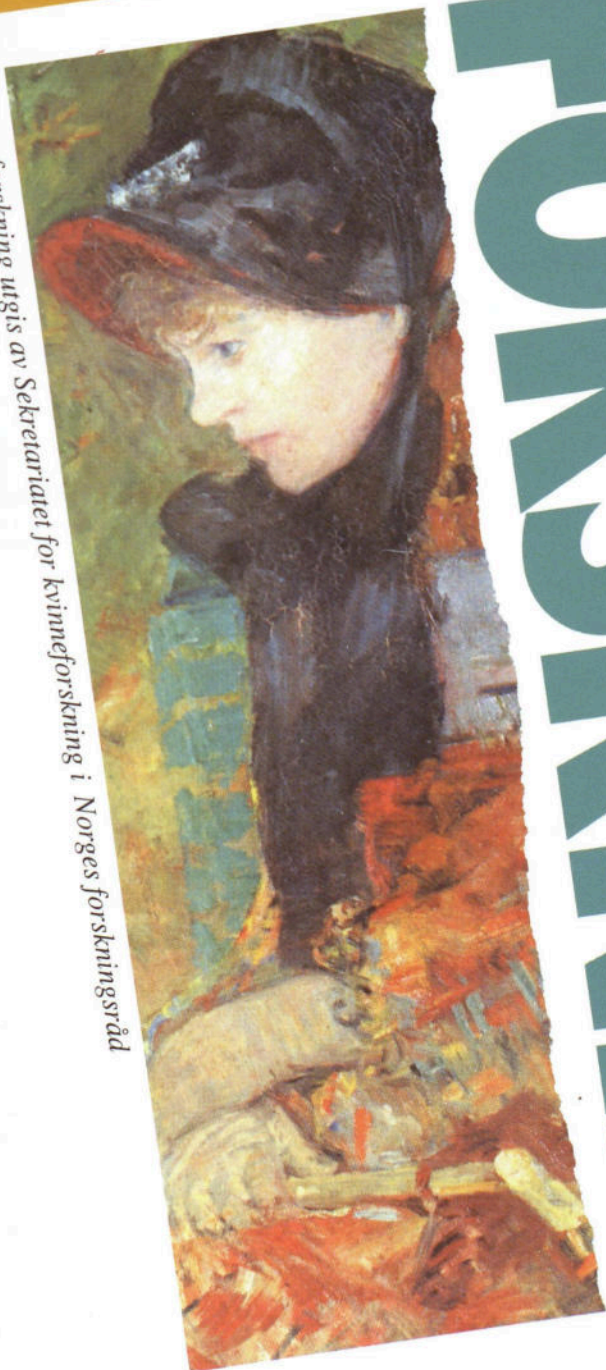


Kunsthistorie,
kvinneres kunst,
kunstkritikk

Kvinne- FORSKNING



Kvinneforskning utgis av Sekretariatet for kvinneforskning i Norges forskningsråd

KVINNEFORSKNING
fra Norges forskningsråd
Sekretariatet for kvinneforskning
Årgang 19, 1995

Redaksjonen:
Sekretariatet for kvinneforskning
Ansvarlig redaktør: Tove Beate Pedersen
Redaktør: Elin Svenneby
Omslag: Harald Gulli
Sats: Jet Z
Trykk: GCS AS
ISSN: 0806-6256

Utkommer med 4 nummer pr. år.
Ettertrykk er tillatt når forfatter samtykker og kilde oppgis.
Tillatelsen gjelder ikke illustrasjoner.

Løssalg: kr. 60,-
Abonnement: kr. 200,-

Post: 0809.22.37444

Redaksjonens adresse:
KVINNEFORSKNING
Norges forskningsråd
Postboks 2700 St. Hanshaugen
0131 Oslo

I SEKRETARIATET:
Seksjonsleder Tove Beate Pedersen
Rådgiver Elin Svenneby
Konsulent Evy Haneborg
Konsulent Toril Finsen Enger
Sekretær Karin Anker Hassel

Likestillingsrådgiver Anne Søyland er administrativt tilknyttet SKF.

Kjære leser!

Et temanummer om kunsthistorisk kvinneforskning har lenge stått på Sekretariatets ønskeliste. At dette er en realitet i form av det bladet du nå holder i hånden, kan vi ikke minst takke kunsthistoriker og medredaktør Linda May Myklebust for. Det finnes i dag mange kvinner som er kunstnere, og det finnes feministisk kunst og kunstkritikk. Det finnes nok også en og annen mannlig kunstner som kan tilslutte seg Kitty Kiellands hjertesukk, gjengitt i Anne Wichstrøms bok *Kvinner ved staffeliet* (1983): «Ak gid der var noget menneske paa jorden, som vilde kjøbe noget billede af mig, ikke af pængegriskhed, ønsker jeg det, skjønt dem trængte jeg ogsaa til, men det er saa vidunderlig hensigtsløst, hvorfor man maler, naar ingen sjæl bryder sig om det.» Hun beklaget seg over at bildene hennes havnet på farens loft. Der var det bare tjenestepiken som hadde glede av dem, når hun hengte opp tøy.

Feministisk forskning på kunsthistorisk litteratur avslører at mange kvinners kunst «havner på loftet» når de store mestere presenteres. Nanette Salomon setter søkelyset på hva kunsthistoriens hellige skrifter utelater. Vasaris *Kunstnernes liv*, som kom ut i 1550, danner skole fram til Jansons innføringsbok, som fortsatt brukes og som kom ut i 1962. Kvinnene er fortsatt fraværende, noe Janson begrunnet med at ingen kvinnelig kunstner hadde vært viktig nok til å inngå i et ettbindsverk om kunsthistorien. Mary Cassatt «har ikke forandret kunsthistorien», sa han. Men handler det egentlig om endring? spør Salomon, og fokuserer på at det snarere er kontinuiteten i en «far/sønn»-logikk som domine-

rer. Linda May Myklebust følger opp med feministisk kritikk av kunsthistorien. I løpet av de siste 25 årene har kritikken utviklet seg fra ren dokumentasjon av historiens kvinnelige kunstnere til teorier som setter spørsmålsteget ved kunstens funksjon, ved kriteriene for hva som definerer stor kunst og ved kunstinstitusjonenes rolle.

Siri Skjold Lexau gir uttrykk for en nagende mistanke om at kunst produsert av kvinner fortsatt vurderes og omtales annerledes enn kunst produsert av menn. Kan det være riktig at kunstkritikeren legger inn et kvinnefilter med et sett av forventninger og fordommer i møtet med kvinners kunst? Hva er kvinnekunst? Hva er kriteriene for at noe karakteriseres slik? Lexau har undersøkt norske kunstanmeldelser fra perioden 1993–95 for å se hvilke svar hun der finner på disse spørsmålene.

Astri Wright forsker i «marginer». Kartika Affandi og Lucia Hartini er samtidskunstnere fra Indonesia. Deres kunst har vært usynlig for det vestlige akademis spesielle ekspertise-briller. Wright drøfter hvordan en forskers syn blir formet og hva som skal til for at et nytt emneområde kan skapes. Hun reflekterer over hvordan gammel lærdom kan erstattes av ny, og knytter an til asiatisk og moderne kunsthistorie. Hun er tydelig på at et nytt kunnskapskart i sin tur vil danne nye sentra og marginer, men det vil alltid være marginer som utfordrer verdenskartene; geografisk og intellektuelt. Astri Wright skriver innlevende om de to kvinnes malerier og forklarer hvilken tradisjon de står i og opponerer mot.

Frances Borzello tar opp den feministiske kunstkritikkens offentlighetsproblem. Det blir ofte en forkynnelse for de omvendte, for vi befinner oss i den op-

posisjonelles onde sirkel: Kritikken har et snevert publikum – markedet er lite, derfor trykkes det få bøker. Dermed blir muligheten for å få perspektivet inn i det generelle akademiske pensumet mindre, og markedet forblir lite.

Fra den kunsthistoriske kvinneforskningen beveger vi oss i den siste artikkelen til et beslektet tema: Den intellektuelle kvinnens situasjon som fortsatt marginal i store deler av Akademia. Monica Rudberg diskuterer i sin artikkel to viktige bøker som begge kom ut på norsk i fjor: Karin Widerbergs *Kunnskapens kjønn* og Toril Mois bok om Simone de Beauvoir. Hvordan blir intellektuelle kvinner til, spør Rudberg. Har menn noen betydning? Hvordan har kvinnes forhold til moren vært? Hva betyr kvinner for hverandre? Hva betyr bøkene vi skriver for vår forståelse av det hele? Rudberg konkluderer med at disse to bøkene iallefall virkelig har betydd noe for henne.

Blant bokanmeldelsene vil du ellers finne bøker der kunst er tema: Dag Sveen: *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Anna Lena Lindberg: *Konst, kön och blick*, Marit Lange: *Harriet Backer* og Janneken Øverland: *Cora*

Sandel, forfatteren som også kunne ha blitt billedkunstner.

Småstoffet åpner med Inge Eidsvågs åpne brev fra sønn til mor i «Henders gjerning». Torill Enger Karlsen rapporterer fra våre nære naboer i nordøst: Kvinner i Barentsregionen. Marianne Brantsæter reflekterer over mannsroller etter seminaret «Menn i fremgang og menn i revers», mens Kari Grethe Svensøy og Kari Sommerseth Jacobsen anmelder utstillingen om Stavangers historie 1600–1900 i et kritisk kvinneperspektiv.

Høsten er kommet og de fargerike bladene faller. Sekretariatet for kvinneforskning arrangerte 21. august møte for FoU-sektoren i Norge foranlediget av Barne- og familiedepartementets ønske om en bred høring av rapporten «Om sammenslåing av Likestillingsrådets sekretariat med Sekretariatet for kvinneforskning». Det foregår debatt for og imot den foreslåtte omorganiseringen, og vi opplever at det stormer rundt oss. Kvinneforskere har vært ute en vinternatt før. Når uværet gir seg, får vi håpe at det er forskningspolitikkenes nye horisonter vi får øye på og at skuta holder.

Red.

Innhold

<i>Nanette Salomon: Kunsthistoriens hellige skrifter – hva utelater de?</i>	5
<i>Linda May Myklebust: Feministisk kritikk av kunsthistorien</i>	20
<i>Siri Skjold Lexau: Kvinnekunst og kunstkritikk</i>	28
<i>Astri Wright: Å forske i marginer: To kvinnelige samtidskunstnere fra Indonesia</i>	37
<i>Frances Borzello: Forkynnelse for de omvendte? Feministiske kunstpublikasjoner på 1980-tallet</i>	52
<i>Monica Rudberg: Intellektuelle kvinner blir til</i>	58
 BOKOMTALER	
Dag Sveen (red.): <i>Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse</i> Omtalt av Jorunn Haakestad	69
Anna Lena Lindberg (red.): <i>Konst, kön ock blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernismen</i> Omtalt av Linda May Myklebust	73
Marit Lange: <i>Harriet Backer</i> . Omtalt av Elin Svenneby	76
Janneken Øverland: <i>Cora Sandel</i> . Omtalt av Kirsti-Nina Frønæs	82
 LITT AV HVERT	85
 MØTER, SEMINARER, KONFERANSER	87
 PUBLIKASJONER	95
 EGNE PUBLIKASJONER.....	97



Sofie og Erik Werenskiold: Du og jeg. (Kilde: Anne Wichstrøm: Kvinner ved staffeliet, Universitetsforlaget 1983.)

Sofie og Erik Werenskiold malte dette bildet sammen i 1885. Sofies egen karriere opphørte noen år tidligere på grunn av barnefødsler, huslige bekymringer og en dominerende ektemann, skriver Anne Wichstrøm.

Kunsthistoriens hellige skrifter — hva utelater de?

Av Nanette Salomon

Kunsthistorien baserer seg fortsatt i stor utstrekning på Vasaris *Kunstnernes liv*, som kom ut i 1550. *Kvinneforskning* har fått tillatelse til å oversette Nanette Salomons artikkel om den vest-europeiske kunsthistorien og dens utvalg av store verker – fra Vasari til Janson (1962).¹ På spørsmål om hvorfor kvinnene var fraværende i hans bok, svarte Janson at ingen kvinnelig kunstner hadde vært viktig nok til å inngå i et ettbindsverk om kunsthistorien. «Jeg har ennå til gode å høre en overbevisende begrunnelse for påstanden om at Mary Cassatt har forandret kunsthistorien,» sa han. Men handler det egentlig om endring? Salomon viser at det snarere er kontinuiteten mellom antikken og den italienske renessansen, mellom Rafael og Poussin, mellom Manet og Degas, som mellom Vasari og Janson, som skaper historien. Det handler om lydighet overfor etablert autoritet og nyskapning innenfor bestemte vilkår. Kunstnere som «forandrer kunstens historie», må gjøre det innenfor en far/sønn-logikk. Innenfor denne logikken har kvinnelige kunstnere liten plass, de blir «små» og marginale.²

Fra Vasari til Janson – 400 år

H.W. Jansons *The History of Art*, som ble utgitt første gang i 1962 og siden er blitt gjenopptrykt med jevne mellomrom, har mye av «æren» for den gjeldende

oppfatningen om hva som er god kunst.³ Riktignok har ikke Janson selv satt opp kriteriene, men utvalget hans er verdt å analysere. Den kunsthistoriske kanon, slik den opptrer hos Janson – og hos de som følger ham i detalj uten å skamme

seg over det – stammer opprinnelig fra den florentinske kunstneren og forfatteren Giorgio Vasaris *Le Vite De' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani*⁴ fra 1550 (utvidet utgave utgitt i 1568).⁵ Denne boken blir vanligvis omtalt som den første «moderne» kunsthistorien i Europa og har stor innflytelse og status.⁶ Vasari introduserte en struktur eller diskurs som er blitt repetert, og slik har produsert og forsterket dominansen til en bestemt kjønns-, klasse- og rase-messig avgrenset gruppe som bidragsyter til kunst og kultur.

Vasaris bok ble skrevet i den tiden da høyrenessansekunstnere som Michelangelo og Rafael nøt pavens gunst og raskt ble en selvsagt del av den florentinske kulturarven og historien. Formålet for Vasari var ikke bare å sette sammen denne historien, men også å plassere Firenze i hjertet av den.⁷ Denne motivasjonen preget bokens form, så vel som dens innhold. Selv om moderne kunsthistorikere ofte er enige i at formålet med boken er å plassere og opphøye Michelangelo, til og med over de høyt aktede kunstnerne fra antikken, har få sett de mer tvilsomme sidene ved prosjektet. Selv i dag har Vasari stor innflytelse på kunsthistorien. Måten han strukturerte sin bok på, dominerer fortsatt disiplinen: Den består av biografier som er ordnet kronologisk etter generasjoner og slik at kvalitet, nyskapning og innflytelse fremheves som det viktige.

Det geniale individet

Vasaris viktigste premiss er at stor kunst er det geniale individets uttrykksform. Slik tittelen på boken antyder, er biografi det eneste virkemiddelet som kan brukes til å forstå kunstneren og hans kunst.⁸ Personene i disse biografiene fremstilles

som om de ikke var påvirket av de sosiale eller politiske miljøene omkring dem. Begrensningene et slikt biografisk system tvinger frem, er tydelige. Den viktigste begrensningen er at det *som* system binder kunstverk sammen med forestillingen om det utilnærmelige geniet. På en effektiv måte fjernes dermed kunsten fra en større sosial sammenheng hvor produksjon og forbruk inngår som viktige elementer (jfr. Pollock 1988, særlig kap. 1.) Denne konstitueringen av kunsthistorien som biografi utelukker analyser av kunstverk som materielle objekter og en forståelse av deres ideologiske rolle. (Pollock 1983)

I Vasaris skrifter kan vi identifisere det øyeblikket da myten om «kunstneren» fødes, eller rettere sagt, oppfinnes. Denne «kunstneren» er identisk med forfatteren som har blitt erklært død av teoretikere som Roland Barthes. (Barthes 1977)⁹ Kjernen i Vasaris påstand er at et verk kun kan forstås gjennom kunnskap om kunstneren. Når man tror på «Forfatteren», (les her Barthes' begrep «Forfatter» som «Kunstner») oppleves han, ifølge Barthes, som en skikkelse som eksisterte forut for boken:

... bok og forfatter plasseres automatisk på en linje som deles i *før* og *etter*. Man oppfatter det som om det er Forfatteren som gir boken *næring*, som om han eksisterer før boken, tenker den, bringer den frem i smerte, lever den. Forholdet mellom ham og boken blir lik forholdet mellom far og barn. (Barthes 1977, s. 145)

Individet som Vasari beskriver som Kunstneren, er en sosialt frittstående aktør, og har derfor en klar kjønns-, klasse- og rasetilhørighet: en hvit mann fra overklassen. Bare dette individet har en

slik sosial posisjon at han med troverdighet kan påberope seg den personlige frihet til å følge et kreativt kall, som Vasaris konstruksjon avhenger av.

Vasaris strategier

Her kan vi også identifisere det øyeblikket da Vasari oppfinner/produserer kritikerne eller kunsthistorikeren.¹⁰ Dette gjør han ved å understreke sin egen stilling som autoritet for bedømmelse av kunstverk. (Gombrich 1965) Han legger opp til strategier som han knytter sammen på en kompleks måte. Store kunstverk behandles som produkter av livet til et utgrunnet geni. Selv om det er umulig helt ut å forstå disse geniene, kan de likevel granskes og gjøres tilgjengelige gjennom kunsthistorikerens dokumentasjon og forklaring. Konsekvensen av dette er at kunsthistorikeren har rett på og autoritet til å bestemme hva som har kvalitet og er verdifullt. Kunsthistorikerens implisitte makt grep Vasaris etterfølger Raffaello Borghini straks tak i og gjorde eksplisitt i boken *Il Riposo*, utgitt i 1584. Det nye ved Borghinis posisjon – som snart ble normen – er at han skrev fra kjennerens, og ikke kunstnerens ståsted. Han var ikke kunstner selv, og av enda større betydning var det at han skrev for en helt ny type leser: kunstelskeren, det utdannete individet som ønsket å bli kultivert gjennom den rette tilnærmingen til kunsten. (Barasch 1985) Selv om Vasari indirekte regnet med dette publikummet, gjorde Borghini det eksplisitt at hans formål ikke bare var å nå kunstnerne, men også dem som ikke var det, for å gjøre dem i stand til å vurdere kunstverk. (Blunt 1940) Dette er uten tvil også Jansons hovedformål med *The History of Art*.

De viktigste forandringer på Vasaris

tid som forklarer hvorfor Vasaris generasjon fikk så stor innflytelse på utformingen av kunsthistorien, var kunstakademienes inntog og masseproduksjonen av kunstverk gjennom mekanisk reproduksjon. Den første hendelsen er knyttet direkte til Vasari. Hans kunstakademi (*Accademia dei Disegno*) i Firenze oppsto som et samarbeid mellom Michelangelo og staten Firenze, representert ved personen Cosimo de Medici.¹¹ På samme måten som Vasaris bok gjennom århundrene skulle bli modellen for historiene om mannlige kunstnere, ble hans akademi modell for kunstakademier over hele det europeiske kontinentet til og med vår egen tid. Kunstakademiet ble et sted hvor kommende kunstnere lærte å sette pris på de formale kvalitetene ved Michelangelos kunst, slik de er beskrevet hos Vasari og hans etterfølgere. Kunstutdannelsen i Europa ble institusjonalisert gjennom akademiene som lovet sine studenter adgang til intet mindre enn guddommelig genialitet.

Som Linda Nochlin har vist, har forholdene ved akademiene og deres vektlegging av aktstudier etter levende nakenmodeller hindret kvinner *qua* damer (*women qua ladies*) fra å skape «stor kunst». (Nochlin 1988) Kunstakademiet ble et forsvar mot å gi kvinner plass i kunsthistorien. Det gir samtidig begrunnelsen for en utelukkelse som er eldre enn selve institusjonaliseringen av akademiet.

Dessuten ble mekanisk reproduksjon av unike skulpturer og malerier populært på Vasaris tid. Masseproduserte kopier av kunstverk av Michelangelo, Rafael og Titian bidro til kompetanseheving hos de kulturorienterte forbrukerne. Vasaris målsetninger, slik de kom til uttrykk gjennom akademiet og i *Kunstnernes liv*, forsterket sin posisjon. (Benjamin 1969)

Kunstuttrykkene som tidligere var eksklusive og del av eiendomsretten til en liten elite, var truet. Vasaris program gjenopprettet kontrollen og styringen gjennom å gi nye retningslinjer for utvelgelse.

Mary Cassatt: intet geni!?!

Når først betingelsene for verdi er blitt etablert, kan komplette historier skrives der kunsten blir ordnet og rangert. Kunstkritikere eller -historikere kan bestemme kunsthistoriens retning ved å etablere sammenhenger som er basert på motsetningsforhold. Disse systemene bidrar til å underbygge de privilegertes rett til å etablere dem. Eleanor Dickinsons intervju med Janson i 1979 illustrerer dette tydelig. På hennes spørsmål om hvorfor kvinnene var fraværende i hans bok, svarte Janson blidt at ingen kvinnelig kunstner hadde vært «viktig nok til å inngå i et ettbindsverk om kunsthistorien». (Dickinson 1979) På spørsmål om hans kritikerer for utvelgelse, var svaret: «De verkene som jeg har tatt med i boken er representative for den skapende fantasien kraft . . . som på en eller annen måte har forandret kunstens historie. Jeg har enda til gode å høre en overbevisende begrunnelse for påstanden om at Mary Cassatt har forandret kunsthistorien.» (Samme sted.)

En kritisk lesning av Jansons *History of Art* avslører at han, i likhet med Vasari, oppfatter *nyhet* og *innflytelse* som de viktige historiske vendepunkter. Den interne logikken som rettferdiggjør hans utvalg av hva som gis innpass i kanon, er basert på likheten mellom lærer/elev- og far/sønn-forholdet.¹² Slike slektskapsliggende bånd skaper også kontinuitet mellom antikken og den italienske renessansen, mellom Rafael og Poussin, mellom

Manet og Degas, og endelig mellom dem selv: Vasari og Janson. Skuespillet som utspiller seg er uendelig. Det handler om lydighet overfor den etablerte autoriteten og nyskapning innenfor forutbestemte vilkår. Kunstnere kan gjerne «forandre kunstens historie», så lenge de gjør det innenfor far/sønn-logikken. Det er av avgjørende betydning at vi analyserer de praksisene som plasserer kvinnene utenfor denne logikken.

Det skulle nesten være unødvendig å si at en av de grunnleggende premissene i kanon-utvelgelsen hos Vasari og hans etterfølgere til og med Janson, er at bare mannlige kunstnere blir tatt alvorlig. Utelatelsen av kvinnene skyldes ikke bare en forglemmelse. Før det 20. århundre forekommer det knapt en kunsthistorie som fullstendig overser kvinner. Til og med Vasari har med noen kvinner i sin bok, noe som viser at deres nærvær har vært så påtagelig at de rett og slett *måtte* med i en omtale av kunstens historie.¹³ Disse kvinnelige kunstnerne er en påminnelse om at kvinners deltakelse i kunstens forfinete verden, så vel som i samfunnet forøvrig, har vært større enn hva dagens historikere vil innrømme. (Parker og Pollock 1981, kap. 1) Det var faktisk i den perioden vi kaller «renessansen» at kvinnes sosiale og personlige valg systematisk ble innskrenket, ifølge Joan Kelly. (Kelly 1984) I denne konteksten kan Vasaris bok betraktes som en del av et apparat som avskaffet kvinners direkte og uproblematiske deltakelse i kulturlivet. I sine diskusjoner omkring kvinners kreativitet forsterket Vasari kvinnes marginale posisjon strategisk ved hjelp av nedlatende og nedsettende uttrykk. Han understreket det merkelige ved deres deltakelse i kunstsaking og at de, som kvinner, representerte et unntak blant kunstnere. Et

Sofie Thomesen:
«Tysk bondepике», 1882.
Forandret ikke kunst-
historien.
(Kilde: Anne Wichstrøm:
Kvinner ved staffeliet,
Universitetsforlaget
1983.)



eksempel er måten han omtaler den kremonesiske kunstneren Sophonisba Aguisola på. Han bruker utslitte klisjeer som knytter hennes kreative evner sammen med evnen til å føde barn, og han er svært overrasket over hvor dyktig hun er. Dette er kanskje en av de mest utspekulerte taktikkene i sitt slag. Når den kvinnelige kunstneren omtales som «enestående», simpelthen fordi hun er kvinne, kan dette være en av de mest snikende måtene å underminere kvinnes plass i de kreative kunster på.

Klassisismen det eneste paradigmet

En primær strategi hos Vasari/Janson er å etablere et smalt fokus gjennom å påtvinge en standard eller norm. Den klassiske kunsten, og gjenopplivingen av den klassiske kulturen med Michelangelo som det perfekte eksempel, settes som høyeste mål. (Belting 1987) Det som denne standarden impliserer, er meget komplisert og må brytes ned på en rekke

nivåer. Etter hvert skal jeg komme tilbake til hvilke følger klassisismen og den klassiske representasjonen får for konstruksjonen av kjønn og seksualitet. Først vil jeg imidlertid diskutere de mer åpenbare konsekvensene av denne standarden. Den konstruerer nemlig et hierarki av de som er innenfor og de som står utenfor. Stemplet «annerledes», som gjelder dem utenfor det gode selskap, kan også påføres enkelte mannlige kunstnere. Det klassiske paradigmet definerer «renessansekunsten» fra Mellom-Italia som den viktigste, og marginaliserer dermed alle andre kunstneriske tradisjoner.¹⁴ Kunstneriske tradisjoner som fantes samtidig med den italienske renessansen, uansett hvor lite de ellers hadde felles, ble rett og slett samlet under merkelappen «Kunsten nord for Alpene». Den eneste rasjonelle forklaringen på hvorfor disse kompliserte og varierte tradisjonene fremstilles som om de var deler av den samme, er at deres innbyrdes forskjeller er ansett som irrelevante. I denne sammenhengen blir kun deres forhold til mellom-italiensk klassisisme vurdert som relevant.

Vasari skjeler ikke mellom nord-europeiske kunstnere. Han strør om seg med begrepet *fiamminghi* (det vil si, en fra Flandern) selv om han diskuterer tyske kunstnere som Martin Schongauer og Albrecht Dürer.¹⁵ Dessuten utelater han disse kunstnerne i hoveddelen av *Kunstneres liv*; i stedet kommenterer han dem i en bok om teknikken. På denne måten klassifiserer han dem som håndverkere, og fjerner dem fra kunstens opphøyete posisjon som intellektuell aktivitet. Riktignok blir noen nordeuropeiske kunstnere kommentert helt på slutten av boken, men i en del som ikke engang har en egen tittel. (Boase 1971)

Vasari/Jansons uttalte preferanse for det klassiske formspråket som fundament

i et urokkelig system av estetisk vurdering, gjør at de kan dømme alle andre europeiske tradisjoner ut fra hvor villige de er til å akseptere klassisismen som det eneste paradigme. Derfor kan Janson skrive: «Selv om de var høyst begavete, unnvek Cranach og Altdorfer utfordringen fra renessansen, som Dürer modig forsøkte seg på, men ikke alltid klarte: fremstillingen av mennesket.»¹⁶

Kunsten – og kvinnene – «nord for Alpene»

Nedvurderingen av «kunsten nord for Alpene» kan, i likhet med nedvurderingen av «pre-renessanse»-kunsten fra middelalderen, være en langt mer vidtrekkende strategi enn man tidligere har antatt. Kvinnene i disse kulturene hadde viktige posisjoner. De var mer integrert i den økonomiske og den sosiale sfæren enn hva kvinner i Italia var, og deltok derfor også i produksjonen av kunst.¹⁷ Michelangelos berømte kommentarer om flamsk malerkunst, slik Francesca da Hollanda gjengir dem i 1538, anerkjenner kvinnes betydning i de nederlandske bildene: «Kvinner vil like dem, særlig de gamle og de svært unge. Munke og nonner vil også glede seg over dem, samt adelige som mangler øre for sann harmoni.»¹⁸ Så sent som i 1718–21 blir både kvinnelige og mannlige kunstnere nevnt i Arnold Houbrakens bok om de store nederlandske kunstnerne. Selve tittelen, *De Groote Schooburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*,¹⁹ er en anerkjennelse av den viktige rollen begge kjønnene spilte (Houbraken 1976). Favoriseringen av de italienske mannlige kunstnerne og deres kunst kan forstås ikke bare som en holdning som

forfektet menns overlegenhet over kvinner, men også som en fordom som bekreftet de systemene som gjorde denne diskrimineringen mulig.

Kunsthistorien som akademisk disiplin

Mellom Vasaris *Kunstnernes liv* (1550) og Jansons *History of Art* (1962) ble det produsert mange versjoner av kunstens historie. Til tross for at de ble skrevet av forfattere fra forskjellige nasjoner og til forskjellige tider, er det mulig å peke på en rekke konstante, grunnleggende felles trekk. Disse fellestrekkene kan tilskrives Vasaris uimotsagte påvirkning som en ortodoks kilde forfatterne stadig vendte tilbake til. (Schlosser 1964) Selv om venetianske, franske og nederlandske kunsthistorier handlet om deres egne, nasjonale kunstnere, fastholdt de Vasaris strukturelle prototyp og hans klassiske forutinntatthet. Vasaris struktur fikk selv status som kanon. Det karakteristiske ved denne strukturen er at den fremhever individuelle bidrag, fastsetter vilkårene for en generalisert kunsthistorie basert på stilistiske kriterier og setter opp estetiske normer med klassisismen som mål. Denne strukturen blir gjentatt i det meste av den kunsthistoriske litteraturen som er skrevet i de fire århundrene mellom Vasari og Janson. Nasjonalistiske motiver er fremtredende i de tidlige kunsthistoriene, men i tillegg hadde de tydeligvis et langt viktigere prosjekt, og det var å opprettholde de få, men privilegertes, kontroll av kulturen. På slutten av 1600-tallet tonet flere kunsthistorikere ned de nasjonalistiske motivene og inkluderte en rekke internasjonale kunstnere i sine tekster.

Blant disse var Joachim von Sandrart, Filippo Baldinucci, André Félibien og Roger de Piles.²⁰ Og det er meget viktig at selv om de vendte seg mot det internasjonale, bidro de også til en systematisk undergraving av kvinnelige kunstnere. Etter hvert forsvant kvinnene helt fra kunstens historie.

I vår nære historie har kvinner kjempet for og gjenerobret privilegiet og ansvaret forbundet med produksjon og utbredelse av kulturen. Feminister har skapt en plass for kvinnene i kanon og som kritikere. I denne sammenhengen er det imidlertid ikke nok bare å bli inkludert. Den feministiske praksisen har skapt ulike strategier når det gjelder kunsthistorien som akademisk disiplin og dens kanon. En av dem er å vise at kvinner har vært kunstska-per i fortiden. En annen viktig strategi er at kvinner har inntatt kritikerens og tolkens roller, slik at de kan være med å definere hvilken mening kunsten har for kvinner. Disse to momentene – gjenoppdagelsen av kvinnen som kunstner og kvinnen som kritiker – er avhengige av hverandre. Implikasjonene er enorme.

Kunsthistorien beskytter, støtter og ivaretar mannlige interesser

Noe av det viktigste ved den første strategien: gjenoppdagelsen av kvinnelige kunstnere, er at den avslører at den «normale» utvelgelsen er unaturlig og politisk motivert. Det som tidligere har vært betraktet som en objektiv gjenfortelling av kulturhistorien i «den vest-europeiske tradisjonen», viser seg nå å være en historie som favoriserer den hvite overklasse-mannens kreativitet. Det er kort og godt en historie som beskytter,

støtter og ivaretar mannlige interesser. Feministenes iver etter å avsløre utelattelsen viser hvordan «de hellige bilder» henger sammen. I stedet for å fremstå som paradigmatisk eksempler på estetiske verdier eller uttrykksformer, eller til og med som representative for historiske bevegelser eller begivenheter, blir verkene sett som deler av et større maktspill. Det er den mannlige erfaringen som defineres som viktig og lystbetont. Å la kvinnene få være med på å bestemme hva som er betydningsfullt og godt og som dermed bør få innpass i kanon, for slik å skape et mer korrekt bilde av hva som «egentlig skjedde», er ikke tilstrekkelig for å rette opp situasjonen. Det er i beste fall en taktikk med begrenset virkning. Rammen rundt den kunsthistoriske praksisen, formelt så vel som kontekstuell, er ladet med ideologiske overtoner og oppfatninger om hva det er interessant å fokusere på. Kønns- og klasserelaterte spørsmål er og blir ansett som irrelevante. Disse spørsmålene synes ikke en gang å ligge på *siden* av den tradisjonelle kunsthistorien; de er fullstending *utenfor* den.

Det aller første som ble gjort innenfor feministisk kunsthistorisk skriving var å introdusere «store kvinnelige kunstnere» og gi dem innpass i den kunsthistoriske tradisjonens ikoniske system.²¹ En rekke inngående spørsmål, som etter min oppfatning ikke kan besvares, ble stilt. De kan ikke besvares fordi de tar i bruk det samme metodologiske verktøyet som begrenser den tradisjonelle kunsthistoriske virksomheten. Kan man se på et kunstverk at en kvinne har skapt det? Og fra Panofskys ikonologiske ståsted: Tolk kvinner motiver annerledes enn menn? Og fra Gombrichs modell: Hvilke sosiale forhold førte til at kvinner malte og tegnet som de gjorde?

«Sammenlign og finn motsetningen!»

En ukritisk tilføyelse av kvinnelige kunstnere til den allerede eksisterende kunsthistoriske strukturen bekrefter, snarere enn utfordrer, de fordomsfulle vendingene som fraskriver kvinner kreativitet. Logisk nok var de kvinnelige kunstnere som 1970-tallets feminister opphøyet, de enkleste å grave frem. Deres arbeid lignet nemlig på de tradisjonelle hovedstrømmingene slik de defineres i det tradisjonelle akademiske universet. Nettopp fordi disse kvinnene hadde oppnådd litt tradisjonell suksess, kunne de sammenlignes med det «geniet» som deres kunst lignet mest på. Som en automatisk «Pavlov-reaksjon», ble mottoet «sammenlign og finn motsetningen!» benyttet til å plassere disse nye-men-likevel-ikke-så-nye innslagene i kanonen. Denne fremgangsmåten var brukt som kunsthistorisk analysemetode siden Wölfflin (Wölfflin 1950), og den opprettholder evaluering- og prestisjehierarkiet. Den tvinger brukerne til å sette «versus» mellom to kunstnere. Derfor blir Artemisia Gentileschi uunngåelig og med skadelige følger sammenlignet med Carravaggio; Judith Leyster blir uunngåelig og med skadelige følger sammenlignet med Frans Hals; Mary Cassatt blir uunngåelig og med skadelige følger sammenlignet med Degas.

Når spillereglene verken utfordres eller endres, tvinger en slik struktur frem motsetningsforhold hvor den ene parten blir mester og den andre elev; den ene blir den store og den andre blir den lille. Disse sammenligningene synes å bevise en gang for alle at kvinner aldri har laget noe som er nyskapende eller innflytelsesrikt. I stedet ble de bare påvirket av

andre, noe som ikke er særlig oppløftende i den modernistiske diskursen. (Bloom 1973) Det eneste stedet de kan trekke seg tilbake til og finne trøst i, er under den ghettoiserte underkategorien «kvinnelige kunstnere».

Vasari brukte biografien for å individualisere og mystifisere mannlige kunstnere. Anvendelsen av biografi har imidlertid en helt grunnleggende annerledes effekt når den brukes på kvinner. Detaljene fra en manns biografi brukes som mål på det «universale» som er *forsterket* og *mer intenst til stede* hos det mannlige geniet. Hos kvinnene, derimot, blir tilsvarende detaljer brukt som unntak fra regelen: hun er enestående, egenskapene gjelder kun henne, hun er et interessant unntakstilfelle. Hennes kunst reduseres til en visuell nedtegnelse av hennes personlige og psykologiske konstitusjon.

Eksemplet Gentileschi

Artemisia Gentileschi, 1600-tallskunstneren, er uten tvil det mest ekstreme eksemplet på nettopp dette. Hun ble voldtatt av sin «læremester», kunstneren Agostino Tassi. Rettssaken som faren Orazio Gentileschi førte mot Tassi trekkes alltid frem når Gentileschis kunst omtales. Diskuterer man det ikke, betyr det at man bevisst unngår emnet. Denne sterke betoningen av Artemisia Gentileschis seksualhistorie står i sterk kontrast til forlegenheten overfor og benektelsen av tilsvarende dokumenterte seksualhistorier hos store mannlige kunstnere (der de mest opplagte eksemplene er homoseksualiteten til Michelangelo og Carravaggio).²²

Motivene i Artemisia Gentileschis malerier oppfattes som sterkt påvirket av

hennes personlige liv, og finnes mest fremtredende i maleriene *Judith som hogger hodet av Holofernes* og *Susanna og de eldste*. Mary Garrard kaller disse for Gentileschis «heltemodige kvinner». (Garrard 1989) Men stort sett reduseres bildene til terapeutiske uttrykk for hennes undertrykte frykt, sinne og/eller ønske om hevn. Hennes kreative innsats tones ned, i tradisjonell forstand, som *personlig og relativ*.

Det at hennes far ventet i ti måneder før han anmeldte Tassi virker underlig på moderne forskere. Like rart er det at hun tilsynelatende godtok å være Tassis elsker etter voldtekten.²³ Kunnskapen om rettssaken kan bare bidra til vår forståelse av Gentileschis kunst når den blir sett i sammenheng med 1600-tallets koder og den sterke politiske diskursen om seksualitet og voldtekt. Kanskje mer enn noe annet understreker dette at Artemisia, som kropp og sjel, ble behandlet som en handelsvare mellom to menn. Først og fremst gjaldt dette mellom hennes far/læremester og hennes elsker/voldtektsmann/læremester, men også mellom Tassi og Cosimo Quorli. Pavens tjenestemann, Quorli, bar angivelig selv på et sterkt begjær for henne og sørget for at Tassi aldri giftet seg med henne. Handelen begynte da hun ble «gitt» som elev til Tassi og fortsatte da han voldelig «tok» henne. Hennes ære ble «kjøpt tilbake», og handelsrunden fortsatte.

