle of Women*, xi

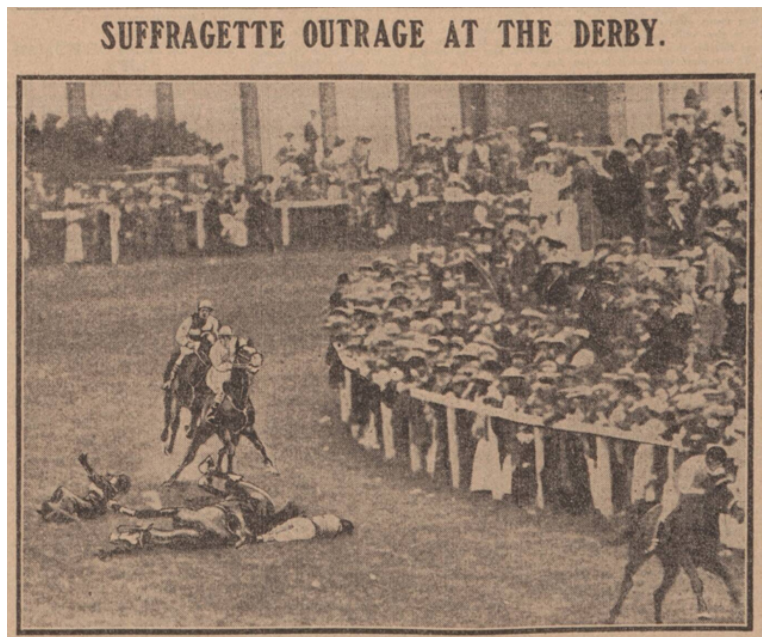


Fig 37: Ukjent, bearbeidet fotografi av Emily Wilding Davidsons ulykke, 1913

Martyr og heltinneideologi som visuell representasjon

Ved å vise Wilding Davidsons handling på veddeløpsbanen i 1913, setter Lan betrakteren inn i WSPUs siste fase av eskalerende militant aktivisme og påkaller samtidig refleksjoner omkring konsekvensene handlingen fikk for den pågående polemikken om kvinners muligheter til å agere i offentligheten. Hennes død fikk symbolsk betydning både for suffragettene og deres meningsmotstandere. Ettersom suffragettene eskalerte og metodene ble mer utagerende, ble også kritikken mot dem hardere. Beskyldninger om galskap og mentale lidelser ble ofte underbygget fra medisinsk og psykiatrisk hold. Utagerende oppførsel ble sporet til ubalanse i kvinners forplantningsorgan og oppsummert som tilfeller av hysteri.¹⁷⁶ Dermed kunne suffragettene avfeies som hysterikere, en merkelapp som svært utbredt. I følge Tickner var hysterikeren som karakteristikk effektiv fordi den rommet et bredt spekter av ulike, usympatiske kvinneframstillinger. Fellesnevneren var at de på ulike vis avvek fra den gjeldende kvinnenormen; tynne peppermøer, maskuline kvinner, uegnede mødre, den ustelte arbeiderkvinnen osv. Fordi hysteri, i følge legevitenskapen, kunne arte seg på så mange måter, var merkelappen også en vanskelig figur å fri seg fra.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Betterton, *Intimate Distance*, 63

¹⁷⁷ Tickner *The Spectacle of Women*, 195

Presse og organisasjoner som var erklærte motstandere av kvinnelig stemmerett, tok hysterikermerkelappen hyppig i bruk. I pressen sirkulerte fotografier av suffragetter tatt under demonstrasjoner og arrestasjoner. Resultatet var bilder av kvinner med oppjagede ansiktsuttrykk og klær og hårfrisyrer i uorden som følge av basketak med politiet. Bildene ble ledsaget av beskrivelser av kvinnenes påståtte utilregnelighet. Fotografiene kunne også følges av svært spekulative undertekster som ”ungdom ser ut som alderdom” og ”ekstase under arrest”. Fotografiene påberopte seg å være beviser for uakseptable mentale og fysiske tilstander – hysteri – som burde holdes unna offentlighetens lys.¹⁷⁸



Fig 38: Ukjent, *Politi arresterer suffragette*, årstall ukjent



Fig 39: *Emmeline Pankhurst being arrested while trying to present a petition to the King*. Fotografi. 1914