Når «Artemisia» fremstår som en diffus historisk konstruksjon, skyldes det det homososiale bindingsritualet som ble skapt og gjenskapt mellom disse mennene. Om vitnemålene fra rettssaken avslører noe, er det Artemisia som en person med en ubøylig trang til å stå ved sine egne sosiale og seksuelle behov. I dette lyset fremstår ikke hennes bilder som «heltemodige kvinner», men mer som en

serie av kompliserte forhandlinger mellom konvensjoner og brudd, mellom «Artemisia» og Artemisia.

Mye av det som er skrevet om Artemisia Gentileschi og hennes kunst eksplifiserer hvordan de konvensjonelle strukturene i den kunsthistoriske diskursen vokter og opprettholder de privilegertes makt og betydning. Dette trenger ikke nødvendigvis å være tilsiktet eller bevisst. Styrken ligger i den århundrelange historien og i det gjensidige, bekreftende forholdet mellom den historien og de formål slike motiver skaper.

Mary Garrards forsøk på å gjøre Artemisia Gentileschi og hennes avbildete kvinner til «heltinner» viser hennes ønske om å føye Gentileschi til kanon slik den for tiden er konstruert. Hun ønsker å gi Gentileschi den samme statusen som mennene som skaper «heltemodig» kunst. På samme måten som disse mennene er positive eksempler for andre, vil Garrard at Gentileschi skal være et godt forbilde for kvinner. Som Patricia Rubin nylig påpekte, var formålet med renessansens biografier – generelt, og særlig i Vasaris tilfelle – å skape helter av eksemplariske menn. Men vi blir stadig minnet om at det som gjelder for menn, ikke uten videre kan overføres til kvinner. Vår interesse for renessansens menn «oppstår gjennom at skikkelsene oppfattes som bærere av grunnleggende verdier som organiserer og karakteriserer den rådende kulturelle forståelsen». (Rubin 1990) De hierarkiske forholdene som Vasari etablerte er fortsatt intakte, hans preferanser stikker dypt og er høyst virk-somme.

Det kan kanskje synes «naturlig» at Vasari verdsatte sine medborgere høyere enn alle andre og at hans florentinske fordommer ble tolerert, i alle fall i Italia. Mindre «naturlig» (det vil si, mindre

forståelig) er det at hans helter også ble heltene i lignende bøker skrevet av tyske, nederlandske, franske, britiske og amerikanske forfattere like frem til, og med, H.W. Janson.²⁴ Grunnlaget for suksessen til Vasaris kanon med dens klassiske fordommer må være mer vidtrekkende enn et uttrykk for en eksklusiv «gutteklubb». Denne kanon skaper en dominerende posisjon for en spesiell type menn som forstår og verdsetter klassisk og klassisistisk kunst slik den fremstår som mest perfekt i Michelangelos kunst. De ideologiske verdiene i den klassiske modellen i konstitueringen av maktrelasjoner gjennom kodingen av kjønn og seksualitet, kan bare synliggjøres gjennom feministisk analyse.

Mannskroppens briljans

Michelangelos kunst og hans primære inspirasjonskilde, den klassiske greske skulpturen, hadde den unge, nakne mannen som idealform. Den unge, nakne mannen ble ikke bare sett på som kunstens ideal, men også som «naturens» ideal. Han var rett og slett skjøn-nhetsidealet. (Boswell 1982/83) For grekerne og for Michelangelo (og i nesten alle tilfeller hvor mennesket utgjør det estetiske idealet), er gleden over mannens kropp forbundet med homoerotisk begjær. Dette var naturlig for grekerne. Den nakne mannen som ideal var sosialt legitimt for dem.²⁵ For Michelangelo var dette langt mer problematisk, men ikke så problematisk at det ble noen hindring for ham.²⁶ Homoerotisk begjær og kunstnerisk produksjon av den nakne unge mannen er uten tvil en historisk tradisjon. Til tross for dette nevner ikke Vasari/Janson homoseksualitet.²⁷ Denne utela-

telsen er interessant og gir verdifull informasjon. Deres undertrykkelse av homoseksualitet er lettere å forstå i lys av et annet fundamentalt, klassisk prinsipp: at den perfekte kroppen inneholder en perfekt ånd, at fysisk og moralsk skjønnhet er forent.

Dette prinsippet satte det homoseksuelle begjæret inn i en større moralsk og estetisk diskurs. Kunsthistorien oppsto i patriarkatets tidsalder, som var gjennomsyret av den offisielle kristelige heteroseksualiteten. I denne tiden var det likevel mulig å akseptere og verdsette den antatte moralen og de estetiske aspektene i kunstverkene dersom alle spor av seksuell betydning ble fjernet. Begeistring for nakenheten skulle ikke motiveres av det seksuelle begjæret, men måtte skjules gjennom et begrep om ren estetisk begeistring som ikke var forurenset, verken av produsentenes seksuelle begjær eller av trusselen om et tilsvarende begjær hos tilskuerene.²⁸ Fiksjonen som skapes i denne «renselsesprosessen» er intet annet enn et skalleskjul for en heteroseksuell verden som ikke kan anerkjenne homoseksualitet som noe annet enn avvik. (Wittig 1980)

Den mest sentrale figuren hos Michelangelo og hans greske kilder er den frittstående skulpturen av en idealisert, naken, ung mann. Denne figuren blir opphøyet av Vasari/Janson, og fremstilles hos dem som den mest briljante figuren i hele den vestlige sivilisasjonen. Dette krever nærmere gransking. Den «heroiske» figuren, eller personen, er en sammensmeltning av en atletisk og en militær ikonografi. Den nakne poserer uten sjenanse, og uten tegn til å ville dekke over sine kjønnsdeler. Penis blir ikke fetisjert, men fremstår i stedet som en hvilken som helst kroppsdeler.

Kvinnekroppens anstendighet

Den unge, nakne mannen står i sterk kontrast til den unge, nakne kvinnen, den andre standard-ikonen i Vasari/Janson-kanonen. Det er verdt å merke seg at ingen av Michelangelos skulpturer er av kvinner. Den unge, nakne kvinnen fra antikken og i kunsten til de italienske renessansekunstnerne (som f.eks. Botticelli eller Titian) er også produsert innenfor rammene av seksuelt begjær. Dette begjæret blir også undertrykt i den etablerte kunsthistoriske litteraturen, til tross for at enkelte kunsthistorikere nylig har forsøkt å trekke det frem.

Når kanon granskes, er det interessant å se på figurenes historie. Den såkalte «klassiske» skulpturen av den nakne kvinnen oppsto ikke før den postklassiske perioden. Praxiteles var den første som laget en kvinneskulptur. I det 4. århundre laget han en skulptur av Afrodite. Selve skulpturen eksisterer ikke lenger, men vi kjenner den på grunn av utallige romerske kopier.²⁹ Denne skulpturen ble inspirasjonskilden til en mengde vestlige kunstverk av Afrodite/Venus, ikke bare fordi den var den første kvinnefremstillingen, men mer betydningsfullt: fordi hun dekker sine kjønnsdeler. Dette tolkes gjentatte ganger som tegn på beskjedenhet og anstendighet, og ble kalt «pudica» i antikken. Navnet til tross, betyr denne poseringen mye mer enn beskjedenhet/anstendighet. Den er så vanlig å se i vår kultur at dens følelsesinnhold er blitt «naturalisert»; det vil si, vi ser ikke lenger hennes frykt for voldelige overgrep eller hennes forsøk på å beskytte seg mot dem. For oss representerer «pudica»-poseringen bare et estetisk eller kunstnerisk uttrykk. Likevel vil en skulptur som fremstiller en kvinne

som forsøker å skjule seg virke pirrende, selv om det «bare» er i vår underbevissthet. Denne poseringen, med alle dens undertoner, er mer enn et bilde på frykt eller avvisning. Ved rett og slett å plassere hånden hennes slik, har Praxiteles, og alle som siden har benyttet denne fremstillingen, skapt en kikker-effekt. Denne reaksjonen finnes hos alle, menn og kvinner, homoseksuelle så vel som heteroseksuelle. Imidlertid er det klart at det er heteroseksuelle menn som oppmuntres til å oversette dette begjæret til sosialt aksepterte handlinger. Disse handlingene, som ikke må forveksles med den private seksualiteten, gjelder den offentlige begeistringen for den gjennomseksualiserte kvinnen. Som finkultur gir dette seg uttrykk i verdsettelsen av kunstverk som viser nakne kvinner; i folkekulturen kommer det til uttrykk gjennom vulgære kommentarer mot kvinner fra menn på gaten. «Pudica»-poseringen skaper, både i fin- og folkekulturen, muligheten for en offentlig, kollektiv mannlig seksuell erfaring som ikke trues av homoseksuelle overtoner. Den nakne kvinnen er åstedet for, og den offentlige visningen av, det heteroseksuelle begjæret. Hun utgjør en betydningsfull del av det mannlige, tause fellesskapsritualet.³⁰

To slags mannlig begjær

Vasari/Jansons videreføring av den heroiske, nakne mannen og den seksualiserte og sårbare, nakne kvinnen som viktige paradigmer, må ikke undervurderes. Historisk sett er de begge uttrykk for mannlig begjær: det ene homoseksuelt og det andre heteroseksuelt. Den tydelige erotiske måten mannen og kvinnen behandles på, avslører hvor forskjellig

kvinner og menn ble og fortsatt blir oppfattet som seksualobjekter. Likevel behandler altså kunsthistoriske tekster kvinners og menns kropp på en måte som hindrer refleksjon over de maktreelasjoner som uttrykkes i seksuelle termer. Kjønnets og seksualitetens struktur i verkene blir skjult, og dermed mer virkningsfull. Heteroseksualiteten har vært dominerende i det moderne samfunnet siden 1500-tallet. I dette samfunnet er det den kosmopolitiske og internasjonale klubben: de kulturorienterte, beleste, heteroseksuelle mennene med sterke troskapsbånd til sin egen gruppe, som definerer den kunstneriske fremstillingen av den nakne mann og kvinne. Kjærlighet og beundring menn imellom kan tolereres så lenge de offentlig gir uttrykk for felles heteroseksuelle drifter.

Vasaris oppfinnelse av Kunstneren, Kritiker og Kanon er knyttet sammen med de økonomiske og sosiale forholdene på hans tid. Disse forholdene har siden endret seg, men den dype lagdelingen basert på kjønn, rase og klasse gjør seg fortsatt gjeldende innenfor det kulturelle maktapparatet som han artikulerte. Vasari fremskaffet de diskursive former som fortsatt var levende på Jansons tid – og som fortsatt lever i vår egen.

Nanette Salomon

Litteratur

- Alper, Svetlana. *Art History and Its Exclusions*. I Norma Broude og Mary D. Garrard (red.). *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Harper and Row, New York 1982.
- Barasch, Moshe. *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*. New York University Press 1985.
- Barthes, Roland. *The Death of the Author. Image-Music-Text*. Fontana, London 1977.
- Belting, Hans. Vasari and His Legacy: The History of Art as Process? I Belting. *The End of the*

- History of Art?* University of Chicago Press 1987.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproductions*. Utgitt i *Illuminations*, oversatt av Harry Zohn. Schocken, New York 1969.
- Blinkenberg, Chr. *Knidia: Beiträge zur Kenntnis der Praxitelischen Aphrodite*. Levin og Munksgaard, København 1933.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press 1973.
- Blunt, Anthony. *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*. Clarendon Press, Oxford 1940.
- Boase, T.S.R. *Giorgio Vasari: The Man and the Book*. Princeton University Press 1971.
- Boswell, John. *Revolutions, Universals and Sexual Categories*. I *Salmagundi* 58–59 (Fall 1982 – Winter 1983).
- Burke, Peter. *The Renaissance*. MacMillan, London 1987.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. Thames and Hudson, London 1990.
- Collins, Bradford R. Book Reviews of H.W. Janson and E.H. Gombrich. I *Art Journal* 48, no. 1 (Spring 1989).
- Dickinson, Eleanor. *Sexist Texts Boycotted*. I *Women Artists News* 5, no. 4 (Sept.–Oct. 1979).
- Dover, K.J. *Greek Homosexuality*. 1978 (senere utgitt New York Vintage, 1980).
- Foucault, Michel. *The Use of Pleasure: The History of Sexuality*, overs. Robert Hurley, vol. 2. Pantheon, New York 1985.
- Freedberg, David. *The Power of the Image: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press 1989.
- Garrard, Mary. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton University Press, New Jersey 1989.
- Gombrich, E.H. *Meditations on a Hobby Horse*. Phaidon, London 1965.
- Holroyd, Charles. *Michael Angelo Buonarroti*. London 1903.
- Houbraken, Arnold. *De Grootte Schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1753, senere utgitt i Amsterdam: B.M. Israel BV, 1976).
- Howell, Martha C. *Women, Production, and Patriarchy in Later Medieval Cities*. University of Chicago Press 1986.
- Howell, Martha C. *Marriage, Property, and Patriarchy: Recent Contributions to a Literature*. I *Feminist Studies* 13, no. 1 (Spring 1987).
- Janson, H.W. *The History of Art*. Abrams, New York 1962.
- Kelly, Joan. *Did Women Have a Renaissance? I Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*. University of Chicago Press 1984.
- Klapisch-Zuber, Christiane. *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*. University of Chicago Press 1985.
- Kleinbauer, W. Eugene og Thomas P. Slavens. *Research Guide to the History of Western Art*. American Library Association, Chicago 1982.
- Kosofsky, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, New York 1985.
- Kris, Ernst og Otto Kurz. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. Yale University Press, New Haven 1979.
- Nochlin, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists? I Art, Women and Power and Other Essays*. Harper and Row, New York 1988.
- Pevsner, Nicholas. *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge University Press 1940.
- Pollock, Griselda. *Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History*. I *Screen* 21, no. 3, spring 1980.
- Pollock, Griselda. *Critical Reflections*. I *ArtForum* 27, no. 6/1990.
- Pollock, Griselda. *Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians*. I *Woman's Art Journal* 4, no. 1, spring–summer 1983.
- Parker, Rozika og Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Pantheon, New York 1981.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. Routledge, London 1988.
- Posner, David. *Caravaggio's Homo-erotic Early Works*. I *Art Quarterly* 34, no. 3, autumn 1971.
- Rubin, Patricia. *What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist*. I *Art History* 13, no. 1/1990.
- Russell, Margarita. *The Women Painters in Houbraken's Grootte Schouburgh*. I *Woman's Art Journal* 2, no. 1, spring – summer 1981.
- Saslow, James. *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*. Yale University Press, New Haven 1986.
- Schlosser, Julius. *Die Kunstliteratur*. Anton Schroll, Wien 1924.
- Spear, Richard. *Images of Heroic Women* (anmeldelse av Garrard). I *Times Literary Supplement*, no. 4496, 2–8 June 1989.
- Symonds, John Addington. *The Life of Michelan-*

- gelo Buonarroti, 2 bind, London 1899.
- Tufts, Eleanor. Beyond Gardner, Gombrich, and Janson: Towards a Total History of Art. I *Arts Magazine* 55, no. 8/1981.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori italiani*, Gaetano Milanesi (red.), 9 bind. Firenze, 1865–79.
- Venturi, Lionel. *History of Art Criticism*. Dutton, New York 1964.
- Wiesner, Merry E. *Working Women in Renaissance Germany*. Rutgers University Press, New Jersey 1986.
- Winnett, Susan. Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and the Principle Pleasure. I *PMLA* 105, no.3/1990.
- Wittig, Monique. The Straight Mind. I *Feminist Issues* 1, no.1, sommer 1980.
- Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History*. Oversatt av M.D. Hottinger 1932; senere utgitt av Dover, New York 1950

Noter

- ¹ Gjengitt med tillatelse fra The University of Tennessee Press. Nanette Salomons artikkel «The Art Historical Canon: Sins of Omission» er trykt i *(En)gendering Knowledge: Feminists in Academe*, redigert av Joan E. Hartman og Ellen Messer-Davidow. Copyright © The University of Tennessee Press 1991. Artikkelen er oversatt til norsk og tilrettelagt for *Kvinneforskning* av Linda May Myklebust og red. Takk til Tove Simmonæs, Helmut Wilke, Frøydis Jaren og Elisabeth Gulbrandsen for assistanse.
- ² Nanette Salomon takker Griselda Pollock, Keith Moxey, Flavia Rando, Ellen Davis og redaktørene Joan E. Hartman og Ellen Messer-Davidow for kommentarer til tidligere versjoner av essayet.
- ³ Flere artikler har rettet kritisk søkelys mot Janson: Dickinson 1979, Tufts 1981 og Collins 1989.
- ⁴ Norsk utgave: *De ypperste italienske arkitekters, maleres og billedhuggeres liv*, populært kalt *Lives* på engelsk, her: *Kunstnerne liv*, red. anm.
- ⁵ Det har blitt utgitt oversettelser av Vasaris bok på mange språk med jevne mellomrom. Den mest siterte versjonen er *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori italiani*, red. av Gaetano Milanesi i 9 bind, Firenze 1865–79. Se også bibliografien i Boase 1971.
- ⁶ Kleinbauer og Slavens 1982. Selv om den uten

- tvil har vært det mest innflytelsesrike verket om kunstnere og kunsthistorie, er den på ingen måte den første. Jf. Schlosser 1924. Vasari baserte selv sine skrifter på klassiske kilder som Plutarch og Plinius den eldre, jf. Rubin 1990.
- ⁷ Vasaris ønske om å gi mesteparten av æren for den kunstneriske utviklingen i renessansen til Firenze under Mediciene er diskutert i Blunt 1940 og i Boase 1971.
 - ⁸ Pollock 1980 diskuterer hvordan biografien mystifiserer kunsten i den tradisjonelle kunsthistoriske litteraturen. Kris og Kurz 1979 var tidlig ute med en psykologisk forklaring på myten om kunstneren og hans biografi.
 - ⁹ Pollock 1990 gjør bruk av Barthes' viktige essay i forhold til kunsthistorie.
 - ¹⁰ Burke 1987 redegjør for Vasaris *Kunstnerne liv* og dens forhold til den siste delen av 1500-tallet som «kritikkens tidsalder».
 - ¹¹ Om kunstakademiets historie og Vasaris posisjon, se Pevsner 1940.
 - ¹² Jeg takker for diskusjonene med Griselda Pollock som bidro til å gjøre ideene i denne delen klarere.
 - ¹³ Så vidt jeg vet er ikke Vasaris behandling av kvinner analysert. Det finnes en kort diskusjon om kvinnelige kunstnere i den nederlandske litteraturen hos Russell 1981.
 - ¹⁴ Norditaliensk kunst fikk en blandet mottakelse, og ble bare godkjent med forbehold. Se f.eks. Vasaris behandling av Titian i Boase 1971.
 - ¹⁵ Albrecht Dürers tilfelle er særlig interessant, siden mye av hans kunst er forsøk på å forene italiensk stil med en særegen nordlig ikonografi. Hans italienske stil (*manner*) gjør ham til et populært ikke-italiensk innslag i kanon. Slik kunne Hans Belting i 1987 fortsatt kategorisere den «Andre»: «For kunstneren nord for Alpene ble reisen til Italia en oppdagelsesferd i kunstens hjemland. Albrecht Dürer ... var blant de første av disse pilgrimene» (Salomons kursivering, red.anm.). Belting 1987, s. 81. Dürer var slett ikke blant de første kunstnerne «nord for Alpene» som reiste til Italia, bare en av de første som forsøkte å male på italiensk.
 - ¹⁶ Sitert i Collins 1989.
 - ¹⁷ Angående kvinnes stilling i Tyskland se Wiesner 1986; i Tyskland og Nederland: Howell 1986; i Italia: Klapisch-Zuber 1985. Se også Howell 1987, særlig s. 209.
 - ¹⁸ Holroyd 1903. Svetlana Alper tolker Michelangelos uttalelse på en annen måte, jf. Alper 1982.

- ¹⁹ Oversiktsverk om nederlandske malere og malerinner, red.anm.
- ²⁰ Fordi de tok for seg internasjonale kunstnere, kan Giulio Mancini og Carel van Mander betraktes som forløpere. Men Mancini tok bare for seg kunstnere som var aktive i Roma, og van Manders skilte mellom antikk, italiensk og nordisk kunst ved å plassere dem i ulike bøker.
- ²¹ Listen over bøker om kvinnelige kunstnere er etter hvert blitt ganske lang; se bibliografien i Chadwick 1990.
- ²² Michelangelos homoseksualitet blir diskutert i Saslow 1986. Om Caravaggio, se Posner 1971.
- ²³ Se også Spears (1989) anmeldelse av Garrard 1989.
- ²⁴ Venturi 1964, kapitene 5–7, samt Kleinbauer og Slavens 1982.
- ²⁵ Angående historien om homoseksualitet i den greske antikken, se Dover 1980, og Foucault 1985.
- ²⁶ Den som først diskuterte Michelangelos homoseksualitet var John Addington Symonds, 1899, se Saslow 1986.
- ²⁷ I Saslows analyse av hva han tolker som Vasaris manglende interesse for seksualitet sier han: «Vasari . . . er generelt sett ikke interessert i privatlivene til de han skriver om» (Saslow 1986, s. 14). Dette er en påstand som er vanskelig å rettferdiggjøre; bare kikk på noen sider hvor som helst hos Vasari.
- ²⁸ Homofobi preger fortsatt kunsthistorisk litteratur. Stikkordet «homoseksualitet» finnes ikke i indeksen til Freedberg 1989. Selv i kapitlene «Arousal by Image» og «Senses and Censorship» diskuterer Freedberg bare den heteroseksuelle reaksjonen, som om den var den eneste mulige.
- ²⁹ Skulpturen kalles den *Cnidianske Afrodite*, etter stedet hvor den opprinnelig sto. Praxiteles' skulptur er nøyе diskutert i Blinkenberg 1933.
- ³⁰ Eve Kosofsky har undersøkt homososial binding i britisk litteratur. Jf. Kosofsky 1985. Hennes tanker har styrket meg i min tolkning av «pudica»-poseringen. Se også Winnett 1990.

Feministisk kritikk av kunsthistorien

Av Linda May Myklebust

I kjølvannet av 1970-tallets kvinnebevegelse oppsto det en generell interesse for kvinners historie og kulturelle deltagelse. Noen akademiske miljøer i enkelte land har tatt godt imot feministiske teorier, mens andre viser liten eller ingen interesse for denne tilnærmingsmåten. Feministisk kunsthistorisk forskning har i løpet av disse 25 årene utviklet seg fra ren dokumentasjon av historiens kvinnelige kunstnere til teorier som setter spørsmålstegn ved kunstens funksjon, ved kriteriene for hva som definerer stor kunst og ved kunstinstitusjonenes rolle.

Den første store oppgaven for kunsthistoriske kvinneforskere var å vise at det faktisk har eksistert kvinnelige kunstnere. Dette var imidlertid ingen ny kunnskap. Både Plinius (død 79 e.Kr.) og Vasari (1500-tallet) omtaler kvinner som var aktive kunstnere. Omfattende oppslagsverk, som Elizabeth Ellets bok fra 1879, forteller om hundrevis av kvinner som arbeidet som kunstnere. Men det var først i 1976 at disse kunstnere kom i søkelyset igjen for alvor, gjennom Ann Sutherland Harris og Linda Nochlins utstilling «Women Artists 1550–1950».

I kjølvannet av denne viktige utstil-

lingen har mange bøker om kvinnelige kunstnere blitt utgitt. En del av dem er monografier om kunstnere som ellers har vært utelatt i den tradisjonelle kunsthistorien: Artemisia Gentileschi (1593–1653), Suzanne Valadon (1865–1938) og Käthe Kollwitz (1867–1945), bare for å nevne noen. De aller fleste bøkene er imidlertid rene oppslagsverk. Målet synes å være å nevne så mange kunstnere som overhodet mulig. Det foreløpige høydepunktet i denne typen forskning ble nådd i 1985 da Chris Petteys utga en bok der 21.000 malere, skulptører, grafiske kunstnere og illustratører født før 1900

var representert. Svakheten med denne typen litteratur er at den i hovedsak retter oppmerksomheten mot biografiske opplysninger. Det er skrevet mer om disse kvinners forhold, ekteskap og antall barn enn det er om deres kunst. Ifølge Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews (1987) er denne tilnærmingsmåten «selvdestruktiv, fordi den plasserer kvinner i allerede eksisterende rammer, uten å granske gyldigheten av disse».

Lærebøkene utelater kvinnelige kunstnere

Lærebøkene til Ernst H. Gombrich og H.W. Janson, som brukes i kunsthistorisk grunnutdanning, utelater kvinner. Ifølge Janson er ingen av disse viktige nok til å få en plass i en ettbindsutgave av kunsthistorien.¹ En annen velbrukt forklaring er at deres kunst ikke holder kunstneriske mål. Kvinnene blir sammenlignet med mennene, Artemisia Gentileschi sammenlignes med Caravaggio, Judith Leyster med Frans Hals, Mary Cassatt med Edgar Degas. Kvinneres valg av motiv trekkes ofte frem når kunsthistorikere skal rettferdiggjøre at disse kunstnere henvises til å stå i skyggen av de store Mestrene. Hvilke motiver som utgjør stor kunst har endret seg gjennom tidene. Kvinnene tok nesten alltid utgangspunkt i den hverdagen de kjente. Motivene de konsentrerte seg om var ansett som altfor trivielle til å være stor kunst. De malte stilleben, portretter, dyrebilder og bilder av huslige situasjoner. Det nære, hverdagslige og det kjente var frem til siste halvdel av forrige århundre ikke ansett som interessant nok til å kalles kunst. I stedet skulle kunstneren fremstille det universale, det eviggyldige.

Tidlige retninger innenfor feministisk kunsthistorie

Linda Nochlins artikkel fra 1971: «Why Have There Been No Great Women Artists?» (hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?) representerer en annen tidlig retning innenfor feministisk kunsthistorie. I denne artikkelen understreker Nochlin hvilken rolle de institusjonelle faktorene spilte for kunstnerisk utvikling. Få kvinner fikk utdanning gjennom kunstakademiene, og de som gjorde det, var ute-stengt fra aktundervisningen. Det var ansett som umulig å produsere stor kunst uten øvelser i aktstudier. Germaine Greer (1979) fortsatte der Nochlin slapp. I boken *The Obstacle Race* («hinderløpet») skildrer hun de mange vanskelighetene disse kunstnerne måtte takle som en følge av kompliserte kjærlighetsforhold og familietilhørighet. Greer påstår at disse kvinnenenes selvbilder var så dårlige at de ikke var i stand til å produsere like stor kunst som deres mannlige samtidige.

Denne retningen innenfor feministisk kunsthistorie er siden blitt beskyldt for å være unnskyldende. I en omtale av Greers bok påpekte Norma Broude (1981) at denne argumentasjonen uten videre godtar den tradisjonelle forståelsen av kunstnerisk prestasjon. Hun etterlyste en diskusjon omkring begrepene «god» og «dårlig» kunst. Broude satte spørsmålsteget ved kritikernes verdigrunnlag, hvordan verdiene defineres og hvem sin livserfaring de representerer. Parker og Pollock (1981) forkastet evalueringskritikken og analyserte i stedet forholdet mellom den kreative prosessen, estetiske holdninger, kvinners historie og deres ideologiske posisjon. De hevdet at studier og vurderinger av kunsthistorien

ikke er en nøytral eller objektiv vitenskap, men en ideologisk praksis.

Nyere feministisk kunsthistorisk teori

En annen retning som er viet mye oppmerksomhet både innenfor den nyere feministiske kunsthistorien og innenfor moderne kunstkritikk, er tanken om en feminin sensitivitet og estetikk i kunst som er skapt av kvinner. Gouma-Peterson og Mathews (1987) viser til nyere forskning innenfor psykologi, litteratur, musikk og sosiologi som støtter ideen om at kvinner har en annen oppfatelse av og andre forventninger til virkeligheten enn menn. I utgangspunktet ble disse forskjellene antatt å være biologisk betinget. Etter hvert gikk man bort fra en biologisk forklaringsmodell og over til en som tok utgangspunkt i kulturelle betingelser. Våre forestillinger om virkeligheten er kjernen i forskjellene mellom menn og kvinner: «En forestilling som ikke er en etterligning av den sanne virkeligheten, men en måte for kulturen å uttrykke bildet av seg selv på. Forestillingen legitimerer dermed den dominerende ideologien i kulturen, og er derfor politisk motivert.»²

Kvinnens kunst blir, ifølge denne tankegangen, påvirket av forestillingen om kvinnen, slik den konstrueres av den rådende ideologien. Frima Fox Hofrichers artikkel om Leysters «Tilnærmelsen» og Mary Garrards artikkel om Gentileschis «Susanna og de eldste» (i Broude og Garrard 1982) er to eksempler på hvordan kunsthistorikere har brukt denne tilnærmingsmåten som forklaring på hvorfor kvinner og menn behandler det samme motivet på vidt forskjellige måter. Disse to eksemplene er forskjellige

med hensyn til stil og motiv, men de har et felles fundament. Begge analysene avslører disse bildene som uttrykk for hvordan kvinner opplevde menns dobbeltmoral: i det ene øyeblikket forventet menn kyskhets av kvinnene, i det neste drev de med sexpress.

Kvinnene opplever en annen virkelighet enn menn

Disse analysene viser at kjønn er en viktig faktor når kvinner skaper og tolker bilder. Dette er ikke biologisk betinget. Kvinner opplever en annen virkelighet enn menn. Andre eksempler på dette er aktbilder. Kvinneakt uttrykker menns forestilling om kvinnens seksualitet. Ifølge både Linda Nochlin og Thomas B. Hess (1972) og John Berger (1972), avslører akten mannlig erotisk begjær og frykt. Carol Duncan (1977) gikk enda lenger. Hun hevdet at akt malt av Delacroix, Munch, Miró og Picasso *oppdrar* kvinner til å se seg selv «i tråd med den dominerende maskuline interessen» og derfor handler om kvinneundertrykkelse. Aktene hos Suzanne Valadon og Paula Modersohn-Becker skiller seg sterkt fra dem som er malt av menn. Modersohn-Beckers «Selvportrett» fra 1906 og Valadons «Tilbakeleent akt» fra 1928 er eksempler på bilder som ikke handler om kvinner som varer eller som objekter for mannlig begjær. De avbilder mennesker som er bevisste på sin seksualitet og i kontroll av sin egen kropp.

Griselda Pollock står for den mest radikale posisjonen i nyere feministisk kunsthistorie (1988). Hennes metode er en syntese av marxisme, psykoanalyse og dekonstruksjonsteori. Hun karakteriserer sin bruk av marxismen som en «fruktbar plyndring» av dens modeller for å kunne

analysere mekanismene som er virksomme i det borgerlige samfunnet. Hennes mål er å vise hvordan det feminine kommer til uttrykk og hvordan det blir mystifisert og legger et slør over de sosiale og seksuelle motsetningsforholdene i samfunnet. Pollock tar med dette mer enn et oppgjør med diskusjonene om godt og dårlig. Hun konsentrerer seg i stedet om historiske og moderne filosofiske forklaringsmodeller for kvinners kunstneriske produksjon. Hun betrakter samfunn, klasse, kjønnsperspektiver og ideologi som ledd i en historisk prosess og som en integrert del av kunstverkene. Pollock vektlegger kunstverkenes kompleksitet, og reduserer dem ikke til dokumentasjon av hendelser i historien.

Vi må granske kanons verdigrunnlag

Nanette Salomon deler Pollocks ståsted. Hun karakteriserer *utelatelsen* som kunsthistoriens største «synd», og sier at: «den kunsthistoriske kanon er blant de mest standhaftige, virile og til syvende og sist den mest sårbare . . . en ikke representativ og feilaktig idé om hvem som har bidratt til 'universale' tanker uttrykt gjennom kreativitet og estetisk prestasjon». (Salomon 1991) Salomon utfordrer begrepet «geni» slik det har vært anvendt om kunstens «mestere». Hun stiller seg kritisk til den måten Vasaris *Kunstnerens liv* (1550) har vært brukt på, som mål på hva som er stor kunst og hva som ikke er det. Den individuelle kunstneren som en fri sjel beskrevet av Vasari, må heller betraktes som en sjel påvirket av kjønn, klasse og rase. Feministiske forsøk på å innlemme kvinnelige kunstnere i den allerede eksisterende kanonen ved å opphøye dem til helte- (eller helgen-)

status, er fåfengt. I beste fall vil denne tilnærmingsmåten kun resultere i en justert kanon. Langt viktigere er det, ifølge Salomon, å granske kanons verdigrunnlag. Kvinner er ikke de eneste som har vært stigmatisert som «utenforstående». Salomon viser at Vasari bruker begrepet *fiamminghi* (brukt nedsettende om noen fra Flandern), selv når han omtaler tyske kunstnere som Dürer. Fortsatt eksisterer dette skillet – f.eks hos Janson (1962). På den ene siden settes den italienske renesansen, og på den andre siden settes «kunsten nord for Alpen». Kun gjennom en forståelse av hvordan denne holdningen struktureres og opprettholdes, finner Salomon det mulig å utfordre tradisjonen som ble igangsatt av Vasari, og som fortsatt har en sterk posisjon. Dagens feministiske kunstteori er kritisk til den tradisjonelle kunsthistorien i Vasaris ånd. Deres nyskapende metoder vil forhåpentligvis tvinge frem en ny forståelse av kunsthistorien og tanken om «stor» kunst.

Situasjonen i Norge

Det har vært lite forskning relatert til kvinnestudier og feministiske teorier i norske kunsthistoriske miljøer, som Jorunn Veiteberg påpekte allerede i 1985 i sin artikkel «Kvinneforskning innafor kunsthistorie». Anne Wichstrøms *Kvinner ved staffeliet* (1983) og *Oda Krogh: et kunstnerliv* (1988) er de eneste norske publikasjonene. Ut over dette er det kun en håndfull magistergrads- og hovedfagsavhandlinger som omhandler emnet, som Jorunn Veitebergs (1982) analyse av tre «kvinneutstillinger» i Bergen i tidsrommet 1975 til 1980 og Tove Haugens (1986) analyse av kunst og feministisk politikk i Storbritannia. Jorunn Haakestad arbeider i skrivende stund med sin



Oda Krohg: «En-to-tre», 1892. (Kilde: Anne Wichstrøm: Oda Krohg. Et kunstnerliv. Gyldendal Norsk Forlag 1988.)

doktorgradsavhandling om tekstilkunst. I den grad man kan snakke om noen forskningstradisjoner i kunsthistoriske kvinnestudier i Norge, er Universitetet i Bergen godt representert gjennom forskningen til Veiteberg, Haugen og Haakestad.

En viss tradisjon i kvinneforskning til tross, det er likevel små eller ingen tegn til dette perspektivet på pensumlistene eller i forelesningene ved norske universiteter. Kvinner blir sjelden brukt som eksempler i forelesninger om stilhistorie, likeså er feministiske teorier lite fokusert på i undervisningen. I de tilfellene hvor kvinnestudier dukker opp, er det øyensynlig takket være innsatsen fra et enkelt-individ og ikke en institusjonell satsing. Anne Wichstrøm er engasjert som professor II ved Institutt for arkeologi,

kunsthistorie og numismatikk ved Universitetet i Oslo. Våren 1995 holdt hun et hovedfagsseminar i feministisk teori. Dette var første gangen et slikt seminar ble holdt i Norge, i alle fall i min tid.

Min hovedfagsavhandling *Når bildet sier mer enn tusen ord. Juridisk reklamebilledtolkning* (1993) var basert på feministiske teorier. I avhandlingen undersøkes en reklamekampanje som ble beskyldt for brudd på Markedsføringsloven. Det ble påstått at bildene i reklamen var kvinnediskriminerende. For å understreke at forståelsen og tolkningen av bilder verken er naturgitte eller universelle, sammenlignet jeg mannlige og kvinnelige kunstners bilder av kvinner. Jeg oppdaget at jeg visste veldig lite om kvinner og deres kunst, fordi emnet var utelatt i min grunnutdannelse i kunsthis-

torien. Da jeg tok opp problemstillingen med en av lærerne ved instituttet fikk jeg vite at studentene ikke hadde vist noen interesse for emnet. «Vi ser ingen grunn til å ha slike artikler på pensumlisten når studentene ikke gidder å lese dem,» ble det sagt. Konsekvensen av denne logikken er at alle emnene i kunsthistorien er truet. Hvis studentene viser liten eller ingen interesse for noe, f.eks. barokken, risikerer hele epoken å forsvinne.

Vanskelig å «overføre» kjønnspektiver til nyere kunst?

Sett fra et feministisk ståsted er situasjonen til kunsthistoriefaget i Norge mørk. Andre fag, som litteraturvitenskap og mediefag, synes å ha integrert feministiske teorier i langt større grad. Det virker som teoretisk orientering står mer sentralt i andre humanistiske fag enn den gjør i kunsthistoriefaget. Dette kan gjerne være en av forklaringene på den manglende interessen for feminisme i kunsthistorien. Romaner og filmer *handler om* livet til mennesker. Kunstverk er ikke narrative på samme måten, selv om en gjerne viser scener fra historien eller fortellinger. Et bilde kan betraktes som en tekst, men det er vanskelig å analysere det på samme måten som en tekst. Et nonfigurativt maleri krever en annen tilnærming enn det en roman eller film gjør. Seymour Chatman (1986) forklarer at en narrativ fortelling trenger en menneskelig interesse. Abstrakte malerier, f.eks., gjør ikke det. En narrativ fortelling gjør det mulig å foreta en analyse ut fra et kjønnspektiv, men i forhold til moderne kunst er det vanskeligere å utføre kjønnspektiviske analyser. Dette er kanskje grunnen til at

feministiske forskere har konsentrert seg om kunstnere fra fortida. Wichstrøms bøker, som mange av de amerikanske og britiske bidragene, handler om kunstnere som virket før den abstrakte kunsten slo igjennom. Er dette fordi det simpelthen er vanskeligere å «overføre» kjønnspektiver til nyere kunst?

En annen årsak til manglende feministisk orientering i kunsthistoriefaget, kan rett og slett være at kunsthistorien som disiplin er mer konservativ, og dermed mer motvillig til å inkludere teorier, enn andre disipliner. Det amerikanske tidsskriftet *The Art Bulletin* har i sine siste utgaver viet en del oppmerksomhet til teoriens plass i kunsthistoriefaget. Noen ønsker at teori skal få en sentral plass, mens andre advarer mot dette. Feministiske teorier utfordrer den kunsthistoriske kanon og begrepet «stor» kunst, og kan derfor være for mye for enkelte å akseptere.

I denne sammenhengen kan det være interessant å anvende Pierre Bourdieus forståelse av kampen mellom det han kaller de etablerte tradisjonenes ortodoksi og utfordringene i nyere vitenskapelig praksis. (Bourdieu i Johnson 1993) Feministiske kunstteoretikere kan forståes som «agenter» som kjemper i «felten»; i dette tilfellet i den akademiske felten. I denne konteksten kan arenaen forståes som den rådende ideologien innenfor de kunsthistoriske institusjoner. Represen-
tanter for de etablerte tradisjonene forsøker å ivareta sin makt og sin symbolske kapital, og er derfor skeptiske til teorier som utfordrer fundamentet i den tradisjonelle kunsthistorien.

En gryende optimisme

Den situasjonen som kunsthistoriefaget representerer, virker noe kunstig når den

sammenlignes med kvinnens posisjon i det norske samfunnet. I USA og i Storbritannia er situasjonen grunnleggende annerledes. Kvinnene i disse landene har ikke på langt nær oppnådd den grad av lovfestet likestilling som kvinner i Norge har. Likevel har kvinnestudier og feministisk orientering en sterk posisjon i deler av de akademiske miljøene i disse landene. Forskere i USA og Storbritannia har i stor grad stått for utviklingen av feministisk kunstteori. En tilsvarende utvikling eksisterer ikke i Norge.

Offentlig støtte mangler ikke. Det er blitt bevilget forskningsmidler til kvinnestudier, deriblant også kunsthistorie. Utenriksdepartementet har også valgt å bruke kvinnelige kunstnere som en del av sin markering av norsk kultur i USA, gjennom en utstilling høsten 1995 ved The National Museum of Women in the Arts i Washington DC. Dette er ikke første gangen Utenriksdepartementet har sponset kvinnelige kunstnere på utstillinger i USA. En tilsvarende utstilling ble vist i 1987–88.

Støtte til arbeid med emnet kvinner og kunst kommer fra annet hold enn fra forskningsmiljøene. Likevel kan det være på sin plass med en gryende optimisme. Under den internasjonale kvinnekongressen Nordisk Forum i Finland i 1994 hadde de skandinaviske kunsthistorikere en samling. Formålet var å danne et samarbeid gjennom Nordisk forskerakademi (NorFa). I august 1996 hadde de sitt første seminar, som samlet ca. 20 kunsthistorikere fra hele Skandinavia. Forhåpentligvis vil dette initiativet bidra til å gjøre feministisk forskning mer synlig i kunsthistoriefaget.

Linda May Myklebust
konservator/bestyrer
Sør-Varanger museum

Litteratur

- Berger, John. *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation, London 1972.
- Broude, Norma. Books in Review. I *Art Journal* vol. XLII 1981.
- Broude, Norma og Mary Garrard. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Harper and Row, New York 1982.
- Bourdieu, Pierre, her: se Johnson 1993.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Cornell, London 1986.
- Duncan, Carol. *The Esthetics of Power in Modern Erotic Art. Heresies* 1/1977.
- Ellet, Elizabeth. *Women Artists in All Ages and Countries*. New York 1859.
- Gombrich, Ernst Hans. *Verdenskunsten*. Aschehoug, Oslo 1992.
- Gouma-Peterson, Thalia og Patricia Mathews. The Feminist Critique of Art. I *The Art Bulletin* vol. LXIX 1987.
- Greer, Germaine. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their Work*. Secker and Warburg, London 1979.
- Haugen, Tove. *Feminist Politics in British Art 1970–1980*. Universitetet i Bergen 1986.
- Janson, H.W. *History of Art*. Thames and Hudson, London 1962.
- Johnson, Randal (red.). *Bourdieu: The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Polity Press, Cambridge – Oxford 1993.
- Myklebust, Linda May. *Når bildet sier mer enn tusen ord. Juridisk reklamebilledtolkning*. Universitetet i Bergen 1993.
- Nochlin, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? I *Art News* 1971.
- Nochlin, Linda og Thomas B. Hess. *Woman as Sex Object*. New York 1972.
- Parker, Rozsika og Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Routledge and Kegan Paul, London 1981.
- Pliny. *Natural History*. Harved UP og Heinemann, London 1958.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. Routledge and Kegan Paul, London 1988.
- Petteys, Chris. *Dictionary of Women Artists: An International Dictionary of Women Artists Born Before 1900*. G.K. Hall, Boston 1985.
- Salomon, Nanette. The Art Historical Canon: Sins of Omission. I Hartman og Messer-Davidow. *(En)Gendering Knowledge*. University of Tennessee Press 1991.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti archi-*

tetti, pittori et sculptori italiani, 1550 (utvidet i 1568).

Veiteberg, Jorunn. *Kunst og kvinnekamp*. Universitetet i Bergen 1982.

Veiteberg, Jorunn. Kvinneforskning innafor kunsthistorie. I *Nytt om kvinneforskning* nr. 2/1985

Wichstrøm, Anne. *Kvinner ved staffeliet*. Universitetsforlaget, Oslo 1983.

Wichstrøm, Anne. *Oda Krogh: et kunstnerliv*. Gyldendal, Oslo 1988.

Noter

¹ Janson sitert i et intervju gjengitt i Salomon 1991, s. 225.

² Gouma-Peterson og Mathews 1987, s. 335.

Kvinnekunst og kunstkritikk

Av Siri Skjold Lexau

Denne artikkelen har sitt utspring i en nagende mistanke om at kunst produsert av kvinner vurderes og omtales annerledes enn kunst produsert av menn. Kan det være riktig at kunstkritikeren legger inn et kvinnefilter med et sett av forventninger og fordommer i møtet med kvinners kunst? Hva er kvinnekunst? Hva er kriteriene for at noe karakteriseres slik? Siri Skjold Lexau har dukket ned i norske kunstanmeldelser fra perioden 1993–95 for å se hvilke svar hun der kunne finne på disse spørsmålene.

Begrepet kvinnekunst er like mangfoldig og uavklart som mange andre termer knyttet til kjønn, som kvinnelitteratur, kvinnekultur og kvinneforskning for den saks skyld. Er kunst produsert av kvinner kvinnekunst? Er kvinnemotiver fremstilt av kvinnelige kunstnere kvinnekunst? Det er ingen som kaller mannskropper fremstilt av menn for mannekunst. Må motivet være hentet fra kvinnesfæren? Og hva er det? Hvor er kvinnesfæren? Er det et fysisk rom der kvinner oppholder seg ofte? Noen kvinner er i dag kanskje like ofte (eller sjelden! red.anm.) på kino som på kjøkkenet, likevel er kinoen definitivt ikke kategorisert som kvinnesfære. Er det et tankemessig rom, knyttet til de forventninger som stilles fra omgivelsene? Er kvinnesfæren fremdeles betegnelsen på et abstrakt handlingsrom, gjen-

nomsyret av madonna/hore-syndromet? En mengde begreper benyttes hyppig i tekster som omhandler kunst, uten at de presiseres nærmere, og uten at forfatteren synes å ha et bevisst og avklart forhold til bruken av dem. Det tas for gitt at en rekke aspekter uproblematisk kan defineres som kvinnelige. Innen kunstnerisk produksjon kan man skille mellom en del hovedkategorier som form, innhold, motiv, teknikk og fremstillingsmåte. Hva er så kriteriene for at noe karakteriseres som kvinnekunst?

Konforme tolkninger av form, innhold, motiv og teknikk

Når det gjelder *form*, trenger anmelderkorpset en del beskrivelsestermer. De tyr

blant annet til formenes symbolbærende funksjon, slik de har fungert i store deler av vår sivilisasjons tidsregning. Generelt oppfattes det runde, ovale og trekantete umiddelbart som kvinnelig. I den europeiske kultur har leirkrukker og uthulte gjenstander til alle tider vært benyttet for oppbevaring av vin og olivenolje, de edle og livsviktige næringsmidler. I overført betydning benyttes disse formene metaforisk som et bilde på den kvinnelige fruktbarheten. Kvinnekroppen oppfattes fysisk som beholder og rugekasse for nye slekter, og psykisk som en omsorgsgivende og beskyttende person. Skal man overføre dette til beskrivelser av kunstverk, vil man ofte finne at runde skålfomer og triangler defineres som feminint. Firkanter, kubler og fallosformer assosieres derimot med det maskuline. Beskrivelser av formenes karakter, uavhengig av motivfremstillingen, knyttes ofte til adjektiver som er ladet med kjønnskarakteristikk. Abstrakte figurer kan fremstå som organiske, seige, elastiske og bøyelige. Dette assosieres ofte med kvinnens egenskaper, det fleksible og grasiøse likeså. Med utgangspunkt i formkarakteren blir både billedkunst, skulptur og arkitektur stilt opp mot kvinnekroppens fysiske karakteristika. Det bastante, tunge og statiske beskrives derimot gjerne som maskulint.

Et motivmessig *innhold* som trekker frem menneskets forhold til jord og natur, knyttes ofte til det kvinnelige. Tanken om kvinnen som moder jord og jordgudinne, alt livs mor, gjør at fremstillinger av naturens mysterier og av innhøsting og grøde ofte settes i forbindelse med den kvinnelige fruktbarheten. Allegoriske fremstillinger av morsrollen tar ofte utgangspunkt i mytologi og religion, og disse oppfatningene resirkuleres i samtidskunsten. Skulle man trekke det

enda lengre, kunne man hevde at kvinnen gjennomgående fremstilles som den følelsesfulle og omsorgsfulle, *den tenkende*, mens mannen fremstår som det rasjonelt *handlende* individ. Kvinnens tilbakevendende spenningsfelt, psykisk og fysisk, er splittelsen og konflikten mellom rollene som elskerinne og mor. I tillegg kreves det at hun gjør yrkesmessig karriere i ubalansert konkurranse med mannen. Disse innbyrdes uforenlige kravene som stilles til kvinnen har vært et yndet tema innen samtidskritisk kunst utført av kvinner. Medievirkelighetens billed-diarié er nettopp en refleks av alle idealbildene som det forventes at kvinnen lever opp til. Mange kvinnelige kunstnere benytter seg av en collagepreget billedsammenheng for å gi uttrykk for dualiteten mellom glamorøsitet og moderskap som skal inkorporeres i en og samme kropp. Man kunne selvsagt se denne tendensen i sammenheng med 1990-årenes kunst på et mer generelt nivå. Både mannlige og kvinnelige kunstnere har i denne perioden vært opptatt av en kretsing om selvet, kroppen og eget kjønn. Budskapet formidles på en måte som gjør at kunstner og verk inngår i en symbiotisk totalpresentasjon. Identitet og kunst er ulike sider ved samme sak, og slik blir adferd, språk og utstillingsmåte deler av et samlet artistisk uttrykk.

Enda større sjanse er det for at tekstforfatteren henfaller til konforme tolkninger når visse *motiver* dukker opp. En spesialitet hos kvinnelige kunstnere har vært interiører, noe som igjen ofte assosieres til kvinnens «rugekassefunksjon». Generelt kunne man si at kvinnelige kunstnere har hatt en tendens til å fokusere på samhandlingen mellom individene som fremstilles inne i rommet. Tilbakevendende motiver er bilder på personlige relasjoner, særlig mellom nære

venner og familiemedlemmer. Motiver hentet fra den hverdagslige intimsfæren har ofte vært kvinnes domene. Menns intimsfære er gjerne mer dramatisert, de fremstiller kvinner når de er forelsket, og sine barn mens de er små. Selvfølgelig har også mannlige kunstnere arbeidet med interiører, men det er påfallende at fremragende interiørfremstillere som Christian Krogh og Henri Matisse ofte legger inn et vindu, der rommet fortsetter ut i det store eksteriør. Interiøret blir således også et utgangspunkt for ytre opplevelser og tankens flukt.

Maskulin eller feminin signatur?

Når man nærmer seg et kunstverk er det mange elementer i *fremstillingsmåte og teknikk* som gjør at man forventer en henholdsvis maskulin eller feminin signatur. Men måten som kunstneren bearbeider materialet på, kan ha med mange andre ting å gjøre enn kjønn. Det kan ligge i fysisk utrustning, håndlag, temperament eller mentalitet. Hvordan et kunstverk fremstilles, har også svært mye med dets meningsinnhold å gjøre. Det kan også ha med innlærte forventninger og tradisjon å gjøre. Her er så mange bevegelige faktorer at det vil være ganske spekulativt å forsøke seg på definisjoner av spesifikt mannlige og kvinnelige måter å fremstille kunst på. Det kan ligge som et spørsmål om privat magefølelse i relasjonen kunstverk-betrakter.

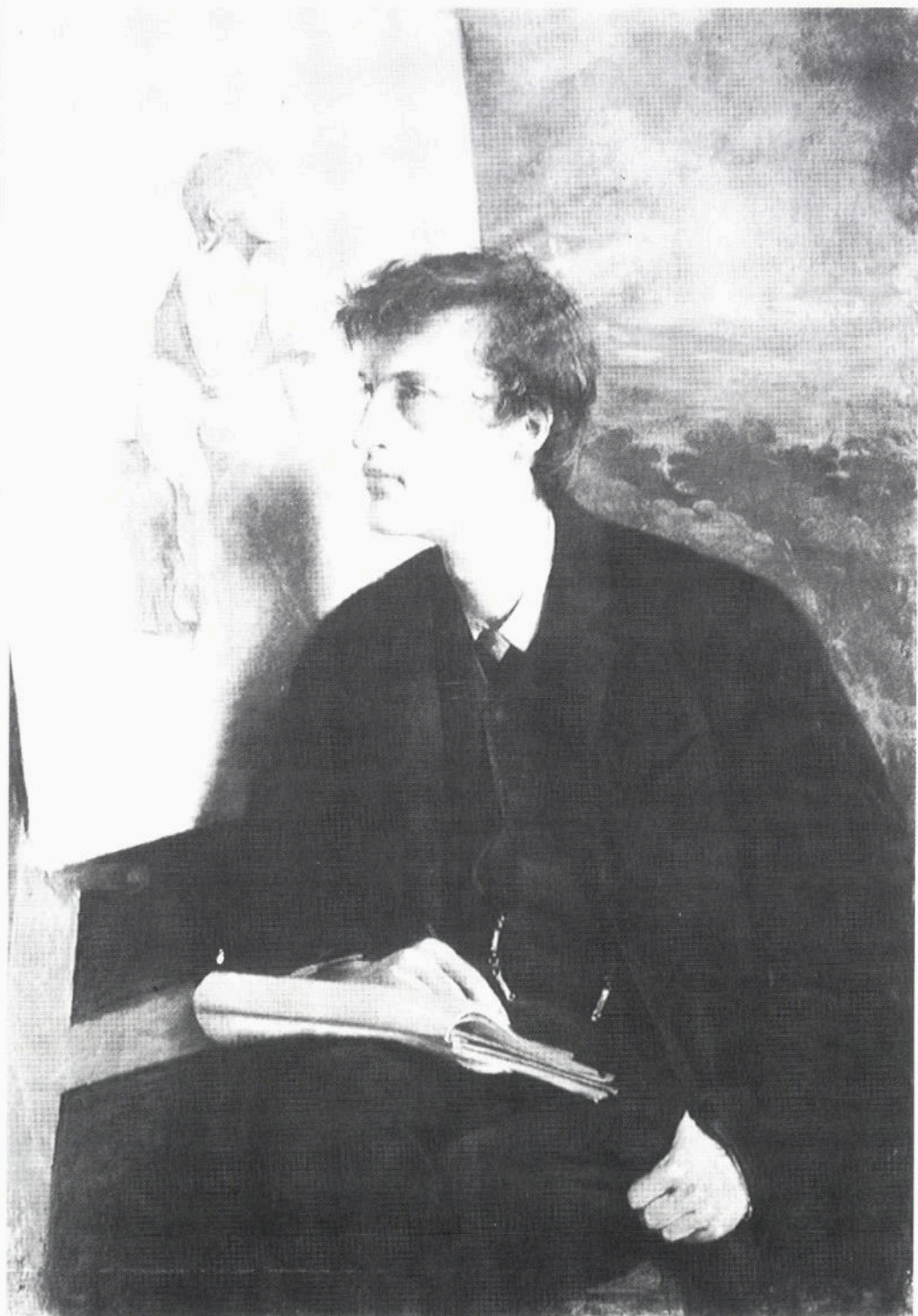
De ovennevnte kategoriseringer er sjablongmessige, og innebærer derfor en generalisering som bare viser et utsnitt av virkeligheten. Poenget er imidlertid å undersøke om disse tradisjonelle parametrene fremdeles benyttes i kunstkritik-

ken ved tolkning av kunst utført av kvinner. Undersøkelsesmaterialet har vært kunstanmeldelser og redaksjonell omtale av kunstutstillinger og kunstnere i dagspresse og fagtidsskrifter. I en viss grad er det også benyttet litteratur og utstillingskataloger som omhandler norsk samtidskunst. Spørsmålet er om disse innlærte trekkene som konnoteres med det mannlige og kvinnelige er søkeverktøyet når kritikeren beveger seg i kunstens labyrinter.

For å undersøke om hypotesen er i samsvar med virkeligheten, har jeg foretatt noen dykk i norske kunstanmeldelser i løpet av perioden 1993–95. Rammen for denne fremstillingen gir ikke rom for en systematisk lesning av alle anmeldelser som er publisert i perioden, men man kan trolig få noen indikasjoner om samtidens syn på det kvinnespesifikke innen kunstkritikken. Undersøkelsen innebærer ikke en kvantifisering av forekomsten av kjønnsrelaterte klassifiseringer, men gjør bruk av kontrolleksempler. Disse kan brukes til å bekrefte et antatt virkelighetsbilde, og man må derfor ikke se bort fra det store tilfang av kunstmåte som *ikke* gjør bruk av kjønnsrelaterte klassifiseringer. Selv om materialet er avgrenset til norske forhold, vil utstillinger av utenlandske kunstnere i Norge bli tatt med.

Forføreriske keramikkgjensander

I en anmeldelse av Mary Kellys installasjon *Interim* på Galleri F 15 antyder eksempelvis Ina Blom (Aftenposten 27.4.94) at det spesifikt feministiske dreier seg om å definere et problem – og å arbeide for en løsning. Hun finner imidlertid at Kel-



Asta Nørregaard: «Portrett av Edvard Munch», 1885. (Kilde: Anne Wichstrøm: *Kvinner ved staffeliet*. Universitetsforlaget 1983.)

lys installasjon står milevidt fra slike tradisjonelle innfallsvinkler til feministiske problemstillinger, fordi det kvinnelige her må forstås som representant for det *annet* kjønn. Da blir spørsmålet om kvinneligheten ikke mulig å håndtere og definere, det blir tvertimot *åpent for undersøkelser, for ulike historier, for bearbeidelse*. Blom mener at *Interim* er konstruert nettopp for å gi rom for slike undersøkelser. Kellys installasjon blir i så fall også en negasjon av de generelle kvinnekunst-kategorier som er skissert ovenfor, og anmelderen identifiserer umiddelbart dette fraværet av tenkning som ellers er knyttet til kvinnens problemverden. Samtidig peker hun på en ny vei inn i kvinnens tankeverden, en mye mer åpen, udefinert og spenningsfylt vei enn det som de tradisjonelle kjønnskategoriseringer åpner for.

Når det gjelder form, har jeg selv karakterisert Kari Aasens keramikkgjensstander som farlige, kvinnelige og forføreriske (*Kunsthåndverk* 1/1995). Det er snakk om fat og skåler, hvis form kan assosieres til sjødyr og havets vekster. Disse organismene ligger og beveger seg rytmisk etter vannets bevegelser, og lokker små uforsiktige dyr inn i sine hulrom, før de klapper sammen kjeften og fortærer byttet. De er samtidig omsluttende, beskyttende omkring noe embryotisk. Den grove utsiden skjuler en glatt, perlemorhvit innside. Denne kontrasten gjenfinnes i mange av Aasens arbeider, og titlene henspiller på fruktbarhet, vokster, det kreativt-kvinnelige og det spennende-kvinnelige: *Myk lokkende, myk lokkende rød, erotisk blå, gledesvaser, vårsøg, frostig lyst, bærende blå ...* Her finner skribenten bekreftelse på sin antakelse om et nært forhold mellom form og kjønnsassosiasjoner på den mest tradisjonelle måte.

En herreolympiade også i kunsten

Skal man isolere karakteristikker av det kvinnelige, kan man også oppsøke definisjoner av motsetningen, den mannlige kunsten. Sett i relieff vil det da utkrystallisere seg en kunst som på en eller flere måter er kvinnelig fundamentert. Wenche Gulbransen kommenterer i artikkelen «1994 – En herreolympiade også i kunsten» (*Billedkunstneren* 8/1993) hvordan den mannlige monumentalismen fullstendig dominerte utsmykkingsprogrammet til OL-byen Lillehammer. I en satirisk fremstilt tegneserie demonstrerer hun fallosformene som produseres og foretrekkes av mannlige kunstnere og utsmykkingskomiteer. Fra bautaen og obeliskene finner hun at det går en ubrutt tradisjon frem til dagens «vinkelsliperromantikk» i stein, stål og bronse. I tunge konkurranser har det vist seg at det er mye vanskeligere å nå frem med et ikke-maskulint uttrykk. Kvinnelige kunstnere har også en tendens til å få de mindre prestisjefylte oppdragene, som også er lavere honorert. Gulbransen forklarer kvinnes fravær i kunsten med at den stereotype, maskuline tenkemåten er dem fremmed. Kvinnelige kunstnere står derimot oftere for noe mer lekent, noe mer poetisk og fantasifullt. Dette velges ofte bort, også av kvinnelige medlemmer i utsmykkingskomiteer, særlig når viktige begivenheter skal markeres med iøynefallende monumenter. Det maskuline knyttes til vertikalitet, og kvinnelighet til det horisontale. For vårt formål kan det da utledes at den himmelstrebende vertikale form er det motsatte av det kvinner vanligvis fremstiller, også når det gjelder utsmykkingskunst. Innenfor denne motsetningen skulle det være rom for en uendelighet av formvarianter og uttrykk

som ikke slår igjennom. Helt på siden kan man undre seg over hvor lenge de vertikale frihetsmonumenter vil bli foretrukket fra de innerste fjorder til «den ytterste nøgne ø»?

Kvinnelige interiører?

Kvinnekunstnerens fascinasjon for interiører trekkes frem av Jarle Strømodden (*Morgenbladet* 3.10.94) i en anmeldelse av Ida Lorentzens utstilling i Kunstnerforbundet. Anmelderen finner mange motsetninger i bildene, mellom det maskuline og det feminine, intimsfære og offentlig sfære, natur og kultur. Bildene oppfattes som feminine, fordi kunstneren arbeider med intimsfæren, og maskuline, fordi de karakteriseres av en streng rasjonalitet. Det samme gjenspeiles i de passive, horisontale, feminine linjene, og de aktive, vertikale, maskuline linjene, mener anmelderen. I rommene, som tradisjonelt identifiseres som den kvinnelige intimsfæren, organiserer kunstneren rasjonelle, ordnede oppstillinger av møbler, plassert slik at de danner geometriske former. Den kvinnelige kunstneren introduserer dermed en orden som står i opposisjon til kvinnens natur (i motsetning til kultur), det irrasjonelle og den Andre (i motsetning til den symboliske orden). Etter en slik lek med ord ligger det snublende nær å konkludere med at kvinnen skulle representere kaoskreftene i verden. Men Ida Lorentzen har bearbeidet den feminine intimsfæren med maskulint blikk og rasjonalitet, dermed defineres hun som den aktive og kultiverte med absolutt kontroll.

Flere kunstsribenter har pekt på at det er en relasjon mellom materialbruk og kjønn. Peter Serck (*Klassekampen* 3.4.95) fremhever at det *ikke* er noe fe-

minint ved Løvaas og Wagles utstilling i Kunstnernes Hus, *selv om* materialet er gjennomsluktige nylonstrømper, og bruken av dem er *nemnsom*. Her er det altså materialet som er feminint, fordi det tradisjonelt brukes til kvinneklær. Selv sier kunstnerne (*Bergens Tidende* 24.8.95) at utstillingen *er en form for etnografi, en beretning om våre mødre og bestemødre ...* Materialene assosieres til forskjellige personer som har brukt dem; tykke brune nylonstrømper på aldrende dameben, og gamle militærsokker slitt av soldater. Ifølge kunstnerne refererer både mønster og gjenbruk av gamle materialer til tradisjonelt kvinnearbeid og utnytting av knappe tekstilressurser. Journalisten Sissel Hamre Dagsland påpeker imidlertid i samme omtale at deres kunst ikke bare handler om kvinner, med referanse til at materialene også har vært brukt av menn. Materialenes historie skal altså prege det kunstneriske budskapet med et kjønnsrelatert innhold.

Jeg fant, jeg fant ...

I kunstkritikk og omtale av utstillinger finner man altså en rekke formuleringer som støtter seg til kjønnsrelaterte karakteristikk. Tilsynelatende finnes det en del signaler i kunstproduksjonen som umiddelbart oppfattes som feminine trekk. Med bakgrunn i gjenstands- og billedkulturen finnes en del former som symboliserer kvinnens mentale og fysiske egenskaper. Særlig ved gjenbruk av eldre materialer knytter man deres tidligere funksjon til en kjønnsrolle. Motiver fra interiører og skildringer av den familiære intimsfæren defineres gjennomgående som feminint. Dualiteten mellom det horisontale og det vertikale oppfattes som geometriens yin og yang. Flettetek-

nikker og veving er arbeidsmåter som i en viss grad har vært kvinners domene. Menn hamrer, tvinger og bøyer, mens kvinner bygger materialer gjennom nitide og tidkrevende arbeidsprosesser. I tidligere tider ble forøvrig tekstilkunstens teknikker også benyttet til å bygge klimabeskyttende konstruksjoner, noe som formodentlig var en oppgave for menn. Mange tekstilkunstnere med bakgrunn i kunsthåndverkerutdannelse har en tendens til å bevege seg fra det todimensjonale veggflaket og ut i rommet. Tekstile materialer utnyttes, dels ved bruk av tradisjonelle teknikker, til å skape byggematerialer. Tekstilkunstnerne er også blant dem som har gått lengst med å anvende tekstile teknikker skulpturelt, med helt andre materialer.

Jeg fant faktisk vesentlig færre tilfeller av kunst som ble benevnt som spesifikt kvinnelig enn jeg hadde ventet. Til gjengjeld betones ofte fraværet av kvinnelige aspekter, eller nærværet av noe maskulint i kvinners kunst. Negasjonen av det kvinnelige inviterer til ettertanke. Det kvinnelige som ikke er til stede, hva består det i? Simone de Beauvoir kalte kvinnen for Det Annet Kjønn. Ja, kvinnen kan bekrefte sin annerledeshet, det å være ikke-maskulin. Men kjønnsrolleidentiteten behøver ikke å opprettholdes ved offentlig navlebeskuelse. Det finnes mange andre måter. Menn har sjelden definert sin virksomhet som en identitet knyttet til zoologisk art. Patriarkatet har aldri en gang tenkt på at deres virksomhet skulle avgrenses ved hjelp av kjønnsrelaterte definisjoner. Hele verden har lenge vært deres. Kanskje trenger definisjonen av det spesifikt kvinnelige en vesentlig utvidelse, like uendelig og uavgrenset som menneskets. Det holder ikke med Det Andre. Det feminine mennesket kan ikke ta det som er igjen etter at patri-

arkatet har forsynt seg. Forhåpentligvis ser man snart konturene av en virkelighet der kjønnene er så avhengige av hverandre som renningen og tråden i en vev.

Kunstkritikerens rolle

Kunstkritikerens rolle har hatt en rekke ulike overskrifter gjennom tidene. En av de hyppigst gjenbrukte er synet på kritiker som en snylter på kunstens scene. Kunstneren sliter, strever og føder verket i sitt ansikts sved, forfulgt av tøffe levekår og høy økonomisk risiko. Den inntrykksmette kritiker vurderer verket på en armlengdes avstand, behøver ikke bruke tid på å opprette en meningsfylt dialog med kunstneren, og vender tommelen opp eller ned for kunstnerens prestasjon. Dette hever han/hun honorar for. Man kunne også bytte rollene. Det er i utgangspunktet ikke vanskelig for en kunstner å snylte på kritikersystemet. Med det oversiktlige og relativt hermetiske landskap som er karakteristisk for norske kunstfaglige publikasjoner og dagspresse, er det ikke altfor umulig å forutsi hva som vil avføde de store superlativer, og hva som vil henlegges i likegyldighetens arkiv. Det finnes effektive, provokative knapper som kunstneren kan trykke på for å få oppmerksomhet. Man behøver heller ikke å være profet for å ane hva som vil bli vurdert som nyskapende, tidsriktig og avantgardistisk kunst av et nokså forutsigbart kritikerkorps. Slik kan kunstnere og kritikere sammen danne en forståelsesplattform, bygd på en gjensidig oppfatning av det antatt avanserte mainstream-ideal innen kunsten.

Men alt dette er bilder på en totalt uinteressant kunstsituasjon, der det økonomiske aspektet og mediefokuseringen alene ville ha vært de drivende krefter.

For dette formålet er det et vesentlig mer interessant spørsmål om kritikeren blant annet ved bruk av kjønnsfordommer opprettholder og sementerer nokså meningsløse definisjonssystemer. Psykologiseringen, kroppsfikseringen og teoretiseringen av den kunstneriske produksjon gjør at både kunstner og kritiker må operere på et bredt faglig felt. Thomas Hestvold sier i artikkelen «Uoversiktighet og spill» (*Billedkunstneren* 9–10/1995) at: «... det kritiske apparatet er mer opptatt av å legitimere en ny tendens enn å strukturere en desperat tiltrengt friksjon, og faren for at trøttheten skal ta overhånd mens spillerne bare varmer opp, er overhengende».

Ut med kjønnsprefiksene

Mye tyder på at Hestvold har rett. Når kunstkritikken navigerer i smult farvann er det et stort og trygt rom for å provosere på en måte som kun fungerer som selvstimulering for forfatteren og andre impliserte parter. At man i tillegg faller for fristelsen til å definere noe som kvinnekunst, blir derfor uhyre snevert. Det er en måte å definere form og innhold på, og med en viss berettigelse kan man lene seg til tradisjonen og formenes symboliske betydning. Men fremdeles lar jeg meg provosere av egen og andres lettvinde omgang med kjønnsdefineringer som klassifiseringskriterium for kunst. For jeg tror det er det det dreier seg om. Det er to vidt forskjellige ting om kunsten i seg selv frembringer et budskap om kvinnens situasjon, eller om den defineres som «kvinnekunst» med bakgrunn i fremstillingsmåte eller materialvalg. Jeg liker ikke ordet kvinnekunst. Kvinners kunst

skal ikke representere en smal nisje i tilværelsen, og kunsten bør være kjønnsnøytral i en slik forstand at dens argumentasjon ikke kan avfeies som sutring fra interiørenes skurebøtter. Det kvinnelige bør ikke være en kunstnerisk kategori.

Verden er ikke kommet lenger enn at prefikset kvinne- har en viss ufarliggjørende effekt i det store, seriøse samfunnet. Det feminine uttrykkes i intimsfæren, avsondret fra der det egentlig skjer. Kvinnen er en egen art som må vurderes etter egne kriterier. Konsekvensen kunne være at kunstkritikken skulle ha et eget klassifiseringssystem for kunst som er skapt av kvinner, og det er det vel ingen som ønsker i 1996. Kritikeren kan som inngriper og offentlig påvirker være med på å forme oppfatninger av verket så vel som kunstnerens kompetanse og anseelse i den allmenne oppfatning. Kunstverket gis en identitet i relasjon til den kritiske betrakter og dennes publikum. Vurderingene som fremkommer i den offentlige diskurs er derfor med på å forme kunstnerens og kunstverkets identitet. Kastet ut i det store tause rom, i møte med en umælende og kanskje uengasjert betrakterskare, ville verket mer være det avsluttende resultat av kunstnerens egenterapeutiske virksomhet.

Bakgrunnen for denne artikkelen er ikke et lengre og avsluttet forskningsarbeid, men resultatet av et respektløst og selvransakende blick på en litterær virksomhet der klassifiseringssystemer ofte brukes på en ubevisst og uavklart måte. Når kunsten for tiden tenderer mot et mer og mer materialfjernt uttrykk, er det desto større grunn til å forkaste en del antatt innarbeidete kjønnsfordommer innen interpretasjon av kunst. Også tenkningens mønstre kan defineres som feminine uten at dette har noen positiv

betydning for tolkningen av verket. La oss håpe at kritikken vil finne mer interessante vurderingskriterier!

*Siri Skjold Lexau
universitetsstipendiat
Seksjon for kunsthistorie
Universitetet i Bergen
Kunstanmelder i Bergens Tidende*

Litteratur

- Blom, Ina. I *Aftenposten* 27.04.1994.
Dagsland, Sissel Hamre. I *Bergens Tidende* 24.08.1995.
Gulbransen, Wenche. 1994 – En herreolympiade også i kunsten ... I *Billedkunstneren* 8/1993.
Hestvold, Thomas. Uoversiktighet og spill. I *Billedkunstneren* 9/10 1995.
Lexau, Siri Skjold. I *Kunsthåndverk* 1/1995.
Serck, Peter. I *Klassekampen* 03.04.95.
Strømmodden, Jarle. I *Morgenbladet* 03.10.1994.

Å forske i marginer: To kvinnelige samtidskunstnere fra Indonesia

Av Astri Wright

Kunsthistorien skrives ikke en gang for alle. Ved å forske i marginer – i ytterpunkter og randområder som har vært usynlige for det vestlige akademi – åpner Astri Wright tilgangen til moderne asiatisk kunst, representert ved indonesiske Kartika Affandi og Lucia Hartini. Det nye kunnskapskartet vil i sin tur vise seg å ha *sine* sentre og marginer; men nå gjelder det å utfordre fagets eurosentriske geografi og historie.

Marginer er fascinerende fenomener.¹ De representerer grenser mellom én ting og en annen. De rammer inn et utsnitt av verden, et bilde eller en tanke. De føyer seg nesten umerkelig rundt hovedsaken, vanligvis uten å kreve oppmerksomhet i seg selv. De markerer visse geografiske områder som senter og andre som utkant, og visse tankebaner som sentrale, andre som marginale. Denne todelingen – denne dikotomien – kan synes tiltrekkende: Slik kan verden og alt i den klassifiseres, og man får en viss klarhet i kaoset.

Men bortsett fra at verdens utallige

fenomener gjennom dikotomiseringen forenkles til to klasser, er problemet med denne modellen at den vanligvis ikke forblir nøytral. I tillegg gjøres analysen av hva som er «her» og hva som er «der», hva som er «senter» og hva som er «periferi», på skiftende sandgrunn: Alt avhenger av hvor man står og ser fra. Når problemet med synsvinkel kombineres med fundamental menneskelig psykologi («først meg selv og så meg selv ...») er resultatet et stort ideologisk problem: De to gruppene, «her» og «der», blir ansett som ulike i verdi.

Hvis det bor mennesker «der» så vel som «her», og hvis «der» blir sett som mindre viktig enn «her», så følger det rent logisk at hele menneskegrupper, ja hele verdensdelar, også blir klassifisert som mindre viktige enn andre. Når det gjelder tanker eller intellektuelle modeller, der noen blir klassifisert som interessante, sentrale, paradigmatisk og nyskapende, mens andre klassifiseres som uinteressante, perifere og lite kreative, blir disse sistnevnte – om de blir nevnt i det hele tatt, eller ganske enkelt utelatt – relegert til kunnskapens marginer. De to drivkreftene bak denne prosessen er uvitenhet og et bevisst behov for propaganda. Og disse to, hver for seg eller kombinert, bidrar til et verdensbilde hvor det påstås at visse ting finnes, mens andre ting ikke finnes. For kvinner, etniske minoriteter, og tidligere kolonier – og, mer spesifikt i denne sammenheng: for samtidskunstnere i Asia, Afrika og mesteparten av Syd-Amerika – er dette et gammelt perspektiv som ligger bak konstruksjonen av gammel lærdom. Mye mer spennende er den ikke riktig så gamle, ukonvensjonelle lærdom, hvor det påstås at det noen folk opplever som marginer er sentrum for andre, og omvendt. Videre blir det fra dette hold sagt at det nettopp er i det som en økonomisk og politisk elite kaller «marginene», utkanten, sprekene, at virkelig nyskapning og nytenkning skjer og nye oppdagelser blir gjort: Her finnes relativt større frihet fra dominante paradigmer og politisk-økonomisk mektige samfunnsinstitusjoner, og dermed finnes det større mulighet for objektivitet.