Filmklippene som inngår i *The Suffragette Song* framkaller altså assosiasjoner til anti-suffragettens utallige framstillinger av suffragettene som hysterikere, men også til suffragettens forsøk på å balansere denne forestillingen. Wilding Davidsons død gjorde at anti-suffragettene brukte henne som det ultimate eksempelet på koblingen mellom militant aktivisme og galskap. Hennes handling, uavhengig av motivasjon, passet som hånd i hanske med bildet av den mentalt forstyrrede suffragetten. For suffragettene ble imidlertid Wilding Davidsons handling knyttet til heltet og hennes død til martyriet. Hun passet dermed inn i et visuelt språk som spilte på martyr- og heltinneideologi og ble ført inn i rekken av historiske kvinneskikkelser som Florence Nightingale og Marie Curie. Fordi hysteri hovedsakelig ble betraktet som en feminin disponert lidelse, mener Tickner at hysterianklager ble brukt

¹⁷⁸ Ibid, 207

systematisk for å holde kvinner unna politikken.¹⁷⁹ Dette motarbeidet suffragettene blant annet ved å fremme kvinnehistoriske bragder og vise til kvinners potensial som fullverdige borgere.¹⁸⁰ Wilding Davidson og Marie Curie ble holdt fram som foregangsfigurer og rollemodeller når det gjaldt å medvirke til å endre kvinners sosiale roller.

Til samme formål ble også allegoriske og militante kvinneskikkelser benyttet. Disse kvinneskikkelsene førte også med seg et nytt syn på femininitet, i følge Tickner. Denne hadde kraft til å vise at mot og handling ikke stod i kontrast til å være kvinne og at kvinner kunne være aktive påkjempere for moralsk, sosial og politisk reform.¹⁸¹ Økende militær aktivisme ble også legitimert av assosiasjoner til kvinnelig heltemot gjennom framstillingen av mytiske og historiske kvinnefigurer. En av de mest populære var jomfrukrigreren Jeanne d'Arc. Som militant, attraktiv, ung, kysk og styrt av en indre, spirituell og religiøs overbevisning, var hun en perfekt representant og forbilde for WSPU. Under prosesjoner iscenesatte suffragetter seg selv som jomfrukrigreren og framstillinger av henne florerte på bannere, plakater og postkort. Suffragettene viste altså at de kunne inkorporere dyder som ble oppfattet som maskuline - mot, visdom, beslutningsdyktighet, visjon, styrke - uten å måtte gå på akkord med sin kvinnelighet.



Fig 40: Ukjent. *Anna Bryce in Suffragette procession*. Fotografi. 1910

¹⁷⁹ Tickner *The Spectacle of Women*, 195

¹⁸⁰ *Ibid*, 69

¹⁸¹ *Ibid*, 205

WSPUs bruk av portrettfotografiet

Suffragetteportrettene som Lan avslutter sin performance med, er studiofotografier profesjonelt lyssatt og nøysommelig utført. De seks bysteportrettene er som allerede nevnt, fotografier av framtrede WSPU medlemmer, deriblant lederen Emmeline Pankhurst (1858-1928) og hennes to døtre. Portrettene er illustrerende for WSPUs offisielle visuelle linje og føyer seg inn i politisk representasjonstradisjon og i en borgerlig fotohistorisk kontekst fra slutten av 1800-tallet.

I *Norsk fotohistorie. Fra daguerreotypi til digitalisering* skriver Peter Larsen og Sigrid Lien om borgerlige fotopraksiser der klær og møbler ble brukt til å bygge opp under en persons framtoning og sosiale status.¹⁸² Denne typen fotografier ble gjerne trykket opp i visittkortstørrelse slik at de var lett distribuerbare, slik tilfellet også var med WSPUs fotografier. Disse ble trykket på postkort og plakater, distribuert blant WSPUs medlemmer og benyttet i offisielle kampanjer. Fotografiene var legitimerende og hedrende; ved å føye seg inn i en spesifikk representasjonsstrategi uttrykker et portrett rasjonalitet og moral og gir legitimitet til budskapet.¹⁸³ Som en kontrast til pressefotografier av utagerende suffragetter, kunne disse offisielle portrettene fremstille dem som moralske og rasjonelle.¹⁸⁴ Ved å benytte et offisielt bildespråket, som bl.a. medlemmer av det britiske Parlamentet ble framstilt i, søkte den visuelle representasjonen å legitimere suffragettens sak. Portrettene og WSPUs offisielle, visuelle katalog for øvrig var en motpol til og en balansering av de medieskapt fremstillingene i samtiden.

Effektene av Lans innskriving i suffragettekonteksten

På samme måte som suffragettene etablerte et slektskap til sine forbilder, skaper Lan en forbindelse mellom seg selv og suffragettene gjennom sin iscenesettende praksis. Snarere enn å iscenesette seg som suffragette eller en historisk person, er performansen en framstilling av en historisk periode der Lan aktiviserer seg selv som forbindelsen mellom samtid og datid. Når Lan identifiserer seg med kvinner på tvers av historien, søker han å synliggjøre

¹⁸² Larsen og Lien, *Norsk Fotohistorie. Fra Daguerreotypi til digitalisering*, 47

¹⁸³ I følge Larsen og Liens lesning av fotohistoriker Allan Sekula viser også til et portrettfotografiets funksjon som forskjellsmarkør. Når fotografiet kan brukes som et barometer på sosial status, påviser det også store sosiale forskjeller og bekrefter et hierarkisk representasjonssystem.

¹⁸⁴ Betterton, *Intimate Distance*, 64

suffragettene bekjempelse av normer som virket begrensende for deres livsførsel. Normene innskrenket deres personlige og offentlige frihet og var låst til spesifikke forestillinger om identitet.

Identitet ble betraktet som en konsekvens av kjønn og biologi og tenkt på som uforanderlig, fastlåst og essensiell. Kjønnskonvensjonene som fulgte dette synet gjorde det umulig for kvinner, mente motstanderne, å skulle oppta seg med anliggender som lå utenfor deres kompetanse og kapabilitet. På grunn av kvinners natur var kvinner egnet til å ta seg av barn og stelle i hjemmet, mens menn var skikket til å forvalte områder som hadde med politikk og økonomi å gjøre.¹⁸⁵ Suffragettene visuelle kampanjer bidro til utfordre disse oppfatningene fordi de selv styrte hvordan deres identitet, kropp og erfaring ble framstilt. Den visuelle kampanjen var altså forankret i identitetspolitikk som omfattet mer enn spørsmålet om stemmerett.

I kraft av sin egen iscenesettelse og sitt doble kjønnsperspektiv understreker Lan at antagelsene om identitet og biologi som gjensidige avhengige var feilaktige. Han praktiserer og demonstrerer suffragettene ønske om å utvide kjønnnormene som kvinner var underlagt. I forlengelsen av suffragettene kampsak stiller Lan seg selv opp som et vitnesbyrd om identitet som noe flytende og realiserer muligheten dette gir til å bevege seg utenfor fastlagte konvensjoner og forestillinger om kjønn.

Lan eksponerer ikke bare kjønn som en iscenesettelse, han bruker også iscenesettelsen til å problematisere kjønn og normer i et kvinnelig historisk perspektiv som per definisjon forutsetter at kategorien *kvinner* er relativt stabil og avgrenset. Lan iscenesetter en periode der kategorien ble forsøkt utvidet og destabilisert. Kjernen i suffragettene kampsak – forholdet mellom utvidelse og avgrensning, stabilitet og ustabilitet – foregikk på patriarkatets premisser. På samme tid virket den kjønnslige kategorien forenende. Den samlet suffragettene slik at de kunne redefinere kvinnebegrepet innenifra.

Performansen kan leses som et forsøk på å synliggjøre forenende trekk ved kvinner og deres politiske og sosiale kår. Dette forsøket forutsetter en oppfatning av at det eksisterer noe felles for kvinner, som vi også så hos Sandra Harding og i *Pacto Femininum*. Men Lans

¹⁸⁵ Som beskrevet i analysen av *Pacto Femininum*, var forestillinger om kjønn og egenskaper tett knyttet sammen.

utgangspunkt er basert på teorier som Butlers, som søker å frigjøre seg fra og oppløse kjønnskategorier. Prosessen kan virke paradoksal fordi den spiller på allmenne antagelser om kvinner og motarbeider begrensede forestillinger om hva begrepet ”kvinner” kan romme. Dette er også kjernen i Lans iscenesettende praksis; ved å være både kvinne og mann samtidig, legemliggjør han oppløsningen av kjønnskategorier og undergraver kjønnskonsensjoner. Dette perspektivet bruker han for å poengtere at kvinner selv skal ha definisjonsmakten, ikke patriarkatet og i et større perspektiv: Alle mennesker skal ha rett til å definere og representere seg selv.