Personlig intellektuell biografi

Enhver oppdagelsesreisendes historie er

lang (hvordan fikk hun eller han ideen til å søke etter noe ukjent i fremmede farvann?) og nødvendigvis knyttet til personlighet og personlige erfaringer (hvordan fikk hun eller han den ideen at noe slikt fantes, hvis alle med stempelet «autoritet» sa at det ikke fantes, fordi de aldri hadde sett det?). En viktig debatt innenfor kvinneforskningen går ut på hvor viktig det er for forskeren å plassere seg selv i bildet når hun skriver. Debatten dreier seg om i hvilken grad og hvordan dette skal gjøres. Jeg mener det er viktig i forskning som berører, beskriver og involverer andre mennesker å også identifisere seg selv som ett av de engasjerte subjekter, i utgangspunktet, men at det så er viktig å arbeide seg videre inn i stoffet, ut ifra, men også, i neste omgang, ut av seg selv. Jeg mener det til en viss grad er mulig å forstå verden slik den blir sett gjennom en annens øyne og at kunst (visuell kunst, litteratur, drama, film) er spesielt privilegerte former når det gjelder både å få, og å kommunisere videre, den innsikt som på denne måten kan oppnås.

Jeg har hele mitt voksne liv fulgt et mønster hvor jeg stanger hodet mot grensene for det godkjente, det «interessante», det som «finnes». I Beijing fikk jeg for femten år siden en sykdom som «ikke fantes», til tross for at hundrevis av studenter lå syke med akkurat samme symptomer. Da jeg valgte forskningseminer for min PhD, ble jeg fortalt at det kunne jeg da ikke forske i, for det fantes jo ikke! Å velge kunsthistorie som fag istedenfor jus, medisin, sosiologi, psykologi, eller i beste fall historie, var å velge periferien (til og med litteratur ville vært å foretrekke fra det akademisk-hierarkiske standpunkt). Og å velge asiatisk kunsthistorie istedenfor europeisk eller norsk, var å forsterke fadese (det kunne

ikke engang studeres i Norge, så man måtte utenlands). Siden Asia da (på syttitallet) i de fleste folks bevissthet besto av Kina, Japan og India, med Vietnamkrigen et eller annet sted litt lengre ned på kartet, var valget av sydøstasiatisk kunsthistorie nesten det samme som å ta skrittet ut av verdenskartet og begå profesjonelt selvmord, i hvert fall hva fremtidig jobb i Norge eller Skandinavia angikk.²

Når jeg da insisterte – etter flere års flerfaglige studier (sydøstasiatisk historie, litteratur, språk, kulturanthropologi og kunsthistorie) og et lengre opphold i Indonesia – på at det var samtidskunst som skulle bli hovedstudiet (til tross for at det i USA ble ansett «ikke å finnes» selv om jeg da hadde reist i Indonesia og møtt kunstnere og sett interessant kunst med mine egne øyne), så var det først ingen interesse eller støtte å få i det nordamerikanske akademiske systemet. Dette til tross for at det var stor støtte å få i Indonesia, fra Det Vitenskapelige Forskningsråd (LIPI), fra Ministeriet for Kultur og Utdanning (DepDikBud), og fra individuelle kunstkritikere, konservatorer, kunstakademilærere og kunstnere. Da jeg var kommet halvveis i min forskningsperiode på til sammen to år, hadde jeg begynt å forstå at det var mer enn ett pionerfelt å arbeide innenfor her: Ikke nok med at man trengte å fylle ut et blankt område på det vestlige kunsthistoriske kartet, men jeg begynte å se hvordan indonesiske senter og marginer var blitt konstruert. Det ble mer og mer klart at det var flere viktige områder innenfor indonesisk samtidskunst som blant indonesere selv bevisst var blitt gjort til, eller mindre bevisst hadde forblitt, «blanke» – dvs. usynlige eller tabubelagte – områder på kartet. Dette gjaldt spesielt samtidens (1980-åras) presenta-

sjon av kunstnere som hadde vært engasjert i sosialistiske eller kommunistiske organisasjoner, fra den nasjonalistiske perioden på 1930-tallet til 1965, eller kunstnere som før eller etter 1965 hadde vist en viss folkelig holdning i sin kunst, og kvinnekunstnere. Siden jeg ikke kan fordra usynliggjøring av noe slag, skrev jeg om disse gruppene også, både i akademiske publikasjoner og lokalt, i Indonesia. Slik kunne jeg mer effektivt kombinere solidaritet med forskning og forsøke å bringe større balanse i et revisjonistisk og undertrykkende historiesyn hvis effekt kunne sees så altfor tydelig både på bredere samfunnsbasis og i mange enkeltmenneskers liv.³ Det emneområdet jeg for ti år siden ble fortalt «ikke eksisterte», er nå et av de mest dynamiske og raskt ekspanderende områdene innenfor så vel asiatisk kunsthistorie som moderne kunsthistorie, globalt sett.⁴

Alternative «modernismer»

Da jeg på midten av 1980-tallet ble fortalt at det ikke fantes noe slikt som moderne asiatisk kunst, var implikasjonene *ikke* at det ikke fantes samtidskunst av noe slag, men at det som ble laget ikke var «moderne», og slett ikke «modernistisk». Heller ikke var den skikkelig «asiatisk», siden de av vestlige kuratorer og samlere høyt verdsatte asiatiske kunsttradisjoner var borte, og siden det som ble laget i moderne medier og stilarter bare kunne sees som ren etteraping av moderne europeiske mestere uten noe originalt å tilby. Denne prognosen ble gitt både av en av de mest ansette konservatorer for asiatisk kunst i Amerikas største museum og av en av de få profesorer som spesialiserte seg på sydøstasiatisk kunst.⁵

Det som slo meg, uten at jeg på den tiden hadde konkrete data som kunne motbeviser deres oppfatninger, var at de ikke lot til å være åpne for andre muligheter – en holdning som både vitenskapelig og humanistisk trening skulle ha motvirket (spesielt mht. analyser over kulturgrenser som fordrer et visst minimum av antropologisk metode). Hva med muligheten for at de 1) ikke hadde sett det beste av det som ble laget «der ute» (spesielt siden de nevnte flyplasser eller hotellresepsjoner som steder hvor de hadde observert slik mangelfull samtidskunst); og/eller at det 2) kunne være originale elementer i bildene som de rett og slett ikke kunne «se» fordi de ikke hadde forutsetninger for det (det velkjente fenomenet at menneskets øye og hjerne i utgangspunktet bare kan «lese» elementer som allerede er kjent); og/eller at det 3) kunne finnes andre – asiatiske, eller mer lokale – modernismer og måter å være moderne på, i forhold til endrede former for teknologi, samfunn og kunst, og nye tanker og verdier rundt individet, livsverdier, kunstens formål, osv. Selv om disse tankene ikke var så klare da, var jeg dypt mistenksom når det gjaldt lukkede eller stengte (i motsetning til åpne) teoretiske modeller og autoritære perspektiver. Slik usynliggjøring av enhver mulighet for eksistens av moderne asiatisk kunst syntes å komme fra en dypere ideologisk grunn enn det som kan observeres empirisk. Å relegere moderne asiatisk kunst til et ikke-eksisterende område på et verdenskart «ekspertene» forkynte allerede var malt ferdig, uten at de hadde undersøkt saken med åpne øyne, luktet av nykolonialisme av verste slag.

Å lese om den moderne tid og modernismen for å forstå moderne indonesiske samfunn og kunst fører til samme type konklusjon som når vestlig kvinne-

forskning tar for seg kunsthistorien: Analysene holder (om de holder i det hele tatt) bare på det mest generelle plan og inspirerer ellers til kontraster og nytenkning. På midten av 1800-tallet, skrev Marx: «All fixed, fast-frozen relations, with their train of ancient and venerable prejudices and opinions, are swept away, all new-formed ones become antiquated before they can ossify. All that is solid melts into air, all that is holy is profaned and men at last are forced to face ... the real conditions of their lives and their relations with their fellow men» (Marx i Berman 1982, s. 21).

Det som mangler i et slikt sitat, er elementer som i den senere litteratur blir antatt for å være hovedingredienser i «modernismen»: angsten, nevrosen, isolasjonen, selvopptattheten, fragmenteringen (et feministisk eksempel finnes f.eks. i Nochlin 1994). Er det da mulig at Marx var «moderne» uten disse særtrekk som hovedtrekk i sin personlighet og tenkning? Og om så er tilfellet, er det ikke da mulig at mennesker andre steder i verden, også kunstnere, kan være moderne på andre måter enn den som det blir skrevet så mye om fra midten av det tjuende århundre? Er det noen grunn, bortsett fra manglende utsyn og fantasi, til at man ikke kan operere med en analytisk modell som forutsetter muligheten for alternative «modernismer»? Hvorfor er det så få – både blant kunsthistorikere og blant akademikere generelt – som setter spørsmålstegn ved bruken av vestlig-basert teori på analysen av fenomener som formes – og spiller seg ut – utenfor den vestlige verden? Selv kulturer, land og verdensdeler som ble kolonialisert, ble ikke dermed fullstendig omskapt i Vestens bilde.

Det er sant at det finnes en høy grad av vestlig innflytelse rundt i verden, men

denne blir kombinert med lokale elementer slik at det antall sosiologisk-kulturelle synteser som finnes, er enormt. Det synes å være en vestlig illusjon at kunnskap, slik vi (hvor «vi» enn er, i dette tilfellet i «Vesten») praktiserer den, er nøytral og objektiv; dessverre, pga. maktubalansen mellom «øst» og «vest», blir disse perspektivene altfor ofte plukket opp av asiater og andre som får sin universitetsutdannelse i Vesten. Å tenke «vestlig» har høy status hjemme og blir ansett som «moderne». Dette er også delvis sant innenfor kunstverdenen, hvor mye modernistisk etteraping foregår (noe man også finner i New York, Paris og London). Reaksjonen på slik etteraping bør kanskje sees som en parallell til hva en afrikaner i Paris på begynnelsen av århundret kanskje ville følt når han så Picassos bruk av afrikanske elementer i sin kunst. På den annen side finnes det også mange kunstnere som skaper en personlig syntese som er like dyp og revolusjonerende, innenfor hennes (hans) egen kultur, som Picassos nyskapte syntese vanligvis utropes å ha vært. Innenfor akademiet er det nok en gang forskere som kommer fra minoritetsgrupper som påpeker at det finnes andre synteser, andre modeller, og at andre konklusjoner kan trekkes, enn de som privilegeres med «autoritet».

De siste fem år har man analysert i hvilken grad samtidskunst i Asia kan kalles en asiatisk form for modernisme (Clark 1993). Uten at det finnes noen klar definisjon av hva Modernismen eller modernisme (for ikke å snakke om post-modernisme) er i europeisk eller bredere vestlig sammenheng, prøver man likevel å komme frem til hvorvidt visse land i Asia har oppnådd noe lignende, men dessverre blir vestlige modeller og definisjoner ofte brukt uten nytenkning. Hvis

for eksempel «Guds død» blir tatt som en av forutsetningene for modernisme, slik det ble i store deler av den europeiske bevegelsen, kan ikke de fleste indiske, sydøstasiatiske, eller indonesiske samtidskunstnere defineres som modernistiske; mange opererer fremdeles med et verdensbilde hvor en eller annen Skaper finnes, det være seg Allah, Buddha, Kristus eller Shiva-Vishnu (for å nevne noen av mulighetene). Samtidig opererer noen av de mest urbaniserte, utdannede og bereiste av Asias samtidskunstnere med politisk og religiøs kynisme, kritikk og karikatur på lignende måter, men med sine egne spesifikke stilistiske valg og budskap, som samtidskunstnere i Europa, Nord-Amerika eller Australia.

Hvis urbanisering og industrialisering er forutsetninger for modernisme, kan store deler av India, Sydøst-Asia og Indonesia generelt sett bare ansees som halvmoderne, halvt modernistiske. På den annen side er verdens største byer nå å finne i Asia, og de vokser stadig – og raskere enn byer på andre kontinenter (Appadurai 1996). Videre, hvis en forståelse for ens relative stilling i en pluralistisk verden hvor enkle svar ikke lenger strekker til, er én av hovedingrediensene i modernismen, så var indiske, sydøstasiatiske og indonesiske kunstnere modernistiske lenge før noen i Europa. Slike spørsmål og mange andre må ligge til grunn for en intelligent og relevant diskusjon av lokale modernismer; bare en forsker med dyp kjennskap til den lokale kulturens samfunnsinstitusjoner og måter å tenke på, og helst i samarbeid med lokale forskere med flerkulturell erfaring, kan prøve seg på slik analyse, og når det gjelder moderne asiatisk kunst har denne kombinasjonen enda ikke sett dagens lys, selv om mye tyder på at den er i ferd med å bli unnfanget.⁶

Å male marginene synlige

Selv om det finnes noen få referanser til indonesiske kvinner som ville bli eller var moderne kunstnere fra de første tiår av 1900-tallet (Wright 1994a, s. 129), ble Indonesias moderne kunstverden fra begynnelsen av dominert av menn. Dette har sammenheng med at nye kunstmotiver og teknikker, institusjoner, verdier og målestokker forbundet med moderne kunst fra første stund ble formidlet av europeere, mest nederlendere, og av bøker fra Vesten som fant sin vei til Indonesia i koloniseringens fotspor (Holt 1967, del III).

Etter å ha skrevet den første akademiske boken på engelsk om indonesisk samtidskunst (Wright 1994a), har jeg konsentrert min forskning om to grupper: kunstnere som er politiske aktivister (Wright 1993, 1996) og kvinnekunstnere (Wright 1994b, 1995c). Mye av det jeg har skrevet de siste to årene har vært til konferanser eller gjesteforelesninger og er ennå ikke utgitt (Wright 1994c, 1995b). De to gruppene overlapper ikke hverandre, idet det foreløpig kun er mannlige kunstnere blant de som kaller seg politiske aktivister.⁷ Som eksempler på den typen forskning jeg har argumentert for i denne artikkelen, vil jeg her gi en oversiktsmessig analyse av to malerier malt av to forskjellige kunstnere, Kartika Affandi og Lucia Hartini.⁸

De fleste kvinnekunstnere i Indonesia maler de samme motiver og mer eller mindre på samme måte, som kunstnere som er menn, bortsett fra at kvinnes bilder ofte er enda mer *lembut* (myke) og *halus* (forfinete) og mer utsøkt komponert og utformet, eller *indah* (vakre), enn det som allerede karakteriserer det meste av moderne indonesisk kunst. Antagelig reflekterer slike kjønnsforskjeller et be-

gynnende stadium i en utvikling hvor kvinner kan prøve å hevde seg som moderne kunstnere i bredere sosial sammenheng (for et bilde av en gruppe kvinnekunstnere som nylig er begynt å hevde seg i Balis mer tradisjonelle samfunn, se Wright 1995c). Generelt sett forekommer ikke selvportretter ofte i indonesisk kunst, og når de finnes, er det ofte idealiserte presentasjoner av en mennesketype og ikke et forsøk på dyptgående psykologisk studier. Ofte finner man gruppeportretter av kunstnere, hvor A har malt B, B har malt C, osv. (se Wright 1994a, kap. 13). De fleste kunstnere som er kvinner viser enda mindre interesse enn mannlige kunstnere i å søke etter eller gi billedlig form til eget selvbilde; i sin kunst, atferd og tale, synes disse kvinnene å være ganske fornøyd med sin situasjon og sine tildelte roller (den offisielle linjen er at de er fri til å realisere seg selv, også som kunstnere, etter at deres primære plikter, som hustru og mor, er tatt vare på; se Wright 1994a, kap. 6). I alle fall anser de ikke kunst for å være en arena for eventuell samfunnskritikk. Som vi skal se finnes viktige unntak fra denne regelen.

Fordi jeg er interessert i kjønns-spørsmål og i indonesiske kvinners selvbilder og verdensbilder, har jeg valgt å konsentrere min forskning om kvinner som av en eller annen grunn har begynt en mer bevisst selvransakelsesprosess, kvinner som søker å definere seg selv mer uavhengig fra samfunnets bilde av «den ideale kvinnen» og alle de påfølgende krav. Innenfor denne gruppen finner man knapt en håndfull kvinnelige kunstnere, og blant disse er Kartika Affandi og Lucia Hartini, fra to forskjellige generasjoner, de to som i sin kunst viser en slik selvransakelsestrang mest tydelig. I løpet av flere års samtaler og samarbeid

ble det klart for meg at både Kartika Affandi og Lucia Hartini bevisst opplever en klar sammenheng mellom biografi og kunstverk. Dette er ikke bare min egen, personlige observasjon, men noe som er blitt sagt på flere måter av kunstnerne selv.

Ved å inkludere kunstneren som aktiv samarbeidspartner tar jeg klart avstand fra teorier som postulerer at mennesket bak verket ikke har noen betydning. Hvis postmodernismen bare kan dekonstruere og ikke rekonstruere; hvis den bare er interessert i fragmentene og deres videre fragmentering; hvis det ikke finnes plass for en positiv konstruksjon av alternative identiteter, definisjoner og teorier; og hvis postmodernismen ikke kan fylle andre funksjoner enn å bidra til å opprettholde eller forsterke separasjonen mellom universitet og samfunn og fordype umyndiggjøringen av allerede svake – om ikke maktesløse – parter i samfunnet (i Indonesia, som mange andre steder; kvinner, arbeidere, etniske minoriteter og selvstendig tenkende individer), da er postmodernismen av liten interesse for kunstnere, kvinner og andre undertrykte grupper som har kjempet for å definere sin identitet og sine omgivelser i forhold til den dominante kultur og som har satt seg klare mål i sitt arbeid.

Kartika Affandi

Kartika Affandi (f. 1934) er ikke interessert i å bli betraktet som «kvinnekunstner», men som en kunstner som tilfeldigvis også er kvinne. Fra et kunsthistorisk synspunkt er dette uproblematisk når det gjelder de fleste av hennes malerier som består av landskap, landsbymotiv, gatemotiv, folk i arbeid, fra Indonesia og rundt omkring i verden: disse kan nok,

men *behøves* ikke, analyseres fra et kvinne-, et kvinnelig eller et feministisk synspunkt. På den annen side er Kartikas selvportretter blant hennes mest intense og gripende malerier. Slik det ofte er tilfellet, er sammenhengen mellom disse og kunstnerens liv klar. Så vidt forskjellig fra hennes andre malerier og fra alt annet som er blitt malt i Indonesia som hennes selvportretter er, peker disse direkte mot Kartikas selvbilde og personlighet, som både har formet og er blitt formet av kunstnerens livsomstendigheter, erfaringer og opplevelser basert på kombinasjonen kjønn, kultur og personlighet.

Som sin far, den berømte maleren Affandi, én av de største i den første generasjonen moderne malere som kan kalles «indonesiske»,⁹ har Kartika alltid vært interessert i å male portretter, også av seg selv. Derfor har vi en serie med selvportretter å se tilbake på, noen malt så tidlig som midt på 1960-tallet og de siste så nylig som våren 1996. Allerede hennes tidlige selvportretter viser en interesse i å gi billedlig uttrykk for hennes egen psykologiske og emosjonelle tilstand. Hun er ikke interessert i å presentere seg selv som den tiltrekkende og sensuelle kvinne hun var og er, hun er ikke interessert i de ytre formene eller estetiske, formalistiske spørsmål i seg selv; interessen er knyttet til å uttrykke indre tilstander og å formidle historien på den mest brennende aktuelle måten. Hennes maleteknikk, hvor hun klemmer ut olje- eller akrylmaling direkte fra fargetubene på fingrer og håndflater eller direkte på lerretet, gir maleriene et sterkt ekspresjonistisk uttrykk.

To bilder Kartika malte i 1981: «Begynnelsens øyeblikk» og «Gjenfødelse»,¹⁰ representerer begynnelsen på en mer symbolistisk bruk av bildelementer

i hennes arbeider. Dette er en symbolisme som har til hensikt å kommunisere en virkelighet som *både* har subjektiv verdi og bredere objektivitetsverdi. Denne tosidigheten i referansen er en moderne versjon av et gammelt filosofisk og tankemessig mønster i Sør- og Sørøst-Asia. Disse to maleriene er, til dags dato, de mest smertefulle uttrykk man kan finne i moderne indonesisk kunst (og muligens i hele Asias moderne kunsthistorie) for en kvinnes emosjonelle krise: her uttrykker hun med rå følelser sin opplevelse av den vanskelige prosessen med å søke selvdefinisjon når denne går stikk imot dominante samfunnsnormer. Disse maleriene er unike ikke bare fordi de er så tydelig selvbiografiske, men fordi de er intenst følelsesladete i en kultur hvor personlige følelser ikke skal uttrykkes, og fordi de blir opplevd som «stygge» i en kultur hvor slike elementer ikke er en del av generelt aksepterte estetiske normer.

Kartika har fortalt hvordan hun malte disse bildene mens hun var i Østerrike i et helt år for å lære om konservering av malerier. Hennes skilsmisse fra en mann som hadde vært utro i alle år og t.o.m. hadde tatt seg en ung kone til, uten hennes samtykke (som muslimsk lov krever, på papiret), var blitt innvilget noen år før etter fire års hard kamp imot både det muslimske og det sivile rettssystemet, som i Indonesia gjør det nærmest umulig for en kvinne å ta initiativet til skilsmisse. I Østerrike, alene i en lang periode for første gang i sitt liv, og langt borte fra foreldre og barn, som alltid hadde vært hennes beste støtte, opplevde hun sin første lange depresjon. Dette var en personlig krise av en helt annen type enn den hun hadde opplevd i sitt ekteskap, som var preget av sinne over urettferdighet og løgn, og under vanskelighetene hun hadde opplevd ved skilsmissen, da



Kartika Affandi. (Foto: Astri Wright.)

samfunnets fordømmelse av en kvinne som kunne gi opp sin overordnede rolle som god mor og hustru (selv i et ufrivillig polygamt ekteskap), hadde gjort henne nesten venneløs. I Østerrike, uten noen personlig støtte og utenfor sin egen kultur hvor hun tross alt er kjent av alle og respektert av mange, opplevde hun en eksistensiell krise som måtte komme til uttrykk i bilder som ikke lignet noe hun hadde malt før.

«Begynnelsens øyeblikk» er komponert på en slik måte at tradisjonelle javanesiske ikonografiske regler er blitt snudd opp ned: Hodet – den kroppsdelen som har høyest verdi i javanesiske kultur – er her plassert på det laveste punkt på komposisjonens diagonal. Videre er hodet (symbolsk sett klassifisert som «maskulint») malt på den venstre siden av bildet, og venstre forbindes tradisjo-

nelt med det «feminine» (og med jord; materie; skittenhet; fertilitet; og død). Samtidig er underlivet malt høyere oppe i billedplanet enn hodet – en plassering som bryter en hel serie usagte, men hellige regler: Underlivet har lavere verdi enn hodet og skulle dermed ha blitt plassert lavere; høyre er forbundet med det «maskuline» (og med renhet; himmel; den spirituelle dimensjon; osv), mens vi her har en kvinnes underliv. Nakenhet skal helst ikke representeres, og om så gjøres, skal kroppen være idealisert i den grad at den ikke kan forveksles med virkeligheten. Andre hovedregler i javanesiske sosial atferd er hvor viktig det er å holde sin fysiske og mentale balanse og aldri miste ansikt. Det Kartika har gjort i dette bildet er å male en ikke-idealisert kvinnekropp som er ute av balanse, med ansikt etter ansikt som rives av og dermed viser seg å være en serie med masker (m.a.o. gir hun klart uttrykk for det usagte som alle vet, nemlig at det ansiktet man viser er en maske og «personligheten» man uttrykker er rollespill). I tillegg å plassere en blødende vagina i den høyeste og mest respekterte og «maskuline» posisjon på bildet, er som å slå javanesiske estetikk, filosofi og dyptliggende verdinormer i ansiktet.

«Begynnelsens øyeblikk» er radikalt på andre måter også. Det presenterer ikke sitt publikum et ikonisk bilde av et tidløst motiv; det viser ikke en meditatív, harmonisk tilstand hvor natur og menneske eksisterer sammen i fred: dette bildet illustrerer en kaotisk, smertefull prosess over tid. Som i futuristenes bilder hvor flere øyeblikk, og bevegelse gjennom tid, ble representert på ett lerret, gjenspeiler Kartika her med symbolske metoder en biografisk, psykologisk og kunstnerisk prosess som det tok henne år å forberede og så leve seg gjennom. Ved å velge

kroppen som hovedinstrument i livserfaringsprosessen, har hun gitt et spark til det javanesiske synet som setter sjelen og sinnet – maskuline elementer – over kroppen. Kartika postulerer i sitt bilde at frihet for henne, og for kvinner i hennes stilling, kanskje for alle kvinner (kanskje t.o.m. for menn), er å frigjøre seg fra alle de gamle måtene historien, samfunnet og dets estetiske og religiøse normer ville forme dem på. Dette målet skjærer ilskt imot det konvensjonelle motivet om sjelelig frigjøring som så mange av de mannlige malerne maler om, *ad nauseum*, i forutsigbare, dekorative bilder fulle av tradisjonelle symbolklisjeer (Wright 1994a, s. 50ff.). Det ville ta lang tid å analysere seg frem til summen av alle mulige meninger i dette bildet som tydeligvis representerer et skille i kunstnerens arbeid og et vendepunkt i hennes liv.

Lucia Hartini

Lucia Hartini (f. 1959) opererer også med et symbolsk bruk av elementer i sine bilder. Jeg regner hennes malerier for å være noe av det beste fra den gruppen av malere som blir kalt Yogyakarta-surrealistene – hvor hun er den eneste kvinnen (Wright 1994a, kap. 5). Over de siste ti årene har Hartini, som lærte seg selv å male på kjøkkenet mellom måltidene, utviklet seg bort fra sine tidlige kosmoslandskaper, hvor det ikke fantes spor av mennesker, til å plassere en kvinnefigur i bildet – en kvinnefigur som mer og mer kan identifiseres som hennes eget selvportrett. Dette er mest tydelig i «Srikandi» (1994), en kulminasjon av en lang rekke selvportretter. I det første bildet jeg kjenner til hvor Hartini malte et menneske i sitt kosmiske landskap, sto et bitte lite, nesten usynlig barn på kanten av et stup, rett under en enorm planet;

det var ikke klart om planeten svevde vektløst der eller om den, et øyeblikk senere, ville knuse menneskebarnet. Det er mulig at barnet kan sees som den første representasjon av kunstneren selv, hennes første forsøk på et aldri så sårbart selvbilde. Gradvis begynte Lucia Hartini å plassere seg selv mer direkte i bildet, først usikkert, som i bildet hvor en kvinne svever i fosterstilling mellom murer, båret kun av lange flytende stoffer, og vergeløs mot de stirrende øynene som flyter over murene («Spying Eyes», 1989).¹¹ Et bilde malt rundt samme tid viser en naken kvinne som stuper i dypt vann fra en høy klippe; kroppen hennes er halvt i vannet, delvis skjult, og halvt over vannet. Jeg analyserte dette bildet som et tegn på at kunstneren nå følte seg sterk nok til å stole på naturens krefter, og leke eller leve med dem. I motsetning til min «lesning» av bildet, fortalte Hartini meg at dette bildet hadde hun malt på et tidspunkt da hun var så langt nede at hun ikke trodde hun hadde noen annen utvei enn å begå selvmord, og vannet hun stuper inn i på bildet representerer de dypeste, mørkeste deler av hennes sinn. På den ene side så hun på det tidspunkt sine bilder som personlige dagboknotater som representerte hva hun opplevde, rent emosjonelt; på den annen side så hun sine bilder som steder hvor hun kunne frigjøre seg helt fra vanskelige livsomstendigheter.¹²

«Srikandi», malt i 1993, viser en helt annen holdning enn den som kom til uttrykk ovenfor. Maleriet viser en kvinne som står i en stilling som er et «sitat» både fra det tradisjonelle *wayang kulit*-dukketeateret, hvor kroppene til de todimensjonale lærdukkene blir sett frontalt mens ansiktet blir sett i profil, og fra klassisk javanesisk dans, hvor denne stillingen blir klassifisert som en kamp-



Lucia Hartini. (Foto: Astri Wright.)

stilling og dermed «maskulin». «Srikandi» er navnet på den eneste sterke kvinnefiguren i *wayang*-mytologien. Hun var en kriger av høy byrd. Selv fra vestlig perspektiv signaliserer hendene på hoftene en sterk stilling eller personlighet. Flere elementer fra Hartinis tidligere bilder finnes også i dette bildet, slik som muren og de stirrende øynene, men nå er de underlagt den sterke autoritet som stråler ut fra den sentralt plasserte kvinnefiguren. Hun er ikke lenger i horisontal stilling: hun står sentralt og vertikalt, en stilling som ifølge Krauss og Nochlin representerer både skjønnhet og livsprinsippet (Nochlin 1994, s. 21–22).

Kartika og Hartini

Forskjellige som de er i alder, personlighet og kunstnerisk uttrykk, er det også mange paralleller i Kartikas og Hartinis livsomstendigheter. Begge var gift med kunstnere; begge ble hemmet i sin egen utvikling av sine menn; begge lever nå alene (Lucia Hartini med sine barn).

Både Kartika og Hartini har valgt flere strategier for å frigjøre seg fra undertrykkende eller hemmende samfunnsnormer og kjønnsverdier, valg som er blitt gjort vekselvis på bevisst og ubevisst plan. To mønstre kan skjernes i disse valgene: ett sett valg er blitt gjort *innenfor* kunstnernes kultur- og verdierammer; et annet sett valg er blitt gjort ved å gå utenfor deres egen kultur. Valg som er blitt tatt innenfor indonesiske eller, mer eksakt, javanesiske kulturrammer dreier seg om å finne og ta i bruk tradisjonelle symboler eller forbilder for sterke kvinner som i dagens samfunn er blitt marginalisert og nesten glemt (det være seg forbilder/symboler fra andre samfunnsklasser som ikke er blitt like vestliggjort som middelklassen, forbilder fra historien eller forbilder fra mytologi; se Wright 1994b).

Et annet eksempel i denne kategorien er hvordan både Lucia Hartini og Kartika Affandi på forskjellige måter prøver å manipulere kulturelt betingete kjønnsignaler, ved f.eks. å blande maskuline og feminine trekk på en slik måte at de ikke kan avskrives eller bås-settes som «kvinner»/«kvinnelige». Eksempler på dette er å kle seg i bukser, å kjøre bilen selv, å røyke, å bo alene, å ta sine egne bestemmelser, å ta seg elskere enten før eller etter at ekteskapet er over, og på andre måter oppføre seg på en «mandig» måte. Selv om disse to kunstnerne ikke tar alle disse metodene i bruk, kan man se noen slike elementer i begge atferd og i livsstilen til indonesiske kvinner som vil oppfattes som «moderne» eller vil signalisere en utradisjonell identitet (som f.eks. lesbiske kvinner).

Den andre typen valg – å finne strategier utenfor sine egne kulturrammer – gjelder mer generelle aspekter av disse to kunstnernes liv. Prinsesse Kartini, som

på begynnelsen av 1900-tallet sto frem som den første pioner for utdanning for kvinner og deres frihet til å velge livsvei og ektemake, fant en sjelefrende og lærer i den hollandske feministen Stella Zeehandelaar. På samme måte kan indonesiske kvinner i dag, også kunstnere, oppleve solidaritet og utvikle gjensidige forhold med kvinner andre steder i verden. Ofte finner de større forståelse for sin livsstil hos utlendinger enn hos andre indonesiske kvinner, som opplever deres frihetstrang og selvstendighet som truende. Kartika har i de siste ti årene funnet stadig større forståelse, støtte og interesse, kunstnerisk så vel som personlig, i Nederland, USA, Australia og Japan. Lucia Hartini har de siste fem årene funnet noe av det samme i USA og Australia, selv om hun er mye mer innadvent enn Kartika. På det personlige planet har dette vist dem at de ikke er «mentalt ubalanserte» eller «dårlige» kvinner; på det profesjonelle planet har dette blant annet ført til større interesse for deres kunst, også hjemme: Når bildene deres kjøpes av japanske museer og amerikanske samlere er det vanskeligere for indonesiske konservatorer og gallerieiere å overse dem helt.

Ettertanker

Sett som isolerte tilfeller kan Kartikas selvportretter fra 1981 sees som eksempler på både visuell og psykobiografisk dekonstruksjon og fragmentering, m.a.o. som perfekte kandidater for en postmodernistisk analyse. Men sett i sammenheng med senere selvportretter («Selfportrait with Goat», 1988; «Selfportrait with Mami and Papi», 1989)¹³ kan Kartikas, som Hartinis, kunst sees som en utfordring til Derridas postulat om at alt (handling inkludert) kan reduseres til

tale, og videre, at tale, ifølge en post-Sartre form for nihilistisk logikk, i bunn og grunn er menings- og maktesløs, uten evne til å bidra til individuell eller sosial endring (Brodribb 1992).

Kartikas portretter av andre (se Wright 1995b), og Kartikas og Hartinis selvportretter og liv, utfordrer postmodernismens utvisking av det aktive subjekt og dette subjektets mulighet for meningsfylt kontakt, solidaritet og samarbeid med andre aktive subjekter. Dermed kan disse to kvinnes kunst sees som en visuell parallell til samtidig feministisk kritikk av postmodernismen (de Lauretis 1989; Barry 1990). Kartikas og Hartinis portretter og selvportretter, som er rotfestet i individuelle menneskers virkelighetsopplevelse på en måte som er radikal i den indonesiske sammenhengen, kan også analyseres ut fra feministiske teorier fra Vesten basert på lignende erfaringsmønstre, hvor kvinnekroppen blir sett som en viktig arena for fundamental livslæring og et sentralt redskap for kunnskapservvelse, og hvor fortellingen av personlige erfaringer kan sees som grunnlaget for en mer politisert feminisme (se f.eks. hooks 1991, s. 180).

Fordi kunstnerens biografi i de tilfelle jeg har beskrevet, er viktig som et ledd i kunstanalysen, fordi disse kunstnerne fremdeles er i live, og fordi de er kvinner fra en annen kultur enn min egen, er de etiske spørsmålene rundt hvordan man tolker bilder, hva man kan skrive og hvordan, ikke bare av teoretisk interesse: de blir brennende viktige. Derfor har jeg måttet utvikle metoder som ikke passer gamle akademiske mønstre og definisjoner av «objektivitet», og jeg har prøvd å finne måter å kombinere en mer objektiv analytisk metode med direkte personlig og intellektuelt engasjement på. I praksis betyr dette at når jeg har

skrevet første utkast til et manus, sender jeg dette til den kunstneren det er snakk om. Slik har jeg fått manus i retur fra kunstnere med kommentarer, utdypende forklaringer, og til tider et ønske om at en detalj eller et avsnitt må bli tatt ut. Så skriver jeg om og utelater ting som kunstneren ikke ville ha på trykk. Foreløpig har denne metoden ikke ført til at hovedpoeng i analysen måtte endres; når dette en gang skjer vil jeg måtte tenke den saken igjennom. Hittil har metoden bidratt til at jeg har kunnet skrive og utgi stoff som jeg ikke tror utbytter mine subjekter, og disse er herved gjort til medarbeidere som ikke blir presentert som maktløse objekter. Og foreløpig – så vidt jeg kan forstå fra ting som er blitt sagt og den fortsatt raske respons når jeg har ekstra spørsmål, selv gjennom posten – har denne metoden bidratt til en stadig dypere respekt mellom oss, hvor vi stoler på hverandres intensjoner og føler at forholdet er en symbiose av positivt slag – kunstneren og forskeren/forfatteren i samband, opptatt av brobygging over kløfter som skiller én såkalt margin fra en annen. På denne måten blir intellektuelt arbeid ikke isolert fra livserfaring, vennskap og etisk og politisk engasjement. Slik blir det lite skille mellom den «personlige» og den «profesjonelle» siden av forskerens liv: En viss integrering mellom det lidenskapelige og det rasjonelle har funnet sted, og forhåpentligvis er resultatet noe som kan kalles en kritisk, alternativ og feministisk syntese.