Kampen for kvinners rett til selvstendighet og anerkjennelse som uavhengige, politiske subjekter er et sentralt tema i *The Suffragette Song*. Lan viser at kvinnekampen både var et offentlig og et personlig anliggende og nært knyttet til visuell representasjon. Lans performance gjengir suffragettene egne framstillinger, han verken kritiserer eller stiller spørsmål ved metodene de brukte. Heller ikke dekonstruerer eller tillegger han representasjonsformene ny betydning, men synliggjør bildet suffragettene selv ville at offentligheten skulle ha av dem. Dette gjør at Lans performance kan sies å ha en heroiserende effekt, men de lite nyanserte gjengivelsene kan også tilsynelatende medvirke til å underspille alvoret og kompleksiteten i konflikten. Representasjonssystemers premiss gjør imidlertid at motstandernes synspunkter antydes. Til tross for at ingen konkrete framstillinger av suffragetter som hysteriske eller maskuline blir utstilt under performansen, eksisterer likevel kompleksiteten og den visuelle polemikken i Lans performance. Dette manifesterer seg i kraft av Lans tilstedeværelse, som et klart og utvetydig brudd med kjønnsnormer og som anti-suffragettene fryktede kvinnebilde; den hengslete, doble kjønnsidentiteten som verken lar seg definere eller fastlåse til mann eller kvinne og som er i stand til å sprengte idealsamfunnets konsensjoner. Denne dobbeltheten poengterer han ytterligere ved hjelp av brystbåndet der ordet *Woman* er skrevet speilvendt. Lans speilvendning er også en eksponering av en vrangside.

KAPITTEL 7: AVSLUTNING

I sine verk iscenesetter Lan karakterer hvis fellesnevner er at de er marginaliserte og underlagt et dominant blikk. De mangler eller er fratatt muligheten til å definere og representere seg selv og blir dermed framstilt på andres premisser. Reierstad/Lan arbeider med maktstrukturene disse skikkelsene lever i og under og forsøker på forskjellig vis å

anskueliggjøre forholdet mellom individ og kollektiv, mellom stereotypiers flathet og gestaltning, mellom etnisk og kulturell reduksjonisme. Gjennom de forskjellige iscenesettelsene retter han søkelys mot et dobbelt maktforhold, et synsregime og en historisk/sosiologisk maktkonstruksjon som underlegger seg kvinner som objekter. Lans kvinnefigurer evner å virke både reflektivt og kritisk. Gjennom å synliggjøre visse former for flathet og overdrivelse, peker verkene på hvordan makt kan bli forvaltet og presentert og følgelig hvordan vi former våre oppfatninger av andre. Lans arbeider kan leses som kritiske refleksjoner over posisjoner kvinner kan ha, har, eller er tvunget til å ha i det sosiale og politiske. Disse speilbildene avdekker patriarkale synsregimer og -strukturer samtidig som de setter spørsmålsteget ved deres gyldighet og hegemoni.

Disse motpolene står sentralt i Lans praksis: På den ene siden identitet som naturlig, essensiell, kjønnsbestemt *og* som kulturelt og sosialt konstruert størrelse. Der Sandra Harding opererer med fellesbetegnelsen ”kvinner”, er denne kategorien høyst problematisk for Judith Butler. Å benytte kategorien ”kvinner” for å spre og nå feministiske interesser og mål forutsetter at det eksisterer spesifikke *kvinnelige* likhetstrekk.¹⁸⁶ Fokuset på kjønn som identitetsmarkør vil skje på bekostning av trekk som rase, klasse, etnisitet, seksualitet, i følge Butler. I tillegg vil de foretrukke markørene, i dette tilfellet kjønn, føre til at disse anses for å være naturlige, normgitte. Å opprettholde kategorien *kvinner* vil i følge Butler resultere i en normativ forståelse av hva kvinner skal og kan være, samtidig som det bidrar til å legitimere kjønnsnormer.¹⁸⁷ Lans praksis pendler mellom disse ytterpunktene. Den er en eksponering av kjønn som konstruksjon, men på samme tid en identifikasjon på tvers av historie og kultur med kvinner og med deres representasjonshistorie som essensielle, forflatede, reduktive. Kunstnerens performative handlinger forsøker ikke bare å bryte med kjønnskategoriene slik at han kan danne sitt doble kunstnersubjekt, han benytter seg også av de repressive mekanismenes fremstillinger av *kvinnen* som stereotypi. Denne tematisering av felles kvinnelighet gjør at jeg oppfatter hans verk som politiske talerør for kategorien *kvinner*. Gjennom sin doble praksis makter han å anvende tilsynelatende motstridende ideer til å forfekte en menneskerett: Å definere seg som man selv vil, å jobbe for å kaste lys over undertrykkende strukturer og kunne forene seg mot de strukturene som til enhver tid rår over definisjonsmakten. Lans praksis representerer altså ikke en unyansert bruk av kategorien ”kvinner”. Ved å selv framstå som den som i et heteronormativt system faller utenfor