Astri Wright
Associate Professor for syd- og sydøst-
asiatisk kunsthistorie
Victoria Universitet
Britisk Columbia
Canada

Referanser

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barry, Kathleen. 1990. «The New Historical Synthesis: Women's Biography», *Journal of Women's History*, Vol. 1, No. 3 (Winter), s. 74–105.
- Bermann, Marshall. 1982. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster.
- Bonner, Frances et al (red.). 1992. *Imagining Women: Cultural Representation and Gender*. Cambridge, UK: Polity Press and The Open University.
- Brodribb, Somer. 1992. *Nothing Mat(t)ers: A Feminist Critique of Postmodernism*. Toronto: James Lorimer & Co.
- Bryson, Valerie. *Feminist Political Theory: An Introduction*. London: MacMillan, 1992
- de Lauretis, Teresa. 1989. «The Essence of the Triangle or. Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S. and Britain», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 1, No. 2 (Summer), s. 3–37.
- Clark, John (red.). 1993. *Modernity in Asian Art*. University of Sydney East Asian Series Number 7. New South Wales: Wild Peony Press.
- Holt, Claire. 1967. *Art in Indonesia Continuities and Change*. Ithaca, New York: Cornell University.
- Hooks, bell. 1989a. «feminist scholarship: ethical issues», s. 42–48, i *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Toronto: Between the Lines.
- 1989b. «toward a revolutionary feminist pedagogy», s. 49–54, i *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Toronto: Between the Lines.
- 1991. «Essentialism and Experience», (Anmeldelse av Diana Fuss' *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York: Routledge, 1989) i *American Literary History*, Vol. 3, No. 1, s. 180.
- 1994. *Outlaw Culture: Resisting Representations*. New York, London: Routledge.
- Marx, Karl. Sitat fra «The Communist Manifesto» i Marshall Berman. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster, 1982.
- Mitter, Partha. 1977. *Much Maligned Monsters: European Reactions to Indian Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Nochlin, Linda. 1994. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: Thames and Hudson.
- The Telling It Book Collective. 1990. *Telling It: Women and Language Across Cultures*. Vancouver: Press Gang Publishers.
- Radford-Hill, Sheila. 1986. «Considering Feminism as a Model for Social Change», i Theresa de Lauretis, red., *Feminist Studies/Critical Studies*, s. 157–172.
- Wright, Astri. 1989. *En Gang På Java*. En dokumentarisk roman. Oslo: Cappelen Forlag.
- 1993. «The Contemporary Indonesian Artist as Activist», i Laurel Braswell-Means, red., *Cultural Environments in Contemporary South East Asia*. Vancouver: University of British Columbia: Institute of Asian Research, Center for Southeast Asian Research Monograph no. 4, 1993, s. 47–66.
- 1994a. *Soul, Spirit and Mountain: Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters*. Kuala Lumpur/New York/Oxford: Oxford University Press.
- 1994b. «Undermining the Order of the Javane Universe: Kartika Affandi-Köberl's Self-Portraits», *Art and Asia Pacific*, Vol. 1, No. 2 (June 1994), s. 62–72. Gjenutgitt i *Asian Women Artists*. Roseville: Fine Arts Press, 1996.
- 1994c. «Imagine a World without Men where All the Elements and Space Itself are Yours: Lucia Hartini, a Javanese Surrealist painter.» Paper for Association for Asian Studies, Annual Meeting, for Panel: «Defining the Other: Women's Fiction from Southeast Asia.»
- 1995a. «From Canvas to Clay: Art Historical Perspectives on H. Widayat's Art», i *Rona Tembikar/Clay Colors: H/Widayat*, Jakarta: The Jakarta Post, 1995, s. 23–32
- 1995b. «Kartika Affandi-Köberl: Painting across Ethnic, Geographical and Gender Boundaries inside and outside Indonesia». University of Victoria Faculty Research Grant Proposal.
- 1995c. «The Seniwati Gallery for Women Artists in Bali», *Art and Asia Pacific*, Vol. 2, No. 2 (April 1995), s. 32–35. Gjenutgitt i *Asian Women Artists*. Roseville: Fine Arts Press, 1996.
- 1996. «Activist Art in Indonesia in the 1990s.» Under utgivelse i en bok i antropologiserien til Universitetet i Uppsala, Sverige.
- «Vision and Desire: Lucia Hartini Paints a World Where All the Elements of Space and Self are Hers». Essay under utgivelse.

Noter

¹ Idet jeg ikke har bodd i Norge eller skrevet på norsk på 16 år, og aldri før har skrevet fagstoff på norsk, vil jeg på forhånd be om unnskyldning for en noe unorsk språkbruk. Når ens forskningsspråk er et annet (indonesisk), og ens forfatterspråk nok et annet (engelsk), er det vanskelig å finne de riktige ord og uttrykk på norsk. Jeg er imidlertid meget glad for denne anledningen til å publisere i en norsk sammenheng.

² Sørasiatisk kunsthistorie handler om de geografiske områdene i dag kalt India, Pakistan og Sri Lanka (og kan inkludere Nepal og Tibet). Sørøstasiatisk kunsthistorie handler om de geografiske områdene i dag kalt Burma (Myanmar), Thailand, Malaysia, Singapore, Indonesia, Brunei, Laos, Kambodsja, Vietnam og Filippinene. I Europa kjenner jeg til én kunsthistoriestilling på universitetsnivå i Nederland, én i England og muligens et par i Tyskland og Frankrike, men de aller fleste av disse stillingene – bortsett fra den i Nederland – innehas av folk med bakgrunn i indisk kunst, og fra dette perspektivet blir vanligvis sydøstasiatisk kunst regnet som en kulturell avart av indisk kunst. I Australia er det fremdeles ikke, så vidt jeg vet, noen stillinger innenfor sydøstasiatisk kunsthistorie (men noen forelesningsserier), men i Nord-Amerika finnes fire slike stillinger: Cornell University i Ithaca, New York; University of Northern Illinois; University of Hawaii i Honolulu; og University of Victoria i Canada. I tillegg finnes mange flere stillinger for indisk kunsthistorie, med samme problem vis-à-vis Sydøst-Asia som nevnt ovenfor. I Sydøst-Asia finnes få stillinger på universitetsnivå, og disse vesentlig i Thailand og muligens i Malaysia og Filippinene. I Indonesia blir kunsthistorie undervist bare på meget impresjonistisk sett, på kunstakademier. De som underviser har stort sett ikke høyere utdanning enn at noen få har M.A. fra Australia eller USA. Det dreier seg oftest om kunstnere med interesse for historie. Den nyeste trenden er at noen av disse kunstnerne nå også drar ut av landet for å ta sin PhD i kunsthistorie i Australia eller i USA.

³ Siden Indonesia er en såpass ukjent del av verden for det norske folk, og siden det var mange dyptgående og viktige erfaringer som ikke kunne behandles i min doktorgradsav-

handling, skrev jeg også en doku-roman (blanding av dokumentar og roman), *En Gang På Java* (Wright 1989).

⁴ Bortsett fra at en god introduksjon til moderne samtidskunst i Indonesia ble skrevet av en euro-amerikansk kvinnelig forsker på 1950-tallet og utgitt i 1967 (Holt), var det ingen andre i den engelsktalende akademiske verden som hadde tatt opp tråden verken før eller siden før jeg prøvde meg. Et par forskere i emnet har vært aktive i Nederland fra tidlig på 1980-tallet. En rask oversikt over noen av de utviklingene som har skjedd de siste fem år: Den første internasjonale akademiske konferansen i "Vesten" med emnet moderne asiatisk kunst ble holdt i Australia i 1991 (se Clark 1993). De to første kunstbladene for området ble startet snart etter: *AsianArtNow*, basert i Hong Kong, ble startet i 1991, og *Art & Asia Pacific*, basert i Sydney i Australia, ble startet i 1994. En historiografisk oversikt over den akademiske litteraturen er å finne i Wright 1994a; videre er det i de siste fire år blitt publisert ganske mye generell litteratur om moderne kunst i Sydøst-Asia, i form av utstillingskataloger og bøker av varierende kvalitet om individuelle kunstnere. De første utstillingene av asiatisk samtidskunstnere ble organisert i periferien i den europeiske og nordamerikanske kunstverden fra 1990. Den første store utstillingen i et etablert kunstgalleri er «Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions» som åpnet i oktober 1996 i New York's Asia Society, New York University og Queens Museum of Art.

⁵ Siden det ikke er min hensikt her å definere begrepene «moderne», «modernisme» og «modernistisk», verken i forhold til Europa/den vestlige verden eller i forhold til Asia/Indonesia, bruker jeg her begrepene på en åpen og tverrkulturell måte, forstått som at (a) «Modernisme» hentyder til den kunstneriske bevegelsen som begynte i Europa de siste tre-tre tiår av 1800-tallet og, ifølge forskjellige syn, enten sluttet på 1950–60-tallet eller ikke har sluttet ennå; (b) begynnelsen på den «moderne» tid må stadfestes i hvert land eller kulturområdes særtilfelle; og (c) «modernisme(r)» hentyder til lokale variasjoner verden rundt av kunstbevegelser eller individuelle kunstneres arbeid som har sammenheng med isamfunns- og idéutviklinger i den «moderne» tid.

⁶ Istedenfor her å skrive mer utdypende om den

pågående kulturelle kritikk av Asia-studier i Vesten, også innenfor kunsthistorie (se f.eks. Mitter 1977), og feministisk teori, metode og etikk i forbindelse med slik forskning, har jeg av plasshensyn innarbeidet noen av disse perspektivene direkte i teksten, med noen tilleggs kommentarer i sluttavsnittet. Viktige spørsmål i en bredere diskusjon dreier seg om rasediskriminering, problemer med å være talskvinne for kvinner fra andre kulturer, og mulighetene for allianser mellom akademikere og aktivister, og mellom mennesker fra både den «nordlige» og «sørlige» verden. Om noen er interessert i videre utdyping, kan de skrive til meg c/o *Kvinneforskning*.

⁷ I løpet av det siste året har en installasjonskunstner, Arahmaiani, kommet frem som den første kvinnelige kunstner som viser politisk- og kjønnsbevissthet og -kritikk i sitt arbeid; et av hennes malerier ble sensurert i Indonesia fordi det viste symbolene for de mannlige og kvinnelige kjønnsorganer (et gammelt hinduistisk symbol, lingga og yoni) på en uortodoks måte.

⁸ Når jeg i det følgende bare bruker Kartika Affandis «fornavn», er dette ikke et tegn på mangel på respekt; i Indonesia har man ikke «fornavn» og «etternavn»; alle navn er personlige navn, valgt av foreldrene (bare kinesisk-indonesere og kristne som har valgt å skifte til vestlig navnebruk – en liten minoritet – bruker familie- eller etternavn). Folk kan ha ett eller

vestlig navnebruk – en liten minoritet – bruker familie- eller etternavn). Folk kan ha ett eller flere navn, og i omtale brukes ett av disse vanligvis.

⁹ Indoneserne selv regner en 1800-talls maler, prinsen Raden Bustaman Saleh, som den første moderne indonesiske maler. Dette er en form for ideologisk genealogi-skaping som er ahistorisk, i og med at Raden Saleh aldri uttrykte at han var imot det hollandske koloniveldet, selv nøy godt av sine hollandske meséner, tilbrakte nesten tyve år i Europa som gjestehoffmaler ved mange hoff, giftet seg med en europeisk kvinne, aldri var nasjonalist, og aldri hadde hørt uttrykket «Indonesia». Jeg kaller de malerne som personlig og/eller i sin kunst var berørt av den nasjonalistiske bevegelsen fra slutten av 1930-tallet og 1940-tallet den første generasjon moderne «indonesiske» malere.

¹⁰ Et fargebilde av «Gjenfødelse» er å finne i Wright 1994a, Colour Plate 42.

¹¹ Et fargebilde av «Spying Eyes» er å finne i Wright 1994a, Colour Plate 37

¹² Hartinis tekst i en utstillingskatalog fra 1992 gir tilgang til denne sinnstilstanden (Bentara Budaya Exhibit Catalog 1992).

¹³ Et fargebilde av det første maleriet er å finne i Wright 1994a, Colour Plate 43; et svart-hvittbilde av det andre maleriet er å finne på side 141 i samme bok.

Forkynnelse for de omvendte?

Feministiske kunstpublikasjoner på 1980-tallet

Av Frances Borzello

Det er ikke nok å ha en god idé eller et viktig produkt. De materielle vilkårene for publisering av feministisk kunsthistorie er avgjørende, sier Frances Borzello, for i en markedsøkonomi kommer de bøkene ut som selger godt. De små forlagene som tenker annerledes, sliter. Vi befinner oss i en umulig figur: vi vil ikke finne mange feministiske kunstbøker i bokhandelen før vi har klart å skape en interesse for saken i markedet, og oppmerksomheten og interessen avhenger nettopp av at bøkene finnes.

Til tross for at media skriker om post-feminisme og feminismens død, har den feministiske kunstkritikken overlevd. På slutten av 1980-tallet, da feminismens død ble proklamert på det sterkeste, ble det faktisk utgitt store mengder av feministisk kunstkritikk. Denne trenden har fortsatt i 1990-årene. Med feministisk kunstkritikk vil jeg her mene all litteratur om kunst: kunsthistorie, kunstjournalisme, kunstteori – som bygger på tanken om det mannlige som normen, slik det kommer til uttrykk blant annet ved at kvinners interaksjon med kunstinstitusjonen – gjennom utdanning og praksis,

men også i galleriene – skiller seg fra menns interaksjon med den samme institusjonen.

Feministisk kunstkritikk

Ulike instanser står for utgivelsen av feministisk kunstkritikk: små radikale akademiske forlag, feministiske forlag, akademiske kunstitidsskrifter med interesse for «den nye kunsthistorien», tidsskrifter som har spesialisert seg på kvinner og kunst samt blader med feministiske tilbøyeligheter som har tema-utgaver om kunst. Mindre vanlig er det å finne

feministisk kunstkritikk på listene til de store forlagene. Anmeldelser av bøker og utstillinger av kvinner, artikler om nålevende feministiske kunstnere og kvinnelige kunstnere i historien og kvinnespalter i de store avisene bidrar også til å synliggjøre emnet.

Den feministiske kunstkritikken er altså i forbausende god form til å være på dødsleiet. Hvorfor er jeg da bekymret? Selv om situasjonen virker tilfredsstillende på overflaten, befinner den feministiske kunstkritikken seg i en ghetto for de omvendte. For dem som er godt bevandret i emnet, eller som vet noe om det og vil vite mer, er det greit. Det er verre for dem som er uvitende om de mange interessante oppfatninger og innfallsvinkler som preger feministisk kunstkritikk. De vil neppe snuble tilfeldig over denne delen av faglitteraturen. Praktfulle, men dyre bøker fra de store forlagene og bøker fra små, mindre prestisjefulle forlag som ikke får de beste hylleplassene hos bokhandlerne, gjør at denne faglitteraturen stort sett er utilgjengelig. Enda mer fortvilende er det at skoler må stramme inn sin økonomi, samtidig som kunnskaper om kvinnelige kunstners eksistens endelig begynner å vinne innpass på de nasjonale pensumlistene. Lærere i kunstfagene ønsker bøker om kvinnelige kunstnere, men skolene, som må snu på hver krone, må ta til takke med bøker som dekker et bredt emnevalg. Skolebiblioteker som har blitt svekket gjennom offentlige innstramninger, kan heller ikke hjelpe. Offentlige biblioteker sliter også med stramme budsjetter, hvor resultatet er færre bokinnkjøp og få åpningstimer.

Kunstjournalistene er heller ikke flinke til å spre budskapet. Riktignok ble utstillingene med Georgia O'Keefe (Hayward Galleri, 1993) og Angelica Kauffmann (Brighton Museum and Art Galle-

ry, 1992–93) dekket av den nasjonale pressen. Det ville ha vært rart om de ikke ble det, siden de ble holdt på store, offentlige gallerier. Mange av avisenes lesere var overrasket og imponert over disse store kvinnelige kunstnere; få av kritikken var skrevet fra et feministisk perspektiv. I O'Keefes tilfelle var journalistene mest opptatt av diskusjonen om «hvor dyktig hun egentlig var», mens spørsmål omkring hennes innsats i utviklingen av en spesifikk amerikansk kunst eller hennes status som ikon i USA ble ignorert. Mannlige kunstnere blir også rangert i kunsthierarkiet, avhengig av hvor store eller originale de er. De slipper imidlertid å ta ansvar for den estetiske innsatsen til alle av samme kjønn, som er det skjulte budskapet i alle debatter om kvinnelige kunstnere.

Om feministiske vinklinger forekommer sjelden i avisartikler om kvinnelige kunstnere, finnes de aldri i artikler om menns utstillinger. Etter å ha sett Richard Hamiltons utstilling på Tate Gallery i 1992, forventet jeg kommentarer i dags- og ukepressen om hans urovekkende malerier med motiver av kvinner og biler, kvinner og forbruksvarer, kvinner og kosmetikk. Jeg ventet selvsagt forgjeves. Men det var like hensiktsløst å lete etter en feministisk kritikk i de vitenskapelige tidsskriftene. De pleier sjelden å vie samtidskunsten oppmerksomhet. Heller ikke de feministiske bladene hadde kommentarer, fordi de forståelig nok bruker sine ressurser til å omtale kvinners kunst.

Språkets utfordringer

Språket er en annen barriere som hindrer den feministiske kunstkritikken i å nå et bredere publikum. Mange av de feministiske bidragene kommer fra akademisk

hold og er pakket inn i et språk som er utilgjengelig for utenforstående. Feministiske anmeldelser av bøker i tidsskriftet *Art History* er skrevet på et akademisk språk som for mange like gjerne kunne ha vært et fremmed språk. På den andre siden er språket i de mindre akademiske feministiske kunstbladene så enkelt at både kvinnelige og mannlige lesere urettmessig oppfatter dem som banale og useriøse. Poenget her er ikke hvorvidt komplekse ideer krever et komplisert språk, men hvorvidt dette språket stenger ute noen som ellers ville ha hatt glede av innholdet.

Problemet omkring dette interne språket ble diskutert i en artikkel i vinterutgaven av *Modern Painters* i 1992. Her ble feminismens ugjennomtrengelige språk angrepet. To nummer senere ble dette språket forsvart, ikke gjennom overbevisende argumentasjon, men ved støtte til den forskningen som var blitt utført av en av forfatterne som hadde vært satt i gapestokken. Det var irriterende at feministiske ideer måtte utsettes for et angrep for at tankene skulle bli spredd til et bredere publikum, men jeg tror at mange ble «omvendt» av dette, selv om det også var noen som fikk fordømmene sine forsterket.

Feminismen er avhengig av forlagene

Det viktige spørsmålet for den feministiske kunstkritikken er hvorvidt den kan bryte igjennom glasstaket og få en plass i den generelle kunstkritikkens større verden. Hvis du er enig med meg; at feminismen stiller utfordrende spørsmål om kunsthistorie og kunstnerisk praksis, ønsker du at den skal utfordre de kjedelige ideene som ellers utgjør kunstverde-

nens hovedstrøm. Men for å kunne gjennomføre sitt prosjekt, er feminismen avhengig av forlagene. Forlagene må overbevises om at feminisme ikke lenger er et perifert emne som opptar en gal og villedet minoritet med få seriøse forskere. De er ikke klar over at feministisk kunstkritikk har fått innpass i kunstverdenen, og at dens ideer og forskning har trengt inn i selv de mest fordomsfulle institusjonene. De store forlagene betrakter den feministiske kunstkritikken som om den eksisterer i et vakuum. Fra deres synspunkt representerer feministiske kunstbøker kun et lite særrområde innenfor kunstpublikasjonene.

I stedet ble det de mindre forlagene som på 1980-tallet hadde tro på den feministiske forskningen og investerte tid og penger i den. Det er takket være dem at feministisk kunstkritikk, feministisk estetisk teori og feministisk kunsthistorie ble satt på kartet. Deres innsats bidro til å høyne feministisk kunstkritikks status og til å bevisstgjøre de større forlagene. Noen av de større forlagene har etter hvert følt at det er trygt å begi seg inn på dette området, men de fleste betrakter det fortsatt som et særrområde.

Forlagene driver ikke med veldedighet

Noen beskylder feministisk kunstkritikk for å være forutinntatt og partisk. Dette er frustrerende for feminister som spiller med åpne kort. Denne ærligheten gjør feministiske forfattere sårbare for beskyldninger om partiskhet fra dem som selv hevder å være upartiske og nøytrale. Denne naive kritikken er uholdbar; enhver historiker vet at svarene man får avhenger av spørsmålene som stilles. Utallige kunsthistorikere hadde tilgang



Lucienne Bloch: «The Cycle of a Woman's Life». Veggmaleri, Women's House of Detention, New York. (Nå ødelagt, men inngravert i kunsthistoriens stentavler i Linda Nochlin: *Women, Art, and Power and Other Essays*. Harper & Row, Publishers, Inc., USA 1988.)

på arkivene og regelverkene til kunstakademiene på 1900-tallet, men det var bare fordi Linda Nochlin var interessert i kvinners historie at hun forsøkte å besvare spørsmålet: «Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?» Hennes forskningsresultater er nå inngravert i kunsthistoriens stentavler.

Prioriteringen av hva forlagene skal utgi har også innvirkning på hva som blir produsert. Alle forlagene, de akademiske så vel som de kommersielle, må tjene på sine utgivelser. Noen ganger blir en bok subsidiert dersom et forlag anser den som svært viktig. Underskuddet dekkes inn av overskuddet fra andre bøker. Dette skjer imidlertid svært sjelden, for forlagene driver ikke med veldedighet. Enten de er store eller små, er det en viss risiko forbundet med slike utgivelser for forlagene. Selv om de anser feministiske bøker som et «minoritetstema», har de store forlagene enorme forventninger til salgstallene. Mindre forlag sliter med store produksjonskostnader og små opplagstall, som igjen resulterer i altfor høye utsalgspriser. En komplisert layout, be-

hovet for skikkelige illustrasjoner og høye reproduksjonsavgifter, gjør at en kunstbok alltid er dyr i produksjon. De forlagene som kanskje mest sympatiserer med behovet for bøker med feministisk vinkling, er oftest dem som har minst penger. De mindre forlagene driver stadig med sjonglering: inntekter fra en salgbar bok blir øyeblikkelig kastet videre for å kunne betale trykkeriregningen. Teoribøker og artikkelsamlinger med en håndfull svart/hvite illustrasjoner appellerer derfor aller mest til de minste forlagene.

Under bokomslaget

Forfattere forteller skrekkhistorier om vanskeligheter med å få utgitt bøker. De har selvsagt et annet utgangspunkt enn forlagene. Gode ideer er alltid velkomne hos forlagene, men deres oppfatning av hva en god idé er, skiller seg ofte fra potensielle forfatters oppfatning av det samme. Det som ikke har salgspotensial, blir ikke betraktet som en god idé. Konsulenter og redaktører på kommisjon må

ofte opptre som sensurinstanser. For dem er støtten til feminismen et uvesentlig moment, fordi deres hverdag består i å argumentere for en boks levedyktighet, på et budsjettmøte. Anerkjente navn, enten på forfatteren eller kunstneren, bidrar til at en idé blir seriøst vurdert. Det samme gjelder salgstall fra tidligere utgitte bøker om tilsvarende emner. Hovedgrunnen til at det finnes mange bøker om kvinnelige impresjonistiske kunstnere og kvinnene fra den pre-raphaelittiske kretsen, er at de selger godt. En bok omkring et smalt emne er også vanskelig å selge i utlandet. Jeg mistenker de store forlagene for å satse på bøker om nakenhet, kjønn og menneskelige relasjoner, fordi det er et trygt utgangspunkt når de skal dyppe sine tær i den feministiske elven. Emnet pakkes inn bak en tittel som skjuler de sære problemstillingene som befinner seg under bokomslaget.

Men er det virkelig slik at det er hundrevis av feministiske bøker som venter på å bli trykt? Det tar lang tid å skrive en bok. Kvinnelige kunstnere er sjelden gjenstand for en *catalogue raisonné* eller en monografi, da dette krever årelang forskning. Forfattere som ikke kan være sikre på at det finnes nok bakgrunnsmateriale om deres utvalgte kvinnelige kunstnere, vegrer seg naturligvis mot å investere tid, penger og anseelse på et usikkert prosjekt. Doktorgradsstudenten blir kanskje mindre entusiastisk når årevis av graving i arkiver ikke gir den forventede gevinsten. Essaysamlinger tar adskillig kortere tid å tilrettelegge, og de kan handle om større emner.

Et voksende marked for feministisk kunsthistorie?

Glasstaket vil bli knust hvis de store

forlagene bestemmer seg for at det er et voksende marked for feministisk kunsthistorie. Whitney Chadwicks *Women, Art and Society* (Thames and Hudsons feministiske svar til Gombrichs *Story of Art*) markerte en positiv inngang til 1990-tallet. Takket være forlagets produksjon og markedsføring selges denne generøst illustrerte boken til en overkommelig pris. Forlag med opplag på 2000 ville aldri kunne drømme om å gjennomføre et lignende prosjekt.

Kun tiden – og salgstallene – vil vise om feministiske kunsthistorie vil beholde sin plass i markedet. Foreløpig er det vanskelig å spå om feministisk kunstkritikk kan følge i den feministiske litteraturkritikkens fotspor, og dermed riste av seg sitt stempel som særemne. Katalogene fra forlagene viser at feministisk kritikk er en selvsagt del av litteraturundersøkelsen i den engelskspråklige delen av Vesten. Dette er ennå ikke tilfellet med den feministiske kunstkritikken. Oxford University Press hadde ingen feministiske kunsthistorie i sin vårkatalog for 1993. Deres alternativ er Oxford Art Journal, en enklere og billigere måte å nå kunsthistorikere med ulike radikale overbevisninger på. Regjeringens forsøk på å oppmuntre flere studenter til å ta naturvitenskapelige fag har resultert i mindre bevilgninger til de humanistiske fagene ved universitetene, noe som neppe stimulerer til større produksjon av kunsthistorie.

Feministisk blir redusert til «kvinnelig»

Forlagene kommer ikke til å satse på feministiske kunsthistorie så lenge de er usikre på om de selger eller ikke. Forlag som har gitt ut seks bøker om et «sikkert» emne som f.eks. impresjonis-

men, viser til den ene de har gitt ut om feminismen som bevis på at de har gjort «sitt». Det er et stort behov for analyser av samtidige feministiske kunstnere. Små forlag kan ikke utgi disse, fordi det blir for dyrt. Større forlag synes emnet blir for snevert. Det er mindre risikabelt å gi ut biografier om kjente kvinner som Cassatt og O'Keefe. «Feministisk» blir redusert til «kvinnelig». Emnet blir dermed utvannet. I utgangspunktet mener jeg at det er viktig at flest mulig får vite om kvinnelige kunstnere, men det burde understrekes at det ikke dermed er sagt at emnet er feministisk.

Hvis de store forlagene setter «feministisk» = «kvinne», vil de mindre forlagene få en egen nisje – feministisk kunstkritikk. Det pågår viktig kritisk arbeid både i Frankrike og Tyskland som krever tro på emnets betydning før noen

vil investere i oversettelse. For å kunne produsere feministiske kunstbøker må forlagene ha penger, forretningssans, kunnskap, mot og tro, ikke nødvendigvis alt på en gang, men i varierende mengder. Forhåpentligvis vil resultatet spenne fra teoribøker uten særlig vekt på illustrasjoner; utfordrende, polemiske og akademiske kunsthistoriebøker til glamorøse bøker uten de store ideologiske målsetninger. Vi trenger hele spekteret, og jeg håper at vi får det.

Frances Borzello

Noter

- ¹ Hentet fra Kathy Deepwell (red.). *New Feminist Art Criticism*. Manchester University Press 1995. Oversatt for *Kvinneforskning* av Linda May Myklebust og red. etter tillatelse fra forlaget.

Intellektuelle kvinner blir til

Av Monica Rudberg

Har menn noen betydning for intellektuelle kvinners tilblivelse? Hvordan har deres forhold til mor vært? Hva betyr vi for hverandre? I fjor kom det ut to bøker som blant annet tar opp slike spørsmål. Monica Rudberg har lest begge og konkluderer med at de virkelig har betydd noe for henne. Bøkene det gjelder er Karin Widerbergs *Kunnskapens kjønn* og Toril Mois *Simone de Beauvoir. En intellektuell kvinne blir til*. Monica Rudberg integrerer dem her inn i sin egen erfaring og diskuterer videre med dem.

Jeg leste Widerbergs og Mois bøker rett etter hverandre, og jeg ble slått av både likheter og forskjeller – men først og fremst ble jeg grepet fordi de ga næring til den evinnelige trangten til å forstå seg selv. Ingen av bøkene betegner seg selv som «biografier» – en genre hvor konstruksjonen av helhetlige, meningsfulle livshistorier ofte står i sentrum. Karin Widerbergs bok er basert på minnearbeid (Haug 1987), en metode som ved sin punktvisse belysning av spesifikke, konkrete hendelser kan oppfattes som et bidrag til dekonstruksjon av liv. En dekonstruksjon som kan motvirke den «biografiske illusjon», dvs vår trang til å fylle hullene i våre reelt sett diskontinuerlige livshistorier med de for tiden her-

skende kulturelle meninger. (Bourdieu 1988) Samtidig er det jo klart at det *er* en historie Karin Widerberg forteller, akkurat som Toril Moi forteller sin historie om Simone de Beauvoir. Begge handler om tilblivelsen av intellektuelle kvinner, og for meg er det spesielt interessant at de handler om denne prosessen i to generasjoner.

Likhet og forskjell i feministiske fortellinger

Historiene er i en viss forstand usammenlignbare; de skiller seg fra hverandre både når det gjelder objekt: Widerberg skriver om seg selv, Moi om en annen,

og når det gjelder metode: Widerberg benytter en fenomenologisk og ikke fortolkende tilnærming, *Moi* en hermeneutisk/psykoanalytisk metode. I tillegg handler de om kvinner i ulike historiske og kulturelle kontekster. Likevel virker det rimelig å se disse fortellingene som deler av en mer generell feministisk fortelling, hvor Widerbergs fortelling kan sees som en fortsettelse av fortellingen til intellektuelle pionerer som Simone de Beauvoir. Det følgende er altså ikke noen historisk analyse av faktiske kvinnegenerasjoner, men et forsøk på en sammenligning av disse to feministiske fortellingene, en sammenligning som etter mitt syn kan si noe om forandringer i vilkårene for intellektuelle kvinner og deres forhold til kunnskap. Tematisk konsentrerer jeg meg om det jeg ser som tre ulike «utviklingslinjer»: For det første tendensen til «*normalisering*» av den intellektuelle kvinnen som fenomen, for det andre *den heteroseksuelle relasjonens* betydning for hennes forhold til kunnskap, og for det tredje den rolle *forholdet til andre kvinner* spiller i denne prosessen. Hvorvidt disse utviklingslinjene sier noe *utover* de to unike kvinnelinjene som jeg har som utgangspunkt for drøftelsen, er det selvsagt vanskelig å si noe om. Men det kan i hvert fall diskuteres.

Fra det mirakuløse unntaket til det normale

Mens Simone de Beauvoir må sies å være ett av Bourdieus «mirakuløse unntak» (og dermed også det *Moi* (1995, s. 14) kaller en «emblematiske intellektuell kvinne»), så er Karin Widerberg et mer «normalt fenomen», som allerede i neste generasjon kan handle om en «masse-

produksjon», noe som i sin tur vil gi opphav til andre historier om kvinners forhold til kunnskap. Hvordan vi konstruerer vår historie farges selvsagt også av hvor unike vi oppfatter oss selv som. Situasjonen er nokså forskjellig for Beauvoir og Widerberg med hensyn til dette: for ikke bare var Beauvoirs historie mer mirakuløs, men det var også mer *comme il faut* å være unik i den franske åndseliten hvor hun jo faktisk hørte hjemme. For Karin Widerberg gjelder det snarere at hun må dempe ethvert krav på «unikhet» – dels fordi hun er et produkt av det svenske sosialdemokratiske folkhemmet/etterkrigstidas utdannings-eksplosjon og dels fordi hun som feminist ser sin historie i lys av at hun er rammet av noe av det samme som alle andre kvinner. Søstersolidariteten er som kjent basert på sterke egalitære krav. Karin Widerberg understreker derfor oftest det «allmenne» ved sine erfaringer: Avsnittene om seksuell trakassering, den usikre jenta i universitetsverdenen, slit-somme år med småbarn og dobbeltarbeid representerer nesten en katalog over vedtatte kvinneproblemer i vår tid.

Dette gjenspeiler sannsynligvis en *reell normalisering* av den intellektuelle kvinnen. På mange måter er Widerbergs historie en fortelling om hva som er vunnet, hvilken pris man ikke lenger er nødt til å betale som intellektuell kvinne i vårt samfunn. Mens Beauvoir synes å ha vært nødt til å skjære bort både tå og hæl for å passe inn i glass-skoen til prinsen/Sartre (selv om hun nekter å gifte seg med ham), skaffer Widerberg seg både karriere, familie og barn (som beskrives som noen hun kan «tanke opp» i forhold til). Men det handler også om at *diskursene har forandret seg*: Widerbergs historie er preget av at hun etter hvert får tilgang til et allerede velutviklet feministisk språk

som hun kan forstå seg selv gjennom – flere ganger antyder hun at hun finner fram til sin egen stemme gjennom den feministiske forskningstradisjonen, mens Toril Moi peker på hvordan Beauvoirs metaforer er hentet fra Sartre og dermed sterkt farget av et mannlig prosjekt. Gjør tilgangen til feministisk språk (retorikk) at Widerberg noen ganger overdriper likheten mellom seg selv og andre kvinner? Samtidig som jo nettopp det faktum at hun publiserer *sin* historie faktisk forteller oss noe om at hun synes at hun har noe særegent verdt å fortelle?¹

Spenningen mellom det vanlige og det unike

Det er også en spenning i Widerbergs tekst mellom denne understrekningen av «vanlighet», og den unike historien som faktisk blir fortalt. For det er åpenbart at Karin Widerbergs historie i en viss forstand utgjør et «mirakuløst unntak» – og det på punkter som faktisk ligner Beauvoirs. For det første gjelder det brytningsene i deres sosiale bakgrunn: Mens Beauvoirs bakgrunn er preget av kulturelle konflikter (katolisisme/protestantisme; det fallerte borgerskapets forsøk på å klore seg fast i eliten), kommer Widerberg fra en barnrik familie hvor faren dør tidlig, og familiens klassemessige status antakelig forandres. Hun beskriver også (som et resultat av dette) et sug etter andre miljøer, som både representerer intakte familier og intellektuell stimulans (jfr beskrivelsen av venninnen Marias hjem, se senere om forhold til mor). Flere steder får man inntrykk av at det er en regelrett «reise», hvor hun krysser grenser: Hun beskriver hvordan hun sykler over til villaområdet, hvor venninnene bor, til nye «rom» og nye «hjem». Noe

som i seg selv er interessante «kvinnelige» metaforer, fordi utreise og utforskning nettopp blir knyttet til det intime/kjente/stedlige i stedet for de ukjente veiene og åpne slettene, som kanskje er mer velkjente fra den mannlige oppdagermytologien (se f.eks. Bjurström & Rudberg 1996).

Men samtidig kan selvsagt ikke denne sosiale/kulturelle bakgrunnen *forklare* den kunnskapslyst som både Beauvoir og Widerberg synes å oppleve som nærmest eksistensielle forutsetninger. Intensiteten i prosjektet virker rimelig å koble til en spesiell psykologisk historie, hvor kunnskap knyttes til begjær. For Beauvoir framholdes at hennes «opprinnelige prosjekt» handlet om «å vite og skrive» – et prosjekt som også var koblet til orale lyster: «Til og med som voksen . . . fortsatte hun å knytte tanken om å svelge verden til følelsen av makt og glede ved kunnskap». (Moi 1994, s. 38) Også Widerberg knytter kunnskap til oralitet – ikke minst i innledningsavsnittene i det hun kaller «kunnskapshistorien»: «Vi sitter på Lenas seng. Vi lener ryggene mot veggen og strekker beina rett ut, mellom oss står det en stor skål med popcorn. Bøkene er tjukke – vi er midt i dem, og det finnes mange flere i samme serie.» (Widerberg 1995, s. 21) Bøkene flyter nesten som (mors)melk og honning – i en uopphørlig strøm; de slukes og svelges og gir ilinger i magen. Å «forstå» er sammenlignbart med en mystisk opplevelse. I et avsnitt beskriver Widerberg det som en sammensmeltning med Altet – en lykke som er kroppslig og intellektuell på én gang. Både Beauvoir og Widerberg beskriver med andre ord en nærmest *kroppslig trang til erkjennelse*, en lyst som sannsynligvis har vært en betydningsfull drivkraft hele veien – ikke så mye for å skaffe seg en posisjon eller

en karriere, men for å finne «sin egen stemme». Det er slående at det på mange måter mer er *kunstnerens vei* enn den intellektuelle forskerens som skildres – og det spørsmål som reiser seg er om det er en slik intensitet som kreves for å bli et «mirakuløst unntak»? Og hvor kommer denne kunnskapslysten i så fall fra?

Fra underkastelse til likeverd

Den andre vesentlige forandringen synes å ligge i forholdet til den heteroseksuelle relasjonen. Begge beskriver seg selv som heterofile kvinner. Toril Moi stiller en del spørsmålstegn ved dette i Beauvoirs tilfelle, dels fordi hun unektelig har en del anerkjente lesbiske forhold, men også fordi hennes høylytte proklamasjoner om at det heteroseksuelle samleie så absolutt er å foretrekke, ofte virker litt kompensatorisk overdrevne. Karin Widerberg problematiserer ikke sin seksuelle legning, men beskriver likevel sine preferenser for lesbiske feministiske kolleger. Hos dem finner hun et sted å føle seg fri – i motsetning til den anspenhet hun har opplevd i heterofile miljøer. For Beauvoir er hyllesten av heteroseksualiteten nokså gjennomsyret av kvinneforakt, og det er helt klart at hun oppfattet sin relasjon til Sartre som avgjørende for sin egen intellektuelle utvikling. Gang på gang poengterer hun at *han var den første* og *hun den andre* (helt konkret i deres avgangsklasse). Det er mulig (slik Moi framholder) at Beauvoir var altfor beskjeden på dette punkt, hun hadde unektelig mye å fare med for egen del. Men poenget er nettopp at hun hadde et slikt enormt behov av å *framstille* Sartre som den overlegne – som om hennes egen betydning var avhengig av det. Å være Den Andre i forhold til Sartre var ikke

bare noe hun aksepterte, men noe hun *dyrket*.

Noen slik erotiko-teoretisk underkastelse² under en mann finner vi ikke hos Karin Widerberg. Hennes inntreden i den akademiske verden er på ingen måte knyttet til relasjonen til en mann – tvertimot får man inntrykk av at mennene er enten direkte eller indirekte motstandere hele veien. Hennes intellektuelle frisetelse er snarere knyttet til kvinner – ikke *alle* kvinner riktignok (hun har f.eks. et ganske slemt portrett av en fnisende, flørtende universitetslærer), men en kvinnepolitisk bevisst gruppe. Dette synes jo også å bygge videre på barndomserfaringer hvor intellektuell utforskning for Karin Widerbergs del var knyttet til det kvinnelige erfaringsrommet, helt konkret samhörigheten på jenterommene. Men det er jo også klart at dette er en rekonstruksjon av en historie, hvor kvinnefellesskapets betydning for kunnskapsutviklingen allerede er slått fast (jf adgangen til feministisk retorikk). Det betyr selvsagt ikke at jeg ikke *tror* på den betydning som Karin Widerberg tillegger kvinnefellesskapet – like lite som jeg vil tvile på Sartres betydning for Beauvoir.