¹⁸⁶ Butler, *Kønsballade*, 38

¹⁸⁷ Butler, *Kønsballade*, 56

kategorien ”kvinne” (og ”mann”), bryter han med en tradisjonell oppfattelse av hva kategorien kan og skal være. Han plasserer seg i et sjikt der han verken utelukker eller avgrenser noe som helst, men gjør betrakteren oppmerksom på de definerende instanser. Lan utfordrer betrakteren ved å blottstille våre kjønnslige, kulturelle og etniske blindsoner. Her finnes det paradoksale og berikende ved kunstnersubjektet og de tre verkene; de etablerer kvinnelige synspunkter som ønsker å bryte med strukturer som objektiviserer kvinnen, ironiserer over og setter spørsmålstegn ved synsregimer og maktstrukturer som krever at vi posisjonerer oss som *enten* feminine eller maskuline.

Litteraturliste

- Betterton, Rosemary. *Intimate Distance. Women, Artists and The Body* London and New York : Routledge, 1996
- Butler, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York & London : Routledge, 1993
- *Kønnsballade. Feminisme og subversionen af identitet*. Oversatt av T. Houborg. Forlaget THP : København, 2010
- Carlson, Marvin. *Performance. A Critical Introduction*, Second edition, New York and London : Routledge, 2004 (første utgave s 1996)
- Case, Sue Ellen. *Feminism and Queer Performance. Critical Strategies*. New York : Palgrave Macmillan, 2009
- Danbolt, Gunnar. *Frå Modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, Oslo : Det Norske Samlaget, 2014
- Deepwell, Katy. ”Introduction. Feminist art criticism in a new context” i *New Feminist Art Criticism*,
- Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1988

- Durand, Régis. "A Reading of Cindy Sherman's Works 1975-2006" i Red. Julie Rouart *Cindy Sherman* (2006), Paris : Jeu De Paume, Flammarion
- Egeland, Cathrine og Cathrine Holst "Vitenskapsteori" i Egeland, Cathrine, Gressgård Randi, Holst Cathrine, Jegerstedt Kari, Mortensen Ellen, Rosland Sissel og Sampson Kristin *Kjønnsteori*, Gyldendal Akademisk : Oslo, 2008
- Egeland, Cathrine og Kari Jegerstedt "Diskursiv tilnærming" i Egeland, Cathrine, Gressgård Randi, Holst Cathrine, Jegerstedt Kari, Mortensen Ellen, Rosland Sissel og Sampson Kristin *Kjønnsteori*, Gyldendal Akademisk : Oslo, 2008
- Eide, Elisabeth. "'Vi og 'de Andre' – sett og oversett" i red Elisabeth Eide og Rune Ottosen *Krigens retorikk. Medier, myter og konflikter etter 11. September*, Oslo : J.W Cappelens Forlag AS, 2002
- Gade, Rune. *Kønnet i kroppen i kunsten. Selvframstillinger i samtidskunsten*, København : Informations Forlag, 2005
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*, London : Thames and Hudson, 1988 (1979)
- Hall, Stuart "New Ethnicities" i red David Morley and Kuan-Hsing Chen *Critical dialogues in cultural studies*, London : Routledge, 1996
- "The Spectacle of the 'Other'" i red Stuart Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Milton Keynes : The Open University, 2011
- Harding, Sandra. *The Science Question in Feminism*, Milton Keynes : Open University Press, 1986
- *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Ithaca, New York : Cornell University Press, 1991
- "Introduction: Standpoint Theory as a Site of Political, Philosophic, and Scientific Debate" i red. Harding *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual & Political Controversies*, New York and London : Routledge, 2004
- Harris, Geraldine. *Staging Femininities. Performance and Performativity*, Manchester and New York : Manchester University Press, 1999
- Holst, Cathrine. "Sandra Harding" i Egeland, Cathrine, Gressgård Randi, Holst Cathrine, Jegerstedt Kari, Mortensen Ellen, Rosland Sissel og Sampson Kristin *Kjønnsteori*, Gyldendal Akademisk : Oslo, 2008
- *Hva er feminisme*, Oslo : Universitetsforlaget, 2009
- Jegerstedt, Kari. "Judith Butler" i Cathrine Egeland, Gressgård Randi, Holst Cathrine, Jegerstedt Kari, Mortensen Ellen, Rosland Sissel og Sampson Kristin *Kjønnsteori*, Gyldendal Akademisk : Oslo, 2008

- Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis og London : University of Minnesota Press, 1998
- Larsen, Peter og Sigrid Lien. *Norsk Fotohistorie. Fra Daguerreotypi til digitalisering*, Oslo : Det Norske Samlaget, 2007
- Lindberg, Anna Lena. "Inledning" i *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässens till postmodernism* Stockholm : Norstedts Akademiska Förlag 1995
- Lidchi, Henrietta. "The poetics and the politics of exhibiting other cultures" i red Stuart Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* Milton Keynes : The Open University, 2011
- Lott, Eric. *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class. (Race and American Culture)*, New York : Oxford University Press
- Lykke, Nina. *Kjønnforskning. En guide til feministisk teori, metodologi og skrift*, Forlaget Samfundslitteratur : Frederiksberg, 2008
- McClintocks, Anne. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York & London : Routledge, 1995
- Marien, Mary Warner. *Photography. A Cultural History*, third edition, London : Prentice Hall, 2011
- Meskimmon, Marsha *The Art of Reflection. Women Artist's Self-Portraiture in the Twentieth Century*, London : Scarlett Press, 1996
- Moi, Torild. *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Oversatt av Rakel Christina Granaas, 2002, Oslo : Gyldendal
- Mortensen, Ellen. "Psykoanalytisk tilnærming" i Egeland, Cathrine, Gressgård Randi, Holst Cathrine, Jegerstedt Kari, Mortensen Ellen, Rosland Sissel og Sampson Kristin *Kjønnsteori*, Gyldendal Akademisk : Oslo, 2008
- Mulvey, Laura "Visual pleasure and narrative cinema", i Jones Amelia (red) (2010) *The Feminism and visual culture reader*. London og New York : Routledge
- Mühleisen, Wenche. "Seksualitet og estetikk. Retrospektivt blikk på egen performancevirksomhet 1978-1988", i *Tidskrift for Kjønnforskning*, Nr. 1 / 2 0 1 2 Universitetsforlaget | <http://www.idunn.no.pva.uib.no/ts/tfk/2012/01/art05>, 27.08.14, kl 19.32
- Parker, Roszika og Griselda Pollock (red) *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*. London and New York : Pandora Press, 1987
- Rosenberg, Tiina. *Könet brinner! Judith Butler. Texter i urval av Tiina Rosenberg*, (2005) Bokförlaget Natur og Kultur

Roth, Moira. "The Amazing Decade. Women and Performance Art in America" i red Moira Roth *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970-1980*, Los Angeles : Astro Artz, 1983

Said, Edward W. *Orientalismen. Vestlige oppfatninger av Orienten*, 1978, Oslo : J.W Cappelens Forlag, norsk utgave Oslo : 1994 (2004)

Sampson, Krisitin "Luce Irigaray" i Egeland, Cathrine, Gressgård Randi, Holst Cathrine, Jegerstedt Kari, Mortensen Ellen, Rosland Sissel og Sampson Kristin, *Kjønnsteori*, Gyldendal Akademisk : Oslo, 2008

——— "Simone de Beauvoir" i Egeland, Cathrine, Gressgård Randi, Holst Cathrine, Jegerstedt Kari, Mortensen Ellen, Rosland Sissel og Sampson Kristin, *Kjønnsteori*, Gyldendal Akademisk : Oslo, 2008

Sandbye, Mette. *Det Iscenesatte Fotografi. Fem amerikanske fotografer: Duane Michaels, Les Krims, Joel- Peter Witkin, Cindy Sherman, Eileen Cowin*, Rævens sorte bibliotek : København 1992

Schechner, Richard. *Performance Studies. An Introduction*, (3rd edition), London and New York : Routledge, 2013

Smith, Cherise. *Enacting Others. Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper and Anna Deavere Smith*, Durham & London : Duke University Press, 2011

Tickner, Lisa. *The Spectacle of Women. Imagery of the Suffrage Campaign 1907-14*, London : Chatto & Windus, 1987

Wolff, Janet. "The artist, the critic, and the academic: Feminism's problematic relationship with 'Theory'" i red Katy Deepwell *New Feminist Art Criticism*, New York : Manchester University Press, 1995

Wandor, Michelene. *Carry On, Understudies. Theatre and Sexual Politics*, London and New York : Routledge & Kegan Paul, 1986

Wolff, Janet. "The artist, the critic, and the academic: Feminism's problematic relationship with 'Theory'" i red Katy Deepwell *New Feminist Art Criticism*, New York : Manchester University Press, 1995

Young, Iris Marion. *On Female Body Experience. "Throwing like a girl" and Other Essays*, Oxford and New York : Oxford University Press, 2005

Visuelle kilder

Fig 1-6: Lan, Ane. *Woman Of The World*. Fotografi og videoinstallasjon, 2008, Eivind Reierstad. Fotografert av Aurora E. Sandlilje
06.04.14, www.anelan.com/WOMAN%20OF%20THE%20WORLD%20presentation.pdf

Fig 7-13: Lan, Ane. *Pacto Femininum*. Fotografi og videoinstallasjon, 2009, Eivind Reierstad. Fotografert av Aurora E. Sandlilje
06.04.14, <http://www.anelan.com/PACTO%20FEMININUM%20presentation.pdf>

Fig: 14-15: Lan, Ane. *The Suffragette Song*. Performance. Stillbilder. 2012, Eivind Reierstad. Fotografert av Aurora E. Sandlilje
06.04.14, <http://www.anelan.com/THE%20SUFFRAGETTE%20SONG%20presentation.pdf>

Fig 16: Tandberg, Vibeke. *Living Together*. Fotografier. 26,5 x40 cm / 46 x 70 cm / 66 x 100 cm. 1996, Astrup Fearnley Museet. <http://afmuseet.no/samlingen/visuell-oversikt>

Fig 17: Vibeke Tandberg, *Dad*, Fotografi. 2000, arken museum of modern art, http://www.arken.dk/content/us/art/arkens_collection/photography_and_graphics/vibeke_tandberg

Fig 18: Tronvoll, Mette. *Peder, Svorkmo*. C-print. Fotografi 141 x 111 cm. 2000. <http://www.tronvoll.net/NewPortraits.html>

Fig 19: Lan, Ane. *Woman Of The World*. Stillbilde fra videoinstallasjon, 2009, Eivind Reierstad. Fotografert av Aurora E. Sandlilje
06.04.14, <http://www.anelan.com/PACTO%20FEMININUM%20presentation.pdf>

Fig 20: Tronvoll, Mette. *Couples*. C-print. Fotografi 141 x 111 cm. 1996. <http://www.tronvoll.net/NewPortraits.html>

Fig 21: Ruff, Thomas. *Porträt (P. Stadtbaeumer)*. Fotografi. C-print. 23.5 x 17.8 cm 9 1/4 x 7 inches Framed: 15 7/8 x 13 1/8 inches (40.3 x 33.3 cm).1998. <http://www.davidzwirner.com/artists/thomas-ruff/survey/image/page/51/>

Fig 22 og 23: Sherman, Cindy. *Untitled Film Still #21 og Untitled Film Still #11* Fotografi, 1978. Collection The Museum of Modern Art, New York.10.08.14
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/selectedworks.html>

Fig 24 og Fig 25: Sherman, Cindy. *Hollywoods/Hampton Types. Untitled Film Still #397, og #408* Fotografi. 2000. Collection The Museum of Modern Art, New York 10.08.14
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/8/#/1/untitled-360-2000/>

Fig 26: Kelly, Mary. *Interim. Menace*. Laminert fotografi, silke og akryl på pleksiglass. 36x48x2 inches. 1984-1989. 10.08.14, <http://www.marykellyartist.com/interim.html>

Fig 27: Antin, Eleanor. *Being Antinova*. Performance. 1981
10.08.14, http://www.feldmangallery.com/media/books/antinplays_01.jpg

Fig 28: Pears Soap. *Good Morning! Have you used Pears Soap.* Trykk. 6x4 inches. 1907
<http://www.atticpaper.com/proddetail.php?prod=1907-pears-soap-ad-good-morning>

Fig 29: Lan, Ane. *The Suffragette Song.* Performance. Stillbilde. 2012, Eivind Reierstad.
Fotografert av Aurora E. Sandlilje
06.04.14, <http://www.anelan.com/THE%20SUFFRAGETTE%20SONG%20presentation.pdf>

Fig 30: Ukjent. Anti-suffragettekampanje. Postkort. 1910
<http://www.museumoflondonprints.com/image/177688/unknown-two-anti-womens-suffrage-postcards-c-1910>

Fig 31: Christina Broom. *Suffragette March in Hyde Park.* Fotografi. 1910
<http://www.museumoflondonprints.com/image/327885/christina-broom-suffragette-march-in-hyde-park-1910>

Fig 32: Ukjent. The Suffragettes Poster. Fotografi. 1908. The Museum Of London Prints
<http://www.museumoflondonprints.com/image/228664/suffragettes-poster-parade-20-june-1908>

Fig 33: Suffrage Atelier. Louise R. Jacobs. *The Appeal of Womanhood.* Poster. 1912. The Museum Of London Prints
<http://www.museumoflondonprints.com/image/68563/suffrage-atelier-louise-r-jacobs-the-appeal-of-womanhood-poster-1912>