Enkelte menn hjelper til

Men et annet fokus ville kanskje ha brakt noen andre erfaringer i forgrunnen? Det finnes jo også «hjelpere» blant mennene i Widerbergs historie, men de løftes ikke fram. Det faktum at menn har hatt makten i Akademia betyr jo rent konkret at *noen* menn må ha åpnet den akademiske verden for forskende kvinner. Kanskje det har vært de litt eldre mennene som var trygge nok på egen posisjon, akademiske nok til å mene at kompetansen var viktigere enn kjønn og gamle nok til

ikke å redusere den søte studinen til kjønnsobjekt? Det er kanskje noe slikt Widerberg beskriver i møtet med en mannlig professor, som etter en lang og utbytterik samtale om en bok under muntlig eksamen godkjenner henne på tross av at hun avslører en nokså avgjørende mangel på kunnskap (hun vet ikke hva forfatteren heter) (Widerberg 1995, s. 73).

Men også forsåvidt sexistiske jevnaldersmiljøer kan ha hatt betydning for utviklingen av intellektuelle kvinner i Widerbergs generasjon, hvor paradoksalt det enn kan høres ut. Den andre feministbølgen (fra slutten av 1960-åra) er jo ofte blitt framstilt som en reaksjon på f.eks. studentrevoltens og ventrebegjærens sexistiske trekk. Samtidig kan man ikke underslå at disse bevegelsene også rystet patriarkalske forutsetninger. De var ofte meget tydelig kjønnsasymmetriske, og kvinner var helt klart nødt til å «markere seg» ved å overta et mannlig språk. Men det er historieforskning å si at kvinner stort sett kokte kaffe og skrev referater. Tvertimot, mange kvinner opplevde seg selv som aktive og viktige deltakere i disse miljøene, og det var her skoleringen av flere ledende feminister foregikk (jf Segal 1994). Karin Widerbergs bilde av den politisk bevisste *Zenit*-redaksjonen (1995, s. 87 ff) forteller om en slik motsetningsfullhet: På den ene siden har vi de dominerende mannlige kjekkasene, på den andre siden (hos samme menn) den litt keitete holdningen til feministisk kritikk (og man beslutter jo faktisk at det skal skrives en artikkel om kvinnene og sosialdemokratiet). Mitt spørsmål i denne sammenheng er altså hvorvidt det i denne historiske situasjonen allerede finnes en ny jevnbyrdighet mellom kjønnene som gjør at den erotiko-teoretiske underkastelsen

opplevs som en lite farbar vei, både for kvinner og menn.

Motsigelsene i det mannlige

Hvor er da mennene i Karin Widerbergs historie? De er definitivt til stede – og skildret både med fascinasjon og forskrekkelse. De spiller uten tvil en viktig rolle, ikke minst fordi hennes prosjekt har til hensikt å se sammenhengene mellom den seksuelle historien og kunnskapshistorien. Delvis handler det jo om at den intellektuelle kvinnen i påfallende utstrekning lever i en mannlig verden – hvor kvinneforakt (og dermed selvforakt) ligger rett rundt hjørnet. Karin Widerberg beskriver hvordan hun som gymnasiast idealiserer den mannlige tankeverdenen: «Derfor strevde jeg med de tunge – akk så mannlige bøkene» og lyttet til moderne jazz (Widerberg 1995, s. 24). Hun vil bli en av gutta – en som er annerledes enn alle de andre «uinteressante» jentene. Det er imidlertid slående at denne mannlige, kloke verden oppleves som både vanskelig og kjedelig. Det mannlige er med andre ord tydelig koblet til en ettertraktet rasjonalitet for Karin Widerberg, men det er en rasjonalitet som mangler lyst.

Når det handler om menn som konkrete objekter er det derfor ikke intellektet som fenger henne – men sensualitet og kroppslighet (jf historien om Klas, 1995, s. 35). De sensuelle guttene er fristende, men må samtidig holdes på avstand fordi de ikke er «hennes type», dvs ikke intellektuelle nok. Hun ville være «hode», men ikke «madonna», sier Widerberg og har selv konstatert at hun løser motsetningen på et nokså «mannlig vis»: Seksualitet blir atskilt fra både kjærlighet og intellektuelt fellesskap.

Det er noe uvant over denne historien.

Her har vi verken å gjøre med en intellektuell kvinne som reduseres til kropp av andre (les: menn) eller en kvinne som for å hevde seg i et mannlig miljø, selv må gi avkall på kroppen (den viriliserte intellektuelle kvinnen i Freuds mening). På den ene siden framstilles den egne lysten på en nokså direkte måte (som oppleves som uvant både fordi det kommer fra en kvinne og fordi det skjer i denne «vitenskapelige» sammenhengen), på den andre siden poengteres det at lysten ikke følges (noe som igjen «normaliserer» forfatteren som «kvinne»); på den ene siden framstilles menn som utrolig fristende (selv i overgripersituasjoner kan lysten slå til), på den andre siden som farlige og uberegnelige vesener. Det er dessuten nokså påfallende at både fristelsene og farene er knyttet til menn som er fremmede enten i klassemessig eller etnisk forstand (eller også er man i utlandet, på fremmed sted). Dette gjenspeiler noe reellt: Karin Widerbergs fortelling om den spennende (ofte utenlandske) gutten tror jeg er nokså tidstypisk i en historisk kontekst hvor jenter får større frirom/moratorium³ og selv kan oppsøke de gutter som skal trekke dem vekk fra den litt innestengte jentebarndommen (se Bjerrum Nielsen & Rudberg 1994). Men det er også påfallende at hun er i en historisk situasjon hvor det ikke lenger blir mulig å gi seg helt hen til et slikt prosjekt. Hennes moratorium og fristilling fra tradisjoner skal jo ikke brukes til å kapre seg en mann.

Konflikten mellom «hode» og «kropp»

Hun har (allerede) en ny selvfølelse/individualitet å utvikle og ta vare på, som er knyttet til intellektuell prestasjon.

Hennes kroppslige reaksjoner står i veien for det prosjektet, men løsningen er, som vi har sett, *ikke* å fortrenge disse kroppslige reaksjonene (hun vil være «hode», men ikke «madonna»). I stedet får vi nesten inntrykk av en proaktiv prosess, hvor *noen gutter* (de klassemessig og kulturelt «andre») får ta på seg byrden av å være «kropper» helt og fullt, akkurat som kvinner tidligere har gjort samme jobben for menn (og for Simone de Beauvoir, kan man tillegge, fordi hennes lesbiske erfaringer ofte synes å ha blitt beskrevet som «rent kroppslige», til forskjell fra det mer åndelige fellesskapet i det heteroseksuelle forholdet). Er denne form for «dehumanisering» av mannen en forutsetning for den intellektuelle kvinnens tilblivelse? Vil det å etablere seg som subjekt bety at vi nødvendigvis må konstruere noen «andre»? Problemet blir jo bare at denne iherdige konstruksjon av seg selv som subjekt⁴ – i den utstrekning som den også bygger på slike projeksjoner – synes å resultere i en følelse av å *ikke være hel og integrert*, noe Karin Widerberg formulerer som konflikten mellom «hode» og «kropp».

Mitt poeng er at denne mangel på integrering ikke bare handler om et ytre trykk mot kvinner (dvs at undertrykkelsen hindrer dem fra å bli hele personer), men også om indre konflikter av en type som jo ikke er helt ukjent i den mannlige subjektdannelsen heller (jf Lacans splittede subjekt). På den andre siden kan man jo si at historien nettopp *ikke* gjentar seg, *fordi* dette blir en problematikk som settes eksplisitt på dagsorden av den intellektuelle kvinnen selv. Hvorfor har hun denne trangten til å bli «hel», hvorfor mener hun at seksualitet/kropp har denne betydningen for hennes liv som intellektuell kvinne,⁵ og hvorfor nekter hun å feie det hele under teppet slik intellek-

tuelle menn i Vesten vanligvis har gjort (se Rudberg 1996)? Er det bare det faktum at det ikke finnes noe sosialt arrangement som behendig ivaretar splittelsen mellom hode og kropp for kvinner (dvs er det fortsatt mindre *comme il faut* for kvinner å redusere menn til seksuelle service-institusjoner enn omvendt)? Eller er det spesielle forbindelseslinjer mellom seksualitet/kropp og intellekt for kvinner som gjør at interessen for sammenhengen blir så stor? Og hvordan skulle vi i så fall kunne forstå det uten å havne i den rene biologisme?

Fra morsforhold til kvinnefellesskap

Den erotiko-teoretiske underkastelse er ikke bare noe som kan forstås ut fra et kulturelt/sosialt dominansforhold hvor menn er overordnet kvinner. Det er også mulig å se det som uttrykk for en spesiell psykologisk konflikt knyttet til en kvinnelig posisjon i vår kultur. For å forstå dette hos Beauvoir, tar Toril Moi utgangspunkt i den franske psykoanalytiker Julia Kristevas (1994) analyse av «melankoli», som kan forstås som et resultat av at sorgarbeidet som kreves for at barnet skal klare den psykologiske atskillelsen fra moren, ikke fullføres på adekvat vis. Et fullført sorgarbeid vil resultere i at det tapte objektet anerkjennes som «tapt», det blir et «minne» som vi kan ta med oss videre – melankolien betyr at det tapte objektet snarere introjiseres som del av oss og lever videre i psyken som et sort hull som aldri kan fylles. Ifølge Kristeva er de vanligste «kvinnelige» løsningene på dette melankolske dilemma enten å få barn eller å knytte seg til en mann (her vektlegges den «vaginale jouissance») – men også å

«fødes på nytt» via en mann som gir henne adgang til den symbolske orden (gir henne språket). Den intellektuelle relasjonen til en mann vil dermed også ha sterke erotiske/emosjonelle overtoner for en slik kvinne.

Når denne relasjonen ikke fungerer, vil den melankolske posisjonen også komme til uttrykk f.eks i «depressiv skrift», noe som Moi hevder kjennetegner mye av Beauvoirs arbeid. Også Karin Widerberg forteller oss om denne depressive skriving, spesielt i arbeidet med doktoravhandlingen. Det akademiske kravet om å «usynliggjøre seg selv» gjorde skriften død og utvendig, ordene ble separate enheter uten noe engasjerende kitt seg imellom, leserne ble fiender i stedet for medspillere, ordene ville ikke kjede seg inn i hverandre:

«Etter en lengre periode med skulking, bestemte jeg meg for å sitte foran maskinen et visst antall timer hver dag, uansett om jeg fikk noe ned på papiret eller ei. Langsomt, langsomt ble setningene til avsnitt og sider. Og etter hvert lærte jeg å skrive i den formen jeg hadde 'valgt', og til og med synes at det var 'lett'. Det var som om jeg hadde kommet på et knep, som om jeg hadde lært meg å snakke med en annens stemme. Men skrivingen ble likevel aldri lystbestont med denne fremmede stemmen. Tilfredsstillelsen lå i produktiviteten: antall sider, artikler og bøker» (Widerberg 1995, s. 85).

Avslutningen av dette avsnittet antyder også at Karin Widerberg har *sin* erotiko-teoretiske løsning – hun fikk «et sterkt behov for en ny kvinnepolitisk innsprøytning» og reiser til Norge: «Men det var ikke bare kvinneforskningen som lokket, like lokkende var det å få innsikt i en annen type kvinneliv og seksualitet.»

(1995, s. 85). På en måte kommer Karin Widerberg «hjem» hos de norske feministene.

Mer om forholdet til mor

Ifølge Mois analyse er Beauvoirs morsforhold av sentral betydning for å forstå de depressive skriveaksjonene, og hvor Sartre på mange måter blir en erstatning for «mor». Beauvoir beskriver hvordan det å bli stor (og kunnskapsrik) representerer en sår atskillelse fra det moderlige paradiset, helt konkret fordi hun ikke lenger får plass i mors fang: «Jeg hadde en dyster forutelse om alle atskillelsene; alle fornektelsene og svikene som ville komme, og om den lange rekken av mine mange dødsfall» (sitert etter Moi 1995, s. 40). Karin Widerbergs beskrivelse av forholdet til mor er ikke mindre ambivalent: Hun er ekkel mot mor, driver henne til vanvidd og gråter etterpå på sitt rom overveldet av skyldfølelser. At all denne pubertale avgrensningen også handler om å dekke over et savn av samhörighet og en lengsel etter betingelsesløs kjærlighet virker klart: «At mor oppfattet meg som så ulik henne selv . . . tok jeg som et positivt tegn. Samtidig sørget jeg selvfølgelig for at mor følte større samhörighet med de andre og dermed – slik jeg oppfattet det – elsket dem mer» (1995, s. 54). Karin blir sammenlignet med den alvorlige/litt strenge storebroren som tar over som overhode i familien etter fars død – og hun nyter både respekt og en viss underdanighet fra mors side akkurat som ham. Men det var ikke nok: «Trangen til å bli annerledes for ikke å være som henne, undertrykte de sidene av meg som lignet mer på henne. Det gjorde meg trist, og jeg følte meg misforstått hjemme» (1995, s. 54).

Mor er heller ingen intellektuell kvin-

ne – det poengteres at hun ikke kunne hjelpe Karin å velge bøker. Men det fantes under hele oppveksten andre mødre – og de andre hjemmene er interessant nok mer detaljert beskrevet enn det egne.⁶ Spesielt sentralt står hjemmet til venninnen Maria, som hadde en navngitt mor, Carin (Karins egen mor har ikke noe navn i historien), som viste dem rundt i den litterære verden til «vidunderlige leseopplevelser» – og noen av dem er fortsatt Karin Widerbergs yndlingsforfattere. Men kanskje enda viktigere er opplysningene om hvordan den unge Karin oppfattet relasjonen mellom mor og datter i *det* hjemmet, som preget av «lange og inderlige» samtaler på kjøkkenet. Og hvordan Karin selv opplever seg som en forstyrrende inntrenger: «Det føltes alltid som om jeg forstyrret når jeg kom inn gjennom ytterdøra uten å ringe på ... og sto og lyttet i gangen i det stille huset og hørte en svak mumling fra kjøkkenet.» Og enda viktigere: Karin føler at Marias mor ikke liker henne! «Hun var så kort i tonen og sa noen ganger ting som stakk når jeg prøvde å innvinde meg. Det var som om hun gjennomskuet meg. Jeg ville så gjerne bli likt og tatt på alvor av henne» (1995, s. 57). Denne nokså viktige opplysningen farger imidlertid ikke den fortsatte beskrivelsen av Marias hjem (eller av Carin) – tvertimot, beskrivelsen av varme og godhet fortsetter i to sider til og avsluttes med: «Marias hjem ble helt avgjørende for meg i hele oppveksten og ungdomstiden, tror jeg. Det var Hjemmet.» (1995, s. 59) Senere blir det kvinnepolitiske fellesskapet beskrevet på lignende vis (og igjen er det egne hjemmet og familien langt mer anonyme) – sammen med sine lesbiske kvinneforskerkolleger fikk hun «en følelse av å leve noe fullt ut», «velvære, energi og lyst»: «Det var dette møtet med

en vilje til forståelse fra morgen til kveld som fikk meg til å forstå i hvilken uviljens atmosfære jeg hadde levd tidligere» (1995, s. 87).

Oppgjør med kvinneforakten

En stor forskjell mellom Beauvoir og Widerberg er jo nettopp at dette Hjemmet – kvinnefellesskapet som tuftes på både erotisk og teoretisk grunn – faktisk finnes og blir ideologisk oppvurdert (man *kan* få seg en karriere gjennom dette fellesskapet i dagens Akademia). For Karin Widerberg er dette også betydningsfullt som et oppgjør med den kvinneforakt som hun mener har preget henne helt fra gymnastida (jf idealiseringen av de kloke menn). Men kanskje det også handler om en strategi for å bekjempe melankolien? En grunn til at dette kan være en rimelig fortolkning er den *følelsesmessige intensiteten* som skildringene av kvinnefellesskapet får hos Widerberg. Men også det litt *motsigelsesfrie* bildet av kvinnefellesskapet gir noen ganger mistanker om at den opplevde kvinneforakten bekjempes ved hjelp av et aldri så lite snev av reaksjonsdannelse. I denne delen av boka forlater Widerberg stort sett minnearbeid-teknikkens krav om konkrete hendelser og detaljerte beskrivelser av hva og hvordan ting skjer, og begynner å fortelle «lengre» historier. Disse historiene synes også betraktelig mer farget av den feministiske forforståelsen, og mindre variasjonsrike og ambivalente enn f.eks. barndomshistoriene. *Endelig* blir hun både elsket og tatt på alvor av de *interessante* kvinnene, samtidig som *solidariteten* med alle kvinner også kan gi mor en verdifull status – og den dårlige samvitigheten minker. Jeg vet ikke om denne psykiske strategien kan gjenfinnes hos

andre feminister som har hyllet søsterskapet. Men selv om ikke alle inntar en slik melankolsk psykologisk posisjon, så vil kanskje nettopp vår generasjon av intellektuelle kvinner være sterkere preget av den enn andre? Fordi mange av oss (men slett ikke alle) følte oss nødt til å forlate og delvis forakte våre mødre, for å etablere oss innenfor en mannlig verden.⁷

I denne psykologiske historien går løsrivelsen fra mor, som vi har sett, ofte gjennom en mann (jf Kristevas analyse av «melankolien»). For Beauvoir er *faren* nesten hele tiden (etter de første årenes forsøk på å forføre ham med intellektuelle prestasjoner) en motstander – nedvurdert og foraktet. En helt spesiell omstendighet for Karin Widerberg er farens død, som inntreffer når hun er i en alder hvor nysgjerrigheten på verden utenfor blir viktigere. For Widerberg *er* far derfor først og fremst *fravær* – et fravær som på den ene siden gir henne en styrke som andre jenter ikke har (hun kan f.eks. opponere mot kvinneundertrykking uten å trække en elsket far på tærne), men på den andre siden påfører henne doble savn, fordi det ikke finnes noen buffer i forholdet til mor når det røyner på. I det nydelige, triste avsnittet om sorgen etter far forteller Karin Widerberg hvordan klumpen i halsen setter seg fast: «Stemmen min ble forandret, og jeg snakket anstrengt og tjuvt etter det. Og det var også etterat far døde at jeg ble redd for skolefrokosten og for i det hele tatt å spise borte» (1995, s. 28). Savnet av far betyr faktisk at *hennes egen stemme forandres* – den orale forbindelsen til verden som virker så viktig for Widerberg når det gjelder både det å søke kunnskap og formidle den (jf bokslukingen og lengselen etter en «egen stemme» i kvinneforskningen), blir på en måte

brutt, og hun bare kan spise hjemme hos mor, akkurat som en liten baby.

Hva betyr menn for intellektuelle kvinners tilblivelse?

Etter mitt syn kan dette, som i utgangspunktet er en så spesiell livshistorisk erfaring, faktisk bidra til å øke vår forståelse for hvilken betydning menn kan ha for utviklingen av «kvinners» stemmer – uansett om det er far, en lærer man kan identifisere seg med eller et jevnbyrdig fellesskap med en voksen, mannlig samtalepartner. Hos Widerberg er forholdet til far ikke omhandlet som noe som har påvirket hennes forhold til kunnskap, noe som er litt rart med tanke på at hennes kunnskapshistorie ellers er full av «stemme»-metaforikk. Er det noe i dette såre fraværet av den første mannen som kan kaste lys over hennes generelle tendens til å utdefinere et mer «velvillig» mannlig innslag i hennes egen intellektuelle utvikling? Er det derfor menn framstår enten som «abstrakte» rasjonaliteter (og motstandere) eller «konkrete» kropper (og «dehumaniserte andre»)?

Noen kritikere har hevdet at Widerbergs bilder av «det gode kvinnefellesskapet» antyder en «separatistisk» løsning for intellektuelle kvinner (se f.eks. Rothstein 1996). Etter mitt syn er dette i så fall en høyst temporær løsning for Widerberg – en «fase» som må ses i lys av den utviklingshistorien som hun (og andre intellektuelle kvinner i hennes generasjon) har gjennomlevd. At denne fasen allerede er på vei til å «overvinnes» er også tydelig. Kvinners nye individualisering – dvs at de mer og mer opptrer som individer i stedet for som kollektivt kjønn – betyr at nye forskjeller etableres også innenfor «kvinnefellesskapet».

Noen av Widerbergs skarpeste kritikere har vært kvinner (se f.eks. Carlhamre 1995). Slike reaksjoner kan være mer eller mindre rimelige (og akkurat Carlhamres anmeldelse var jeg dypt uenig i), men de kan sjelden reduseres til patriarkalsk maktutøvelse (uansett hvilket kjønn som står for dem). Tvertimot handler det om en ny *formulerbar* uenighet mellom kvinner og også innenfor selve den feministiske diskursen.

Kinners nye individualisering – og i en viss utstrekning er den intellektuelle kvinnen symbol for nettopp denne individualiseringen – vil skape nye grenser og nye allianser, og antageligvis *både* medføre økt polarisering mellom visse kvinner og økt samstemmighet mellom noen kvinner og noen menn. Dette er i seg selv ytterligere et tegn på «normaliseringen» av den intellektuelle kvinnen. Og kanskje vil denne nye kakofonien av stemmer – hvor også *kryss-kjønn* *lytting* blir mulig – bidra til at både kvinner og menn kan oppdage andre stemmer enn den egne, uten å føle at den egne stemmen derved blir overdøyyet og kvalt? For hvordan skal vi ellers overskride det vi allerede vet om oss selv? Jeg vil tro at dette blir spesielt viktig i neste generasjon av intellektuelle kvinner, som nå stormer inn på universitetene med de beste karakterene til de mest ettertraktete fagene og med en kulturell kompetanse tilpasset vår tid (se Frønes 1996). Disse nye intellektuelle kvinnene vil tross alt leve i en annen akademisk verden enn vår generasjon har gjort. En verden, hvor bl.a. kvinner som Simone de Beauvoir og Karin Widerberg etter hvert vil bidra til å sette dagsorden på et nokså selvfølgelig vis.

Monica Rudberg
professor

Pedagogisk forskningsinstitutt
Universitetet i Oslo

Litteratur

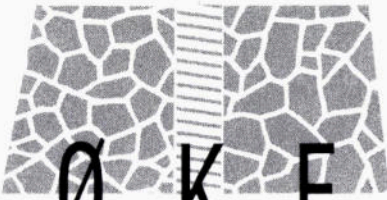
- Bjerrum Nielsen, Harriet og Monica Rudberg. Hello Fatty. I *Psychological Gender and Modernity*. Scandinavian University Press, Oslo 1994.
- Bjurström, Erling og Monica Rudberg. Hungry heart – om modern kvinnlighet og manlighet på väg. I *Filmhäftet* 1/1996.
- Bourdieu, Pierre. Den biografiske illusjon. I *Kontext*, nr. 52/1988.
- Carlhamre, Maria. Könet hänger i luften. Recensio, *Dagens Nyheter* 15.11.1995.
- Frones, Ivar. Revolusjon uten opprør: Kjønn, generasjon og sosial forandring i Norge på 1980-tallet. I *Tidsskrift for samfunnsforskning* 1/1996.
- Haug, Frigga. *Female sexualization*. Verso, London 1987.
- Korslund, Kjetil. Professorens egne sexopplevelser. I *Morgenbladet* 9.–15. juni 1995.
- Kristeva, Julia. *Svart sol*. Pax, Oslo 1987/1994.
- Moi, Toril. *Simone de Beauvoir. En intellektuell kvinne blir til*. Gyldendal, Oslo 1995.
- Rothstein, Bo. Instängda i sitt kloster. Öppet brev till Karin Widerberg. I *Dagens Nyheter* 12.1.1996.
- Rudberg, Monica. The researching body. I *European Journal of Women's Studies* 1/1996.
- Segal, Lynne. *Straight sex*. Verso, London 1994.
- Widerberg, Karin. *Kunnskapens kjønn*. Pax, Oslo 1995.
- Äström, Lissie. *I kvinnoled*. Liber, Lund 1987.

Noter

- ¹ Både Beauvoir og Widerberg har mott reaksjoner hvor nettopp det faktum at de «stikker seg ut» synes å gjøre noen ganske rasende. Moi har mange eksempler på den latterliggjøring som Beauvoir ble utsatt for i presse og

Akademia. For Widerbergs vedkommende er det en interessant ambivalens som kommer til uttrykk f.eks. i *Morgenbladets* famøse artikkel («Les om professorens egne sexopplevelser», illustrert av et bilde med en naken kvinne omgitt av ymse peniser) – hvor hun straffes både for at hun forteller en altfor *velkjent* historie preget av den feministiske retorikk, og dels fordi hun framhever *sine* erfaringer som spesielt interessante.

- ² Begrepet blir brukt av Moi for å beskrive Beauvoirs relasjon til Sartre, og hun har i sin tur hentet det fra Michèle Le Doeuff's artikkel «Long hair, short ideas» (Le Doeuff 1989, referert i Moi 1995, s. 16).
- ³ «Utsettelse av gjeldsbetaling», red.anm.
- ⁴ Det er jo mulig at nettopp minnearbeidet som metode forsterker en slik konstruksjon/projeksjon, fordi det jo *ikke* handler om den andre, annet enn i forhold til meg selv. Er det derfor kvinner som kjemper for sin subjektstatus liker denne metoden så godt?
- ⁵ Det vil si ikke bare rent generelt, fordi vi alle i dag lever i diskurser som forteller oss at «hele» personer også kan nyte sex, men som del av hennes relasjon til erkjennelse mer spesielt.
- ⁶ I beskrivelsen av dynamikken i det egne hjemmet blir den sosiologiske analysen noen ganger mer framtredd enn minnearbeidet, jf «vi ble tildelt forskjellige roller i familien» (Widerberg 1995, s. 52).
- ⁷ Men det er jo slett ikke entydig; mange beskriver jo i motsetning til Widerberg hvordan disse mødrene var viktige drivkrefter i deres intellektuelle utvikling (se f.eks. Äström 1987) – og det er nok like mye ambivalensen som negeringen som er melankoliens drivstoff. Men kanskje jeg bare prøver å gjøre min egen generasjon kvinneforskere mer interessant, vi er kanskje ikke «the lost generation» – men «the melancholic generation»?



B Ø K E R

Kunsten, makten og meningen med livet

Ved Jorunn Haakestad

Dag Sveen (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*
Pax, Oslo 1995

«Jeg skjønner godt at folk ikke orker å gå på museer og i gallerier. Det er også noe av det kjedeligste jeg kan tenke meg.» Omtrent slik formulerte en nyutdannet, kvinnelig kunstfotograf seg i et portrettintervju til en herværende ukeavis.

Uttalelsen kan stå som eksempel på paradoksene som gjerne hagler når samtalen dreier seg om moderne billedkunst: Den sies å være allmenn, men oppsøkes av få; den spres til folket, men folk ser ikke ut til å bry seg. Når ikke en gang kunstnerne lar seg engasjere av kunsten, hvem engasjerer den da?

Det er kunstens innelukkethet, dens vending mot seg selv, dens karakter av å utgjøre en egen «verden» som danner

Kvinneandel av studentene ved Statens Kunstakademi 1909–1993

1909	28 %
1930—39	30 %
1965—70	47 %
1977	49 %
1988	71 %
1993	62 %

Kilder: Øien 1980:57, NBK 1994:17

(Gjengitt i Dag Solhjell: *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen. Universitetsforlaget 1995.*)

horisonten for det spørsmålet som kunsthistoriker og antologiredaktør Dag Sveen stiller helt innledningsvis: «Hvorfor er den moderne kunsten så vanskelig tilgjengelig?» Antologien er et resultat av Norges forskningsråds tverrfaglige KULT-prosjekt «Møteplasser» som ble gjennomført mellom 1991 og 1994, og bidragsyterne har alle vært deltakere i nettverket.

Som Sveen selv peker på, turnerer boka flere baller i lufta og ikke minst åpner det perspektivet som mer og mindre er felles for bidragsyterne, for en analyse av smakens sosiale historie fra renessansen og fram til vår tid. Kunstnerrollen har fra renessansen vært mannlig definert og knyttet til det offentlige livet. Dette perspektivet ligger implisitt i framstillingen og utgjør ikke et eget tema for Sveens behandling av historien. Derimot setter Dag Sveen det kunsthistoriske begrepet ekspresjonen – uttrykket – under lupen i bokas del I.

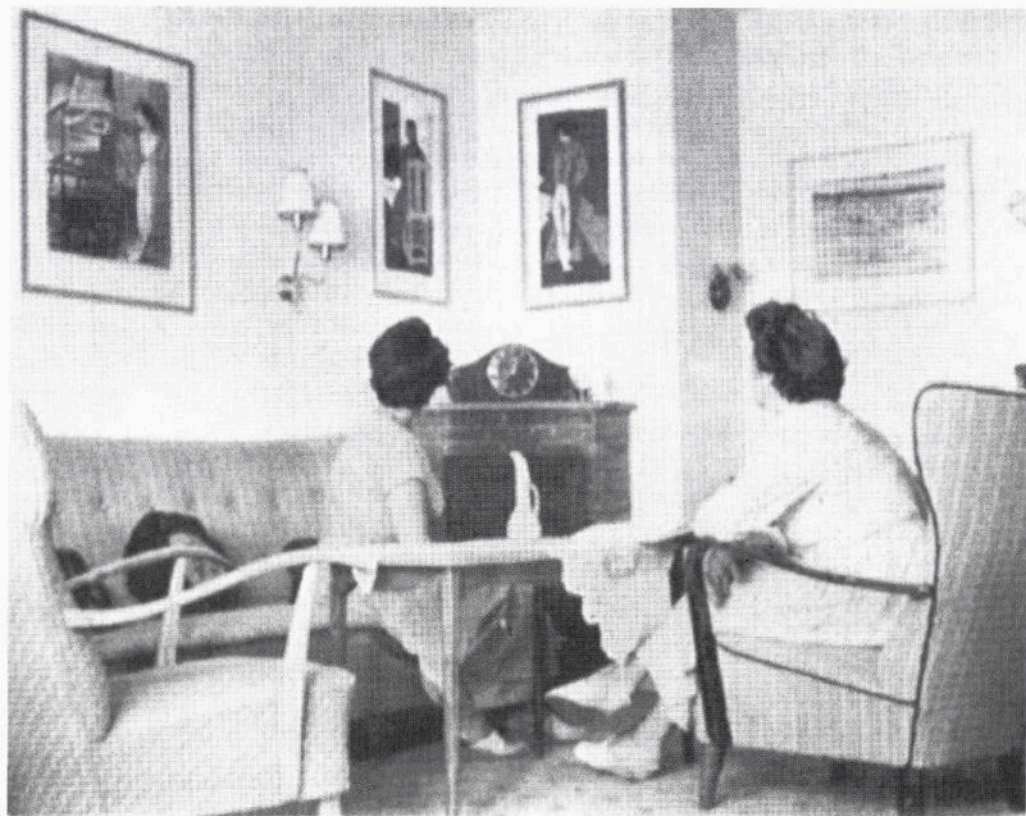
En enhetlig billedkultur

Sveens tematiske grep er godt. Ved å tre ut av den tradisjonelle, kunsthistoriske epokeinndelingen, skaffer han seg et ståsted hvorfra han kan vise radikaliteten i det bruddet som skjedd i billedkunsten i dette århundrets første tiår. Slik får

han oss til å se kunsten fra den italienske renessansen og fram til slutten av forrige århundre som en enhetlig billedkultur, bundet sammen av og fundamentert i kunst som imitasjon. Kunstbetraktning kunne derfor i hele denne «perioden» støtte seg på en billedforståelse med basis i den enkeltes livserfaring og litterære og historiske kunnskaper. Billedrommets regi og dramatisering av kroppens uttrykk, av menneskets gester, positurer, mimikk etc, inviterte så å si betrakteren til medopplevelse og innlevelse.

Sveen viser at det også i dette tidsrommet utspant seg verbale dueller hvor kampen sto om rangeringen mellom form og farge – som ble oppfattet som representanter for henholdsvis fornuft og følelse – i kunstbetraktningen. For heller ikke under denne «enhetlige billedkulturen» var kunstbetraktning en spontan og naturlig ferdighet, men bundet opp i publikums allmenne skolerung og kunstfortrolighet.

Basis for kunstbetraktningen endrer seg radikalt når billedkunsten ved inngangen til dette århundret blir gjendstandsløs og ikke-imiterende. Fra nå av hviler kunstbetraktningen på en eksklusiv visuell, estetisk kompetanse. Betrakterens allmenne livserfaring, eller hennes kjennskap til mytologi og historie, har ingen umiddelbar relevans i betraktning-



TUSENER AV NORSKE HJEM

har fått et vakkert innslag av farger og fest
i form av kvalitetsgrafikk fra

Landslaget Aktuell Kunst

Over 16000 bilder av Nordens fremste kunstnere har funnet sin plass i norske hjem og forsamlingslokaler. Et høyt medlemstall og rasjonelle omsetningsmåter er årsaken til at laget kan selge

ORIGINAL KUNST RIMELIGERE ENN REPRODUKSJONER

Reklamebrosjyre for Landslaget for Aktuell Kunst. (Kilde: Dag Sveen (red.): Om norsk kunst og kunstformidling. Pax Forlag, Oslo 1996.)

gen av en kunst som har sine egne midler som mål. Når billedkunsten slik distanserer seg fra de framstillingsformene den tidligere var fundamentert i og etter hvert konsentrerer seg om de kunstneriske virkemidlene, medfører dette en ytterligere spesialisering, og slik sett en innsnevring av kunstens kontakt med det allment menneskelige. Kunst er blitt en spesialaktivitet, sier Sveen, og samtidig har den lukket seg om seg selv. Ved å knytte kunstutøvelse og kunstbetraktning til en særegen intellektuell aktivitet ble samtidig fundamentet lagt for at kunsten kunne bli et felt for en særlig form for maktutøvelse: Kunstutstillinger ble en arena for distinksjoner, og kunsten ble et sosialt herskermedium.

Kunsten og den gode smaken

Kunst som sosial institusjon og kunstbetraktning som distinksjonsmiddel er temaet som binder Otto M. Christensens og Dag Østerbergs artikler sammen i bokas del II. Christensen tar kritisk opp den franske filosofen Bourdieus lesning av Kant, en forfriskende kritikk i disse tider hvor kulturforskere i flokk ser ut til å følge sitt franske forbilde. Spørsmålet er om kritikken er rammende.

Personlig leste jeg med større interesse Østerbergs analyse av forholdet mellom Habermas' og Bourdieus behandling av kunstens autonomistatus. Østerberg gir stemme til et tredje standpunkt hvor han ser muligheter for at Bourdieus

konstitusjonstenkning bryter ned Habermas' institusjonstenkning i et felles, avslørende og frigjørende prosjekt.

Det er altså kunstens sosiale preg som distinksjonsmiddel i en pågående (makt-) kamp mellom dominerende og dominerte klasser som binder bokas to første deler sammen. Problemet med denne fokuseringen på kunstens aspekt som distingverende middel eller «sorteringsmekanisme», er at bokas del III, som behandler kunstkonflikter i forbindelse med kunstnerisk utsmykning, på en måte framstår som et altfor entydig fåfengt prosjekt. Man må da ikke på død og liv transportere et herredømmebefengt maktmiddel inn i kirkerommene og ut i den nordlandske naturen, som Oddrun Sæters og Rolf Braadlands artikler handler om.

For det ligger en åpenbar fare for reduksjonisme i en for konsekvent allmenngjøring av Bourdieus forståelse av kunstfeltet. Hans studieobjekt er *smaken* og den *symbolske* makts fremtredelsesformer, og ikke kunst som sådan. Spørsmålet er om et mer praksisorientert studium kunne ha fått bokas bidragsytere til å se ut over de maskuline maktstrategier. Vi vet at kvinner utgjør hovedgruppen av kunstpublikummet. Spørsmålet er om disse kvinnene driver «strategiske rokkeringer i et spill om distinksjoner», eller om de er ute etter *opplevelse, erkjennelse og forståelse*. Som selvreflekterende individer kan det tenkes at de dypest sett har seg selv og meningen med livet som tema. Men om dette er boka taus.

Nyttig, men gammelt nytt

Ved Linda May Myklebust

Anna Lena Lindberg (red.):

Konst, kön ock blick

Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernismen

Norstedts förlag, Stockholm 1995

Anna Lena Lindberg har samlet en rekke sentrale artikler innenfor feministisk kunsthistorisk forskning og fått dem oversatt til svensk. Dette er første gangen de utgis på et skandinavisk språk. Hun åpner boken med Linda Nochlins «Why Have There Been No Great Women Artists?». Nochlins artikkel fra 1971 er blitt en klassiker man ikke kommer utenom. Ellers har hun laget en god blanding av viktige bidragsgivere: Carol Duncan, Norman Bryson og Griselda Pollock ville også vært selvsagte valg for meg, dersom jeg skulle ha tatt initiativet til et lignende prosjekt.

Linda Nochlin forsøker å finne årsaken til at det ikke har vært store kvinnelige kunstnere gjennom å sette søkelyset på kunstinstitusjonen. Det finnes ingen kvinnelige motstykker til Michelangelo, Leonardo, Rembrandt ... Kvinner hadde f.eks. sjelden tilgang til kunstakademierne, og de få som hadde det, var utelukket fra aktundervisning. På denne måten

forsøker Nochlin å forklare hvorfor kvinnene ikke har oppnådd høy status som kunstnere. De manglet forutsetningene for å bli store kunstnere, ikke fordi de var kvinner, men fordi de som kvinner ble stengt ute fra det gode selskap. I de 25 årene som har gått siden Nochlin skrev denne artikkelen, har den vært trukket frem hver gang den etablerte kunsthistorikeren setter kvinner og kunst på dagsordenen. Artikkelen er uten tvil viktig, men den skyver en del essensielle problemstillinger i skyggen. Den tar ingen oppgjør med de ideologiske strømninger som gjennomsyrrer diskusjonen om hva som utgjør stor kunst.

Bilderammen og rammen for bildene

I ettertid har andre kunsthistorikere med interesse for kjønnsperspektivet tatt ett skritt videre. Kunsten kan brukes til å analysere hvordan maktforhold i samfunnet naturliggjøres. Dette er sentralt i de øvrige artiklene i antologien. Patricia Simmons tar for seg renessansens portrettkunst, og viser hvordan kvinner gjennom portretter blir gjort til objekt for

det mannlige blikket. Simmons trekker blant annet frem profilportretter, hvor kvinner ikke møter tilskuerens blick, og i stedet blir underkastet det. Kvinnene blir bokstavelig talt begrenset av rammen av bildet. Det mannlige profilportrettet ble kun brukt en kort stund, før man gikk over til å portrettere menn med ansiktet vendt i 3/4 profil. I disse portrettene kan man se dem inn i øynene.

Griselda Pollocks analyser viser hvordan bilderammen utgjør et sluttet univers for kvinner. Pollock påpeker hvordan kvinners bilder skildrer kvinner i et lukket og skjermet univers. Kvinnene sitter i hager eller i stuer. Motivvalgene viser hvilket avgrenset liv borgerskapskvinner levde på 1800-tallet. Verden utenfor er noe de bare aner, men som de ikke har mulighet til delta i.

Carol Duncan artikkel analyserer hvordan kunsten trekkes inn i en ideologisk «kampanje» når nye ideer lanseres og naturligjøres. Bilder av lykkelige familier og kvinner som var tilfredse med morsrollen var ikke en avspeiling av 1700-tallets sosiale virkelighet eller datidens allment aksepterte ideal. Ved hjelp av kunsten skulle et nytt familiebegrep fremstå.

I «Att re-turnera blicken» tar Leena-Maija Rossi for seg hvordan tre kvinnelige kunstnere på 1980-tallet bruker billedmediet til å avsløre ideologiske strømninger som tilskueren tolker som naturlig. Avbildninger av kvinner er ikke en nøytral praksis, noe som kommer tydelig frem i Cindy Shermans serier av «Stills». Med seg selv som motiv, viser Sherman hvordan kvinner struktureres og formes gjennom de kodene som ligger i fotografiet som medium.

Norman Bryson bruker stilleben-genren til å sette søkelyset på hvordan ideologiske strukturer naturligjøres.

Stilleben-maleriet har ikke blitt viet så mye vitenskapelig interesse som historiemaleriet eller landskapsmaleriet. Bryson spør hvorfor denne genren er blitt møtt med så stor ambivalens. Gjennom sin analyse finner Bryson en sammenheng: ambivalensen i forhold til stilleben som genre henger sammen med hvordan kjønn konstrueres som kulturelt fenomen.

Gammelt nytt

Denne antologien er nyttig for den som ikke har noe særlig kjennskap til feltet. Ingen av bidragene er originalt skrevet for dette formålet. Følgelig er alt «gammelt nytt». Med unntak av Leena-Maija Rossis artikkel er alle bidragene lett tilgjengelig materiale: Nochlins, Simmons og Duncans artikler har vært publisert i ulike tidsskrifter fra 1971 til tidlig på 1990-tallet, og siden har de vært gjengitt i en eller flere antologier. Brysons og Pollocks bidrag er kapitler fra bøker skrevet av disse kunsthistorikerne. Kun Rossis artikkel har til nå vært mindre tilgjengelig. Den stammer fra en katalog i forbindelse med en utstilling av Louise Lawler, Cindy Sherman og Laurie Simmons i 1993 som ble holdt i Kunstnerens Hus i Oslo og i Museet for nutidskunst i Helsingfors. Rossis artikkel fortjener absolutt å bli mer utbredt og er derfor en verdifull del av antologien.

Når fem av seks artikler allerede er tilgjengelige, kan man spørre om det er nødvendig å oversette dem til et skandinaviske språk. Vil målgruppen dermed bli større? Er det språkbarrieren (engelsk!!) som gjør at kjønnsperspektivet i kunsthistorien har en marginal plass? Det er sannsynlig at boken først og fremst vil bli lest av de som har interesse for feltet, og for dem er dette gammelt nytt. Faktisk

var det bare Patricia Simmons bidrag jeg ikke kjente til fra før. Siden Rossis bidrag opprinnelig var en del av en utstillingskatalog, er det ikke sikkert at så mange har hatt anledning til å lese den. For mange vil hennes artikkel være det eneste nye innslaget.

Dette er et hederlig forsøk fra Lindbergs side. Spørsmålet er om det heller burde satses på nye bidrag, fortrinnsvis fra Skandinavia. Arbeid gjort på hjemmebane ville kanskje vekke mer oppmerksomhet enn gammelt nytt, og ville fungere som en stimulans for dem som arbeider på dette feltet.

Vi trenger nordisk dialog

Innledningen til boken er skrevet av redaktøren. Her lanserer hun en rekke solide påstander som jeg skulle ønske var sanne, men som ikke ligner den virkeligheten jeg kjenner til. Hun åpner med å si at kvinnelige kunstnere er blitt synlige og at deres arbeider er «selvsagt» like så interessante som deres mannlige kollegers. Videre går hun så langt som til å si at det er umoderne å konsentrere interessen omkring kvinner i f.eks. en bok om samtidskunst:

Det är svårt, för inte säga omöjligt, att idag låtsas som om konstens ordning är den manliga västervärldens historia. Am-

bitionen att åstadkomma *en* giltig kanon tillhör det förgångne. I stället handlar det om många infallsvinkler ur ett flertal perspektiv, som ras, och kön. (s. 9)

Gid dette hadde vært tilfellet! Har man virkelig kommet så langt i Sverige? I så fall fortoner landet seg som et paradys for feministiske kunsthistorikere. Så vidt jeg vet, er det kun i små miljøer – i USA og Storbritannia – at en slik åpenhet gjør seg gjeldende. Generelt sett er kunsthistoriske forskningsmiljøer preget av en konservativ tro på kanon, hvor kvinnes plass er fraværende, eller i beste fall marginal.

Om artiklene i boken sier Lindberg at de viser eksempler på hvor fruktbart kjønnsperspektiver er både når det gjelder kvinners og menns kunst, og når menn og kvinner fremstilles. Dette er et felles trekk ved artiklene.

Lindberg formulerer sin intensjon med antologien slik: «Den vill bidra till att öppna og omformulera konstvetenskapens innehåll och gränser» (s.10). Om boken ikke vil ha en revolusjonerende effekt i de nordiske, kunsthistoriske miljøer, vil den kunne føre til at enkelte får øynene åpnet for hva feministisk kunsthistorisk forskning kan bidra med. Å rokke ved kunsthistorikernes innhold og grenser vil imidlertid kreve mer enn bare én samling artikler. La oss lage en nordisk!

«I urokkelig konstellation skal de staa, farveflekkene»

Ved Elin Svenneby

Marit Lange: *Harriet Backer*
Gyldendal, Oslo 1995

«Skriv en bok om Kitty Kielland. Boken om Harriet Backer er allerede skrevet.» Litt omformulert var dette rådet Else Christie Kielland ga Marit Lange under henvisning til sin egen bok fra 1958. Når det likevel ble Harriet Backer også Marit Lange ville skrive om, ble det derfor viktig for henne å distansere seg fra Christie Kiellands bok og dens tidshorisont. Kitty Kielland har fått stor plass i boken, som hun fikk det i Harriet Backers eget liv. Lange har ikke villet vise oss Harriet (hun er på fornavn med henne) som ensomt geni, men som billedskaper i en stor kunst- og kulturkrets. Metoden hun har valgt fletter malerienes tilblivelse sammen med brev og andre kilder fra UBs håndskriftsamling. Langes fortelling er krydret med anekdoter. Liv og arbeid går i ett, fra kunstnerens første møte med likesinnede, til sorgen når de begynner å dø fra henne i alderdommen. Selv overlevde hun de fleste med sine 87 år.

Lange understreker tidsforskjellen mellom sin og Kiellands tekst. Selvføl-

gelig er bøkene ulike. Men våre forventninger om en *situert* eller *posisjonert* 1990-tallstekst med refleksjon over eget perspektiv, innfris ikke. I det solide forskningsarbeidet diskuteres ikke forfatterens eget ståsted direkte. Vi forstår likevel at Lange ikke ønsker å oppfattes som feminist, og at hun tilstreber intellektuell nøkternhet.

Fire søstre, far og mor

Harriet Backer ble født 21. januar 1845 i Holmestrand. Det hele begynner klassisk med slektshistorie og familieportretter som viser overklassebakgrunn i et hjem med klaverer. Men lille Harriet følte seg mislykket blant de fire søstrene, hvorav komponisten og konsertpianistinnen Agathe (Backer Grøndahl) skulle bli like kjent som hun selv. Agathe var det muskalske vidunderbarnet, mens Harriets modning foregikk over lang tid. Hun trodde lenge at hun skulle bli forfatter, og hun var en religiøs søker. Dette dokumenteres i hennes etterlatte papirer, som det er mange av.

Familien flyttet av økonomiske års-

ker til Kristiania da Harriet var 13 år. Harriet var nært knyttet til faren, og hun plagdes over å måtte oppleve at denne mannen, som hadde et sterkt prestekall, «skuslet» bort sine muligheter i forretningslivet. Hun gikk i Autensieths pikeskole og var særlig god i språk. I konfirmasjonstiden ble hun dypt engasjert av altergangen og de kirkelige sakramentene. Hartvig Nissens ettårige guvernanteskole ga henne den høyeste formelle utdanning en kvinne den gang kunne få. Så bar det utenlands, som anstand for den musikkstuderende Agathe, til Berlin og Düsseldorf. I to år studerte hun selv ved Eckersbergs malerskole i Kristiania, for så å være ansatt ved Nissens guvernanteskole det året hun fylte 18.

På sine reiser med Agathe benyttet Harriet tiden til å besøke de store kunstmuseene og kopiere gamle mestere. Hun kopierte også på Nasjonalgalleriet, og malte portretter på bestilling i Bergslisens atelier i årene 1871–1874. Likevel skrev moren i brev til søsteren Margrethe at hun ikke syntes at Harriet interesserte seg for å fullføre noe. Og da Harriet deltok på elevutstillingen sommeren 1872 med sitt første, betydelige arbeid, skrev moren til Margrethe at hun «likte Asta Nørregards bilder bedre».

Kitty Kielland og Eilif Peterssen

På oppfordring fra Bergslis tok hun endelig, 29 år gammel, spranget ut i Europa uten Agathe ved sin side. Målet var München, som nå var på moten etter Düsseldorf. Planen var å bli der i et års tid, men det ble fire. Vi må et øyeblikk tilbake til selve reisen som foregikk i oktober 1874. Harriet Backer og Gyda Dahm reiste sammen til München for å studere kunst. Tilfeldighetene ville at de



*Harriet Backer, malt av Eilif Peterssen, 1878.
(Kilde: Anne Wichstrøm: Kvinner ved staffeliet.
Universitetsforlaget 1983.)*

møtte Kitty Kielland og Eilif Peterssen på samme tog. De tilbrakte en lystig dag sammen i Hamburg, før deres veier skiltes. Men, som vi vet, skulle de møtes mangfoldige ganger siden. «Mange var de kneiper de kom til å besøke sammen,» sier Marit Lange, men tilføyer: «i all uskyldighet, selvfølgelig.»

Kunsten var det viktigste i livet for Harriet. Ifølge familietradisjonen skulle nettopp Eilif Peterssen ha fridd til henne, og hun med tungt hjerte ha sagt nei, for å ofre seg for kunsten. Lange holder en annen versjon åpen: Kanskje fant en avklaring sted mellom dem sommeren 1878, der det ble klart at Eilif Peterssen ikke kom til å fri til henne, noe hun i hemmelighet hadde håpet. Forholdet til kunstnerkollegaen forble uansett varmt. Både familien og forskeren får med dette fram et underliggende budskap om at Kitty og Harriet ikke var samboende i vår

forstand av ordet, i sine «yndige atelier-hjem».

Fra Bergslie til Bonnat

Avsnittet om etableringen i München, hvordan de fikk tak i husvære, atelier og lærere, viser kunstnernes avhengighet av sosiale nettverk. Eilif Peterssen var Harriets viktigste lærer i disse årene. Han var hennes fremste forbilde både når det gjaldt motivvalg og malerisk utfoldelse, og også den som la til rette i det praktiske liv. I bildene fra denne tiden anvender hun et velkjent skjema fra samtiden: den ensomme kvinnen ved vinduet som drømmer om noe bortenfor hverdagen, og som lengter etter det ukjente. I stil og form er maleriene preget av Bergslies undervisning: stemningsfullt romantiske i sitt innhold og realistiske i gjennomføringen av detaljene. Det store og følelsessterke bildet *Avskjeden*, som henger i Nasjonalgalleriet, ble til i München. Det fikk rosende omtale i tyske aviser, og ingen kunne lenger tvile på hennes begavelse eller på alvoret i hennes bestrebelser, sier Lange.

Harriet Backer brøt opp fra München i oktober 1878 og flyttet til sin søster Inga, som nå var bosatt i den nye kunstnerbyen: Paris. Her ble samtidsscener i historiske interiører hennes foretrukne motivkrets. Hun fikk arbeide i madame Trelats atelier, og kunne nyte godt av den store Bonnats korrektur. Det var han som sa om Harriet at hun var *født maler*. Det var også Bonnat som sørget for at de kvinnelige elevene fikk de samme mulighetene som sine mannlige kollegaer, sier Lange. Hun benytter anledningen til å distansere seg fra «nyere, feministinspirert kunsthistorisk litteratur» som hevder at kvinners undervisningstilbud var dårligere enn menns. Kvinnene hadde rik-

tignok ikke adgang til de statlige akademiene, men oppfatningen om at de private skolene som var beregnet på kvinner, oftest ga dårligere undervisning enn tilsvarende malerskoler for menn, tar Lange avstand fra. «I Paris var det et mylder av private atelierer både for kvinner og menn – og naturlig nok av varierende kvalitet,» sier hun. Men, som nevnt, for å finne frem i mylderet til gode skoler var det nettverket av menn en først og fremst måtte skaffe seg adgang til.

Men har en kvinne adgang til stipendiene?

Med maleriet *Solitude* fra 1878–80 kom Harriet Backers gjennombrudd på Salongen, den årlige, offentlige kunstutstillingen i Paris. Avisen *Le Soleil* skrev rosende ord og kalte det en glimrende debut. Andreas Aubert var en viktig norsk kritiker for Backer. Han ga henne strålende anmeldelser, kommenterte også kvinnesaken og stilte offentligheten til veggs: «Men har en Kvinne Adgang til École des Beaux-Arts? Til Stipendierne, som der uddeles? Til Konkurransen om et fireaarigt Ophold i Rom? Mig bekjendt, er der intet gjort for Kvindernes kunstneriske Uddannelse udover den mere elementære og kunstindustrielle. Chancerne for en Kvinde til at naa den høieste Udvikling af sin Kunstneriske Evne er ikke som en Mands.» Men, kommenterer Lange lakonisk, på ett punkt var iallfall forholdene like for begge kjønn i Norge på den tiden: det fantes ikke noe statlig kunstakademi for noen av dem!

Sommeren 1884 malte Harriet og Kitty på Jæren. Oppmerksomheten var vendt hjemover. Marit Lange antyder at Harriet Backer kan ha vært en smule utspekulert. *Klestørk*, et ufullført bilde

fra 1884, ble signert «1886», og det først i 1914, da det ble vist offentlig på separatutstillingen. Et ufullført arbeid fra 1884 kunne ha mange likhetstrekk med tidens moderne maleri i 1914, sier Lange. Nå framsto Backer som talskvinne for den frie fargekunsten i dette århundret – med et tredve år gammelt maleri! Langes konklusjon er muntert ironisk: «den senere signaturen viser hvorledes hun etterhvert endret oppfatningen av sitt eget maleri i pakt med de nye stilretninger ved begynnelsen av det tyvende århundre.»

«Det bedst malte rødt i norsk kunst»

Kitty Kielland var blant stifterne av Norsk Kvinnesaksforening i 1884, men skal raskt ha blitt «lidt kjed af ordet kvindesag eller emancipation», siterer Lange fra Kittys brev til Jonas Lie i februar 1885. Hun var på dette tidspunkt allerede på vei inn i de stemningsfulle landskapene vi forbinder med 1890-årenes nyromantikk. «For en gangs skyld var det en kvinnelig kunstner som ledet an i utviklingen,» sier Lange. Samtidig ble Harriet Backers *Landskap med rødt hus* omtalt av Fritz Thaulow som «det bedst malte rødt i norsk kunst». Kitty tok initiativ til kunstnerkolonien på Fleskum sommeren 1886. Hun var nå blitt 43 år, og Harriet 41, «og ekteskapelige problemer var de lykkelige foruten,» sier Lange.

Chez moi fra 1887 ble Harriet Backers siste, store Paris-bilde. Det fikk sølvmedalje på verdensutstillingen. I denne tiden pleiet Harriet Backer og Kitty Kielland omgang med personer som Bjørnstjerne Bjørnson og Arne Garborg – og diskusjonene bølget. Garborg inntok en kritisk holdning til kvinnesaksforeningens puritanske holdning til sek-

suell frihet, noe som ikke gikk Kitty Kielland hus forbi. Garborg skrev i et av sine brev fra Paris at Kielland og Backer «alltid hev so mykje å seia på mannfolka», og at «frøken Kielland» var verst! Selv om han innrømmer at «dei kann ha rett i somt av det dei seier», synes han likevel det er «harmelegt å høyra det av kvinnfolk . . . (for) desse kvinnfolka vert so vise no, at det snart må bli uråd å vera til for oss mannfolk».

Forholdet til andre Backer-tolkere

Marit Lange kommenterer andres tolkninger av Backer underveis. Til tider blir forholdet til Christie Kiellands bok slit-somt. Det synes som om Lange ved enhver anledning må stille seg i opposisjon mot forløperen, bli hennes motstander for å legitimere sitt eget prosjekt, noe som kommer til å forstyrre den velskrevne fortellingen som binder kildematerialet sammen.

Og også feministiske kunstteoretikere får sine pass påskrevet: « . . . det lar seg ikke benekte at mange av fremstillingene er preget av et så sterkt kvinnepolitisk engasjement at de sier mer om kvinnen av i dag enn om fortidens kvinner,» sier Lange, og belegger det med sitater fra Harriet Backer selv, som dette: «Jeg synes jeg tjener kvinnesaken best ved å konsentrere meg som en mann.» Anka Ryalls tolkninger får gjennomgå: «Det finnes ingen holdepunkter som kan støtte opp om en så ytterliggående kvinnepolitisk fortolkning som den Anka Ryall underlegger det stemningsfulle interiøret *Ved lampelys*.» Ryalls brøde består i å spekulere over *hvilken opplysning* det vel kan være, som synes å komme fra boka kvinnen leser i. Når sant skal sies, vet



Marie Bashkirtseff: «Académie Julian», ca. 1880. Bildet viser en av de overfylte dameklassene på den tiden da også flere norske kvinner var elever her, blant andre Harriet Backer, Kitty Kielland og Leis Schjelderup. (Kilde: Anne Wichstrøm: *Kvinner ved staffeliet*. Universitetsforlaget 1983.)

ikke Lange mer enn Ryall svaret på dette spørsmålet, selv om hun forsøker å gi inntrykk av det. Like gjerne kunne hun ha knyttet det til det Harriet Backers ord til Garborg: «naar det siges os saa uafledeligt af Heltene i Eders Bøger at vi er bare ækle, afskyelige og ganske uden Værd som Mennesker, hvor skal vi saa faa Mod til at gi Eder noget Indblik i os.» Kanskje kvinnen ved lampen skaffer seg mot ved lesning av f.eks. Camilla Collett, som de også omgikk med.

Kunstteoretiske problemer

Og jeg får problemer med det mer

kunstteoretiske stoffet. Diskusjonen om forholdet mellom vår umiddelbare oppfattelse, hva vi tror/vet, og hva som er sant, er svak. Det finnes liten sammenheng i resonnementene omkring slike kunstfilosofiske grunnlagsproblemer. Når Lange omtaler det som en *selvmotsigelse* at den faste formen kunne forbindes med et impresjonistisk helhetssyn, er det det viktige ordet «tilsynelatende» som redder henne. Snarere er fenomenet *dialektisk* og overskrider logikkens enten-eller: her er streng form og spillende farge, slik det også kunne sies av Backer selv: at farvefleckene ble stående i *urokkelige konstellasjoner* (s. 143).

Bokas fargerike person- og kunstner-skildringer synes å gjøre analysen av *maleriene* mindre vesentlig. Marit Lange griper (som Else Christie Kielland!) fatt i det formelle: oppbygningen, trekant-komposisjonene etc., og det gjentas at bildene ikke skulle ha noen *handling*. Nei, i det ytre har de vel heller ikke det, og ligner derfor også mer på kunstarter som musikk og poesi, enn på den fortellende prosa. Men Harriet Backers bilder er figurative. Fargene finnes ikke uavhengig av tingene og deres faste former. I kraft av sin eksistens beretter de om lyset, det samme lyset som lar tingene fremtre i vår verden. Var det *lyset selv* hun higet mot, og vendte seg etter, det lyset som ikke lar seg fange i noe bilde, men som er bildets betingelse? At vi i kunsten står «foran underet», som Erik Werenskiold sa, kan sies å være en sannhet med dobbel mening. Harriet Backer grublet over religiøse spørsmål som sjelens ungdommelighet ved døden og dens egentlige bolig. En kristen platoniker?

«For min Malermaade er ikke let»

Nyromantikken brakte Harriet Backer tilbake til Norge, til norske landskaper, men særlig til kirkene og deres interiører. Barnedåp og altergang har en sentral plass i maleriene framover. Hun maler i Tanum kirke, i Stange kirke, i Mariakirken i Bergen, og betraktet barnedåpsbildet fra Tanum som sitt hovedverk. Egen malerskole drev hun fra 1890 til 1910. Først da Statens kunstakademi skulle

åpnes, var tiden moden for å gi henne et stipend hun kunne leve av. Hun skulle altså bli 63 år før de økonomiske sorgene avtok. Godt at hun da fikk enda 24 år å male i, hun som ifølge den nære venninnen Hulda Garborg «ikke kunde eksistere et Sted, hvor ikke alt var indrettet paa Arbeide.»

Om *billedanalysen* har sine mangler, har vi likevel med en praktbok å gjøre, der Harriet Backers malerier er samlet, og der vi kan glede oss over gode gjengivelser av originalene. Noe Marit Lange ikke fokuserer på, men som er et eget studium verdt, er hvordan *berøringen* spiller en fremtredende rolle på mange fotografier og malerier. Jeg la særlig merke til Ragna Nielsens hånd på Harriets skulder (s. 22), Harriets på Marie Tannæs (s. 29), Bestemors på «Rødhetten» (s. 31) og datterens og farens varme håndtrykk på *Avskjeden* (s. 68), ja, når en først har oppdaget det, dukker det opp talende hender «overalt».

Harriet Backer var et av disse *nølende* mennesker som aldri blir ferdige i tide; andre måtte vente på henne. Oppslukt av sitt arbeid, merket hun det ikke. Hun slet som kunstner, og sa om seg selv: «Jeg har aldrig fuldendt noget uden Kamp, for min Malermaade er ikke let.» Kanskje var det derfor bildene ble slike «urokkelige konstellasjoner». Hennes siste bilde med den talende tittelen *Evighedsbilledet* ble aldri «ferdig», skulle kanskje ikke bli det.

Kildene synes fortsatt rikholdige; jeg vil tro at det kommer flere bøker om Harriet Backer og kretsen rundt henne. Det vil imidlertid ikke gjøre denne boken uaktuell.

Cora Sandel – flådd og utstoppet?

Ved Kirsti-Nina Frønæs

Janneken Øverland:

Cora Sandel

En biografi

Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1995

«Det er farlig å ha med ord å gjøre. Forfatteren risikerer dessuten å bli flådd og utstoppet etter døden av hvilken-somhelst liten ungdommelig og selv-sikker litteraturdoktor.»

Slik skriver Cora Sandel i 1956 til sin første biograf, Odd Solumsmoen, og sitatet innleder også Janneken Øverlands biografi om en av våre fremste kvinnelige forfattere.

Sara Fabricius (alias Cora Sandel) var hele sitt liv en svært beskjeden og ganske lukket person som ikke snakket om seg selv i utrengsmål. Angsten for å bli vridd og vrent på må sees i sammenheng med den tidens rådende litteratursyn, nemlig at nøkkelen til å forstå et diktverk ligger i mest mulig kunnskap om forfatterens liv og levnet. Den oppfattelsen tok hun på det sterkeste avstand fra, noe som kan være med å forklare hennes etter hvert

frivillige eksil i Sverige og behovet for å holde på psevdonymet Cora Sandel.

Janneken Øverlands program

I et forord som Janneken Øverland kaller «Noen punkter om liv og kunst», gir hun klart uttrykk for sitt program. Hennes hensikt med biografien er å si noe mer om *mennesket* bak tekstene. Hun slår fast at Sara Fabricius var en pioner i sin generasjon, en pioner som prøvde å kjempe seg fri fra de trange rollene kvinner rundt århundreskiftet ble presset inn i. Hun slår likeledes fast at denne frigjøringen fra et mer eller mindre klaustrofobisk mønster, hadde sine konsekvenser og menneskelige omkostninger. Det er disse omkostningene Øverland gjerne vil vise, samtidig som hun vil fortelle om de kunstneriske seirene forfatteren nådde frem til.

Øverland deler biografien sin inn i fem hovedkapitler. Stikkordene er *tid* og *rom*. Sara Fabricius' liv fremstilles kronologisk fra vugge til grav. Parallelt med tidsaksen utvides rommet, fra barndommens begrensede verden, til ungdoms-

tiden i Tromsø der Saras aksjonsradius de første årene utvides, for så å snevres inn igjen ettersom hun nærmer seg gifteferdig alder med dertil hørende strenge normer og økende press på hvordan en «pen pike» fra det dannede borgerskap burde se ut og oppføre seg.

Frihetslengsler og kunstnerambisjoner fører henne så til Paris – «opprørets rom», hvor hun prøver å finne seg selv og sitt eget kunstneriske uttrykk som malerinne.

Det siste hovedkapitlet «En norsk forfatter i Sverige» beskriver sorgen over å måtte forlate maleriet til fordel for det skrevne ord, som i tillegg til å være et billigere og mindre ressurskrevende medium, lettere lot seg kombinere med morsrollen og rollen som «kunstnerkone». Sara Fabricius var i flere år gift med den svenske billedhuggeren Anders Jönsson og hadde en sønn med ham.

I Sverige utvikler hun møysommelig sitt forfatterskap, gjennom faser av tvil på egne evner, depresjoner, søvnløshet, dårlig økonomi, men også glede over å bli anerkjent og lest. Det er særlig i dette kapitlet de menneskelige omkostningene ved den kvinnelige kunstnerrollen kommer klart frem. Ekteskapet oppløses, Anders Jönsson går til sak for å få retten til barnet, og Sara må gå til motsøksmål. Hun vinner til slutt, men saksomkostningene er blitt finansiert ved private lån, og gjeldsbyrden tar nesten kvelertak på henne i lang tid fremover. Hun er eneforsørger, og behovet for penger fører til et evig press om å skrive, noe som igjen fører til at hun i lengre perioder må overlate sønnen til venner og naboer.

I fremstillingen av disse for Sara Fabricius vanskelige årene, viser Øverland seg som en nøktern biograf. Det hadde vært lett for henne som kvinnelig sympatisør, å ta parti for forfatterinnen

mot ektemannen, men hun går ikke i den fellen. Anders Jönsson får også komme til orde gjennom utdrag fra brev og dagboksnotater, og disse vitner om en hengiven far og et reflektert menneske. Øverland lar saken tale for seg selv, det blir opp til leseren å trekke slutninger.

Hvor blir det av Alberte?

Den alminnelige leser, som helst forbinde Cora Sandels navn med Alberte-trilogien, kan undervegs i lesningen lure på når Øverland skal komme inn på Alberte-bøkene. Den tradisjonelle oppfatningen har jo vært at fortellingen om Alberte i store trekk kan leses selvbiografisk, til tross for iherdig motargumentasjon fra forfatterinnen selv. Øverland holder imidlertid fast ved sitt prosjekt. Omtalen av forfatterskapet kommer der det kronologisk hører hjemme, nemlig i siste kapittel: «En norsk forfatter i Sverige».

For Janneken Øverland blir det viktig å understreke *forskjellene* mellom Sara og Alberte, samtidig som hun reflekterer over sammenhengen mellom liv og diktning. Øverland hevder at Cora Sandel tilhører en fransk litterær tradisjon som kan føres tilbake til Montaigne, – «en tradisjon der det er en selvfølge at det går an å generalisere om det menneskelige ut fra ett liv – ens eget. Fordi hun går til bunns i det som Søren Kierkegaard kalte 'hin Enkelte', treffer hun mange.»

Biografier – og hva så?

Ved siden av å skildre mennesket bak tekstene, bør en dikterbiografi, etter min mening, inspirere til lesning og fordypning i forfatterskapet. Til tross for en til tider tørr skrivemåte, virker Janneken Øverlands bok slik på meg. Det skinner

tydelig igjennom at biografen har et nært og inderlig forhold til Cora Sandels tekster, pluss solide kunnskaper. Hun uttaler seg med autoritet om Sandels særpregede stemme og det nyskapende i hennes litterære form.

For min egen del kan jeg si at Øverlands bok har gitt meg ny innsikt i forfatterskapet og større forståelse for mennesket bak kunstneren. Biografien er i

tillegg rikt illustrert, både med fotografier og en enestående samling av forfatterinnens egne malerier, noe som bidrar til å øke leseleden.

Cora Sandel – flådd og utstoppet? Nei, Øverland beholder gjennom hele løpet en respektfull og samtidig kritisk distanse til privatpersonen Sara Fabricius. Her finnes verken dyneløfting eller pikante historier. Hun kan hvile i fred.

LITT AV HVERT

Henders gjerning

For noen uker siden besøkte jeg min 82 år gamle mor. Hun bor på en annen kant av landet, så det blir lenge mellom hver gang vi møtes. På spørsmål om hvordan hun hadde det, svarte hun som så ofte før: «Å, en skal ikke klage.» Et karakteristisk svar for hennes generasjon.

Langt ute i samtalen lot hun meg forstå at hendene ikke lenger var som de skulle. Kraften var borte, og hun kunne knapt skjære brød. Å knappe igjen en bluse eller jakke var blitt nesten umulig, for ikke å snakke om å skrive. Jeg hadde nok forlenget registrert det hun fortalte, men hadde vel ikke villet se det på ordentlig. Hun hadde alltid vært så sterk, og mødre lever jo sine liv uten alder. Men nå så jeg det. Hendene som en gang stelte unger, vasket klær, melket kyr, skar korn, spant, strikket, sydde, vevde – nå var de «ikke som de skulle lenger».

Til slutt sa hun: «Det verste blir hvis jeg må slutte å hekle.» Blikket fortalte meg at dette var alvor. Langt borte skimtet jeg et rom der et menneske satt med hendene i fanget. Jeg kjente

at vi var to som så det rommet.

Jeg hadde visst at håndarbeid hadde vært henne kjært gjennom hele livet, og at det var heklingen som hadde fylt dager og kvelder nå i alderdommen. Stabelen med sengetepper, duker, brikker, grytekluter og bånd må ha blitt formidabel. Mesteparten var gitt bort til barn og barnebarn, venner og kjente. Og hver gang ga hun noe av seg selv, noe som hadde gått gjennom hennes hender og sinn og som var fint å se på.

Jeg forsøkte å huske tilbake og mintes at mamma alltid hadde et håndarbeid framme. Jeg husket mønsterstrikkete jakker og gensere som ble sendt til en fabrikk i Bergen. Betalingen var latterlig, men noe var i de dager mer enn ingenting. Jeg husket de fargesterke garnhespene som kom i store, myke postpakker. De lå sammenpresset som klynger av åmer, som om litt ville folde seg ut, blandes med andre og forvandles til håndstrikkete sommerfugler. Når hespene skulle nøstes opp satt vi ungene med utstrakte hender som små insekter, mens garnet løp i en tynn stråle fra våre to følehorn. Og jeg husket de fargerike

koftene som ble pakket i grått papir og sendt den fremmede oppdragsgiveren. «Handmade» sto det kanskje på en liten lapp når de ble hengt i utstillingsvinduet for å lokke turister. Jeg har senere alltid sterkt mislikt turistgrupper som stanser på det lokale marked i fremmede land for å prute med gamle koner som vil selge sine broderte duker og sjal. Bildet minner litt for mye om strikkekoftene som ble sendt heimefra.

Men hvorfor er håndarbeid så viktig for henne – og millioner andre kvinner over hele verden? Selvfølgelig kan fattigdommen forklare mye. Nøden har alltid vært en god læremester. «Den som ikke vil arbeide, skal heller ikke spise,» sto det i teksten. Håndarbeidet var et arbeid, men samtidig var det fritt for det aller tyngste slitet.

Viktigere var kan hende at håndarbeidet skapte et eget rom – et meditasjonsrom, der ånden og hånden fant sammen i en felles rytme. Tiden strakte seg ut og ble langsommere i bevegelsene. For ei stund kunne en roe seg ned og stenge fjøsstell, klesvask og matlaging ute. En kunne fundere på så mangt der en satt og lot hendene virke. En var til stede og tilgjengelig, men samtidig i et annet rom. I ly av håndarbeidet kunne minner gjenkalles, samtaler fullføres, drømmer formes og næres. Hemmelige tanker kunne streife gjennom sinnets skiftende landskap, som drivende skyer over himmelen.

Mammas håndarbeider minner meg om Kathleen Hawthornes roman *The Scarlet Letter*. Hester Prynne har begått

den dødssynd å få et barn med en som ikke er hennes mann, og hun vil ikke fortelle hvem han er. Dette skjedde i New England ved midten av det forrige århundre, der å føde «et uekte barn» ble oppfattet som en stor forbrytelse. Hester unnslopp såvidt galgen, men ble dømt til å stå tre timer på eksekusjonspeletongen og deretter bære en skarlagensrød A på brystet for resten av livet. Hester broderte bokstaven så vakkert og bar den så stolt at de puritanske anklagerne måtte slå blikket ned. Med nål og tråd vant hun sin verdighet som kvinne og menneske tilbake. En brodert bokstav på brystet fortalte noe som den fattigslige klesdrakten skjulte. A – den første bokstaven i alfabetet – ble for henne kjærlighetens bokstav.

Mellom mammas hender vokste finduken fram. En verden ble skapt med små, små sting – og den var hennes. En oversiktlig verden av farger og mønstre, en verden der sporene etter henne ikke ble skyllet vekk i bunnløse vaskestamper, men kunne leve – lenge. Over det hvite stoffet vokste vakre blomsterenger, en sommer kunne skapes midt inne i alle årstider. Det ga en skjønnhetsopplevelse og en frihet som hverdagen ellers ikke hadde rom for.

Nå satt mamma her og fryktet for at hun måtte stenge døren til dette rommet. Og for første gang hadde hun forsøkt å fortelle meg noe om alvoret og skjønnheten i hendes gjerning.

Inge Eidsvåg

M Ø T E R

SEMINARER - KONFERANSER

**Kvinner i Barentsregionen –
gjensidig hjelp og samarbeid**

Våre næraste naboar i nordaust, den russiske befolkninga på Kolahalvøya, leve i ein armod som vi knapt kan førestille oss. I tillegg bur både dei og oss ein stad i verda der atomkrafta og avfallet frå kraftverka trugar oss med totalutsletting. I dette lyset blir den tradisjonelle industriforureininga som gir synleg skogdaude, grå luft og udrikkeleg vatn for ingenting å rekne . . . !

Ei helg i april vart det avhaldt ein norsk/russisk kvinnekongress i Murmansk med omlag 700 deltakarar frå heile Barentsregionen. Likestillingsrådet i Norge sto som arrangør i samarbeid med lokale styresmakter på russisk side. Hovudfokuset låg på levemåte til dei russiske kvinnene i Barentsregionen.

Sexhandelen, Russlands mest lønsame bedrift

Det første som møtte oss på hotellet då vi sjekka inn på morgonkvisten, var to eldre norske menn med kvar si russiske ungjente (16–18 år) på fanget. Sexhandelen i

alle sine former var eit altoverveldande syn i Murmansk. Vi blei fortalt at alle russiske kvinner i baren og restauranten på hotellet prostituerte seg. Tre av oss norske jentene blei og «kjøpspurt» av tre russiske menn som stilte seg opp rett framfor oss idet vi sette oss i ein sofa i hotellbaren. – Men vi skal vere audmjuke og vakte oss vel for nedvurdering av kvinnene som må ty til sal av kroppen sin for å overleve. Arbeidsløysa er på 51% i Murmansk i dag, og 50% i Russland forøvrig. 80% av dei arbeidslause er kvinner. Det er heilt slutt på det offentlege velferdssystemet som trass alt eksisterte under sovjettida. Det som måtte vere att av pensjonar og trygder i dag, er av symbolsk storleik.

Sexhandelen er den mest lønsame bedrifta i dag i Russland. Det som går til kvinna er så lite at ho må selje kroppen sin kanskje 10–12 (!) gonger i døgnet for å livnære seg og familien sin. Den russiske familien er i krise, og den tyngste børa fell på kvinnene. Ei undersøking vi fekk presentert på kongressen, viste at russiske fedre i dag brukar mindre enn 5 minutt pr. døgnet saman med ungane. 30% av russiske ekteskap er i dag oppløyst etter under 5 år, og uhorveleg mange av

dei som ikkje er lovformeleg oppløyst, er i ei elendig forfatning, med aukande valdsbruk og alkoholisme. Alkoholmisbruket i Russland, som lenge har vore eit stort problem – der familiefaren drikk opp heile løna – får eit stadig aukande omfang med fleire og fleire kvinnelege misbrukarar.