Fig 34: Ukjent. *No Votes Thank You, The Appeal of Womanhood.* Postkort. 1912. Harold Birm. Museum Of London
<http://www.museumoflondonprints.com/image/211412/harold-bird-j-miles-and-co-no-votes-thank-you-the-appeal-of-womanhood-postcard-1912>

Fig 35: Ukjent. *Mother's got the habit now.* Illustrasjon.
<http://www.theatlantic.com/sexes/archive/2013/08/men-caring-for-babies-the-horror-visions-from-the-early-20th-century/278392/>

Fig 36: Ukjent. *One man, One Suffragette.* Illustrasjon.
<http://www.bartitsu.org/index.php/2010/09/one-man-one-suffragette/>

Fig 37: D.C.Thomson & Co. Ltd. *Emily Wilding Davidsons ulykke.* Fotografi/Illustrasjon. 1913. Courtesy of THE BRITISH LIBRARY BOARD
<http://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/2013/06/03/miss-emily-wilding-davison/>

Fig 38: Ukjent. The Suffragettes. Fotografi.
<http://www.newmanchesterwalks.com/walks-tours/political-manchester/suffragette-city-dying-for-the-vote/>

Fig 39: Ukjent. *Emmeline Pankhurst being arrested while trying to present a petition to the King.* Fotografi. 1914
<http://www.museumoflondonprints.com/image/217708/unknown-emmeline-pankhurst-being-arrested-while-trying-to-present-a-petition-to-the-king-1914>

Fig 40: Ukjent. *Anna Bryce in Suffragette procession*. Fotografi. 1910
<http://www.museumoflondonprints.com/image/79092/unknown-anna-bryce-in-suffragette-procession-1911>

Internettkilder

E-flux, (ref <http://www.e-flux.com/announcements/eleanor-antin/>, 22.01.14 kl 15.40)

Hordaland Kunstsenter, <http://www.kunstsenter.no/ane-lan-persona/> 11.11.13, kl 15.28

Issuu, <http://issuu.com/nabroad/docs/maag2?e=1890690/2027043>, kl 16.06, 04.02.14

Mary Kelly, http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html, kl 19.38, 18.04.14

Ane Lan, (<http://www.anelan.com/anelancv.pdf>, 11.11.13 kl 15.38

Mayhall, Laura E. Nym. "Domesticating Emmeline: Representing the Suffragette, 1930-1993" i *NWSA Journal*, Vol. 11, No. 2, *Woman Created, Woman Tranfigured, Woman Consumed* (Summer, 1999), pp. 1-24, Published by: The Johns Hopkins University, <http://www.jstor.org/stable/4316653>, 10.02.2014 09:08

Mühleisen, Wenche. "Seksualitet og estetikk. Retrospektivt blikk på egen performancevirksomhet 1978-1988", i *Tidskrift for Kjønnforskning*, Nr. 1 / 2 0 1 2 Universitetsforlaget, <http://www.idunn.no.pva.uib.no/ts/tfk/2012/01/art05>, 27.08.14, kl 19.32

Tilghman, Carolyn. "Staging Suffrage: Women, Politics and the Edwardian Theatre" i *Comparative Drama*, vol 45, no 4, Winter 2011, pp. 339-360, Published by Western Michigan University, <http://muse.jhu.edu/journals/cdr/summary/v045/45.4.tilghman.html>, kl 11.12, 08.03.14

Vedlegg

SUFFRAGETTE SONG (copyright Eivind Reierstad, 2013)

lyrics:

Blything paid
Harling steep
Lonely Lonely

Cradle(s) speak(s)
Riding Meak - (meak)
give all to Lonely lonely

That pain still
that stays

Lonely Lonely Lonely

Guiding tests
Hiding fold(ers)

and moled by clairity (still)
Lonely Lonely

Romans laid
Art come with -this gaze

Lonely

Why to men
you compress the end
ai, ladies lost in the fled-edge

Women hence
Starting engage

Lonely Lonely Lonely

Lonely – Lonely – Lonely - Lonely

Blything fled
stalking on edge
re -owned

Lonely Lonely

All be at stake

when centered ace

Lonely Lonely

Calling on the voice
Calling on the choice
letting in by fire
in the times that it evokes

Calling in the voices
Hiding in the choises
letting in the crosses
worn by those that
learned before us

Calling in the voices
Scattered are the choises
leaving all the problems that
caused asking to the stead
Asking from the voices
Laying out the choises
What would be the questions that
must offer up today (again)

Hiding from the voices
Avoiding all the choises
Guiding all the focus
to the point where we are now