Kong Alkohol er ein forbannelsens medisin når folk ikkje har det greit i liva sine. Dette gjeld over heile verda, men aldri har eg sett så mykje fulle og nedslitte mannfolk som den helga i Murmansk. Midt i solsteiken på sundags formiddag sat unggutar med ei og anna jente mellom seg på parkbenkane i Murmansk sentrum, med vodkaflaskene hellande ned i munnen. Dei har nesten betre tilgang på vodka enn dei har på reint vatn.

Høge aborttal og mangel på prevensjon!

Prevensjonsundervisning og familieplanlegging er nesten fråverande i skulen. Dessutan er tilgangen på prevensjon elendig. Difor er – ikkje uventa – aborttala høge: 200 abortar pr. 100 fødselar, var statistikk vi fekk frå 1990, og det er iallfall ikkje blitt betre i dag. Som om elendigheita ingen ende vil ta, så flyktar stadig fleire ungar frå heimane sine og leve på gata. Mange blir kidnappa og drept.

Nye store sjukdomsepidemiar

Sjukdommar vi trudde var utrydda for godt i vår del av verda, er i dag aukande problem, iallfall i denne delen av Russland. Det dreier seg mellom anna om syfilis, det dreier seg i stor grad om difteri og tuberkulose, og det dreier seg om poliomyelitt. Dette er farlege sjukdommar, særleg i eit land der helsevesenet bare er blitt dårlegare etter Perestrojka.

Atomtrussel over oss alle!

Eg kan ikkje gå over til det positive før eg har sagt nokon ord om atomtrusselen

vi har hengande over oss frå vårt mektige naboland. Det er med oss som med bussguiden vår frå Kirkenes. Då ho fekk spørsmål om kva ho tenkte om dette spørsmålet, sa ho det slik at ho lite og ingenting visste – om atomavfallet, atomrakettane i opplag, dei overfylte og samanrusta lagra og kraftverka i elendig forfatning. Elles var ho interessert i det meste, sa ho, og det fekk vi vitterleg prov for, der ho fortalde «non-stop» på den vanlegvis 5 timar lange bussturen mellom Murmansk og Kirkenes. Ho fortalde om samkvemet og venskapet mellom folkeslaga over landegrensene i dette området, som ikkje tok definitivt slutt før etter andre verdskrig. – Om russarane si hjelp og støtte til finnmarkingane under same krigen. Og ho fortalde om dyrelivet som er så vakker og rikt på sjeldne artar i dette arktiske området. Om forureininga frå Nikkelverket og frå malmproduksjonen i Syd-Varanger. Alt fortalde ho om, bare ikkje om atomtrusselen. Dette hadde si enkle psykologiske forklaring, ifølgje ho sjølv. Det blir for altomfattande og skremmande. Det handlar om liv eller død, intet mindre. Vi klarer ikkje å ta det innover oss, vi fornektar, og prøver å gløyme at det eksisterer.

Men Nikitin-saka og kampen Bellona fører i dette området, blei litt meir konkret for meg, der vi køyrde over denne vakre vidda som like gjerne kunne hatt namnet Finnmark. I dette landskapet såg vi små husskur etter vegen. Desse skura var lager for atomavfall. Tankane det ligg i var overfylte og sunnrusta, og atomavfallet rann ned i grunnvatnet og ut på vegen vi køyrde på. Og bare ein av atomubåtane som låg i Kolabukta, hadde hatt nok atomkraft i seg til å utslette eit område seks gonger så stort som Hiroshimabomba!

Dei russiske kvinnene, umåteleg gjestfrie og varme

Før eg avsluttar denne beretninga frå min

fire dagars tur til naboane i nordaust, må eg seie noko om gjestfridomen og varmen vi blei møtt med. Eg reiste heim med hjarta fylt av nye venskap. Jentene på seminaret eg var med å leia, gjorde djupt inntrykk med sin varme, openheit og interesse for meg og for å lære om norske kvinners liv. Anja og Elena var to av tolkane som følgde oss opp under heile konferansen. Med tolmod og humor var dei oss bi under alle samtalanene med dei unge, russiske kvinnene.

Eg var heldig og var blant dei som siste kvelden før heimreise fekk kome heim til ein vanleg familie i Murmansk by. I ein liten to-roms leilighet på kring 45 kvm, vart vi 11 kvinner vart opp og traktert med mat og drikke i mange timar. Denne familien med «mama» og den nygifte dottera (svigersonen var forvist for anledninga) synte oss ein gjestfridom og glede over å bli kjent med oss, som vi skal leite lenge mellom kvar gong vi opplever i Norge. Ikkje nok med at dei fylte magane og ganen vår med dei lekraste smakar, i tillegg hadde «mama» små gaver til oss da vi gjekk. Det er ein gammal russisk skikk å gi kvarandre gavar, når ein set pris på nokon.

Som sluttord på denne beretninga fekk eg lyst til å sitere Olga, ei av mine russiske venninner. Ho hadde ein gong hatt eit 10-leksjonskurs i svensk. Frå dette kurset hugsa ho bare ei regle, og den er som følger:

«Man skal ha två barn, en flicka och en pojke. Man skal ha två hus, et til å bo i och et landsted. Man skal ha två bilar, en til mannen och en til fruen.»

– Takk for meg!

Torill Enger Karlsen
sosiolog
Statens helseundersøkingar

Mannsroller i forandring: Refleksjoner over seminaret «Menn i fremgang og menn i revers»

Vi var ti menn og ti kvinner som lørdag 13. april var samlet i Oslo til en idéugnad for å «se nærmere på strategier som kan være med på å fremme menns forandring». Dagens tema var *mannsrollen* og *formidling*; formidlingsmåter som når frem til menn, og formidlingsmåter som *skaper* motstand. Diskusjoner om mannsrollen kjennetegnes vel ofte ved at kvinner inntar en angrepsposisjon og menn en forsvarsposisjon. Hva skal til for å løfte «oss» ut av en slik stillingskrig? Eller kanskje vi skal gå inn i den istedenfor å hige etter forsoning og fred, kanskje er det slik en fruktbar dialog kan bli til? Hvem skal ta ansvar for menns og mannsrollens forandring: Kvinner og menn, kvinner, menn? For meg hendte det noe viktig denne dagen, og det var særlig diskusjonen som for meg ble tankevekkende. Men først noen få ord om de fire innledningene som dannet rammen for diskusjon denne dagen.

Psykolog Per Are Løkkes innledning var kalt «Kjønnets indre geografi – om mannsidentitetens brister», og han startet med å fortelle om sin egen oppvekst «i» farens restaurant, og møtene der med menn og maskulinitet. Her opplevde gutten «det diabolske» i maskuliniteten; menns forandring i fylla, og han ble redd dem, men så også deres sårbarhet. Maskulinitet kjennetegnes bl.a. ved fravær av dialogisk rom, hevdet Løkke, som videre brukte sine erfaringer med gutter i terapi som grunnlag for sine synspunkter på forholdet mellom sårbarhet og aggresjon for gutters (og menns) vedkommende. Gutters autonomiprojekt blir å bryte ut av dialogen, ut i «space», der teknikk, våpen og sport dyrkes som mannligheitsguder. Sosialiseringen inn i det mas-

kuline språket leder til at sårbarhet forsøkes dekket over og blir til tøffhet og aggresjon som rettes utover, og i tenårerne omformes ulike traumer til seksualitet og seksuelle fantasier. Relasjoner oppleves som truende, og menn forsvarer seg gjennom aggresjon. Menn må erkjenne seg selv som subjekt, etablere dialog, ta ansvar. Maskuliniteten er i dag på villspor.

Litteraturviter Jørgen Lorentzen holdt et sterkt og personlig innlegg kalt «Menn i ingenmannsland». Han tok utgangspunkt i at hans bror nylig har gått bort, bare 50 år gammel. «Menn dør i vårt samfunn. Altfor ofte og altfor tidlig,» sa Jørgen Lorentzen og spurte videre: «Hvorfor tar – eller hvorfor forsøker så mange menn mellom 18 og 22 år å ta sitt liv? Hvorfor dør så mange menn når de er 55?» Lorentzen snakket fra sin egen sorg i forbindelse med brorens død, men det var ikke privat, ikke beklemmende. Vi fikk ta del i hans refleksjoner over minner om broren og hans beundring for og kjærlighet til storebror, som også ble en slags farsfigur, og videre et eksempel på at mannlig ansvarstagen lett kan føre til avmakt og problemer med å hevde egne interesser. Innlegget ga også til mer generelle tanker om menns indre liv og forholdet mellom barskhets og sårbarhet, menns liv «i ingenmannsland», der de mellom to krigsfronter kjemper for å holde sårbarhet og angst på avstand. «Vi må se alle menn som vår bror, vi kan ikke endre uten å elske andre menn,» avsluttet han.

Susan Schwartz' innlegg handlet også om menns sårbarhet i forbindelse med *formidling*. Fokus ligger her på menns motstand mot kunnskap om negative sider ved maskuliniteten; og forholdet mellom maskulinitet og (seksualisert) vold. Susans innledning handlet om erfaringer med diskusjoner om mannsrollen – og om tanker hun har gjort seg med hensyn til hvordan en *kan* nå bedre frem.

«Hvordan kan man si 'stopp' hvis han bare tåler 'bravo'?» Få menn har utmerket seg i lytting når kjønnsrelasjonen tematiseres, det er mer vanlig at de går i forsvar – og tyr til hersketeknikker – når problematiske sider ved kjønnsrelasjonen tematiseres. Susan illustrerte hvordan menn ofte opplevde å bli utsatt for angrep og hvordan angrepene møtes med motangrep. Mennene benyttet seg gjennomgående av såkalte «cuonter-moves» og «change back messages». Og til slutt, hvis vi nærmet oss ordet ansvar – med tanke på at menn kunne handle kollektivt overfor andre menn for å si stopp til de verste utslagene av maskuliniteten, da kunne videre samtale bli umulig. Det verste mange kunne tenke seg var å måtte identifisere seg med voldsmenn, voldtekt og forbrytere – som om det å tenke, for ikke å si handle, kollektivt, som medlemmer av ett og samme kjønn, måtte koste selvbildets selvrespekt.»

Roger Gustafsson fra det svenske mannsnettverket vektla at man for å nå frem til menn må trå varsomt. Spørsmålet «Hva er du stolt over som mann?» resulterer ofte i en følelse av skyld og maktesløshet hos menn. Da blir det viktig også å poengtere at menn ikke mangler omtanke, men at de gjennom forsørgerrollen tar ansvar og gir omsorg for andre. Det er først og fremst mannen selv som er hindringen – og dermed utfordringen – når det gjelder forandring av mannsrollen. Menn er vokst opp med makt og aggressivitet som aksepterte holdninger, og disse må endres på lengre sikt, av mannen selv. Menn må kunne vise at de liker hverandre, liker kvinner, ønsker likestilling. Når en skal snakke til og med menn om uønskede sider ved maskuliniteten, må en kommunisere med kjærlighet; med personen, og ikke med handlinger. Og når menn skal snakke om hva som er «guffent» ved å være mann, er det viktig at dette skjer i trygge grupper, sa Gustafsson.

Selv ble jeg urolig av Gustafssons innlegg. Jeg synes hans fremstilling av menn og maskulinitet var ensidig og «hvitmalende», samtidig som han lærte meg noe viktig. Hans form og innhold nådde frem til de mannlige tilhørerne på en måte som kanskje kan åpne for at menn kan snakke om både gode og mindre gode sider ved å være mann. Etter dette innlegget var det flere av mennene som tegnet seg, og som knyttet egne erfaringer «som mann» til temaet Gustafsson hadde tatt opp, men de tok ikke tak i «farlige» områder. Mer kritiske kommentarer om maskulinitet og mannlig dominans fra kvinner i forsamlingen (meg selv inkludert) syntes raskt å føre menn i en forsvarsposisjon (jf. Schwartz). Dette tyder på at det ikke bare er *formen* som betyr noe for mulighetene til dialog, men at også *innholdet* blir viktig. Når kvinner etterlyser dialog med menn om mannsdominans, oppstår det brudd, situasjonen blir lukkende, og vi kommer ikke særlig videre. Når temaet blir makt, seksualitet og seksualisering blir menn ofte ganske motvillige eller tause.

Jeg tror – med Gustafsson og Lorentzen – at kjærlighet er den rette vei, og at menns kjærlighet til andre menn er viktig for menn å kjenne på og snakke om. Men heller ikke dette blir helt ufarlig. Maskulinitet (som femininitet) skapes både i heteroseksuelle og i homososiale relasjoner. Menn har både kroppslige og nære relasjoner til hverandre, og menn er viktige i menns liv. Men frykt for homoseksualitet blir fort et stengsel; det gjelder å være homososial, ikke homoseksuell. (Det var for øvrig bare jeg som tok ordene homoseksuell og lesbisk i min munn på dette seminaret.) Menn nærer både beundring, forakt og skrekk for andre menn, og forholdet mellom makt og avmakt, sårbarhet og fysisk styrke/aggresjon er områder menn bør tale sammen om. Erfaringer med å bli utsatt for andre menns maktbruk og egne erfaringer med

selv å bruke makt overfor kvinner, barn og svake(re) menn bør tematiseres menn imellom. Og det er mulig at menn bør innrede et eget rom for å gjøre dette, og at kvinner av og til bør holde seg vekk fra mannlighets-diskusjoner.

Feminister fremstår i slike sammenhenger lett som premissleverandører, samtidig som «vi» besitter både kunnskaper og erfaringer som tilsier at vi bør være med. Oppfordringer fra kvinner om at menn må snakke om følelser blir nok av en del menn opplevd som et slags krav om å gjøre dette på den riktige måten, på kvinners vis, ut fra en tanke om at følelser er kvinners domene. På den annen side oppfordrer feminister menn til å snakke om *makt*, om maskulin dominans og mannlighet som (globalt) problem, noe en del menn opplever som en anklage, som et innspill det blir vanskelig å gå i møte uten aggresjon. På samme måte som kvinneforakt og kvinners selvforakt bør være tema for feminister/kvinner, bør også menn diskutere forakt for andre menn og egen selvforakt. Jeg tror at begge kjønn har rikelig av begge deler. Og menn bør forsøke å identifisere seg også med den negative maskuliniteten, og kanskje det å ta på seg litt skyld er veien gjennom – og ut av – følelsen av å bli anklaget av kvinner for manglende kollektivt ansvar for menns herjinger.

Kjønnsforholdet er en relasjon, og en flertydig og *ambivalent* sådan. Som så mange har fremhevet før meg: Patriarkatet kjennetegnes ved at de undertrykte går til sengs med undertrykkerne. Intime og seksuelt baserte relasjoner mennesker imellom er ikke entydige; begge parter opplever hverandre som både tiltrekkende og frastøtende, omsorgsfulle og grufulle, maktfulle og avmektige osv. osv. Vi elsker og hater i samme pakke. For å skape den etterlengtede dialog mellom kjønnene bør vi komme ut av sort/hvitt-pregede samtaler, og jeg slutter meg til Susan Schwartz' ønske om *uenighet med*

respekt som fundament. Men det er kanskje nødvendig å «krangle» litt mer før vi kommer dit?

På seminaret ble jeg fascinert av tendensen til at mennene ikke ville være sterke på den gale måten; ikke ville anerkjenne undertrykkende sider ved egen mannlighet. Like opptatt ble jeg av tendensen til at kvinnene ikke ville være svake på den gale måten; ikke ville anerkjenne negative sider ved egen kvinnelighet. Menn ville ikke være overgriper, kvinner ville ikke være offer; menn ville ikke snakke om personlig makt, kvinner ville ikke snakke om personlig avmakt. Mennene snakket helst på individnivå, og ga uttrykk for at de ikke kjente seg igjen i de negative omtalene av mannlighet. Istedenfor å se utsagn om mannsrollens negative sider på systemnivå, tar de utgangspunkt i seg selv: «Mener du at *jeg* skal ta ansvar for menns herjinger fra Djenghis Kahn og oppover?» Kvinnene derimot snakket mer på systemnivå; om det patriarkalske samfunnet, om sammenhenger mellom maskulin kjønnsrett, (seksualisert) vold og krig, men de ville ikke snakke om at de selv som kvinner hadde vært – eller var – undertrykt i nære relasjoner. Det var en påfallende tendens at kvinner poengterte at de selv ikke var undertrykt av fedre, brødre og ektemenn. Om vi vil ta kjønnsrett og (seksualisert) vold på alvor gjennom en dialog mellom kjønnene, må både kvinner og menn åpne opp for det komplekse i kjønnsrelasjonen, og begge kjønn må snakke om så vel egen som andres makt og avmakt. I diskusjonen ble kvinnene enten «sinte angripere» eller «omsorgsfulle forsvarere». Kanskje den siste gruppen heller burde kalles brobyggere, ved at de forsøkte å legge grunnen for samtale gjennom innrøm-

melser på kvinners vegne som å påpeke kvinners ansvar for gutteoppdragelsen, eller gjennom å forsikre forsamlingen om at «vi vet at *dere* er greie menn». En slik formildende posisjon gjorde meg nokså provosert, for problemet vi står overfor er jo nettopp at en aldri kan vite hvem den «u-greie» mannen er. Man kan med fordel forsøke å kjenne på følelsen at kvinner kan frykte dem.

En forestilling om at en dialog mellom menn og kvinner – om mannlighet, seksualisering og vold – skal være preget av kjærlighet og fravær av anklager er antakelig ganske urealistisk. Kjønnssrelasjonen kjennetegnes vel nettopp av flertydigheter og ambivalens, og debattene om kjønn ville være u-virkelige om ikke ambivalens gjorde seg gjeldende også her. Det er mye å lære av – og gjennom – ubehag. Selv kjente jeg denne dagen et tiltagende ubehag over følelsen av at forventningene hos mange menn (og noen kvinner) i nokså stor grad dreide seg om at kvinner skal stille opp på det «vi» er gode til, nemlig avdelingen for empati og følelser. Kvinner synes nokså raskt ute med å ta på seg ansvaret for menns følelser. Kvinner er så flinke med følelser, sies det, men lang erfaring i å innfri tilgjengelighetsforventninger fører ikke nødvendigvis til et klart bilde av *egne* følelser og behov, kanskje tvert om. Kanskje bør kvinner takke *nei* til ansvar for menns følelser? Kanskje er det en slik forandring hos kvinner som er veien inn i forandring av mannsrollen? Kanskje veien inn i *dialog* mellom kjønnene er at kvinner legger vekk *bravopropene* og lar menn selv ta ansvar for om-maskuleringsprosesser.

Marianne Brantsæter

Hva gjorde kvinnene i gamle Stavanger?

«Stavangers historie 1600–1900»,
en museumsutstilling anmeldt fra et
kvinneperspektiv

Kulturhistoriske utstillinger blir sjelden anmeldt; de blir omtalt. Journalistene er invitert til åpningen, det serveres aperitiff i festlig lag, det kommer en avisartikkel med bilde fra den nye utstilling alle bør se – og det var det. Det fortelles hva utstillingen *ønsker* å formidle – sjelden blir det sett kritisk på om det faller sammen med hva den *faktisk* formidler. Verken de som står bak utstillingen eller publikum er tjent med at museumsutstillinger og deres formidling av vår historie får en slik overfladisk behandling. Dertil er det hele for viktig – og for kostbart. Vår historie kan presenteres på utallige måter. Fagfolkene bak en utstilling velger hva de ønsker å presentere; de plukker fra historiens mange kilder. Alt kan ikke vises; bevisst og/eller ubevisst foretas valg underveis i arbeidet.

Utstillingen på Stavanger Museum som har som mål å vise Stavangers historie over 300 år. Formen som er valgt er oppbygging av tablåer, scener som viser mennesker i ulike situasjoner. Vi møter vekteren på sin nattlige vandring gjennom gatene, borgerskapets familieidyll der far spiller og barna leker rolig på gulvet, vi får et glimt inn i en tjenestepikes soveværelse, borgervæpning 1840 er vist osv. Utstillingen gir varierte og spennende glimt inn i en fortid. Likevel må den sies å være tradisjonell – både når det gjelder valg av tema og måter å behandle disse på. Her stilles få spørsmål – historien presenteres som en objektiv, udiskutabel «sannhet»: Slik var det i Stavanger. Men var det egentlig det? Fra hvilken synsvinkel er historien presentert?

Kvinnehistorien – finnes den?

Mye skjer innen historisk forskning. Det burde være en selvfølge at historiske utstillinger formidler den nyere forskningen og dermed nyanserer vår ofte bastante oppfatning av fortiden. Kvinneforskningen de siste 10–15 årene *har* økt fagfolks viten om kvinner i historien og skapt ny forståelse. Vi vet mye om kvinners kår i den perioden Stavanger Museum presenterer sin byhistorie. Kvinnehistorien finnes for den som vil bruke den.

Kvinner – hadde de noen betydning da?

Går vi inn i utstillingen på Stavanger Museum for å se etter hvordan kvinner er synliggjort, er resultatet som følger: I de 12 ulike tablåer er det plassert 24 voksne figurer. Av disse er 19 menn og 5 kvinner. Og hva gjør så disse kvinnene? *Ikke det skapte grunn!* Tjenestepiken ligger og sover, en kvinne ber for maten, en annen står tilbaketrukket og venter på tegn til å tjene sin herre, en sitter og hører sin mann spille lutt og den siste står med hendene i siden og overvåker barnas lek. Var det slik det var å være kvinne i gamle Stavanger?

Museer skal dokumentere historien, forvalte den og formidle den. Når historien framstilles slik, er det litt for nærliggende å tenke: «Ja, men da var det vel sånn da», men slik var det *ikke*; og spesielt ikke i Stavanger med en hermetikk-industri som sysselsatte hundrevis av kvinner. Det er riktignok nevnt i teksten til en av tablåene at kvinner kunne «tjene ekstra» blant annet i hermetikkindustrien. Men hva legger vi i det å «tjene ekstra» i 1995? Jo, det er det man kan dra til Kanariøyene for, eller kjøpe den dyre sofaen for. De aller fleste kvinnene som arbeidet i Stavanger på den tiden forsørget sin familie, alene eller sammen med sin mann, og deres fortjeneste var neppe

«ekstra», men helt nødvendig. Kvinner hadde betydning.

Hvorfor mase om kvinnehistorie ?

En påkostet og permanent utstilling som denne vil formidle Stavanger-historie til tusentalls skolebarn og publikum i mange år. Utstillingen vil ha et «skjult» budskap – historieformidling er full av valg – den er ikke objektiv og «sann». Det «skjulte» budskap er her bl.a. at i Stavanger var det mennene som «drev butikken». De var håndverkere, arbeidere, kunstnere, innflytelsesrike og velstående, de var kirkens overhode, de voktet byen – de tenkte, bekymret seg, diskuterte, tok viktige avgjørelser osv., mens kvinnene såvidt var til stede som tjenere og moralens/religionens voktere. Dette vil vi påstå er utstillingens «skjulte» budskap.

Kan kvinner stole på museene ?

Etter at kvinneforskere i flere tiår har brakt fram mye viten om kvinners kår i norsk historie, har ennå så lite sivet inn i de norske museer. Dessverre tror vi ikke Stavanger Museum er «den store stygge ulven», men nok heller en representant for det vi jevnt over finner i norske museumsutstillinger – også i de nye. En grunn til at en nasjon, en by tar vare på og formidler sin historie er at vi skal lære av den, men når læreboken er så gal – hva er det da vi lærer? Hvor kan jenter lære at kvinner er noe verdt, at kvinner betyr noe, at kvinner kan?

Flere steder er kvinnens tilstedeværelse i tablået ikke nevnt – er de da miljøskapere som de mange utstoppede katten – forøvrig fantasifullt plassert rundt i utstillingen? Og var de like mange/betydningsfulle siden antallet dyr og kvinner vist er omtrent det samme? Alt kan man ikke tenke på i en utstilling – alt kan man ikke få med – men er det lov å utelate så nesten totalt kvinners historie ?

Kvinner må stille krav til museumsformidling!

Utstillingen er påkostet – klart i overkant av hva et gjennomsnittsmuseum kan klare. Trolig har det sivet noen ekstra millioner til Stavangers museer i forbindelse med den internasjonale museumskonferansen som ble arrangert der i begynnelsen av juli i år. Også derfor er det viktig å stille krav. Her har man hatt muligheter – hvordan er de brukt? Store ressurser er brukt på en utstilling som vil stå i flere år. Hundrevis av skolebarn og andre vil få formet sin forståelse av stavangersk – og norsk – historie ved besøk her.

Teksten som følger tablåene er fulle av fakta. Emnevalgene spenner over et vidt spekter og gir et godt, men tradisjonelt bilde av byhistorien. Formen er «objektiv» – seriøs, og gir som sådan inntrykk av å være fullstendig og dekkende. Desto verre er det da at kvinnene er lite tilstedeværende også her.

Utstillingen er et hederlig stykke arbeid – solid, god kvalitet. Den ligger godt over gjennomsnittet når det gjelder utstillinger – problemet er som tidligere påpekt ikke Stavanger Museum, problemet er at utstillingen representerer 99% av norske museumsutstillinger hva gjelder ideologiske innhold og formidling av kvinnehistorie. Et hederlig unntak er «naboen» Arkeologisk museum i Stavanger som har laget en spennende kvinneutstilling. Kanskje nettopp derfor er kontrasten så iøynefallende at temaet ikke lenger kan få hvile.

Museer er samfunnsinstitusjoner med ansvar for formidling av alle gruppers historie. Samfunnet må stille krav som svarer til museenes høye kompetanse – ta deres arbeid på alvor og gi seriøs kritikk!

*Nettverk for museumskritikk
Kari Sommerseth Jacobsen/
Kari Grethe Svensøy*

PUBLIKASJONER

Bøker

Elisabeth Aasen: *Det skjønnes hage. Middelalderens skrivende kvinner*. Pax Forlag AS.

Ingeborg Bachmann: *Ny tenkning, nytt språk*. Pax Forlag AS.

Else Margarete Barth: *Gud, det er meg. Vidkun Quisling som politisk filosof*. Pax Forlag AS.

Sissel Lie: *Hélène Ciouxs nattspråk*. Pax Forlag AS.

Aud Korbøl: *Noe gikk forbi*. Aschehoug & Co.

Darian Leader: *Hvorfor skriver kvinner brev de ikke sender?* Gyldendal Norsk Forlag.

Elisabeth Sundin & Boel Berner (red.): *Från symaskin till cyborg*. Nerenius & Santérus Forlag.

Tidsskrifter

The European Journal of Women's Studies. Vol. 3, Issue 2 & 3, May 1996 & August 1996, Vol. 3: *Special issue on «The Body»*. SAGE Publication, London, UK.

Feminism & Psychology. Vol. 6, No. 3, Sage, UK.

Feminist review. No. 53, summer 1996. *Speaking out: Research and representing women*. Routledge, UK.

On The Issues. The Progressive Woman's Quarterly. Vol. V, No. 3, Summer 1996. *Can we talk? Julianne Malveaug & Tammy Bruce on Race and Hypocrisy*. Choises Women's Medical Center, New York, USA.

Women of Europe dossier issue no. 43: *The Centenary of Cinema: Women's path throug European film history*. Information for Women service Bruxelles X, Brussels.

NAISTUTKIMUS. Kvinneforskning.
Nr. 2/96. Tampere, Finland.

Sofia. Nr. 1/1996. Centrum för
kvinneforskning. Uppsala Universitet,
Sverige.

Mannsforskning 2/1996. Nyhetsbrev og
faglig forum for *Nettverk for forskning
om menn*. Nettverket for forskning om
menn, Oslo.

Artikler, hovedoppgaver, oversikter, prosjektnotater og rapporter

Noeleen Heyzer (ed.) with Sushma
Kapoor & Joanna Sandler: *A commitment
to the World's Women. Perspectives on
Development for Beijing and Beyond*.
UNIFEM.

*Gender, poverty and employment:
turning capabilities into entitlements*. A
contribution to the Fourth World
Conference on Women in Beijing.
International Labour Office, Geneva.

Tora Korsvold (red.): *Barndom,
arbeidsliv og tilsynsordninger. 6
nordiske bidrag*. TemaNord 1996:503.
Nordisk Ministerråd, København.

Carita Peltonen: *Norden och
närområdena — kartläggning av
jämsällldhetssamarbetet*. TemaNord
1996:541. Nordiska Ministerrådet,
København.

Nina Sandberg: *Midt i eksplosjonen.
Søking og opptak til høyere utdanning i
1993*. Rapp. 5/96. Norsk institutt for
studier av forskning og utdanning
(NIFU), Oslo.

Jens-Christian Smeby: *Oppdrags- og
programforskning ved universitetene.
Konsekvenser for forskernes
problemvalg og forskningens kvalitet*.
Rapp. 6/96. Norsk institutt for studier av
forskning og utdanning (NIFU), Oslo.

Trude Hella Eide: *Tarikat. An arena for
women's expression and religious
fulfilment in Kenya*. Skriftserie 2/96.
Senter for kvinneforskning, NTNU,
Trondheim.

Linda Marie Rustad: *Posisjonering
versus Gudetriks. Et feministisk
epistemologi-prosjekt. Med utgangspunkt
i Lorraine Code, Donna Haraway og
Sandra Harding*. Skriftserie 4/96. Senter
for kvinneforskning, NTNU, Trondheim.

Pål C. Næsje: *Forelskelse & kjærlighet.
En studie over pardannelser blant unge*.
Skriftserie 2/96. Senter for
kvinneforskning, NTNU, Trondheim.

EGNE PUBLIKASJONER

Arbeidsnotater

Arbeidsnotat nr. 1/91:

Veiet og funnet for lett – og for tung.
Kjønn og vitenskapelig bedømmelse.
Rapport fra et seminar

Arbeidsnotat nr. 3/91:

Kvinner, miljø og utvikling. Rapport fra
en nordisk forskerkonferanse.

Arbeidsnotat nr. 4/91:

Femte nordiske seminar i medisinsk
kvinneforskning. Rapport fra et seminar.

Arbeidsnotat nr. 2/93:

Sånn, ja!
Rapport fra en konferanse om
matematikk-didaktikk og kvinner i
matematiske fag.

Arbeidsnotat nr. 3/93:

Viten – Vilje – Vilkår.
Rapport fra en forskningspolitisk
konferanse om kvinneforskning.

Arbeidsnotat nr. 1/94:

Backlash i Norge? Rapport

fra en konferanse om kvinner
i 90-åra.

Arbeidsnotat nr. 2/94:

Kvinner – en utfordring for idretten?
Rapport fra en konferanse i anledning
OL 94 på Lillehammer.

Arbeidsnotat nr. 1/96:

Profesjonalisering av veiledning: Et
virkemiddel for likestilling i
kunnskapsutviklingen. Rapport fra et
seminar.

Øvrige numre er utgått!

Annet

Elisabeth Fürst: Kvinner i Akademia –
inntrengere i en mannskultur?
Oslo 1988.

Tamar Bermann, Harriet Holter, Bjørg
Aase Sørensen, Gro Hanne Aas:
På kvinners vis – med kvinners råd. Nye
perspektiver på forskningspolitikken.
Oslo 1988.

Enslige svaler i norsk forskning?

Kvinner i medisinsk, naturvitenskapelig og teknologisk forskning i universitets- og høgscolesektoren 1974–1987.

NAVF, NTNF, Oslo 1990.

Informasjons- og dokumentasjonstjeneste om og for norsk kvinneforskning.

Utredning gjennomført av Mie Berg Simonsen. Sekretariatet for kvinneforskning og Senter for kvinneforskning, UiO. Oslo 1994.



Økonomisk støtte fra Sekretariatet for kvinneforskning

Sekretariatet gir i mindre omfang økonomisk støtte til faglige reiser og seminarvirksomhet. En del av søknadene Sekretariatet mottar er svært knappe og er derfor vanskelige å ta stilling til. Vi har laget en huskeliste over hva som bør være med i søknaden. Hvis du følger den, unngår vi å måtte avslå søknaden på grunn av mangelfulle opplysninger!

Støtte til å arrangere seminar

1. Hvem som arrangerer seminaret (personer og institusjonstilknytning).
2. Formålet med seminaret.
3. Hvem som vil bli invitert til å delta.
4. Hvor og når seminaret skal finne sted.
5. Hvordan seminaret skal finansieres. *Sett opp full finansieringsplan og oppgi om det er søkt støtte fra andre institusjoner.*
6. Legg ved et program med noen korte opplysninger om foredragsholderne.

Støtte til faglige reiser

1. Formålet med reisen. *Gi en fylldig beskrivelse og legg eventuelt ved et program for reisen.*
2. Hvor og når du skal reise.
3. Før Sekretariatet søkes om støtte, bør du først ha søkt og fått avslag fra egen institusjon eller fagområde i Forskningsrådet. Oppgi hvorvidt dette er gjort.
4. Reisemåte og budsjett. Oppgi eventuell støtte fra andre institusjoner.



Skattefri gave til kvinneforskning!

Våren 1997 vil Kvinneuniversitetets forskningsfond for annen gang dele ut et stipend på kr 50 000. Det kom over 20 søknader til det første stipendet som ble delt ut ved Kvinneuniversitetets 10-års jubileum, og vi ser et stort behov for midler til kvinneforskning. Men - fondets kapital må stadig økes og vi vil gjerne gjøre oppmerksom på at gaver på kr. 200 og mer gir giveren rett til fradrag i inntekten ved selvangivelsen.

Beløp som betales innen 31.12.96 gir rett til fradrag for 1996. Kvittering til å legge ved selvangivelsen blir sendt ut i januar.

Av hensyn til behandlingen av ligningen krever Skattedirektoratet at givere oppgir personnummer.



***Kvinneuniversitetets
forskningsfond***

Postboks 130, 2340 Løten
Postgirokonto: 0813.3850385

Utlysning av stipend til kvinneforskning

Kvinneuniversitetets fond til forskning og forskningsformidling deler for annen gang ut et forskningsstipend på kr 50 000.

Emnet som vil bli prioritert for 1997 er *"Kvinner og fredsskapende arbeid"*.

Forøvrig vil andre temaer også komme i betraktning, særlig *"Sykelighet i organisasjoner"* og *"Kvinner og media"*.

Soknaden sendes skriftlig innen 15. desember til

styremedlem Vigdis Moe Christie
Institutt for allmennmedisin
og samfunnsmedisinske fag
Postboks 1130 Blindern
0317 Oslo

Tlf. 22 85 06 02

Stipendet deles ut 8. mars 1997.



Kvinneuniversitetets fond
til forskning og forskningsformidling

**NORSKE KVINNELIGE
AKADEMIKERES
STIPENDIEFOND til
ELLEN GLEDITSCH's minne**

kunngjør utlysning av et stipend på kr. 50.000,- for kvinner – fortrinnsvis medlemmer av International Federation of University Women – til dekning av videregående studier/forskning i løpet av det akademiske år 1997/1998.

Norske kvinner med embetseksamen kan bruke stipendiet til opphold ved utenlandsk eller norsk universitet/forskningssenter.

For nærmere opplysninger/søknadsskjema kan interesserte henvende seg til:

Sunni Ese
Drammensveien 418
1320 Stabekk
Telefon og fax: 67 53 50 49



BIDRAGSYTERE

Marianne Brantsæter, Universitetet i Oslo, Institutt for sosiologi, Postboks 1096 Blindern, 0315 Oslo. Tlf. 22 85 52 14. Faks 22 85 52 53.

Inge Eidsvåg, Nansenskolen, Bjørnstjerne Bjørnsons gate 2, 2600 Lillehammer. Tlf. 61 26 54 00.

Kirsti-Nina Frønæs, Høgskolen i Telemark, Avdeling for lærerutdanning, Lærerskoleveien 40, 3670 Nesodden. Tlf. 35 02 63 24. Faks 35 02 62 01.

Torill Enger Karlsen, Statens helseundersøkelser, Postboks 8155 Dep, 0033 Oslo. Tlf. 22 20 76 55. Faks 22 20 16 73.

Jorunn Haakestad, Sjuvekroken 7, 3233 Sandefjord.

Kari Sommereth Jacobsen, Kongsvinger museum,

Vollgt. 10, 2200 Kongsvinger. Tlf. 62 81 92 96.

Siri Skjold Lexau, Universitetet i Bergen, Seksjon for kunsthistorie, Parkveien 22 B, 5007 Bergen. Tlf. 55 21 32 04. Faks 55 32 47 03.

Linda May Myklebust, Sør-Varanger museum, Strand, 9925 Svanvik. Tlf. 78 99 51 13. Faks 78 99 51 38.

Monica Rudberg, Pedagogisk forskningsinstitutt, Postboks 1092 Blindern, 0317 Oslo. Tlf. 22 85 53 69. Faks 22 85 42 50.

Kari Grethe Svensøy, Fylkeshuset, Sven Foyns gate 9, 3110 Tønsberg. Tlf. 33 34 40 00.

Astri Wright, Department of History in Art, University of Victoria, PO Box 1700, MS 7942, Victoria, BC, Canada V8W 2Y2.

I dette nummer:

Nanette Salomon: Kunsthistoriens hel-
lige skrifter – hva utelater de?

Linda May Myklebust: Feministisk kri-
tikk av kunsthistorien

Siri Skjold Lexau: Kvinnekunst og
kunstkritikk

Astri Wright: Å forske i marginer: To
kvinnelige samtidskunstnere fra Indo-
nesia

Frances Borzello: Forkynnelse for de
omvendte? Feministiske kunstpublika-
sjoner på 1980-tallet

Monica Rudberg: Intellektuelle kvinner
blir til

Kvinneforskning nr. 3/96